

**T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI**

**ARTE POVERA HAREKETİNDE İNSAN, DOĞA, ENDÜSTRİ
İLİŞKİSİ VE NESNENİN KAVRAMSAL BOYUTLARI**

Halil SEPETCİ

SANATTA YETERLİLİK TEZİ

Danışman: Doç. Onur KARAALİOĞLU

MART - 2025

**T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**ARTE POVERA HAREKETİNDE İNSAN, DOĞA,
ENDÜSTRİ İLİŞKİSİ VE NESNENİN KAVRAMSAL
BOYUTLARI**

SANATTA YETERLİLİK TEZİ

Halil SEPETCİ

Enstitü Anasanat Dalı: Resim

“Bu tez 17/03/2025 tarihinde online olarak savunulmuş olup aşağıdaki isimleri bulunan jüri üyeleri tarafından oybirliği ile kabul edilmiştir.”

JÜRİÜYESİ	KANAATİ
Prof. Neslihan ERDOĞDU	Başarılı
Prof. M. Emin KAYSERİLİ	Başarılı
Doç. Onur KARAALİOĞLU	Başarılı
Doç. Haluk Arda OSKAY	Başarılı
Dr. Öğr. Üyesi Tuğba AYAS ÖNOL	Başarılı

ETİK BEYAN FORMU

Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen tez çalışmasının benzerlik oranının herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve Etik Kurul Onayı gerektiği takdirde onay belgesini aldığımı beyan ederim.

Etik kurul onay belgesine ihtiyaç var mıdır?

Evet ☐

Hayır ☒

(Etik Kurul izni gerektiren araştırmalar aşağıdaki gibidir:

- Anket, mülakat, odak grup çalışması, gözlem, deney, görüşme teknikleri kullanılarak katılımcılardan veri toplanmasını gerektiren nitel ya da nicel yaklaşımlarla yürütülen her türlü araştırmalar,
- İnsan ve hayvanların (materyal/veriler dahil) deneysel ya da diğer bilimsel amaçlarla kullanılması,
- İnsanlar üzerinde yapılan klinik araştırmalar,
- Hayvanlar üzerinde yapılan araştırmalar,
- Kişisel verilerin korunması kanunu gereğince retrospektif çalışmalar.)

Halil SEPETCİ

17/03/2025

ÖN SÖZ

Öncelikle, araştırmasını yaptığım “Arte Povera Hareketinde İnsan. Doğa. Endüstri İlişkisi ve Nesnenin Kavramsal Boyutları” konulu tezin Türkiye’deki akademik literatüre katkı sağlayamasını ve Arte Povera üzerine araştırma yapan arkadaşlara yardımcı olmasını temenni ederim. Özellikle, Arte Povera hareketi üzerinden insan, doğa ve endüstri bağlamlarının incelenmesine yönelik kurulan tez araştırma metninin yazım ve inceleme sürecinde karşılaştığım en önemli sorun, Arte Povera Hareketi hakkında ülkemizdeki kitap, dergi, katalog gibi yazılı basım kaynaklarının ve eleştiri metinlerinin çok yüzeysel ve sınırlı bilgide kaldığı bu nedenle yetersiz bir seviyede olmasıydı. Bu açığı bir derece kapatmak amacıyla yazmış olduğum tezin yaklaşık iki yıl süren araştırma sürecinde yurtdışı kaynakların incelenmesinde ve okunmasında verimli bir çalışma oluşturulmaya çalıştım. Diğer taraftan, bu araştırma süreci, avangard sanat alanında etkin bir öğrenim dönemi yaşatması aynı zamanda Avrupa ve Amerika’da avangard sanat hareketlerinin sosyolojik ilişkilerini daha derin bir bakış açısıyla incelememe vesile olduğu için şahsım adına mutluluk verici bir gelişme ve deneyim oluşturdu. Sanatta Yeterlilik tez sürecinde yardım ve desteklerinden dolayı danışmanım Sayın Doç. Onur KARAALİOĞLU’na minnet ve saygılarımı sunar, aktarmış olduğu bilgi, deneyim ve eleştiriler için teşekkür ederim. Ayrıca, Sakarya Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Resim bölümünde görev yapan tüm akademisyen öğretim üyelerinin değerli bilgi paylaşımları için şükranlarımı sunarım.

Halil SEPETCİ

17/03/2025

İÇİNDEKİLER

KISALTMALAR.....	iii
GÖRSEL LİSTESİ.....	iv
ÖZET.....	ix
ABSTRACT.....	x

GİRİŞ.....	1

1. BÖLÜM: SANAT SİYASET İLİŞKİSİNDEN GÜNDELİK YAŞAM

GERÇEKLİĞİNE ARTE POVERA HAREKETİ'NİN YAPILANMA SÜRECİ.....	8

1.1. 1960'lı Yıllarda İtalya'da Avangard Sanat Ortamı	21
1.1.1. 1964 Yılı 32. Venedik Bienali Ve Amerikan Sanat Propagandası.....	24
1.1.2. İtalyan Avangard Sanat Hareketi: Arte Povera.....	33
1.2. Avangard Sanat Bağlamında Arte Povera Kavramının Açılımı.....	39
1.3. Gündelik Yaşamın Çapraz İlişkilerinde Arte Povera Hareketi.....	51
1.4. Yoksul Tiyatro'nun Arte Povera Yapıtlarına Etkileri.....	58
1.5. Arte Povera'nın Neo Avangard Kimliği ve Pop Art'a Karşıtlığı.....	64
1.6. 68 Kuşağı Öğrenci Eylemleri ve Arte Povera Hareketinin Siyasi Yönelimleri.....	73
1.6.1. İtalya'da 68 Kuşağı Devrimci Ruhu Ve Sanat Kurumlarının İşgali.....	75
1.6.2. Arte Povera Yapıtlarında Siyasi Söylemler.....	79

2. BÖLÜM: 1967 VE 1972 YILLARI ARASI ARTE POVERA HAREKETİ'Nİ

YAPILANDIRAN ÖNEMLİ SERGİ ETKİNLİKLERİ.....	93

2.1. 1967-1972 Yılları Arası Arte Povera Grup Sergi Kronolojisi.....	94
2.1.1. Su, Toprak, Ateş, İmge Sergisi (Acqua, Terra, Fuoco, Immagine).....	96
2.1.2. İmgenin Alanı (Lo Spazio Dell'Imagene).....	104
2.1.3. 1967 Yılı "Görüntünün Alanı" (Im Spazio) Sergisi.....	113
2.1.4. Çağdaş Tutumlar Sergisi, (Contemp'l'azione).....	118
2.1.5. Mevcut Sanat Deposu (Deposito d'Arte Presente).....	122
2.1.6. Sergiler Tiyatrosu (Teatro delle Mostre) Sergisi.....	124
2.1.7. Yoksul Sanat, Yoksul Tutumlar/Deneyimler Sergisi.....	129
2.1.8. Kafadaki Yaşa: Tutumlar Biçime Dönüştüğünde Sergisi.....	138

3. BÖLÜM: ARTE POVERA YAPITLARINDA İNSAN, DOĞA, ENDÜSTRİ

İLİŞKİSİ	146

3.1. İnsan, Doğa Ve Endüstri İlişkisi Bağlamında Arte Povera Yapıtları Ve Uygulama Yöntemleri.....	146
3.1.1. Yaşam Formu Olarak “Beden” Ve “Deneyim” Üzerine Pratikler.....	150
3.1.2. Performatif Etkinlikler: Tutumlar, Eylemler ve Teatral Gösteriler.....	186
3.1.3. Arte Povera Yapıtlarında Doğanın Yeniden Keşfi: Enerji, Madde Oluşum ve Süreç.....	210
3.1.4. Arte Povera Hareketinde Endüstri Kültürü ve Tüketim Toplumu Eleştirisi.....	258
4. BÖLÜM: TEZ ESER METNİ VE UYGULAMA ÇALIŞMALARI.....	284
4.1. Endüstriyel Hafıza: Lewis Hine’in İzinde Maden İşçisi Çocuklar.....	284
4.1.1. Lewis Hine ve İşçi Çocuk Fotoğrafları.....	287
4.1.2. Uygulama Çalışmaları: Endüstriyel Hafıza ve Maden İşçisi Çocuklar.....	292
SONUÇ.....	305
KAYNAKÇA.....	309
ÖZ GEÇMİŞ.....	333

KISALTMALAR

ABD	: Amerika Birleşik Devletleri
C	: Cilt
CİA	: Central Intelligence Agency (Merkezi İstihbarat Teşkilatı)
CCF	: Congress for Cultural Freedom
E.T.	: Erişim Tarihi
GAAG	: The Guerilla Art Action Group (Gerailla Sanatı Eylem Grubu)
ICA	: Institute of Contempary Art (Çağdaş Sanat Enstitüsü)
MOMA	: Museum of Modern Art Modern (Modern Sanat Müzesi)
PAV	: Parco Arte Viventi (Yaşam Sanat Parkı)
pp.	: Page Puan (Sayfa Numarası)
s.	: Sayfa
SSCB	: Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği
T.Ü.A.B.	: Tuval Üzerine Akrilik Boya
T.Ü.K.T.	: Tuval Üzerine Karşık Teknik
T.Ü.S.B.	: Tuval Üzerine Serigrafik Baskı
USA	: United State America (Amerika Birleşik Devletleri)
USIA	: Amerika Birleşik Devletleri Bilgi Ajansı
UTC	: United Technologia Center (Birleşmiş Teknoloji Merkezi)
V.	: Volume (Cilt)
Yay.	: Yayın

GÖRSEL LİSTESİ

Görsel 1: Robert Rauschenberg, Buffola İi, T.Ü.K.T. 1963.....	28
Görsel 2: Editoryal Karikatür, Observateur Dergisi, 1964.	31
Görsel 3: Germano Celant, Otoportre, Fotoğraf, 2019.	45
Görsel 4: Pino Pascali, Ponte, Performas Video Görüntüsü, 1965.....	61
Görsel 5: Yoksul Tiyatro Egzersizleri, 1979.	63
Görsel 6: Öğrenci Eylemleri, Trienal İşgali, Fotoğraf, 1968.....	77
Görsel 7: Milano Trineali İşgali, Fotoğrafi, 1968.....	78
Görsel 8: Öğrenci Eylemlerinde Plazzo Sanat Binasinin İşgali, 1968.	79
Görsel 9: Mario Merz, Giap Igloo’su, Yerleştirme, 1967.	80
Görsel 10: Mario Merz, “Ne Yapmalı” Yerleştirme, 1969,.	82
Görsel 11: Mario Merz, Ne Yapmalı Sergisi’nden Fotoğraf, 1969.....	84
Görsel 12: Pino Pascali, Özgürlük Kuşu, Heykel, 1965.....	86
Görsel 13: Pino Pascali, Hoşçakal Güzel Kız, Enstalasyon, 1965.	87
Görsel 14: Luciano Fabro, Faşist İtalya, 1968.....	89
Görsel 15: Jannis Kounellis, İsimsiz (Özgürlük Ya Da Ölüm), 1969.	90
Görsel 16: Jannis Kounellis, İsimsiz, Enstalasyon, Detay, Almanya, 1992.....	91
Görsel 17: Jannis Kounellis, İsimsiz, Enstalasyon, Almanya, 1992.	91
Görsel 18: M.Pistoletto, Vietnam, 1965.	92
Görsel 19: M.Pistoletto, Sarı Pantolonlu Adam, 1964.	98
Görsel 20: Mario Ceroli, İki Seyirci, Alan Kurgu, 1967, İtalya.....	99
Görsel 21: Pino Pascali, 32 Metreküp Deniz, Yerleştirme, 1967.....	100
Görsel 22: Pino Pascali, “1 Metre ³ Toprak” Yerleştirme, 1966.	100
Görsel 23: Jannis Kounellis, Papağan,1967	101
Görsel 24: Jannis Kounellis, Ateş Papatyası, 1967	101
Görsel 25: Piero Gilardi, Rulo Doğal Halılar, Sanatçının Stüdyosu, 1967	104
Görsel 26: İmgenin Alani Sergi, Tricini Sarayı, Fotoğraf, 1967.....	106
Görsel 27: Getulio Alviani, Aynasal Yorumlama, Enstalasyon, 1965.....	108
Görsel 28: Agostino Bonalumi, Yaşanabilir Mavi, Enstalasyon, 1967.....	109
Görsel 29: Mario Ceroli, Yüzleşme, Enstalasyon, 1967.	110
Görsel 30: Michelengelo Pistelotto, Beş Kuyu, Görüntü Alani Sergisi, İtalya, 1967.	110
Görsel 31: Lucio Fontana, Mekansal Siyah Bir Işık, Alan Kurgu, İtalya. 1966.	111

Görsel 32: Luciano Fabro , Küpün İçinde, Yerleştirme, 1966	112
Görsel 33: Emilio Prini, Hava Çevresi, Yerleştirme, 1967.	114
Görsel 34: Lucio Fabro, Zemin Totoloji, Yerleştirme, 1967.....	115
Görsel 35: Alighiero Boetti, Eternit, Enstalasyon, İm Spazio Sergisi, 1967.....	115
Görsel 36: Pino Pascali 1m3 Toprak, 2m3 Toprak, Yerleştirme, 1967.....	116
Görsel 37: Jannis Kounellis, Kömür, Metal Saç Malzeme, Yerleştirme, 1967.....	117
Görsel 38: Çağdaş Tutumlar Sergisi, Gian Enzo Sperone Galerisi, Torino, 1968	119
Görsel 39: Giovanni Anselmo, İsimsiz, Yerleştirme, Ahşap, 1967.	120
Görsel 40: M.Pistoletto, Gezen Heykel Performansı, 1967.....	121
Görsel 41: Alighiero Boetti, Tepe, Yerleştirme, Torino, 1967.....	121
Görsel 42: Mevcut Sanat Deposu Sergisi, Fotoğraf, 1967-1968.....	123
Görsel 43: Fabio Mauri, Ay, Alan Kurgu, Sergiler Tiyatrosu Sergisi, 1968.....	125
Görsel44: Yaşayan Tiyatro, Tiyatrolar Sergisi.....	125
Görsel 45: Nanni Balestrini, Sorbonne Duvarları, Sergi Tiyatroları,1968.....	126
Görsel 46: Emilio Prini, Standart, Yerleştirme, 1967.....	127
Görsel 47: Laura Grisi'nin Fotoğrafı. Zamanın Ölçülmesi, 1968.....	128
Görsel 48: Yoksul Sanat Yoksul Tutumlar Sergisi, Sergi Fotoğrafı, 1968	130
Görsel 49: Arte Povera + Azioni Povere Sergi Fotoğrafı, Amalfi, 1968.	131
Görsel 50: Yoksul Sanat + Yoksul Eylemler, Sergi Fotoğrafı, Amalfi, 1968.....	132
Görsel 51: Jan Dibbets, Suya Linea Bianca'yi (Beyaz Çizgi) Kurarken. 1968	133
Görsel 52: Yoksul Sanat + Yoksul Tutumlar Sergi Fotoğrafı, 1968.	134
Görsel 53: Gino Marotta, İtalyan Bahçesi, 1968.	135
Görsel 54: Yoksul Sanat + Yoksul Tutumlar Sergi Fotoğrafı, 1968.	136
Görsel 55: A. Boetti, Şaman-Şovmen Performansı, 1968.....	137
Görsel 56: Kafandakini Yaşa Sergisinden Fotoğraf, 1969.	138
Görsel 57: Tutumlar Biçime Dönüştüğünde Sergi Fotoğrafı, 1969.	139
Görsel 58: Lawrence Weiner:Tutumlar Biçime Dönüştüğünde, Bern 1969	140
Görsel 59: Kafandakini Yaşa Sergisinden Fotoğraf, 1969	140
Görsel 60: Micheal Heizer, Kaldırımı Parçalıdağı çalışma fotoğrafı, 1969.....	141
Görsel 61: Jannis Kounellis, İsimsiz, 1969	142
Görsel 62: Alighiero Boetti, Otoportrenin Yanında Taş Negatif Heykel, 1969.....	144
Görsel 63: Giovanni Anselmo, Çalışmaya Girmek, Performans, 1971.....	158

Görsel 64: Giovanni Anselmo, Sağ Taraf (Lato Destro), 1969,.....	162
Görsel 65: Gilberto Zorio, Nefret, Otoportre, Fotoğraf, 1970).	165
Görsel 66: Guiseppe Penone, Gözleri Tersine Çevirmek, Yerleştirme, 1970.	167
Görsel 67: Guiseppe Penone, Gözleri Tersine Çevirmek, Fotoğraf Detay.....	167
Görsel 68: Guiseppe Penone, Gözler Kapalı, 1969.	170
Görsel 69: Guiseppe Penone, Deriyi Açmak, Fotoğraf Baskı, 1970.....	173
Görsel 70: Guiseppe Penone, Deriyi Açmak, Kağıt Üzerine Silüsyum Baskı, 1970. .	174
Görsel 71: Guiseppe Penone, Deriyi Suyu Çıkarmak, 1971.....	177
Görsel 72: Guiseppe Penone, Göz Kapakları, 1978.	178
Görsel 73: Guiseppe Penone, O Nokta Dışında Büyümeye Devam Edecek, 1968.....	179
Görsel 74: Guiseppe Penone, İki Deneyim (Biforcazione), 1987-1992.....	180
Görsel 75: Piero Manzoni, Yaşayan Heykeller, Performans, 1961.....	179
Görsel 76: Emilio Prini, Ağırlıkları İtin, Performans, 1968.....	185
Görsel 77: Emilio Prini, Sanatçının Sergi İçin Hazırladığı Afiş, 1968	185
Görsel 78: Jannis Kounellis, Otoportre, Fotoğraf, 1982.....	189
Görsel 79: Jannis Kounellis, İsimsiz, Fotoğraf, 1969.....	189
Görsel 80: R. Long, P. Icaro, F. Gozzano Arte Povera Etkinliğinde Futbol Oynarken Fotoğraf,1968.....	189
Görsel 81: A.Marie Boetti, Carmine, Arte Povera Etkinliğinde Fotoğraf, 1968.....	189
Görsel 82: Lo Zoo Grubu Gösterisi, 1968.	190
Görsel 83: Lo Zoo Grubu, Eğitimli Adam Adlı Tiyatro Gösterisi, Fotoğraf, 1968.....	191
Görsel 84: M.Pistoletto, Aynalı Resimler, Ayna Üzerine Baskı, 1966.	193
Görsel 85: M.Pistoletto, Yürüyen Heykel, Gösteri, 1968.....	194
Görsel 86: M. Pistoletto, Gezen Dünya, Gösteri, 2018.	196
Görsel 87: M. Pistoletto, Yargı Borozanları, Fotoğraf, 1968.	196
Görsel 88: Piper Pluriclup'de Gösteri Ve Toplantı, Fotoğraf, 1968.....	197
Görsel 89: Michelangelo Pistoletto'nun Sonu Gösterisi, Piper Pluriclup, 1969.	198
Görsel 90: J. Kounellis, İsimsiz, Performans Gösterisi, 1972.....	199
Görsel 91: J. Kounellis, İsimsiz, Performans Gösterisi, 1972.	201
Görsel 92: J. Kounellis, Yerinde İcat Etmeli, Performans, 1973.	202
Görsel 93: J. Kounellis, İsimsiz, Apollon Maskeli Gösteri, 1972-1973.....	203
Görsel 94: J. Kounellis, Yerinde Keşfetmek, Gösteri, 1972	204

Görsel 95: J. Kounellis, İsimsiz, Teatral Gösteri, 1972,.....	206
Görsel 96: Gilbero Zorio, Mikrofonlar, Yerleştirme, 1969.	208
Görsel 97: P. P.Calzolari, Filtre Ve Tüm Meleklerle Hoşgeldiniz, Enstalasyon.....	209
Görsel 98: Giovanni Anselmo, Yemek Yiyen Heykel, 1968.	218
Görsel 99: Giovanni Anselmo, İsimsiz, Yerleştirme, 1969.....	219
Görsel 100: Giovanni Anselmo, Yön, Taş Blok Ve Pusula, 1968.	220
Görsel 101: Giovanni Anselmo, Yurtdışına Dönüş, 1984.....	222
Görsel 102: Giovanni Anselmo, Tors, Deri, Demir Çubuk, 1968.....	224
Görsel 103: Giovanni Anselmo, Tors, 1968.....	225
Görsel 104: Giovanni Anselmo, Solunum, Yerleştirme, 1968.....	226
Görsel 105: Guiseppe Penone, İsimsiz, Ağaç, 2007.....	228
Görsel 106: Giuseppe Penone, Yaprakların Nefesi, Yerleştirme, 1979	230
Görsel 107: Guiseppe Penone, Nefes, Pişmiş Toprak, 1978.	232
Görsel 108: Guiseppe Penone, Gölgeyi Solumak, Yerleştirme, 1969.....	233
Görsel 109: Gilberto Zorio, İsimsiz, Yerleştirme, 1978.....	236
Görsel 110: Gilberto Zorio, Kurşun II, Yerleştirme, 1968.....	237
Görsel 111: Gilberto Zorio, Yıldız, 1980.	238
Görsel 112: Gilberto Zorio, Kelimeleri Arındırmak” Yerleştirme, 1979.....	239
Görsel 113: Gilbero Zorio, Gül, Mavi, Pembe, Yarım Eternit Silindir, 1967.....	242
Görsel 114: Pier Paolo Calzolari, İsimsiz, Yerleştirme, 1989.....	244
Görsel 115: Pier P. Calzolari, Isimsiz, 1968.....	244
Görsel 116: Pier Paolo Calzolari, Lütfen Söyle, Yerleştirme, 1968.....	246
Görsel 117: Jannis Kounellis, İsimsiz, Yerleştirme, 1969.....	247
Görsel 118: Jannis Konellis, İsimsiz, Enstalasyon, 1969.	249
Görsel 119: Pino Pascali, 32m3 Deniz, Yerleştirme, Su Kabini, Boyalı Su, 1967.	250
Görsel 120: Piero Gilardi, Doğal Halılar, Yerleştirme, 1968.....	251
Görsel 121: Piero Gilardi, Olası Olmayan, Alan Kurgu, 1989.....	253
Görsel 122: Piero Gilardi, Labirent Antroposen, Alan Kurgu, 2018.....	255
Görsel 123: L. Fabro, Çiçekler Arasında Tüpten Yere, Yerleştirme, 1963-2001	256
Görsel 124: Pino Pascali, Mavi Dul, Heykel, 1967.....	263
Görsel 125: Pino Pascali, Doğanın Yeniden İnşası, Yerleştirme, 1967.	265
Görsel 126: Pino Pascali, Tarım Aletleri Grubu, Yerleştirme, 1968.....	265

Görsel 127: Marisa Merz, Yaşayan Heykel, Enstalasyon, 1966.	266
Görsel 128: Mario Merz, İsimsiz, İplik, Demir, Çivi, 1968	268
Görsel 129: Michelangelo Pistoletto, Paçavraların Venüsü, Enstalasyon, 1967.....	268
Görsel 130: Jannis Kounellis, İsimsiz, Alan Kurgu, 1992.	271
Görsel 131: Jannis Kounellis, İsimsiz, Kömür Ve Metal Levha, Yerleştirme, 2012. .	272
Görsel 132: Jannis Kounellis, İsimsiz, Yerleştirme, 1969.....	273
Görsel 133: Jannis Kounellis, İsimsiz, Yerleştirme, 1996.....	274
Görsel 134: Jannis Kounellis, İsimsiz Adli Çalışmadan Detay	275
Görsel 135: Jannis Kounellis, İsimsiz, Yerleştirme, 2012.....	276
Görsel 136: Jannis Kounellis, İsimsiz, Yerleştirme, 1969.....	277
Görsel 137: Emilio Prini, Tüketim Nesneleri, 1969.	279
Görsel 138: Emilio Prini, L'usa (Usa To Use), K.Ü.S.B.1969.	282
Görsel 139: Lewis Hine, İşçi Çocuk, Fotoğraf, 1911, ABD.....	287
Görsel 140: Lewis Hine, İşçi Çocuk, Fotoğraf, 1911, ABD.....	288
Görsel 141: Lewis Hine, İşçi Çocuk, Fotoğraf, 1912, ABD.....	290
Görsel 142: Lewis Hine, İşçi Çocuk, Fotoğraf, 1911, ABD.....	292
Görsel 143: Lewis Hine, İşçi Çocuk, Fotoğraf, 1911, ABD.....	294
Görsel 144: Halil Sepetci, Eski Lokomotif, Fotoğraf, 2022, Karabük.	293
Görsel 145: Halil Sepetci, Eski Lokomotif, Fotoğraf, 2022, Karabük.	293
Görsel 146: Halil Sepetci, Kara Tren Arşivi, Yerleştirme, 2022, Karabük.....	294
Görsel 147: Halil Sepetci, Raylar Arşivi, Yerleştirme, 2022, Karabük.	295
Görsel 148: Halil Sepetci, Raylar Arşivi, Yerleştirme, 2022, Karabük.	296
Görsel 149: Halil Sepetci, Raylar Arşivi, Yerleştirme, 2022, Karabük.	297
Görsel 150: Halil Sepetci, Demiryolu Arşivi, Yerleştirme, 2022, Karabük.....	298
Görsel 151: Halil Sepetci, Demiryolu Arşivi, Yerleştirme, 2022, Karabük.....	299
Görsel 152: Halil Sepetci, Demiryolu Arşivi, Yerleştirme, 2022, Karabük.....	299
Görsel 153: Halil Sepetci, Demiryolu Arşivi, Yerleştirme, 2022, Karabük.....	300
Görsel 154: Halil Sepetci, Demirci Ocağı Arşivi, Yerleştirme, 2022, Karabük.	300
Görsel 155: Halil Sepetci, Demirci Ocağı Arşivi, Yerleştirme, 2022, Karabük.	301
Görsel 156: Halil Sepetci, Demirci Ocağı Arşivi, Yerleştirme, 2022, Karabük.	302
Görsel 157: Halil Sepetci, Demirci Ocağı Arşivi, Yerleştirme, 2022, Karabük.....	303
Görsel 158: Halil Sepetci, Kitsch'e Bakış, Yerleştirme, 2022, Karabük.....	304

ÖZET	
Başlık: Arte Povera Hareketinde İnsan, Doğa, Endüstri İlişkisi ve Nesnenin Kavramsal Boyutları	
Yazar: Halil SEPETCİ	
Danışman: Doç. Onur KARAALIOĞLU	
Kabul Tarihi: 17/03/2025	Sayfa Sayısı: x (ön kısım) + 333 (ana kısım)
1967 yılında İtalyan sanat eleştirmeni ve küratör Germano Celant'ın genç İtalyan sanatçıların avangard çalışmaları hakkında yazdığı "Bir Gerilla İçin Notlar" adlı makalede öne sürülen Arte Povera (Yoksul Sanat) kavramı, 1962-1972 yıllarını kapsayan savaş sonrası dönemin en yenilikçi ve etkili avangard sanat hareketlerinden biri haline gelmiştir. Arte Povera, 1968'deki "İtalyan mucizesi" ekonomik patlaması ve ardından gelen öğrenci ve işçi isyanları bağlamında, yalnızca savaş sonrası dönemde resmin önceliğine karşı değil, aynı zamanda ortaya çıkan tüketim kültürüne karşı da isyan etme dürtüsüyle avangard sanatta farklı bir atılım yaratmıştır. Sanat ve siyaset ilişkisine bağlı sosyolojik sorunların yarattığı toplumsal olayların içinde kendini gösteren İtalyan sanatçılar daha sonraki yıllarda Arte Povera hareketini gündelik yaşamın dinamiklerine taşımışlardır. Sanatçıların, sınırsız bir nesne kullanımına açık hale gelen anlayışlarıyla, demir, kömür, saman yığınları, kağıt parçaları, ayna, taş, toprak gibi gündelik hayata dair malzemelere yapıtlarında içten bir duyarlılık ve samimiyetle yer vermişlerdir. Diğer taraftan doğa ve insan ilişkilerine deneyim odaklı performatif bir bakış getiren Arte Povera sanatçıları, gerçekliğin boyutlarını birebir gözlemlemiş ve aynı zamanda her an karşılaşılabılır olağan fiziksel durumların süreçlerini izleyerek nesnenin oluşumlarına sanatsal bir içerik kazanmışlardır. Doğa nesnelerinin yanında sanatçıların endüstri üretim nesnelerini çeşitli bağlamlar içinde yorumlama biçimleri hayatın kendi gerçekliğine yönelik etkin bir sanat anlayışını ortaya çıkarmışlardır. Gündelik yaşam ile sanatın sınırlarını ortadan kaldırma amaçlı ilerleyen Arte Povera hareketi, uyguladığı yöntemler içinde katalog, heykel, enstalasyon, çizim, fotoğraf, film ve performans dahil olmak üzere çok çeşitli disiplinleri bir araya getirmiştir. Arte Povera hareketinde, insan, doğa ve endüstri ilişkilerinden çıkış yapan uygulama yöntemleri kendinden sonra gelecek olan çağdaş sanat yöntemlerinin de yolunu açmıştır.	
AnahtarKelimeler: Arte Povera, Avangard Sanat, Performatif Yapıt	

ABSTRACT	
Title of Thesis: The Relationship Between Human, Nature, Industry and the Conceptual Dimensions of the Object in the Arte Povera Movement	
Author of Thesis: Halil SEPETCİ	
Supervisor: Assoc. Prof. Onur KARAALİOĞLU	
Accepted Date: 17/03/2025	Number of Pages: x (pre text) + 333 (main body)
The concept of Arte Povera (Poor Art), proposed in 1967 in an article titled “Notes for a Guerrilla” written by Italian art critic and curator Germano Celant about the avant-garde works of young Italian artists, became one of the most innovative and influential avant-garde art movements of the post-war period spanning the years 1962-1972. In the context of the “Italian Miracle” economic boom of 1968 and the student and worker revolts that followed, Arte Povera created a different breakthrough in avant-garde art with the impulse to rebel not only against the primacy of painting in the post-war period but also against the emerging consumer culture. Italian artists, who showed themselves in social events created by sociological problems related to the relationship between art and politics, later carried the Arte Povera movement to the dynamics of everyday life. With their understanding that became open to an unlimited use of objects, the artists included materials related to everyday life such as iron, coal, haystacks, pieces of paper, mirrors, stones and soil in their works with sincere sensitivity and sincerity. On the other hand, Arte Povera artists, who brought an experience-oriented performative perspective to the relations between nature and humans, observed the dimensions of reality firsthand and at the same time, by following the processes of ordinary physical situations that can be encountered at any moment, they gained an artistic content for the formation of the object. In addition to natural objects, the artists' interpretation of industrial production objects in various contexts revealed an effective artistic understanding directed at the reality of life itself. The Arte Povera movement, which progressed with the aim of eliminating the boundaries between daily life and art, brought together a wide range of disciplines including catalogue, sculpture, installation, drawing, photography, film and performance in the methods it applied. In the Arte Povera movement, the application methods that emerged from the relations between humans, nature and industry paved the way for the contemporary art methods that would come after it.	
Keywords: Arte Povera, Avant-garde Art, Performative Work	

GİRİŞ

Avangard sanat disiplini olarak “Yoksul Sanat” (Arte Povera) kavramı, ilk olarak, Germano Celant tarafından 1967 yılında Cenova'daki Bertesca Galerisi'ndeki düzenlenen “Arte Povera-Im Spazio” (Yoksul Sanat-Düşünce Alanı) sergisiyle ilan edilir. Arte Povera, Celant tarafından, 1960'lı yıllarda birbirinden bağımsız çalışan Anselmo, Boetti, Calzolari, Fabro, Kounellis, Mario ve Marisa Merz, Paolini, Pascali, Penone, Pistoletto, Prini ve Zorio gibi genç İtalyan sanatçıların biçimci (formel ve informel) anlayıştan farklı olarak gündelik yaşamdan ve doğadan alınmış nesneler ile kamuya açık alanlarda gerçekleşen sıradan eylemlerden, performanslardan ve kolektif gösteri etkinliklerinden oluşan performatif özelliklere sahip deneyime dayalı sanat uygulamalarını tanımlamak için kullanılan metaforik bir terimle karşılık bulur. Arte Povera'nın temellerinin atıldığı “Im Spazio” (Düşünce Alanı) sergisinden iki ay sonra Germano Celant, sanatçıların doğa nesnesinin, endüstriyel malzemenin ve bedenin doğrudan kullanılması sonucu eyleme ve sürece de vurgular yapan avangard sanat yapıtlarını ortak bir tanımlamada birleştirmek için bu kışkırtıcı aynı zamanda merak uyandıran “Yoksul Sanat” terimine, Flash Art dergisinde yayınladığı “Bir Gerilla İçin Notlar” (1967) adlı makale yazısında tekrar yer verir (Bakargiev, 1987). Böylece, Arte Povera terimi, 1967 yılından itibaren yeni bir avangard sanat hareketi olarak, Germano Celant ve bir grup genç İtalyan sanatçının girişimleri sonucu yapılanmaya başlar.

1967 yılında “Im Spazio” (Düşünce Alanı) sergisiyle başlayan Arte Povera ilk aşamada, içinde bulunduğu dönemin siyasi ve sanatsal olaylarının birbiriyle ilişkili sosyolojik bağlamları göz önünde bulundurulduğunda, 68 kuşağı öğrenci eylemlerinin yaşandığı çalkantılı ve gerilimli bir sürecin içinden doğuş yaptığı görülür. Celant'ın “Bir Gerilla İçin Notlar” makalesinden anlaşılacağı üzere, Arte Povera, İtalya'nın siyasi olaylar sonrası, eylemler, ayaklanmalar ve protestolarla dramatik hale gelen sosyal yapının ekonomik ve kültürel krizlerle yüzleştiği bir dönemde, sistemi ve iktidarı eleştiren radikal sol görüşlerle ilişkili ideolojik bir savunma metniyle kendini gösterir. Toplumsal açıdan yaşanan bu sıkıntılı süreçte, Arte Povera sanatçılarının, insan, doğa ve endüstri odaklı çalışmalarındaki gerek sosyolojik gerek gündelik yaşam deneyimlerine dayalı yaklaşım biçimleri ve farklı uygulama yöntemleri, dönemin sanat eleştirmenleri ve düşünürleri tarafından dikkat çeker. Bu dönemde, Arte Povera, sanatsal açıdan

uyguladığı yöntemlerle birlikte öne sürdüğü düşünce yaklaşımı, eleştirmenlerin yorumlarında yeni bir sanatsal yapılanma biçimi olarak değerlendirilir (Bakargiev, 1987 ve Sergio, 2011). Arte Povera sanatçılarının gündelik yaşam ve doğa arasında deneyime dayalı belirli bir sentez sağlayan çalışmaları, 1968 yılı sonrası düzenlenen uluslararası sergiler ve bienaller aracılığıyla dünyaya tanıtılır. Arte Povera sanatçılarının, gündelik yaşamın ve doğanın içinde her an karşılaşılabilen sıradan, ucuz ve basit görünen mütevazı nesnelerle deneyime dayalı olayları bir araya getiren yapıtları, 1967 ile 1972 yılları arası, sergi mekanlarında ve kamu alanlarında düzenledikleri organizasyon içinde ortak bir konsepte sunulur. Sanatçıların ilk dönem grup sergilerinde yer alan Arte Povera yapıtlarında, yaşamın, insanın ve doğanın kendine özgü gerçekliğine getirilen güçlü ve derin bakış açısı kendini açıkça gösterir. Farklı düşünce yaklaşımları ve uygulama yöntemleriyle sanat pratiğini yeniden hem yaşamın hem de doğanın bir keşif meselesine taşıyan Arte Povera hareketi, 1960 ve 1970’li yıllarda Amerika ve Avrupa’da ortaya çıkan Neo Dada, Pop Art, Happening, Flüksus, Arazi Sanatı, Yeni Gerçekçilik, Stüasyonizm gibi diğer avangard sanat hareketlerinin arasında yerini alır.

Toplumu eleştirel bir bakış açısıyla değerlendiren Arte Povera yapıtları diğer taraftan biçimci ve geleneksel sanat sınırlarının dışına çıkan yeni yaklaşım üslubuyla, sıradan gerçekliğin büyüleyici ve şaşırtıcı içeriğini etkileyici biçimde açığa vurur. Arte Povera sanatçıları, biçimci anlayışın yarattığı renk, doku, leke, figür ile tuval yüzeyinde geliştirilen modern sanat üsluplarının (Soyut dışavurumcu sanat, Minimalizm, Renk Alanı, Pop Art, Op Art vb.) yerine, toprak, odun kömürü, bitkiler, beden, hayvanlar gibi doğal ve endüstri malzemelerini kullanmaya yönelik doğrudan uygulamaya geçen ve oluşum, olay, süreç, eylem gibi unsurları da yapıt içine dahil ederek sanatsal ifadeyi daha deneyime dayalı performatif bir düzeye taşır. İster nesnel ister eyleme dönük olsun, Arte Povera yapıtlarının içeriğinde, doğanın ham gerçekliğine ve gündelik yaşamın izlerine dair mutlaka performatif düzeyde ifade bulan bir etkileşim biçimine rastlamak mümkündür.

Farklı yöntemler üzerinden ilerleyen Arte Povera sanatçılarının, sınır tanımayan özgür ve eleştirel yaklaşımları, temelde, insan, doğa ve endüstri ilişkileri arasında kurulan deneyimin ve süreçlerin var ettiği bir etkileşim alanı içinde yapılır. Arte Povera yapıtları üzerinden, insan, doğa ve endüstri ile kurulan bu etkileşimde, fenomenolojinin derin sorgulamaları yapılırken aynı zamanda kolektif deneyimlerin ortaya çıkardığı

alışmalar, önemli kavramsal açılımları izleyiciye gözlemlene ve düşünme imkanı sunar.

Performatif ve deneyim odaklı süreçlerin ağırlıklı olduğu Arte Povera yapıtlarında genel açıdan, doğa, endüstri, insan ilişkilerini daha minimal bir tutumla antropolojik boyutları göz önünde bulunduran bir yorumlama biçimine gidilmiştir. Sanata getirilen bu farklı yaklaşımla Arte Povera, yorumladığı konuların antropolojik boyutlarına vurgular yaparken gözden kaçırdığımız ya da farkında olmadığımız basit ve sıradanlığı ilgi çekici hale getirerek insanın varoluş sorununu belirli bir gerçeklik seviyesinde ele almıştır.

Arte Povera sanatçılarının insanı, doğayı ve endüstriyi yapıtlarında yorumlama üslubu ve içselleştirilen derin düşünme biçimleri, bireysel bir deneyimin ötesinde gündelik yaşama dönük olarak ilerler ve herkes için geçerli kolektif deneyimleri ön plana çıkarır. Hayatın basit ve sıradan kolektif deneyimlerini yapıt üzerinden ifade eden Arte Povera yaklaşımı, yaşam ve sanat arasındaki sınırların ortadan kaldırmayı hedefleyen, böylece; izleyiciyi ve sanatçıyı ortak bir noktada birleştiren sanatsal uygulamalara yoğunlaşır. Yapıtlarda görülen tasarım gücünün olağan dışı bakış açısı ve sınırları zorlayan basit dönüşüm özellikleri, Arte Povera sanatçılarına ait derin algılama biçiminin ve sanatsal duyarlılığın ne kadar hassas bir çizgide hareket ettiğini açıkça gösterir. Dolayısıyla, Arte Povera sanatçıları, insana yönelik daha evrensel nitelikleri, gündelik yaşam ve doğa arasında kurduğu iletişimde yakalamaya çalışır ve bir deneyim meselesi olarak varoluşun gerçekliliğini, en somut haliyle yapıtlarındaki ortaya koyar.

Arte Povera sanatçıları yapıtlarında yaygın ve ulaşılabilir geniş yelpazeli bir malzeme çeşitliliği sahiptir. Herkesin kolaylıkla elde edebileceği mütevazı nesnelerin kullanım nedenlerinin çıkış noktasında ise, toplumu daha demokratik, özgür ve eşit bir seviyede temsil etme çabasıdan kaynaklanan politik bir bakış vardır.

12 İtalyan sanatçısının her biri, binbir gece Masalları'ndaki ünlü cinler gibi, bir tür metamorfik çılgınlık ve aynı zamanda “her şeye gücü yetme” becerisi ile bu hareketi canlandırır. Bir sandığı heykele, bir demir levhayı zarif bir goblene, isimsiz plastik bir parçayı metafizik bir nesneye, tuzdan yapılmış bir yüzeyi Helenistik oymalı kumaşa ve sofistike bir övgüye, beyaz alçı kalıplarının bir kopyasını sanatın anlamı üzerine Platonik bir düşünceye, içi kömür dolu bir çuvalı, bir işçi bedenine, bir toprak parçasını veya akan dereyi arkaik düzeyde ince bir enerji mıknaısına dönüştürebilmişlerdir. Birbirinden farklı temalara yönelen sanatçılar, genellikle atık malzeme olan basit ve kalitesiz nesnelerin

kullanımında birleşmiş ve bunlar ustaca bir dönüşüme ulaştırarak, sihirli ve hayret verici aynı zamanda şaşırtıcı etkilerle dikkat çekici yapıtlar haline getirmiştir. İzleyiciye sunulan bu yapıtlar, zengin bir şekilde anti-retorik formlar, sosyolojik fikirler ve süreçlere dayalı jestler içermektedir (Repetto, 2016). Arte Povera anlayışıyla birlikte genç İtalyan sanatçılar, bilinen sanat geleneklerinden çok uzak bir yaklaşımla farklı bir sanat türüne hayat vermiş: bir yandan çalışmalarda kullanılan performatif teknikler diğer taraftan gerçekliği farklı boyutlara taşıyan ifade tarzlarıyla avangard sanat anlayışının ilgi odağı olmuştur

Arte Povera sanatçılarının doğa, nesne ve endüstriye yönelik farklı düşünme ve algılama biçimlerinin yanında kolektif bir boyuta uzanan sosyolojik bağlamlar avangard sanat ve gündelik yaşam ilişkisine dair güçlü bir sentezleme sunmuştur. Arte Povera sanatçılarının siyasetten, insan ilişkilerine, doğadan endüstriye kadar bir çok alanda yarattığı yeni yaklaşımlar, günümüz çağdaş sanat anlayışının gelişmesinde de derin bir etki bırakmıştır. Bu bağlamda;

Araştırmanın Konusu

Tez araştırmasına yönelik yapılan incelemeler ve edinilen bilgiler ışığında Arte Povera (Yoksul Sanat) yapıtlarının temel anlamda, insan, doğa, endüstri alanlarıyla ilişkili olarak üç ortak alanda ilerlediği tespit edilmiştir. Diğer taraftan, Arte Povera anlayışı, kapital sisteme ve tüketim kültürüne karşı merkeze “insan” olmanın en doğal haline dönüşümü arayan bir yöntem getirmeye çalışmıştır. Gündelik yaşam ve doğanın içeriğine inen Arte Povera anlayışı, insan deneyimlerini ön plana çıkaran açılımla birlikte tüm fiziksel ya da nesnel gerçekliğin koşullarını ve sıradanlığını bir yapıta dönüştüren yaklaşım biçimleri avangard sanatta güçlü bir atılım yarattığı görülmüştür. Dolayısıyla, Arte Povera anlayışının İtalyan sanatçıların insan kavramını merkeze alarak yorumladıkları doğa ve endüstrinin yaşama yönelik çok katmanlı anlam ilişkilerini bir deneyim meselesi olarak sunmuştur. Arte Povera eserlerinin içeriğinde bulunan insan deneyimleri, doğa ve endüstri nesnelerinin hangi bağlamlarda kullanıldığını, gündelik yaşam ile kurduğu ilişkiler göz önünde bulundurulması dikkate alarak, tez araştırma konusu, “Arte Povera Hareketinde İnsan, Doğa, Endüstri İlişkisi ve Nesnenin Kavramsal Boyutları” başlığı altında belirlenmiştir.

Araştırmanın Önemi

Arte Povera konusu hakkında ülkemizde akademik literatür içerisinde yazılı ve basılı kaynakların çok sınırlı hatta yetersiz olması nedeniyle bu sanat disiplini yönelik kapsamlı bir tez araştırma çalışmasının yapılması, sanat ve akademi alanında önemli bir açığı kapatacağı düşünülmektedir. Arte Povera Hareketi'ne yönelik yayın ve kaynak kitapların ülkemizdeki eksikliği üzerine oluşan bu boşlukta tezin araştırmalarında yararlanılan İtalyan sanat eleştirmenlerinin görüşleri aynı zamanda 1960'lı yıllarda gelişim gösteren avangard sanat hareketlerinin akademik açıdan izlenmesi, anlaşılması ve tartışılmasına yönelik yapılan eleştirilere de yardımcı olması amacıyla oluşturulmuştur. Ülkemizin akademik eğitim kurumlarında "Arte Povera Hareketi" üzerine yabancı yazılı kaynakların ve eleştiri yazıların çevirileri yapılarak farklı eleştirmenlerin görüşlerine ait bilgi ve düşünce aktarımlarından oluşan tez çalışması, avangard yapıtların analiz ve çözümlemelerinde daha doğru bir yaklaşımın oluşturulmasına yardımcı olacaktır. Diğer taraftan, "Arte Povera Hareketinde, İnsan, Doğa, Endüstri İlişkisi ve Nesnenin Kavramsal Boyutları" araştırma konusu, lisans ve lisansüstü programlarında öğrenim gören öğrencilerin Arte Povera hareketinin gelişim süreçlerini izlemesi ve yapıtların içeriklerini daha açık bir düzeyde anlaşılmasını sağlayacaktır.

Araştırmanın Amacı

Tez araştırma konusunun amaç ve hedefindeki öncelik, Arte Povera Hareketi'nin çıkış ve gelişim süreçlerine etki eden sosyolojik olaylar ve yeni avangard sanat yaklaşımlarının kapsamlı biçimde araştırılması ve incelenmesidir. Elde edilen bilgiler sonucunda yapıtlar hakkında doğru analizlerin oluşturulmasını ve geliştirilmesini sağlamak amaçlı tez araştırılması üzerinde çalışılmıştır. Tezin araştırılmasına yönelik diğer hedeflenen durum ise, Arte Povera yapıtlarının doğru analizleri için uygun düşünce ve kuramsal yöntemlerinin belirlenmesiyle bu avangard sanat yaklaşımının tüm boyutlarıyla değerlendirilmesidir. Arte Povera Hareketi'nin yapılanma süreci ve kronolojisi takip edilerek eserlerin sahip olduğu anlam içerikleri, açıklayıcı ve anlaşılabilir bir anlatımla aktarılması tez araştırma konusunun amacını belirlemiştir.

Araştırmanın Yöntemi

Tez konusuna yönelik araştırma yönteminde bilimsel kaynakların oluşması için literatür tarama, arşiv inceleme ve bilimsel veri toplama yöntemi üzerinden kitap, ansiklopedi, makale, süreli yayınlar, gazete, dergi, yayınlanmış tez, katalog ve internet gibi kaynaklardan elde edilen bilgilerin bilimsel güvenilirliği teyit edilerek tezin kaynakça kısmı hazırlanmıştır. Literatür tarama ve kaynak inceleme sonucu elde edilen veriler, tez araştırma konusunun kapsamında birleştirilmiş sonuçlar analiz edilerek yorumlanmış ve tez konusunun anlatımını sağlayan metin kısmı oluşturulmuştur. Tez konusunun anlatımında bilimsel uygulama olarak “analiz ve yorumlama” yöntemi kullanılmıştır. Tez araştırma konusu 1960 ve 1970’li yılları kapsayan dönemde ortaya çıkan Arte Povera yapıtlarının incelenmesi üzerine sınırlandırılmıştır. Tezin araştırılma alanı, sanat ve siyaset ilişkisinden gündelik yaşamın pratiklerine kadar Arte Povera yapıtlarında, insan, doğa ve endüstri ilişkileri üzerine kurulmuş ve analiz edilmiştir. Bu bağlamda, tez araştırma konusunun metin kısmı dört (4) bölümden oluşmaktadır.

Birinci bölümde, Arte Povera (Yoksul Sanat) kavramının avangard sanat açısından ne ifade ettiği ve ne amaçla ortaya çıktığı, eleştirmen ve sanatçı görüşleri dikkate alınarak elde edilen bilgiler doğrultusunda yorumlanmıştır. Avangard yaklaşım biçiminin gündelik yaşam ve siyasetle olan açılımlarından bir çıkış yaparak Arte Povera anlayışına yapılanmasını sağlayan tarihsel süreç ve etkileşim alanları birinci bölümün ana konusunu oluşturulmuştur. Bu bölümde, tarihsel bir bakış açısıyla, Arte Povera hareketinin ilanından önce İtalya’daki avangard sanat hareketlerinin izlediği süreçler ve arka planda gelişen politik olaylar aktarılmıştır. Arte Povera’nın İtalya’da uluslararası bienaller ile başlayan sansasyonel durumların ve Amerika’nın yarattığı ekonomik, siyasi ve kültürel hegemonya ile başlayan sorunlar ve tartışmalar, araştırma konunun derinlemesine anlaşılabilmesi için özellikle vurgulanmıştır. Bununla birlikte, Arte Povera sanatçılarının siyasi ve politik yönleri ile Pop sanatın Amerika kapitalizmine yönelmesi ve tüketim toplumuna muhalif tutumda olan bakış açıları, sosyolojik bağlamlar içinde yorumlanmıştır. 1960’lı yıllarda oluşan siyasi olayların endüstriyel gelişimlerin hem toplumuna hem de sanata yansıma biçimleriyle ilişkili eleştirileri dikkate alan Arte Povera sanatçılarının eserlerine yükledikleri politik yorumların içeriği açıklanmıştır.

İkinci bölümde, Arte Povera Hareketinin oluşum aşaması dikkate alınarak, dünya sanat piyasasına açılmasında önemli etkiler gösteren sergi etkinlikleri kronolojik olarak

araştırılmış ve Arte Povera sanatçılarının döneme damga vuran sergilerinden bahsedilmiştir.

Üçüncü bölümde, Arte Povera sanatçılarının eserlerindeki uygulama yöntemleri ve yapıtların içerikleri analiz edilmiştir. Yapıtları meydana getiren yöntemler, “insan, doğa teatral gösteri ve endüstri” alanları olmak üzere dört alt başlıkta incelenmiştir. Arte Povera yapıtlarında, sanatçıların “beden” üzerinden yaşama yönelik deneyimleri yeniden nasıl keşfettiği ve hangi temalara vurgu yapıldığı anlatım içinde açıklanmıştır. Bununla birlikte, ikinci bölümde, doğa ve gündelik yaşam nesnelerinin ham bir gerçeklikle kullanılmasının arka planındaki temsil biçimleri Arte Povera yapıtlarından örnekler verilerek anlatım sağlanmıştır. Diğer taraftan performatif yapıtların teatral gösterilerle sentezlenen etkinlikleri ve deneyime dayalı uygulama biçimleri bu bölümde aktarılmıştır. Dördüncü alt başlıkta ise, endüstri ve tüketim toplumu konusuna ilişkin Arte Povera sanatçı eleştirileri ve çalışmalarından bahsedilmiştir.

Dördüncü bölümde, tez araştırma konusuna ilişkin uygulama çalışmalarına yer verilmiştir. Uygulama çalışmaları endüstri mekanların ve endüstri nesnelerinin tarih süreçte insan ile trajik ilişkilerini yorumlayan bir yaklaşımda ele alınmıştır. Bu bağlamda, “Endüstriyel Hafıza: Lewis Hine’in İzinde Maden İşçisi Çocuklar” başlığı altında, endüstriyel sürecin politik ve sömürgeye dayalı olumsuz durumları uygulama çalışmalarında ifade edilmiştir. Eser metni kapsamında, fotoğrafçı ve sosyolog Lewis Hine’in tarihi belge niteliği taşıyan “işçi ve madenci çocuklar” üzerine araştırma yaptığı 1910-1920 yılları arasındaki dönemde çektiği fotoğraflar günümüz endüstri kentlerinin kullanıma kapalı sanayi mekanlarında yeni bir güncelleme ile sanatsal içerikli sunumu yapılmıştır.

1. BÖLÜM: SANAT SİYASET İLİŞKİSİNDEN GÜNDELİK YAŞAM GERÇEKLİĞİNE ARTE POVERA HAREKETİ’NİN YAPILANMA SÜRECİ

20. yüzyılda modernitenin soykütüğünden hareketle sanattaki büyük dönüşümler üzerinde duran France Farago, “Sanat” adlı kitabında “20.yüzyılın sanatında radikal bir yenilik varsa, bu yeniliği 20.yüzyılın ikinci yarısında görmek gerekir” diye yazar (Farago, 2006,s.13). Farago, sanat üzerine bu tarihsel yönlendirmeyi yapmasının nedeni, Dada hareketiyle başlayan radikal sürecin asıl etkilerini 1950 ve 1960’lı yıllarda ortaya çıkan avangard sanat hareketlerinin yeni yaklaşım biçimlerinde görmesidir. Farago, İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde, Dada hareketinden etkilenen avangard yapıtların, hazır nesnelerden doğa nesnelere, siyasetten gündelik yaşam gerçekliğine uzanan büyük bir açılımla, sanatın aktif olarak hayatın içinde uygulamaya geçmesiyle bir devrim yaptığına vurgu yapar. 20. yüzyılın ilk yarısı, radikal biçimde Avangard bir yaklaşımı öne süren Dada hareketinin 1950 sonrası döneme yansıyan etkileri, başta Neo Dada başta olmak üzere Fluksus, Yeni Gerçekçilik, Situasyonizm ve Arte Povera gibi yeni sanat uygulamalarının altyapı hazırlığında önemli derecede katkılar sunar. Bu dönemde ortaya çıkan Arte Povera, Dada hareketinin 1920 ve 1930’lu yıllarda tetiklediği devrimci ruhuna uygun bir yaklaşımla, politik bir tutumda bulunurken yaşamın sıradanlığına, doğanın ve gündelik hayatın gerçekliğine yönelik yaptığı sanatsal dönüşüm, hiç şüphesiz 1950 sonrası gelişim gösteren bir çok avangard sanat disiplininin de etkilenir. Arte Povera’nın gündelik yaşam gerçekliğinden fenomenolojik düşünceye, siyasetten endüstriyel yapılanmaya kadar geniş bir alana uzanan anlayış biçimi, radikal bir başkaldırı ile kurumsallaştırılan modern sanatın biçimsel ifade olanaklarını bir tür yapıbozumuna uğrattır (Lista, 2006,s.11).

Arte Povera, siyasetten yaşamın gündelik gerçekliğine yönelik yaptığı sanatsal dönüşümde, yapıtların, sosyal hayatla daha işlevsel ve bütünleştirici hareket etmesini amaçlar ve teknik olarak, yapıta yüklediği performatif etkilerle farklı bir açılım yaratmaya çalışır. Nesne, insan ve yaşam arasındaki iletişim biçimini en ilkel düzeyde tekrar yorumlayan sanatçılar, hayatın içindeki hemen hemen her durumu, olayı veya varoluş meselesini bir yapıta dönüştürmek için gerçekliğin en dolaysız haliyle bir oyuna girer.

Yaşam ve sanat arasındaki sınırların muğlaklığı aynı zamanda tüm estetik değerlerin yok edildiği Arte Povera yapıtları, genel açıdan incelendiğinde, gerçeklik algısı, imgeden nesnenin kendi gerçekliğine dönüşüm yaparken eser karşısında sağlanan estetik deneyim ise yerini olayın bizati yaşanabilir deneyimlerine bırakıldığı görülmektedir. Bu bağlamda, avangard sanat yaklaşımını, modernlik tarihindeki belirli ve kısıtlayıcı bir dönem olarak değil de, var olan koşulların imkân verdiği her an ortaya çıkabilen dönüştürücü bir güç olarak düşünmek mümkündür (Yedücü, 1999,s.74). Avrupa ve Amerika ile birlikte Uzak Asya coğrafyası sanatında meydana gelen avangard anlayışın yarattığı değişim süreciyle eş zamanlı ortaya çıkan Arte Povera, uygulama yöntemi olarak 1960'lı yıllarda ön plana çıkan nesne, olay, eylem, deneyim, endüstriyel malzeme ve kavramsal ifadelerden oluşan tüm çağdaş yaklaşım biçimlerini kendi içinde kullanmıştır (Lumley, 2001,s.24). Prof. Mehmet Yılmaz “Modernizmden Postmodernizme” kitabında sanatta Büyük Savaş sonrası gelişen dönemi şöyle özetler:

“Benzer bir şekilde, 1960'lı yılların hemen öncesinde, birbirinin peşi sıra birden çok eğilim ortaya çıkar ve aynı anda varlık göstermeye başladı. Bunlardan renkli yüzey resmi ve ressamca soyutlama sonrası denen eğilimler 1950'lerde halen geçerli olan soyut dışavurumculuktan türedi; 1960'lardaysa pop, op, minimalizm, kavramsal, çevresel, yoksul sanat, fluxsus ve oluşum (happening) gibi adlar aslında, yine birden çok eğilim ya da akım neredeyse aynı anda sahneye çıktı. Tabii, birinci grubun merkez üssü Avrupa iken, ikinci grubun ki Amerika'ydı, ikinci gruptakiler birinci gruptakilerden beslendiler; modern ilkeleri hem kendi koşullarına uyarladılar, hem de bilinçli ihlal ettiler -modernizmi sürdürür gibi yaparak başkalaştırdılar. Bütün bunlar, hem 'yaşam' ve 'sanat' hem de 'yüksek' ve 'alçak' sanat arasındaki sınırın alabildiğince muğlaklaşmasına yol açar. Bu, yüce estetiğin de terk edilmesi idi” (Yılmaz, 2013,s.266).

20.yüzyılın ikinci yarısında gerçekleşen avangard hareketin radikal girişimi insan, yaşam ve doğa üzerine tekrar sorgulamayı öngören post yapısalcı bakış açısını da derinden etkilemiştir (Artun, 2011,s.46). Avangard sanat, gündelik hayat normlarını sanatsal olarak daha performatif anlatımlara çevirerek imgesel açıdan görünen ve bilinen anlamı bir taraftan yapı bozumuna uğrattırken diğer taraftan “gerçeklik” algısını yeni bakış açılarıyla yorumlamıştır. Arte Povera'nın avangard yaklaşım biçimleri de benzer bir anlayış çerçevesinde gündelik yaşamda yaşanabilir etkin deneyim yollarının olanaklarını bir yapıta taşıırken “gerçeklik” üzerine getirdiği sorgulamalar, kavram, madde, dil, yazı ve

eylem arasındaki “anlam” değişimlerini karşılaştırarak post yapısalcı görüşlere bir gösterge sunmuştur. Böylece, gündelik hayatın yapaylaşan maskesini hem düşünce boyutunda hem de yapıtlarındaki somut temsillerle indirmeye çalışan Arte Povera sanatçıları, uyguladıkları performatif yöntemler ve hazır nesnelerden oluşan sunumlarla sanatı, kavramdan başlayan ve izleyiciyi kolektif deneyimlere yaklaştıran fenomenojik bakışa sahip bir yolda ilerlemiştir. Bu tür uygulama yöntemleriyle, insanın ve toplumun yapay hale gelen gerçekliğini hem eleştirel hem de fenomenolojik bir dille sorgulamaya başlayan Arte Povera, iç dünya gerçekliliğinin dışında herkes için geçerli olan gerçekliğin deneyim merkezli bir açılımını gerçekleştirmiştir (Trini, 1969,s.2). Arthur C. Danto, “Sanatın Sonundan Sonra” kitabında avangard sanatın gündelik yaşamla ilişkisi hakkında şunları yazar: “Avangardın hedefi, bizzat gerçeğin sahip olduğundan daha fazla bir anlam taşımayan, estetik nitelikleri günbatımlarına ve kıyıya çarpıp patlayan dalgalara, dağlara ve ormanlara, gerçek çiçeklere ve güzel bedenlere benzer bir ilave gerçeklik yaratmak suretiyle gerçeklik ile sanat arasındaki ayrımı çökmek olmuştur” (Danto, 2020,s.99). Sarup “Modernizmden Postmodernizme” (2010) adlı kitabında ise avangard sanat ve gündelik yaşamla ilişkili olarak gelişen gerçeklik algına yönelik şunları yazar:

“Sanatın kendisinin tümüyle yaşam pratiğinden koparmasına bağlı olarak iki şey görülebilir: Sanatın gerçek yaşam bağlamlarından yavaş yavaş uzaklaşması ile özel bir deneyim alanında, ki bu estetikdir, billurlaşması. Şimdi tarihsel avangard hareket ile bu hareketin sanatın özerkliğine karşı çıkışına dönelim. Özerk sanat yapıtının üretimi genel olarak dahi bir bireyin edimi olarak görülür. Avangard’ın buna tepkisi bireysel yaratış kategorisini olumsuzlamaktır. (...) Avangard sanatla beraber bir özeleştirici dönemi başlar. Burada dikkat edilmesi gereken nokta, bundan böyle avangardların kendilerinden önce gelen sanat okullarını değil sanatı bir kurum olarak eleştirmeleridir. Avangardlar, hem sanat yapıtının dayandığı dağıtım aygıtına hem de özerklik kavramıyla tanımlanan burjuva toplumundaki sanatın değerlerine karşı çıkarlar. Amacı sanatı yaşam pratiğiyle yeniden bütünleştirmek olan bu protesto, özerklik ile ortada hiçbir etkinin bulunmayışı arasındaki bağı açıkça ortaya serer” (Sarup, 2010,s.200-201).

Sarup (2010,s.200-201)’de aktardığı bilgiye göre 20.Yüzyıl tüm avangard sanat hareketlerinin amacı ve onun izlediği yöntemler, toplumsal sistemin getirdiği sorunlara karşı Marksizm temelli siyasi bir düşünce biçimiyle tetiklenmiş ve modernizme ile

birlikte burjuvanın kontrolüne girmiş olan otonom ve kurumsal sanat anlayışına karşı göstermiş olduğu tepkisel bir tutumla öne çıkmıştır. Avangard sanat, bu yönüyle biçimci ve estetik yaklaşımlarla özerk bir alana çekilen böylece burjuvanın hizmetinde toplumsal gerçeklikten koparılan sanatı sorgulamış, kendini ise hayatın dinamikleri içinde çarpık hale gelen ilişkilerin odağında hissettirmeye çalışmıştır. Diğer bir deyişle; avangard, toplumun özgürlüğü kısıtlayıcı, baskıcı ve insanı yok saymaya başlayan olumsuz yapılarına karşı saldırıya geçmiştir. Ali Artun'un editörlüğünü yaptığı "Sanat Manifestoları, Avangard Sanat ve Direniş" (2010) kitabında belirttiği gibi ilk olarak 19. yüzyılın sonunda Avangard sanat manifestolarıyla başlayan ve sokak çatışmalarına kadar uzanan süreçte, sanat bir çok yerde siyasi bir eylem aracına dönüşmüştür (Artun, 2010,s.28). Ali Artun, Avangardın devrimci ruhu hakkında şu bilgileri aktarır:

"Avangardın devrimci ve ütopyacı ruhu, kimi istisnalar dışında avangard sanatçıların Marksizm'e ve zamanlarındaki Marksist siyasal hareketlere duydukları büyük ilgiyi de açıklar. Fransa'da sürrealistler, Almanya'da dadacılar, Hollanda ve Belçika'da Kobra Grubu arasında oldukça fazla sayıda komünist partisi üyesi bulunur. Aslında parti üyesi olmasalar da, 1917 Rus ve 1918 Alman devrimlerinin yarattığı kültürel dalgaya kapılmayan avangard sanatçı yok gibidir. Bu durum onların özerkliğe olan bağlılıklarını zedelemeyiz. Çünkü onlara kendi devrimlerini örgütlenme fırsatları sunar. Özerkliği tehdit eden Stalinist kültür politikalarına karşı en erken ve en etkin hareketlerin başında sürrealizm gelir. Ve onlar bu muhalefeti Marksizm'e sahip çıkarak yaparlar" (Artun, 2010,s.22).

Artun (2010)'da ifade ettiği gibi avangard, Marksizim kökenli sol ideolojik yapının çevresinde yapılanan kapitalizme ve toplumsal sorunlara karşı örgütlenen sanat ve düşünce hareketini modernizmden ayırmak için kullanılan bir kavramdır.

Adorno'nun görüşlerinde ise avangard sanat, toplumsal gerçekliğe ilişkin çelişkinin ve olumsuzlaşmanın karşısına geçmiştir. Adorno'nun gözünde avangard sanat, kurulu bütün yanlış uzlaşmalarıyla birlikte var olanı elinin tersiyle iten radikal bir protesto olarak algılanmıştır. Adorno'nun deyimiyle, avangard, "negative diyalektik" bir süreçten geçer ve modernizmle başlayan kültür endüstrisi içinde bireyin ve kitlenin bir tür olumsuzlanmasının sanatta ki yanımıdır (Adorno, 2016,s.28). Adorno'ya göre dışavurumcu özne yok edilemez; çünkü kendisi rasyonel makineye yakalanmış doğanın bir kalıntısıdır, sonuçta ortaya çıkan bireyin topluma tam uyumunun imkansızlığıyla daima bir direniş imkanının varlığı anlamına gelir. Adorno'nun estetiğinin asıl sorunu,

sanatın aslında mantıksal önermelerle daha iyi ele alınabilecek yavan bir kavramsallığa indirgenmesinden ziyade, umut ilkesinin kendi tarihsel konumu hakkında son derece öz düşününsel bir sanat aracılığıyla açığa çıkmıştır. Avangard, birey ve toplum arasındaki değişken ilişkiye karşı dikkatlidir (Boucher, 2013,s.91). Adorno, savaş-sonrası avangard ile John Cage ve Allan Kaprow'un başlattığı happening'leri hakkında şöyle yazar: “artık siyaseten hiçbir yıkıcı içerikleri olmadığından, ruh çağırma seanslarını hatırlatan hizipçi bir niteliğe bürünmüşlerdir; herkes esrarengiz bir şeyin parçası olduğuna inanır ama hiçbir şey olmaz, hiçbir ruh belirmez. Altüst etme gücü yoktur bu avangardın. Bu dünyayla az çok barışık olmakla kalmaz, onu karanlık biçimde aydınlatır” (Adorno, 2002,s.658'den akt. Leslie, 2020,s.2). Lev Kreft avangard sanatın tarihine ve yaşamın içindeki gerçekliği merkez alan atılımını şöyle ifade eder:

“Tarihsel avangard, modernizmi ve ona özgü estetizmi (sanatın özerkliği, sanat dini) hayattan kopuk olduğu için eleştirir. Daha radikal manifestolarında sanatın sonunu ilan eder, kendini anti-art'la ve anti-estetikle özdeşleştirir. Uygarlığın, hümanizmin ve Avrupa'nın-Batı'nın ilerlemesi nin sonu gibi yorumlanan Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra, avangardın “Yeniden Hayata!” sloganında, tıpkı Rus avangardında, proleter sanat hareketlerinde, dada hareketinde olduğu gibi, sanattan çok siyaset vurgusu vardır. “Yeniden hayat”a dönmesi gereken, sanat kurumunca biçimlendirilen ve özerkliği içinde korunan sanat değildir. Sanatın dönmesi gereken hayat da, insanların hâlâ ilerlemeye, uygarlığa ve Avrupa ile Batı'nın kültürel üstünlüğüne inanç beslediği hayat değildir. Avangard, kurumsallaşmış sanatı yok etme, hayatta devrim yapma derdindedir” (Kreft, 2008,s.37).

Anti sanat yaklaşımında hareket eden avangard sanatın, sosyal veya politik programla ayrılmaz şekilde bağlantılı olduğu ve siyasi bir zeminde ilerlediği, düşünür ve sanat eleştirmenleri tarafından ortaya çıkarılan görüşlerde sıklıkla belirtilmiştir. Genel açıdan, avangard, gündelik yaşam ile sanat arasında sağladığı siyasi ve sosyolojik sentezlemenin bir sonucu olarak hayatın sıradan bir parçası olarak görülmüştür (Artun, 2011,s.58). Böylece, siyasetten gündelik yaşamın kendi gerçekliğine inen sanat, toplumun iç dinamiklerinde varlığını göstermiş ve hem toplum hem de kültürel sistemin yozlaştırıcı ve baskıcı etkilerine odaklı saldırgan, yıkıcı ve anarşist bir anlayışta ilerlemiştir. Sanatın gündelik yaşama açılımında 1960 sonrası Avangard hareketleri olan, Neo Dada, Pop Art, Happening (Oluşumlar), Eylemler (Action), Fluxus, Kavramsal Sanat, Arazi sanatı, Yeni Gerçekçilik, Funk Grubu, Cobra Grubu, Beden sanatı, Performans sanatı, Guati grubu ve

Arte Povera (Yoksul sanat) gibi sanatsal uygulamalar, getirdiği radikal değişimlerle dönemin avangard anlayışında etkin yapıtlar ortaya koymuştur. 1950 sonrası avangard sanat hareketlerinin öncüleri arasında John Cage, Allan Kaprow, Robert Rauschenberg, Joseph Beuys, Yves Klien, Piero Manzoni, Yoko Ono, Nam June Paik ve Merce Cunningham gibi sanatçıların performatif yapıtları, deneyime dönük yorumları ve sanat üzerine geliştirdikleri kavramsal düşünceler neo avangard sanat disiplinlerinin uzantılarını oluşturarak yeni bir döneme girilmiştir (Foster, 1996,s.122).

Gündelik yaşamı yapılandıran “kültürel sistem” ile siyasetin getirdiği sorunların insan ve toplum üzerindeki olumsuz etkileri avangard sanata dair eleştirilerin ve tartışmaların odak noktasında olan en önemli konudur. Kreft (2008,s.37)’de aktarıldığı gibi “Yeniden Hayata” sloganıyla yeni bir oluşuma giren avangard sanat hareketleri, insan, toplum, kültür ve sanat ilişkisine siyasetin de ortak olduğu yeni bir gerçeklik penceresi açmıştır.

Donald Kuspit “Sanatın Sonu” adlı kitabında konu hakkında şunları yazar:

“Aslında sırf eşsiz ve daha yüksek bir deneyim gibi görünmesi ve herkesin talebine cevap vermemesi yani kültürel eğlence mağazasında satılık olmaması ve bu yönüyle paha biçilemez ve pazarlanabilirlik barındırmayan bir şey olması nedeniyle yüksek sanat ifadesi, toplumsal ve politik açıdan sakıncalıdır. Ortak bir deneyim değildir, bu nedenle demokratikte değildir; toplumsal açıdan koşullanmış, hatta kültürel açıdan boyunduruk altında olan, kişiselliğin dışındaki bir yapının tumturaklı, tuhaf bir etkisi sayılan estetik deneyim, aslında bir kenara atılmıştır. Sanatçı, ciddi biçimde, toplumun gündelik değerlerinin istekli temsilcisi haline gelir, kendi yabancılaşmasının bütünlüğünü kaybeder ve sonuçta sanat hem estetik amacını hem de gücünü yitirerek toplumsal aidiyetin simgelerinden biri olan toplumsal bütünleşmenin bir aracı halini alır” (Kuspit,2018,s.26-27).

Donald Kuspit (2018:26-27)’de aktardığı bilgiye göre, avangard sanat, toplumsal bütünleşmenin sağlanmasını amaçlamıştır. Yaşamın güncelliği içinde endüstrileşme ile gelen tüketici toplum yapısı ve ekonomik politikaların sosyolojik sisteme kattığı sorunlara karşı ya da onun belirlediği ve sunduğu şeylerle siyasi bir ilişki içinde olmak avangard sanatın izlediği yönü belirlemiştir. Dolayısıyla, avangard sanat, ekonomik sistemin var ettiği kültürel koşullarla beraber siyasetin de aktif olarak içinde yer almıştır. Avangard sanat yaklaşımı, dünyayı anlaşılabilir kılmak için kriz koşullarına içeriden bakar ve onu bu dünyanın kendini ifade ettiği yabancılaşmış dilin kendisiyle betimler. Ama bu dili netleştirerek ve onu vir ifade biçimi olarak teşhir ederek onu yabancılaştırıcı

özelliklerinden sıyrır. Böylece, abangard sanat gerçekliğin iç yüzünü anlamaya bir yol açar (Eco, 2021,s.312).

Diane Crane, avangardı, estetik toplumsal içerik, üretim ve dağılım konuları dayanarak tanımlamıştır. Crane'ye göre yapıtlar sahip oldukları toplumsal içeriğe yönelik yaklaşımlarıyla avangard olabileceğini söyler. Birincisi, çalışmalarını eleştirel olarak genel kültürden farklı toplumsal ve politik değerlerinin bir parçası yapıyorsa, ikincisi, yüksek kültür ve popüler kültür arasındaki bağlantıyı yeniden tarif ediyorsa, üçüncüsü, sanatsal kurumlara karşı eleştirel bir tavrı benimsiyorsa avangard özelliklere sahiptir (Crane, 1993,s.14-15).

Renato Poggioli, “Avangard Kuram” (1968) adlı kitabında avangard sanatı, sosyal davranış ve ideolojik hareketlere odaklanarak yarattığı etkileri analitik olarak belirlemiştir. Poggioli, avangard hareketi “azınlık toplumun kendinden daha büyük çaptaki topluma karşı kendisini savunması ve topluma karşı durması” olarak gösterdiği tutuma vurgu yapmıştır. Paggioli'ye göre avangard sanatın politik ve radikal özellikleri aktivizm, antogonizm, nihilizm, agonizm olmak üzere dört aşamanın içinde oluşmuştur (Paggiolini, 1968). Poggioli'nin bakış açısıyla, burjuva karşı geliştirilen Avangard hareket, diğer taraftan endüstrileşmenin getirdiği sosyolojik sorunlar içinde en önemli konular arasında görülen bireyin topluma ve doğaya karşı yabancılaşması, yalnızlaşması ve nesnelleşmesi gibi psikolojik çöküntüler, avangard sanatçı yapıtlarında dikkatle vurgulanmıştır (Paggioli, 1968,s,56).

Hal Foster, “Gerçeğin Dönüşü: Yüzyılın Sonunda Avangard” (1996) adlı kitabında gündelik yaşamın gerçekliğine yönelen sanatta, gerçek bedenlerin ve sosyal alanların maddiliğine dayanan sanat uygulamalarına ve gerçek deneyimlere dönüş yapıldığına tanıklık edildiğini öne sürdüğü görüşleriyle avangard eğilimlerin günümüzde de devam ettiğini savunur. Foster, “Gerçeğin Dönüşü” kitabında aktardığı bilgilere göre, çağdaş sanat, tarihsel avangardın yeni bir anlatısıdır. Foster, bu güncel yaklaşımın, gelecekteki sanat ve teori, kültür ve siyaset pratikleri için ne anlama gelmektedir? Sorusuyla açıklama getirmeye çalıştığı durum, gerçekliğin bir deneyim olarak sosyal yaşam içinde devamlı var olacağını ve bu bağlamda sanatında avangard eğilimlerle kendini hayatın pratiklerinde performatif olarak sürekli ifade ettiğini savunmuştur (Foster, 1996). Foster şunları yazar:

“1960'tan beri sanat ve teorideki eleştirel modeller üzerine yaptığım okumalarda neo-avangardın minimalist soyağacını vurguladım. Bu soyağacındaki sanatçılar ve eleştirmenler çoğunlukla gerçekçilik ve illüzyonizme karşı şüpheci kaldılar. Bu şekilde soyutlamanın diğer araçlarla temsiline karşı savaşını sürdürdüler. Donald Judd gibi minimalistler, soyutlamada da, resimsel alanlarının optik illüzyonizminde gerçekçiliğin izlerini gördüler ve eski idealist kompozisyon düzeninin bu son kalıntılarını temizlediler; bu da onları resimden tamamen vazgeçmeye yönlendiren bir coşkuydu. Önemli bir şekilde, bu anti-illüzyonist duruş, kavramsal, kurum-eleştirel, beden, performans, mekana özgü, feminist ve sahiplenme sanatıyla ilgilenen birçok sanatçı ve eleştirmen tarafından korundu. Gerçekçilik ve illüzyonizm 1970'lerde ve 1980'lerde ek şeyler ifade etse bile -örneğin Hollywood sinemasının sorunlu zevkleri veya kitle kültürünün ideolojik yaltaklanmaları- bunlar kötü şeyler olarak kaldı. (...) Hiçbir şeyin gerçek olmadığı ve öznenin yüzeysel olduğu gelenekselci bir rejimden, çoğu çağdaş sanat gerçekliği travma biçiminde ve özneyi kendi kimliğinin toplumsal derinliğinde sundu. O halde, gösterenin ve simgesel olanın yüceltilmesinden sonra, bir yandan gerçek olana, diğer yandan da referansa bir dönüşe tanık oluyoruz. Ve bu dönüşlerle birlikte farklı değişimler geliyor” (Foster, 1996,s.127-128).

Avangard sanat yaklaşımlarıyla birlikte ortaya çıkan uygulama yöntemleri izleyicinin aktif katılımına yöneldiği ve yapılan alan kurgular, performanslar ve gösteriler sanatın deneyim aşamasını hayatın deneyimi arasında oldukça dikkatli ilişkiler kurduğu görülmüştür. Bu deneyim ilişkisinin ana nedeni, 20. yüzyılın ilk çeyreğinden günümüze kadar geçen süreçte sanayileşme, küreselleşme ve modernist yapılanmayla kopma noktasına gelen toplum-sanat ve doğa sanat arasındaki iletişimin gerçek deneyimlerle yeniden canlandırılması için sanatsal bir reforma ihtiyaç duyulmasından kaynaklanmıştır (Habermas,1994,s.29-31).

Avangard sanat yapının amacı, estetik sorunların ötesinde sosyal gerçekçi bir anlayışta gündelik yaşamın deneyimlerine inen ve karşılıklı kolektif ilişkilerin odağında hareket eden farklı bir sanat yaklaşımının oluşumunu sağlamıştır. Bu bağlamda, Arte Povera sanatçısı, bireysel bir tutumu değil daha çok kolektif iletişim ve deneyimi öngören bir anlayış biçimine yöneldiği açıkça görülmektedir. Sanatta yaşama dönük bir gerçekliğe dönüşün anlamı, ironik biçimde sanatta sosyal gerçekliğin, sosyalist gerçekliğin, foto gerçekliğin, hipergerçekliğin, kapitalist gerçekliğin ötesinde daha uç bir gerçeklik uzantısı olarak ortaya çıktığını söylemek mümkündür. Avangard sanatta “yeni sosyal

gerçeklik” olarak tanımlanan eğilimlerin hemen hemen hepsi, sosyal bir bilinç duygusuyla yaşamı tüm katı gerçekliği içinde sunmaya çalışmıştır (Antmen, 2010, s.122). Avangard sanat hareketinin sunduğu “sosyal gerçeklik” ya da “gündelik yaşam gerçekliği” belli bir biçim ve estetik anlayışı geliştirmemiştir. Genel açıdan Dada, Fluxus, Arte Povera, veya Sitüasyonist biçim diye bir şey yoktur. Avangard hareketin ayırt edici özelliklerinden biri gerek kendi döneminin gerekse geçmiş dönemlerin sanat teknikleri karşındaki üstünlüğü olmuştur (Kuspit, 2008,s.52). Avangard sanat hareketinde ki bu üstünlük, teknik açıdan geliştirilen biçimlerin birbirini tarihsel ve estetik olarak izlemesinin yerine birbirinden apayrı olan uygulama ve yöntemlerle, eylemleri, süreçleri, olayları ve eşzamanlılığı da içine alan performatif yapıtlarda kendini göstermiştir. Böylece, gündelik yaşam ve doğa ile deneyimsel iletişimin ürettiği performatif yapıtlar, avangard hareketin sanatsal açıdan ve yöntem olarak temel yaklaşım tarzını oluşturmuştur.

1960 sonrası avangard, endüstri kültürü, kapitalizmin yarattığı tüketim ve reklam sektörü, ekonomik buhran, müze ve sanat galerilerinin kurumsallaşması ve özerkleşmesi, yönetimin baskıcı ve sınırlayıcı tutumları, duygu ve düşünce özgürlüğünün ifade etme çabaları, soğuk savaş döneminin getirdiği siyasi çalkantılar gibi yaşamın içindeki sosyolojik ve kültürel sistemin kolektif sorunları üzerine bir yapılanmaya girdiği görülmüştür. Sanatta, eyleme ve kışkırtıcı tepkilerin var ettiği şok etkisi yaratan ve deneyime dayanan anlayış ön plana çıkarken nesnenin sanatçı tarafından üretilmemiş ham bir gerçeklikle sunumu temel konuda endüstri ve doğaya yönelik metaforik bir gönderme yapmanın ve hayatı yeniden keşfetmenin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır (Artun, 2011). Amerikalı sanatçı Allan Kaprow’un deyimiyle: “Sanat olmayan şeyler, sanat olan sanattan daha çok sanattır” (Kaprow, 1993,s.97). Kaprow, makalesinde, modern sanatı küçümseyici bir kinaye ile eleştirir ve yaşam ile sanatın bir rekabet içinde olduğunu belirtir. Sanat bir zamanlar yaşamdan daha üstün görüldüğünü ama günümüzde yaşam, sanattan daha üstün hale geldiğini belirtir. Yaşam açıkça bu rekabeti kazanarak sanat yaşama katılmış ya da yaşam tarafından sömürgeleştirilmiştir. Sanat, bu teslimiyet nedeniyle, mütevazileşmiş ve kendinden kuşku duymaya başlamıştır (Kuspit, 2018,s.77). Arte Povera hareketinin tarihini ve eserlerini anlatan “Sıfırdan Sonsuza” adlı kitapta şu düşünce belirtilir:

“Müzişyen John Cage bir röportajında, "Sanat, kişinin yaşamayı denediğı bir tür deneysel koşuldan gelir" der. Bu ifade, Arte Povera'nın arkasındaki fikirlerin çoğuna aracılık eden bir bilgi verdi. Grupla bağlantılı sanatçılar, ağırlıklı olarak sanat ve yaşam arasındaki bağlantı noktasıyla ilgilenirler. Günlük yaşam deneyimlerimizin sanat yoluyla nasıl yorumlanabileceğini ve genişletilebileceğini sürekli olarak araştırdılar Çalışmalarının çoğuna yön veren ana fikir, doğal organik dünya ile insanlık arasındaki bağların araştırılmasına yönelik bir yöntemi gelişiminden geliyordu. Bu yöntem ise genellikle doğanın temel güçlerine bakan çalışmalar aracılığıyla gerçekleştirildi. Gerçekçiliğı yaşamla bağlantı kurmak için bir araç olarak kullanmanın yanında, eserlere genellikle bir şiir ve sembolizm duygusu aşılandı”(Criticos, 2001,s.6).

Bu tür fikirlerin temeli, 1900 sonrası sanatın kavramsal merkezinin sanatçının eylemine dönüşüm yapması ve nesnenin sanatsal statüsünün bir üretime dayalı özelliklere değil, vurguya doğru yönltilmesinden oluşmuştur. Elbette, bu vurgunun radikal sonuçlarını ilk olarak 1912'den sonraki çalışmalarında mekanik tekniklerin kullanımı ve “hazır yapıt” nesnelerin sanatsal geri dönüşümüyle zevk kuralından kaçma girişimi içerdiğini açıklayan Marcel Duchamp'ın görüşlerinde görölmüştür. Duchamp, bir sanatçının seçtiğı herhangi bir nesne sanat olabildiğinde, sanatın artık doğada estetik olmadığını, yani doğrudan zevke ve beğeniye dayalı algısal özellikleriyle etkili olmadığını iddia etmiştir. Duchamp, 1961'de hazır yapıtı bir sanat formu olarak icat etmesi üzerine verdiği bir konferansta, “bu 'Hazır Yapıtların' seçimi asla estetik haz tarafından dikte edilmedi" diye açıklama yapmıştır. Bu seçim, görsel üretime gösterilen ilgisizlik tepkisiyle birlikte aynı zamanda iyi veya kötü zevkin tamamen yokluğuna dayanmıştır. Duchamp, bu değişimi, “resmin fiziksel yönünden uzaklaşma” ve “resmi bir kez daha zihnin hizmetine sunma” arzusu olarak belirtmiştir (Mattick, 2003, s.125). Bu girişimle, Duchamp, sanat tarihinde avangard yaklaşımı bir dönüm noktasına getirir ve estetikte geri dönüşümü olmayan bir kırılma yaratır. Duchamp, sanat eserleri ile gündelik nesnenin biçim, estetik, tasarım, işlev ve anlam arasındaki ilişkinin çarpıklığını sorgularken sanat eleştirisinin estetik yargılarına ve biçimin gerçeklik algısına yeni boyut kazandırır. Duchamp, öne sürdüğü gündelik nesnelere yönelik kavramsal bakış açısıyla yapıtın zihinsel olarak sanat olup ta fiziksel olarak sanat olmaması biçimindeki karmaşık kimliğı ortadan kaldıran bir atılım yapar. Duchamp'a göre hazır nesne, hem sanatsal olması hem olmaması nedeniyle sabit

bir kimliği yoktur. Donald Kuspit “Sanatın Sonu” adlı kitabında konu hakkında şu alıntılarını yapar:

“Hazır nesnelerin çifte kimliği vardır. Hazır nesneler Duchamp’ın ruhunun yaratıcı ediminin sonucu yüce sanat şaheserlerine dönüşen, toplumsal açıdan işlevsel ürünlerdir. Ama gündelik yaşamdaki işlevselliklerini korumakta, yaratıcı bir gözün bakışıyla ya da zihinde bir hazır nesneye dönüşmektedirler. Kısacası bir taraftan eylemsiz bir madde olarak kalırken bir taraftan da estetik ozmoza sahiptirler. Olabildiğince belirsiz, bir o kadarda tuhaftırlar; yani sanat olan şey ile olmayan arasındaki farkı, çoğunlukla modern yaratıcılığın özü olarak görülen farksızlaştırma edinişiyle bulanıklaştırırlar. Erişildikçe erişilmez bir belirsizlik olan hazır nesne estetik idealleştirmeyi engeller. (...) Duchamp şöyle diyordu: ‘nesnenin görünüşü hakkında dikkatli olmak zorundayım. Yaklaştığınız şeye sanki bir estetik duygu beslemiyormuş gibi kayıtsız yaklaşmak zorundasınız. Hazır nesnelerin seçilmesi her zaman görsel bir kayıtsızlığa, aynı zamanda iyi ya da kötü zevkin tamamen yok olmasına dayanır’(Kuspit, 2018,s.38-39).

Dada sanatçılarına göre bir nesne, olay, eylem, kavram ya da süreç başlı başına bir sanat alanı içinde düşünülebilir. Bununla birlikte, performatif bir etkinlikle gündelik durumlar bir ifadeye dönüştürülerek yapıt kendi kendini var edebilir. Böylece, yapıt, bir sanat düşüncesi olayından çıkarılarak müze, galeri, özel sanat kurumlarının sınırlayıcı ve kapalı çizgisinden dışında bırakılır ve özgür alan genişletilebilirdi. Germano Celant (1967,s.2)’de belirttiği gibi Duchamp, sanat piyasasının estetik ifadelerle belirlenen algılama ve yapılanma sistemiyle ilgilenmez. O sistemi tatmin etmekle uğraşmaz (Celant, 1967,s.2). Jean Baudillard, Duchamp’ın “hazır nesne” ile sanatta yarattığı etki estetiksizleşme hakkında şunları söyler:

“Hazır nesne olayı, özelliğin askıya alınmasına işaret eder. Sanat eylemi, nesneyi bir sanat nesnesine dönüştürmekten ibarettir. O zaman sanat, neredeyse sadece büyü işlevi olur: Nesne bayağıyla, dünyanın tamamını bir hazır nesneye dönüştüren bir hazır nesneye aktarılır. Duchamp’ın eylemi kendi başına çok küçüktür, ama ondan itibaren dünyanın bütün bayağılığı, estetiğe geçer ve tersi biçimde, estetiğin tamamı bayağılaşır.Bu bayağılık ve estetik alanları arasında bir yer değiştirme gerçekleşir, bud a geleneksel anlamda estetiği tam manasıyla sona erdirir. Dünyanın estetiğe dönüşmesi, bir açıdan sanatın da sonuna işaret eder. Bunun ardından yapılan herşey geçmiş sanat formların diriltilmesi dahil hazır nesneye dönüşür” (Baudrillard, 2021,s.87).

Sanat nesnesi, “her türlü kültürel nesnenin kökeninde özel olarak bulunan dikkatimizi çekme ve bizi heyecanlandırma gücünü” yitirdiyse eğer, bunun edeni, kültürün ve onun parçası olan sanatın, sanat nesnesini bambaşka amaçlara hizmet etmek üzere kullanan kaba saba ve yobaz kişilerin denetimine geçmiş olmasıdır. İçerdiği kamusallıkla, kültür, devasa bir meşrulaştırma işlem haline gelmeye adaydır ve yanibaşında tüketilmeye hazır ve sürekli tazelik ve yenilik arayışında bulunan bir “kültürel eğlenceler” endüstrisi yaratmıştır. Müzelerin inanılmayacak ölçülerde çoğalmalarının ve birer eğlence merkezi düzeyine erişmelerinin nedeni tam da budur (Gintz, 2010,s.81). Duchamp, hazır nesnenin icadıyla, Dada tarzında sanat kurumunu sarsmış, bizatihi gerçekliğin sanattaki algısını alt üst etmiştir. Estetiğe ve biçimsel ifadelerle karşı yapılan bu darbe, Duchamp’ın cüretkar resim denemeleri dahil olmak üzere sanat tarihinin çöküşünü hızlandırır. Atık sanat realist mi, ekspresyonist mi, soyut, pop ya da minimal mi diye düşünmenin veya sorgulamanın geçerliliğini yok etmesine neden olmuştur. Kültüre ve sanat kurumlarına karşı gerçekleşen bu meydan okuma, sanat ve gerçeklik arasındaki tüm birikimi bir sıfır noktasına indirmiştir. Bayağılığı sanat statüsüne taşıyan Duchamp, yeni bir sanat çağı başlatmamış, tam tersi, sanatı vasiyetsiz bırakarak, kendinden başka öğütecek bir şeyi olmayan zihinsel bir seviyeye çekmiştir (Baudillard, 2021,s.22-23).

Duchamp’ın sanatı zihinsel bir sürece taşınması, 1967 yılında ilan edilen Arte Povera’ya kadar yansımıştır. Arte Povera üzerine sanat uzmanı olan Chiristian Bakargiev vermiş olduğu röportajda, Arte Povera’yı tam olarak zihinsel bir sanat hali olarak yorumlar ve kullanığı mütevazı nesneler ile süreçlere bağlı enerji durumlarının aslında tüm sanat eserlerinin algılanmasında geçerli olabileceğini ifade eder. (<https://www.pinaultcollection.com> E.T.10.01.2025). İtalyan sanatçı Robert Filliou ise Duchamp ve “hazır nesne” üzerine şu yorumu yapar:

“Duchamp, bize her türden nesneye özellikle işlevsel bir nesne gibi (örneğin bir bisiklet tekerliği) sonra da taze yapılmış bir sanat nesnesi gibi bakmayı öğretmişti. Ancak, bu yalnızca zengin beyazların dünyasında doğrudur. Afrika’da bir silindir şapka pekala bir taç gibi kullanılabilir. Gecekondu semtlerindeki eski bir araba bir ev işlevi görebilir. Fakat bundan da önemlisi, başka gezegenlerde, örneğin “akan bir derenin şırıltısı” ne akan bir derenin şırıltısı ne de bir müzik gibi algılanır, bekli de orada yaşayanların konuşma dili olarak algılanabilir” (Gintz, 2010,s.40).

1960 sonrası, avangard sanatın gündelik yaşamın içeriğinde ilerlemesi, sanat kurumlarının dışında ve sanat piyasası sistemine karşıt bir tutumu da beraberinde

getirmiştir. Artık sanat ve sanatçı kavramları kurumsal bir statüden ve kimlikten kurtulmanın eşiğinde sergi salonları ve müze mekanlarının dışında hareket ederek kendini daha çok sokaklarda, endüstri mekanlarında, protestolarda, eylemlerde ya da doğanın bizzati içinde performatif bir ifadeyle göstermeye başlamıştır. Sanatçıların bu tutumu hem sanat piyasasının metalaşan algısına hem de özerk bir alana sıkışmış olan biçimci geleneklerle ilerleyen sanata karşı köklü bir değişim yaratmanın arzusu kaynaklık etmiştir. Arthur C. Danto, sistemin dışındaki avangardın bu muhalif yaklaşımı hakkında şunu aktarır:

“Şirket fonlarıyla sübvans edilen müzelere gelince, bunlarda statükonun muhafazakar aktörleri olarak hareket ediyordu. Öyleyse bir yandan da ‘sistemin dışında’ çalışan sanatçıların, kendilerini toplumsal değişimin hatta devrimin aktörü olarak görmeleri anlamına geliyordu. Devrim ise, artık barikatlara yığılmak, kaldırım taşlarını fırlatmak ve arabaları ters çevirmek olarak değil; yapısökümün baskıcı olduğunu gösterdikleri kurumları, pas geçmek suretiyle kurumsal statükoyu, çokça yeğlenen bir sözcükle ifade etmek gerekirse ‘bozan’ biçimde sanat yapmak olarak tahayyül ediliyordu. Anlatı sonrası çağ, bitmez tükenmez sanatsal seçeneklerden oluşan bir mönü sunuyor ve sanatçının bunları arasında istediği kadar çoğunu seçmesini hiçbir şekilde engellemiyor (Danto, 2020,s.180-185).

Herkesin hayatında varolan ve her an karşı karşıya geldiği nesneleri, olayları ve durumları bir ifade aracı haline getiren Arte Povera sanatçısı, ilk aşamada, 68 kuşağının siyasi etkileriyle, anarşist bir tavırla hareket ederek, sosyolojik sistemin baskıcı yapısını bir tür yıkıma uğratmayı ve değiştirmeyi amaçlamıştır. Dolayısıyla, Arte Povera’nın avangard yaklaşımı, toplumun yozlaşmasına neden olduğunu iddia ettiği modernizm olumsuzlaşan ilerleyişine karşıt politik bir görüşü de ön plana çıkarmıştır. Postyapısalcı görüşlerin, sol merkezli Marksist ideolojinin ve avangard yaklaşımların odağında gelişim gösteren Arte Povera, bireyin özgürlük alanını modern bir yapaylıkla ve baskıcı bir sistemde değil daha yaşanabilir bir düzeye ulaştırma amacıyla hareket ederek kendi sanatsal tutumlarını ortaya koymuşlardır. Danto’ya göre “Yapısökümcü ruh, kuramları sahtelik, iktidarı ise baskı bağlamında görmüştür (Danto, 2020,s.181). Danto, “Sanatından Sonundan Sonra” adlı kitabındaki aktarımında: “Bir kuramın kabulünden kimin fayda sağlamaya eğilimli olduğu ya da kimin baskı altına alındığı, standart soru haline geldiği için tam da bu sorular son derece doğal bir şekilde modernizmin kendisine doğru genişletiliyordu” diye yazar (Danto, 2020,s.182). Bu bağlamda, Germano Celant’ın

“Bir Gerilla İçin Notlar” (1967) makalesinden anlaşılacağı gibi, Arte Povera’nın politik yaklaşımında, sosyal ve bireysel sorunların hedefindeki modernizm ve kapitalizmin getirdiği sistem tartışması gittikçe derinleştirilmiştir (Baillot, 2013,s.22).

1960’lı yıllarda avangard sanat tartışmaları üst noktalara gelir ve İtalya, bu tartışmaların merkezinde avangard sanatın uluslararası düzeyde bir tür savaş alanına dönüşmüştür. Siyasi, kültürel ve ekonomik olarak gerilimli ve çatışmalarla dolu bir süreçten geçen İtalya, Amerika ve Avrupa’da biribiri ardına çıkan avangard sanat gruplarına düzenlenen uluslararası bienaller üzerinden ev sahipliği yapmıştır. 1960’lı yılların başında, siyasi ve ekonomik olarak İtalya, “İtalyan Mucizesi” adı altında yapmak istediği uluslararası atılım için Amerika ile kurduğu yakın ilişkiler, İtalyan avangard sanatını güçlü biçimde etkilemiştir. Özellikle, Venedik, Milano ve Roma şehirlerinde organize edilen bienallerle İtalya, uluslararası sanat merkezi haline gelmiştir (Bedarida, 2016:s.12). Bu dönemde, Arte Povera, ABD Marshall Planı’nın yardımıyla İtalya’nın savaş sonrası ekonomik patlamasına doğrudan yanıt vermiştir. Amerika’nın külür politikaları içinde sanatı CIA aracılığıyla bir propaganda amacı olarak kullanması İtalya’da düzenlenen bienallerde ve sergi organizasyonlarında açıkça görülmüştür (Tarbox, 2024). Bu açıdan, Arte Povera’nın yapılanma sürecinde 1964 yılında düzenlenen Venedik bienalindeki skandal gelişme önemli bir yere sahiptir.

1.1. 1960’lı Yıllarda İtalya’da Avangard Sanat Ortamı

İkinci Dünya Savaşı sonrası, İtalya, politika olarak geliştirdiği “İtalyan Mucizesi” ve “Yeni İtalya” programını ekonomik gelişmede, endüstriyel büyümede ve uluslararası kültürel açılımda dünyaya karşı bir güç gösterisine dönüştürmeye çalışmıştır. 1950’li yıllarda Amerika’nın İtalyan kültürünün modernizm konusunda ilerlemesi ve tanıtımı için oluşturduğu önemli ortaklık ve işbirliği, 1960’lı yıllarda siyasi ve kültürel kimlik açısından tepkilere neden olmuştur (Bedarida, 2016,s.223).

Rafaele Bedarida’nın 1950 ve 1960’lı yıllarda, İtalya’nın Amerika Birleşik Devletleri ile gerçekleştirdiği politik ve ekonomik programla birlikte, kültür ve sanat alanında karşılıklı kurulan ilişkilerin neden ve sonuçlarını tüm boyutlarıyla değerlendirdiği, “İthalat/İhracat: Amerika Birleşik Devletleri’nde Çağdaş İtalyan Sanatı’nın Tanıtımı, 1935-1969” (2016) adlı doktora tez çalışmasına genel açıdan bakıldığında, 1960’lı yıllarda İtalyan sanatçılar, Amerikan politikalarını ve kapitalizmin yarattığı kültürel hegemonyayı baskın biçimde

hissettiğini belirtmiştir. Marshall yardımı adı altında Amerika'nın İtalya'ya ekonomik destek amaçlı dışarıdan yapılan bu müdahalesi ve kurulan yakın diplomatik ilişkiler, İtalya'da kültür ve sanat hayatını da derinden etkilemiştir. 1950'lerin ortalarında gelindiğinde, İtalyan modernist sanatının prestiji ve görünürlüğü, Amerika Birleşik Devletleri'nde düzenlenen bir dizi sergi nedeniyle artmıştır (Bedarida, 2021,s.207).

İtalyan sanatçılarının Amerika'da sergilerinin yanında Amerikalı sanatçılar için İtalya'da Roma, Venedik, Milano'da bulunan bienal ve önemli sanat galerilerinde sergiler düzenlenir. Fakat, olumlu ve olumsuz yönleriyle, Amerika ve İtalya arasında gerçekleşen kültür ve sanat işbirliği, önemli çekişme ve tartışmalara neden olur. 1960'lı yılların ortalarında İtalya'da yaşanan siyasi hareketliliğin sokak eylemleri ve toplumsal ayaklanmalarla sonuçlanması diğer taraftan Amerika'nın izlediği diplomatik ve kültürel programların bir sanatı propaganda aracı haline getirmesi İtalyan sanat ortamını tam bir krize dönüştürür. İtalya'nın kültür ve sanat ortamı, sanat eleştirmenlerin ifadesiyle, "avangard sanatın savaş alanı" haline gelir (Golan, 2021,s.58).

Modern İtalya'nın Roma, Torino, Milano, Bologna ve Venedik gibi ünlü tarihi şehirlerinde düzenlenen uluslararası kültür sanat festivalleri, Amerika ve Avrupa'da ortaya çıkan yeni neo avangard üslupları bir araya getirmiştir. Roma, Venedik, Milano ve Torino'da organize edilen Bienal ve Trinealler, görsel sanatlardan sinema ve mimariye, edebiyattan endüstri tasarımlarına aynı zamanda avangard sanat etkinliklerine kadar her alanda üretilen çağdaş sanat çalışmalarına ev sahipliği yapmıştır. Bununla birlikte, sanat bienallerine katılan eleştirmenler, düşünürler, yazarlar ve sanatçılar, tüketim toplumunun sorunlarından siyasete kadar uzanan sanat eleştirileri ve tartışmaları geniş bir kültür yelpazesi içinde tüm boyutlarıyla incelenir ve yeni görüşler farklı açılardan tartışmaya açılır. Sanatsal alanda iki temel tartışma konusu ön plana çıkar. Birinci eleştiri konusu içinde, sanatın daha geniş sosyal yaşam ve kültürel alanlar arasındaki deneyim ilişkisi ile iletişim meselesidir. Çok kültürlülük yaklaşımların sanatla nasıl bir araya getirilmesi gerektiğini öne süren düşüncelerle birlikte, coğrafi ve kültürel kısıtlamaları aşan daha evrensel bir sanat dilinin oluşması için izlenecek yollar ve yöntemler hakkında görüşler beyan edilir (Torres, 1965:s.332-334).

1960'lı yıllar İtalya, Amerika'nın hem Avrupa hem de Sovyetler Birliği'ne karşı yürüttüğü kültür ve sanat politikalarının yarattığı skandallarla dolu bir süreçte, Amerikan modernizmi ve avangard sanat yaklaşımları karşılıklı bir çekişme içine girmiştir.

20.yüzyılın başında, Fütürist, Dada ve Sürrealist akımlarla başlayan Modernizm ve avangard sanat arasında meydana gelen tartışmalar, sanatçılar arası ideolojik yönelimlerin çatışmasıyla daha politik bir çizgiye taşınmıştır. 1960'lı yıllarda, özellikle Arazi sanatı, Situasyonist hareket, Fluksus, Arte Povera gibi avangard sanatçıların tutumları, sanatı kapitalizmin yarattığı kurumsal sistemin dışına taşıyarak yaşamın kendi gerçekliğiyle birleştirme girişimleri üzerine ilerlerken Modernist yaklaşımlar daha özerk ve bireysel bir sanat anlayışını ön plana çıkarmıştır. 1960'lı yıllarda İtalya gerçekleşen bienallerde üst noktaya çıkan bu iki yaklaşım biçiminde bir tarafta, Amerikan modernizmi ile desteklenen soyut biçimci anlayışların uzantısı Soyut Dışavurumcu Sanat, Op Art, Minimalizm ile liberal tüketici politikanın ürünü Pop Art diğer tarafta ise kurum dışı hareket eden ve yaşam pratiğinde var olmaya çalışan avangard sanatçılar bienallerde karşı karşıya gelmiştir (Barilla, 1979, s.11).

Bedarida (2016)'a göre, Amerikan destekli kurumlar üzerinden yürütülen kültür ve sanat politikalarının tüm baskın ve ötekileştirici tutumlarına rağmen avangard anlayışta çalışan genç İtalyan sanatçılarının Amerikan kapitalizmine karşı gösterdiği tutum, Arte Povera hareketinin oluşmasında önemli bir yere sahiptir. Rafaele Bedarida (2016)'nın analizinde, Arte Povera hareketini, hem Amerikan kültür politikalarının toplum yapısına yönelik yarattığı "herşeyi kendine uyarlama" ya da benzetme biçimi olan "Kokakolonizasyona" karşı duran tepkili bir tutumu hem de altmışların sonundaki uluslararası siyasi protestoların bir parçası olarak değerlendirmiştir (Bedarida, 2016,s.22-30).

Nicholas Cullinan (2008) "Fiat'nam'dan Vietnam'a': Arte Povera Politikaları" adlı makalesinde belirttiği gibi, Arte Povera'nın çıkış noktasında, yaygın bir Amerikan karşıtlığına neden olan durumlar vardır. İtalya'da özellikle iki duruma karşı duruş ön plana çıkmıştır. Birincisi Pop Sanatı'nın yükselişine sağlayan Amerikan'ın sanat dünyası üzerindeki politikaları, Rauschenberg'in 1964 Venedik Bienalinde resim dalında büyük ödül almasıyla doruk noktasına ulaşmıştır. Buna eşlik eden ikinci durum, Vietnam savaşına duyulan öfkedir (Cullinan, 2008,s.13-14). Amerikan kapitalizmine ve onun yarattığı tüketim toplumuna aynı zamanda Vietnam Savaşı'na karşı sol ideoloji merkezli tavır, avangard çizgide ilerleyen genç İtalyan sanatçıları tek bir cephede toplanmasına neden olmuştur.

Amerika'nın Avrupa ve Sovyet Sosyalist Birliği'ne kültür ve sanat alanında daha baskın olabilmek için politik bir programla örgütlenmesi ve sanatçıyı bir propaganda aracı

haline getirmesi Avrupa'nın en güçlü kültür şehirlerinden biri olan Venedik üzerinden gerçekleşmiştir. Gövde gösterisi dönüşen Amerikan propagandasına dair yapılan eleştirilerde, 1964 yılında organize edilen "32 nci Uluslararası Venedik Bienali" dünya sanat merkezinin New York olduğunun ilanı edilmesi çağdaş sanat tarihi açısından bir kırılma noktası oluşturmuştur. İtalyan avangard sanatı, 1964 yılında yaşanan bu kırılma noktasının eşiğinde Amerikan politikalarına karşı verdiği siyasi tepki, 1967 yılında ilan edilen Arte Povera'nın çıkışına belirli bir zemin hazırlamıştır (Pinkus, 2001,s.58).

1.1.1. 1964 Yılı 32. Venedik Bienali Ve Amerikan Sanat Propagandası

Arte Povera'nın çıkışına zemin hazırlayan ve İtalyan avangard sanatında bir kırılma noktası getiren olaylardan biri, 1964 yılında Venedik'te düzenlenen bienal ile gerçekleşmiştir. Çok önemli tartışmalara neden olan 32.Venedik Bienali'nde "Büyük Aslan" ödülünün genç bir Amerikalı sanatçıya verilmesi Avrupa sanat çevresinde bir skandal olarak görülmüştür. Bu durumun bir skandala dönüşmesinin nedeni ise, İkinci Dünya Savaşı sonrası siyasi, ekonomik ve kültür politikalar açısından Amerika'nın bir super güç olarak dünya sahnesine çıkma sürecinde provakatif amaçlı gelişen bir olay olmasından kaynaklanmıştır (Bederida, 2016,s.22).

1960 yıllarda Amerikan kültür politikalarının tüm dünyaya kendini kabul ettirmek için bir operasyon alanı olarak kullandığı İtalya'da, siyasi ya da kültürel olarak kendini hem Avrupa hem de "Demir Perde" ülkesi olarak adlandırdığı Sovyet Sosyalist Birliği'ne güçlü gösterme çabasında olan Amerika'nın CIA destekli çalışan uluslararası sanat kurumları ve medya aracılığıyla "Soğuk Savaş" döneminde büyük çaplı propaganda faaliyetlerine girmiştir (Levine, 2020). 1964 Uluslararası Venedik Bienali'nde Amerika'nın istihbarat merkeziyle organize edilen ödül skandalı, Amerika'nın propaganda faaliyetlerinin etkili gücünü İtalya'da hissettirmiştir (Barthley, 2001:576). 1964 Uluslararası Venedik Bienali, Amerika'nın izlediği baskın kültür programına verilen tepkiler yönünden önemlidir. 32. Venedik bienali, sanatsal bir karşılaşmanın ve kültürel bir diyalogun dışına çıkmış, arka planda Amerikan propagandasının CIA'nın da içinde bulunduğu Soğuk Savaş'a karşı verdiği politik amaçlar işlemiştir (Velie, 2024).

1960'lı yıllarda, Amerikan hükümeti mümkün olan tüm yollarla, komünizmle mücadele etmek ve anti komünist mesajları yaymak için büyük bir çaba göstermiştir (Kozloff, 1973,s.45). Amerikan yanlısı propagandayı yaymak için kurulan Amerika Birleşik

Devletleri Bilgi Ajansı (USIA) tarafından yönetilen komünizmle mücadele çalışmaları, 1964'de Venedik Bienalini organize etmesi için Alice Denney'i görevlendirir. Alice Denney, bienal için Yahudi müzesi müdürü Alan Solomon ile sanat tüccarları, Leo Castelli ve İleana Sonnabend'i küratör seçer. Bienalde Amerika'yı temsil edecek olan sanatçılar, Robert Rauschenberg, Claes Oldenburg, Frank Stealla, Jim Dine ve John Chamberlain olarak belirlenir (Velie, 2024).

Çağdaş sanat tarihinde devamlı olarak tekrarlanan "Dünya sanat merkezinin Paris'ten New York'a taşınması" ifadesinin arka planındaki CIA (Amerikan İstihbarat Mekezi) destekli Amerikan kültür propagandasının bir güç gösteri biçimi olduğu ve sanatı tek merkezli kapitalist bir sisteme taşıdığı eleştirisi günümüzde bir çok düşünür ve sanatçılar tarafından tartışılmaktadır. "Dünya sanat merkezi Paris'ten New York'a taşındı" ifadesi, ilk olarak 1964 yılında İtalya'nın Uluslararası Venedik Bienalinde Robert Rauschenberg'e verilen ödül sonrası Amerikalı küratör Alan Solomon tarafından kullanılır. New York Yahudi Müzesi Küratörü Alan Solomon, "bütün Dünya, sanat merkezinin Paris'ten New York'a taşındığını Kabul ediyor" açıklamasını yapar (www.cardigallery.com E.T. 20.11.2024). Sanat tarihçi ve eleştirmen Norman Kleeblatt konu hakkında şunları yazar:

"Alan Solomon, Amerikan Büyükelçiliği ile çalışan ve Washington'daki Dışişleri Bakanlığı ile pazarlık yapan Solomon, çağdaş Amerikan sanatının sunumunu genişletmek için Venedik'teki eski ABD konsolosluk binasını kullanır. Bu binada, soyut dışavurumcu ve Pop sanatçılarından oluşsan bir grup sanatçı eserlerini sergileme imkanı sağladı. Venedik Bienali'nde bir Amerikalı sanatçının ödülü kazanması amaçlandı ve Robert Raushenberg Büyük ödülü kazandı. Rauschenberg, büyük ödülle Avrupa'da onurlandırılan ilk Amerikalı sanatçıydı. Bu durum, gerçekten de bir dizi entrika ve siyaset yoluyla elde edilen bazen de basında CIA müdahalesi olarak etiketlendi. Bu skandal açıkça, Solomon için her şeyi tüketen bir girişimdi. Yapılan haberler ve eleştiriler nedeniyle, Solomon, kurumsal yönetimden uzaklaştı ve Yahudi müzesinden ayrılmasına yol açtı" (www.brooklynrail.org, E.T.22.11.2024).

Diğer taraftan, Amerika'nın kendi dışında kalan sanat ve kültürleri ötekileştirici tutumu ve köklü bir kültür geçmişine sahip olmaması Dünya sanat merkezi olma politikasında ne kadar yetersiz bir alt yapıda hareket ettiği sanat çevresinde eleştirilir. Alan Solomon, 1968 yılında küratörlüğünü yaptığı "Genç İtalyanlar" adlı sergisi için yazdığı metin

yazısında, Amerikalıların Amerikan olmayan sanata karşı önyargılı tutumlarından kaynaklanan sorunu doğrudan ele alır. Solomon şunları yazar: “Geçtiğimiz beş veya on yıl boyunca, kademeli ve bilinçsiz bir süreçle, biz Amerikalılar dünya sanatını Amerikan standartlarına ve Amerikan koşullarına göre yargılamaya alıştık. (...) Giderek daha fazla kendimize döndük ve diğer ülkelerin çağdaş sanatına daha az ilgi duymaya başladık” itirafında bulunur (Solomon, 1968,s.5’ten akt. Bederida, 2016,s.204).

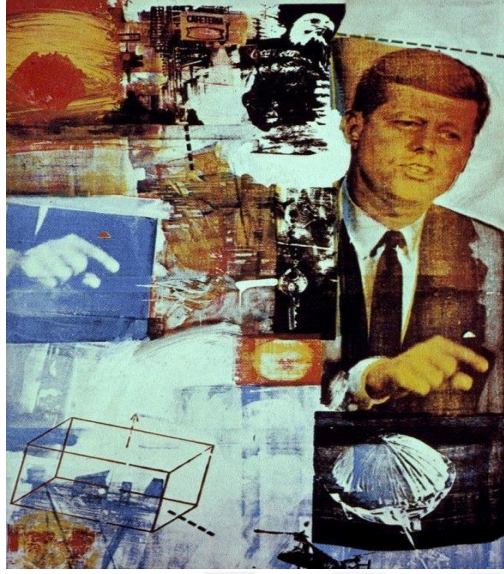
32. Venedik Bienali’nden sonra Paris merkezli görülen sanat merkezi New York’a yönelmesi, modernist yaklaşımlarla ve avangard bir tutumda hareket eden Batı sanat politikasının ön plandaki durumu önemli derecede geri plana çekilir. Paris’in “Dünya sanat merkezi” olma imajını, Amerika, yürüttüğü kültürel propagandalar sonrası politik bir hamle ile elinden alır. Serge Guilbaut (2016)’ın 1983 yılında yayınladığı “New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı, Soyut Dışavurumculuk, Özgürlük ve Soğuk Savaş” adlı kitabında, Amerika’nın Federal Sanat Projesi ve Amerikan İstihbarat Merkezi’ni bu proje için nasıl hareket ettiği konusu ele alır ve “Soğuk Savaş” dönemini kapsayan 1960’lı yıllarda Avrupa’nın Paris odaklı sanat merkezinin hangi politik amaçlarla New York merkezine taşındığını aşama aşama izlediği süreçlerle yorumlar. (Guilbaut, 2016). Serge Guilbaut şu aktarımı yapar:

“Soyut ekspresyonizm’ Greenberg’in teorik stratejilerinin, New York galerileri ve Modern Sanat Müzesi tarafından kurumlaştırılması sayesinde, soyut ekspresyonizm, II. Dünya Savaşı ertesinde ABD’nin Avrupa’ya yaptığı kültürel çıkarmanın ve soğuk savaş dönemi kültürel politikalarının etkili bir silahı haline gelir. Bu modern sanat stili, ABD’nin dalgalandırdığı enternasyonalizm, liberalizm, özgürlük bayrağını simgeler. “Partizyen avangardı yürürlükten kaldıran Greenberg, New York’u dünya kültürünün merkezine yerleştirir.” (...) Soyut ekspresyonizmin ‘filozof’ sanatçılarından Barnett Newman’ın ‘Modern Amerikan sanatçıları olarak bir araya geldik, çünkü ... dünyanın kültürel merkezi olması ümit edilen bir Amerika’yı yeterince yansıtacak bir sanatı kamuya sunma ihtiyacı duyuyoruz’ sözlerinden, anlaşılacağı üzerine bu yeni ‘avangard’ misyonun sanatçıları tarafından da tutulduğu anlaşılmaktadır (Guilbaunt, 2016,s. 247).

Amerikalı sanatçıları, 1950 ve 1960’lı yılları arası yoğun olarak İtalya’da düzenlenen uluslararası sanat bienallerinde bir araya gelmiştir. İtalya şehirlerinde düzenlenen sanat bienalleri ve etkinlikleri, Mark Tobey, Robert Rauschenberg, Jasper John, Jakson Pollock, William De Koning, Cy Twombly, Andy Warhol, Allan Kaprow, John Cage,

Kenneth Noland, Claes Oldeburg, Robert Morris gibi Amerikalı modernist ve avangard sanatçılara ev sahipliği yapar. Özellikle, Soyut dışavurumcu sanat ve Pop Art ile ilgili Amerikalı sanatçılar Avrupa sanat çevresinde adını güçlü biçimde duyurmuştur. İtalya şehirlerinde düzenlenen sanat ve kültür bienalleri üzerinden Amerikan sanat politikası, İtalyan kültür ve sanat dünyasının içine baskın biçimde girer. Amerikalı sanatçıların Op Art, Pop Art, Minimalist ve Soyut Dışavurumcu eserleri, Avrupa’da düzenlenen sergilerle birlikte medya ve basın yayın organlarında daha ön planda tutulur. Amerika, kültür hegemonyasını o kadar baskın hale getirirki 1958’de Büyük Venedik Bienali’nde Amerikalı sanatçı Mark Tobey’e başarı ödülü verilir (Bedarida, 2016:s.223). Diğer taraftan, asıl tartışmayı başlatan olay, 1964 yılında yapılan 32. Uluslararası Venedik Bienali’nde Amerikalı sanatçı Robert Rauschenberg’e verilen “Büyük Aslan Ödülü”nün yarattığı skandal durumudur.

Yönetmenliğini Amei Wallach’ın yaptığı “Taking Venice” (Venedik Alındı) adlı belgesel film, 1964 yılında 32.Venedik Bienali’nde Rauschenbeg’in aldığı “Altın Aslan” ödülünün arka planında gerçekleşen politik ve istihbarat kaynaklı olayları ele almıştır. Belgesel film, Amerikan sanat ve kültür politikalarındaki hegemonyanın CIA tarafından nasıl desteklendiği ve organize edildiği üzerine gelişir (Duron, 2024). Filmin yönetmeni Wallach, “Belgesel, Soğuk Savaş’ı kazanmanın çok önemli olduğunu düşündüğünde, kazanmak için sanata ve silahlara yönelen Amerika’nın kendine dair duygusundan bahsetmenin bir yoluydu” diye yorumlamıştır. Film, 1964 Venedik Bienali’nin dramatik ayrıntılarına odaklanırken, aynı zamanda tüm bu çilenin görünürdeki aptallığını sunmuştur (Velie, 2024).



Görsel 1: Robert Rauschenberg, Buffola, T.Ü.K.T. 1963

Kaynak: www.artnet.com/art-world/taking-venice-robert-rausche, E.T. 12/10/2023

Amerikalı avangard sanatçıların çalışmaları ve yaklaşımları, Bienali organize eden ve sponsor olan şirketler tarafından tamamen bir Amerikan kültür propagandasına dönüştürüldüğünü eleştiren belgesel film, İtalya’da ki avangard sanat ortamının bir kültür savaşı haline getirildiğini açıkça gösterir (Maida, 2017). Bu kültür savaşının ana ekseninde Amerika’yı temsil eden Soyut dışavurumcu sanat ve Pop Art’ın propaganda amaçlı kullanılarak tüm Avrupa üzerinde kurduğu hegemonya vardır (Velie, 2024). Sanat tarihçi Desiree Maida, Artribune dergisinde yazdığı “Robert Rauschenberg 1964 Bienalini Kazandı: Bir Film Arka Planı Ortaya Koyuyor” adlı köşe yazısında şu bilgileri aktarır:

“Altmışlı yıllar, yalnızca sosyopolitik açıdan değil, aynı zamanda sanatsal açıdan da özellikle çalkantılıydı. Bu on yılın Venedik Bienali'nin edisyonlarının neredeyse tamamı, öncelikle piyasa ile olan ilişkinin eleştirisini ve çok sayıda sanatçıyı etkinliğe davet etme seçimini amaçlayan tartışmalarla karakterize edildi. Özellikle 1964 Bienali dönüm noktası olarak kabul edilebilir: Yabancı sanatçıya ayrılan ödül, Amerikan Pop Art'ın Avrupa'daki kutsanmasını belirleyen Rauschenberg'e verildi. Ancak bu zafer, açıkça anlaşılmayan olayları ima edecektir. İlk tartışma, Rauschenberg'in ABD pavyonunda sunduğu eserlerin sayısı, "sadece" dört, o zamanlar Altın Aslan'ı kazanmak için çok küçük olduğu düşünülen bir miktar nedeniyle ortaya çıktı. Zaferden hemen sonra, sanatçıya adanmış ve o zamanlar Venedik'teki Amerikan Konsolosluluğu'nda devam etmekte olan başka bir sergiden diğer eserler sergiye eklendi” (Maida, 2017).

Rauschenberg'in çalışması (Görsel 1), Amerika'da ve dünyanın herhangi bir yerin meydana gelen olayların ve ünlü kişilerin imgelerinden alıntılarla doludur. Başkan Kennedy'den savaş uçaklarına ve Atom bombalarına kadar Amerikan popüler kültürünün bambaşka imgeleri ilk bakışta heyecan verici bir karışımını vermiştir. Siyaset, savaş ve reklam kültürünün imgelerinden oluşan bu Pop Art eser, en prestijli ödül olan "Altın Aslan" ödülünü kazanır. Resim, her açıdan Amerika'yı yansıtır ve suikast, bomba ve füze gibi askeri figürlerin aşırı kışkırtıcı ve bayağı ifadesi olumsuz yönde eleştirilir (Levine, 2020).

1964 yılında Rauschenberg Venedik Uluslararası Bienalinde şaibeli biçimde aldığı "Altın Aslan" büyük ödülü Amerika için emsalsiz bir onur olarak görülmüştür. Bu ödül, aslında, pek çok Avrupalı'ya kültürel boyun eğdirme sürecinin tamamlandığını gösteren bir sinyaldir. Rauschenberg'in serigrafi resmi, özellikle, Coco Cola ve benzeri Amerikan ürünleri aracılığı ile savaş, politika ve tüketim kültürü imgeleriyle doyurulmuş yeni bir Amerikan Pop çağını sembolize etmiştir. Dolayısıyla, Amerikan toplumunun ve Amerikan liberalizmine olan inancının kutsanmasını sembolize eden Rauschenberg'in bu çalışmasının ödül alması Pop Art'ın hem Amerika'da hem Avrupa'da zaferi olarak tanıtılmıştır. Sanatçının Pop Art imgelerinin kendine özgü dili, o zamanki Amerikan kültüründen doğrudan etkilenmiş ve eleştirmenler açısından Amerikanlaştırılmış güç ve etki ikonları için bir araç görevinde kullanılmıştır. Böylece, 32.Venedik Bienali'nde alınan ödül, Amerika'yı bir kültürel lider olarak yansıtmıştır. Bu durum, İtalya'da bulunan sanat topluluklarında bir endişe ayaklanmasına yol açmıştır (www.cardigallery.com E.T.10/06/2023). Romy Golan, "Geriye Dönüş Tutulma: 1960'lılarda İtalyan Sanatının Politik Hayal Gücü" adlı kitabında şu aktarımı yapar:

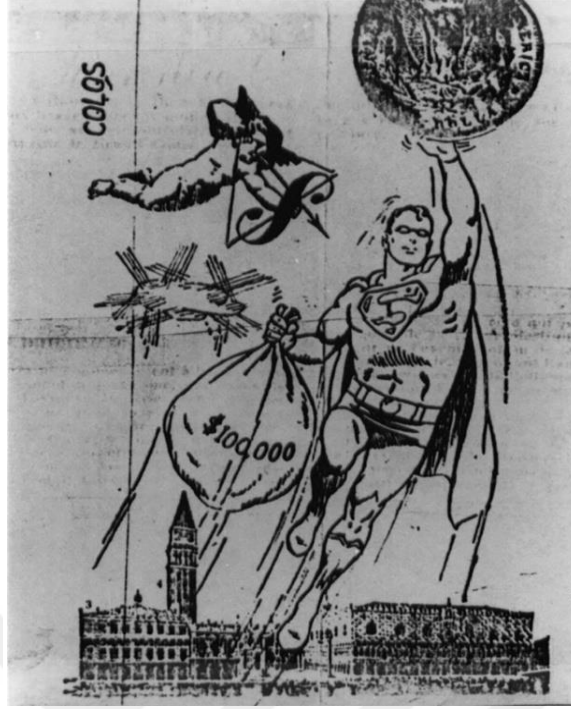
"Amerikan Pop sanatı 1964 Venedik Bienali'ni ve Avrupa'yı kasıp kavurdu. Resim dalındaki büyük ödülün Robert Rauschenberg'in Combines'ına tartışmalı bir şekilde verilmesi - resim ortamındaki bir eser için böyle bir ödülün artık geçerli olmadığıнын işareti - hayranlıktan öfkeye kadar uzanan uluslararası bir ilgiye yol açtı. Alberto Boatto'nun 1964 Bienali hakkındaki incelemesinde yazdığı gibi: "Bunun iyi bir Bienal olduğu, sanatsal meselelerin ötesine geçen bir duruma ışık tutmasından belli oluyor" (Golan, 2021,s.58).

Venedik Bienali'nde Amerikalı küratörler ve vakıflar üzerinden oluşturulan şaibeli durumlar, İtalyan sanatçı ve eleştirmenlerle organizasyonları düzenleyen kurumlar arasında tartışma ve gerilimlere neden olmuştur. Ödülün kazanma şartlarının uygun olup

olmamasına yönelik yapılan tartışmalarda, ülkenin kültürel temsilini manipüle etme yönünde görüşler bildirilerek son derece sert açıklamalar yapılmıştır. Rauschenberg'in aldığı ödül, İtalyan eleştirmenlere göre, Amerikan sanat politikasının Pop Art'ı küresel çapta genişletme ve tanıtmaya çabasının bir sonucu olarak, Avrupa kültürü üzerinden organize ettiği bir oyundur (Wilford, 2008,s.125). Arka planda sinsice kurgulanmış bu oyunda Rauschenberg ise sadece bir figürdür. İtalyan ve Fransız eleştirmenlerin gözünde, ödül alan Rauschenberg'in "Buffola" adlı çalışmasının (görsel 01) eleştirisi şöyledir:

"Rauschenberg'in Pop Art anlayışta kendine özgü dilinde kullandığı ve benimsediği yüklü askeri ve siyasi imgelerin sembolizmden o zamanki Fransız eleştirmenleri dehşete düşmüşlerdi. Burada, Bienal'de her sanatsal eserin siyasallaştığını düşünmek önemlidir. Savaş sonrası, Avrupa'yı kasıp kavuran Amerikan küresel tüketiciliği bağlamında, yüksek kültürün bile kapitalist etkilere yenik düşmediği görülmektedir"(www.cardigallery.com E.T.20/11/2024).

Amerikalı sanatçıya verilen ödül bir çok eleştiriye göre, CIA destekliydi ve bir tür kültürel baskınlığı sağlamak için yapılan bir algı operasyonuydu. 1950'li yıllardan itibaren, CIA, farklı ülkelerde sempozyumlar, sergiler ve kültür dergileri üzerinden finanse ederek, Avrupa sahnesinde Amerikan kökenli sanatçıları ve eserlerini desteklemesiyle başlayan bu plan, köklü tarihi geçmişiyle ve zengin kültür ve sanat mirasıyla, Dünya'nın en güçlü görünen İtalya'nın Venedik şehrinde organize edilen 32. bienalde stratejik olarak devreye girer. Pop Art türünün zirveye ulaşmasına öncülük eden bir Amerikalı sanatçıya verilen benzeri görülmemiş ödül, II. Dünya Savaşı'nın sonundan bu yana devam eden yavaş ama istikrarlı bir değişimi mühürler: New York, Paris'i kültürel sanat merkezinin en üst sırasından resmen çıkarır. Avrupa'daki eleştirel basın, özellikle Fransa, hikayeyi bir skandal olarak yorumlar (Velie, 2024).



Görsel 2: Editoryal Karikatür, Observateur Dergisi, 1964

Kaynak: www. cardigallery.com/magazine/pop-art-in-transfer, E.T. 10/12/2024

Fransa’da yayınlanan Arts Dergisi “Venedik’te Amerika, Paris Okulu’nun sonunu ilan ediyor ve Avrupa’yı kolonileştirmek için Pop Art’ı başlatıyor!” başlığını kullanır. “Observateur” gazetesi ise Raushenberg’i bir Amerikan ikonu olan sanal kahraman superman kıyafetleri içinde bir elinde aldığı ödül abartılı bir madalyon imgesiyle yansıtılır. Figürün diğer elinde ise kazandığı para çuvalı vardır ve Dükler Sarayı’nın üzerinden uçar. Aşk tanrısı eros’un dolar işareti tasarımlı oku süperman’ı hedef alan karikatürünü (görsel 2) yayınlayarak hicivli bir eleştiri yapar (www.cardigallery.com E.T. 10/12/2024). Diğer taraftan, Lucio Fontana, 1968 yılında Domus dergisine verdiği röportajda eleştirmen Tomasso Trini’ye Amerika sanatçıları hakkında şunları söyler:

“İtalyan gençlerden biri olan Manzoni, replikle, deneyimle ve kavramsal olanı performatife dönüştüren yaklaşımıyla Amerikalıların sahip olduğu sanattan bir başka algıda işleri ve bugün yaptıkları her şeye rağmen henüz Manzoni’ye ulaşmadılar, anlıyor musun? Amerikalılardan daha üstün genlere sahibiz, ama onlara nasıl değer vereceğimizi bilmiyoruz, hepsi bu. Manzoni’nin çizgisi bugün henüz ulaşılammış bir şeydir, öyledir, gelecektir, yüz yıl içinde anlaşılacaktır. (...) Pollock 1952 veya 1953’te hareketi resme taşıyan resimler yaptı fakat Biz, Pollock’tan çok daha uzun bir süre önce 1949’da resimleri deldik (www.luciofontana.net.com E.T.12/10/2024).

Fontana'nın genç sanatçı Piero Monzani hakkında Amerikalı avangard sanatçılardan çok daha ileri olduğunu iddia eden bakış açısında, Arte Povera'nın ilanından önce İtalya'da avangard anlamda yeni bir atılımın yapılacağını ilk uyarılarını görmüştür.

“Greenberg Estetiği” Soğuk Savaş döneminde ABD'nin başta perişan haldeki Avrupa'da olmak üzere, bütün dünyada örgütleyici kültürel hegemonyanın sanatsal ayağını oluşturmuştur. Bu kültürel politika, Soyut ekspresyonizmi, SSCB'nin devlet sosyalist realizmine karşı ABD liberalizminin resmi sanatı olarak örgütleyi amaçlamıştır. Gerçekten de İkinci Dünya Savaşı ertesinde Marshall yardımlarının yanı sıra Avrupa başkentlerine yapılan sanat çıkartması inanılmaz boyutlara ulaşır (Sardes, 2019). MOMA'nın da görevlendirdiği ve Amerikan kültür diplomasisinin kendine mal ettiği modernizm sergileri, müze müze, galeri galeri sefere çıkar ve soyut ekspresyonist eserler koleksiyonları oluşturulmuştur. Dışişleri'nin finansal destekleriyle Avrupa ve Asya sanat merkezlerinde konferanslar verilmiştir (Antmen, 2014,s.247). New York sanat çevresini dünya sanat merkezine çeviren Greenberg'in diktatörlüğüne ve Amerikan kültür hegemonyasına karşı ilk protestolar, İtalyan ve Parisli eleştirmenler tarafından gerçekleşir. 20.yüzyılın ikinci yarısından itibaren, küresel sistem tarafından yapıtlarını semantikle ve semiyotikle ilişkilendiren sanatçılar, kültür hizmet korporasyonların çalışanları durumuna getirilir ve bir anlamda “proleterleştirilen” bienal etkinlikleri, eleştirmenler tarafından güvenlikten yoksun bir ortamın paradigmatik yansımaları olarak değerlendirilmiştir (Artun, 2018,s.45).

1964 Venedik Bienali Büyük Ödülü'nün Robert Rauschenberg'e verilmesi, İtalyan sanatçılar tarafından kârlı bir sanat piyasası tarafından teşvik edilen tüketici toplumunun eleştirel olmayan bir kutlaması olduğu gerekçesiyle kınanan Amerikan Pop Art'ın uluslararası alanda tanınmasını sağlamıştır. Ancak bu ideolojik muhalefetin ötesinde, bazı Arte Povera sanatçıları çağdaş Amerikan sanat eğilimlerine karşı güçlü bir ilgi ve derin bir bilgi göstermiştir. Amerika Birleşik Devletleri, İtalyan sanatçılara eserlerini yeni bir izleyici kitlesine sunmaları için önemli bir uluslararası platform sunarken, İtalya da Amerikan sanatçılarına Avrupa'daki eserlerine uluslararası alanda daha geniş bir erişim sağlamıştır. Bu, Atlantik'in iki yakası arasında benzeri görülmemiş bir sanatsal alışverişe yol açmış ve İtalyan sanatçılar ile Amerikan sanatçıların akademik alanda hâlâ tam olarak incelenmeyi bekleyen sürdürülebilir bir diyaloga girmelerine yol açmıştır (Bedarida, 2023).

1.1.2. İtalyan Avangard Sanat Hareketi: Arte Povera

1960'lı yıllarda, İtalyan avangard sanatçılarının devamlı olarak vurguladığı ve açılım yaptığı durum, endüstri, doğa ve gündelik yaşam belirli bir paradigmanın yansıması değil sentagmanın birleşenini vermektir. Yapıtlarda, birbirinden bağımsız hatta ilgisiz olaylar ve nesneler farklı uygulamaların içeriğinde bir araya getirilir, yorumlanır ve deneyimlenir. Diğer taraftan İtalyan sanatçılar, gündelik yaşama ve doğaya ait olan hemen hemen her şeyi sanatın bir parçası olarak algımlarken deneyimi topluma yönelik işlevsel bir meseleye dönüştürmüştür. Çağdaş İtalyan sanatındaki bu tür gelişimler Germano Celant ile birlikte 1967 yılında “Arte Povera” adı altında yeni bir yöntem çerçevesinde programlanmıştır (Sergio, 2011,s.2). Siyasi değeri başlangıçta Celant'ı o zamanın tipik ateşli tonlarında, sanatsal çalışmayı dünyanın daha geniş bir dönüşüm sürecine yerleştirmeyi açıkça tasarlayan bir "gerilla" stratejisinden bahsetmeye iten zayıf şiirsel seferberlik, “gerçeklik” ve onun “güç ilişkileri” arasında gelişmiştir (Chiodi, 2017).

Arte Povera'nın çıkışını sağlayan İtalyan sanat eleştirmeni ve küratör Germano Celant'ın, 1967 yılında yayınladığı “Bir Gerilla İçin Notlar” makalesinde önemle vurguladığı konu, giderek popülerleşen kültürel sistem ve onun yarattığı tüketim toplum yapısındaki yozlaşmanın ve çarpık ilişkilerin sanatçıyı nasıl bir araç haline getirmesi olmuştur. Celant, makalesinde sanat piyasasından bir iğrenme algısı oluşturmuş ve sistemi uyum sağlayan burjuva'nın taleplerini yerine getirmeye çalışan sanatçıyı “soytarı” veya “şarlatan” olmakla suçlamıştır. Modernleşmeyle ve endüstri atılımıyla kurulan kapitalist sistemin zenginleştirici ve yozlaştırıcı yönlerini eleştirirken sistemin dışında hareket edebilen ve yaşamla iletişim içinde bir sanat yaklaşımının ismini önerir: “Arte Povera” (Celant, 1967,s.2). Eleştirmen ve sanat tarihçi Roberto Minnucci, Arte Povera'nın çıkışına yönelik şunları yazar:

“Kelimenin tam anlamıyla “Yoksul sanat” olan Arte Povera terimi, genç sanat eleştirmeni Germano Celant tarafından Eylül 1967’de Cenova’daki Galleria La Bertesca’da düzenlenen Arte Povera – Im Spazio sergisi vesilesiyle ortaya atıldı. Celant, sergi kataloğu için yazdığı makalesinde, “alıp götürme, ortadan kaldırma, şeyleri en aza indirme, işaretleri yoksullaştırıp onları arketiplerine indirgeme” ile ilgili yeni bir sanat türü sundu. “yoksul” sıfatı, Polonyalı yönetmen Jerzy Grotowski’nin, oyuncuların performansını ve izleyiciyle etkileşimlerini vurgulamak

için kostümler ve maskeler gibi gereksiz unsurların kaldırıldığı deneysel bir laboratuvar olarak tasarlanan “yoksul tiyatrosu” kavramından ödünç alındı” (Minnucci, 2017,s.9).

Arte Povera, İtalya’nın farklı kentlerinde birbirinden bağımsız çalışan ve sanatta yeni bir açılım getirmek isteyen bir grup genç İtalyan sanatçının yaşam, doğa ve endüstri odaklı avangard çizgide ilerleyen işlerinden oluşmuştur. Cenovalı küratör ve sanat tarihçi Germano Celant tarafından 1967 yılında “Im Spazio” (Düşünme Alanı) adlı sergiyle bir araya getirilen sanatçılar, yayınlanan “Bir Gerilla İçin Notlar” adlı manifesto nitelikli makalesinde kullandığı “Yoksul Sanat” (Arte Povera) terimiyle çalışmalar ortak bir anlayışta anlam bulur. Genç kuşak İtalyan sanatçıların avangard çalışmaları “Yoksul Sanat” (Arte Povera) adı altında, yaşam ve doğa ile kurduğu deneyime yönelik bağlamlarda ilerleyerek yapılanmaya başlar. Yaşam ve sanat arasındaki sınırları ortadan kaldırmaya yönelik yapıtlarında geliştirdikleri uygulama yöntemleriyle farklı bir anlatım biçimini izleyiciye sunar (Bakargiev, 2005,s.12).

İtalyan sanatçılar, 1960’lı yılların sonlarında endüstri ve kültür kurumlarına karşı çıkmakla kalmayıp, sanatın bireysel bir ifade olarak var olmasının etik bir neden olup olmadığını da sorgulamaya başlamıştı. Düşünsel ve tasarımdan kaçınarak, doğanın, yaşamın ve davranışların temellerine ulaşmayı hedefleyen bu sanatçılar, sanat nesnesi yerine yaşam koşullarına verdikleri önemle yalnızca gerçek olanı duyumsamak, bilmek ve ortaya koymak istemişlerdir. Germano Celant, olagelen sanat pazarından ve kurulu güç dengelerinden bağımsız bir sanatı savunmuştur (Atakan, 2008,s.40). Bu bağlamda, Arte Povera, 1960’ların sonlarındaki ‘Büyük Reddetme’nin tamamen karakteristik bir fenomeniydi. 1960’lı yılların sonlarına doğru İtalya’da siyasetten kültürel politikalara, ekonomik krizlerden 68 kuşağının öncülük ettiği öğrenci ayaklanmalara kadar “Soğuk Savaş” döneminde meydana gelen gelişmelerin gerilimler ve çatışmalarla dolu sürecinde, Küratör Germano Celant’ın kışkırtıcı biçimde ifade ettiği “anarşist” bir söylemle çıkış yapmıştır: “Gerilla Savaşı çoktan başladı” (Celant, 1967,s.3).

Dönemin 68 kuşağı politik ruhuna uygun olarak, Germano Celant’ın “Bir Gerilla İçin Notlar” (1967) adlı sanat manifestosu üzerinden yapılan bu söylem, herkesi sisteme karşı bir gerilla gibi savaşımaya davet ederek dönemin siyasi devrimci bir ruhun yankılarıyla halka ve sanatçılara seslenmiştir. Celant, kapitalist sistemi ve kendini özerk bir alana kısıtlamış sanatı anlayışını eleştiren makalesinde sanatı tam olarak yaşam deneyimlerinin içine çeker ve sanatçıyı sistem dışı hareket etmesini savunan bir

eylemciye dönüşmesi için çağrıda bulunur. Celant'ın bu tavrının nedeni ise, 1960'lı yıllarda hem siyasi hem de kültürel alanda bir çatışma alanına dönüşmüş İtalya'nın içinde bulunduğu travmatik durumudur (Baillot, 2013,s.14). Walter Benjamine göre, çatışmayı estetikleştirmeye girişen bütün çabalar aynı sonucu verir: “Savaş” (Benjamin, 1992,s.234'den akt. Artun, 2018,s.35). Celant'ın bir gerilla savaşçısına dönüştürdüğü sanatçı, Jerzy Grotowski'nin “Yoksul Tiyatro” yaklaşımında belirttiği gibi eyleme dönük davranan bir icracıdır. Grotowski şunları yazar:

“Savaşçı terimini kullandığımda, bunu Castaneda'ya atfedebilirsiniz, oysa bütün kutsal metinler savaşçıdan bahseder. Bunu Hindu geleneğinde de bulursunuz, Afrika geleneğinde de. Kendi ölümlülüğünün bilincinde olandır o. Cesetlerle karşılaşmak gerekirse, cesetlerle karşılaşır, ama öldürmek gerekmiyorsa öldürmez. Yeni Dünya Kızılderilileri arasında denir ki, iki savaş arasında, savaşçının bir genç kız gibi müşfik bir kalbi vardır. Bilgiyi fethetmek için savaşır, çünkü hayatın nabızı büyük yoğunluk anlarında, büyük tehlike anlarında daha güçlü ve daha belirgin hale gelir. Tehlike ve rastlantı yan yanadır. Tehlikeyle yüzleşmeyen kişinin sınıfı olamaz. Meydan okuma zamanlarında, insan dürtüleri ritim kazanır. Ritüel büyük bir yoğunluk zamanıdır: kışkırtılmış bir yoğunluk; yaşam, böyle anlarda baştan aşağı ritimdir. İcracı, beden dürtüleri ile şarkı arasında bağlantı kurmanın yolunu bilir. (Yaşamın akışı biçimlerde dile getirilebilir.) Tanıklar o zaman yoğunluk hali içine girerler, çünkü, kendi deyimleriyle, bir mevcudiyet hissederler. Ve bu da tanık ile bu şey arasında bir köprü olan İcracı sayesinde. Bu anlamda, İcracı, köprüler kuran biridir” (Brook, 2009,s.58).

68 kuşağının iktidara ya da egemen güçlere karşı devrimci ve mücadeleci tutumu anarşizmin kök saldığı savaşçı bir ruha sahiptir. Brook (2009,s.58)'de aktardığı bilgide, Grotowski, 1960'lı yılların genç kuşağına mensup bir yönetmen olarak sanat ve savaşçı arasındaki ilişkiyi kurar. Germano Celant benzer bir yaklaşımla, Arte Povera sanatçısı “bir gerilla olur, savaş yerini seçmek, hareketliliğin avantajlarına sahip olmak, şaşırtmak ve vurmak ister” diye yazar (Celant, 1967,s.1) Özsellik ve otantiklik talebiyle, Arte Povera (Jerzy Grotowski tarafından türetilen “Yoksul Tiyatro”, münzevi ve özel kavramdan türetilmiştir. Bu nedenle Yoksul kavramı, “olasılıkla, olayla, tarih dışı olanla, şimdiki zamanla meşgul” olan bir sanatsal yaklaşımı öngörür. Kategorileri ve etiketleri reddeder ve “insan dünyasının tanımlanmasını amaçlayan, biçimlendirici ve kompozisyonel, sistem karşıtı özgürleşmelere” yönelir; bu özgürleşmelerde, “insan artık

araştırmanın dayanak noktası ve odak noktasıdır, araç ve enstrüman değildir” (Chiodi, 2020,s.2.).

Celant, ilk söylemlerinde, Arte Povera'nın sanattan çok, "sistem"e karşı bir "gerilla savaşı" biçimi olduğunu iddia etmiştir (Celant 1967,s.3). Sermayeyle ilgili sorunun, bireyleri (özellikle sanatçıları) daha sonra deli gömleği gibi giyecekleri kimlikler edinmeye zorlaması olduğunu söylemiştir. Başka bir metafor kullanmak gerekirse, sanatçılar, sonları gelene kadar belirli bir rolü oynamaya mahkumdular. Celant, makalesinde (1967), bunu kabul etmektense, sanatçıların belirlenmiş kimlikleri reddederek direnmeleri ve gerilla savaşçılarına daha çok benzemeleri gerektiğini savunmuştur. Celant'ın yazısında gerillanın, “savaş yerlerini seçebilme” yeteneğine sahip olduğunu, “şaşırtıp vurabildiğini”, “hareketliliğin sağladığı” belirgin avantajları kullanması gerektiğini belirtmiştir. Bu savaştaki temel taktik, çevrelerine bağlı olarak zayıf sanatsal materyallerin bilinçli bir şekilde benimsenmesiydi. Bu, yoksullukla bilinçli bir özdeşleşmeydi, ancak aynı zamanda Celant'ın İtalya'sının henüz Avrupa'nın diğer bölgelerinin, hatta Birleşik Devletler. Gerilla savaşının çoktan başladığını ileri sürdü (Celant 1967,s.3). Celant'ın 1967'de Arte Povera ile kastettiği şey, ilk olarak baskın kültüre karşı kullanılabilecek bir dizi kültürel taktikti (Williams, 2006,s.199-200).

1950 sonrası modernleşme sürecindeki İtalya, Marshall yardımlarıyla başlayan ekonomik, siyasi, askeri ve kültürel alanda Amerika ile kurduğu diplomatik ilişkinin zamanla sosyal gerilimlere ve bunalıma yol açması özellikle sol ideolojinse sahip genç kesimin tepkilerine neden olmuştur. Amerikan politikalarının ekonomik ve kültürel açıdan yarattığı hegemonyanın olumsuz etkileriyle başlayan bu savaşta, Celant (1967), yozlaşmış sisteme uyan değil onu yıkmaya çalışan avangard sanatçının halk içinde iktidara karşı direnişine katılımını, bir gerilla savaşına benzetir. Celant için sanatçı, gündelik yaşam gerçekliğinin alanında bir eylemci gerilla gibi devreye girmeli, sisteme muhalif mücadele içinde kendini hissettirmelidir (Celant, 1967,s.2). Arte Povera'nın kurucu sanatçılarından Michelangelo Pistoletto, yaptığı röportajda 1967-68'li yıllarında Arte Povera'yı şöyle anlatır:

“Çok sayıda anı, çok sayıda tartışma hatırlıyorum. O anda gerilla savaşı, var olan gerginliklerden bahsediyorduk. Germano'nun duruşu zaman zaman, belirli durumlarda çok sert olabiliyordu ve 'gerilla' terimini kullanıyordu. Militan bir tavır benimsedi. (...) Arte Povera ortaya çıktığında, tüketici sistemine -üstünlük kazanan Amerikan sistemine- yanıt verme girişimleri yapıyordu. Sanatı radikal hale

getirme, öze ulaşma ihtiyacı hissediliyordu: Arte Povera'nın asıl meselesi buydu. Gereksiz olanın reddi anlamında 'zavallı' sanat. Hepimiz o zamanın şok edici, ezici politikalarına kapılmıştık”(www.riennale.org E.T. 26/10/2024).

Christov Bakargiev'in "Arte Povera" (2005) kitabında detaylı açılardan belirttiği gibi Arte Povera Hareketi'nin 1967 yılında ilanından önce 1950 ve 1960'lı yıllarda İtalya'da yaşayan ve yeni bir girişim yapmak isteyen genç kuşak sanatçıların radikal ve sıradışı yapıtları, ilk aşamada, kentsel yaşam, endüstri ve siyaset ilişkileri içinde toplumun kültürel yapısını ve sosyal yaşamı eleştiriye tutan politik yaklaşımlarda kendini gösterir. Benzer görüşle, Jacopa Galimberti'nin "Bir Üçüncü Dünya Sanatı: Germano Celant'ın Arte Arte Povera İcadı" (2013) makalesi ve Nicholas Cullinan'ın "Fiat'tan Vietnam'a: Arte Povera Politikaları" (2008) adlı makalesinde yapılan tarihsel aktarımlara göre, Arte Povera Hareketi, 1960 ve 1970 yılları arasında İtalya'nın siyasi, ekonomik ve toplumsal açıdan yaşadığı krizlerin içinden doğuş yapar. İlk çıkış noktası, sol ideolojisine ait politik söylemlerde ve kapitalist sisteme karşı duruşta kendini gösteren sanatçılar, 68 kuşağı öğrenci ayaklanmalarına ve işçi yürüyüşlerine katılırlar (Galimberti, 2013,s.421). Bu nedenle, Arte Povera Hareketi'nin yapılanmasını hazırlayan İtalya'da ki dönemin siyasi şartları ve ülkenin hem kültürel hem de sosyolojik boyutunun dikkatle incelenmesi, Arte Povera Hareketi'nin daha doğru anlaşılması için önemlidir.

Toplumsal istikrarsızlık dönemlerinde, sanat yapmanın yeni yolları doğar. Yeni malzemelerle deneyler, sıradan olanın kullanımı ve teknolojiye karşı şüphecilik, ayrıca sanat ile yaşam arasındaki ayrımın kınanması, Arte Povera'yı karakterize etmiştir. Bu bir hareket değildi, yeni fikirlere açık ve sınırsız bir sanatsal diyalog içinde olan sanatçıların bir arada yaşamasıydı. Dahası, 60'lar ve 70'lerde İtalya'nın toplumsal koşullarının bir ürünüydü. Yoksul Güney'den zengin Kuzey'e kitlesel göç, büyüyen sanayileşme ve kentleşme, işçi grevleri ve öğrenci protestoları, yeni toplumsal manzarayı ifade edecek yeni sanatın yaratılmasını bir zorunluluk haline getirmiştir. Arte Povera, hükümete ve kuruluşa yönelik sanatsal eleştiri olarak yanıt vermişti. Eleştirmen Germano Celant'ın katkısı ve entelektüel rolüyle, Michelangelo Pistoletto, Mario Merz, Jannis Kounellis ve Luciano Fabro gibi sanatçılar, bireyi doğaya daha yakın hale getiren alternatif yöntemler sunmuşlardır (Fineberg, 2014,s.333). Pistoletto, Arte Povera'nın ilk zamanları hakkında şunları söyler: "Sanatçı, toplumda yaşayan bir aktör, sorumlu bir aktör olduğunu hissetti. Germano'nun bahsettiği ve hepimizin toplumda üstlendiği sorumluluk budur. Sanat, tüm sanatsal ve toplumsal boyutu ele geçiren yıkıcı bir güç sistemine karşı aktif bir

mekanizma olarak faaliyet göstermeli düşüncesinde hepimiz hem fikirdik” (www.triennale.org, E.T. 26/10/2024).

Temel çıkış düşüncesi, yaşamı sanata dönüştürmek olan İtalyan avangard sanatçılar, estetik ve her türlü biçimsel değerlerle ve argümanlarla zenginleştirilmiş bir sanatı değil daha saf aynı zamanda “sıradan olanın gerçekliği”ne vurgu yapan avangard anlayışa yönelir ve sanata insan, doğa ve endüstri üzerinden derin bir açılım getirir. Gündelik yaşamın deneyimlerini ön plana çıkaran Piero Manzoni, Piero Gilardi, Michelangelo Pistoletto, Pino Pascali, Emilio Prini, Giovanni Anselmo, Jannis Kounellis, Gilberto Zorio ve Luciano Fabro gibi genç İtalyan sanatçıların yapıtları, yaşam, doğa ve endüstri ile kurulan sanatsal ilişkileri performatif uygulamalarda birleştirir (Minnucci, 2017,s.7).

Celant’ın editörlüğünü yaptığı ve 1969 yılında yayınladığı “Arte Povera” adlı kitapta bir araya getirdiği yapıtlar incelendiğinde, uygulama yöntemlerinde her durum, koşul, olay ve nesnel, fiziksel yapının eleştirildiği, sorgulandığı aynı zamanda izleyiciye kolektif bir deneyim kazandırıldığı görülür. Bu açıdan bakıldığında, Arte Povera yapıtları, insan varlığının içinde bulunduğu dünyanın tüm gerçekliğini farklı bir deneyim tarzıyla sunumu, geleneksel yöntemlerin ve estetik değerlerin dışında gerçekleşen bir tür dönüşüm biçimiyle hareket etmiştir. Dolayısıyla, biçimsel yanılsmadan ayrılmış, bireysel ve özgün üslupların bir kenara bırakıldığı bir çok Arte Povera yapıtı, gündelik yaşamın ve doğanın sıradan yapıtlarına, kolektif deneyimlerle bağlamlar kuran yeni bir açılım getirmiştir. Böylece, kolektif deneyimlere açık hale gelen Arte Povera yapıtı, bireysel sanatçı kimliğini bir kenara bırakarak, yaşamın içinde hareket eden ve onunla bütünleşen aynı zamanda herkes için geçerli aktif bir sanat anlayışını benimsemiştir.

Celant, “Arte Povera” (1969) adlı katalog çalışmasında, Arte Povera’nın konusunu, uçsuz bucaksız, kırılmalı hatta görünmezlik olarak nitelendirir ve “Art Povera’nın galerilere ihtiyacı yok” diye bitirir (Celant, 1969,s.322). Sanat ve hayat arasındaki dengeyi, insanın deneyimine doğru çeviren bu köklü değişimin yansımalarından biri olan Arte Povera Hareketi, İtalyan sanatının 1960’lı yıllardaki edebiyattan sinemaya uzanan sosyal gerçekçilik üzerine geliştirdiği avangard yaklaşımı kendi içeriğinde taşır (Lumley, 2004,s.9).

Arte Povera sanatçısına göre, kuramsallaşmış sanatın biçimci yaklaşımları ve aşırı içe dönük bakış açısının sadece burjuva gibi belirli bir zümrenin ilgi alanına girmesiyle özerk hale gelen işlevi, gündelik yaşamın var olan gerçekliği içinde tam anlamıyla karşılık

bulamaz. Dolayısıyla, Arte Povera sanatçısının, ilk atılımı da avangard bir yaklaşımla, yaşama yönelik işlev görmeyen ya da geçerlilik durumu olmayan burjuvanın yapılandığı kurumsal sanatın tasfiyesi üzerine gelişir. 1974 yılında yayınlanan Peter Burger'ın "Avangard Kuram" adlı kitabında Avrupa avangard hareketlerinin ilk yapılanma aşamasını, burjuva toplumunda oluşan ve kurumsal hale gelmiş sanatın statüsüne karşı bir saldırgan ve muhalif bir tutumdan meydana geldiğini öne sürmüştür. Bürger, avangard sanatçının saldırısını esas olarak günlük yaşamımızı etkileyen ve burjuva sınıfının kontrolündeki kurumlara yönelik olduğunu belirtmiştir. Burger (2019)'a göre avangard hareketlerin temel amacı, sanatı, yaşam praxisine entegre ederek kurumsallaşan ve özerk alanın dışına çıkarmaktır (Burger, 2019,s.21). Arte Povera'nın uygulama ve yöntemlerinde, yapıt, müze ve galeri mekanlarının dışında bir ilerleyiş vardır. Yapıt, hayatın bir parçası haline getirilerek, doğaya, endüstriye ve toplumsal gerçekliğin krizlerine yönelik işlevsel bir tutum kazandırmayı hedefler (Lumley, 2004,s.12).

Arte Povera, yaşam ve sanatın birleşme noktasında devamlı olarak kendini gerçekliğin bir yanılması değil bir parçası olarak görme eğilimde hareket etmiştir. 1968 öğrenci olaylarına Arte Povera sanatçıların katılımı göz önünde bulundurulduğunda, sanatçı, gündelik yaşam gerçekliğine ve onun sosyal dinamiklerine girişiyle birlikte, kendini bir çatışma ve savaş alanının ortasına bırakmıştır. Yapıtın, hayatın içinde dolaşıma girmesi ve varlığını ya da etkisini sürdürebilmesi için bir direnç ve mücadele biçimine tabi olduğundan, geleneksel sanatın estetik deneyimlerinden farklı olarak, karşılıklı ilişkilerin var ettiği kolektif bir deneyim aşamasından geçtiği görülmüştür.

1.2. Avangard Sanat Bağlamında Arte Povera Kavramının Açılımı

1965-1967 yıllarında avangard sanatın geldiği noktada iki görüş arasında yaşanan bölünme, İtalyan sanatçıların çalışmalarını tanımlama ve açıklama yönünden kuramsal bir kriz yaratmıştır. Bunun nedeni, altmışlı ve yetmişli yıllar boyunca bazı İtalyan sanatçılar işlerini enstalasyon olarak geliştirmeye devam ederken, eleştirmenler kavramsal ve minimalist sanatın dışına çıkan diğer İtalyan sanatçıların performatif yaklaşım biçimlerini daha yakından gözlemlemeye başlamış ve ortaya çıkan işlerin farklı bir boyutta olduğunu iddia etmişlerdir (Sergio, 2011,s.2). İtalyan Eleştirmen Tomasso

Trini, Arte Povera yapıtları ve yaklaşım biçimi için “yeni geleneğin kurallarına da uymuyordu” diye yazar (Trini, 1969,s.45).

1967 yılında İtalyan sanatçılarının radikal biçimde ilerleyen avangard anlayışlarını ortak bir paydada tanımlayacak ve hareketin amacını betimleyecek uygun bir isim vermek kolay olmamıştır. Yeni Dada, Yeni Gerçekcilik, Fluxus, Happening (Oluşumlar), Pop art, Sitüasyonizm, ZERO, Kavramsal sanat, Arazi Sanatı ve Minimal sanat gibi avangard sanatın içindeki hareketlerin tanımlama biçimleri ürettikleri işlere yönelik açıklayıcı bir karşılık bulurken hiç kimse İtalyan sanatçılarının ortaya çıkardığı bu karmaşık fenomene tatmin edici bir isim verememiş veya onu bir kategoriye yerleştirememiştir. Şimdiye kadar önerilen “Anti-Form, Mikro-Duygusal sanat, Olası sanat, İmkansız sanat, Gündelik gerçeklik, Yaşam sanatı, Post minimalizm, Ham sanat, Yeni Gerçekcilik, Dünya sanatı gibi” tüm kavramlar nesne, özne ve doğa arasındaki bağlantı kuran ve deneyime dayanan işlerin yalnızca bir yönü tanımlamıştır. İtalyan sanatçılarının ürettiği yapıtlar için önerilen isimler “Im Spazio” (İmge Alanı) sergisindeki radikal avangard işleri tam olarak karşılayacak bir terim olarak görülmemiştir (Sergio, 2011,s.3). İtalyan sanat eleştirmeni Tomasso Trini Arte Povera kavramının çıkışı hakkında şunları yazar:

“Arte Povera, üslup eklektizmi ve dilin kayıtsızlığı, doğanın geri kazanımlarını ve ozmozunu, daha bir çok açıdan "geleneğin yeniliğini ve keşfini" önerir. Kendisini ‘kimsenin sindirecek midesinin olmadığı’ bir sanat olarak da sunmadı; bunu en son isteyenler başlangıçta pop sanatçılarıydı; onlardan sonra minimaller bilinçli olarak bir etiket sanatını tercih etti. Şimdi yeni sanatçılar başarılı olmuş gibi görünüyor: Avangardın bekle ve gör tutumu ile görünürde uygunsuzluk iddiası da sona erdi. İtalya’da, ilginin nesneden özneye, şeylerden insana kaymasına özel bir vurgu yapılarak, yapıtlar, tek anlamlı ve artık belirsiz olmayan bir gerçekliği ifade eden ‘Arte Povera’ (Celant) olarak adlandırıldı. (...) Amerika’da malzeme yoksulluğu ‘ham materyalist’ tabiriyle ele alınmıştır. Ancak başkaları da var: ‘Anti-Biçim’, oluşum ve biçimlerden kaçınan bir esnekliği belirtir – ‘süreç sanatı’, sonuçtan çok süreci vurgular ve bazı işlerin entelektüel yoğunluğunun "kavramsal sanat" olduğu varsayılır. Gilardi’nin genel bir bakış için uydurduğu bir başka tanım da, bazı işlerde yer alan şüphe götürmez ‘duygusallığı’ ve plansızlıklarını ortaya koyan ‘mikro-duygusal sanat’tır. Görüldüğü gibi büyük ölçüde seçici ve ayrımcı olmayan bir düşünceye dayalı bir sanatla karşı karşıyayız (Trini, 1969,s.45-46).

İtalya’da 1960’lı yılların ortasında avangard sanatın gündelik yaşam, doğa, endüstri toplumu ve siyasetle ilişkili yaklaşımların getirdiği çok yönlü diyalektiğin sonucu olarak

farklı alanlara ait sanat uygulamalarının yapıtların içeriğine girmesiyle sanatta yeni eklektik bir bağ oluşur. Celant, İtalyan avangard sanatında meydana gelen bu radikal değişimi, diğer sanat sanat anlayışlarından ayrılan sosyolojik özelliklerini bunun yanında doğaya, endüstriye ve gündelik yaşama yönelik bakış açısındaki yeni yaklaşımları ve deneyim ilişkilerindeki girişimi tespit eder. Celant'ın "Arte Povera" olarak tanımladığı anlamda öncelikli amaç; hangi sanat işlerinin "Yoksul Sanat" olabileceğine dair bir kategori oluşturmak ve bir sanatsal hareketi yaratmak değil, daha çok eleştirel bir yaklaşımla 1950 sonrası gelişen minimalizm, Hazır nesne (Ready made), Kavramsal sanat, Arazi sanatı, Neo Dada hareketi gibi dönemin avangard sanat anlayışlarına daha ortak ve işlevsel bir öneriyi bir yöntem olarak belirlemektir (Sergio, 2011,s.4). Celant, kataloğu için, sıradanlık, gündelik yaşam ve tutum kavramlarıyla içsel olarak bağlantılı olan arte povera sentagmasının ilk örneğini içeren eleştirel metninde, sanatçı deneyimlerinin yaşamla özdeş ilerlemesini öngörür. Bu nedenle, sınırların ötesinde işlevsel bir niteliğe sahiptir (Krief, 2020).

İlk aşamada, "Arte Povera" (Yoksul Sanat), dönemin siyasi gelişmeleri ve toplumsal yönleriyle de yakın ilişkidir. Celant'ın ortaya koyduğu bu kışkırtıcı aynı zamanda ironi yaratan "Yoksul Sanat" terimi, İtalyan avangard sanatın faşizmden sonra özgürleşen halkçı ruhuna da siyasi açıdan da protest bir anlam vermiştir. Arte Povera (Yoksul Sanat) tanımının açılımı ilk düzeyde sanat ve siyaset ilişkisine bağlı eleştirel bir yaklaşım üzerinden ele alınmıştır. Arte Povera kavramının özellikle "sanatsal bir tanımlama" olarak kullanılmasının nedenlerini sosyolojik açıdan incelendiğinde, arka planda 1960'lı dönemlerde meydana gelen siyasi çatışmaların yarattığı derin sosyolojik izler ve endüstrileşmeyle birlikte oluşan kültürel parçalanmanın etkilerini bulunmak mümkündür (Galimberti, 2018,s. 6-8).

Arte Povera kavramının ilk yayınlandığı 1967 yılı, emek ve iktidar çatışmalarının ve Amerika karşıtı yürüyüşlerin yapıldığı bir döneme denk gelmesi açısından bu kavram, zengin iktidara karşı yoksul emekçiyi temsil eden kışkırtıcı bir söylem haline gelmiştir. Bir çok İtalyan sanatçının 68 kuşağı eylemlerine katılmasıyla başlayan süreçte, bu kitle eylemlerini bir tür sanat performanslarına dönüştürerek provakatif bir ifadeye taşımışlardır. İlk aşamada, İtalyan sanatçılar, siyasi sokak eylemlerinin yarattığı iktidar ve halk çatışmalarının tam ortasında sanatlarının kolektif yaşam deneyimlerini 68 kuşağı sokak eylemlerine katılarak gerçekleştirmiştir (Cullinam, 2008,s.9). Bu açıdan, Arte

Povera sanatçıları, ana sorun olarak gördükleri kapital sistemin karşısında, halkın yanında daha çok sol ideolojinin yapılandığı bir tutumla hareket etmişlerdir. Celant, şu düşüncelerini aktarır:

“Teknolojik icatların ve taklitlerin hakim olduğu bir bağlamda sistemin iki seçeneği veya varsayımı (kleptomani) vardır, Yapılarla rahat diyalog içinde, kodlanmış ve yapay dillerin kullanımı mevcut [...] veya tam tersine insanın özgür planlaması. Dolayısıyla bir yandan zengin bir tutum, çünkü ozmotik olarak bağlantılı diğer yanda sistemin sunduğu çok yüksek araçsal ve bilgisel olanaklara, gerçeği taklit eden ve aracılık eden bir tutuma (..) eylem-insan, davranış- tanımlamayı amaçlayan "zayıf" bir araştırma. böylece varoluşun iki düzlemini ortadan kaldıran insan”(Celant, 1967,s.1).

Germano Celant, 1969 yılı sonrası yazılarında siyasi düşünceden uzaklaşır ve “Arte Povera” hareketi yaşama karşı yeniden inşa etmeye çalışan “insanın deneyimlerine, doğaya ve gündelik yaşam pratiklerine” yönelmiştir (Bakargiev, 2005:36). Böylece, Arte Povera kavramı, siyasi yaklaşımdan koparak merkezine insan ve onun gündelik yaşamla olan kolektif ilişkilerini koyar. Öznenin gerçekliğini yaşam ve doğa içindeki deneyimlerini sorgulamış ve bu tür performatif deneyimleri ise nesneler, eylemler ve teatral gösteriler üzerinden oluşturduğu yapıtlarla yeni bir ifade biçimi yaratmıştır. Avangard sanat açısından “Yoksul” kavramı, fenomenleri “deneyim” odaklı ele alan ve gerek doğa gerek gündelik yaşam içindeki tüm yapılarla gerçek anlamda duyuşal iletişim kurabilen yeni bir yöntem biçimidir. 1969'da, Arte Povera adlı kitabında Celant, Arte Povera sanatçısını şöyle tanımlamıştır: “Kavramsal, Gerçek veya İmkansız Sanat mı? Orada, sanatçının yaklaşımını çevreyle kamufle olan ve onunla karışan, doğanın bir parçası olan, bir temsilci olmayan ve ahlaki veya toplumsal bir yargı aramayan biri” (Celant, 1969, s. 225).

Celant, “Bir Gerilla İçin Notlar” (1967) adlı eleştiri yazısında sanat ve gündelik yaşamın kolektif noktalarını birleştiren İtalyan avangard sanatının ilerlediği farklı anlayışı belirlemeye çalışmıştır. Celant, İtalyan sanatçıların avangard çalışmalarındaki özelliklere bakarak sanatsal yaklaşım biçimini “Yoksul sanat” terimiyle ifade etmesi bir yöntem olarak değerlendirildiğinde, estetikten arındırılmış ve saf duyu deneyimlerine yönelen böylece, düşünmeyi ve algılamayı en altyapılarına indirip, insanın yaşamla fenomenal ilişkisini tekrar keşfetmesini sağlayan bir anlayışı öne sürmüştür. Germano Celant, İtalyan sanatçıların eyleme yönelik teatral özellikleri içinde barındıran nesnenin ham

gerçekliğine ve onun yaşam ile doğa arasındaki performatif ilişkilere odaklı işlerini üretilmiş yeni bir eser olarak değil, madde ve düşünmenin eşik noktasında bir araya gelen bir “karşılaşma” olarak görmüştür (Lista, 2006,s.26). Bu durum, var olan gerçekliği bir sunma ya da tekrar gündeme getirme biçimidir. Bu bağlamda, Arte Povera, Grotowski’nin “Yoksul Tiyatro” disiplinine benzer biçimde kendi gerçekliğine yönelik bir “yakınlaşma alanı”nı ve “deneyim” temelinde kurulan performatif nitelikte ilerleyen bir avangard sanat anlayışını yansıtmıştır (Satre, 2011,s.86).

Erika Fischer-Lichte “Performatif Estetik” adlı kitabında avangard yapıtı, özne-nesne ikiliğinden doğan ve bireysel deneyimlerle yansıtılan geleneksel biçimci ifadenin yerine seyircileri de kapsayan böylece kolektif deneyimleri ön plana çıkaran sanatsal olayların belirleyici etkilerini ve etkileşimlerini performatif olduğunu savunur. Fischer-Lichte’nin kuramı hem geleneksel tiyatroyu hem de avangard tiyatro yöntemlerinin diğer sanat dallarıyla performatif bir düzlemde nasıl birleştiğini yeniden değerlendirir. Sanat ve toplum arasındaki tüm sınır çizgilerini kaldırmayı amaçlayan performatif yapıtlar, sadece sanatçılar ve katılımcı kişiler, oyuncular ve seyirciler arasındaki ayrımı ortadan kaldırmaz, aynı zamanda sanatın özerkliğinin sınırları aşarak onun kültürel, siyasi ve sosyal alanlara nüfuz etmesini ve daha aktif bir işlev kazanmasını olanaklı kılar. Avangard sanatçılara göre, “sanat” ancak bu şekilde toplumsal dönüşüme geçiş yapabilir. Yaşamın kendisine özgü dinamikleri içinde gelişen olaylarla ve deneyimlerle beraber sanat bir etkinlik biçimi olarak kavrandığı sürece bireysel ve toplumsal dönüşüme bir katkı sunabilir (Fischer, 2016). Bu ilkenin ilk örnekleri Brecht, Artund ve Grotowski tiyatrosudur. Grotowski, bir oyunda izleyici ve oyuncu arasındaki tüm sınırları kaldırılmasını öngörür ve ifadeyi her türlü argümanın dışında en saf ve organik biçimde gelişmesiyle gerçekleşecek olan bir bütünlüğü arar (Brook, 1997,s.10). Grotowski’nin “Yoksul Tiyatro” anlayışından etkilenen Celant, 1969 tarihli “Arte Povera” adlı kitap ve katalog çalışmasında Arte Povera çalışmalarının performatif yaklaşımları hakkında şunları yazar:

“Basit yapılu bir organizma gibi sanatçının da kafası karışır. Çevreyle uyum sağlar, algılama eşiğini genişletir ve nesnelerin dünyasıyla yeni bir ilişki açar. Ancak sanatçının ilişkiye girdiği şey yeniden işlenmez; onun hakkında bir hüküm beyan etmez, ahlaki ya da toplumsal bir değer aramaz, onu manipüle etmez: sadece açıkta ve kendi gösterişinde bırakır, böylece, doğal olayların özünden yararlanır. Bir bitkinin büyümesi, bir mineralin kimyasal reaksiyonu, nehrin, karın, çimenin ve

toprağın davranışı, bir ağırlığın düşmesiyle orada yaşamak için onlarla özdeşleşiyor
canlıların muhteşem organizasyonu sanatın içene dahil olur” (Celant, 1969,s.225).

Celant (1969,s.225)’te aktardığı düşünceye göre “Yoksul sanat” yaklaşımında sanatçı, kendine dayatılan sistemden bir koptuğunda, bireysel bir özgürlüğe açılacağını ve kendini doğanın deneyimsel gerçekliğinde geliştireceğini düşünür. Jannis Kounellis’in ifade ettiği gibi Arte Povera eserleri, “Tiyatro için değil tiyatroyla birlikte” kendini yapılandırır. Burada “yoksul” kavramı, sanatsal yenilenmenin bir yönlendirici olarak yorumlanmakta ve sanatçıya sunulan araçların asgariye yani öze indirgenmesine teşvik etmektedir (Satre, 2011,s.143). Giovanni Lista, “Arte Povera olduğunu iddia eden ve tiyatroyla ozmos halinde çalındıklarını söyleyen sanatçıların eylemlerini tanımlamak için kullanılır” diye yazar (Lista, 2006,s.28). Bu koşullar altında sanatçı doğanın ve yaşamın içinde her türlü kimlikten ve etiketten arınmış bir gezgin, kaşif ve göçmen olarak hareket ederek, var olan gerçekliğinin yeniden bir keşfine çıkar. Arte Povera sanatçısı, gerçekten bağımsız olarak doğanın ve yaşamın bir parçası olduğunda kendi gerçekleştireceğini bilir. Onun sanat eserine yaklaşımı, zenginleştirici ve yanıltıcı olan tüm düşünce ve biçim odaklı argümanlardan kurtarılmış şeylerin kendi yapılarındaki yaşamın özüne ait gerçekliğidir. Tomasso Trini, yaşam ve sanat ilişkisini vurgulayan Arte Povera için şu eleştiriyi yapar: “Bütün bu deneyimler bir hareket değil, bir düşünme biçimidir; daha doğrusu deneyimsel bir düşünme biçimidir. Bu yeni düşünceyi pratik olarak gerçekleştirir. Bu ne hayata dair bir sanattır ne de sanata dair bir sanattır ama kesinlikle "insanlık durumu"yla ilgilidir” (Trini, 1969,s.46). Trini ve Celant’ın görüşleriyle birlikte “Yoksul sanat” kavramı deneyim ve tutum kavramıyla eş değer bir anlama getirilir. Kolektif bir yaşamın deneyimini yansıtan ve yaşamla sanat ikiliğini ortadan kaldırmak isteyen bir fenomeni yaratmaya çalışır. Dolayısıyla, Celant, insanın doğayla özdeşleştiği, özgünlüğün ve yabancılaşmamış emeğin antropolojik boyutuna atıfta bulunmuştur (Bakargiev, 1987,s.61).

Germano Celant “Im Spazio” sergisinde bir araya getirdiği İtalyan sanatçıları Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari, Luciano Fabro, Piero Gilardi, Jannis Kounellis, Mario Merz, Marisa Merz, Giulio Paolini, Pino Pascali, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto, Emilio Prini, ve Gilberto Zorio’nun işlerindeki minimalizm, Neo Dada ve pop art gibi üsluplardan farklılığını ortaya koyarak yaşam ve sanatın deneyim ilişkisine yönelik nesneden eyleme geçiş sağlayan yeni performatif yaklaşımlarını

yazdığı makale ve metinlerde dikkatle vurgular (Minucci, 2017b, s.21). Bakargiev’e göre, Arte Povera sanat eserleri de izleyiciyle aynı fenomenolojik alanda var olur (Bakargiev, 2005,s.13). Arte Povera yapıtlarını geleneksel eserlerden ayıran şey, bir yerin somut deneyimimize yanıt vererek ve onu dönüştürerek, yapıldıkları tarihi anı bağlı kalmadan onu aşacak şekilde tasarlanmış olmalarıdır (Mangini, 2024). Bu açıdan, Arte Povera her an her yerde yaşanabilir bir sanat anlayışını savunur.



Görsel 3: Germano Celant, Otoportre, Fotoğraf, 2019

Kaynak: Germano Celant – Apollo Magazine (apollo-magazine.com) E.T.10/02/2023

Bununla birlikte, dönemin siyasi koşullarını göz önünde bulundurduğunda, Germano Celant’ın diğer amacı da Pop sanat ve post minimalist sanatın içinde değerlendirilen avangard İtalyan sanatını Amerikalı merkezli sanat işlerinden ayırmak ve Arte Povera Hareketini ayrıcalıklı ve farklı bir konumda sunmaktı (Bakargiev, 1987, s. 50-53). Diğer taraftan, Germano Celant, “Arte Povera” teriminiyle İtalyan sanatçıların çalışmalarını diğer avangard yapıtlarla olan benzerliklerini bütünleştirmeye çalışmış ve tüm avangard sanat uygulamalarına kuramsal bir yöntem oluşturma girişimiyle ortak bir zemin hazırlamak istemiştir (Krief, 2020).

“Celant, Arte Povera hareketini, coğrafi konum ve kültürlerin yarattığı sanattan ayrı olarak her kültür için ortak uluslararası sanatsal uygulamalar ağı olarak görülebilecek bir konum kazandırmak ister. Celant, 1970 yılında Galleria Civica dell'Arte'de düzenlenen “Kavramsal Sanat, Arte Povera, Arazi Sanatı” sergisi, Arte Povera çalışmalarını, Joseph Kosuth, Joseph Beuys, Dennis Oppenheim ve Sol LeWitt gibi Amerikalı ve diğer Avrupalı sanatçıların çalışmalarının yanına yerleştirerek daha geniş bir avangard bağlam kurmayı amaçlar” (Sergio, 2011:s.2-3).

Arte Povera yaklaşımını öne çıkaran durumlardan biri de gösterilen ve gösteren arasındaki ilişkiye meydan okumasıdır. Sanat yapıtı yalnızca kendi gerçekliğine atıfta bulunmuş, dolayısıyla, hem sözlü söylemle, hem de tarihsel bir atıfta bulunmayı reddetmiştir. (Galimberti, 2013,s.414). Diğer bir deyişle, Arte Povera, yaşamın bir parçası olarak insanlığın ilk çağlarından günümüze kadar tüm dönemler içinde var olan biçimci üslupların dışındaki insan ile var olan asıl gerçekliğe yani deneyime ve gözlemlere seslenmiştir. Celant, 2017 yılında gazeteci Antonio Gnoli 'ye verdiği bir röportajda “Ben hiçbir şey icat etmedim. “Arte Povera” hiçbir anlam ifade etmeyecek kadar geniş bir kavram. Resimsel bir dili değil, bir tutumu, deneyimi tanımlıyor. Doğada ve hayvanlar aleminde sahip olduğunuz her şeyi kullanma imkanına olanak sağlıyor. Dolayısıyla, Arte Povera, ikonografik bir tanım değildir” der (Gnoli, 2017).

Arte Povera, “doğaya ve bedensel süreçlere dönüşü” kutsamaya yönelik bir eğilimde hareket eder. Bu açıdan, Celant tarafından Yoksul sanat (Arte Povera), ayırt edici bir sanat stili desteklemenin aksine, yaşamın kendisini sentezleyen açık uçlu bir deney sürecini açığa çıkarmıştır. Arte Povera yapıtlarının var olduğu durum, dolaysız jestle, deneyimde ve maddenin geçiciliğinde ya da değişen süreçlerinde kendini göstermiştir (Bakargiev, 1987,s.60). Arte Povera, Celant'ın deyimiyle: “Eylem ve beden, düşünce ve bedenin enerji ile bireyin eleştirel estetik olayın anında tamamlanmasının, tüketiciliğin hemen ötesine yerleştirildiği tam bir geçiş aşamasını olan Yoksul sanattan yoksul eyleme dönüşü vurguluyor olma durumudur” (Celant, 1969,s.226-227).

Arte Povera hareketinin önemli sanatçılarından Michelangelo Pistoletto “Arte Povera” kavramını” en basit, en doğru şekilde yaşamayı bilmek, öze, birincil enerjiye ulaşmak” (Pistoletto, 1968) olarak açıklar. Arte Povera sanatçısı Alighiero Boetti, hareketin şiirselliğini özetleyen ve aydınlatıcı bir anlatım sağlayan şu düşünceleri önemlidir: “Doğanın kör, geniş bir güç olduğunu düşünüyorum, yalnızca bu temel ilke olan varoluştan, yaşamdan akıyor” (Boetti, 2008) der. Sanat eleştirmeni Angelo Trimarco ise “Yoksul Sanat” hakkında şunları yazar: “nesneleri ve eylemleri yoksullaştırır, ama aynı zamanda tekniği de yoksullaştırır. Onu ihtimal dışı ve gülünç bir anti-teknolojik neo-primitivizm ile değiştirmek değil, ona yaşama dair yeni bir anlam vermektir” der (Trimarco 1968, s.11). Bu açıdan Pier Manzoni'ye göre, sanatın kolektivitinin ardından başarması gereken bir misyonu vardır. Piero Manzoni için sanatçı bireysel kararları reddetmeli, kendini bireysel "deneyiminin" çok ötesine konumlandırmalı ve yaşam

gerçekliğine yerleştirmelidir (Manzoni, 2020, s.12). Dolayısıyla, yaşamın her anına ve mevcut durumuna yönelik gerçekliğini açığa çıkarmak ve kolektif deneyimlere anlam vermek Arte Povera'nın temel yaklaşımıdır.

“Yoksul sanat” kavramının bir sanat disiplini olarak sahip olduğu anlam ve içerik, insanın varlığının kültür, siyaset, endüstri ve doğa ilişkilerine yönelik yaşamsal deneyimini ve tutumunu sanatla birleştiren ortak bir anlayışını ve deneysel düşünce alanını temsil etmiştir. Böyle bir anlayış çerçevesinde, Yoksul sanat, nesne ve eyleme yönelik sıradan olanın önemini vurgularken fiziksellekle çok daha fazla ilgilenen, günlük yaşamdan nesneler ve materyaller ödünç alarak herkesin deneyimine ve bilgisine açık sanatsal bir uygulamanın ortaya çıkmasını amaçlamıştır. Christian Bakargiev, 2024 yılında verdiği röportajda: “Arte Povera, doğa ve kültürün aynı şey olduğuna inanmıştır. Bu zamansal ve maddi değişimler, homojenlikten ziyade akışkanlığı vurgulamak için bir araya gelir. Geçmiş ve şimdi, resim ve heykel, doğa ve kültür gibi görünüşte farklı kategorilere yeni bakış açıları sunan bir stratejidir” der. Celant'ın ifade ettiği gibi: “Bu eserin aynı zamanda canlı olduğunu algılamamız sağlayan ve yaşamın sürekli değişim halindeki bir şey olarak fenomenolojik bir anlayışa izin veren maddenin enerjik dönüşümleriyle ilgilidir” (Mangini, 2024).

Estetik deneyimlerin ötesinde Arte Povera, postmodern düşüncenin bir tür üst söylem baskısından kurtulmak ve kendini daha özgür kılmak için herkese açık hale getirilen bir sanatı ortaya koyar. Sanatı herkes için açık hale getirme bir uzlaşma meselesi olarak sosyal gerçekçilik üzerinden bir açılımla çözüm yöntemlerini aramıştır. Sanatın sosyal gerçekçilik anlamında uzlaşmaya girdiği noktada da iki önemli öge ön plana çıkmıştır: Nesnenin kendi gerçekliğinin bağlamları ve çeşitli hamlalar yapan performatif bir deneyim. Arte Povera'nın sanatın doğasını değiştirmeye yönelik devrimci ve tutarlı misyonunda sanat nesnesinin estetik ve biçimci anlayışını eleştirirken aynı zamanda sanatın, doğa ve yaşama yönelik işlevselliğini farklı boyutlarda fazlasıyla sorgular, araştırır ve deneyimler. İtalyan sanatçılar, yeni bir açılımla, sanatın tüm algılama biçimini geçmişin kökenlerine yönelik ilkel sayılabilecek bir düzeyde bir dönüşüm aşamasının içine sokar. Bu geçmişe yönelik dönüşüm aşamasında sanatçı, insanın ilk çağlarda çevresini, doğayı ve fenomenleri yaşam içinden deneyimlerle keşfetmesi gibi kendini, yeni bir izlenim ve keşif sürecine bırakır (Lumley, 2001, s.96). Dolayısıyla, Yoksul Sanat'ın açılımlında, insanın yaşama yönelik edindiği deneyim ve tutumların ana

ekseninde ilerleyen ve estetik üretimin dışında aynı zamanda yapay endüstri kültüründen ayrı olarak, ifadeyi ham bir gerçekçilikle sürdürme çabası ve bir etkinliğe dönüştürülme gayesi vardır. Bu açıdan bakıldığında, Yoksul Sanat'ın temel görüşleri, endüstriyelleşme hareketiyle birlikte gelen sosyolojik sorunların izlerini ve onun insan bilincinde yarattığı derin etkilerini bir “sıfır” noktasından başlama niyetini görmek mümkündür (Pınkus, 2001,s.69). Celant, Arte Povera'nın insanı kendini yabancılaştırıcı etkilerden uzak tuttuğunu ve sanatın da tekrar doğaya yönelmesi gerektiğini savunan görüşlerinde şunları yazar:

“Sanatçı bir bitkiyi, nehri, dünyayı gözlemler ve kendini yeniden keşfeder. Artık bir etiketin altına yerleştirilmeyen sanatçı özgürdür ve yaşamın özünü deneyimler. Kişisel çıkar, yabancılaşmanın bir sonucu olarak değil, kültürel kontrolün kınanması ve sisteme itaatsizlik olarak merkezi bir rol oynar. Sanat, sebzeler ve hayvanlar, mineraller ve kar gibi doğanın malzemeleri aracılığıyla uygulanır. Teknoloji ve bilim aracılığıyla veya günlük yaşamın doğal unsurlarından izole edilerek var olmaz. Sonuç olarak, sanat ‘asla yabancılaşmaya imalı değildir’ Ayrıca, İtalya’daki modernist ütopyanın başarısızlığı, sanat yapmanın alternative yollarıyla sisteme karşı eylem gerektirdi” (Celant, 1969,s.230).

Yıllar geçtikçe, kavram, estetik ve aktivist bir manifesto, bir dizi prosedür, bir grubun tanımı ve hatta ulusal bir özellik gibi çok anlamlı bir değer kazanmıştır. Germano Celant, bu farklı kategorileri, inşasını bir modele dönüştürmeden kullanabilmiş ve bu da hareketi ve eleştirel stratejisini tarihselleştirmeyi özellikle zorlaştırmıştır (Sergio, 2011,s.2). Germano Celant'ın özetlediği gibi: “Arte Povera’yı benim icat ettiğimi söylemeyin. O kadar geniş bir ifade ki gün geçtikçe ilginç olmaya devam ediyor çünkü tüm duyarlılıkların birleştiği bir magma çekirdeği olmayı sürdürüyor. Bu yüzden Arte Povera kavramı, gizli ve büyüklü kaldı” der (Cahill, 2015).

Arte Povera kavramının bu derece derinlemesine geniş ve belirsiz bir anlamsızlığa getirilmesinin altında yatan durum, sanatçıların gündelik ve insan deneyimlerinden oluşan ilişkilerinde ortaya çıkan sınırsız bağlamlardan kaynaklanmaktadır. Henri Lefebvre “Gündelik Hayatın Keşfi” kitabında (2012) belirttiği gibi, Gündelik yaşamın, insan edinimi ve onun toplum karşısındaki duruşu muğlaktır (Lefebvre, 2010,s.21), Lefebvre, insanın, gündelik yaşam ve topluma karşı çelişkisine şu eleştiriyi yapar:

“Yaşamın son derece karmaşık, derin ve çelişik karakterinin, daima yeni ve hatta bilginin yenilediği bir ögesi buradan kaynaklanır Daha açık seçik ya da daha soyut

terimlerle, muğlaklık gündelik hayatın bir kategorisidir, hatta belki de temel bir kategoridir. Kendi gerçekliğini ortadan kaldırmaz; edim, olay ve sonuç, bilinçlerle durumların muğlaklığından aniden doğarlar. Bunların kesin sınırları vardır. Muğlaklığın ışıltılı pusunu -yükselmesine izin vermek için- sürekli gizleyen sert ve keskin bir nesnelliği ellerinde tutarlar (Lefebvre, 2012,s.24).

Gündelik yaşamın önemli bir bölümünü işgal eden çalışma hayatı ve ekonomi, üretim üzerine kurulu bir sistem olan toplumun kültürel yaşamın alt yapısını da temelden etkiler. Lefebvre (2010,s.24)'de belirttiği gibi çalışma hayatındaki belirsizlik, değişkenlik, tanımsızlık sonuçta bireyi güvencesizlikle sonuçlandırır. Gündelik yaşamın kolektif yapısı bu yüzden karmaşık ilişkiler ağını var ettiğinden muğlak bir niteliği kendi içinde barındırmıştır. Bu bağlamda, Arte Povera sanatçıları, gündelik yaşam ve doğanın keşfine yönelik, karışık, belirsiz ve sınırsız bir alana giriş yaparak, kendilerini varoluşun sonsuzluğu karşısında devamlı olarak yitirilen bir gerçekliğe bırakmıştır. Sanatta, nesneleri algılamada yeni yöntemler geliştiren ve onları bağlantılar halinde düzenleyen bilincin işleyişine dayanan bu uygulama, neredeyse bir şartlı refleksmiş gibi, bir durumu düzenlemenin ona tek anlamlı bir düzen vermek değil, bilimin daha önce başardığı gibi birbirini tamamlayan çok sayıda sonuca ulaşabilen işlevsel modeller geliştirmek anlamına gelmiştir. Bu modeller, kültür ve gündelik yaşamla ilişkili kavrayışa izin vermiş görünürler (Eco, 2021,s.312-313).

Albrecht Wellmer'a göre böyle bir deneyim, yaşam-tarihsel bir durumu aydınlatmakta kullanıldığında ve yaşam sorunlarıyla ilintilendirildiğinde, artık estetik eleştiriye ait olmayan bir dil oyununa girer. Bu durumda, estetik deneyim, sadece sayesinde dünyayı algıladığımız ihtiyaçlarımızın yorumlanışını yenilemekle kalmaz, aynı zamanda, bilişsel belirlemelerimizin ve normatif beklentilerimizin içine sızar ve bütün bu anların birbirleriyle olan ilişkilerinin biçimini de değiştirir (Habermas, 1994: s.42). Albrecht Wellmer'in bir saptamasını izleyerek, kültürün parçalanması ve hayattan kopmasına karşı çarenin, ancak estetik yaşantının statüsünde bir değişime gidilerek bulunabileceğini düşünür. Söz konusu "değişiklik, estetik yaşantının artık başlıca ifadesini beğeni yargılarında bulmayıp, hayatın tarihi bir konumunu incelemekte kullanılmasını", yani "varolmanın sorunlarıyla ilişkilendirilmesini" içerir. Böylelikle bu yaşantı, "estetik eleştiriden farklı bir dil oyununa katılacak"; "bilişsel (cognitive) girişimlere ve değerlere ilişkin beklentilere" müdahale edecek ve "bu farklı anların (moment) karşılıklı "gönderme biçimini değiştirecektir". Netice itibarıyla Habermas'ın sanatlardan ve

sağladıkları yaşantıdan talep ettiği, bilginin, etiğin ve politikanın söylemlerini ayıran uçurumun üzerine bir köprü atmak, yaşantı birliğini sağlayacak bir yol açmak olmuştur (Lyotard, 1994,s.46).

Celant, bilinçli olarak bir dil oyununa girer ve “Yoksul Sanat” terimini bilinen tüm geleneksel yöntemlerin ötesine geçen ve kurallara bağlanmış estetik eklentilerin sınır dışı çizgisinde sanatın yaşamın içinde daha etkin bir tutumda bulunabileceğini öngörerek seçer (Lista, 2006,s.13). “Yoksul Sanat” hiçbir şey olmayan ama yaşama dair her şeyi kapsayan bir sanatın ütopyasına giden yolda anahtar bir kelime olarak kullanır. Bu bağlamda, sanatta “Yoksul” yaklaşımı, bir teori olmaktan öte yaşama ve doğaya dönük bir ilerleme biçimidir. Sınırlı kaynaklardan ve çevresel koşulların gerçekliğinden en iyi şekilde yararlanmayı ve sanatı, estetik deneyimden farklı olarak yaşama dönük kolektif bir deneyime dönüştürmeyi amaçlar. Net çözümlerin ayırt edilmediği uzlaşımı güç sorunlarla ilgilenir. Yoksul sanat yaklaşımının, insana ve yaşama yönelik ayırt edici bir özelliği yoktur. Her türlü, nesne, olay veya eylemi kavramlarla birleştiren ve bir deneyim meselesine getiren Yoksul sanat, kapsamı ve boyutlarıyla süreç içinde gelişen yapıtlar ile ön plana çıkmıştır.

Maddi ve maddi olmayan bileşenler, hafıza ile anlıklık, zaman ile entropi arasındaki diyalektiği vurgulayan, çevre ile beden, kavramsal düşünce ile duygusal katman, mekan ile zamansallık arasında farklı bir ilişki olduğunu ileri süren bu sanatçılar, modernist estetik saflık fikrini reddetmişlerdir. Arte Povera sanatçıları, dünyaya inatçı bir bağlılık adına, Jerzy Grotowski'nin kavramlarından yola çıkarak radikal bir iddianın gücünü kazanan bir “yoksul sanat” yaklaşımıyla, esaslık, titizlik, paylaşım, karıştırma, hiyerarşilerin reddi, eleştiri olarak iktidar ile insanlık tarihini özgürlük ve hakikate duyulan devrimci ihtiyaç eksenine göre yeniden okumalar yapmışlardır (Chiodi, 2017).

Grubun oluşumu ve tanımlanmasında Celant'ın teorileştirmesi mutlak bir üstünlük sağlamıştır. Ancak Carla Lonzi, Renato Barilli, Maurizio Calvesi ve Achille Bonito Oliva gibi dönemin diğer eleştirmenleri bu sanatsal araştırmanın gelişmelerini yakından takip ederek alternatif yorumlar ve keskin içgörüler önermişlerdir. Dahası, bu sanatçıların ortaya çıkışı Gian Enzo Sperone, Fabio Sargentini, Plinio De Martiis, Marcello Rumma gibi genç nesil galeri sahipleri ve sanatçıların kendileri arasındaki bir sinerji tarafından desteklenir ve bu da yeni deneysel uygulamalara açık bir alan ağının kurulmasına yol açmıştır. Bu karmaşık ilişki sistemi ayrıca farklı İtalyan şehirleri arasında, özellikle

sanatçıların çoğunun bulunduğu Roma ve Torino arasında bir bağlantı kurulmasını desteklemiştir (Minnucci, 2017, s.12).

1.3. Gündelik Yaşamın Çapraz İlişkilerinde Arte Povera Hareketi

Arte Povera, (Yoksul sanat), ilk oluşum düzeyinde yaşam, doğa ve endüstri ilişkili kolektif bir gerçeklik anlayışını öne sürmüştür. Bu gerçeklik anlayışı sanatın bireysel olarak geliştirdiği ve özgün eserlerin ortaya çıkardığı radikal bir biçim algısının dışında kalan daha yaygın olarak gündelik yaşamın öngördüğü, bilinen, kullanılan ve her an karşılaşılabilen nesnenin ya da eylemin yaşam düzeyindeki gerçekliğine yönelik gelişmiştir. Ortaya çıkan yapıt, kendi içinde çok fazla biçimsel eklentilere sahip olmadığı için sadece kendine ait gerçekliğin iddiasında bulunmuştur. Yapıt ve onun açtığı gündelik gerçeklik önerileri kamuya mal etmek, hatta söz konusu yapıta katkıda bulunmak için "zengin" ve "yoksul" kavramları bir söylem olmaktan çok deneyimin ve duyuların genişlemesini sağlayan bir açılamdan ibarettir. Bu açılımın amacı ise birinci ve üçüncü dünyaların zenginleştirici buluşması ya da daha iyisi, erken medeniyette olduğu gibi, hala emekten, ampirik bilgiden ve duygulardan kopmamış yeni bir insanı "bütün" olarak yeniden yaratılmasına olanak sağlamıştır (Galimberti, 2013,s.419).

Sanatçı, düşünür ve eleştirmenler arasında üst yapı olarak nitelendirdikleri, felsefe ve estetik kuramların yerine daha çok gündelik yaşamın içinde var olan sıradan gerçekliğin argümanlarının ve kolektif deneyimlerin oluşturduğu "alt yapı" işlevinin açığa çıkarılması gündemdedir. Arte Povera, estetik öğelere yönelik, düşünce, plan ve estetik tasarımdan kaçınarak, doğanın, yaşamın ve davranışların temellerine ulaşmayı hedefleyen çalışmaları, izleyici ve yapıt arasında kolektif iletişim sağlayan deneyim odaklı bir tür alt yapı gerçekliğinde gelişmiştir. Celant, sanatçıların estetik öğeleri vurgulayan, yargılayan ya da değiştiren "imge" üreticiliğinin yerine doğanın kendisi ve gündelik yaşamla iletişime geçiş yapan yaklaşımına dikkat çekmiştir. Celant, sanatçının ve yapıtın, hayatın bir parçası olması gerektiğini savunmuştur (Baillot, 2013,s.56). Teorik temellerin reddedildiği Arte povera uygulamaları adeta gündelik yaşamı ve doğayı deneysel bir laboratuvar gibi görmüştür. Celant, Yoksul Sanatın biçimci yaklaşımlarına karşıt görüşünü ve sıradan olanın sanat için gerekliliğini kısaca şöyle eleştirir:

"Sıradanlık sanat alanına girmiştir. Önemsiz olan ortaya çıkıyor, daha doğrusu kendini empoze etmeye başlıyor. Davranış ve fiziksel mevcudiyet sanat haline geldi.

Bir kültürsüzleşme döneminde yaşıyoruz. İkonografik gelenekler ufalanır, sembolik ve geleneksel diller parçalanır” (Celant, 1967,s.1).

Celant (1967,s.1)’de aktardığı görüşe göre özellikle belirttiği “kültürsüzleşme döneminde yaşıyoruz” ifadesi Arte Povera hareketinin üzerinde durduğu ana sorunlardan biri olan sosyal yaşamın içinde yaratılan sistemindeki çarpıklığa bir göndermede bulunur. Arte Povera terimi, Celant’ın deyimiyle: “göstergeleri ortadan kaldırmak, yok etmek, minimuma indirmek, yoksullaştırmak”, yaşamı arketiplerine indirmek, ifadeyi en sıradan deneyimlere ve tutumlara taşımak” amacıyla olduğunu açıklar (Celant, 1967). Yaşam ve sanat arasındaki ikiliği ortadan kaldırmayı amaçlayan Arte Povera sanatçıları, Piero Manzoni’nin 1960’lıların başında belirttiği “Söyleyecek hiçbir şey yok, sadece olması gereken var, sadece yaşamak var” (Manzoni, 2020,s.12) anlayışına uygun bir yaklaşımda ilerler. Bu görüşlere paralel bir açıklama yapan Celant, İtalyan avangard sanatının temel eğilimini yaşama yönelik bir deneyim meselesi olduğunu savunur ve merkezine “insan olma”nın gerçekliğini koyar (Celant, 1967,s.1).

1960 ile 1970’li yıllarda gündelik yaşam ve sanat pratiğini özdeş bir yapıya getirmeye çalışan İtalyan sanatçıların doğadan ve hayatın içinden aldıkları sıradan nesneleri aynı zamanda yaşama yönelik deneyimlerini Celant’ın ifadesiyle “simyacı” gibi hareket ederek sanatsal bir etkinliğe dönüştürme gücünü ön plana çıkarmıştır. Doğanın temel ilkelerine dönüş yaparak yeni bir yaratım biçimi sağlamak isteyen sanatçılar, gündelik yaşamın ve doğanın bizzat kendisiyle doğrudan bütünleşme yönünde ilerlemişlerdir. İtalyan sanatçılar, toplum ve evrenin işlevselliğini sağlayan “kolektif yapıları” diğer bir deyişle yaşamı var eden olguları (fenomenler) deneyimler aracılığıyla tekrar sorgulama ve keşfetme yoluna gitmişlerdir (Eroğlu, 2014,s.24-30). Böylece gündelik hayatın ve doğanın içine aktif bir şekilde giren sanat, toplumla sanat yapıtı arasına sınır koyan özerk tutumdan ve geleneksel ya da modern biçimci anlayıştan farklı bir yöntemle herkes için geçerli olan yaşama yönelik kolektif deneyimleri merkeze almıştır. Dolayısıyla, tüm doğa fenomenlerini sıradan bir pratikle sanata dönüştürmek isteyen Arte Povera sanatçıları, yaşamın tüm katmanlarına inen yeni bir disipline adım atmışlardır. Arte Povera’nın gündelik nesne ve doğa nesnesinin kullanıma yönelik açılımında nesnenin kendi gerçekliği ile ona yüklenen anlam arasındaki farklı ilişkiler ve kavramsal boyutlar sorgulanmıştır. Böylece, Arte Povera, gündelik yaşamın muğlak ve karışık yapısına giriş

yaparak, sanatı, bilinen ve her an göz önünde bulunan gerçekliğin içeriğine taşımışlardır (Lumley, 2004,s.21).

Gündelik yaşam dinamiklerine inen Arte Povera sanatçıları için düşünür Henri Lefebvre'nin görüşleri önemli bir yere sahiptir. Arte Povera yapıtlarının bir çoğunda gündelik yaşam içinde insanın konumu ve eylem durumu belirli bir sorgulamaya ve yoruma dayalı gelişmiştir. Henri Lefebvre, “Gündelik Yaşamın Eleştirisi” adlı kitabında yaptığı yorum, felsefe, burjuva sınıfı, aristokrasi, sanat gibi alanların düşünceleri gündelik hayata bakış açısındaki farklı yaklaşımları sorgulamış ve bu kavramın belirsizliğinden ve muğlak oluşundan söze başlayarak şu soruyu sormuştur: “Gündelik hayat nerededir? Çalışma ve iş zamanında mı ya da boş vakitte mi? Ailede yaşamında mı yoksa kültürün dışında yaşananlarda mı? Lefebvre'ye göre gündelik hayat genel anlamda bu üç ögeyi, aile hayatı-özel hayat, iş hayatı, boş vakit alanlarını kapsamaktadır. Bu ögelerin birliği ve bütünlüğü genel olarak somut bireyi belirler (Lefebvre, 2010,s.58). Lefebvre, ikinci soruyu sorar: Somut bireysel insanın başka insanlarla teması nerede gerçekleşir? Lefebvre, somut insan ve onun temas alanlarını, ilişkilerini ve kapsayıcı yönünü sorgulayarak gündelik yaşamın kendi gerçekliğine yönelik bir sorgulamaya girer. Somut insan, iş hayatında, aile yaşamında ve özel hayatında bununla birlikte boş vaktinde devamlı olarak parçalanır ve bu parçalanma ve bölünme bireyi sürekli tahakküm altına almakta ve kendine giderek yabancılaşma hissi yaratmaktaydı. Gündelik hayat ögelerinin birbirine yönelik parçalanarak yapılandığı öznenin kontrolünde olmayan dışsallık bir yabancılaşma içermektedir. Lefebvre'ye göre bu durum modernite'nin getirdiği gündelik yaşamın insan üzerinde oluşturduğu en kritik yansımasıdır (Lefebvre, 2010,s.52). Lefebvre, “Gündelik Hayatın Eleştirisi” kitabının giriş bölümünde şu tanımlamayı yapar: “Gündelik hayat, öncelikle, insanın dış doğaya ve kendi doğasına sahiplenme bölgesi olarak; yaşamın tahakküm altında olmayan kesimi ile tahakküm altındaki kesimi arasındaki ayrım ve kesişim bölgesi olarak; malların az çok arzuya dönüşmüş ihtiyaçlarla karşılaştığı bölge olarak tanımlanabilir” (Lefebvre, 2010,s.54). Lefebvre, gündelik yaşamı öncelikle insanı tahakküm altına alan ilişkili olduğu etkenlerle birlikte onu baskılamayan dışsal etkenlerin kesişme noktasından başlatır. Lefebvre (2010,s.54)'e göre, somut insan için gündelik yaşam, bütüncül bir yapının içinde karşılaşma, kesişme, rastlaşma, bir araya gelme gibi etkileşim içinde bulunduğumuz kolektif olgularda ve pratikte gerçekleşmeye başlar.

Lefebvre için gündelik hayat pratikle çakışmaz. Bütün kapsamı içinde tahayyül edildiğinde edimsel bütünlükle çakışır. Diğer bir deyişle, işlevsel yapı pratikle döngüsel olarak ilerler fakat insanın deneyim, tecrübe, düşünce, arzu gibi benlik gerçekliğiyle oluşturduğu karakter edinimlerinin bütünü toplumsal yapı ve sistemin var ettiği edinimlerle çatışma haline gelir. Gündelik yaşama yönelik pratik, zamanın geniş ve olağan akışında rutin bir işlevsellik içinde yürür. Bu rutin ilerleyişte pratik zorunludur ve gündelik hayatın önemli bir parçasıdır (Lefebvre, 2010).

Arte Povera sanatçılarının yaşama dönük geliştirdikleri yapıtların içeriğinde yatan temel sorun, sistemin, tahakküm altına aldığı aldığı insanın kendi gerçekliği yok ettiğine dair yaklaşımıdır. Bir gösteriye dönüşen kültürel yapı, toplumu ve onun içindeki bireyleri, güvencesiz ve muğlak bir bilince iterek asıl gerçeklikten koparmıştır. Artık, en basit ve ilkel öğelerle yaşama dönmeyi hedefleyen Arte Povera sanatçıları, geliştirdikleri yeni yöntemlerle, yapıtı, yaşamın bir parçası ve sistemin bir eleştirisi haline getirmişlerdir.

Lefebvre, sanat ve toplum arasındaki bitmeyen çatışmayı ve mücadeleyi birey olarak veren sanatçının gündelik hayat içinde ürettiği her temsil biçimini kültür enformasyona özgü bir gelişim türüyle ele alır. Enformasyon gelişim içindeki modern sanatçı ise, üslubun sonu ve yeniden doğuşu arasındaki geçiş yapan insandan başka bir şey değildir. Bu durumda ise üslupta meydana gelen son durum, kültüre karşı koymayı, kültürün değişimi, ayrışmasını ve çözülmesini zorunlu olarak vurgular. Yeniden bir üslup yaratmak, sanatı yeniden canlandırmak, kültürün dağınık parçalarını yeniden bir araya getirmek ve böylece gündelik hayata dönüştürmeye çalışmak, sanatçının sosyal gerçeklikten kopuşuna karşı tepkisel bir tutumla son aşamada izlediği yol olmuştur. Bu bağlamda, hayatın dinamiklerinin yeni bir açılımla ön plana çıkması ve insanın kendi varlığını doğa ve yaşama dönük olarak gerçek anlamda sorgulamasını sağlayan düşünce ve deneyim durumlarının temelinde “benlik” gerçekliğini bulması vardır (Lefebvre, 2012,s.78). Sanat tarihçi Dr. Özkan Eroğlu “Arte Povera” adlı kitabında, bireyin gündelik yaşam ve benlik üzerine yaşadığı sorunu şu görüşle aktarır:

“Celant, sanatın kedisini var etme yönünde ancak malzemeyi (bitki, hayvan, mineral) ve zihinsel konumlandırabildiği ölçüde bir olanak aşamasına ve kabul edebilirliğe kavuşturduğu konusu üzerinde durur. Tüm yaşamı ve doğayı değerlendirmekle bilgi ve algılama bağlamında öteki ben’i harekete geçirir. Böylece sanatçı bir tür özdeşleşme sürecine girer ve bir tür “Living Art” (Yaşam Sanatı)’a

ulaşmıştır. Bu süreç ve sürecin başlangıç ve bitişle aldığı anlam Arte Povera için vazgeçilmezdir (Eroğlu, 2014,s.29).

Arte Povera (Yoksul sanat) bireyin tekil anlamda deneyimle ortaya çıkan benlik gerçekliğinin aslında kolektif yapıdan geldiğini öngörür. “Yoksul” metaforu, sanat, siyaset, kültür, doğa ve küreselleşen kapitalist sistemin birbirleriyle bağlantılı çok katmanlı sosyolojik ilişkileri arasında sanatçıların her türlü estetik veya biçimsel form arayışlarından arınmış düşünce, tutum ve deneyimlerine bağlı yaklaşım biçimlerinin hayatla bütünleşmesini sağlamaya çalışmıştır. Fakat, gündelik yaşam içinde karışık bağlamlar ve her an değişen dinamikler nedeniyle insan için bütünleşme ya da özdeş yapılarla iletişim bir sorundur. Arte Povera sanatçıları, sistem tarafından her yönden baskı altına alınmış yaşamın bu tür iletişim sorununa karşı sıradan nesne ve deneyimlerle bir yüzleşme yaratmıştır (Lista, 2003,s.44). Arte Povera, hem benliğine hem de çevresine karşı yabancılaşan insanın kendine öz değerlerine dönüşümünü doğa ve nesnenin deneyimlerine dayanarak en basit yollarla yeniden var etmesi için bir yöntem izlemiştir. Merkezine insan olmanın en saf deneyimini alan Arte Povera anlayışı, benlik kavramının içine düştüğü belirsizliğe karşı sanatsal açıdan yeni bir kodlama sunmuştur. Bu kodlama, gerek doğa gerek insan üretimi olsun gerçekliğin sirayet ettiği herşeyin farkına varılmasıyla yaşanacak olan bir yüzleşmedir. Lefebvre, gündelik yaşam içindeki insanın belirsizliğini şöyle yorumlar:

“Gündelik yaşamı var eden tüm karışık bağlamlar ve sınırsız değerlerin içinde insan, girift ilişkiler ağında öznesi hayatın bir sistem içinde rutin işleyişinde olumlu veya olumsuz gerekçelerine bağlı olarak var ettiği sorunlu bir varlığı temsil eder. Bu sorunlu ve tartışmalı gündelik yaşam konusu ve onun var ettiği özne, felsefe, düşünce, sanat ve sosyoloji alanlarında sorgulanan “sosyal gerçeklik”ilkesini tam bir belirsizliğe ve çıkmaza sokar. Dolayısıyla, her alanın ortaya koyduğu düşünce gündelik yaşamın kendi sahası içinde ürettiği gerçeklik karşısında savunulması güç bir yüzleşmeye girer” (Lefebvre, 2008,s.45).

Sanat eleştirmeni Tomasso Trini Arte Povera sanatçılarının gündelik hayat ile ilişkisi hakkında “Bu sanatçıların işlerinde mevcut profesyonelliğe benzer sanatsal deneyimlerin olmadığını belirtmekte fayda var. Tersine, Torino ve Roma deneyimlerinin ruhu zaten post-endüstriyel ve post-teknolojik bir vizyonda yaşıyor. Arte Povera sanatçıları, endüstriyel medeniyetleri değiştirerek ‘hayatı değiştirmek’ istiyor” diye yazar (Trini, 1969:46). Arte Povera, basit ve sıradan olanın ötelenmiş gerçekliğine yönelerek yaşam

deneyiminin öz değerlerine yeni bir bakış açısı sağlar. Celant, "fikirleri ve dürtüleri maddeye dönüştüren nesneler üretmeye alışkınız, içinde yaşadığımız dünyayı yansıtmayan nesneler üretmeye devam ediyoruz" (Celant, 1969,s.220) eleştirisiyle sanatın yönünü gündelik yaşamın deneyimlerine çevrilmesi gerektiğini belirtmiştir. Yaşamın içine giren sanat, yaşamın çok katmalı dinamiklerine ve gözden kaçırdığı gerçeklik algısına yeni bir anlam penceresinden bakmasını sağlamıştır. Böylece yaşamı benimsemenin ve evreni şimdinin bakışıyla anlamının yeni yöntemini yaratmıştır.

Arte Povera sanatçılarının ürettikleri işler ana ekseninde nesne yapıcı değildir. Sanatçılar daha çok nesneden başlayarak özgürlüğü arayan ve nesneyi üreten sistemin işlevsel katmanlarına deneyim yoluyla yeni süreç boyutları ekleyerek ilerler. Nesneden eyleme geçiş yaşayan sanatçı, bu yöntemle de gerçekliğe çeşitli anlamlar katan yeni bir yapının oluşumuna izin verir. Arte Povera yapıtlarında kullanılan basit ve sıradan nesneler ve onların yaşama bağlı süreçleri büyük bir dikkatle kolektif deneyimler içinde incelenir ve sunulur. Öne çıkan durum, nesnenin kendi somut gerçekliği değil onun gündelik yaşama yönelik iletişimde olduğu bağlamlardır. Lefebvre gündelik yaşamın gerçekliğinde nesnenin konumu hakkında şu görüşü bildirir:

"Evet, gerçek diye bir şey vardır. Bununla birlikte, katı ve varlık, her öznellikten, her zihinsel ya da toplumsal faaliyetten bağımsız olduğu şeklindeki klasik mefhumla denk düşmez. Bu nesne buradadır. Onun yeri bir tercihe, bir karara bağlıdır. Gerçekliği de, çünkü bir üretimin sonucudur; işlevi, formu, yapısı, hatta maddesi önceden belirlenmiştir. Onun toplumsal nesnelliğinin, filozoflara model olmuş doğadaki şeylerin nesnelliğiyle hiçbir ortak yanı yoktur. Ürünün gerçeği "şeylere" atfedilen gerçek ten ayırt edilmelidir, ama yine de doğru dürüst ayrılamaz. Kullanıma bağlı bir anlamdan etkilenen üretilmiş nesne çok sayıda ağın içi ne girer; önemli bir ara evre olan pazardan geçer. Bu durumda, dilin ve işaretlerin içinde erimesine ramak kalmıştır; gerçeklikten uzaklaştırıcı bu özümseme ise tamamlanmaz ve "gerçekleşemez." Demek ki, üretilen nesne soyutlamanın içinden geçer, asla orada yitip gitmez, ama yine de asla onu terk etmez. Soyut, somutun ikizi değildir; fakat soyut ve somut ayrılmazdır ve bunların birliği gündelik hayatı oluşturur. Demek ki, gündelik hayatın eleştirel analizi, onu kavranması ve ifade edilmesi konumlandırılması güç olan bu bölgenin içine yerleştirmiştir (Lefebvre, 2010,s.69).

Avangard sanatın temel bakış açısıyla hayatın sosyolojik içeriğine girdiği sorgulamalar, gündelik yaşamın çelişkiler içinde kalan somut gerçekliğin belirsizliği aynı zamanda onun ürettiği derin anlam yüklemeleridir. Bu belirsiz ve farklı anlam yüklemeleri üreten

yapıda varlık mücadelesi veren öznenin sorunlu ilişkileri eleştirilir. Diğer taraftan, insanın doğaya karşı konumu ve evrensel boyutu da Arte Povera sanatçıları tarafından yorumlanır. Arte Povera sanatçısı Luciano Fabro verdiği bir röportaj yazısında konu hakkında şunları söyler:

“Şu ana kadar her şey ilişki tarafından verilmiştir: iç/dış, erkek/dişi, uzay/zaman, ışık/gölge gibi bizi krize sürükleyen tam da bu enerjinin düşüşüdür. İlişkilere ya da neden sonuç, akıl, ilerleme gibi geleneksel ilkelere güvenemeyiz. Bununla nostaljiyi ya da ilişki enerjisi yaratmaya yönelik güveni kaybettiğimizi söylemek istemiyorum, ama asıl amaçta bunun böyle olacağına inanmıyorum. Yalnızca kararın tersine çevrilmesini çözüme kavuşturduğumuzda bir rapor açabileceğiz. Elbette çelişkilidir bir durum, çünkü verili olmasa da araçları ilişkiye dayalı olarak inşa etmek zorundayız” (Passini, 1991,s.36-37).

Yoksul sanat, gündelik yaşam içinden ve doğadan seçtikleri sıradan nesneler ve yaptıkları performanslarla geçmişe, sürece ve hafızaya ilişkin gelip geçici çağrışımları yorumlar, doğanın fiziksel ve kimyasal yasalarını yapıtlar üzerinden yeniden keşfeder. Bununla birlikte her bireyin gündelik yaşamda karşı karşıya geldiği sıradan nesneler ve yetenek gerektirmeyen eylemler kullanarak oluşturan yapıt, özerklik ve biriciklik gibi ayrıcalıklı niteliklerden ve izleyiciyle kendisine mesafe koyan yabancılaştırıcı etkilerden kurtulur. Böylece yapıt ve izleyici arasındaki sanatın ötekileştirici ve dışlayıcı sınırları ortadan kaldırılır. Arte Povera, söz, dil, imge, performans ve iletişim arasında süregelen bu ilişkiye ve sanat ile yaşam arasındaki artan kesişim noktalarına odaklanan ve karakterize edilen benzersiz bir dinamik düşünceden beslenir. Bununla birlikte, geçici katılımcı çalışmalar ve olaylar, bireysel öznelliği teşvik etme, izleyici ile sanat arasındaki çizgileri bulanıklaştırma arzusuyla kışkırtılır (Bakargiev,2005,s.45). Nesneleri ve eylemleri kendi saf nitelikleriyle ve doğal işlevleriyle olduğu gibi ele alan Yoksul sanat hareketi, düzenlenen sergi etkinlikleriyle ve kamuya açık performans gösteriyle izleyici ve yapıtı bütünleştiren teatral nitelikte bir eyleme dönüşür (Lumley, 2004,s.46).

Sonuç olarak, Arte Povera anlayışı, maddenin dönüştürücü süreçlerini, öznelğin, tarihin ve politik bağlılığın birleştiği bir "bütünlük" içinde itici ve radikal değişim enerjisini yayan yaşamsal bir yükle hayatı, doğayı ve insanı araştırır. Yapıtlar, süreçselliğin köklerini, ilk etapta var olanın politikası haline gelen geniş bir enlemde konumlandırır. 1968 döneminin içinden geçtiği konjonktürde, Arte Povera yapıtlarında “amaç ile araç, imge ile eylem, bilgi ile yaşam arasındaki” ayrımları aşmaya yönelik bir gerilim olarak,

anın politik ve toplumsal durumunu da yansıtan bir bütünlük vardır (Galimberti, 2013,s.420). Diğer taraftan, Arte Povera sanatçıları, diller, coğrafi bağlamlar, tanımlar ve kültürel farklılıklar arasındaki sınırları ezmek için bir amaç olarak; modernite mitlerini ve kitle toplumunun homojenleştirme mekanizmalarını aşındırma eğiliminde hareket eder. Gerçekten de, maddi dünya üzerindeki insan etkisini tanımak, günümüz ekonomilerinin, politik yapıların ve hatta insan türünün hayatta kalması hakkındaki güncel ve devam eden tartışmaların merkezinde yer alır. Maddi keşif, fenomenolojik farkındalık ve bedenle ilişki yoluyla, sanatçı olmanın ne anlama geldiğini gösterir ve nihayetinde insan olmanın ne anlama gelebileceğini önerir (Mangini, 2021:s.14-15). Celant, yapıtların gündelik yaşam gerçekliğine dahil eden bu özelliğine dikkat çekerek “Bir Gerilla İçin Notlar” (1967) adlı makalesinde Jerzy Grotowski’nin yaşam ve izleyici arasındaki sınırları ortadan kaldırmayı amaçlayan ve saf eylemlere odaklanan “Yoksul Tiyatro” anlayışına atıfta bulunur. Böylece, İtalyan sanatçıların nesne ile deneyimlerini teatral bağlamlar üzerinden bir arada sentezleyen gündelik yaşama dönük çalışmalarına “Yoksul sanat” kavramıyla bir uyarılma yapar (Satre, 2012,s.12).

1.4. Yoksul Tiyatro’nun Arte Povera Yapıtlarına Etkileri

Celant, 1967’de Bir Gerilla İçin Notlar” makalesinde karmaşık bir sanattan ziyade dünyaya fikirler veya şeyler katmayan, zaten orada olanı keşfeden “yoksul” bir sanattan söz eder. Grotowsky'nin “yoksul tiyatro” kavramında olduğu gibi, zenginleştirilmiş tüm kavramlardan kendini kurtarmış bir yaklaşımda izleyici ve yapıt arasındaki sınırların da ortadan kaldırıldığı bir yöntemi görsel sanatlara uyarlar. Arte Povera sanatçısı Jannis Kounellis’in görüşlerinde “Arte Povera”nın kökenleri performatif olanın içinde yatar. “Yoksul” terimi, tiyatrodan doğmuştur ve Jerzy Grotowski'nin “Yoksul Tiyatro” (Teatro Povero) fikriyle yakından bağlantılıdır” der (www.cardigallery.com E.T.12/10/2023). Sanat tarihçi Barbara Satre’nin eleştirisine göre, Celant’ın Arte Povera kavramının oluşmasına, Jerzy Grotowski'nin 1960’lı yılların başında “Yoksul Tiyatro” adı altında uyguladığı deneysel tiyatro hipotezleri dolaylı olarak aracılık eder. Grotowski'nin görüşleriyle Celant’ın “Bir Gerilla İçin Notlar” metninin arasında "retorik ve semantik düzeylerde" belirli bir benzerlik fark edilir. Satre (2012)’in görüşlerinde, Celant, sanat metinlerini Grotowski’nin öne sürdüğü yöntem biçiminden ürettiği açıkça görülür (Satre, 2012,s.11).

Celant, Grotowsky'nin 1965 yılında yayınlanan “Yoksul Bir Tiyatroya Doğru” kitabındaki zengin sanat ve yoksul (zayıf) sanat arasındaki eleştirisel ilişkiye dikkat çekerek, Arte Povera'nın “Im Spazio” sergi kataloğu için hazırladığı metin yazısında her türlü zenginleştirici argümandan kurtulan bir sanat yaklaşımına atıfta bulunur. Celant, sosyal yaşama entegrasyonunu sağlayacak anlayışın nasıl var olabileceğine dair bir öneri sunarak Arte Povera uygulamalarının ana hatlarını “Yoksul Tiyatro” deneylerine benzer deneyimlerden esinlenir (Satre, 2011,s.12). Germano Celant küratörlüğünü yaptığı “Im Spazio” (Görüntü Alanı) sergi kataloğunda şunları yazar:

“Film, tiyatro ve görsel sanatlar otoritelerini gösterişçilik karşılığı aracılığıyla ortaya koyar Gerçekliği ve bugünü açıkça belgelemeyi amaçlar. Saf mevcudiyetle kavramsal okulu paramparça etmeye çalışırlar. Hem retorik karmaşıklığı hem de anlamsal gelenekleri cesurca terk ederler. (...) Taklit görüntüleri, temsilleri ve dilbilimsel gelenekler gibi görünen her şeyi araştırmalarından çıkarırlar” (Celant, 1967,s.2).

Celant, karmaşık olanın aksine, dünyaya fikir veya şey katmayan, ancak orada olanı keşfeden bir sanatın inşasını savunur ve “olaysallıkla, ‘olay’la, tarih dışı olanla, şimdiki zamanla meşgul olan “Yoksul” bir sanattan söz eder (Celant, 1967:2). Grotowsky'nin “Yoksul Tiyatro” uygulamaları ve kuramı gibi, sanat ve yaşamın bir birleşimi olarak şimdiki zamana, beklenmedik durumlara ve olaylara ilgi duyan sanatı öngörür. Yoksul Tiyatro'nun ardındaki temel fikir, tiyatro pratiği içinde önemsiz görülen her şeyin reddedilmesidir. Grotowski'nin tiyatrosu, ifadeyi, eylemin ya da tutumun salt icracısına indirgeyen ve izleyiciyi de olaya dahil eden bir yöntemi mevcuttu. Benzer şekilde, İtalya'da avangard işler üreten bir grup sanatçı, görsel sanatlar içinde benzer bir pratiğe bağımsız olarak uyum sağlar.

Jannis Kounellis, Giulio Paolini, Michelangelo Pistoletto, Piero Calzori, ve Mario Ceroli'nin yapıtlarındaki teatral ifadeler, Grotowski'nin bir uygulama olarak öne sürdüğü Yoksul Tiyatro yöntemlerindeki deneysel durumlarla yakın özelliklere sahiptir. Celant “1964'ten beri Michelangelo Pistoletto (Andy Warhol, Enzo Mari ve Jerzy Grotowski gibi) artık sisteme veya herhangi bir görsel tutarlılığa bağlı olmayan bir dil özgürlüğü sorununa kendini teslim etti; bunun yerine, 1966'da 'içsel' tutarlılıkla ilgilenen bir dizi son derece 'yoksul' eserler üretir (..) Bu yoksul ifadeler, Pistoletto'nun sanat ile yaşam arasındaki sınırdaki her zaman dengede durmasını sağlar” görüşleriyle Grotowski'ye atıfta bulunur (Celant, 1967,s.2).

Grotowski'nin tiyatro için geliştirdiği deneyimsel yöntem ve sahnelenen performansın bağımsız kışkırtıcı üslupları bununla birlikte gerek nesneyle gerek izleyiciyle ve yaşamla özdeş olma durumu Arte Povera sanatçılarının uygulamaya çalıştığı sanat politikasıyla birebir örtüşür. Arte Povera sanatçılarının olay veya eyleme dönüştürdüğü yapıt, belirli bir anlatım içinde teatral özelliklere uzanan yöntemlere başvurur. Sanatın yaşamla uzlaşma noktasında, insanı merkeze alan Arte Povera ilk düzeyde Tommaso Trini (1969)'un "Madde ve Beden Üzerine Yeni Alfabe" makalesinde belirttiği gibi sanatçı, eylemin ve deneyimin antropolojik boyutuyla ilgilenir (Trini, 1969,s.2). Arte Povera yapıtlarında, teatral gösteriler ve onun performatif iletişim biçimi insan tutum ve davranışlarını keşfetme yönünde antropolojik bir yaklaşımda ilerler. Sanatçı, mekan, nesne ve olaylar içindedir ve seyirci de pasif izleyici rolünden ziyade aktif deneyimin içinde dahil edilir (Satre, 2011,s.78).

Arte Povera hareketinin 1967 ve 1972 yılları arasında, "Sergiler Tiyatrosu" ve "Kafandakini Yaşa: Tutumlar biçime dönüştüğünde" sergisi ile "Yoksul Tutumlar, Yoksul Sanat" gibi grup etkinliklerindeki sanatsal çalışmalara "Yoksul Tiyatro"nun deneysel yöntemleri doğrudan ilham verir. Arte Povera'nın teatral yaklaşımli işlerinde en dikkat çekici nokta ise, Yoksul Tiyatro uygulamalarında olduğu gibi izleyiciyle oluşturduğu etkileşim biçimi ve kurduğu kolektif deneyimlerdir.

Peter Brook'a göre: Grotowski'nin oyunculuk üzerine yürüttüğü çalışmalar ve oyunculuğun sorgulanmasını sağlayan tarzı birçok kültür için temelden sarsıcıdır (Varlı, 2010,s.27). Arte Povera sanatçıları da benzer bir görüşle kültürel yapıları kışkırtıcı ve sarsıcı bir ifadeyle kullanmaya çalışır. Arte Povera sanatçıları içinde olay ve eyleme yönelik teatral gösteri biçiminde gelişen durumlar sıklıkla kullanılan bir ifade biçimidir. Pascali, 1968 yılında "Ponte" adlı sergisine saman giymiş, ilkel bir Kızılderili veya aborjin karakteri gibi daha ptimitif bir figüre bürünerek kendini göstermesi bir şekilde izleyiciyle kurduğu iletişimi ve sanatçının mizahla yarattığı ironiyi yansıtmaktadır. Yine aynı yıl çektiği deneysel film çekimlerinde, Pascali, eli kumdan çıkar, sonra başı, sonra tüm vücudu: topraktan fişkıran enerji, yeniden doğuşu bir temsile dönüştürür. Pascali daha sonra deniz suyunu makasla kesmeye, kumu ilkel bir aletle sürerken diğer taraftan ekmek somunlarını kuma dik olarak (tahıl değil) dikmeye devam eder. Pascali'nin eylemleri, erken insanın ilk toplumuna benzer olarak, yabancılaşmamış emek mitosunda olduğu gibi, doğanın enerjisiyle yeniden uyumlu bir özne arayışında hem dramatik hem

mizahi bir ikilemde oyun oynayarak performatif bir ifadeye taşınır. Pascali, diğer bir performans çalışmasında ise kırsal arazi içinde kendini bir korkuluğa dönüştürür. Performasta, yardımcı bir figür korkuluk gibi duran sanatçının çevresinde dolaşarak Onu iplerle sarar ve bağlar (www.fondazioneprada.org E.T. 22/11/2024). Pascali şu görüşü belirtir: “Yapmayı sevdiğim şeyi yapmaya çalışıyorum, sonuçta işime yarayan tek sistem bu. Bir heykeltıraşın yorucu bir iş yaptığını düşünmüyorum: O oynuyor, ressam da oynuyor; istediklerini yapan herkes gibi. Oyun sadece çocukların ayrıcalığı değildir” der (Mammi, 1989, s.26).



Görsel 4: Pino Pascali, Ponte, Performas Video Görüntüsü, 1965

Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=idZCÍvkuo> E.T. 12/02/2024

Pistoletto, kamusal alanlarda ve sokaklarda gerçekleştirdiği performanslara dışarıdan katılımcıları da dahil eden “Lo Zoo” adlı tiyatro grubuyla yaptığı işbirliğiyle uyguladığı performatif işler, sanatı yaşamı içine hem doğaçlama hem de sürprizlerle dolu bir olaya taşımıştır. Pistoletto’nun “Gezen Dünya” ve “Yargı Borozanları” gibi yapıtları, teatral gösterilere benzer bir yöntemle izleyiciyle etkileşim odaklı ilerlemiştir. Jannis Kounellis’in 12 atı bir galeri mekanı içinde sergilediği işi ve gaz alevlerinden oluşan gösterileri diğer taraftan Apollon maskesi takarak kendini atın üzerinde sanat galerisine girişi bununla birlikte şiiri ve dramatik öyküleri harekete geçirmek için müzisyen ve dansçıların canlı performanslarını nesnel temsillerle destekleyen olaylar yaratması birer deneysel çalışmalar olduğu kadar izleyiciye etkin bir deneyim yaşatan performatif çalışmalardır. Daha bir çok Arte Povera sanatçısının canlı hayvanlar, durumlar ve eylemler üzerinden ortaya çıkardığı işler, insanın en ilkel tutumunu ve gerçekliğini deneyimle açığa çıkarma amaçlı yapılanmıştır. Pistoletto’nun deyimiyle, “sanatçı

yaşamın özüne inmek için bir deneyim yaratır” (Pistoletto, 1969,s.2). Grotowski’nin “Yoksul Tiyatro”su doğrudan deneysel bir süreçle beraber ilerler ve beden kendi ifade olanaklarının öz yapılarına en ilkel yöntemlerle ulaşmayı hedefler (Varlı, 2010,s.28).

1965'de İtalyancaya çevrilen "Yoksul Bir Tiyatroya doğru" metninde, Polonyalı tiyatro yönetmeni Jerzy Grotowski, tiyatronun saf hareket ya da bedensel ifadelerden bir deneyim olarak nasıl ortaya çıkması gerektiğini kendine özgü geliştirmeye çalıştığı hipotezler üzerinden bir yöntem yaratmak istemiştir. Deneylerinin ve gözlemlerinin kapsamını geliştirmek ve becerisini keskinleştirmek için tiyatronun (veya bir tiyatro ögesinin) çok sayıda ritüel ve teknikte (yoga gibi) de var olabileceği inandığı uygulamalara yönelmiştir. Böylece, tiyatronun “uygulaması” yoluyla elde ettiği deneysel bilgileri, daha sonra geleneksel antropolojik araştırma teorisiyle birleştirmiştir. Başlangıçta, Grotowski, yeni teoriler inşa etmede değil, iletişimin pratik sorunlarını çözmesine yardımcı olması gerektiğini aklında tutarak, kültürel antropoloji disiplinindeki çalışmaları önce tiyatro ve ritüel arasındaki farklı işlevlere sahip oldukça kutuplaşmış iki ayrı olayın bağlamları arasındaki temel farklılıkları analiz ederek oluşturmuştur (Tyska, 2014,s.60).

Yoksul Tiyatro’nun uyguladığı yöntemlerin hedefinde zengin tiyatro olarak belirtilen geleneksel tiyatronun normlarından tamamen uzaklaşma amacı vardır. Bu deneysel yaklaşım çerçevesinde tiyatro için kurgulanan sahnenin, ışığın, dekorun, makyajın gerekliliği ve işlevleri sorgulanır. Grotowski Yoksul bir Tiyatro’ya Doğru adlı eserinde, tiyatro disiplinin ana ögesi olarak oyuncu ve seyirci odaklı bir etkileşim olduğunu vurgular. Kurguya yardımcı olan gerek metin, gerek sahne dekor ve makyaj tiyatroya sonradan dahil edilmiştir. Bu noktadan hareket ederek uygulanan yöntem, seyirci-oyuncu ilişkisindeki etkileşim biçimlerini sorgulayan Grotowski, tiyatroyu, en ilkel düzeyde ritüel kimliğine geri kavuşturmak için oyunculuk çalışmalarını dekordan uzak tutarak daha içgüdüsel bir tutum üzerinden oluşturmuştur. Böylece, Grotowski’nin tiyatro laboratuvarı, bir tiyatrodan çok deneysel bir alan olarak kullanılmıştır (Varlı, 2010,s. 29).



Görsel 5:Yoksul Tiyatro Egzersizleri, 1979

Kaynak: www.dico.teak.fi /6.2 Jerzy Grotowski-povera art E. T. 13/10/2023

Yoksul tiyatro sahne tasarımında, tüm argümanlar mekandan çıkarılır. Sahneyi boşaltan ve onu sadece bir deneyim ya da yaşam alanı olarak gören bu yöntem, dünyadaki birçok tiyatro tarafından taklit edilerek gerçek bir devrim yaratır. Yoksul tiyatro uygulamalarında, oyuncuyu, saf bir deneyime taşımayı amaçlayan Grotowski, ortaya koyduğu yöntemin yozlaştırıcı etkileri nedeniyle diğer sanatsal projelerde, özellikle film ve televizyon yapımlarına katılmalarına izin verilmez. Grotowski o zamandan beri baskıcı ve otoriter davranışlar, psikolojik manipülasyon ve hatta sadizmle suçlanır. Grotowski, “Yoksul Tiyatro” adlı kitabında “Dürtü ve eylem eşzamanlıdır. Vücut solar, yanar ve izleyici yalnızca bir dizi görünür dürtü üzerinde düşünür. Bu olumsuz yol, bir teknikler toplamı değil, engellerin yok edilmesidir” diye yazar (Grotowski, 2006,s.32). Grotowski’ye göre oyunculuk yöntemleri sadece estetik sonuçlar elde etmek için değil, aynı zamanda insan gelişimi ve içgüdüsel ifadesi için fırsatlar yaratan böylece kendini keşfetme imkanı veren araçlar haline getirmelidir. Oyuncuyu, onun içinde bulunduğu sahneye ait bir 'imge' ve rollerle kurgulanmış bir figürün etkisinde eylemler gerçekleştiren icracı değil, çevresiyle olan ilişkileri kendisiyle bütünleştiren ve anlık yaşayan bir deneyim elemanı olarak ele alır. Karşılıklı, dürtüsel bir enerjiyle gerçekleşen bu teatral

oyun biçimi, sadece, söylemden ayrı olarak fiziksel eylemlerin ya da davranışların etkileşimiyle her defasında yeni bir durum yaratarak kendini var eder. Bu açıdan, Grotowski için fiziksel eylemin gerçekleşmesinde oyuncunun sahip olduğu “dürtü” önemli bir yere sahiptir (Grotowski, 2016,s.32). Başka bir deyişle, Yoksul tiyatro uygulamaları, aktörün fiziksel eylemlerinden ortaya çıkan yeni tür zenginlikler üretir. Bu uygulama, becerilerin öğrenilmesini değil, bedensel engellerin ortadan kaldırılması olan eğitimi gerektirir. Bu gönüllü ve birikimli bir eğitim aşamasından geçen bir sürecin dışında bir tür “pasif hazırlık” ile gerçekleşen daha çok doğaçlama ve samimiyeti ortaya koyan bir deneyim durumunu yaratır. Yoksul Tiyatro’da oyun için bir görevi yerine getirmek yerine, “olması gerekenin yerine getirilmemesinin” bir tür “negatif” gösterisini sunulur. (Tysza, 2014,s.66).

Grotowski'nin egzersizlerinin amacı beceri gelişimi için değildir, yönetmen oyuncunun kendi içinde olan bir şeye pasif olarak maruz kalmasını ister. Senaryo, oyuncunun aktif olmayan iç dünyasındaki pasif ve bastırılmış deneyimleri açığa çıkarmasıyla başlar. Her performans için ayrı bir performans ortamı oluşturmak mümkün olur ve bu da performansın her uygulamada nasıl farklı biçimde açığa çıktığı belirlenir. Sahnelemenin icrasında, oyuncular, seyircinin ortasına yerleştirilmiş pozisyonlarda, kalabalığın önde gelen figürleri olarak “yayılıyormuş” gibi hareket edebilir ve bu performansın bir parçası olan izleyiciyle doğrudan temas halinde olmalarını sağlar. Böylece, oyuncunun performans gösterisinin içine katılımcı olarak ve izleyiciler de dahil edilerek kolektif bir deneyim yapısı oluşturulur. Yoksul Tiyatro yönteminin olayın montaj yoluyla veya icracının/katılımcının bedeninde “canlı” olarak gerçekleşen “yaşamın” serbestçe akmasıyla yapılanan Arte Povera çalışmalarıyla büyük bir uygulama örtüşmesi vardır (Satre, 2012,s.124).

1.5. Arte Povera’nın Neo Avangard Kimliği Ve Pop Art’a Karşıtlığı

1960’larda hızla yükselen Amerika ve Sovyet Rusya arasındaki “Soğuk Savaş”ın siyasi ve ekonomik etkileriyle Amerika’nın bir propaganda aracına dönüştürdüğü Soyut dışavurumcu sanat ve Pop Art’a mutlak bir karşıt harekette bulunan Arte Povera sanatçıları, kapitalizmin etkileriyle oluşan sanat, kültür ve toplum arasındaki çarpık ilişkileri, iktidarın ekonomik ve politik baskıcı tutumlarını derin bir bakış açısıyla sorgular ve eleştirir. Marksist görüşler üzerinde siyasi bir oluşum sağlayan Arte Povera

sanatçıların karşılarındaki ana sorun, Amerikan emperyalist politikalarının ulusal ekonominin yanında kültür ve sanat alanında da yarattıkları hegemonyadır. İtalya ve tüm Avrupa devletlerinin karşı karşıya kaldığı Amerikan kültür emperyalizmi ve onun uzantısı olan “Coca-Kolonizasyon” politikaları, dönemin en çok tartışılan konuları arasındadır (Bedarida, 2016,s.205). Rafaele Bedarida konu hakkında şunları yazar:

“1958 ve 1963 yılları arasında, İkinci Dünya Savaşının sona ermesinin ardından 1957’de Ortak Avrupa Pazarı’nın oluşturulmasıyla sonuçlanan olumlu ekonomik ortamın bir sonucu olarak İtalya, hızlandırılmış bir endüstriyel gelişme dönemi yaşadı. Büyüme oranları görülmemiş seviyeye ulaştı ve kişi üzerine düşen gelirdeki önemli artış, ülkenin maddi, sosyal ve kültürel manzarasını değiştirdi. Çağdaş sanatçılar, ortaya çıkan endüstriyel üretim ve tüketim dalgasıyla farklı şekillerde ilgilendiler. Hem tüketim toplumunun aşırılıklarını eleştirdiler hem de sanatçının toplumdaki yerini yeniden tanımlamak için küresel çapta gelişmekte ve büyümekte olan ticari markalarla işbirliği yaptılar. Milano ve Torino’daki sanatçılar yeni malzemelerle ve nesnelerin toplu üretimleriyle ilgilenirken, Romalı sanatçılar, benzersiz biçimde ekonomik patlamadan doğan imaj kültürüyle ilgilendiler ve Pop kültürünün metalaşmasını eleştirdiler” (Bedarida, 2016,s.260-261).

Genel açıdan Pop kültürü, çok sayıda insanı, devamlı suretle kendine sunulan ürünleri tüketmeye eğilimli hale getiren ve görsel imaj diliyle hareket ettirilen kitle dolayımı bir kültürdür. Arte Povera sanatçılarına göre, Pop Art, her ne kadar bir tür halkın içine inmiş olsa da ekonomideki kapitalist yapıların oluşturduğu tüketici kültür dilini görsel açıdan bir imaj nesnesine dönüştürerek metalaştırmıştır. Endüstri kültürünün bu görsel imaj dili, uyguladığı mekanik tekniklerle hızlı biçimde çoğaltır ve tüketici toplum sistemine bir tür medya ikonu olarak uyarlanır. Birer imaj kültürüne dönüştürülmüş ve ikonlaştırılmış imgeler, sistemin içinde yayılcı bir reklam politikasıyla kitlesel boyutta dolaşıma girerek herkesi etkisi almaya çalışan yapay bir gerçeklik sunar. Bu açıdan, Pop Art, teknolojik teknikler üzerinden devamlı ürettiği medya imgeleriyle kapitalist sistemin ve tüketici piyasa politikalarının imaj dilini yüceltilerek ekonomik büyümeye yardımcı bir araç haline gelmiştir. İtalyan tarihçiler ve eleştirmenler, 1960’ların İtalyan sanatçıları için Amerikan sanatının ve kültürünün önemini küçümseme eğilimindeydiler. Avrupa sanatının ustalığı ve benzersiz nitelikleri, Minimal ve Pop sanatı karakterize ettiği iddia edilen endüstriyel ve seri üretimden farklı bir boyutta ilerler (Lumley, 2024,s.12). Sanat

eleştirmeni Lawrence Alloway, “Pop” kavramını ilk olarak öne sürdüğünde şöyle tarif eder: “Bu tabiri kitlesel medyanın ürünlerine gönderme yapmak için kullandım, popüler kültürden yararlanan sanat yapıtlarına değil” (Alloway, 1985,s.27). Alloway (1985,s.29)’da aktardığı gibi Pop kavramı gündelik yaşamın içinde önemli bir alan haline gelen medya, reklam ve sinema alanlar içinde yaratılan yeni imgeler dünyasının kitleler ve sanat üzerindeki etkilerine vurgu yapar:

“Aklınızdan sanata, mimariye, tasarıma ya da sanat eleştirisine dair sahip olabileceğimiz herhangi bir özel ilgi ya da becerinin ötesine uzanan bir bölgesel kültür geçiyordu. Medya iletişimi ve seri üretim kent kültürüydü: Filmler, reklam, bilimkurgu, pop müzikti. Çoğu entelektüelin ticari, ticari kültür karşısında hissettiği alışagelmış nefreti hiçbir biçimde hissetmiyor, ticari kültürü bir gerçek olarak kabul ediyorduk; onu derinlemesine tartışıyor ve hevesle tüketiyorduk. Tartışmalarımızın bir sonucu, pop kültürü, gerçeklerden kaçış, safi eğlence e rahatlamamanın alanından çıkarıp ona sanat muamelesi yapışımızdır” (Alloway, 1985,s.29).

Pop sanatın önde gelen sanatçılarından Andy Warhol, tüm sanatsal değerleri ve kimlikleri bir kenara bırakarak imgeler ve nesnelerden oluşmuş yapay dünyanın gerçekliğini fiyatlandırılmış bir meta algısında ele alır. Duygusal ve varoluşçu yaklaşımların derin düşüncesi ve içkinliği Warhol’un çalışmalarında yok edilir ve Warhol kendini sistemin bir parçası olarak mekanikleştirir. “Ben bir makineyim, “ben bir hiçim ama yine de işlev görüyorum, ben her düzeyde çalışırım, sanat, ticaret, reklam gibi ben işlemselliğin kendisiyim” yaklaşımındadır. Ondan sonra, herkesin tek yaptığı, bu şiarı kibirle tekrarlar (Baudrillard, 2021,s.58). Fredrich Jameson “Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı” adlı makalesinde şu görüşlerini yazar:

“Warhol’un çalışmaları tamamen metalaştırma üzerinde odaklanır ve geç sermayeye geçişteki meta fetişizminin en ön planında yer alan dev Coca- Cola şişesi ya da Campbell Konserve Çorbaları afişi görüntüleri güçlü ve eleştirel birer siyasal bildirim olmalıydı. Eğer değillerse, kuşkusuz insan nedenini öğrenmek isteyecek ve geç sermayenin postmodern döneminde siyasal veya eleştirel sanatın imkanları konusunda birazcık daha ciddi şüphelere kapılacaktır” (Jameson, 1994,s.69).

Warhol, endüstri kültürünün gerçekliğini göz önünde bulundurduğunda kendi bakış açısıyla haklıdır. Çünkü, endüstri kültürüyle yapılanan gündelik yaşamın yapay gerçekliğinin deneyimini yaşayan insanın öznesi kaybolmuş, toplum kültürü kitle kültürüne dönüşmüştür. Warhol’un sanatçısı işadamıdır, kutsal ve yaratıcı olan her şeyi

tıpkı Marks'ın söylediği gibi, üzerine fiyat koyarak dünyevileştirir. Onun ticari sanatı, ticari amacını gerçekleştirmek için ticari açıdan bayağı olana dayanır. Satacağı şeyler en çok paraya sahip olanların almak istediği şeyler olacağı için sanatın değeri o zaman paranın yansıttığı değer kadar olacaktır. Warhol'a göre eşsiz değer diye bir şeyin olmadığı "bu yapay gerçeklikte sanat nasıl eşsiz bir değere sahip olabilir ki? der (Kuspit, 2018,s.164-165). Andy Warhol, sanatın yerine mekanik çoğaltmayı geçirerek bu anoreksik (iştahsız) döngüyü tamamlamayı başarır, böylece bayağılığı iflah olmaz muammasına geri döndürür (Baudrillard, 2021,s.23).

Arte Povera sanatçısı, Pop Art'ın medya ürünleriyle Amerikan sanat politikalarına uygun kapitalizm odaklı hareketini ve sanat piyasası algısına dönük finansal yaklaşımlarını reddeder. Celant'a göre Andy Warhol'un serigrafileri, "sanatçının jestinin tükendiğini temsil ederken" modern kültür imgelerini aşırı derecede ikonlaştırma eğilimindedir. Pop Art, modern yaşamın ikonlaştırılmış imgelerini sunarken aslında yaşama yönelik bir çok durumu kaçırmakta hatta farklı kültürleri ve doğayı hedonist bir tutumla manipüle etmektedir (Celant, 1972,s.36),

Daniel Bell'in yazdığı "Kapitalizmin Kültürel Çelişkileri" (Cultural Contradictions of Capitalism) adlı kitabında, gelişmiş batı toplumlarındaki krizlerin, kültür ile toplumun birbirlerinden ayrılmasına kadar geri gittiğini belirtir. Modernist kültür gündelik hayatın değerlerine sızmaya başlamıştır; canlı dünya modernizm tarafından bozulmuştur. Modernizmin güçleri sayesinde, sınırsız bir kendini ortaya koyma (self-realization), otantik bir kendini duyumlama deneyimi (self-experience) isteği, aşırı uyarılmış bir duygusallığın öznelciliği hakim olmaya başlamıştır. Bell'e göre, bu atmosfer, toplumdaki mesleki yaşam disipliniyle bağdaşmayan hedonistik motifleri serbest bırakmıştır, Dahası, modernist kültür, ereksel ve akıla yaşamın ahlaki (moral) temelleriyle bütün bütüne bir uyumsuzluk oluşturmayla sonuçlanmıştır (Zeka, 1994, s.34).

Gündelik yaşamı kuşatan ve tüketimci bir politikayı izleyen endüstri kültürünün ürettiği imgeleri kullanan Pop Art, küresel çapta yapılandırılmaya çalışılan modernleşmenin öngördüğü imaj imparatorluğunun önemli bir parçası olarak hizmet etmektedir. Endüstri kültürü, insanı bir tür meta olarak görmekte ve onun tüm yaşamsal değerleri ile gerçeklik durumunu yok saymaktadır. Pop Art, her ne kadar gündelik yaşamın içine girmiş olsa da endüstrileşmiş bir kültürün yansımasıdır ve bu kültür, bireye asıl gerçeklikten uzak, yapay bir hayat sunmaktadır; dolayısıyla, bireyin kimlik ve benlik açısından sorunlu bir

varlığa dönüşümünü eleştirmekten öte onu daha çok sisteme entegre etmeye zorlamaktadır. Arte Povera, Amerika'nın küresel sanat anlayışına karşı duran ve ikonlaşan sanatçı kimliğini dışlayan bir tutum izler. Bu konu hakkında Celant, makalesinde kışkırtıcı bir eleştiri yapar:

“Sanatçı yeni çırak, soytarı. Böylece, sanatçı, sofistike damak zevklerine tatmin etmek için sunulan kaliteli ticari ürünler üretmeye çağrılır. Bir fikri olduğunda bunun için ve onun üzerinde yaşamak zorundadır. Seri üretim zihniyeti onu, pazarı doyum noktasına kadar tatmin eden tek bir nesne üretmeye zorlar. Nesneyi basitçe yaratıp sonra kaderine terk edilmesine izin verilmez. Onu takip etmeli, haklı çıkarmalı, dağıtım kanallarına sokmalı, kendini bir sanatçı olarak bir montaj hattının yerine koymalıdır. Artık, bir uyarıcı, teknisyen ya da keşif uzmanı değil, bir mekanizmanın dişlisi haline gelir. Davranışı, dünyaya bir düzeltmeden fazlasını asla sunmamaya, toplumsal yapılarını mükemmelleştirmeye ancak onları asla değiştirmemeye ya da devrimleştirmemeye şartlandırılmıştır. Tüketim toplumunu reddetse bile kendisini üreticilerinden bir olarak keşfeder” (Celant, 1967,s.1).

Celant (1967,s.1)'de eleştirdiği durumun odak noktasında, kurumsallaşan kültür ve sanat sisteminin içinde sömürge haline gelen sanatçının kimliği ve sanatın yozlaşma durumu vardır. Hiçbir sosyal sorun karşısında etkin hale gelemeyen sanatçı, kurulan sistemin parçası olarak bir şarlatana (soytarı) dönüştüğünü belirten Celant, kullandığı hakaret dolu ifadeyle olumsuz bir eleştiri yapar. Dünya sanatına hakim olmayı ve kültürel yapıları yönlendirmeyi planlayan bu kapital sistem, modern sanat disiplinlerini kendi içinde fazlasıyla kurumsallaştırır. Modern sanat anlayışına sahip yapıtlar, müzeler ve galeriler üzerinden özerk bir alanda kalarak bir tür sermaye mantığına doğru itilir. Böylece, ortaya çıkan kültür endüstri içinde bir borsaya dönüşen yapıt, varolma amaçlarının ve içerdiği anlamların dışında ekonomik değerlerle ölçülür hale gelir ve oluşan bu metalaşma, sanat yapıtlarının kendine ait özgün ekseninde bir sapmaya neden olur. Bu sorun Celant'ın şaşırtıcı yorumuyla şöyle ifade edilir:

“Peki Marcel Duchamp'ın amacı neydi? Kesinlikle sistemi tatmin etmekle ilgilenmiyordu. Onun için varoluş satranç oynamak (at asla düz çizgilerle hareket etmez) ve kendi seçimlerini yapmak, asla sadece seçilmeyi beklememek anlamına gelebilirdi ve gelmeye devam ediyor. Sistem Onu birkaç kez aramaya çalıştı, ancak, sistemin Onu beklediği yerde asla bulunamadı”(Celant, 1967,s.2).

Celant (1967,s.2)'de Marcel Duchamp'ın sanat alanında organize edilen kurumsal sisteme yönelik kayıtsız kalan davranışını açıklarken sanatçının kendini seçilmesini ve

onaylanmasını beklemediğini açıkça belirtir. Sanatçı tutumunu ve sistemin yarattığı kimliği üzerinden belirli bir eleştiri getiren Celant, düşüncenin derinliğini ve stratejisini satranç oynamak gibi basit bir eylemin gücüne taşıyan Duchamp'ın, metalaşan sisteme karşı bir tepki olarak kullanıldığını ifade eder.

Diğer taraftan, Pop Art kültürü, kendinden başka tüm kültürel değerleri ve yaşamın var olan gerçekliğini ürettiği imajlar üzerinden ötekileştirir. Böyle bir ötekileştirme durumunu bir tür dayatma ya da baskılama olarak algılayan İtalyan sanatçılar, Pop Art gibi bir akımı, Amerikan kültür politikalarının ve kurulmaya çalışılan liberal kapitalist sistemin kullandığı bir araç olarak görür. Amerikan sanat politikası, sistemin dışında kalan ve kendi pragmatist yapısına uymayan geleneksel veya yerel kültürlerin sanatçıları ötekileştirmesi ve ülkeler üzerinde izlediği kültürel politikaların yarattığı baskınlık, avangard sanatçılar arasında büyük tepkilere yol açar. Sistem, bir taraftan, Amerika'nın yapılandırmaya çalıştığı modern sanatı, dünyaya tanıtmasına yardımcı olurken diğer taraftan, kendi dışında kalan kültürleri ve sanatçıları yok sayması, avangard sanatı kurumsal karşıtı bir pozisyona getirir. Amerikan sanat politikalarının uyguladığı New York merkezli tek kutuplu sistem, Avrupalı avangard sanatçıları ve eleştirmenlere göre, kültürel bir sömürgeye yol açtığından yozlaşmış, sorunlu bir yaklaşım biçimi olarak görülür (Bedarida, 2016,s.223).

Arte Povera katı, dışlayıcı bir hareket değildi ve belirli bir manifesto veya resmi inançlar dizisi üretmek fikirlerine aykırı gelmekteydi. Grup kısmen fikirlerini Amerikan tüketiciliğinin etkisine ve 1964 Venedik Bienali'nde (Robert Rauschenberg, Jasper Johns ve Claes Oldenburg'un çalışmaları dahil) yaygın olarak temsil edilen Pop art değerlerine tepki olarak geliştirdi. 1950'lerin sonu ile 1960'ların başında İtalya ekonomik bir patlama yaşamıştı ancak bu yeni bir durgunluğa dönüşürken meta kapitalizminin vaatleri sarsılmaya başladı. Sanatçılar da bu değişimden etkilenererek o dönemde Amerikan sanatını simgeleyen kaygan, ticari dillerden uzaklaştılar (Criticos, 2001,s.87). İtalyan sanatçılarının bu yönelimi hakkında Bedarida, şu yorumu yapar:

“Art Povera aslında bugüne kadar İtalyan sanatını Amerika Birleşik Devletleri'ne ihraç etme konusunda başarılı kampanyayı yürüttü. Bu nedenle, bu, mevcut işbirliğinde izlenen kolektif tanıtım çabasının paradoksal doruk noktasıydı. İlk paradoks, Celant'ın Art Povera için "vatansız" bir karakter talep ederken ve sanatta ulusal sınırların eskidiğini duyururken, aslında bunun aracılığıyla "İtalya'da üretilmiş" bir sanat markası başlatmış olmasıydı. İkincisi, 1930'lardan beri

Amerika'da sunulan tüm İtalyan sanat eğilimleri arasında en başarılı olanı - Arte Povera - aynı zamanda o ülkede kendini tanıtmaya arzusunda rağmen en açık ve şiddetli Amerikan karşıtı olanıydı” (Bedarida, 2016,s.275).

Arte Povera sanatçıları tarafından, Amerikan kültürünün dayattığı Pop Art anlayışına ilk aşamada gösterilen siyasi tepkiler daha sonra yapay endüstri kültürünün eleştirisiyle devam eder. Kendini endüstri kültürünün dışına iten Arte Povera sanatçısı, doğa gerçekliğinin nesnel yapılarına diğer bir deyişle, yaşayan ve her an göz önünde olan sıradan ve organik durumuna yönelir. Pop Art sanatçısı gibi imgenin mekanik bir kopyalayıcısı, üreticisi ve çoğaltıcı olmaktan öte, Arte Povera sanatçısı, sadece sıradan olanın etkileşimlerini gözlemleyen ve onun evrensel yönlerini çözen, deneyim peşinde bir insandır. 1967'de eleştirmen Celant, Arte Povera Hareketi'nin sosyolojik açıdan ana hatlarını şu şekilde tanımlar: “Sanatçıyı, varlığının gerçek krallığı olan bir 'gerçekliğe' yeniden sahip olmak için hareket etmeye, geleneksel rolden, toplumun ona atfettiği klişelerden sürekli olarak kaçınmaya iten yeni bir tutumdur”(Celant, 1967,s.3). Celant konuyla ilişkili olarak Arte Povera Hareketi hakkında şu düşüncesini belirtir:

“Bu, insan ve doğa arasında bir özdeşleşme meselesidir, ancak ortaçağın teolojik amaçlarının hiçbirisi yoktur, anlatıcı; niyet, tam tersine pragmatiktir ve amaç, bugün kendini gösterdiği gibi dünyaya herhangi bir fikir veya nesne eklemekten ziyade kurtuluştur. Bu nedenle, algı iyileştirmelerimize hiçbir şey katmayan, kendilerini sanat olarak zıtlıştırmayan jestlerin odaklanması lehine kategoriler (“pop” veya “op” veya “birincil yapılar”) açısından ifade edilen tüm konumların kaldırılması söz konusudur. Hayata yol açmayan egonun ve dünyanın iki farklı düzleminin kırılması ve yaratılması yerine kendi kendine yeten sosyal jestler olarak ya da dünyayı ve insan bireyini tanımlamayı amaçlayan biçimlendirici, birleştirici ve sistematik olmayan özgürlükler olarak yaşamak” (Celant, 1967,s.2).

Celant, özdeşleşme olarak gördüğü şey, özgürlük kavramlarına ve kimliklere yönelik yönelik tüm etiketleri reddetmeyle başlar. Celant'ın görüşüyle, getirilmesi gereken değişim, sanatçıyı tanımlayan belirleyici araçların yerine insanın kendisini dayanak noktası alan ve yaşam deneyimlerine yeniden açılım yapan yardımcı projelere geri dönüşle başlayacaktır. Bu dönüşüm, Marshall McLuhan'ın deyimiyle, “insan bir mesajdır” bakışıyla onun içinde bulunduğu asıl gerçekliğe gitmelidir. Celant'a göre “insanın gerçekliğini örten özgürlük her şeyi kirleten bir mikroptur. Asıl özgürlük için “sanatçının tüm etiketleri reddedmesi ve yalnızca kendisiyle özdeşleşmesi gerekiyordu”

diye yazar (Celant, 1967,s.3). Bununla birlikte, Celant için Arte Povra sanatçısı, entelektüel ressam ya da yazar rolünü bir kenara bırakarak, yeniden algılamayı, duyumsamayı, nefes almayı ve kendini yeniden yaratmayı öğrenen kişidir (Celant, 1969,s.256). Dönemin postmodern düşüncesinde kimlik ve özgürlük kavramları arasında belirli bir tartışmanın yaşandığı görüşler çerçevesinde sanat ve kimlik meselesi de eleştirilmeye başlanır. Toplumsal gerçeklikle ve sıradanlıkla uzlaşmanın bir gereği olarak Celant, sanatçı kimliğinin yok edilmesi gerektiğini savunur. Celant'a göre, yaratıcılık artık zenginlerin veya eğitimlilerin koruyucusu değildir. Siyasi bir sesi olan herkes bu çığır açan yaratıcı ana imza atabilirdi (Celant, 1969,s.4).

Celant, sanat ve yaşam ilişkisinde kolektif bilinçlenmeden bahsederken aslında bir yaşam sanatını var edecek olan temel bir aşamaya, herkes için geçerli deneyime ve sürece atıfta bulunur. İnsanın, metalaşma, yabancılaşma ve yalnızlaşma sorunlarının yanında toplumundaki kapitalist kuşatma, gelir dengesizlikleri, sosyal kimlik ve statü ayrımı, otoriter güçlerin baskıları, hak ve emek arayışı, savaş, göç, ırkçılık ve soykırım, bağımsızlık, ifade özgürlüğü, eşit yaşam gibi sorunlara karşı “insan olma”nın evrensel değerlerini yakalamak ister. Bu görüşe, sanatsal bir yöntem geliştirmek için yaşamın ayırıştırıcı niteliklerini ortadan kaldırmak amaçlı “yoksul” terimini kullanır ve hem politik hem de kışkırtıcı bir sanat yaklaşımı izler. Celant, bu görüşler doğrultusunda. “önce insan gelir sonra sistem gelir, ya da antik çağda böyleydi” (Celant, 1967,s.1) diye yazar. Eleştirmene göre, sistemin içinde “insan” ise yine kolektif yapının var ettiği ve her yerden yabancılaştırıcı etkilerle kuşatılmış, birey olmanın dışında kalmış ve nesnel bir varlığa dönüşmüş bir sorunu temsil etmektedir. Kapitalizmin yarattığı zenginleştirici popüler yaklaşımlara ve piyasaya yönelik metalaşan sanata eleştirici ve isyankar ruhlu ironik bir kavram olan “Yoksul” kavramıyla cevap verilir.

Arte Povera uygulama yöntemlerinden biri olan deneysel film tekniklerinde 1960’lı yıllarda eleştiri haline gelen en önemli konunun tüketici toplum ve onun içindeki insanın yabancılaşma durumu olarak görülmektedir. Arte Povera yapıtlarında protesto amaçlı kullanılan medya dili, insan ve onun nesnelerden oluşan çevresel koşulları, kendini kritik temalarla ifade eder.

“Tematik olarak İtalyan filmleri, kitle kültürüne saldırma amacını Pop art ile paylaşıyordu ve sıklıkla protesto aracı olarak aynı medya dilini benimsiyordu. Her ikisi de hem fiziksel ve cinsel özgürleşmenin temsillerine dair bir araştırmanın sonucu figüratif olarak hem de kültürel açıdan tüketimciliğin "ürünleri" haline

getirilen insan vücudunun incelenmesine ilgi gösterdi. Sonuçlar, sanatçıları kitle kültürünün bu işaretlerini entegre etmeye veya orijinal anlamları doğrudan yapıbozuma uğratmaya teşvik eden dünyanın dört bir yanından enstalasyonlar, heykeller ve karışık medya sanat eserleriydi. Yapıtlar, hem endüstriyel hem de doğal malzemeler için iki sanatsal duyarlılığı bir araya getirdi: selüloit olarak film, vinyl, boyalar, neon, plastik, emaye, toprak, su ve kumaşlar kullanan 60'lardaki film yapımcılığı deneyleri, filmin bir araç olarak maddiliğini ve dokusunu ön plana çıkardı Arte Povera bu biçimsel kaygılarla güçlü bir şekilde örtüşürken, 60'larda bunlar kapitalizmi ve kitle iletişim araçlarını eleştirme rolünü üstlendi” (Valenti, 2015,s.12).

Roma’da Luca Patella, Pino Pascali, Franco Angeli ve Mario Schifano gibi film üzerine çalışmalar üreten sanatçıların Arte Povera yaklaşımıyla ortaya koyduğu filmlerde, Pop Art anlayışı endüstriyel kültürü eleştirmek için kullanır. Mario Schifano tarafından birkaç Pop Art aşılınmış film portresi olan 1967 yapımı “Hatıra Eşyası” (Souvenir) ve “Anna” (1967-70) adlı filmlerinin yanında anti-empyralist bir film olan “Vietnam (1967)” gerçek hayata popüler kültürün müdahalesini ve yanılsamasını hatırlatan bir işlev görür. Schifano'nun çalışmaları, modern yaşamın çelişkilerini ve karmaşıklıklarını ifade etmek için kullandığı çeşitli medya teknikleri çağdaş kültürün derinlemesine incelenmesiyle karakterize edilir.

Arte Povera sanatçıları, sanatçı kimliklerini ve kişiler tavırlarını bir kenara bırakarak, birçok farklı şekilde çalışmışlardır ve çoğu zaman büyük fiziksel varlığa sahip eserler yaratmak ile daha küçük parçaları seçmek arasında geçişler yapan anlayışlar ortaya koymuşlardır. Arte Povera yapıtlarında içerik olarak, sıklıkla popüler kültürün ve kapitalist sistemin tüketim politikasını derin bir düşünce duyarlılığı içinde eleştirdikleri görülmektedir. Arte Povera yapıtlarında görülen basitlik ve sıradanlık, saçma ve komik ya da politik ve protestocu deneyimleri yan yana getirmeler sayesinde sanatçıları modernleşme düşüncesini ve popülerizm duygusunu mahvetme eğilimi uyandırabilmişlerdir. Duyulur dünyayı şekillendiren çoklu duyuşal deneyim hakkındaki çağdaş felsefi fikirlerle birleşmiş olarak görülen Arte Povera yapıtları, Torino'nun fabrikalarında ve sokaklarında meydana gelen siyasi kargaşanın içinde avangard hareketlere özgü performatif yapıtlara odaklanarak ortaya çıkmıştır (Mangini, 2010).

Arte Povera sanatçıları, “sanatı” ayrıcalıklı bir kimlik meselesine dönüştürmeden herkes gibi halkın arasında hareket etmiş ve gündelik yaşamın gerçekliğinde ilerlemeye

çalışmıştır. Kendini bir sanat üreticisi olmaktan ziyade yapıtın içeriğine dahil olan bir katılımcı olarak görmüşlerdir. Diğer taraftan, Arte Povera sanatçıları, doğanın sıradan gerçekliğinin içinde kendini tüm sanatçı kimliklerinden ayırarak daha ilkel bir tutumla keşfetmeye çalışmışlardır. Sınır tanımayan uygulama yöntemlerinde hemen hemen herşeyi bir yapıta dönüştürme yetenekleri ve yaşamın kendine özgü gerek dramatik gerek doğal gerçekliğini yorumlama biçimleri giderek yapay hale getirilen endüstri kültürüne karşı bir cevap verme niteliğinde gelişmiştir. Böylece Arte Povera, tüketici kültürün uzantısı haline gelen ve insanı mekanikleştirme ya da metalaştırma yolunda ilerleyen Pop Art'ın yabancılaştırıcı etkilerini değil, toplum ve insanın değişen yüzünü eleştiren Pop Art yaklaşımlarıyla daha yakından ilgilendiği görülmektedir.

1.6. 68 Kuşağı Öğrenci Eylemleri ve Arte Povera Hareketi'nin Siyasi Yönelimleri

1968 yılı civarındaki sanatsal gelişmelerin doğrudan politik bağlamı, öğrenci protestoları tarafından başlatılan ve radikal azınlık entelektüellerin etkisi altındaki 'Büyük Reddetme' atmosferi tarafından belirlenmiştir. Kamuoyunun ruh hali, çok yönlü bir manevi ve ahlaki krizle karşı karşıya kalan Batı toplumunu geçici olarak felç eder. Öğrencilerin tarafında, anlaşmazlık üniversitedeki eğitim koşullarına yönelik eleştirilerle başlamış ve daha sonra, çağdaş kitle psikolojisinin ve tüketim toplumunun ideallerine ve değerlerine genel bir meydan okumayı temsil ettiği noktaya kadar, mevcut toplumsal sisteme bir meydan okumaya dönüşmüştür. Genel meydan okuma ruh haline, Amerika Birleşik Devletleri'nde Vietnam Savaşı'na direniş ve Doğu Avrupa'da Varşova Paketi'nin Çekoslovakya'yı işgaline direniş de dahil olmak üzere, bir dizi son derece önemli faktör katkıda bulunmuştur. Ancak, bu anlaşmazlıkların nedenleri ve etkileri politik arenayla sınırlı değildir; çatışmanın çok daha derin kökleri ve daha geniş kapsamlı sonuçları vardır. Bu, öğrencilerin ve entelektüel azınlıkların, kendi paylarına, bireysel ve kolektif davranışın tüm biçimlerinde derhal radikal değişiklikler talep ettiği, nihayetinde 'var olan her şeye karşı tam bir muhalefete' yol açan temel kültürel ve ahlaki inançların bir çatışmasıyla ilerlemiştir. Bu nedenle, tüm bu toplumsal ve politik çalkantıların kültür ve sanat üzerinde doğrudan bir etkisi olması anlaşılabilir bir etkiyi göstermiştir. Tüm bu sosyolojik olaylar farklı sanatsal uygulama biçimleri, 'Büyük Reddetme'nin sosyo-politik ikliminin 1968 yılı öncesi ve sonrasındaki kısa dönemde doğurduğu ilgili teoriler üzerindeki bir yansımasını vermiştir (Denegri, 2018).

Arte Povera Hareketi, dönemin dünya ve Avrupa siyasetiyle olan yakın bağları ve sosyolojik sorunlara yönelik etkilenme biçimi öncelikle toplumsal boyutlara ulaşmış işçi ve grev eylemlerinde kendini gösterir. İkinci Dünya Savaşı sonrasında İtalya’da “İtalyan Mucizesi” olarak adlandırılan endüstriyel ve kültürel atılımın sonunda meydana gelen ekonomik patlama ve bunun toplumsal açıdan yarattığı kriz, Arte Povera Hareketi’ni kuran sanatçıların dikkatle izlediği ve eleştirdiği en önemli sorunlardan biridir. Arte Povera’nın ilan edildi tarih olan 1967 yılı İtalya’nın Torino, Milano, Roma ve Sicilya’da işçi ve öğrenci ayaklanmalarının başladığı, ekonomik krizlerin yaşandığı, fabrika çalışanlarının grev eylemleri gerçekleştirdiği kırılgan ve sorunlu bir dönemde, milyonlarca İtalyan işçisi, çoğunlukla sanayileşmenin yoğun olduğu ülkenin kuzey bölgesinde ve sanayileşmesi az gelişmiş olduğu güney bölgelerinde daha iyi yaşam koşulları için toplu greve gider. Sendikalar ve İtalyan Komünist Partisi’nin siyasette güçlü biçimde etkinleşmesiyle, sol düşünce örgütlerinin hızlı organizasyonları sonrası iktidara karşı başlattığı sokak eylemleri, İtalya’nın çeşitli bölgelerini sarar (Galimberti, 2013,s.420). Özellikle, üniversite ve sanat bienallaerinin işgaline kadar ilerleyen öğrenci ve işçi eylemleri içinde Arte Povera sanatçıları da vardır. Galimberti makalesinde şunları yazar:

“İtalya’da 1940 ve 1950’lerde açık eğilim, sanat ile politikayı birbirinden ayırmak yönündeydi. Sanatın siyasi ideolojilerden uzak kirlenmeden korunması ve ilerlemesi gerektiğine yönelik görüşler ön plandaydı. Fakat 1960’lı yıllarda terörizmin yükselişi, İtalyan Komünist Partisi’nin etkinleşmesi ve anti empyealist, anti otoritaryanizm görüşlerinin güçlenmesiyle birlikte seçimlerde sol düşünce ve örgütlerinin ilerleyişinin hız kazanması sanat ve siyaset ilişkisini derinden etkiledi. Amerika’nın önderlik ettiği Kore, Vietnam, Arjantin, Bolivya, Brezilya, Kolombiya, Küba gibi ülkelere ve bölgelere askeri anlamda müdahale eden savaşlara gösterilen tepkiler ve halk eylemlerine sanatçıların da katılımı siyasete tekrar bir geri dönüş yaşattı. Bunun bir sonucu, 1960’ların sanatını politik soruların ışığında yeniden gözden geçirmeye daha fazla eğilim sağladı; bu yeniden siyasi değerlendirme Arte Povera’yı da etkiledi ve hareketi ilk aşamasını siyasi bir zemine çekti (Galimberti, 2013,s.421).

1960’lı yıllarda meydana gelen bu toplumsal krizlerin kökünde ise, siyasi açıdan sosyalizm dalgasının Avrupa, Güney Amerika ve Asya coğrafyasında hızla yayılması sonucunda Amerika ve Sovyetler Birliği arasında meydana gelen “Soğuk Savaş”

döneminin uluslararası arenasında iki kutba ayrılan dünya vardır. Sosyalizm ve kapitalizm politikaların küresel boyutlara ulaşmış ekonomik ve siyasi sorunları, dünyayı iki farklı yöne çekerken, siyasi çatışmalar ve ekonomik krizler yaşayan ülkelerde bu durum halk eylemleriyle kendini göstermiştir.

1.6.1. İtalya’da 68 Kuşağı Devrimci Ruhu Ve Sanat Kurumlarının İşgali

Arte Povera Hareketi’nin ve öğrenci eylemlerinin siyasi yönünün belirleyen sorunlardan biri Amerikan politikalarının Marshall yardımı adı altında Avrupa üzerinde kültürel ve ticari olarak baskın hale gelmesidir. 68 kuşağı hareketi olarak adlandırılan Marksizm kökenli sol ideolojiye sahip öğrencilerin iktidara karşı protesto ve eylemleriyle başlayan daha sonra sokak çatışmaları ve kurumların işgal hareketine kadar devam eden sosyal krizlerin yaşandığı bir dönemde ortaya çıkan Arte Povera hareketi’nin ilk aşaması anti emperyalist ve Amerikan politikalarına karşıt siyaset izleyen İtalyan sanatçıların bir araya gelmesiyle yapılır (Cullinam, 2008).

1967 ve 68 yıllarındaki sokak eylemlerinin oluşmasını cesaretlendiren ve iktidara karşı devrim hareketini tetikleyen en önemli başarılı gelişme Çin Halk Cumhuriyeti’nde yaşanır. 1966 yılında Komünist Parti sekreteri Mao Zedong liderliğinde başlayan Çin Kültür Devrimi’nin siyasi bir hamleyle eski toplumu ve eski alışkanlıkları temsil eden tüm sistemin tasfiyesine yönelik girişimin ve kitlesel boyutta gerçekleşen anti emperyalizmle mücadelenin getirdiği radikal değişimin etkileri vardır. Mao’nun “iktidarın diktatörce yönetimine ve ulusal liderliğe karşı ayaklanma” çağrısına uyan öğrenci ve halkın başlattığı bu devrim Avrupa ülkelerindeki sol görüşlü değişim isteyen ve anti emperyalist görüşteki genç kuşağın devrim hareketini tetikler. Bununla birlikte, Küba devriminin lideri Fidel Castro’nun Amerikan politikalarına karşı duruşu ve 1967 yılında Bolivya’da bir çatışmada öldürülen Che Guevara’nın anti emperyalizmle mücadelede en son gerilla olarak savaşması, onu sosyalist hareketin öncü savaşçısı ve lider kimliği haline getirir. Che Guevara, 68 kuşağı sol görüşlü gençlerini derinden etkilemiş ve muhalif duruşlarını eyleme geçirmesini cesaretlendirmesini tetikleyen bir figürdür. Özellikle, bu dönemin öğrenci hareketi ve Avrupa’lı avangard sanatçılar "Che Guevara'yı gerçek bir sanatçı" olarak kabul eder (Cullinam, 2008, s.16).

1966 ve 1968 yıllarında meydana gelen devrimci iklimin arka planında yeni özgürlüklere hakim olmak, öğrencilerin ve işçilerin siyasi taleplerine, fikirlerine ve hak arayışlarına

daha fazla alan yaratma idealizmi vardır Öğrenci gösterileri, sokaklarda ve üniversitelerde devrimci hareket havasında ilerler ve iktidar hükümetine güçlü bir muhalif tutum izler. Temmuz 1966'da “Ne istiyoruz? Her şeyi!” sloganıyla bir günlük ulusal grev çağrısı yapılır (Mancini, 1968,s.431).

1968 yılında, öğrenciler, Modern Sanat Galerisi'ne yakın bir konumda bulunan Roma Mimarlık Fakültesi'ni işgal etmeye çalışır. En şiddetli çatışma çağdaş sanat müzesinin önünde ellerinde silahlarla sokakta eylemler yapan grup ile müzeyi korumak amaçlı önünde birkaç metre duvar ören polis arasında yaşanır. Yaşanan bu olaydan bir ay sonra bir dizi sanatçı ve sanat dünyasından eleştirmenler, müzelerin ve kültür kurumlarının özyönetimini talep ederek Milano'daki Modern Sanat Galerisi'ni işgal eder. Bu işgal hareketi semboliktir ve yalnızca iki saat sürer. İşgalciler, öğrenci hareketinin ortak bir ideolojik platformu şekillendirme sürecinde “idealist yol arkadaşı” olduğunu ilan ederler. O zamanlar kendisi de öğrenci olan Gilbert Zorio ve Piero Gilardi öğrenci toplantılarına ve eylemlerine dahil olurlar (Galimberti, 2013, s.441).



Görsel 6: Öğrenci Eylemleri, Trienal İşgali, Fotoğraf, 1968, İtalya

Kaynak: <https://libcom.org/article/states-emergency-cultures-revolt-i>. E.T. 14/05/2022

1-11 Mayıs 1968'te Plazzo Dell'Arte'te de düzenlenmesi planlanan 14. Milano Trienali'nin açılışı öğrenciler tarafından boykot edilir. Açılış töreni sırasında Palazzo dell'Arte'nin önündeki meydanda toplanan yaklaşık yüz kişilik kalabalık kurumun işgal edildiğini ilan ederek sergi alanlarına girer. 14. Milano Trienal etkinliğine adı verilen “Büyük Sayı” projesi, kitle toplumunun üretim ve tüketim sorunlarının araştırılma

ihtiyacını sorgulanması ve İtalyan endüstrisini dünyaya tanıtımı için planlanır. Açılış gününde içinde sanatçıların da bulunduğu grup, Trienal'in egemen sınıflara ve büyük markalara hizmet eden tüketimci kültürene karşı protesto başlatırlar. Yapılan bu protestoda sanatçılar, mimarlar ve öğrenciler bu ekonomik politikalara, kültürel yozlaşmaya ve emekçilere verilmeyen haklara itiraz ederler. Trienal işgalinde Arte Povera sanatçılarından Anselmo, Boetti, Fabro, Kounellis, Merz, Piacentino, Prini ve Zorio bazı uygulamalar ve gösteriler yapar. İşgal edilen mekanın bir alanında öğrencilerin direnişini tasvir etmek için parçalanmış beyaz eşyalar, taş ve molozlardan oluşan yapay bir barikat kurulur ve bu barikat, bir enstalasyon yapıtı (görsel 7) olarak sergilenir (Cullinam, 2011,s.23).

Yaşanan protesto ve eylem olaylarıyla beraber, Germano Celant, Arte Povera Hareketini 1967 yılında “Bir Gerilla İçin Notlar” makalesinde dönemin sosyo-politik koşullarını ve sanatçı tutumlarını ortak bir bağlamda birleştirir. Bu yönüyle, Celant’ın Arte Povera hareketini tanımladığı metin yazısındaki siyasi söylemler ve sisteme karşı eleştirisinin 1968 öğrenci hareketiyle olan eşzamanlılık göz ardı edilemez. 1967 yılı İtalya’da öğrencilerin iktidara karşı başlattıkları sokak eylemleri ara ara silahlı çatışmaların da yaşandığı bir gerilla taktiğine dönüşmüştür. Bu gerilla eylemlerine dönük kışkırtıcı ve direnişçi mücadelelerin yaşandığı atmosferde Celant, siyasallaştırılmış dilin kullanımı yoğunlaştırarak “siyasi, şiirsel, görsel' bir devrim çerçevesinde yaşamın içine sürüklenen yeni sanat yöntemlerini gerilla taktiğine benzer bir metafor ile tanımlar. Bu yönüyle, Arte Povera 1968 kuşağına ait bir harekettir ve Celant’ın ilk kaleme aldığı sanat yazıları dönemin anarşik coşkusuyla hareket eden bir yol çizer. Üçüncü Dünya toplumlarına ait savaşçı gerilla taktiği artık Avrupa sokaklarındadır. Bu atmosferin etkisiyle Celant, Marksist retoriğin damgasını vurduğu “Bir Gerilla İçin Notlar” adlı makalesinde fikirlerini bir manifesto üslubuyla ortaya koyan sanatçıyı, "her türlü etiketi reddeden, kendini yalnızca kendisiyle özdeşleştiren" bir gerilla savaşına benzetir (Bakargiev, 2005,s.45). Çin kültür devriminin ve onun Batılı solcularda yarattığı büyülenmenin ortasında, Celant'ın metninde ifade edilen bir tür hümanist yoksulluğa ve gerilla savaşına övgü kısmen Mao Zedong'dan ve sanayi öncesi Çin'den gelir (Galimberti, 2013, s.422).



Görsel 7: Milano Trineali İşgali, Fotoğrafı, 1968

(Trineali İşgalinde sanatçı ve öğrenciler tarafından hazırlanan barikatlar)

Kaynak: <https://libcom.org/article/states-emergency-cultures>, 1968 E.T. 25/12/2022

Celant, 1960'lı yılların başında Avrupa çapında gerçekleşen protestolara sosyolojik açıdan “kırılan sınıf” ve kendini yok etmek için inşa edilen sınıf” olarak tanımlar (Celant, 1968). Fransız filozof ve devrimci Regis Debray'ın deyişiyle “Arte Povera sanatçısı artık sömürülenlerin saflarında değil, sistem karşıtı özgürleşmeye kendini adanmış bir gerillaya dönüştü”nü belirtir (Celant, 1967,s.1).

Gilardi'nin Celant'ın ”Bir Gerilla İçin Notlar” metnine yönelik yorumunda, sanatçıyı gerillayla aynı hizaya getirmek, sanatçılarla halk arasındaki ilişkilerde köklü bir değişime duyulan ihtiyaçtan doğduğunun altını çizer (Gilardi, 1968). Gilardi'ye göre, kamunun pasif seyirci statüsünü kaybetmesi gerektiğine vurgu yapan Arte Povera düşüncesi, siyasi olarak gerilla savaşıyla paralellik sağlar (Galimberti, 2013, s.422). Gerilla savaşı, askerler ve halk arasında, halkın savaşa katılmasına izin veren, karşılıklı, yaratıcı bir dayanışmayı gerektiren bir taktiktir. Savaş “bir politikanın programlanması” iken, gerilla savaşı “manevi bir ihtiyacın tanınması ve politikanın başarılması için gereken enerjinin programlanması”dır. Celant, İtalya'da gerilla savaşı kavramını sanat alanına uygulayan ilk kişidir. Bakargiev'in deyişiyle: “Celant, devrimci bir toplumsal durum ile bir estetik isyan anı arasındaki paralelliği vurgulayan” bir eleştirmendir (Bakargiev, 1987,s.51).

Arte Povera sanatçılarından, Michelangelo Pistoletto, Mario Merz, Marisa Merz, Pier Gilardi, Pino Pascali, Celant'ın gerilla taktiğini öngören "etkileyici fikrini" de beğenir ve gerilla savaşına yapılan göndermenin Arte Povera kavramıyla olan işbirliği kabul görür.

Celant'ın sanat ve siyaset ilişkisinde girdiği polimik, iki hedefin sonucu olarak açıklanabilir.



Görsel 8: Öğrenci Eylemlerinde Plazzo Sanat Binasının İşgali, 1968, Milano

Kaynak: <https://libcom.org/article/states-emergency-cultures-revolt>, E.T.12.02.2023.

İlk olarak Celant, “kendi” sanat hareketini, sanatçıların ve “sömürülenlerin” bir ön asimilasyonundan kaynaklanan yeni bir siyasi faillik arayışı olarak nitelendirilir. İkinci olarak, Celant'ın militan terminolojiyi kullanması, öğrenciler tarafından temsil edilen siyasi öncüyle bir benzetme yapmasına ve onunla diyalog kurmasına imkan verir. Celant'ın 23 Kasım civarında yazdığı manifestosunun, akademik yılın ilk iki büyük üniversite işgali olan Milano'daki Cattolica Üniversitesi'nin 17 Kasım'daki ve Torino Üniversitesi'nin 27 Kasım'daki çalışmalarıyla aynı zamana denk geldiği şimdiye kadar fark edilmez (Galimberti, 2013, s.425).

1.6.2. Arte Povera Yapıtlarında Siyasi Söylemler

1968 olaylarının etkisinde oluşan devrimci varoluş biçimi, Arte Povera sanatçıları, Boetti, Zorio, Anselmo, Piacentino, Gilardi, Prini, Merz, Kounellis, Paolini ve Pascali ile birlikte İtalyan avangard sanatında siyasi bir tutuma dönüşmüştür. Arte Povera sanatçılarının hemen hemen hepsi eylem tarzları ve siyasi anlayışlarıyla, özgür benliğin yeniden kazanılması, sosyal yaşamdaki sınıf ayrılıkçılığın giderilmesi ve sömürge sorununun son bulmasına yönelik ideolojik bir görüşü kararlılıkla ortaya koymuştur. 1967 yılında sol ideolojik yaklaşımlarıyla tanınan ve öğrenci eylemlerine destek veren Mario ve Marisa Merz'in evi, Giovanni Anselmo, Piero Gilardi ve Gilberto Zorio gibi Arte Povera'ya katılan sanatçıların yanı sıra Gian Enzo Sperone ve Tommaso Trini gibi

sanat galerici ve eleştirmenleri için bir buluşma yeri haline gelir. Germano Celant'ın "Bir Gerilla İçin Notlar" makalesi, sanatçıların buluşma yeri olan Mario Merz'in Torino'da evinde tasarlanmış ve yazılmıştır (Moscoso, 2014).

Arte Povera sanatçılarından Mario Merz ve Marisa Merz, işçi sınıfı mücadelesinin ve öğrenci hareketlerinin önemli bir merkez üssü olan Torino'da yaşadığı yıllarda çalışmalarını uzun bir dönem bu şehirde sürdürür. Mario Merz'in kendisi de İkinci Dünya Savaşı sırasında partizanlarla ilişkilendirilir. Uzak bir savaşı tanıdık terimlere çevirmesi, Che Guevara ve öğrencilerin mücadeleleriyle düşündürücü analogiler kurmanın yanı sıra, gerilla savaşı sanatı fikrinin İtalyan Direnişinin dokunaklı anılarını hatırlattığını söyler. Mario ve Marisa Merz, 1950'lerin Marksistlerden etkilenen İtalyan işçi ideolojisinden (operaismo) doğan ve protestolarla şekillenen bir siyasi teori ve merkezsiz bir toplumsal hareket olan Autonomia'nın (Otonom Grubu) yeni ortaya çıkan teorilerine uyumlu sanatsal fikirler ve taktikler üreten yöntemler geliştirir. 1968'in uygun metin çalışmalarını ve neon yazılarla ilgili deneyleri çağdaş İtalyan sosyo-politik felsefesi bağlamında okunduğunda, Merz'in tüm sanatsal projesini yeni bir odağa getirir ve onun birey ile toplum arasındaki indirgenemez ilişkiye olan ilgisini ön plana çıkarır. Emegın sendikalar halinde geleneksel, katı örgütlenmesine karşıt olarak Autonomia'nın karakteri, "politik organları olmayan, hiyerarşi karşıtı, diyalektik karşıtı, temsili karşıtı vücut" olarak tanımlanır (Lawson, 2019, s.32).



Görsel 9: Mario Merz, Giap Igloo'su, Yerleştirme, 1967

Kaynak: www.Mario Merz/Art Journal Open (collegeart.org) E.T. 16/05/2022

1968'in Nisan ve Haziran ayları arasında Merz, sosyopolitik bağlamla doğrudan ve güncel olarak bağlantı kuracak gibi görünen, neonla yazılmış dili kullanan iki farklı düzenleme

türünü sergiler. Bunlardan ilki, nisan ayında Roma'daki Percorso'da sergilenen, metal bir armatür üzerine asılan kil torbalarından yapılmış, üzerine Kuzey Vietnamlı General Vo Nguyen Giap'a atfedilen bir cümlele neonla yazıldığı Giap'ın Igloo'su adlı çalışmasıdır. Merz, gerilla savaş taktiği uygulayan generalden alıntı yaptığı bu ifade de taktiksel bir çıkmazı modelleyen bir cümle seçmiştir: “Se il nemico si concentra perde terreno, se si disperde perde forza” (Düşman kitleye ulaşırsa zemini kaybeder, dağılırsa gücünü kaybeder). Giap Igloo'sunu gerilla taktiği öneren generalin sözüyle birleştiren sanatçı aynı zamanda yapının sahip olduğu ve amacını belirleyen politik yönünü yansıtır. Diğer taraftan mülkü korumanın ve halk direnişini öne gören bir savaşta gerillaya özgü stratejik taktiği vurgular (Cullian, 2008,s.18).

Kil torbalarıyla meydana getirilmiş sakin bir yapı gibi duran bu barınak, insanlığın hiyerarşik ihtiyacın ilk basamağı olan barınmaya bir göndermedir. Diğer taraftan Igloo bir mülk edinme eylemidir. Fakat mülk edinme inanlık tarihi boyunca savaşla elde edilmiştir. Savaş, strateji gerektiren kolektif bir dayanışmadır ve toplu yaşamda bir güç dengesi sorunudur (Palassmaa, 2019,s.20-21). 1971'de Celant (1979,s.42) ile yaptığı röportajda, Merz, bu ifadeyi ilk okuduğunda bunun savaş ve düşman gibi “mutlak” bir kavram olan gerçekliğe yönelik bakış açısını değiştirdiğini söyler. Merz şu ifadeleri kullanır: “Bu, düşmanın kendisine karşı hareket edilmesi gereken biri olduğu fikri değildi; daha ziyade, kelimeleri okuyan kişiyi içeren diyalektik bir durumdaki düşman fikri. Bu benim için çok önemliydi: Güç fikri, mutlak anlamda gücün kendisinden uzaklaştırılmıştı. Güç, bireyin kendisiyle ilişkili olarak diyalektik bir nitelik haline geldi”(Celant, 1979, s.42).

Igloo'nun kendisi de sosyolojik açıdan temel yaşama veya hayatta kalmaya geri dönüşü ima etmektedir. Merz'in igloları, barınma, ısınma ve yiyecek gibi yaşamın gereklilikleriyle meşgul olması için sosyolojik bir odak noktası sağlar, ancak yapıtta kullanılan, genellikle reklam ve tüketim gibi daha sofistike ve modern deneyimler öneren teknoloji ürünü neon ışıklarının da yer alması yine çağın imajına yapılan bir göndermedir (Lawson, 2019,s.33).

Kil, taş, toprak gibi gündelik yaşam ve doğa malzemeleri kullanması onu diğer Arte Povera sanatçılarının yörüngesine sağlam bir şekilde yerleştirirken, sıradan malzemelerin yanında neon kullanması, Arte Povera sanatçısının birçok eserinde mevcut olan teknolojik eleştirileri ima eder. Neon ışık düzeneği, yapının sadeliğini ve temel doğasını bozan teknolojik bir aydınlatma olarak basit kulübeye girer. Bu doğa malzemeleri ve

endüstri teknolojisinin kullanımı Merz'in, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra İtalya'nın artan sanayileşmesine karşı hareketin tepkisinin karakteristiği olan teknolojik ilerlemenin aslında olumlu bir güç olarak sunulan temsiline yönelik bir şüpheciliği de sorgular. Bu şekilde bakıldığında, Merz'in ilk eskimo kulübesinin ne ilkel bir yapıdır ne de başıbozuk bir yaşam tarzına yönelik basit bir göndermedir. Öncelikle, igloo'nun üzerindeki metin ögesinin yalnızca Vietnam'daki savaşa ve haklı Amerikan ordusuna direnişine güncel bir göndermede bulunduğu açıktır. Giap Igloo'su gibi çalışmalarda görüldüğü gibi sanatçının doğa ve endüstri malzemesini eşzamanlı kullanımı ve yapıt içine dili titizlikle eklemesi, onun bireysel canlılık ile toplumsal ittifakın yapısal gücü arasındaki karşılıklı bağımlılığa ilişkin ilk araştırmalarını yansıtmaktadır (Mangini, 2016).

Neon ve plastik torbalar gibi modern malzemelerin doğanın elementi olan toprakla bir arada bulunması önemlidir. Merz, öznenin torbaları elle doldurmasıyla insan faktörünü vurgular. Dahası, izleyicinin iglonun etrafında dolaşması ve metni okuması gerekir. Bu, beden ve zihin arasındaki bir süreçtir. Giap'ın sözleri, konsantrasyon ve dağılma terimleriyle ilgili görünmesine rağmen bir savaş tekniğinin anlatımıdır (Lawson, 2019,s.36).



Görsel 10: Mario Merz, “Ne Yapmalı” Yerleştirme, 1969

Kaynak: <https://www.e-flux.com/criticism/235846/the-gallerist> E. T. 25/03/2023

Aynı yıla ait üçüncü bir neon ve balmumu çalışması, Merz'in sanatçının toplumsal rolüne ilişkin anlayışını, özerk yapıların (Autonomia) yeni politik teorilerine paralel olarak ortaya koyar. Sol ideolojinin bir yansıma biçimi olarak, 1968'de bir işçi yemek kabının içine yerleştirmiş balmumu ve neon yazısından yapılmış çalışmasını izleyen 1969'da bir

Roma galerisinin duvarına plastik harflerle basılmış olan “Ne Yapmalı” (Che fare?) adlı eserleri, doğrudan Vladimir Lenin’in 1902'deki meşhur siyasi ve sosyolojik polemigi “Ne Yapmalı?” dan alınmış bir ifade olarak okunur. “Ne Yapmalı?” ifadesi Bolşevik Marksizmi için devrimci bir yönelimin taslağını çizmektedir. Yapıtlarında kullandığı “Ne Yapmalı” (Che Fare) sözü, Giap’ın Igloo çalışmasında olduğu gibi sosyolojik dayanışma’yı ve mücadeleyi öngören Merz, politika karşısında bir sanatçı olarak rolünü aktif olarak müzakere eder. Neon ışıklarla yapılan ifade, 1960'ların sonunda, başka bir öğrenci ve işçi kuşağının devrimi hedeflediği dönemde kesinlikle uygun ve manidar görünür (Palassmaa, 2019,s.19-20).

“Ne Yapmalı” adlı sergisinde, Merz, kendine ait Fiat marka otomobiliyle uzun bir seyahat sonrası sanat galerisine gelir ve aracını sergiye dahil etmek üzere mekana park eder. O dönem bir İtalyan markası olan Fiat otomobil fabrikası aynı zamanda İtalyan Mucizesi olarak adlandırılan ekonomik kalkınma programında göstergesidir. Merz’in özellikle otomobille sergi salonuna gelmesi ve bir nesne olarak sunması serginin diğer çalışmalarıyla karşılaştırıldığında siyasi bir gönderme amacıyla olduğu anlaşılmaktadır. Otomobil, seyahatin, mekandaki hareketin, sürecin, deneyimin ve başlangıç noktasının duygusunu yaratan endüstri ürünü bir nesnedir. Gündelik yaşamda işlevi yaygındır ve önemlidir. Bu noktada, sanatçının otomobil üretim için fabrikada çalıştırılan işçilere ve onların sorunlarına yönelik yapmış olduğu vurgular diğer yapıtlarla ilişkili olarak yorumlanabilmektedir. Duvara yazdığı “Ne Yapmalı” (Che Fare) ifadesi, Eskimo kulübesi ve içinde balmumu bulunan bir yemek kabına yine “Ne yapmalı?” yazısıyla sol ideolojik bakış açısıyla gündelik yaşamın sorunlarını nesneler üzerinden eleştirisel bir ifade bulur (Lawson, 2019,s.32-35).

Sergide kullanılan saman yığınları, çalılar ve ağaç kütükleri doğaya, çiftçilere ve kırsal üretime temsiller sağlar. Fabrikalarda çalışmak üzere kırsal alandan kentsel alana göçün sembolleri olan bu nesneler, kapitalizmin ve sermayenin halkla ve işçiler olan çatışmasını betimler. Endüstri ve doğa arasındaki iletişimi üretim odaklı yapılanan sistem içinde değerlendiren sanatçı, yarattığı metaforla gündelik yaşamın nesnel öğelerini siyasi zemine çeker (Mangini, 2016).

Mekan içi yerleştirmelerde yer alan bazı metal ve cam yapılar, bir köşede çalı çırpı, içinden neon ışıklı bir tüpün geçtiği bir saman balyası ve üzerine metal bir ağız yerleştirildiği bir toprak tümsek doğadan, endüstriye yaşam alanının bir alıntısını verirken

sanatçının özellikle kullandığı “Ne yapmalı?” ifadesiyle 1968 kuşağı öğrenci ve işçi ayaklanmalarına yönelik sosyolojik sorunları düşünmeye bir göndermede bulunur. Serginin başlığında sembolik olarak sanatçının kendi el yazısıyla modellenmiş “Ne yapmalı?” (Che Fare) ifadesi özellikle kullanır. Bu elle yazılan ifade, siyasi eylemlerin duvarlara yazılan protest ifadelerini temsil eder nitelitedir. Lenin'in sorusu duvara umutsuz bir duvar yazısı gibi kabaca yazılır ve yanında bir petrol variline dökülen bir su musluğu akar (Lawson, 2019, s.36).



Görsel 11: Mario Merz, Ne Yapmalı Sergisi’nden Fotoğraf, 1969

Kaynak: <https://www.e-flux.com/criticism/235846/the-gallerist>, E. T. 14/06/2023

Merz’in çalışmalarında kullandığı ‘Ne yapmalı?’ sorusu, Vladimir Lenin’in sözlerine bağlantılı olarak devrimci bir silahlanma çağrısı olarak kullandığı 1902 tarihli bir konuşmasıyla yakından ilişkilidir. Bu kışkırtıcı ve devrimci hareketi tetikleyen konuşma, özellikle, 1968 kuşağı ayaklanmasında gösteri yapan öğrenciler ve işçiler tarafından coşkuyla okunur. Lenin, ‘Ne Yapmalı? Manifesto başlığı ise Nikolay Çernişevski’nin 1863 tarihli sosyalist romanından esinlenerek oluşturduğu bir söylemdir. Bu roman, sanatın gerçeği ortaya çıkarmanın ve daha iyi anlamının, ancak aşmanın aracı olarak görüldüğü bir konumdan yazılmıştı. Ancak Merz, Lenin’in broşürüne çok az ilgi duyduğunu, sadece bir kitapçada okuduğunu iddia etti ve bunun yerine “ne yapmalı?” veya “ne yapalım?” oyun oynayan çocukları gözlemledikten sonra sürekli kendine bu soruyu sorduğunu röportajlarında beyan eder (Mangini, 2016).

Arte Povera Hareketinin öncü sanatçılarından Pascali, 1965 yılında Torino’daki “Galleria Sperone”da tank, top, ağır makinalı tüfek gibi modern savaş aletlerinin

imitasyonlarından oluşan “Silahlar” (Army) adlı kışkırtıcı ve eleştirici bir sergi yapar. Pino Pascali’nin “Silahlar” adlı serisi atık ve hurda endüstri malzemelerinden yaptığı ordu ateşli savaş araçlarının bir tür kopyasının modellemesi olarak oyuncak ve heykel arası bir ironide savaşın getirdiği yıkımı sembolleştirir. O zamanlar İtalya’nın otomobil üretim merkezi olan Torino’daki Galleria Sperone’de uygun bir şekilde sergilenen "Army" (Silahlar) serisi için sahte tanklar, toplar ve bombalar yapmak için hurda otomobil parçaları kullanır. Pascali, atık nesnelerden (araba karbüratörü, hidrolik boru, kamyon tekerlekleri, pistonlar, vb.) metal elemanlar veya ahşaptan yapılmış, tümü monte edilmiş “sahte silahlar”dan oluşan çalışmalarını bu sergi aracılığıyla sunar (Caposavi, 2020,s.145)

“Pascali’nin silahlarıyla birlikte fotoğrafçı Claudio Abate tarafından Apulia’lı sanatçının stüdyosunda çekilen fotoğrafları var. Bu çekimlerde Pascali gerçek bir askeri üniformayla resmediliyor, bazı fotoğraflarda canlandığı karakteri daha da inandırıcı kılmak ya da davranışını daha da ironik hale getirmek için başına da kask takmış, aslında bu diziye yaklaşıyor. sanki gerçek oyuncaklarmış gibi eserler.Bu fotoğraflara bakınca acaba sanatçı, Sperone galerisindeki sergiye gelen ziyaretçilerin, sergilenen eserlerle oynayarak çılgına dönmesini mi istiyordu? Sanatçının Barış Güvercini Füzesinin üzerinde bindiği çeşitli fotoğraflar var ve hepsinde farklı pozlar vermesine rağmen roketle tüm gücüyle tutunurken eğleniyor gibi görünüyor ve yarattığı kurguyla roketin havadan hızla geçeceği izlenimini veriyor. Açıkçası bu durumda da tamamen kurgu, füze bir sanat eseri olduğundan hareket etmiyor, askerin "rolünü" taklit eden, Abate’nin fotoğraf merceğinin önünde oynayan ve gerçekçi olmayan bir uçuşu gizleyen Pascali’dir” (Caposavi,2020,s.147).

Pascali, İkinci Dünya Savaşı sonrası Amerika ve Sovyet Rusya bloğunda “Soğuk Savaş” adı verilen dönemde yerel bölgelere kadar dağılan savaşlara ve halka karşı militarist baskılara yönelik bir eleştiri sunar. Pascali’nin silahları anti-militarist amaçlı yapıldığı ve 1950 sonrası dönemde savaşın siyasi açıdan sokaklara dağıldığını ve ülke ordularının kendi haklı üzerinde bir baskı yarattığını vurguladığı kesindir. Havada asılı bir bomba replikası üzerine kendini fotoğrafını çeker (görsel 12) ve “Barış Güvercini” adlı çalışması dönemin savaşlarına bir ironi oluşturur. Özellikle, Amerika’nın barış getirme vaatlerini sorgulayan çalışmalarında, özgürlük, demokrasi, hak, adalaet, sosyal eşitlik gibi kavramların aslında silahların gölgesinde bir anlam taşımadığını sorgulamaktadır. 68 öğrenci eylemlerinin savaş karşıtı görüşlerine sanatsal bir yargılama ve eleştiri getiren

sanatçı, antimilitarizmi sahte ve işlevsiz “Silahlar”ın göstergeleriyle etkili bir anlatım sağlar (Cullinan, 2008, s.25).



Görsel 12: Pino Pascali, Özgürlük Kuşu, Heykel, 1965

Kaynak: http://www.instoria.it/home/pino_pascali_gioco_ricerca, E. T.10/12/2023

19.Yüzyılın sonlarında ortaya çıkan faşizme karşı partizanların sembolü haline gelen İtalyan protest halk şarkısı olan ünlü “Çav Bella” (Hoşça kal Güzel Kız)’ya gönderme yaparak “Hoşçakal Güzel Kız Topu” (Bella Ciao Cannon) adını verdiği enstalasyon Pino Pascali’nin en provakatif çalışmalarından biri olmuştur. Adını İtalyan anti-faşist direniş hareketi tarafından söylenen ünlü bir partizan şarkısından alan “Cannone Bella Ciao” 1966’da Torino’daki Sperone Galerisi’nde düzenlenen bir serginin merkezi olarak Roma’da tasarlanmış ve hazırlanmıştır. Griye boyanmış bulunan malzemelerden üretilen bu gerçek boyutlu top, fiziksel olarak çağdaş son teknoloji silahlara benzemektedir, ancak askeri hassasiyet ve işlevsellikle ilişkilendirilen bilimsel mantığı kasıtlı olarak reddeder. "Sahteliği" sayesinde bu anti-militarist oyuncak aynı anda hem önemsiz hem de etkileyici hale gelir ve bir nesnenin kendisine değil, nesnenin fikrinin ardındaki niyete bakmanın önemini vurgular. Pascali, “Ordu” (Army) çalışma serisi hakkında şöyle demiştir: “Topları yaparken şunu söyledim: Heykeltıraşlar için bir yere bir top koymak ne kadar eğlenceli, onu gerçekten o kutsal, sahte dünyaya koyabilmek” Pascali’nin dünya çapında,

özellikle Vietnam'da artan şiddet ve çatışmalar üzerine düşünceleri, yaklaşımının evrensel etkilerini göstermektedir; açıkça işlevsiz olmasına rağmen, medeni bir galeri ortamında gerçek boyutlu bir top görmenin kafa karıştırıcı etkisi, ilk kez 1960'larda öngörüldüğü gibi bugün bile hala ürkütme ve düşünceyi kışkırtma yeteneğine sahiptir (www.luxembourgco.com E.T. 22/09/2022).



Görsel 13: Pino Pascali, Hoşçakal Güzel Kız, Enstalasyon, 1965

Kaynak: <http://hidalgoarte.it/wp-content/uploads>, E.T. 10/12/2023

Yapıt (görsel 13), 2001 yılında Roma'da bulunan L'Attico sanat galerisinde top arabası ve karşında delik açmış olarak tekrar sergilenir. Ateş eden ağır topçu silahı ve karşı duvarda açtığı delik yıkıcı bir etkiyi gösterdiği gibi aynı zamanda mülkün parçalanışını yansıtmaktadır. Sanatçı "Çav Bella" çalışmasına verdiği isimle siyasi yönünü belli eder. Pascali'nin "Bella Ciao" (Hoşçakal Güzel Kız) adlı heykeli (görsel 13) Kuzey İtalya'nın pirinç tarlalarında çalışan halkın faşizmle mücadelesi üzerine yazılmış bir şarkı olarak emekçi ve mülk mücadelerinin bir sembolü olan şarkıya atıf yapar. Sonuçta üretim ve tüketim arasındaki ekonomik ve toplumsal gerilimlerin nasıl bir silahlı mücadeleye dönüştüğünü tarihte oluşan olaylar göstermesi neticesinde ordu bazen ezici bir güç olarak kullanılır. Pascali, tüketim kültürünün yarattığı bu savaşı, endüstrinin atık ve hurda malzemeleri kullanarak ürettiği sahte askeri silahlar üzerinden provokatif bir temsile taşır. Ateşlenmeyen, etkisi ve gücü olmayan silahların kopyalarından oyuncak gibi sahte bir askeri birlik yaratır. Farklı endüstri malzemelerin etkisini ortadan kaldırmak ve gerçek bir silah görüntüsünü yaratmak için çalışmalar askeri haki yeşile boyanır. İzleyici bomba,

topçu silahları, makinalı tüfek, tank gibi silahların huzursuz edici etkisini hisseder (Costa, 2018).

Pascali'nin çalışmaları, endüstriyel kültür ve savaş karşısında hayal gücünün açık bir kutlaması olarak görülür. Bu bakış açısında Pascali, endüstriyel moderniteye karşı koymanın bir yolu olarak ölüm makinalarını sahte birer modele dönüştürerek vahşeti kirli bir oyun gibi eleştirir. Pascali'nin askeri araçların replikalarından oluşan yapıtları bir tür savaş sahnelemesi yaratan dekor ögesi çalışmaları gibi görülebilir. Bu repkiların atık endüstri malzemelerinden imal edildiğini dikkate aldığımızda endüstrinin ve teknolojinin giderek savaşa yönelik dönüştürücü etkisi, derin bir bakış açısıyla ele alındığı anlaşılmaktadır (Mammi, 1989,s.88).

Luciano Fabro'nun "Faşist İtalya" çalışması (görsel 14), dönemin siyasetini eleştiren ironik bir anlatıma sahiptir. İtalya'nın metal bir taslağını tavandan bir tele asılarak kurulan betimlemeyi izleyen herhangi bir gözlemci, "ayak parmağı" tarafından baş aşağı gerilmiş "İtalyan çizmesini" olarak bilinen İtalya kara parçasını hemen tanır. Üzerinde harita bulunan İtalya kara parçası ters asılı duruşu faşist iktidarının öncülerinin ayaklarından asılı idam edilerek devrilmesine göndermede bulunur. Bu ters duruş, Mussolini ve yandaşlarının 1945'te Milano'da bacaklarından ters asılı idam edilerek son bulan kaderine atıf yapan bir harekettir. Faşizmin sonunu işaret eden sanatçı, en acımasız ve en sembolik görüntülerden birinin kasıtlı bir yankısıyla tavana asar (Hecker, 2013).

Fabro'nun İtalya haritasını ters asmasındaki ilk amacı, sanatçı eylemlerinin politik sonuçlarının açıkça farkında olmasına rağmen, öncelikle sanatın politik olarak yıkıcı bir eylem olmadığıdır. Fabro'nun birincil kaygısı, sıklıkla olduğu gibi, biçimsel düşünceler ve izleyicinin böylesine ikonik ve tanınabilir bir görüntüye ve kendi İtalya kavramına göre bir İtalyan olmanın ne anlama geldiğine ilişkin sahip olduğu zihinsel çağrışımları sorgulamaya açmaktır. İtalya'nın "ayak parmağından" (Kalabriya yarımadasından) asılması, Fabro için hem haritanın normal 'ikonografik' koşullarının kasıtlı bir şekilde altüst edilmesi hem düşünmeye hem de biçimsel yapısına yönelik pratik bir çözümdü. 1968'de İtalya, siyasetten ekonomiye kadar birçok bakımdan yeniden bir iç savaşa bulaşmış olması ve iktidara karşı yapılan protestolarla ülkede yapılmak istenilen rejim değişikliği mevcut durumu bir altüst etmek girişimiydi. Fabro'nun ters ve devrik duran İtalya'sı, olaylara ince bir iple bağlı asılıydı. Fabro, İkinci Dünya Savaşı sırasında İtalya'da faşist rejime karşı partizan direnişi hareketini, 1968'deki toplumsal kargaşaya

ve halkın direnişine bağlamıştır. 1968'in başlarında, ülkedeki siyasi kargaşa o kadar yoğunlaşması sonucu, Fabro'nun ironik bir şekilde eleştirel olan Italia heykeli kışkırtıcı hale getirmiştir (Bonacina, 2008).



Görsel 14: Luciano Fabro, Faşist İtalya, 1968

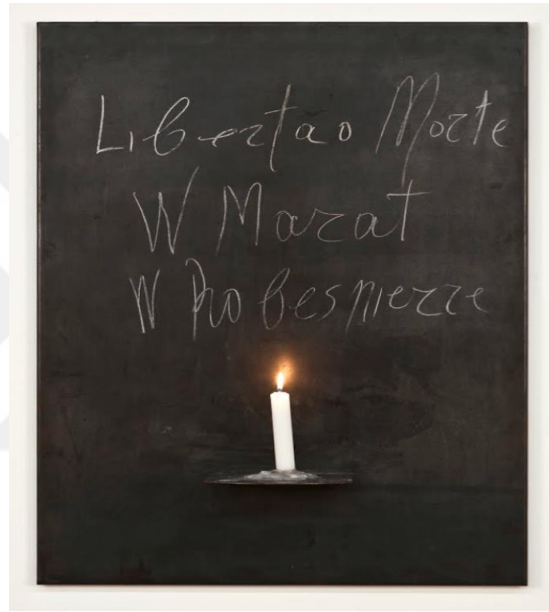
Kaynak: <https://journal.cittadellarte.it/en/cultural-supplement. E.T. 19/12/2022>

Bu tersine çevirme, izleyicinin politik duyarlılıklarını kaçınılmaz olarak kışkırtsa da ülkenin ağırlıklı olarak sanayileşmiş Kuzeyi ile daha kırsal Güneyi arasındaki asırlardır süregelen bölünmeyi ve politik mücadeleyi ve belki de ölmüş Mussolini ile metresinin Milano Piazzale Loreto'da baş aşağı asılı olduğu ünlü resmi akla getirmektedir (Celant, 1988,s.109-110). Fabro, çalışması hakkında şu açıklamayı yapar:

“Biçim çağdaştır ve yaratıcısıyla aynı zamana aittir. İkonografi arkadan gelir, yaratıcısını harekete geçiren dürtüdür ve yaratıcının geri fırlattığı dürtüdür. Ne kadar zıt görünse de, benim İtalya'm İkonografi'ye çok ince bir iplikle bağlıdır; ayrıca İtalya imgesi çıkarımsal, grafikselidir. Bu, formun sonsuza doğru hareket eden bir kırılma olması seçmemin nedenidir. İtalya, kendisini bir şekilde ona bağlı hissedenden herkes için bir imgedir, şekilci fikirlerin bir grafiği olarak görülür. Ancak benim için form, malzemenin göçü olarak kalır. Form, dönüşümün içindeki bir duraklama gibidir” (Braet, 1989,s.165).

Arte Povera'nın siyasi zemininde etkileyici çalışmalar veren Jannis Kounellis özellikle özgürlük temasının trajik duyguları üzerine yoğunlaşır. Jannis Kounellis, “İsimsiz” başlığı altında sunduğu çalışmada kullanılan “Ya Özgürlük Ya da Ölüm” (La Liberta o Morte) yazısındaki ifade tam anlamıyla Cumhuriyetçi bir ideolojiyi ve toplumun demokratikleştirme çabalarını yansıtır. Kounellis'in yapıtında belirttiği

demokratikleşmeye vurgu yapan bu ifade Fransız Devrimine aittir. Kounellis, Fransız Devrimi'ne gönderme yaptığı eserinde, Avrupa kültürünün doğasında var olan toplumsal özgürlüğe yönelik kendi idealist fanatizmlerinin kurbanı olan demokratik devrimin en güçlü iki savunucusu, W.Marat ve W. Robespierreher isimlerini kullanır ve aydınlanmayı yanan ve eriyen mum ışığıyla semboleştirir. Demir yüzeyde yazılı kelimeler “Ya Özgürlük Ya da Ölüm, W.Marat, W. Robespierre” (Liberta o Morte W Marat W Robespierre) anıt niteliğinde bir eser gibi durur. Eser, demir levhanın üzerine kazıyarak yazılan ifadenin önünde demire monte edilmiş küçük bir raf üstünde yanan mum ile klasik resimlere benzer biçimde duvara asılıdır (Parisi, 2019,s.79).



Görsel 15: Jannis Kounellis, İsimsiz (Özgürlük Ya Da Ölüm), 1969

Kaynak: <https://different-level.com/arte-povera-and-its-timeles>, E.T. 11/16/2023

Diğer taraftan ince ince yanan mum ışığı Katolik kiliselerindeki azizlerin ayinine benzeyen kutsal bir atmosferin izlenimini yaratır. Hem kapitalizmin hem de erken Marksizmin temelinde yer alan ilerleme ve bilim ideolojisi, temel olarak Heidegger'in yapısökümünü çözdüğü Aydınlanma'dan çıkar. Bu anlamda Kounellis'in çalışması izleyiciye özgürlüğün hayatlarımızdaki en önemli şey olduğunu ama aynı zamanda ideallerimiz özgürlük ve sivil haklarımızı savunma adına kanlı bir olaydan doğduğuna dair tarihi bir göndermede bulunur. Bu kendi kendisiyle çelişen kaosu hatırlatan çalışma, kısa ve öz bir temsille etkin bir anlatıma dönüşür. Kounellis şunları söyler: “Ben sadece edebiyattan da ortaya çıkanı kabul ediyorum. Örneğin, Victor Hugo’ya ve Onun yeraltı acısı dünyasına dair anlayışına büyük bir yakınlık duyuyorum. Bu acı çeken toplum hala

benim. (..) Batı düşüncesi insana merkezi bir rol verir. Herşeyin insanlık merkezli olması gerekir, aksi takdirde çöküşe düşme riski çok yüksek olur” (Gayford, 2017,s.26).



Görsel 16: Jannis Kounellis, İsimsiz, Enstalasyon, Detay, Almanya, 1992



Görsel 17: Jannis Kounellis, İsimsiz, Enstalasyon, Almanya, 1992

Kaynak: [https://remszeitung.de/2022/10/25/30-jahre-galgen-in E.T.](https://remszeitung.de/2022/10/25/30-jahre-galgen-in-E.T.) 16.05.2023

Direnç, Kounelli'nin sanatının anahtar kelimelerinden biridir. İnsanın yaşam ve iş konusunda verdiği mücadeleyi bir direnç meselesi olarak gören sanatçı için bu kavram, gerilimlerin, çatışmaların, mücadelenin ve verilen savaşın öznesidir. Kounellis'in 1972 yılında Almanya'nın Gmünd şehrinde kamuya açık bir sokak orasında yaptığı kışkırtıcı çalışmalarından biri olan dar ağacına asılı çuval, siyasi tarihin ve emeğin çarpıklığını aynı zamanda trjedesini metaforik bir göstergeye taşır (Panicelli, 1984,s.89-90). Kounellis'in bu çalışması gerçekten "mekanın baştan çıkarılması" anlamında bir sanat eseri niteliğindedir. Jannis Kounellis prokavatif anıtsal heykelini Kutsal Haç Katedrali'nin yanına yerleştirdiğinde Gmünd'de sert eleştirilere neden oldu. Otuzaltı metrelik bir yüksekliğe sahip bu çalışma, adeta giyotini imler gibidir. Özgürlük için mücadele edenlerin giyotinle idam edilmesi konusuna gönderme yapar (Eroğlu, 2014,s.67).



Görsel 18: M.Pistoletto, Vietnam, 1965

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/michelangelo-pistoletto/> E.T. 15/09/2023

Arte Povera sanatçıları için 68 kuşağı öğrenci ayaklanmaları siyasi zeminde gelişen toplumsal kriz olarak kolektif bir oluşumdur. İnsanı merkez alan ve sistemin öncelikle insanın iyileştirilmesine vurgu yapan sanatçılar, Pistoletto'nun ABD'nin 1964-1965 yılında ABD ordusunun Vietnam'ı işgal etmeye çalışan girişimini protesto eden çalışmasında (görsel 18) görüldüğü gibi toplumsal bir mücadelenin ve siyasi bir zeminin odağında oluşum sağlamış ve toplumsal olaylara duyarsız kalmamıştır. Sanatın gündelik yaşam gerçekliğine ulaşması gereken ilkede hareket eden Arte Povera sanatçıları, geliştirdikleri sanat yöntemleriyle, kapitalizme, savaşımlara ve insan haklarının ihlaline kadar protest tutumlarını yapıtlarına yansıtmışlardır.

2. BÖLÜM: 1967 VE 1972 YILLARI ARASI ARTE POVERA HAREKETİ'Nİ YAPILANDIRAN ÖNEMLİ SERGİ ETKİNLİKLERİ

1967'de ilan edilen Arte Povera Hareketi'nin ilk oluşum izleri, 1960'lı yıllarda İtalya'nın farklı şehirlerinde Avrupa ve Amerika'da ki avangard sanat hareketlerinden etkilenen ve birbirinden bağımsız çalışan İtalyan sanatçılarının açmış oldukları grup sergilerinde görülmektedir. 1960'lı yılların başında, Lucio Fontana, Pier Manzoni ve Alberto Burri başta olmak üzere sanatta daha performatif bir yaklaşımların hareketiyle başlayan bu süreçte Torino, Roma, Milano, Bologna, Cenova, Napoli şehirlerde yaşayan genç İtalyan sanatçıların avangard çizgide ilerleyen çalışmaları Arte Povera'nın yapılanmasında önemli bir yere sahiptir. Michelangelo Pistoletto, Piero Gilardi, Aldo Mondino, Pino Pascali, Gianni Piacentino, Gilberto Zorio, Giovanni Anselmo, Mario ve Marisa Merz, Giuseppe Penone gibi genç kuşak İtalyan sanatçıları yapıtlarıyla güçlü bir atılım yaratarak, Arte Povera'nın uygulama yöntemlerinin genişletilmesine yönelik ciddi katkıları sağlar. Arte Povera Hareketi'nin doğuşu öncesi ilk fikir alışverişleri, esas olarak Torino'da aktif olan sanatçıları ile Roma'da yaşayanlar arasında gerçekleşir (Bakargiev, 2005,s.22-25).

Özellikle Torino, Roma, Milano ve Cenova'da bulunan sanat galerileri etrafında toplanan İtalyan sanatçıları 1960 yılından itibaren nesne ve gündelik yaşama dair malzemelerden oluşan deneyime yönelik çalışmalarını izleyiciye sunulmasıyla başlayan Arte Povera süreci, siyasetten, endüstriye, insan eylemlerinden doğanın fiziksel etkileşimine kadar geniş bir alanı sorgulamıştır. Yapılan sergi etkinliklerinde tespit edildiği gibi, İtalyan sanatçıları, deneyime bağlı bir vizyonla sanatın geleneksel statüsünün ötesine geçerek gündelik yaşamın sıradanlığını ve özneler arası ilişkilerde, insanın tutum ve davranışlarını gerçekliğin öz yapılarıyla bir deneyim meselesine taşımıştır. Aynı zamanda, Arte Povera sanatçıları, nesnelerin ve doğanın yeniden analitik çözümlemelerini yapan bir yöntemde gelişmesi İtalyan avangard sanatını daha ön plana çıkarmıştır. Nesnenin, doğanın ve tüm yaşam alanlarının fiziksel boyutlarından insanın deneyimlerine uzanan yöntemler sanatın kavramsal değerlerine doğru genişletilmesini sağlarken performatif niteliklere sahip durumların üretilmesine imkanlar açılmıştır.

20.yüzyılın ikinci yarısında avangard sanatta meydana gelen bu yeni ifade biçimi, oluşum, süreç, olay, eylem gibi karşılıklı etkileşim türlerini öne çıkaran bir gösteriye ulaşır. Zaman ve mekanın yapıta dahil olduğu Arte Povera çalışmalarındaki gösteri biçimi 1966 ve 1972 yılında İtalyan sanatçıların düzenledikleri kolektif sergi etkinliklerinde açıkça görülür (Lumley, 2004:36).

2.1. 1967-1972 Yılları Arası Arte Povera Grup Sergileri

Arte Povera hareketinin tarihinde kronolojik açıdan bakıldığında Eylül 1967'de Cenova'daki Galleria Bertesca'da Küratör Germano Celant tarafından düzenlenen “İmgenin Alanı” (Im Spazio) sergisi Arte Povera anlayışının ortaya çıkarması açısından önemlidir. Fakat Arte Povera'yı yapılandıran öncü sergi ise Aralık 1966'da Galleria Sperone'nin Milano şubesinde düzenlenen ve “Gilardi, Pistoletto, Piacentino, Fabro”nun katılımıyla oluşturulan “Yaşanabilir Sanat” sergisi ile aynı yıl içinde gerçekleşen Pistoletto'nun “Eksi Nesneler” sergisi, Arte Povera hareketinin başlangıç aşaması olarak belirli bir alt yapı oluşturur (Kittler, 2014,s.6). Diğer taraftan Nisan 1967'de Torino'daki Galleria Sperone'de Arte Povera'nın gelecekteki üyelerinden (Flavin, Rosenquist, Chamberlain, Fontana, Pistoletto, Gilardi, Piacentino, Fabro, Pascali, Anselmo, Zorio) bazılarının çalışmalarını gösteren ve Pop Art ile Minimal Sanat alanında çalışan Amerikalı temsilcilerinin içinde bulunduğu “Görüntünün/İmgenin Alanı” (Lo spazio Dell Immagine) başlıklı sergi, Arte Povera hareketinin oluşmasına destek sağlayan uluslararası sanat etkinliklerinden biridir (Troncone, 2010).

Bununla birlikte Haziran 1967'de Fabio Sargentini'nin sahibi olduğu Roma'daki L'Attico galerisinde “Toprak, Görüntü, Su, Ateş” (Fuoco, immagine, acqua, terra) adlı sergide Bignardi, Ceroli, Gilardi, Kounellis, Pascali, Pistoletto ve Schifano'nun gösterime sunulan avangard yapıtları dikkat çeker. Bu sergi, Arte Povera hareketinin ilanını daha güçlü biçimde yapılanmasına yardımcı olur. “Toprak, Görüntü, Su, Ateş” sergisinden sonra yine aynı yıl (1967 yılı) içinde gerçekleşen ve Germano Celant'ın Cenova'da küratörlüğünü yaptığı “İmge Alanı” (Im Spazio) sergisinde, “Arte Povera” terimi bir sanat anlayışı olarak ilan edilir. Böylece, “İmge Alanı” sergisiyle çağdaş bir sanat disiplini olarak “Arte Povera Hareketi” İtalyan avangard sanatını temsil etmeye başlar (Bakargiev, 2005,s.24).

1968 ve 1972 yıllarında birbirinin ardı sıra açılan sergiler ile Arte Povera Hareketi uluslararası bir tanınırlığa kavuşur. Tüm sergi etkinlikleri birbirinden farklı düşünme yapılarını ve uygulama yöntemlerini sunarken Arte Povera sergileri ayrı birer yapıt olarak görülür. “Tiyatro Sergisi” ve “Çağdaş Tutumlar” adlı sanat etkinlikleriyle, Arte Povera yapıtlarının performatif ve teatral gösterileri ön plana çıkarılır. Arte Povera Hareketi’nin tanıtımını yapan en önemli olaylar arasında ise, Napoli’nin Amalfi Kasabasında bir sanat etkinliği olarak yapılan “Yoksul Sanat ve Yoksul Tutumlar/Eylemler” adlı sanat etkinliği ve küratörlüğünü Harald Szeemann’ın yaptığı “Kafandakini Yaşa, Tutumlar Biçime Dönüştüğünde” sergisi, Arte Povera hareketinin oluşumunu, amacını, yöntemlerini belirler. 1972 yılında Venedik Bienali’nde düzenlenen “Dokumente” sergisi, Arte Povera Hareketi’nin süreçlerini ve yapıtların beş yıl içinde geldiği noktayı tümüyle gösterir. Arte Povera, kendine özgü gerçekleştirdiği sanat etkinlikleriyle, diğer avangard sanat disiplinleriyle hem benzer hem de farklı yönlerini ortaya koymayı başarır (Pinkus, 2001,s.115).

1968'den itibaren Arte Povera sanatçıları, sanat galerilerinden daha kamusal sergilere ve müzelere doğru ilerlemiştir. Eylül ayında Düsseldorf'taki Kunsthalle'de "Prospect '68", Ekim ayında Amalfi'deki Arsenali'de Marcella Rumma tarafından desteklenen ve Dibbets gibi yabancı sanatçıların da davet edildiği enstalasyonlar ve performanslar düzenlenmiştir. Mart 1969'da Arte Povera sanatçıları, yurtdışında büyük kamusal sergilere katılım sağlamıştır. Amsterdam'daki Stedelijk'te Beuys'un bir odanın köşelerini tereyağıyla körelttiği ve Prini'nin müzenin dışına bir çadır kurduğu “Op Losse Schroeven” (Gevşek Uçlarda) sergisi ile Harald Szeemann'ın küratörlüğünü yaptığı Bern'deki Kunsthalle'de ve ardından Londra'daki ICA'da (İnstitu Contemporary Art-Çağdaş Sanatlar Enstitüsü) “Biçimler Tutuma Dönüştüğünde” (When Attitudes Become Form) sergisi tekrar halka sunulmuştur. Carla Lonzi'nin İtalyan avangard sanatçılara yer verdiği “Autoritratto” (Otoportre) adlı kitabı da aynı yıl çıkarmış ve nihayet Ocak 1970'te Bologna'da Arte Povera sanatçılarının katıldığı geniş çapta “Arte Povera” adlı bir grup sergisi yapılmıştır. Aynı yılın Mayıs ayında Luzern'de JC Amman, "Görselleştirilmiş Düşüncenin Süreçleri” adlı serginin küratörlüğünü üstlenmiştir. Bu sergiyi, X Tokyo Bienali, "Zihin ve Madde Arasında" (Fabro, Kounellis, Mario Merz, Penone ve Zorio ile) ve Haziran ayında Torino'da Celant'ın Kosuth ve Wiener gibi sanatçıları içeren ve daha maddi olmayan sanat biçimlerine giden yolu işaretleyen "Land Art-Arte Povera

(Kavramsal Sanat- Yoksul Sanat) sergisi izlemiştir. Celant'ın küratörlüğünü yaptığı ve Mayıs 1971'de Münih'te gerçekleşen İtalyan sanatı sergisi "Arte povera" adını taşıyordu (Bakargiev, 1987,s.63). Arte Povera Hareketi, 1967 ve 1972 yıllarında etkin olarak kendini Avrupa ve Amerika'da ki sanat çevresinde hissettirmiştir. 1972 yılı sonrası Arte Povera sanatçıları, kendine ait atölye çalışmalarında ve düzenledikleri kişisel sergi etkinlikleri çerçevesinde bireysel projeler üzerinden işlerini günümüze kadar sürdürür.

2.1.1. Su, Toprak, Ateş, İmge Sergisi (Acqua, Terra, Fuoco, Immagine)

1967 yılının haziran ayında, Torinolu sanatçılar Piero Gilardi ve Michelangelo Pistoletto'nun yanı sıra Kounellis ve Pascali'nin de yer aldığı “Su, Toprak, Ateş, Görüntü” (Acqua Terra,Fuoco Immagine) adlı grup sergisinde sanatçıların sundukları çalışmalar, gündelik yaşama ait, doğal ve ilkel, sıradan unsurları belirgin biçimde sanatsal malzemelere dönüşünü gösterir. Arte Povera teriminin Germano Celant tarafından daha teorileştirmeden önce düzenlenen bu sergide, sanatçıların farklı uygulamalarla yarattıkları sunum İtalyan avangard sanatı açısından sansasyonel bir niteliğe sahiptir (Sargentini, 2015).

Barok döneminden kalma tarihi binanın en üst katında bulunan “L’Attico” sanat galerisinde düzenlenen “Su, Toprak, Ateş, İmge” sergisi, bir sanat yapıtının doğal unsurları olduğu gibi benimsenmesi, sıradan nesnelerin kullanımıyla gündelik yaşama açılımı ve sergi düzeninin teatral bir etki yaratması açısından ilk aşamada olumsuz bir eleştiriyi karşı karşıya gelir. Daha sonra Arte Povera teriminin ortaya çıkmasına neden olacak olan bu öncü sergi, bir galeri içinde ateş, su, toprak gibi doğa elementleri nesnelerin ham gerçekliğiyle beraber sunulması avangard sanat yöntemlerini daha ilkel bir düzeye indirildiğini gösterir. Sergi, doğa ve endüstrinin bir arada karşılaştırılması niteliğinde geliştirilir ve estetik kaygılardan uzak, nesne ve kavramlar arasında oluşan düşünmeyi, görmeyi ve deneyimleri sentezler, böylece, sanatsal biçimin aracılık etmediği yüzey gerçekliğin dışında hayatın kendi gerçekliğine vurgu yapar (Sargentini, 2015).

Diğer taraftan, doğal organik malzemeler ile yapay olarak endüstri malzemelerinden üretilmiş doğanın görüntüsünü taklit eden Gilardi'nin kopya çalışmalarının sergide yer alması izleyicide doğal olan ve yapay olan nesnelerin karşılaştırılmasına ve deneyimsel olarak yargılamasına neden olur. Sanatsal açıdan bir araya getirilen nesnelerin bu sorgulama biçimi dönemine göre gerçek bir devrim niteliği taşır (Lista, 2006:s.28).

Galeri mekanında, Gilardi'nin poliüretan malzemeden üretilmiş “Doğa Halısı” (Tappeto Natura), Pistoletto'nun “Ayna” malzemesinin yansımalarını üzerine baskı yaptığı fotoğraf görüntüsüyle birleştirdiği işi, Pascali'nin “32m2 Deniz” ile birlikte “1 m3 Küp Toprak” olarak sunduğu doğa nesneleri, Kounellis'in oksijen tüpünden çıkardığı mavi gaz ateşiyle “Ateş Papatyası” ve tuval önünde canlı bir papağanı sergilediği “Papağan” adlı çalışması, Mario Ceroli'nin kaba ahşaplardan yaptığı insan silüet heykelleri ve ahşap sandalyeleri kullanarak kendisininde yer aldığı “İki Seyirci” adlı alan kurgusu, Umberto Bignardi'nin fotoğraf, sinema film sahneleri, yazı ve notlardan oluşan “Rotor” adını verdiği bellek, görüntü ve süreçlere göstergebilimsel yaklaşımı, Mario Schifano'nun Televizyon manzaralarının emisyon tekniğiyle yaptığı “Monogramlar” adlı gündelik yaşama ait olayları gösteren sıralı fotoğraf dizilimlerinden oluşan işleri sergilenir (Troncone, 2010).

Roma'da düzenlenen “Ateş, Su, Toprak, Görüntü” adlı kolektif serginin “Ateş” Kounellis'in “Ateş Papatyası” adlı işini temsil ederken “Toprak” ve “Su” Pino Pascali'nin “3m2 Deniz ve 1m3 Toprak” adlı yapıtları için kullanıldı. Sergi başlığında kullanılan “İmge/Görüntü” kavramı ise, Pistoletto'nun “Aynalar”, Gilardi'nin “Doğa Halıları”, Schifano ve Bignardi'nin fotoğraf kareleri, Ceroli'nin alan kurgu çalışmasına karşılık geldiği için her element ve kavram bir çalışmayı temsil etmesiyle sergi ismi planlanır (Troncone, 2010). Michelangelo Pistoletto, yarı saydam boyalı kağıt baskılar kullanarak arkadaşlarının ve sıradan nesnelerin gerçek boyutlu kesiklerini yapmaya ve bunları son derece cilalı paslanmaz çeliğin yansıtıcı yüzeylerine ve aynalara yerleştirmeye başladığı çalışmaları 1967 yılında bu sergide yerini alır. Bilindikleri adıyla Pistoletto'nun “Ayna Resimleri” görüntü alanı ile izleme alanını birbirine sentezlemiştir. Ayna gibi yansıtıcı yüzey ile hem imgeye hem kendine bakma eylemini etkin bir fenomenolojik deneyime dönüştürmüştür. Bu yöntem ayrıca en basit araçlarla neredeyse sonsuz çeşitlilikte efekte izin verir; Pistoletto'nun yansıtıcı yüzeylere yapıştırdığı figürler, çizimden fotoğrafa ve yarı-monokromatikten tam renge doğru seri boyunca evrim geçirirken, temel konsept dikkat çekici bir şekilde sabit kalmaktadır. Aynı durumda, “Ayna Resimleri” izleyicilerin bir odaya girdiklerinde karşılaştıkları "mevcutluklarına" odaklanmıştır. (Golan, 2021,s.31).



Görsel 19: M.Pistoletto, Sarı Pantolonlu Adam, 1964

Kaynak: wikiart.org/Pistoletto/Michelangelo/mirror-yellow-man. E. T. 14/08/2023

Sergide, Mario Ceroli'nin ahşap malzemeden hiçbir detaya yer vermeden basit bir kesimle yaptığı insan silüetlerini gerçek sandalyelere oturtturarak kendisiyle birlikte bir seyirci gibi göstermesi, alan kurgu çalışmalarına farklı bir ironi kazandırır.” Mario Schifano, bir panel üzerinde Vietnam savaşını belgeleyen video görüntülerini kullanarak dramatik bir olayın göstergesini sunar. Böylece, sergideki yapıtlar, yaşamın etkinliğinde bir imaj sorunu olan sahte ve gerçeklik ile Vietnam savaşında yaşanan acı gerçeklik, düşünme ve algılama ilişkilerine yeni bir boyut açar (Bakargiev, 1987:s.59).

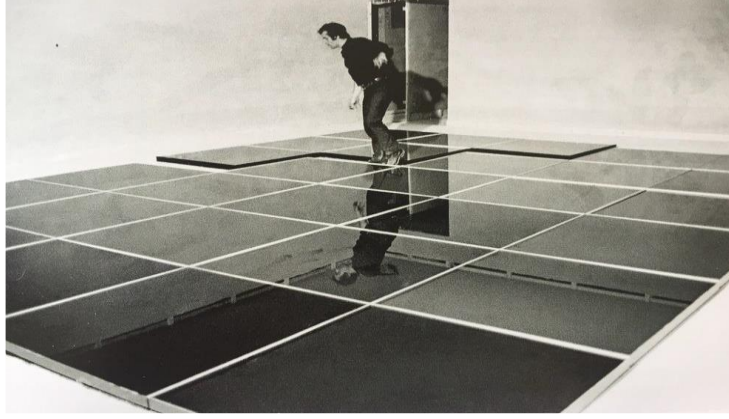
Pascali, sergide, doğal ve endüstriyel malzemeyi birlikte sentezleyerek kullandığı yapıtlar, doğal ve yapay olanı bir araya getiren eklektik bir bütünlüktedir. Pascali'nin metreküp olarak ölçülendirdiği deniz suyu, parça parça oluşturulan galvanizden üretilmiş kare formlu saydam kabinlerin içindedir. Özel yapılmış bu su kabinleri içinde okyanusun mavi tonlarını kopyalayan, hareket ve ışığın açık su kütleleri üzerindeki etkilerini ima eden boyalı sıvı vardır. Yine de özel olarak yapılmış su kabinlerinin kendileri, katılıkları ve yapaylıkları ile izleyicilerine insanlığın doğayı kontrol etme girişimlerini hatırlatır.



Görsel 20: Mario Ceroli, İki Seyirci, Alan Kurgu, 1967

Kaynak: <https://www.electa.it/en/product/lattico-di-fabio-sargentini>, E.T. 14/08/2023

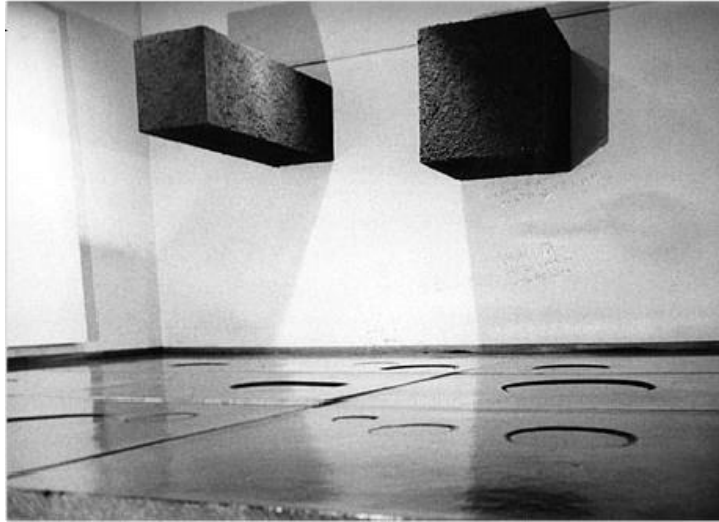
Diğer taraftan, sanatçıların deniz rengini temsil etme ve ona yaklaşma biçimlerinin uzun geçmişine atıfta bulunur. Pascali'nin yapıtında uyum her karesi doğada bulunan bir kopya olsa da her parçanın aralarındaki hızlı renk geçişi, yapay üretme biçimi ve teknik olarak suyu kabinler içinde hapsederek kontrol altına alma insanın doğaya müdahalesini yansıtır. Celant, Pascali'nin toprak ve deniz çalışmaları hakkında şu eleştiriyi yapar: "Pascali'nin toprak ve deniz küpleri, toprak ve sudan yapılmıştır. Onlar, doğal bir dünyanın anekdotlarıdır. Maskesinden arınmış, sıradanlık tabusunda çiğnenen, çıplak bırakılan ve kendi dil paradigmasında incelenen gündelik doğallıktadır Pino Pascali, sergide ortaya koyduğu yapıtlarda doğa nesnesine verdiği küp, metre kare gibi bir alanı kaplamaya yönelik verdiği ölçü birimleri, bir taraftan yapıtı yeryüzünün doğal bir parçası haline getirirken diğer taraftan sanat nesnesi durumuna getirdiği elementlere mevcut tuval ölçüğüne benzer farklı bir oran vermektedir. Sanatçı, su gibi akışkan ve formsuz bir nesnenin ölçü birimi ile toprak gibi yine belirli biçimi olmayan maddeyi verdiği ölçü oranında bir forma getirir ve yapıta dönüştürür. Pascali, birincil yapılara benzeyen ancak aslında su veya toprak kadar yapılandırılmamış ve akışkan, organik olan formlar yaratır. Suyu yaptığı işler daha sonra bir seriye dönüştür (Bakargiev, 1987,s.60-61).



Görsel 21: Pino Pascali, 32 Metreküp Deniz, Yerleştirme, 1967

Kaynak: Pino Pascali - İtalyan Savaş Sonrası - Sprovieri Galerisi, E. T.25/10/2023

1967 yılında Attico'da düzenlenen ve 3 m² su birikintisi, 1 m³ toprak adlı yapıtlar “Ateş, görüntü, su, toprak sergisinde sunulan eserlerin adlarında olduğu gibi bir ölçü birimi içermektedir. Dünya'nın doğallığına ve yapaylığına dayalı üretimlerde gerçekte mevcut unsurlarla benzerlik yapay kökenli malzemeler sayesinde mümkündür. Organik maddenin şekilsizliğini modülün modülerliğiyle birleştirmek, Pascali'nin çalışmalarını karakterize eden stilistik özelliklerden biri haline gelir (Bakargiev, 1987:s.60).



Görsel 22: Pino Pascali, “1 Metre³ Toprak” Yerleştirme, 1966

Kaynak: Pino Pascali - İtalyan Savaş Sonrası - Sprovieri Galerisi, E. T.12/10/2023

Pascali'nin sanatı doğadır ve bu doğa elementten malzemeye, mekandan tabiata ve atmosfere uzanır. Dünyaya ait mekanı ve canlı cansız tüm doğa parçalarını bir oyuna çeviren Pascali, biçim ve madde arasındaki gerçeklik sorununa karşı diyalektik bir ironi yapar. Pistoletto'da ise diyalektik, Pascali'de olduğu gibi biçim-madde değil, görüntü-

gerçeklik ve ikincinin birinciye müdahale etmesiyle sonuçlanır. Ayna, yansıtıcı özelliğiyle dünyayı dönüştüren bu nesnedir ve bu yansıma, görüntünün en gerçekçi versiyonunu verir. Gilardi'de diyalektik Pascali'nin aksine biçim değildir. Onun diyalektiği, tıpkı Pistoletto'da olduğu gibi, tam olarak imge ile bu sınır arasında konumlanmıştır. Sergide, ateş, su, görüntü ve toprağın birleştiği ve üretim araçlarında ahşabı, aynayı, toprağı ve hatta ışığı kucakladığı yer yapay olmasına rağmen sonunda izleyici doğanın sıradan gerçekliğini yakalamaya çalışır. Aynı zamanda sergideki yapıtlar, doğal durumları radikal ilkelerle yeniden keşfeder. Bu ilkeler, birincil yapılar (doğa nesnesi) ile ikinci yapıların (üretilmiş nesne, biçim, imge) arasındaki diyalektik durum değerlendirmesini verir (Bakargiev, 1987,s.62).

Kounellis, sergide kafeste beslediği canlı papağan ile doğanın biyolojik yaşam enerjisini ve tasarımına atıfta bulunurken aynı zamanda papatya formunda kestiği metalin ortasından gaz alevi çıkaran bir düzenekle endüstriyel enerjiyi karşılaştırır. Boatto, Kounellis'in çalışmaları için şunları yazar: "Fantastik kelimenin tam anlamıyla alev alıyor: Görüntü ve madde arasındaki bütünleşme, yeni bir çağın gelişini ilan etmek için işlevseldir! (yapay kozmosun) "ikinci doğası", ilkel doğanın özgün durumuyla barışmıştır. Bu materyalleriçinden sonuna kadar koşan ve hep aklında olan yapayın serüveninin sonunda ortaya çıkar" (www.Flashart.com E.T. 11/02/2023).



Görsel 23: Jannis Kounellis,
Papağan, Roma, 1967



Görsel 24: Jannis Kounellis, Ateş
Papatyasi, Roma, 1967

Kaynak: <https://flash---art.it/article/arte-povera-2/> E. T.14/08/2023

Kounellis, “Benim için ateş papağanla aynıdır. Agresif bir şekilde dışa dönük, canlı bir şey. Canlılar, gerçekler ama her şeyden önce bir destek üzerine inşa edilmiş bir imgenin işaretleri. Benim için ikisi de resim yapıyor” der (Kounellis, 2015,s.21). Germano Celant, sergide canlı bir hayvanın ve bitkilerin sanata yönelik oluşturduğu algılama etkisine şu yorumu yapar:

“Varoluşunun zenginliğinden etkilenen sanatçı, kuşlara kuş yemi yedirirken, bir tabloda güller çıkarırken sanatsal jestini yeniden kazanıyor ve etrafını kömür, pamuk veya papağan gibi sıradan ama doğal nesnelerle çevrelemeyi seviyor. Her şey, kendisinin tüm kavramsal indirgemelerine karşı mücadele eden somut bir bilgiye indirgenmiştir ve Kounellis için önemli olan, Kounellis'in hayatta olduğu ve dünyanın geri kalanının cehenneme gidebileceği gerçeğine odaklanmaktır”(Celant, 1967b,s.4).

Su, ateş, toprak ve görüntü aslında canlı olan maddenin enerji ilkeleridir; esasen bir yaşam alegorisinin parçalarıdır. Bu doğayla oluşturulan diyalog sanat ve yaşam karşılaşmasının bir yöntemini gösterirken bireysel kimlik ile ilgili yaklaşımları da dışlar. Arte Povera yapıtları, doğa nesnesine ve onun enerji durumlarına yönelik bir çekim ilişkisini metaforik olarak ortaya koyar. Sergide, birincil nesne (doğa nesnesi) olmayan doğanın yapay olarak sunumu ise kısmen verilir. Birincil nesnelerle sağlanan diyalog, görüntü ile gerçeklik, uzay ile çevre, madde ile biçim arasında gerçekleşen iletişimi tetikler. Tomasso Trini sergi kataloğundaki yazısında şunu yazar: “Greko-Romen Jannis Kounellis'in onu kurtaran ateşi metafor ve sanatın gizemlerini yansıtır. Onun “Ateşli Papatya”sı bir gaz silindiri tarafından desteklenmektedir. Her alev gibi bu açıkça o ışık ve hava gösterisinin ötesinde bize hem efsaneyi hem de gündelik gerçeklik algısını yansıtır” (Trini, 1967,s.2).

Sergi, doğal olan ve yapay olan arasında köprü kurmakla ilgilenir. Arte Povera hareketine tanınırlık ve asimilasyon kazandıran Gilardi'nin 1965 yılında yapmaya başladığı “Doğa Halıları” (Nature Carpets) çalışmaları, dekorasyon olarak "doğal" yapraklar, kayalar ve toprağı, poliüretandan üretilmiş üç boyutlu halılar içine taşır. Gerçek ve doğal olduğunu ve yapaylığın günümüz ticarileştirilmiş dünyaya sanat ve tasarım adına nasıl dahil edildiğine yönelik toplumsal duyarlılıkları sorgulamayı farklı bir yaklaşımla ele alır. Pascali ve Kounellis ise yapıtlarında doğal yapının bizzat kendisini endüstriyel olarak üretilen malzemeye birlikte kullanır. Bu yönüyle doğanın üretimini insan üretmiyle

karşılaştıran sanatçılar, maddi yapıların değişimine ve işlevselliğine yönelik bir tür sorgulama sağlar.



Görsel 25: Piero Gilardi, Rulo Doğal Halılar, Sanatçının Stüdyosu, 1967

Kaynak: <https://metropolismag.com/viewpoints/piero-gilardi>, E. T.19/09/2023

Arte Povera hareketinin başlangıç aşamasında yapılan sergide, doğanın fiziksel varlığı ile imgenin düşünme boyutuna göndermelerde bulunan eserler, gerçeklik ilkesinin hem somut hem de kavramsal değerlerine etkin bir sorgulama getirir. Sergi, yaşamda, gerçek olan ile yapay olan şeylerin ilişkisine imge ve deneyimin karşılıklı kurduğu iletişimi göz önünde bulundurarak fenomenolojik açıdan yorumlar ve dönemin post modern düşünme biçimine etkin bir temsil biçimi yaratır.

2.1.2. İmgenin Alanı Sergisi (Lo Spazio Dell'Imagenie)

Arte Povera Hareketi'nin oluşmasına en büyük etkiyi sağlayan "İmgenin Alanı" sergisi 1960'lı yılların en kapsamlı İtalyan avangard sanat sergilerinden biridir. İtalyan avangard sanatını temsil eden "İmgenin Alanı" (Lo Spazio Dell'Imagenie)'nin sunumu, 2 Temmuz-1 Ekim 1967 tarihleri arasında sergi mekanı olarak Folligna'da bulunan 14.Yüzyıl ortaçağ döneminden kalma tarihi mimari yapı Palazzo Trinci Sarayında gerçekleşir. Mimar Lanfranco Radi ve Luciano Radi'nin girişimiyle Foligno, tarihi Palazzo Trinci'de 'Görüntü alanı' başlıklı bir sergi etkinliği düzenlenir. Etkinlik, 20. yüzyılın ikinci yarısının sanatsal araştırmalarında bir dönüm noktası olmuştur ve burada sergilenen eserler 1968 Venedik Bienali'ni ve genel olarak Arte Povera araştırmalarını

bağlamsal olarak etkilemiştir (Trini, 2017,s.6). Sergi kendisini temelde kritik bir an olarak konumlandırmıştır ve bu nedenle o anın meselelerine ve sanatçıları “sergilemek” amacıyla sağlam araştırma temellerine dayanmıştır (Troncone, 2010).

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Trinci sarayında düzenlenen sergi, İtalyan sergi tarihindeki en ilginç sanat etkinliklerinden biri olma özelliğine sahiptir. Sergi, özel olarak, geçmiş ve güncel İtalyan sanat panoramasının gösterimine mükemmel bir şekilde uygun olarak düzenlenir. 14.Yüzyıl mimarisi Palazzo Trinci sarayının salonlarında gerçekleşen avangard sanat uygulamalarında, alan kurgular, endüstri ve doğa nesnelerinin kavramsal açıdan kullanımı aynı zamanda performanslardan ve teatral gösterilerden oluşan deneysel sanat çalışmaları ile video, sinema, projeksiyon, ses kayıt gibi teknolojik cihazların sağlamış olduğu multimedya işler yer alır. Bununla birlikte, tarihi mekanın içi çağdaş heykellerle yapılan düzenleme sayesinde mimari geleneğinin tasarımına post modern anlayışa özgü yeni bir bakış açısı getirir. Sergiye çağrılan genç sanatçılar, İtalyan sanatının geçmişe dönük kültürel hafızasını temsil eden mimari yapının mekanını güncel avangard sanat diliyle yeniden sentezler ve farklı sanatsal gösterimleriyle mekan ilişkisi yeni bir enerjiye taşınır. Palazzo Trinci'nin 14.yüzyıl salonlarında “ortamlar” tasarlamaya çağrılan genç sanatçılarla birlikte tarihi ve çağdaşın alışılmadık birleşimini de sunulmuştur (Troncone, 2010).

“İmgenin Alanı (Lo Spazio dell'Immagine) sergisi çığır açıcı olarak değerlendiriliyorsa, bunun her şeyden önce birkaç nedeni var: İlki, kasvetli tarihselliği, tek bir tema etrafında yerinde yerleştirilmiş eserlerin yer aldığı ilk İtalyan sergisi olması". : Bütünleştirici bir ortamda mekanın, rengin ve izleyicinin entegrasyonu” (Romy Golan); ikincisi, zamanın en büyük İtalyan sanatçılarından bazılarını taşra ortamında bir araya getiren durumdur. Gerçek şu ki, o dönemde İtalyan çağdaş sanat kurumları ağının yankılanan yokluğu, etrafında dönen birçok aktöre, sansasyonel de olsa avantajlı olsa da benzer bölümleri hazırlayan çok fazla serbestlik bırakmıştı (...) Sergi, değerli Rönesans freskleriyle süslenmiş, geç ortaçağdan kalma bir asilzade sarayında gerçekleştirildi. Serginin büyük bir kısmı, odalarda halihazırda mevcut olan eserleri gizlemiş ve diyalogsuz kalmaya karar vermiş olsa da, ortaya çıkandan daha fazla çıplaklık yoktur ve fresklerden kaçıp bir bezle gizlenen pagan tanrılar onları beklemektedir. daha ileride röntgenci gözünün karanlık kenarı saraya musallat olmaya devam ediyor (Doria, 2024).

Seri etkinliğinde her sanatçıya ve sanatçı grubuna, tarihi sarayda diledikleri gibi yapıtlarını sergileyebilecekleri bir oda tahsis edilir. Arte Povera hareketini başlatacak olan İtalyan sanatçıları Mario Ceroli, Luciano Fabro, Eliseo Mattiacci, Pino Pascali ve Michelangelo Pistoletto sergide yer alır. Pek çok sanatçının geleneksel temsil biçimlerinden kopmaya başladığı bir dönemde, bu mekân deneysel sanat araştırmalarının ve performans gösterilerinin yapılmasıyla çağdaş Batı sanatında büyük yankı uyandırır. Birçok gazeteci, sanat eleştirmeni ve fotoğrafçı bu büyük sergi olayını rapor eder ve kendi bakış açılarında belgeler (Troncone, 2010).



Görsel 26:İmgenin Alanı Sergisi, Fotoğraf, 1967, İtalya

Kaynak: www.flashart.com/artepovera-im-spazio-exhibition E. T.25/09/2023

Sergiye katılan Lucio Fontana ,Ettore Colla ,Getulio Alviani , Agostino Bonalumi , Enrico Castellani , Mario Ceroli gibi önemli sanatçıların mekansal alan kurgulardan oluşan ve bu nedenle sergi sonunda sökülmesi planlanan yapıtları yer alır. Luciano Fabro , Tano Festa , Piero Gilardi , Gino Marotta, Eliseo Mattiacci, Romano Notari, Pino Pascali , Michelangelo Pistoletto , Paolo Scheggi'nin yanında Grup MID sanatçıları (Antonio Barrese, Alfonso Grassi, Gianfranco Laminarca, Alberto Marangoni), Gruppo N sanatçıları (Alberto Biasi , Ennio Chiggio , Toni Costa , Edoardo Landi, Manfredo Massironi) ve Grup T sanatçıları (Davide Boriani, Gianni

Colombo, Gabriele De Vecchi) katılım sağlar. Diğer taraftan, Giulio Carlo Argan , Palma Bucarelli , Maurizio Calvesi , Germano Celant , Giorgio de Marchis , Gillo Dorfles , Christopher Finch , Udo Kultermann , Giuseppe Marchiori ve Lara Vinca Masini gibi eleştirmenler ve sanat tarihçileri tarafından yapılan tanıtım yazıları, makaleler ve konferanslar sergi etkinliğinin tanıtımına büyük fayda sağlar (Rumley, 2004,s.58).

Sergide imgenin uzay, zaman ve alan ilişkilerinin sorgulanmasının yanı sıra nesnenin temsil kavramına yönelik en güncel araştırma sonuçlarını sunmayı amaçlayan birçok çalışma ortaya çıkarılır. Avangard sanatın en yeni örneklerinin gösterildiği sergide teknolojik gelişmelerin getirmiş olduğu en son olanaklarla tarihi mekan, “yeniden üretilen” bir alana dönüşüm sağlar. Sanat etkinliği ve tarihi mekan arasındaki etkileşim ve deneyime yönelik ilişki geçmişin kültürel bellek ve günümüz modernite arasındaki ayrışmayı yeni bir düzleme çeker. Etkinlik, mekanın yeniden üretimine ve binanın kültürel işlevselliğine farklı bir ifade yaratır. Bu devrimci girişim, sanatsal yapıtları ve onu birbirine bağlayan ilişkiyi altüst eder ve yalnızca sanatçıların yarattığı ortamlardan oluşan sergi, kendi başına bütün bir yapıt olarak sunulur. Böylece, tarihi mekanla ilişkilendirilen avangard sanat girişimleri daha önce sanatsal etkinlikleri düzenleyen eski galeri parametrelerini ortadan kaldırmış ve avangard sanatın gelecekteki sergileme eğilimlerini belirlemiştir. Sanat eleştirmeni Tomassoni “İmge Alanı” sergi etkinliği hakkında “Etkinlik, 20. Yüzyılın ikinci yarısında sanatsal araştırmaların ve deneylerin de bir dönüm noktası olacak” diye açıklama yapar (Troncone, 2010).

Organizatörlerden biri olan Giuseppe Marchiori, “Her sorun mevcut ortama karşılık gelmelidir” diye bir beyanda bulunur (Marchiori, 1967,s.6). Birinci katta, Agostino Bonalumi'nin Blu yaşanabilir (1967) tablosu, koyu mavi boyalı şekilli tuvalle kapitone edilmiş bir odadan oluşuyordu; Getulio Alviani, Interpretazione speculare (1965) ile odasını kendi eksenleri etrafında dönen, yansıtıcı alüminyum yarı silindirler içeren bir silindire dönüştürdü; Alberto Biasi'nin Space-object (1967) adlı eserinde ise ışık ışınları bir prizmaya çarparak prizma katmanlı renkleri yansıttı. Arte çalışmaları için ayrılmış ikinci kattaki beş odada olduğu gibi, duvarlar tamamen lamine edilmiş görünüyordu. İkinci katta, freskleri de kaplı olan Sala dei Giganti'nin zemininde, Agip sarısına boyanmış mafsallı bir plastik dev olan Eliseo Mattiacci'nin “Tubo”su (1967) bulunuyordu; ardından Marotta'ya özgü Perspex

ağaçlarından oluşan bir orman olan “Naturale-artificiale” (1967) çalışması vardır. Enrico Castellani Beyaz Çevre (1967) adlı eseriyle yer alırken , Pino Pascali 32 m2'lik sergiyle yer aldı. Mario Ceroli'nin ahşap ve tel gibi mütevazı malzemelerden yaptığı Gabbia (1967), sergi sırasında, bir Rönesans üçlüsünün ağır süslü çerçevesinin altın rengiyle dengelenen tek eseriydi (Zambianchi, 2014,s.39-40).



Görsel 27: Getulio Alviani, Aynasal Yorumlama, Enstalasyon, 1965

Kaynak: Getulio Alviani - Artworks for Sale & More | Artsy, E.T.10/08/2023

Getulio Alviani, “Yansıyan Aynalar” (Interpretazione speculare) çalışmasıyla sarayın odasını kendi eksenleri etrafında dönen, endüstri üretimi yansıtıcı ve parlak yüzeyli alüminyum kaplı yarı silindir biçimli formlarla hareketli ve optik bir etki yaratır. beş Alviani’nin sergiye yerleştirdiği “Görsel, optik ve kinetik araştırma sanatı” olarak adlandıracağı beş adet çalışma, endüstri malzemesinin ve teknik yöntemin sanatla birleştirdiği en ileri aşamalardan biridir. 1960’lı yılların başında, biçimci resmin üstesinden gelmek için, alüminyum levhalara manuel işlemlerle objektif çalışmalar yaratmaya başlayan sanatçı, “titreşimli ve yansıtıcı özelliklere sahip dokulu metalik yüzeyler” yapar. Bauhaus Okulu’nu öğretilerini takip eden ve bir "entelektüel-teknisyen" olarak anılan sanatçının her zaman bilimsel analize ve tasarım yöntemine dayalı araştırmacılığının bir sonucudur. Diğer mekana etkileşimli çalışmalardan Alberto Biasi'nin “Uzay Nesnesi” (Space-object) adlı eserinde ise ışık bir prizmaya çarparak renk ışınlarına dönüşür (Dorfles, 1967,s.25).

Tricini sarayının birinci katında yer alan Agostino Bonalumi'nin “Yaşanabilir Mavi” çalışması, koyu mavi boyalı iç bükey veya dış bükey şekilli tuvalle oluşturulmuş

duvarlardan meydana gelen bir odadan oluşur. Onun en meşhur yöntemi olan yüzeyin dışa doğru esnemesiyle çıkan form, bir "resimsel nesne" ya da mekanı uzantısında sunulan ve sayısız biçimde ifade edilen bir "resim-nesnesi" önermesini verir. Sanatçının yapıtında yüzeyde içbükey ve dışbükeyden katmanlı şekillere, genişletilmiş üç boyutluluktan çevresel boyutlara kadar tüm olasılıklar değerlendirilir. Yüzeyde meydana getirdiği içbükey ve dışbükey formlar ise siyah, beyaz veya mavi gibi tonlarda yaptığı renk yoğunlaştırmalarıyla vurgulanır. Sanatçının mavi renk tonundaki yüzeyde verdiği içe veya dışına doğru uzam üç boyutlu bir derinlik algısı oluşturur (Zambianchi, 2014,s.41).

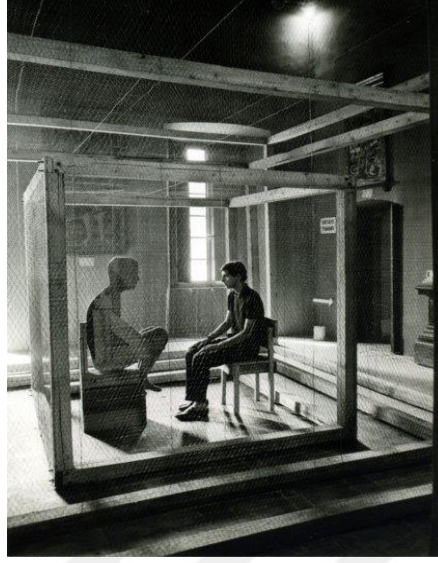


Görsel 28:Agostino Bonalumi, Yaşanabilir Mavi, Enstalasyon, 1967

Kaynak: <https://www.google.com.tr/search?q=agostino+bonalumi> E.T. 14/08/2023

Tarihi mekanın İkinci katında bulunan ve duvarları fresklerle kaplı olan büyük odanın'nın zemininde, sarıya boyanmış mafsallı ve plastik uzun dev bir form olan Eliseo Mattiacci'nin "Tüp" (Tubo) yer alır. Ardından Marotta'ya özgü plastik malzemelerden ürettiği ağaçlardan yapay bir orman olan "Doğal-Yapay" (Naturale-artificiale) adlı çalışmasının yerleştirmesi bulunur. Aynı katta, Enrico Castellani "Beyaz Çevre" adlı eseriyle yer alırken , Pino Pascali "32m2'lik Deniz" adlı çalışmasını burada tekrar sergiler. Mario Ceroli'nin ahşap ve tel gibi mütevazı malzemelerden yaptığı kafes görünümlü kapalı bir mekan inşa ederek içine kendi tasarımı olan ahşap heykeli bir sandalyeye üzerine yerleştir ve karşına oturur. Sanatçı, çalışmasına kattığı bu ironiyi "Yüzleşme" (Gabbia) adı vererek sergiler (Zambianchi, 2014,s.38). Ceroli'nin tiyatro sahnesine benzer çalışmasının içkin bir yanı vardır. Her şeyin ölçüsü olan insan kendisi için hayata en yakın olan malzeme olan ağaçla, kutsal koruların ormanıyla doğrudan temas halindedir. Bir şaman gibi, ziyaretçinin ayrılmaz bir parçası olmaya

davet edildiği ahşap bir *kafesin* amansız bir şekilde hapsedilmiş kendi gölgesini çağrıştırır (Doria, 2024).



Görsel 29: Mario Ceroli, Yüzleşme, Enstalasyon, 1967

Kaynak: <http://www.luxflux.net/spazio-tempo-immagine-a-foligno/> E. T. 14/08/2023

Michelangelo Pistoletto'nun “Kuyular” adlı alan kurgu çalışması, sergideki mekanla ilişkisi nedeniyle İtalyan sanatının en ilginç örneklerinden biriydi. Pistelotto mekana yerleştirdiği beş adet fiber reçine malzemesinden silindirik formunda yapılmış büyük bir kap görüntüsüne sahip dış tarafı beyaz iç kısımları ise farklı renklerde boyanmış çalışmalarının tabanına yerleştirilen aynalarla mekanın içindeki izleyiciye yine mekana ait farklı açının yansısını vererek değişik bir algı yaşıatıyordu (Zambianchi, 2014,s.43).



Görsel 30: Michelangelo Pistelotto, Beş Kuyu, 1967

Kaynak: <http://www.luxflux.net/spazio-tempo-immagine-a-foligno/> E.T. 15/10/2024

Kuyulardan ilkinine eğilen izleyici kendi görüntüsünü, ışığı ve mekanın hepsini birleşmiş olarak dipte bulunan ayna vasıtasıyla aynı karede görmesi algılarında ani bir coşku yaratır ve bu beklenmedik kendini görme imgesi anlık bir deneyim yaşamasına neden olur. Bu vizyonla kuyulardan ikincisine geçen izleyici yine aşağıya baktığında kendini başka bir ana, başka bir yere dalmış hisseder (Doria, 2024). Pistoletto yaptığı çalışma hakkında şu görüşleri aktarır:

“Kuyuların dışındaki alan, ilk izlenimleri boşaltıyor ve ziyaretçinin oradan her geçişinde rasyonelleştirme derecesini artırıyor. Sonuçta tüm dış görünüşler hâlâ görülebiliyordu, tüm yerler ve tüm anlar hâlâ oradaydı ama artık yaşanmıştı. Görüntünün orijinal algısından geriye yalnızca anı kaldı: kişi ayrılmadan önce dışarıdaydı (tüm deneyimin aktarılması). Oda içinde tamamlanan döngü şu şekilde tarif edilebilir: Ön yapılandırma – algı – rasyonelleştirme – hafıza – kopuş. Ziyaretçinin tepkisi ne olursa olsun (tarif ettiğimden farklı olsa bile), odanın boşluğunda yoğunlaşan birkaç yer ve birkaç anın deneyimiydi. Duyulara karşılık gelen anların ardışıklığı (hepsi kontrol edilmese bile), yaşamda normalde belirlenmesi çok daha zor olan zamanlara ve yerlere dağılmış bir döngüye eşdeğerti. Bu ortamın boyutunu ve imajını içerebildiği döngünün süresi açısından değerlendirdim (Pistoletto, 1976,s.2).

Lucio Fontana'nın 1949 yılına dayanan ve sergi için yeniden inşa edilen “Mekansal Alanda Karanlık ve Işık”adlı çalışması İtalyan avangard sanatın enstalasyon açısından öncü nitelikte bir yapıttır. Mekan, boşluk ve ışık ilişkisini uzay ve zaman algısıyla birleştiren Fontana, karanlık bir ortamın yarattığı uzay boşluk etkisinin içinde ışık dizimleriyle uzamın sonsuz derinliğine ilerleyen bir algılanma sağlar. Boşluk ve karanlık karşısında sadece bir enerji biçimi olarak ışığın hükmünü ve işlevini yaptığı alan kurgu çalışmasında gösterir (Zambianchi, 2014,s.41).



Görsel 31: Lucio Fontana, Mekansal Siyah Bir Işık, Alan Kurgu, 1966

Kaynak: <https://ocula.com/art-galleries/hauser-wirth/artworks> E. T.14/08/2023

Sergide mekan içinde insanın konuma eleştirisi getiren Luciano Fabro, “Küpün İçinde” adlı çalışmasıyla rasyonalist, soyut ya da modernist olmayan farklı bir yapıt ortaya koyar. Mekanın geçici olarak sahiplenilmesine dayanan bu ilginç çalışmada belirli bir ölçek üzerinden küp içinde bulunmanın deneyimini izleyiciye yaşatır. Mekan ve sınır ya da alan ve konum arasındaki ölçüye gönderme yapan sanatçının yapıtındaki geometri ampirik bir ölçüdür. Fabro’nun 1966 tarihli, “Küp içinde” (In Cubo) çalışması, mekanı, sadece zihinsel ya da resimsel değil, gerçek insan mekanıdır, habitat ya da evdir ve dolaylı olarak yine mülkiyeti ele geçiren bir özneyi akla getirir. Fabro’ bu yapıtı, modern insanın kendi gerçekliğinden kopuk, metafizik özne benzetmesine son vererek, kendi sınırlarını ve gerçekliğini kabullenme sürecini yeniden başlatan özneyi, sahip olduğu ve içinde bulunduğu alanla ilişkili olarak sorgular (Torencio, 2010). Diğer taraftan, beyaz kumaşla kaplı ve izleyicinin içeri girmesine izin vermek için kaldırılabilen ahşap bir çerçeve olan küp (In Cube, 1966), uzayda kişinin kendisi hakkında düşüncelere dalmasını sağlayan ve aynı zamanda bir sığınak ve kaçış cenneti sunan izole bir ortam sağlar (Bonacina, 2008).



Görsel 32: Luciano Fabro , Küpün İçinde, Yerleştirme, 1966

Kaynak: <https://b22-design.tumblr.com/post/85150765880/luciano> E. T.14/08/2023

Sergide, mekan ve görüntü arasında insan deneyimlerinin ilişkileri önem kazanır. Luciano Fabro ve diğer sanatçı çalışmaları, mekan kavramını deneyimin bir yöntemi olarak ele alırlar. Deneyim, mekana bağlı bir ilişkide kendini işlevselleştirir ve görüntü yine mekan ile figür arasındaki birliktelikten gelir. Arte Povera sanatçıları, mekanın boşluğunu ve onu yapılandıran tüm boyutlarını değerlendirirken ifadeyi, biçimsel görüntü imgeleriyle değil doğal süreçlerle kombine edilen yapıtlar üretir. Maurizio Calvesi, sergisinin katalog metninde şunları söyler: “Sanatçılar arasında, kinetik ve programlı

araştırmalar ile prosedürel nitelikteki araştırmalar arasında ayrım eleştirmenlerin görüşüne göre, yapıtlar, tasarım metodolojisinin ardından hareket ediyorlar. Kamunun mekânlarının yapıtla olan ilişkisine doğrudan katılımı “bir ilişki alanı olarak değerlendirilir aynı zamanda mekan ve onun etkileşim alanı sanatın da konusu durumuna gelir” (Calvesi, 1967). Tarihi bir mekanı alternatif bir sanat alanına çeviren sanatçılar, yapıtlarındaki süreçleri, hareketi, nesneyi ve alan kurguları, "yaşanabilirlik/etkileşimlilik" kombinasyonu üzerinden ortaya koyarlar (Zambianchi, 2014,s.44).

2.1.3. 1967 Yılı “Görüntünün Alanı” Sergisi (Im Spazio)

27 Eylül 1967'de Cenova'da Galleria La Bertesca'da Germano Celant'ın küratörlüğünde yapılan “Im Spazio” (Görüntünün Alanı) sergisi Arte Povera Hareketi'nin doğduğu tarih olarak kabul edilir (Bakargiev, 2005:12). Arte Povera hareketinin ilan edildiği “Im Spazio” sergisi terim olarak “Imagene” (Görüntü/ imge) kısaltması olan “Im” ve “uzay, evren, sonsuz, boşluk, alan” anlamına gelen “Spazio” sözcükleriyle birlikte “Görüntünün Alanı” anlamıyla çevrilmektedir.

“Im Spazio” sergisinden sonra Germano Celant, “Bir Gerilla İçin Notlar” adlı metin yazısıyla yeni İtalyan avangard hareketinin manifestosunu belirler. Arte Povera adı altında biçimlenen bu avangard hareket sanatsal pratiğe özgü malzemelerin önemli ölçüde yenilenmesini ve genişletilmesini destekler. Doğa, endüstri ve estetik kökenli tüm nesneler arasındaki farklılıkları sanat ve zanaat ayrımı yapmadan sıradan olanı bir araya getiren Arte Povera Hareketi diğer taraftan sanatın göstergebilim, imge, yazı, dil, söylev ilişkili filolojisini kavramsal açıdan yeniden değerlendiren işler üretir. “Im Spazio” sergisiyle Celant, görüntü, imge, nesne, alan ve kavramsal olan hakkında birincil yapılar ve ikinci yapılar bağlamlarını deneyime yönelik bir pratikle sentezlemeye çalışan İtalyan Avangard sanatını “Arte Povera” adıyla ilan eder (Sergio, 2011,s.2).

“Im Spazio” sergisi, gerçekte iki bölümden oluşan bir sergidir. Birincisi, “Im” terimiyle “imgeler” ve “alan” kavramlarına ait görüntünün gerçekliğini, doğa ile yaşam arasındaki nesnenin işlevselliğini ve tüm bu yapıların düşünmeyle olan ilişkisini fenomenolojinin odağında sorgular. İmge ve Alan (Immagine ve Lo Spazio) olmak üzere iki bölüme ayrılan sergide Boetti, Fabro, Kounellis, Paolini, Pascali ve Prini'nin katkılarıyla mekan ve nesne ilişkisi üzerine duran “Alan” bölümü sergilenirken Umberto Bignardi, Mario Ceroli, Paolo Icaro, Renato Mambor, Eliseo Mattiacci ve Cesare Tacchi'nin eserlerinin

yer aldığı, İmge bölümü sergilenir. Sergideki bu bölümün çalışmaları, genel olarak gösteri, mekan kavramını araştıran işlerden oluşur ve alan, nesne ve görüntü arasındaki ilişkiyi sorgulayan özel bir ilgiyi yansıtır (Bakargiev, 1987,s.59). Sergideki çalışmalar bir bütün olarak incelendiğinde, mekân gerçekliği ve imge kavramlarından insan düşünme yapılarına uzanan konular üzerine özel bir ilgiyi yansıtmıştır. Temel anlamda, sergideki avangard işler, dünya içi mekanın alanı ile zihnin imgelerle oluşturduğu düşünme alanı arasındaki tartışmayı sorgulamıştır.

Paolini bir odanın duvarlarını kaplayan ve böylece onu tanımlayan sekiz beyaz kontrplak logotipten oluşan “Mekan/Alan” (Lo Spazio) adlı bir sunumu gösterdi. Alan (Lo Spazio) Paolini’nin, odanın fiziksel algısına dayanan “Mekân” adlı eseri, galeri duvarlarına asılan beyaz lake harflerle serginin başlığını yazıyordu. Kavram, yazı ve mekan arasındaki algıya gönderme yapan bu iş, kavramsal olan ile yaşamın gerçekliğini mekan içinde bir araya getirir. Bu çalışma, çevreyi ve dolayısıyla izleyicileri de içine katmak için ayrı ve kavramsal bir müdahaleydi (Bakargiev, 1987,s.59).



Görsel 33: Emilio Prini, Hava Çevresi, Alan Yerleştirme, 1967

Kaynak: Im Spazio Exhibition Catalog, 1967,s.2

Emilio Prni, “Havanın Çevresi” adlı çalışmasında, odaya ait alanı ışık ve ses rölesi kullanarak çerçeveler ve sınırlarını işaretler. Zemin totolojisi çalışmasıyla Fabro, bir zemini cilalamak gibi günlük davranışları sanat alanına yükseltir (Celant, 1967, 3). Fabro, gündelik nesne olan gazette kağıtlarını cilalanmış bir zeminin üzerini kapatarak alanın kendi açık özelliğini bir tür yapı bozumuna uğratmıştır. Fabro, alanın zemin yüzeyini

gazetelerle kapatırken bir sınırlama getirerek zemin üzerinde ilerleme ve “basma” eylemini basit bir müdahale ile belirli oranda engeller.



Görsel 34: Lucio Fabro, Zemin Totoloji, Yerleştirme, 1967

Kaynak: www.oshmayneart.wordpress.com/2015/09/24/luciano-fabro, E.T. 26/11/2023

Boetti'nin eseri, eternit malzemelerinden oluşan üst üste binmiş geometrik bir formda yapılanmış bir yığındır, Boetti, endüstri malzemesini şehirlerin ve binaların bir alan içinde gometrik yapılanması gibi sergi içinde bir dizilim yaratmıştır. Üst süste binme ya da malzemelerden herhangi bir dizilim yaratma, hem mühendislik aşamalarının hem yaşamı var eden nesnel yapının bir tür kodlaması gibidir.



Görsel 35: Alighiero Boetti, Eternit, Enstalasyon, 1967

Kaynak: <https://www.phaidon.com/resource/1097-4007-2-alighiero> E.T. 28.02.2024

Pascali'nin “1m3 Toprak” ve “2m3 Toprak” galeri duvarlarına monte edilmiş geometrik, heykelsi formda iki yapı “alan” kavramını ifade eden bir ölçüsü değerini verir. Alan bir ölçüye tabidir ve Pascali bu ölçüyü toprak ve su malzemeleleriyle kavramsal aynı zamanda

nesnenin gerçekliğine indirgenmiş bir anlatıma taşır. Pascali, malzemenin doğal niteliğini ölçü verdiği şeklin yapay doğasıyla karşılaştırarak kaos ve düzen arasında bir gerilime de gönderme yapar. Benzer biçime, Sergi, tüketim toplumunun yönünü ve yaygın Amerikan Pop Sanatının parlaklığını sorgulayan 1960'lı yıllarda minimalizm, soyut dışavurumcu sanat ve suprematizm gibi "ana akım" olarak görülen avangard sanat disiplinlerine kıyasla estetiği ve biçimsel ifadeyi kırma, yok etme amacını yansıtan çalışmalardan oluşur. Arte Povera, Minimalist "püritenlik" (Saflık) ile pop sanatın endüstri kültürüyle "homojenleşme" çabası arasındaki uluslararası panoramaya karşı gündelik yaşam ve doğal ya da endüstri nesnelerinin kendi gerçek bağlamlarını sorgulayan ve deneyimlerle bunu açığa çıkaran yeni bir sentez yaratır. Arte Povera hareketinde daha geniş bir bakış açısıyla sanatın Avrupa ve Amerika merkezli coğrafi konum üzerinden sınırlandırılan kültürel hareketin aşılması amaçlanır ve sanatı daha evrensel bir kapsama taşımak için gayret verilir (Lumley, 2004,s.26).



Görsel 36: Pino Pascali, 1 m3 Toprak ve 2 m3 Toprak, Alan Yerleştirme, 1967

Kaynak: Im Spazio Exhibition Catalog, 1967:2

Kounellis içinde bir yığın kömür içeren çelik tekne ile sunduğu çalışması doğa ve endüstri arasında bir karşıtlık üzerine durmuştur. Kounellis için kömür ve çelik ilişkisindeki ölçü ise ağırlıktır. Kounellis'e göre ağırlık alan içi hem nesnenin hem de zeminin üstüne bindiği baskıyla görünmeyen bir ölçüyü verir.



Görsel 37: Jannis Kounellis, Yerleştirme, 1967

Kaynak: <https://www.phaidon.com/resource/1097-4007-1>. E. T. 24/10/2023

Arte Povera, “Im Spazio” sergisiyle ortaya çıkışında, nesneyi ve görüntüyü geometrik biçime indirgeyen minimalist eğilimler ile gündelik yaşam nesnelerini kullanan pop sanatın atılımına birleştirici ve kapsayıcı bir uygulama getirir. Bu uygulama, siyasetin ve endüstri yaşamının ürettiği toplumunun nesneden, doğaya ve insan eylemlerine uzanan ilişkiler ağını bir bütün olarak ele almasıyla biçimlenen yeni bir yöntemi beraberinde geliştirir. Germano Celant, “Im Spazio” sergisindeki çalışmalardan çıkış yaparak, insan ve doğa arasındaki ilişkiyle sanatsal deneyimin gündelik yaşam üzerindeki önemini teori olarak sunar. Hareketin temelinde, 1968’li yıllara şekil veren siyasi, ideolojik ve sosyal ayaklanmaların en önemli noktasında yer alan eleştirisel bir yön yaratılır. Celant, sanat ve siyaset arasındaki bu eleştirisel tavrını “Bir Gerilla İçin Notlar” metninde açıkça beyan eder (Baillot, 2013,s.22). Celant, sergi hakkında şunları yazar:

“Pino Pascali ve Jannis Kounellis'te, davranışsal yönelimlerin duygusal sunağına adım atıyor. Duyguların anında farkına varılması Pascali'yi sadece birkaç yıl içinde kadın gövdelerinden duvarlara, toplara, efsanevi hayvanlara, teknelere, denize, su birikintilerine, toprak bloklarına ve sürülmüş tarlalara geçmeye yöneltti. Onun serbest dolaşım tutumu açıktır ve kendisini neden herhangi bir ürüne bağlamalıdır? Dokunduğu öğelerin her biri aslında tüm yaşam sürecinin, algısal ve plastik duyarlılığının doğal bir özetidir, öyleyse neden bir paradigma haline gelsin ki?”(Celant, 1967,s.3).

Celant, sergide bulunan yapıtların yaşamın içinden alıntılarına ve eylemlerin deneyimlerine yönelik sıradan etkileşimleri önemle vurgular. Sıradanlık sanat haline

gelirken diğerk taraftan çevresel koşulların ve eylemlerin sorgulanması sonucu açılan alan gündelik yaşamın gerçekliğidir.

Her türlü istikrarlı estetik ve nesnel durumlardan uzak durmak ve yaşamın en basit durumlarına ve olaylarına inmek elbette zenginleştirilmiş ve bir arzu nesnesi haline getirilmiş sanata karşı çok tehlikeli bir oyundur. Arte Povera sanatçıları, bu tehlikeli oyunu oynarken, yapıtlarını kalıcı bir duruma taşımadan yok oluşlarını ya da önemsiz konumlarını izleyicilerle birlikte gözlemler. Sistemin getirdiğı yozlaşmaya ve çarpıklığa karşı, sanatlarının içeriğinde ham bir gerçekliğin pozisyona indirilmiş, tüm kuşatıcı ve baskıcı argümanlardan soyutlanmış bir tefekkür söz konusudur.

Im Spazio (Görüntünün Alanı), Arte Povera Hareketi'nin yaşam ve insan arasındaki sıradan gerçekliği ve deneyimleri ön plana çıkarması açısından önemli bir yere sahiptir. Sanattaki jestler artık işaretlerin birikimi ya da içiçe geçmesi değil, birikimin ve iç içe geçmenin işaretleridir. Yapıtlar, kendilerini her jest arketipi ve her ilkel icadın anında anlaşılması olarak konumlandırırlar. Dolayısıyla, Arte Povera, bir zaman dilimine yönelik ve olaya bağlı yaşamın gerçekliğini ele geçirmeye çalışır. Celant'a göre gerçekliği ele geçirmenin ilk aracı da onu saptırmadan oluşturulan totolojidir. Çünkü üst yapıların ortadan kaldırılmasıyla kişi şimdiki zamanın ve dünyanın farkındalığına daha çok yaklaşır ve gerçekliğe yeniden kavuşur (Bakargiev, 1987,s.58).

2.1.4. Çağdaş Tutumlar Sergisi, (Contemp'l'azione)

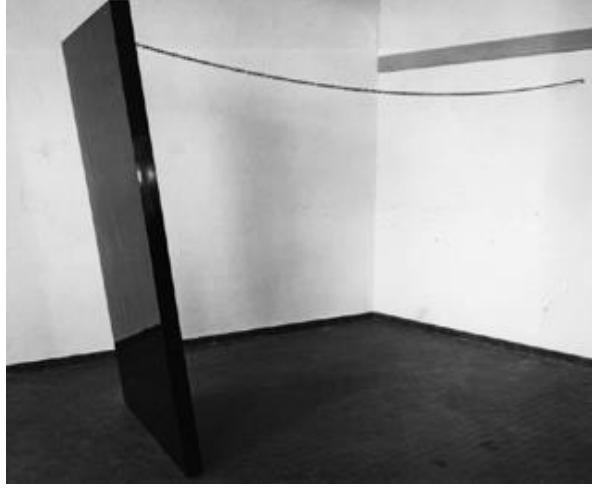
4 Aralık 1967 yılında Daniela Palazzoli tarafından Torino'daki Christian Stein, Gian Enzo Sperone ve Punto galerisi olmak üzere farklı üç mekanda Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Luciano Fabro, Mario Merz, Michelangelo Pistoletto Ugo Nespolo, Gianni Piacentino, Paolo Scheggi ve Gilberto Zorio ile “Çağdaş Tutumlar” (Deneyimler) etkinliğı düzenlenir. Serginin başlığındaki tutum “zamanla eylem” haline gelen “tefekkür ” kelimesi üzerinden hareketle ortaya çıkan deneyimlerin bir oyuna çevrilmesine gönderme yapar. Diğerk taraftan Turinli sanatçılar ile Romalı sanatçıları bir araya getiren sergi, Arte Povera hareketinin İtalyan avangard sanatında etkinleşmesini sağlayan önemli adımlardan biridir (Vista, 2006,s.86).



Görsel 38: Çağdaş Tutumlar Sergisi, Gian Enzo Sperone Galerisi, 1968

Kaynak: <http://www.archivioanselmo.com/it/mostre/sessanta/> E. T.18/05/2024

Sergide, sanatçıların ortaya çıkardığı yapıtlar, hazır nesnelerin kullanımından heykel çalışmalarına, teatral gösterilerden doğanın ilkelerine kadar geniş bir kapsama sahip birbirinden farklı performatif etkinliklerden oluşur. Yapıtların bir kısmı hareket, eylem, direnç, tutunma, düşme gibi tabiatın fiziksel yasalarına göndermeler yapar. Sergide sunulan yapıtların diğerleri ise, gündelik yaşama yönelik gösterilerden oluşan farklı ifade biçimlerini öne çıkarır. Giovanni Anselmo, ahşap ve formika malzemesinden yapılmış bir bloğu duvara tutturduğu zincirle ayakta durmasını sağlayan çalışması öne eğik olarak düşme eylemine karşı direnç gösteren bir konumda sergilenir. Yapıtın bu eğik konumu, dikey duruşun düşmeye karşı gösterilen dengeye ve bu dengeyi yaratan işleve aynı zamanda sınırların sorgulanmasına yönelik bir anlam yaratır. Zincir, ahşap bloğu dikey konumda tutmak için sürekli direnç ve gerilim göstermesi gerekmektedir. Her ne kadar nesnelerden oluşan kompozisyon bir mekan içinde sabit gibi görünse de karşılıklı güç dengesi yapıt var oldukça devam edecektir (McKeever, 2024).



Görsel 39:Giovanni Anselmo, İsimsiz, Yerleştirme, 1967

Kaynak: <http://www.archivioanselmo.com/it/opere/> E. T.14/08/2023

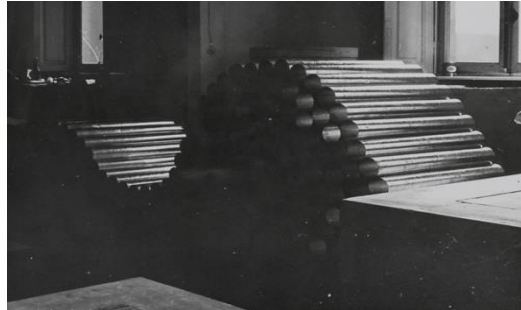
Sergi etkinliğinde, Pistoletto, çok büyük bir kağıt topu olan “Gezen Heykel” (1967) adlı eseriyle şehirde dolaştırdığı kağıt küre top ile ilginç bir performans gerçekleştirir. Pistoletto tarafından 1965 yılında tasarlanan gazete küresi, Aralık 1967’de, “Çağdaş Tutumlar (Contemp l’azione) grup sergisi vesilesiyle sergiye katılan sanatçılar ile birlikte Torino sokaklarında gezdirilir. Gazete kağıtlarından yapılan bu küre sergiye caddelerden yuvarlanarak getirilir. Torino sokaklarında yaratılan Gezen heykel ile birlikte yapılan kolektif gezinti, Pistoletto’nun kamusal alandaki ilk eylemini işaret eder. Arte Povera etkinliği Con-temp-l’azione vesilesiyle, “Gezen Heykel” adını verdiği orta büyüklükte bir küre kullanır ve bunu sergideki diğer sanatçılarla ve ara sıra yoldan geçenlerle birlikte sokaklarda yuvarlar. Böylece nesneyi kurumsal çerçevesinden çıkarır. 1967’den beri bu performans birkaç kez yeniden üretilir; sergi sırasında Saint-Étienne sokaklarında bir kez daha canlandırılarak kameraya alınır. 1960 yılların sonlarına doğru İtalya’yı sarsan ayaklanmalarla ilgili güncel haberleri aktaran gazete parçalarından oluşan heykel, halkın katılımıyla yuvarlanır, süreklenir, fırlarılır ve böylece “yürüyen/gezen heykel” gündelik yaşamın içine katılan bir eyleme dönüştürülür. Heykel, Pistoletto, bilgi dolaşımının küresel boyutuna diğer taraftan haber kaynaklarının algı yöneticiliğine ve manipülasyonlarına karşı bir tepki verirken aynı zamanda sanatın insanlarla etkileşime girme şekli üzerinden düşünme ve eylem arasında gerçekleşmesi gereken köprüyü kurmayı amaçlar (Quoi, 2019,s.11).



Görsel 40: M.Pistoletto, Gezen Heykel Performansı, 1967

Kaynak: <https://journal.cittadellarte.it/arte-societa/michelangelo> E. T.08/07/2023

1963'ten 1965'e kadar Alighiero Boetti, alçı, masonit, pleksiglas, aydınlatma armatürleri ve diğer endüstriyel malzemeler gibi o zamanın alışılmadık malzemelerinden eserler üretmeye başlar. Boetti, Piemonte manzarasının özelliklerini taklit eden “Tepeler” adlı (görsel 118) çalışmasında, alüminyum tüp yığınının inişli çıkışlı tepeleri çağırıştırır. Sıradan ve gündelik malzemelerden oluşan bu endüstri üretimi nesneler, birbirinin üzerine dizilir. Yapıt, Roma mimarisinin ve sanatının ihtişamına karşı tam bir basitlik ve yalınlıktadır. Sanat yapma gerekçesinde olmayan estetik dışı bir tutumu ortaya koyan çalışma, endüstrinin çoğulcu üretimini ve malzemeye yönelik teknik gelişimini en yalın biçimde gösteren bu anlatıma sahiptir. Bu yapıt, ne bir heykel ne de sanata yönelik bir üretim türünü yansıtır. Sanatçının galvanizli tüplerden oluşan çalışması sergi sonrası toplanarak sonlandırılmıştır (www.flashart.com E.T 20/11/2022).



Görsel 41: Alighiero Boetti, Tepe, Yerleştirme, 1967

Kaynak: <https://fondazionealighieroebotti.com> E. T. 20/11/2022

Çağdaş Tutumlar sergisi, Arte Povera yapıtlarının avangard yaklaşımlarını ve çağdaş sanatın yeni yöntemlerini göstermesi açısından dönemin eleştiri ve tartışmalarına bir cevap niteliğinde gerçekleşmiştir. Nesnenin ve deneyimlerin sadece bir gösterge ya da bir temsil değil, yaşamın bir parçası olarak, onu var eden yapılarla birlikte kendi dinamiklerine sahip bir ifade aracı olduğunu açıkça ortaya koymuştur. Arte Povera yapıtları, “Çağdaş Tutumlar/Deneyimler” sergisiyle birlikte, eylem ve nesnellik arasındaki performatif ilişkiler ön plana çıkmıştır.

2.1.5. Mevcut Sanat Deposu (Deposito d'Arte Presente)

Mevcut Sanat Deposu (Deposito d'Arte Presente) galeri Gian Enzo Sperone ve onunla işbirliği yapan Arte Povera sanatçılarının 1967 ile 1968 yılları arasında devrimci deneyimini yansıtan düşüncelerini ve yapıtlarının özgürce sunulduğu ortaklaşa kurulmuş bir mekandı. Celantı'nın bahsettiği Deposito d'Arte Presente, 1967'nin sonu ile 1969'un ilk yarısı arasında, bazı Turinli koleksiyoncu ve iş adamlarının koleksiyoncu Marcello Levi tarafından koordine edilerek eski bir garaj olan geniş bir mekan, İtalyan sanatçıların deneysel ve performatif çalışmalarını gerçekleştirmesi için tahsis ederek ve kullanıma sunarak oluşturduğu bir etkinlik alanıdır. Bu mekan sayesinde sanatçıların piyasa yasalarına tabi olmayan, yeni yöntemleri öngören yaratıcılığa uygun deneysel yapıtların özgür bir alanda icra edilebilmesi ve sergileyebilmeleri sağlanır. Arte Povera'nın temsilcileri performans ve teatral gösterileriyle tamamlanan işlerini diledikleri gibi gerçekleştirmek ve sunmak için ayrılan bu mekanda üretilen kolektif işler için yüksek bir enerji yakalanır. Arte Povera'nın tohumlarının kök saldığı Torino'da kendi kendini yöneten sanatsal bir alan olan “Mevcut Sanat Deposu” sanatçıların avangard yaklaşıma özgü yeni sanat girişimleri üzerinden bir niyet birliği sayesinde şekillenir (Goetz, 2018).

Ara H. Merjian “Şekil Alan İtalyan Sanatı” (2017) adlı makalede şunları yazar:

“Bir sergi alanı kadar kendiliğinden gerçekleşen değişimlerin de yeri olan depo (deposito), Arte Povera'nın fenomenolojik deneyime olan vurgusunu önceden haber veriyordu. Yalnızca eserleri sergilemekten ziyade nesneler arasında tesadüfi karşılaşmaları teşvik ediyor gibiydi. Elbette, Arte Povera'yı şekillendiren alışılmadık derecede geniş uygulama yelpazesi, burada fazlasıyla sunulan kolektif sergilemeden büyük ölçüde yararlandığı anlamına gelir” (Merjian, 2017a,s.46).

Arte Povera sanatçıları, yaşam ve sanat arasındaki sınırları ortadan kaldıracak olan anlayışta, sanatı ticaretin her şeyi bir meta haline getiren alanına hapsolmadan, sınıfsal ve coğrafi konumlardan uzak yeni bir sanat anlayışının nasıl yapılacağını ve bunu topluma nasıl sunabileceklerini tartışıldığı bir yöntem geliştirmek adına bu mekan alternatif bir imkan sunar. Sanatçıların amaçladıkları şey, gerçek ile hayali olanın, bulunmuş nesnelerin ve el yapımı üretimlerin, teatral bir yargılamayla birleşeceği bir uygulamayı var edebilme üzerine gelişir. Bunu gerçekleştirmek için sanatçı Gilardi ve Pistoletto ile birlikte koleksiyoncu Marcello Levi'nin destekleriyle kurulan bu mekan kurumsal galeri mekanının dışında çalışan ve resmi olmayan bir buluşma yeri haline gelir. Galeri haline getirilen mekan "Deposito d'arte Presente"yi (Mevcut Sanat Deposu) adını alır. İki yıl boyunca, toplantıların, tartışmaların, performansların, konserlerin ve sergilerin düzenlendiği ve kolektif işlerin üretildiği alternatif sanat alanı haline gelen bu mekanda, hiyerarşik olmayan deneyime dayalı bir etkileşim estetiği geliştirilir (Goetz, 2018,s.56-58).



Görsel 42: Mevcut Sanat Deposu Sergisi Fotoğraf, 1967-1968

Kaynak: <https://atpdiary.com/wp-content/uploads/2017/.E.T.22/10/2023>

Sanatçılar, malzeme ve süreçlerle daha radikal deneyler yapmaya başlar. Torino'da gerçekleşen bu girişim, Arte Povera hareketinin sahne arkası olan gayri resmi alandır ve keşif yeri olarak ortak ilişkilerde bulunulan bir sanat deposudur. Boetti, Zorio, Anselmo, Piacentino, Gilardi, Prini, Merz, Kounellis, Paolini ve Pascali gibi Arte Povera'nın öncü sanatçılarının yapıtlarının sergilendiği kurumsal galeri dışındaki bu alternatif mekan İtalyan avangart sanatının yenilikçi anlayışları ve siyasi görüşleri bağımsız sunumu için güçlü bir imkan sunar (Goetz, 2018,s.57-58).

2.1.6. Sergiler Tiyatrosu Sergisi (Teatro delle Mostre)

6-31 Mayıs 1968 yılında Plinio De Martiis tarafından Roma'daki “Galleria La Tartaruga”da düzenlenen Tiyatro Sergileri (Teatro delle mostre) adlı etkinlik Arte Povera hareketine katılan sanatçıların performatif, enstalasyon ve eylemsel uygulamalarından oluşur. Sanatın topyekün maddesellikten çıkarılmasını hedefleyen etkinlik, sanat galerisinin, galeri sahibinin, yazarın ve izleyicinin rolünü yeniden sorgulamak ve yapıtın kendi içinde metalaştırılabilir bir nesne olduğuna dair yaygın anlayışı kırmayı amaçladı. Yaklaşık üç hafta süren sergi, her gün bir sanatçı, bir sanat eseri, enstalasyon veya bir etkinlikle galeri alanını kullanmak için davet edildi. Sergiye katılan sanatçılar arasında Giosetta Fioroni, Laura Grisi, Paolo Icaro, Fabio Mauri, Giulio Paolini ve Emilio Prini gibi İtalyan avangard sanatçılar bulunuyordu. Serginin belgelenmesi amaçlı, Maurizio Calvesi'nin önsözünü yazdığı, Achille Bonito Oliva'nın enstalasyon ve performatif uygulamaların konu başlıklarını hazırladığı ve Plinio De Martiis'in fotoğraflarını içeren bir katalog yayınlanır. Katılımcı sanatçılarla yapılan yayınlanmamış röportajlar ve bireysel müdahalelerin ikonografik tanıklıkları, serginin tarihsel-eleştirel belgelemesini tamamladı (Bernardi, 2014,s.208). Maurizio Calvesi, sergi kataloğunun ön sözünde şunları yazdı:

“Tam olarak birleştirici unsur, yani Plinio De Martiis'in yönetmenliği, ritmi hızlandıran neredeyse nevrotik kişisel bir duygu tarafından körüklenmiş olsa da, bu duyguların arka planının bir parçasındaki kritik, zihinsel bir eylemi yansıtıyor. Her zaman sahne arkasında biriken tikanıklığın bir parçası gerçekten olayın gerçek teatral baharatıydı. Aslında bu sergilerin organizasyonu her şeyden önce teatraldi ve devam eden bir eylem için gereken dakiklikte birbirini ardına sahne önü üzerine itildi. ‘Sergi tiyatrosu’ benim için sergi tiyatrolarından daha çok bir senaryonun akışını, daha doğrusu bir yönü takip ediyormuşçasına birbirini takip eden dönüşümlü sergiler anlamına geliyordu. Ama sonuçta ve sahnelerin dışında bu kontrol bu yön, bu koordinasyon ancak tüm sürecin eleştirisel ve zihinsel bir doğrulaması olarak ortaya çıkıyor” (Calvesi, 1968,s.2).

Sanatçıların çalışmaları ve konu başlıkları şunlardı: Giosetta Fioroni (Optik casus), Ciriaco Ciriaco (Medyum), Ettore Innocente (Çiçekli Oda), Giulio Paolini (Otoportre), Emilio Prini ve Paolo Icaro (İki Sıçrayan Nesne ve Üç veya Dörtte İki Öğleden Sonra), Pier Paolo Calzolari (Yarım Saatte Doldurulacak Bir Cilt), Franco Angeli (Baskıcı), Enrico Castellani (Zamanın Duvarı), Paolo Scheggi (iç Mekan), Mario Ceroli (Sıcaktan Soğuğa),

Gino Marotta (Nane Ormanı), Renato Mambor (Bir Adamı Paketlemek Zorunda), Laura Grisi (Rüzgar Hızı 40 Knot), Sylvano Bussotti (En nadirin Nadiri), Loreto Soro (Armonik Teller), Cesare Tacchi (Sanatçının İptali), Alighiero Boetti (Bir Gökyüzü), Fabio Mauri (Ay), Nanni Balestrini (Sorbonne'un Duvarları), Goffredo Parise (Kasetteki Konuşma) adlı çalışmalar yer aldı (Zanchetti, 2007).



Görsel 43: Fabio Mauri, Ay, Alan Kurgu, Sergiler Tiyatrosu Sergisi, 1968

Kaynak: <https://centropecci.it/it/centro/collezione/luna> E. T. 14/08/2023

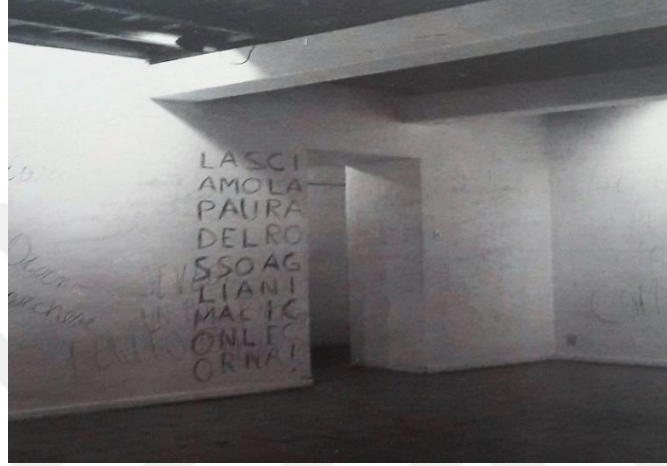
“Tiyatro Sergisi”nde çalışmalar incelendiğinde günlük yaşamının herhangi bir zamanından alınan yazı, fotoğraf, belge, haber ve anekdotların gösterimi, ses kaydı dinleme, sıradan nesnelerinin gündelik yaşama ilişkin içeriklerini anlatan sunumu ön plnadadır. Mario Ceroli ve Laura Grisi’nin rüzgar, nemlendirme, sıcak ve soğuk gibi doğa olaylarını renkli buz kütlerini eriterek ve buharlaştırarak alanı renkli dumanlarla kaplatan olayları, Fabio Mauri’nin tasarladığı uzay boşluğunda atmosferden yoksun ay yüzeyinin benzerini yansıtan mekan kurgu çalışmaları, insan, doğa ve gündelik yaşam ilişkilerini eklektik uygulamalarla yorumlayan yapıtlara yer verilir(Guasch, 2009,s.182).



Görsel 44: Yaşayan Tiyatro, Tiyatrolar Sergisi, 1968

Kaynak: Guasch, M.A. (2009), El Arte Ultimo Del Siglo XX En Sus Exposiciones 1945-2007, El Arte Povera, Published by Serbal Editorial, pp:182

Sergi, yaşamın gözden kaçan sıradan olaylarını ve sıradanlığın dışında kalan fantastik yapısına göndermeler yaparak, yaşam, doğa ve endüstri alanlarını bir tiyatro sahnesi gibi sunar. Çalışmaları bazıları, yapay manzaralar yaratmak için doğal unsurlara gönderme yaparak gerçeklik ile onun temsili arasındaki ilişkiye sıklıkla vurgulanır. Çoğu zaman doğaçlamalarla yapılan teatral gösterilerde rollerin ortadan kaldırıldığı, sıradan ya da anlık gelişen deneme çalışmalarına yer verilir.



Görsel 45: Nanni Balestrini, Sorbonne Duvarları, Sergi Tiyatroları, 1968

Kaynak: <http://www.hotpotatoes.it/2019/05/20/nanni-balestrini> Erişim Tarihi:26.02.2023

Sergi formatının yaratıcısı Plinio de Martiis, tiyatroyu galeriye geri getirmek istedi ancak tiyatro kavramı, eserlerin muhteşem doğasıyla değil, daha çok eylemlerin üstün karakteriyle bağlantılıydı. sanatçı-oyuncuların doğal olarak birbirini izlemesi fikrine dayanır. Nanni Balestrini, telefonla, siyasi özneleşmenin tohumlarını eken Fransız Mayıs'ı sırasındaki öğrenci mücadelelerinin ilk sloganlarını yazdırır (eyleminin adı da buradan geliyor) . “Hayal gücü güçtür, Yasaklamak yasaktır, Prensipte olarak her zaman HAYIR deyin” vb. duvar yazıları ile aktarılan ve tekrarlanan halk ve öğrenci sloganları yer alır. Bu eylem bir gösterinin temsili değil, isyanın yazılarının yabancılaştırıcı ve bağlamından koparılmış bir duvar resminde bir araya getirilmesiydi (Vannini, 2019).

Diğer taraftan, Emilio Prini'nin çalışmalarında öznenin gündelik yaşama dair zihinsel ve psikolojik durumlarının tekil ve kolektif ilişkileri sorgulanır. Arte Povera sanatçıları için kavramsal açıdan kimlik ve benlik olgularını eleştiren en önemli sanatçılarından biri olan Emilio Prini, “Tiyatro Sergisi”nde benliğin öznel, geçici ve anlık deneyimini tanımlama eğiliminde “Standartizasyon” adlı bir çalışma yaptı. Prini'nin çalışması, Cenova'dan

Roma'daki sergiye giderken trende tanıştığı kişilerin isimlerinden oluşan bir koleksiyondan meydana geliyordu (Lolli, 2023).



Görsel 46: Emilio Prini, Standart, Yerleştirme, 1967

Kaynak: <https://www.arttribune.com/arti-visive/arte-> E. T.26/02/2023

Prini'nin “Standart” çalışması (görsel 46), anlık ve tesadüf karşılaşılan insanların isim notları olarak yaşamın insanlarla karşılaşılan “zihinsel” özneliği yansıttı. Bununla birlikte, saatlere bağlı tren, uçak ve otobüs yolculuklarının belirli bir düzen içinde insanları bir araya getirmesi durumu üzerinden standardizasyonun egemen olduğu bir yaşamı biçimini betimledi. Sanatçının grafik biçimindeki veya el yazısı notları şeklindeki ifadelerinin çoğu, ona ayırmaya karar verdiğimiz zihinsel alanla orantılıdır. Prini'nin çalışmasında önemli olan anlamın kendisi değil, yaşamın işleyişi içindeki standart ve ölçü içine alınmış durumlardır. “Daktilo” (Olivetti) adlı çalışmasında olduğu gibi A4 kağıdın ölçüsüne bağlı standart alanında yarattığı tipografik karakterlerin ve anlamın gösterenle örtüşmesidir. Prini, fiziksel alanı zihinsel alana dönüştürür ve eserlerini dilin birer göstergelerine taşır. Daktilonun standart karakterleri ile el yazması arasındaki karakter farkları görsel olarak farklı etkiler yaratır. Çalışmalarındaki “standart” teması yeni perspektif oranlarını ve imkansız ifadeleri ilan eder. Varsayılan değişkenliklere rağmen, Prini yaşamın dinamiklerini “standart” bir alana yerleştirir. Bu kavram, baş düşmanı - standart olmayan - ile birlikte onun şiirselliği boyunca çapraz olarak ilerleyen ve çağrışım yapan çelişkileri tetikleyen bir kavramdır (Lolli, 2023).



Görsel 47: Laura Grisi'nin Fotoğrafi. Zamanın Ölçülmesi, 1968

Kaynak: www.themammothreflex.com/mostre-fotografiche/2023/ E. T. 27/04/2023

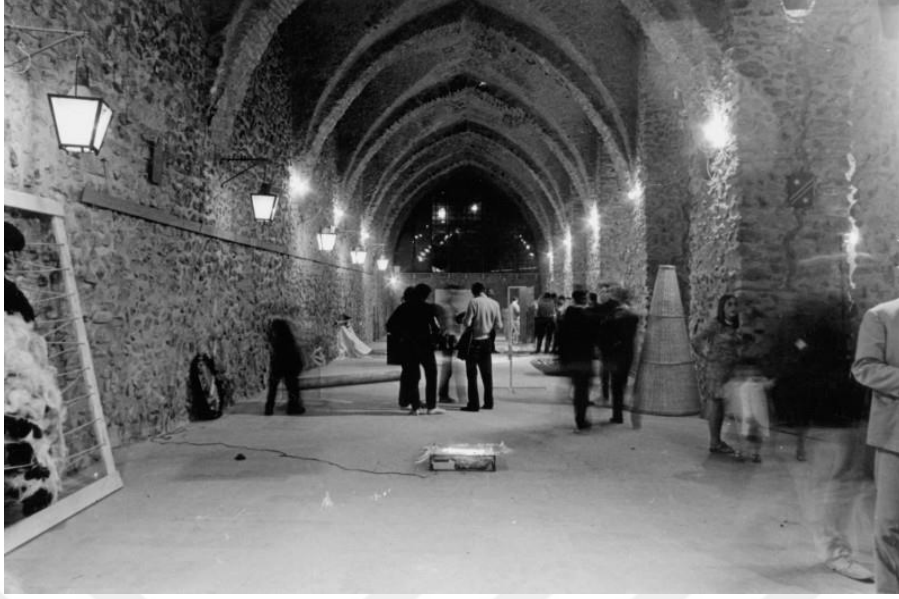
Laura Grisi'nin araştırması, zamanının kategorilerinden ve tanımlarından uzak bir yaklaşım izler. Grisi'nin çalışmaları, kinetik sanatın optik araştırmalarına, Pop Art'a özgü tüketim toplumuna uygunluğuna, Amerikan minimalizminin endüstriyel malzemelerine ve geometrisine aynı zamanda Arte Povera'nın kaydileştirilmesine yönelik tutumuna yakınlık gösterse de, yine de göçebeliği artık bir yeniden keşfin merkezinde olan özerk bir konum oluşturur. Sanatçının ses, resim, video ve ışık enstalasyonları gibi farklı medyumlarla ürettiği yedi büyük çalışması, sanatçının imge algısı üzerine düşüncelerine ve doğa ile yapaylık arasındaki gerilimleri keşfetmesine yeni bir fırsat sunar. Laura Grisi, doğal çevrede, bir sabit ve bir değişken sunan matematiksel ölçüm süreçleri aracılığıyla marjinal unsuru arar. taşların farklı yüzeylere düşmesinin analizi, bir ağaçta özsuyun geçişiyle üretilen gürültünün kaydedilmesi, rüzgarın gücünün ölçülmesi gibi doğal öğelerin enerjilerini izler ve bir yapıt konumuna taşır. Sanatçı, mekanı ve imgesini yeniden tanımlama girişiminde bulunmak için çelik, cam ve hepsinden önemlisi neon gibi malzemeler kullanır, bu da ona resme yakın şekiller ve renkler açısından ifadeye yönelik biçimsel bir dönüşüm sağlar. Yapıtlarında, atmosferik olayları yeniden ürettiği teknolojik sürükleyici enstalasyonlar ve ortamlar, doğayı "zihinsel ve teknolojik bir gerçek" olarak kavramasına izin verirken, samimi ve ruhsal bir enerjiyi korur (www.arte.it.com. E.T.12/11/2024).

Tiyatrolar sergisi, zaman ve mekanla olan ilişki (Deneyim), gerçekliğin ve temsillerinin imgeler aracılığıyla yapıbozuma uğratılması (İmge), bu medyanın doğasında var olan

teatrallik boyutu (Tiyatro), kimlik kavramı ve yazarın rolü (Beden) ile ilgili belirli bir soru içerir. Sanatı tamamen “maddilikten arındırmayı” ve “estetiksizleştirmeyi” hedefleyen sergi, teatral gösterilerden ve alan kurgulardan oluşan deneysel yöntemlerle yapılan bir etkinliğe yönelen avangard sanat projesidir. Bu etkinlikte, sektörel bir konuma gelen sanat alanını eleştirmek ve izleyicilerin deneyimlerini sorgulamak niyetiyle, kendi kendine yeten sanatsal ifadenin gücünü yeniden tanımlamak için ilginç bir örnek görülmüştür. Sergi Tiyatrosu, olayın, eylemin, karşılaşmaların referans bağlamlarının ve gündelik yaşama yaklaşımların kapsamlı bir yeniden inşasını sunmuştur.

2.1.7. Yoksul Sanat, Yoksul Tutumlar/Deneyimler Sergisi

4-6 Ekim 1968 tarihlerinde küratörlüğünü Germano Celant’ın yaptığı Arte Povera hareketinin en kapsamlı ve önemli kolektif sanat sergilerinden biri olan “Yoksul Sanat ve Yoksul Tutumlar” (Arte povera più azioni povere) etkinliği, uluslararası düzeyde ses getiren bir organizasyonla İtalyan avangard sanatının dünya sanat çevresinde tanınırlılığını sağlar. Arte Povera sanatçılarının katılımıyla oluşan ve uluslararası sanat çevresinde yankı uyandıran bu etkinlik İtalya’nın Napoli şehrinin yakınlarında bulunan ve küçük bir sahil kasabası olan Amalfi’de gerçekleştirilir. Amerikalı Sanat koleksiyoncusu Marcello ve Lia Rumma çiftinin destekleriyle Amalfi kasabasında düzenlenen ve üç gün süren sanat etkinliği, yaklaşık yirmi sanatçının katılımıyla yapılan enstalasyon çalışmaları, performans gösterileri, süreç, deneyim, eylem ve doğaçlamaları öne çıkaran kolektif işlerden oluşur. Sergi mekanı olarak, tarihi bir yapı olan eski cephanelik binası kullanılır. Eski cephaneliğin içine kurulan sanat eserleri, bir dizi performans çalışmalarıyla ile birleştirilir. Kasabanın meydanlarında, yan sokaklarda ve hatta sahil şeridinde, denizin yüzeyin farklı gösteriler, yerleştirmeler yapılır.



Görsel 48: Yoksul Sanat Yoksul Tutumlar Sergisi, Fotoğraf,1968

Kaynak: www.castellodirivoli.org/en/mostra/october-1968-arte- E.T. 12/12/2024

Sanatçıların Arsenali'nin gotik tonozları altında, sahil kasabasının sokaklarında veya deniz kenarında gerçekleştirdikleri eylemler, eserlerin ve performansların anarşik bir malzeme, görüntü, beden ve düşünce karışımına hayat verdiği radikal bir yenilik ruhunun patlamasını temsil etmiştir. Alışılmadık ve örnek bir etkinlik olan Amalfi, sanatın yaşamla süreklilik içinde “gerçekleştiği” bir yer olarak serginin bir modelini başlattı (Chiodi, 2020,s,1). Amalfi'de gerçekleştirilen bu sanat etkinliğinin ontolojik olarak tekrarlanamaz olduğunu kabul etmek gerekir. Orijinal etkinlikteki sanatçılar gençti ve sanat çevresinde çok fazla bilinmiyordu. Sergi, 1968'de çok yenilikçi olan eserler zaman ve mekana bağlı bir etkinlikte gerçekleştiğinden artık dokümantasyon nitelikte geçmişin bir parçası olarak kalmıştır. Amalfi'deki bu etkinliğe sadece İtalyan sanatçılar değil İngiliz Long ve Hollandalı sanatçı Jan Dibbets gibi İtalyan olmayan birçok sanatçı da katkıda bulunur (Merjian, 2019).



Görsel 49: Arte Povera + Azioni Povere Sergisi Sırasındaki Toplantı, Amalfi, 1968

Kaynak: <https://flash---art.com/article/arte-povera-1967-1987> E. T.18/07/2023

Amalfi'de uzun yıllar boyunca bir dizi serginin hepsi genç koleksiyoncu ve yazar Marcello Rumma tarafından organize edildi ve tanıtıldı. “Arte Povera + Azioni Povere” sergi ve etkinlik konusundaki bilinçli olarak geliştirilen hibrit yapı sadece İtalya kıyılarının çok ötesinde yankılanmakla kalmadı, aynı zamanda yeni ortaya çıkan Arte Povera hareketinin Amerika ve Avrupa’da sanat hareketi olarak sağlam bir konuma gelmesine yardımcı oldu. Dolayısıyla, “Arte Povera + Azioni Povere” (Yoksul Sanat, Yoksul Tutumlar)’ı gerçekten harekete geçiren ve tanımlayan durum sanatçıların yalnızca nesneler aracılığıyla sunduğu yapıtlar değil, aynı zamanda şehrin her yerinde devam eden eylemlerle gerçekleşen bölge sakinlerinin de katılımı olduğu performanslarıdır. Yine de Amalfi'deki olaylar, geleneksel olarak kabul görmüş temsil biçimlerine dayanan sanat uygulamalarını aşma ve yıkma çabalarının zirvesini oluşturması açısından avangard nitelikteydi. Bu avangard sanat etkinliğinde sanatçı günlük deneyimini görünüşte en sıradan ve basit yollarla yeniliyor aynı zamanda davranışların ve tutumların içeriklerini yorumlayarak değiştiriyordu. Etkinlik sürecinde küçük bir sahil kasabası olan Amalfi, sanatta değişimi yaratan avangard uygulamaların yapıldığı bir deney alanı haline getirildi ve yapıtların icra edilmesi için alternatif bir sergi alanına dönüştürülür (Marjian, 2019).



Görsel 50: Yoksul Sanat + Yoksul Eylemler Sergi Fotoğrafı, 1968

Kaynak: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-free> E. T.18/07/2023

Bu sanat etkinliğinde katılan sanatçılar arasında, Carmine Ableo, Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Anne Marie Sauzeau Boetti, Jan Dibbets, PaoloIcaro, Jannis Kounellis, Richard Long, Gino Marotta, Mario Merz, Marisa Merz, Pino Pascali, Michelangelo Pistoletto, Emilio Prini, Gilberto Zorio gibi Arte Povera hareketinin önemli isimleri yer aldı. Diğer taraftan, Arte Povera hareketinin ilk büyük karma sergisi olan "Arte Povera + Azioni Povere" İngiliz sanatçı Richard Long ile birlikte Hollandalı sanatçılar Jan Dibbets, Ger van Elk, Piero Gilardi ve Gino Marotta gibi farklı ülkelere Avrupalı sanatçılarda yer aldı. Ayrıca, Amalfi etkinliğine Tommaso Trini, Gillo Dorfles ve Filiberto Menna da dahil olmak üzere bir dizi önde gelen eleştirmen katıldı. Tommaso Trini Amalfi’de düzenlenen bu sergi için şunları yazdı: “ Gerçek şu ki, Amalfi’de “Yoksul Sanat + Yoksul Eylemler” sergisi sanatın ve eleştirinin, bunların ilişkilerinin ve iç içe geçmelerinin derin bir şekilde bağlantılı olduğunu öğretti. Hayata, onun yaralarına ve hep birlikte onun dönüşümlerine dinamik bir bağlantı kurulabileceğini yönelik bir umut yarattı. Bu karşılıklı ilişkiler ağında her türlü referansçılığın ötesinde sanatın ve eleştirinin etik özelliğinin bulunduğunu söyledi” (Trini, 1968,s.6).

Amalfi kasabasının böyle bir etkinlikte seçilmesinin nedenleri arasında Arte Povera sanatçılarının İtalya’nın bölgesel ve yerel kültürünün çeşitli yönleriyle sürekli olarak ilgilerinin olmasıydı. Avangard sanat etkinliğindeki etkileşim biçimi diğer taraftan, 1960’ların başında "ekonomik mucize"nin zirveye ulaşmasından bu yana savaş sonrası İtalyan kültürünü ele geçiren giderek artan tüketimci ve teknokratik unsurlara direnmeyi amaçladığından kapitalist kuşatmanın olmadığı kentlerin dışındaki yerel bölgeler bir sığınma alanıydı. İtalya’nın proletarya alt sınıfını ve güney topluluklarını resmi kültürden

dışlanmalarından dolayı şair-yönetmen Pier Paolo Pasolini'nin çalışmalarına paralel olarak, pek çok çağdaş sanatçı, kapitalist zamanın mantığına karşı direnişinde yeni bir estetik model olarak, uzun süredir "geri" ve gelişmemiş olarak görülen İtalya'nın güneyine yöneldi. Dolayısıyla, Amalfi, doğal ortamı ve yerel kültürüyle birlikte kalabalık olmayan nüfusu, kolektif işlerin yapılmasına uygun bir bölge olarak görüldü (Merjian, 2019).



Görsel 51: Jan Dibbets, Beyaz Çizgi, Performans, 1968

Kaynak: www.artsy.net/article/artsy-editorial-free-spirited. E. T.18/07/2023

Sergi etkinliğinde amaç, Amalfi kasabasının yaşamını ve mekanlarını sanatçıların kullanımına sunmaktır, böylece sanatçıların piyasa yasalarına tabi olmayan, yeni bir tür yaratıcılığa uygun bir alanda çalışabilmeleri ve performatif içerikli yapıtlarını sergileyebilmeleri sağlanıyordu. Arte Povera'nın sanatçıları kolektif işlerini ve sergilerini yapmak, performanslar ve tiyatro prodüksiyonları düzenlemek için kasabanın mekanlarını özgür biçimde kullandılar. Diğer taraftan kentsel yaşamın kalabalık ve gürültülü ortamının dışında kırsal bir bölgede bulunmanın rahatlığı ve özgürlüğü bu sanat etkinliğini kendi içinde daha dinamik ve iletişimi yüksek bir seviyeye getirdi. Bir festival havasında geçen etkinlik, gündelik yaşamın çatışmalarından uzak ve sanat piyasasının dışında kalan kaygısız işlerin üretilmesine yönelik eşsiz bir imkan sundu. Etkinlikte her şey doğaçlama ve kendiliğinden oluşuyordu ve bu yöntem, sanatçıların arasında kolektif eylemlerle de öngörülemeyen biçimde geliştirildi. Gündelik nesnelerle ve sıradan eylemlerle kasaba yaşam alanına yapılan sanatsal entegrasyon bir değişim yaratmak için değil tam aksine olağan koşulları deneyimlemek için yapıldı.

Yoksul Sanat ve Yoksul Eylemler etkinliğinde, Richard Long, uzun süre yoldan geçenlerle el sıkıştı, Icaro bir binanın bir köşesini restore etti, Anne Marie Boetti denizin

dalgalarına polistiren (plastik üretiminde kullanılan bir madde) malzemesinden yapılmış basit bir sal emanet etti, Dibbets denize beyaz bir çizgi yerleştirmesi yaptı, Gece sahilde Marie Boetti'nin flüt konçertosu eşliğinde Lista Anne bir neon ışığını kumun altına gömdü, Pistoletto sokaklarda iki düdüklü konser verdi. Ayrıca, Pistoletto, “I Guitti” grubuyla birlikte “Eğitimli Adam” gösterisini sahneye koydu. Bununla birlikte, Pistelotto, paçavralar, mumlar ve çaydanlıklarla yapılan yerleştirmelerini sergiledi ve gazete parçalarından yaptığı daha önce Arte Povera sergilerinde kullandığı “Gezen Dünya” adlı yapıtını da etkinliğe getirdi (Merjian, 2019).



Görsel 52: Yoksul Sanat + Yoksul Tutumlar Sergi Fotoğrafı, 1968

Kaynak: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-free> E. T.18/07/2023

Cephanelikteki belirli nesnelerin dengeli durgunluğu diğer taraftan da bazı işlerin kasıtlı olarak dağınık sergilenmesi, onların zaman dışı kökenlerine yönelik bir gönderme içermektedir. Arte Povera'nın bir tür metafor anlayışıyla olaydan nesneye doğru katılşmayı yaratan bir yöntemle sahiptir. Bu anlayışın en etkili temsil eden Pistoletto'nun “Gezen Dünya” çalışması, Torino sokaklarında herkesin yuvarlamasıyla gezdirilen önce yumuşatılmış sonra sıkıştırılmış gazetelerden oluşan bir küreydi. Sanatçı bu çalışmasını, Amalfi'de sergilenen diğer gündelik nesnelerin yanında sıradan bir eşya gibi sundu. Yine Pistoletto'nun paçavra kumaşlara sarılı tuğla formuna sokulmuş “Küçük Anıt”nın ortaya çıktığı ilk versiyonu, "Arte Povera + Azioni Povere" sergisi vesilesiyle gösterildi. Sanatçının diğer bir çalışması cephaneliğe monte edilen “Mumlar” adlı işi yansıtıcı bir şerit boyunca yerleştirilmiş düzinelerce yanan mumun yer aldığı bir çalışmaydı. Bu mumlar her kurulumda tekrar bozuluyor ve değiştiriliyordu (Merjian, 2019). Michelengelo Pistoletto Amalfi'deki sergi etkinliği anısı hakkında şunları aktarır:

“Amalfi'ye vardığımda, antik yeraltındaki devasa alanın tamamı, davet edilen sanatçıların eserleri tarafından işgal edilmişti. Acelem yoktu ve herhangi bir sorun da yaşamadım, hatta en alta, göstermek için obje gönderenlerin kullanamayacağı bir kısım kalmıştı. Zaten Roma kalıntıları tarafından işgal edildiğinden kullanılamaz durumda. Sokakta yapacağımız Eğitimli Adam gösterisi için yanımda büyük çantalar, kavanozlar ve kırık ayakkabılardan oluşan ekipman getirmiştım, iki top paçavra. Bu paçavralar, talihsizlikteki eski yoldaşları olduğunu hemen anladıkları harabelerin fonunda kendilerini rahat buldular. Gerçekten de, bu harabelerin asil kökenlerini fark ederek, kendilerini hemen biraz asil hissetmek için bundan faydalandılar. Bir de defalarca sokakta yürüyüşe çıkardığım o top vardı, onu festivalin organizatörü Rumma'ya satmadan önce meridyenler ve paraleller içindeki demir çubuktan yapılmış, kaynak yapılmış bir kafese koymuştum. Ve şimdi o ağır kültürü yanında taşımak zorunda kaldığında daha da zorluk çekiyordu (www.pistoletto.com E.T. 12/10/2023).

Alighiero Boetti, bu etkinlik için en geçici ve en performanslı çalışması olan “Şaman-Şovmen” enstalasyonunu yarattı. Germano Celant, Pistoletto, Henry Martin, Carlo Colnaghi ve Gino Maratto saman balyaları içinde sohbet etti. Richard Long, Paolo Icaro, ve Francesco Gozzano sergi alanının içinde futbol oynadı (Marjian, 2019).



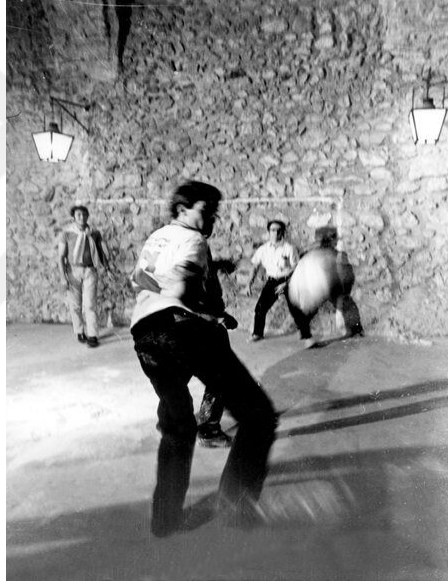
Görsel 53: Gino Marotta, İtalyan Bahçesi, Yoksul Sanat Yoksul Eylemeler Sergisi,

1968

Kaynak: <https://www.positanonews.it/2019/03/larte-povera-> E. T.18/07/2023

Sanatçı Gino Marotta bir noktada “İtalyan Bahçesi” (Giardino all'italiana) adını verdiği bir proje için kasabanın meydanlarından birine saman balyaları yerleştirdi. Pistoletto ve diğerleri de dahil olmak üzere çeşitli bireylerin kasaba halkıyla

çevrili olarak meydanda yerleştirdiği saman balyaları içinde yaslanıp sohbet ettiği fotoğraf (görsel 53)'de görüldüğü gibi, bir tür performatif yapıt olarak öne çıkar. Katılımcı sanatçılar daha sonra Amalfi'ye kamyonun kasasında gelen saman balyalarının boşaltma eyleminin kendi başına estetik bir eylemin ifadesini nasıl üstlendiğini gösterdiler. Böylece Marotta'nın açık havada yaptığı kurulum, sıradan bir şeydi ve diğer taraftan katılımcıların içinde sohbetiyle bir tefekkür nesnesi haline geldi. Kasaba alanında her gün bir kerede ve zahmetsizce sahnelenen sanatsal etkileşimler serginin icra edilme biçiminin nasıl gerçekleştiğini gösterdi. Aynı şekilde, kendi eserlerinin yanında duvarlara beyaza çizilmiş derme çatma bir kale direği karşısında futbol oynayan sanatçılar, sergideki etkinliğin aslında sanat ve gündelik yaşamı bütünleştirme amacındaki samimiyetini kanıtlar nitelikteydi (Merjian, 2019).



Görsel 54:Yoksul Sanat + Yoksul Tutumlar Sergi Fotoğrafı, 1968

(Richard Long, Paolo Icaro, ve Francesco Gozzano Futbol Oynarken Fotoğraf)

Kaynak: <https://www.positanonews.it/2019/03/larte-povera-anim> E. T.18/07/2023

Boetti, Amalfi'de yarattığı “Şaman-Şovmen” enstalasyonu kağıt kaplı bir sütun üzerine yazı yazmak ve karalamak da dahil olmak üzere ortaya çıkardığı daha performatif bir çalışma sergiledi. Boetti, bu çalışmayla, herhangi bir estetik kategorizasyona meydan okudu diğer taraftan performansın deneyime yönelik mistik yönlerini Asya'da şifacı ve büyücü olarak bilinen şaman kültürüyle birleştiren bir totem yarattı. Arkaik, hatta “ilkelci” kültür ve zanaatı kasıtlı olarak yeniden ifade etmesi için nispeten alışılmışın dışında malzemelerin ve sembollerin kullanılmasını gerektirir. Boetti, mistik öğeleri temsil eden sembolik ve biçimci öğelerin dışında sıradan malzemeler üzerinden arkaik ve ilkelci

kültüre atıfta bulundu. Sergide yapılan performatif işlerin birçoğu, biçimsel ve kavramsal öncüllerinin sınırları içinde bir şans duygusunu ortaya çıkardı (Merjian, 2019).



Görsel 55: Alighiero Boetti, Yoksul Sanat Yoksul Tutumlar Sergisinde Şaman Şovmen Performansı, 1968

Kaynak: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-free-> E. T. 18/07/2023

Üç gün süren sanat etkinliği bir şenlik havasında geçer ve performatif işlerin kendiliğindenliği entelektüel olmaktan ziyade sıradanlığın ve gündelik yaşam eylemlerinin sanatsal açıdan yarattığı kolektif bir oluşumu yansıtır. Celant, 1969 tarihli çıkardığı “Arte Povera” adlı kitabının cilt kapağında “Arte Povera”nın galeriye ihtiyacı yok; dünyaya sahip” diye yazar (Celant, 1969:s.238). Fakat, grubun çeşitli sanatçıları galeri sistemini daha sonraki yıllarda yaygınlaştırır. Bununla birlikte, etkinliğin kökenleri, Her ne kadar Marcello Celant’ı küratör olarak atamış olsa da, sanat tarihçisi Giovanni Lista da dahil olmak üzere orada bulunan çeşitli kişilerin ifadelerine göre, sanatçıları sadece nesnelerin açıklayıcıları olarak değil, aynı zamanda şehir genelinde devam eden eylemlerin katılımcıları olarak da içeren “Arte Povera + Azioni Povere”yi gerçekten harekete geçiren Rumma’nın kendisidir “Arte Povera + Azioni Povere”nin Arte Povera’nın “kurumsallaşmasını”, hem estetik bir eğilim hem de bir pazarlama stratejisi olarak para birimini işaretlediği yadsınamaz. Aynı şekilde, söz konusu çeşitli eserlerin müzeler ve diğer resmi sanat kurumları tarafından kanonlaştırılmasının, onları orijinal oluşumlarını, sunumlarını ve performanslarını bilgilendiren zamansal ve fiziksel koşullardan arındırdığı da tartışılmazdır. Elbette, grubun çeşitli sanatçıları sonraki yıllarda galeri sistemini yaygın bir şekilde kullandılar. Yine de Amalfi’deki olaylar, geleneksel alımlama, dolaşım ve temsil biçimlerine dayanan sanat uygulamalarını

engelleme ve altüst etme. çabalarının zirvesini oluşturdu. Sanat, günlük deneyime en sıradan görünen şekillerde temas etmek üzere yaratıldı (Merjian, 2019).

2.1.8. Kafandaki Yaşa: Tutumlar Biçime Dönüştüğünde Sergisi

1969 yılında Harald Szeemann tarafından İsviçre'nin Bern Kunsthalle'de şehrinde 22 Mart-27 Nisan tarihleri arasında “Kafanızdakini Yaşayın: Tutumlar Biçimlendiğinde” adlı bir sergi tasarlanır. Savaş sonrası Çağdaş sanatta Soyut Dışavurumculuğun ve minimal sanatın ötesinde yeni avangard anlayışları sunmayı amaçlayan sergi yetmiş yakın uluslararası sanatçıyı bir araya getirmiştir. Sergi, Amerika, Paris, Hollanda, İngiltere, Almanya ve İtalya’da performans, gündelik nesne, eylemler, enstalasyonlar ve kolektif işler üzerinden üretim sağlayan birbirinden farklı anlayışlardaki sanatçıların ortaya çıkardığı radikal işlerin ortak bir etkinlikte gösterimine imkan verir. İtalyan sanatçılar arasında Arte Povera hareketini başlatan Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari, Jannis Kounellis, Mario Merz, Michelangelo Pistoletto, Pino Pascali, Emilio Prini ve Gilberto Zorio gibi önde gelen sanatçıların bu sergiye katılımıyla İtalyan avangard sanatı uluslar arası bir etki uyandırır (www.artlandmagazine.com E.T. 26/03/2023).



Görsel 56: Kafandakini Yaşa: Tutumlar Biçime Dönüştüğünde Sergi Fotoğraf, 1969.

Kaynak: <https://Flash---Art.Com/Article/Germano-Celant-Krief/> E.T.26/03/2023

Sergi toplam yetmiş sanatçıya ev sahipliği yapar ve farklı anlayışlarda 172 adet çalışma bu sergide sunulur. Sergide bulunan sanatçılar arasında Joseph Beuys, Robert Smithson, Riccard Serra, Walter De Maria, Robert Morris, Jan Dibbets, Richard Long, Lawrence Weiner, Bruce Nauman gibi Amerika, Almanya ve İngiltere’de avangard sanat işleriyle öne çıkan isimler de bulunur.



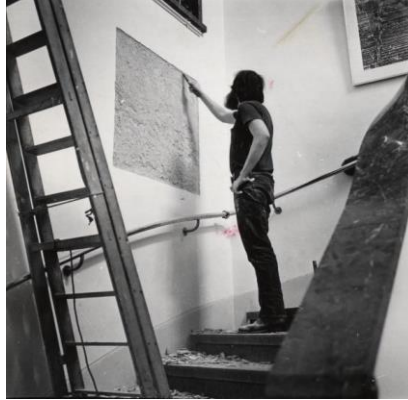
Görsel 57: Tutumlar Biçime Dönüştüğünde, Sergi Fotoğrafı, 1969

Kaynak: Bakargiev, 2005,s.64

Sergi uluslararası düzeyde etkili bir beğeni kazanır ve sanatın gündelik yaşam ile kamu arasındaki sınırları ortadan kaldıran yeni avangard sanat anlayışının belirli bir bilince ulaşmasına olanak sağlar. Küratör Harald Szeemann, savaş sonrası Pop Art ve Minimalizmden ardından ardından 1960'lı yıllarda gelişen avangard sanatın gündelik yaşama açılan performatif anlayışlarını ve içsel bir deneyime dayanan yeni uygulama yöntemlerini göstermek arzusundadır. Szeemann için “tutumların ve “süreçler”in sanatı karakterize eden etkisi ve sosyal potansiyeline duyulan ilginin sonucuyla üretilen çalışmalar dikkat çekicidir Serginin ana konsepti, süreç sanatından kavramsal sanata, Arte Povera'dan Arazi ve performans sanatına kadar insan, doğa ve endüstri ilişkisini gündelik yaşamla daha deneyimsel içeriklerle yorumlayan yapıtlar ön plana çıkar (Lista, 2006,s.24).

Sergi, yakın sanat tarihinin en çok belgelenen ve yorumlanan sergilerinden biri haline gelmiştir. Sergi sırasında küratörün ve sanatçının kurumlar içindeki rolü ve sergilere yönelik yaklaşım sorgulanmış ve kendini bir dönüm noktasında sergi organizasyonlarının sunumlarında yeni bir anlayışa yönelmiştir. Tutumlar Biçime Dönüştüğünde, bu özel soruları ve yeni yaklaşımları yansıtmıştır. Bu serginin en yenilikçi yönü ise küratör, sanatçılar ve serginin kendisi arasındaki ilişkiydi. Sergiye katılan sanatçılar eserlerini yerinde yapmaya ve kurmaya başlamışlardır ve sergi mekanlarını sanatçı stüdyoları olarak kullanmışlardır. Böylece, serginin başlığında yer alan "Tutumlar", sergilenen eserlerin süreçle ilişkili doğasına ve deneyimine gönderme yapmasını sağlamıştır. Sergideki eserler, Kavramsal sanat, Arazi sanatı, Süreç sanatı ve Arte Povera'yı

kapsıyordu. Yaratım süreci ve farklı sanat eserleri arasındaki etkileşimler, alacakları gerçek formdan daha önemli olarak görülüyordu (Wolfe, 2020).



Görsel 58: Lawrence Weiner, Tutumlar Biçime Dönüştüğünde Sergi Fotoğrafı, 1969

Kaynak: www.magazine.artland.com/shows-that-made-contemporary-art/26/03/2023

Ana akım sanat dünyasının biçimci yapılarının dışında hareket eden süreçlere ve oluşumlara odaklanan bu yeni avangard girişimler, sanatı yaşamla birleştiren kolektif bir uygulama yöntemine doğru taşınması, özellikle eylem, üretim dili ve yapıt arasındaki etkileşimlerin en son ulaştığı sonuçlar dikkate alınır. Eylem ve üretim dili arasındaki sıradan deneyimlerin anlık değişimlerle yarattığı işler her şeyi sanata dönüştürmeye yöneliktir ve bu anlayış ortak bir etkinlikte birleştirilir. Sergi, sanatçıların belirli bir kültürel, toplumsal ve politik bağlama ilişkin tutumların ürettiği tekrarlanamaz işlere odaklanır (Wolfe, 2020). Sanatçılar, küratör ve koleksiyoncu Marcello Rumma tarafından yerel çevre ve insanlarla çalışma, sergileme ve iletişim kurma özgürlüğüne sahip olmaları için davet edilir (Lista, 2006,s.26).



Görsel 59: Kafandakini Yaşa: Tutumlar Biçime Dönüştüğünde Sergi Fotoğrafı, 1969

Kaynak: <https://flash---art.com/article/germano-celant-krief/> E.T. 26/03/2023

Sergiye katılım sağlayan sanatçılar, nesnenin ve durumun ötesine geçerek, sosyal yaşamın ve insan deneyimlerinin karmaşık anlam katmanlarıyla ilgilendikleri görülmektedir. Bununla birlikte, değişik ülkelerden gelen sanatçılarla Bern şehrini dev

bir sanat atölyesine çeviren küratör Szeemann, bu etkinlik aracılığıyla, birbirinden farklı anlayışlara sahip sanatçılar arasında da karşılıklı bir iletişim geliştirir. Önemli olan, sergideki sanatçıların birbirine herhangi bir veya üsluba bağlı kalmadan kullandıkları malzemeler veya şehir içinde yaptıkları işaretler nedeniyle bir şekilde yaşam alanlarıyla etkin bir bağ kurmalarıydı. Szeemann sergi hakkında şunları yazar: “deneyim ve nesne terimlerini sergi üst başlığında kullanmaktan gönüllü olarak kaçındık. Eserler, kavramlar, süreçler, durumlar ve bilgiler ile sanatsal tutumların somutlaştığı biçimlerdir. Bunlar, önyargılı yaratıcı kavramların damıtıldığı “formlar” değil, daha ziyade sanatsal süreçlerin deneyimleridir” (Guasch, 2009,s.174).



Görsel 60: M. Heizer, Kafandakini Yaşa: Tutumlar Biçime Dönüştüğünde Sergisi

Fotoğrafi, 1969

Kaynak: <https://installator.tumblr.com/image/21> E.T. 28/03/2023

Katılımcı kırk sanatçı, gündelik yaşama ait sıradan ve ulaşılabilir nesneleri kullanır. Diğer sanatçılar ise daha performatif bir yöntemle oluşturdukları çalışmalarını sunar. İngiliz sanatçı Richard Long, dağlarda üç günlük bir yürüyüşle ilgili deneyimsel sürece yönelik anlatımından meydana getirdiği çalışması bilgi odaklıdır. Amerikalı sanatçı, Richard Serra'nın sergi alanına kurşun sıçratması, İngiliz sanatçı Jan Dibbets'in binanın temellerini açığa çıkarmak için binanın köşesini kazıması, Michael Heizer'in müzenin dışındaki kaldırım parçasını bir gülle ile parçalamasıyla asfalta büyük ve düzensiz bir yıkım karakteri bırakması ve Lawrence Weiner'in duvar sıvasının 36x36 inçlik kısmını kazıyarak kaldırması sonucu altta kalan yapıyı göstermesi gibi sıradan ve anlık süreçler içinde mekana müdahaleyle yapılmış işler de yer aldı.

Walter De Maria galeri katının ortasına yerleştirilmiş siyah döner hatlı telefonda oluşan ve daktilo ile yazılmış “Tutumlar Biçime Dönüştüğünde” diye sergi başlığına ait İngilizce bir not yazılıdır. Sergi sürecinde De Maria, New York’ta ki stüdyosundan galeriyi değişik zamanlarda birkaç kez arar. De Maria, bir yapıtın nelerden oluşması gerektiğini dair fikirlerin önyargılarından kurtaran zarif bir fikir verir. Sanatçı ile izleyici arasındaki iletişimin ne kadar zayıf ve süreksiz olabileceğini gösteren yorumu açık bir çalışma ortaya koyar (Wolfe, 2020).



Görsel 61: Jannis Kounellis, “İsimsiz” Tutumlar, 1969

Kaynak: <https://flash---art.com/article/live-in-your-head/> Erişim Tarihi:27/03/2023

Diğer taraftan serginin birleştirici yönlerinden biri, sanat eserlerinin araç ve malzemelerinin radikal ekonomisi ve basitliğidir. Sanatçılar, çimento toz yığının üzerinde asılı yanan meşaleler, camlardan yapılmış Eskimo kulübesi, kalın halatlar, demirler, kum, toprak, kömür, taş, çalı, cam, kumaş, çuval, keçe, plastik nesneler, ahşap ve metal çubuklar, tahta, kağıt, fotokopi ve dil gibi çeşitli gündelik yaşamın içinden alıntı yapılan yaygın ve bilinen malzemelerin doğrudan kullanımıyla yapılmış işlerin yerleştirmeleri göze çarpan yapıtlar arasında yerini alır. Arte Povera sanatçılarından Jannis Kounellis’in içinde arpa, buğday gibi tahılların olduğu çuvalar, Mario Merz’in eskimo kulübesi ve Allegría Boetti’nin zemine yerleştirdiği taşlardan yaptığı insan silüeti gibi bazı çalışmalar etkinlikte sergilenir (Biryukova, 2017). İngiliz küratör ve yazar Barry Barker, sergi hakkında yazdığı makalede çalışmalar hakkında şu düşüncelerine yer verir:

“Başlık başlı başına ilginçti çünkü fikir ve düşüncelerin bir araya getirilmesini ve bunların maddi bir varlığın oluşumuna ilham verme yeteneğini ima ediyordu. Her ne kadar bazı durumlarda tam tersini yaptılar, dilin alanında kalarak ya da katalogun ön kısmından alıntı yaparak Arthur Miller ‘in “Saticının Ölümü” adlı oyununun orijinal başlığı olarak “kafanızda yaşayan” eserler anlamında var oldular. Sergi kendi

zamanının sanatını tanımlamak ya da sabitlemek için değil, tam tersi bir araç olarak tasarlandı. Sanat kavramını açmak ve insanın çağdaş sanat dair algısını o zamanlar anlaşılır şekliyle değiştirmekti. Bu sergi, küratörün kendi kişisel teorilerini veya dünya görüşünü dayatması yerine sanatçıların inisiyatif almalarına izin veren bir küratörün en iyi örneğiydi. Serginin alt başlığı ‘Eserler, Kavramlar, Süreçler, Durumlar, Bilgi’ bir çok açıdan içeriği anlatıyor. Bu çalışmalar, izleyicilerden, bilinçlerinin yeni bir düzene yeniden uyum sağlamasına olanak yaratması için kendi rahat alanlarının dışına çıkarak sanatçıya katılmalarını istedi (Barker, 2010).

Etkinliğin belgelenmesi için düzenlenen sergi kataloğunda, Tommaso Trini tarafından yazılan “Madde ve Beden İçin Yeni Alfabe” (Nuovo'alfabeto per corpo e materia) adlı makale yer aldı. Ayrıca Gregoire Müller ve Harald Szeemann’ın da yazdığı eleştiri yazılarıyla toplam üç makale yayınlandı. Katalogun alt başlığı olarak “Yapıtlar, Kavramlar, Durumlar ve Süreçler” terimleri kullanıldı (Wolfe, 2020).

Harold Szeemann sergi kataloğu için yazdığı metinde, sanat eserlerinin yanındaki eserlerle, izleyicilerle veya mekanın yapılarıyla etkileşime girmesine izin verilir ve sanatçıların enerjileri potansiyel olarak izleyicilerle ve birbirleriyle harmanlanır. Sanatçıların çalışmaları, bir izleyici kitlesi için ortak bir dilin sözdizimi sergileniyormuş gibi diğerlerinin yanında yer alacak biçimde düzenlenir. Malzemeler herkes için bir şey ifade eder ve işin büyük bir kısmı zeminde duracak veya endüstriyel veya organik olarak duvarlardan dışarı taşacak olsa da yataylık ve resmiyetsizlik algılanabilir. Bu, gösterilen işin dikey olarak asıldığı veya saygıyla etrafından dolanılması gereken bir kaide üzerine yerleştirildiği geleneksel galeri sergilerinin aksinedir. Bu resmiyetsizlik ve gündelik malzemelere olan tuhaf aşinalık, izleyici kitlesinde öznel yorumlara yol açmıştır. Dahası, Arte Povera, bir sanat eserinin geleneksel yolculuğuna hazır bitmiş bir ürün yerine, kullanılan sanat nesnelerinin ve malzemelerin çeşitli devam eden süreçlerini ayrıntılı olarak ele alarak yaşamı ve sanatı bir araya getirmeye çalışmıştır. (Szeemann, 1969: s. 29-31). Poverist fikirlerine göre tüm etkinliği yönetme konusunda serbest bırakılan sanatçılar, eserlerini bir topluluk ruhu içinde kurdular, bu da onlara alternatif bir kültürün koşullarını oluşturmalarına izin verdi ve böylece sanatı piyasa devresinden çıkardı. (Lista, 2006, s. 26)



Görsel 62: Alighiero Boetti, Otoportrenin Yanında Taş Negatif Heykel, 1969

Kaynak: Alighiero Boetti'nin kronolojik biyografisi, Archivio Boetti, E. T.26/02/2023

“Kafandakini Yaşa, Tutumlar Bıçime Dönüştüğünde” sergisi bilgi, değişim ve sanatçı iletişimi için yeni sistemler ve yöntemler geliştirmeyi planlamıştır. Kamusal sanat etkinliklerinde bazı engelleri aşmak yönünde sanatçı ve küratör arasındaki kurum içi ve kurum dışı ilişkileri belirleyen işleviyle bir dönüm noktası yaratmıştır. Her şeyin özgürleştirici sürecine bırakıldığı, izleyicinin sınırlarla engellenmediği yeni bir yaklaşımla karakterize edilen sergi etkinliği, sanatçı, izleyici, mimari yapılar, galeri salonları ve açık kamusal alanlarda kurulan kolektif diyalektiğin deneyimsel bir örneğini verdi. Harald Szeemann'ın küratöryel projesinin sonuçları şöyle:

- Teorik görüşlerin ve sergi içeriğinin entegrasyonu
- Küratöryel anlayışın teorik değerine odaklanmak
- Küratörün anlayışı bağlamında farklı sanat eserlerinin sembolik bağlantısı
- Altta yatan bağlam veya fikre vurgu
- Anti-form fikri, postmodern sanat paradigması bağlamında ele alınır
- Sanat eserlerinin estetik çekiciliğini artırmak (Biryukova, 2017).

Celant, bu sergi sonrası 1969 yılında “Arte Povera” adlı hazırladığı geniş çaplı kitap ve katalog çalışmasında yer verdiği sanatçıların sayısını artırır ve Arte Povera hareketine farklı ülkelerden sanatçıları dahil eder. Celant'ın hazırladığı katalog ve kitap çalışmasında bulunan sanatçılar arasında, Walter De Maria, Michelangelo Pistoletto, Stephan

Kaltenbach, Richard Long, Mario Merz, Douglas Huebler, Joseph Beuys, Eva Hesse, Michael Heizer, Ger Van Elk, Jannis Kounellis, Lawrence Weiner, Luciano Fabro, Bruce Nauman, Jan Dibbets, Giovanni Anselmo, Robert Barry, Pier Paolo Calzolari, Dennis Oppenheim, Barry Flanagan, Robert Smithson, Giulio Paolini, Reiner Ruthenbeck, Alighiero Boetti, Keith Sonnier, Giuseppe Penone, Franz Erhard Walther, Hans Haacke, Gilberto Zorio, Robert Morris, Marinus Boezem, Karl Andre, Emilio Prini, Richard Serra ve Zoo Grubu vardır.



3. BÖLÜM: ARTE POVERA YAPITLARINDA İNSAN, DOĞA, ENDÜSTRİ İLİŞKİSİ

İtalya'da 1960'ların sonlarında sanatçılar yalnızca resmî, endüstri ve kültür kurumlarına karşı çıkmakla kalmayıp, sanatın bireysel bir ifade olarak var olmasının etik bir nedeni olup olmadığını da sorgulamaya başlar. Bu bağlamda, kolektif deneyimleri ön plana çıkaran Arte Povera yapıtlarında malzemelerin alışılmadık kullanımı ve sanatın geleneksel tekniklerden uzaklaşılması nedeniyle, uygulama yöntemlerinde doğan biçim dışı farklılıktan dolayı bir çok izleyici, Arte Povera'ya yaklaşım konusunda belirli bir düşünce ve kavram karışıklığına düşer. Bu karışıklığın ana nedenleri arasında, Arte Povera çalışmalarının enstalasyonlar ve performatif etkinliklerle geliştirilmeye devam ederken, insan deneyimlerinin ve nesnenin var olan koşullar altındaki en temel durumlarının sorgulanması ilk aşamada fazlasıyla bayağı görülür. Fakat, sanatsal açıdan eleştirmenler, yapıtların diğer kaydileştirilmiş ve kavramsal biçimlerini daha yakından gözlemlemeye başladıklarında, Arte Povera sanatçılarının yeni bir sanatsal yaklaşıma doğru belirli prensip içinde ilerlemesi gözden kaçmaz. Sanatın gündelik yaşamın olağan koşullarında var olması gerekliliğini açıklayan görüşlerin ön plana çıkmasıyla, basit ve sıradan gerçeklik “bayağı” olmaktan çıkar. Artık, sanatta söz konusu olan şey, her ne kadar sıradan ve basit görünse de, olağan durum ve koşulların yarattığı performatif ifadeler, anlam ve içerik yönünden derin bir bağlamda değerlendirilir. Celant, bu dönemde sanatta meydana gelen her şeyi kapsayıcı değişim hakkında şunu yazar:

“Yirminci yüzyılın başında, hem yüzeyde hem de hacimde nesnelliğe yönelmiş bir sanatsal sistem içinde, "ortam" seçiminin olanakları son derece sınırlıydı. Sanatçı, resmin ve heykelin monolitik ölçeğinde çalışmaya zorlayan taleple bağlıydı ve 4 duvar, tavan ve zeminle tanımlanan ortam alanının sınırlarını aşmak için çok az fırsatı oldu. Nesnenin, birçok sanat biçiminden yalnızca biri olmaktan çıkıp tek ifade aracı haline geldiği bu koşullu durumun neden olduğu huzursuzluk ve hoşgörüsüzlük, 1909'dan itibaren Fütürizmin kapsamlı vizyonu ile patladı. Bu, dilsel ve fiziksel hareketleri önceki sınırların ötesine taşıdı ve kesinlikle görsel tekelden özgür bir prosedürel alan açtı. (...) Amaç, uzay ve zamanda bir alan yaratarak sanatın hayati, ideolojik ihtiyaçlara tanıklık ettiği ve sanatın varlığını onu çevreleyen somut gerçeklikle fiziksel ve estetik olarak bütünleştirdiği bir “unicum” yaratmaktır” (Celant,2009,s. 3).

Arte Povera yapıtları, düşünceden nesneye, doğaya, endüstriye hatta evrene uzanan tüm fenomenal ilişkiler, insan veya deneyim odaklı bir sentezlemeye açılmıştır. Arte Povera yapıtlarının yapılandığı sentez, gündelik yaşam içindeki “insan” kavramını, doğa ve endüstri arasında konumlandırmış ve insanın kendi gerçekliğini farklı bağlamlarda kolektif bir deneyim meselesi olarak ele almıştır. Böylece, “etkileşim” ve “oluşum” kraterlerinin daha ön plana çıktığı yapıtlar, “gerçeklik” ilkesini bir faaliyet yada icra biçimiyle değerlendirilmiştir. Dolayısıyla, sanatçı kimliğinin dışında, gündelik yaşam içindeki sanatın, sıradan ve herkes için geçerli olağan faaliyetlerin bir yapıta dönüşmesi, Arte Povera sanatçılarının ana konusu haline gelmiştir.

3.1. İnsan, Doğa Ve Endüstri İlişkisi Bağlamında Arte Povera Yapıtları ve Uygulama Yöntemleri

Germano Celant, Arte povera Hareketi’ni yeni tanımladığı dönemde yöntemi iki araştırma hattına göre kurmuştur. Yöntemlerden biri kaydıleştirilmiş bir kavramsal olarak “deneyim” meselesi diğeri ise güçlü maddi kanıtlara sahip nesnelerle ifade edilen “saf gerçeklik”e yönelimdir. Her iki durumda da, sanatın dili ontolojik bir görünüşe çıkış olarak totolojiye indirgenir. Saf gerçeklik açısından doğayı ve gündelik yaşam içindeki mevcut bulunan nesnelerin potansiyellerini inceleyen Arte Povera sanatçıları, görünen veya görünmeyen sıradanlığının perdelerini aralamak ve bizzat maddenin koşullara bağlı gerçekliğini açığa çıkarmak için deneysel yöntemlere başvururlar (Lumley, 2004,s.22). Bir şeyin kimliği, o şeyin kendisidir ilkesinden yola çıkarak fenomenolojiye özgün bir bakış açısıyla genişlettiği düşünce yaklaşımı, gerçek nesneyi doğrudan sanat dünyasına aktarır. Yapıtların hem fiziksel hem de kavramsal boyutları irdelenir. Sanatçılar, doğa veya endüstri nesnelerini bir yapıt sorunu olarak ortaya koyarken ele alınan nesneler olağan durumlarının dışına çıkararak, fenomenolojik yöntemlere benzer bir düşünce yaklaşımıyla nesnel varlığın özünü ve yaşam içindeki bağlamlarını vurgulamaya çalışır. Bu nedenle, insan, nesne ve doğa temsil ettiği şeyler için değil, kendisine özgü nitelikleri açığa çıkarmak için gözlemlenir (Lista, 2006,s.47). Bakargiev’e göre Arte Povera sanatçıları, sanat ve yaşamın, doğa ve kültürün kesiştiği noktayla ilgilenmiştir. Madde ve uzayın öznel bir anlayışını yaratmaya çalışmış ve bu da yaşamın tüm yönlerinde doğrudan temsil, ideoloji veya kodlanmış dillerin aracılık etmediği “birincil” enerjinin deneyimine izin vermiştir. Bu enerjinin bir yandan

yerçekimi veya elektrik gibi doğanın temel fiziksel güçlerine karşılık gelmesi, diğer yandan canlılık, hafıza ve duygu gibi insan doğasının temel unsurlarına atıfta bulunması amaçlanmıştır (Bakargiev, 2005,s.09).

Arte Povera sanatçıları maddi nesneler ve toplumsal değerlerle insan etkileşimlerinin karmaşıklığını keşfederek, maddesellik ve tüketim kültürüyle daha incelikli bağlantılar kuran yollarla ilgilenir. Bir kısım sanatçılar ise salt doğa süreçlerine ve nesnenin çevresel koşullarına yöneldiği görülmektedir. Doğayı kendine kaynak gören Arte Povera çalışmaları, nesnenin, organik yapılara, dokusuna ve süreçlerine yönelik kullanımı genellikle, dokunmak, hissetmek ve koklamak gibi yapıtın fiziksel etkileşim biçimlerinin ve doğal oluşumların deneyimlerine teşvik eder. Yapıt üzerindeki deneyim odaklı fiziksel etkileşimli yönlendirmeler daha sürükleyici ve merak uyandırıcı bir ilişki yaratır. Fiziksel koşulların yarattığı deneyim ilişkisi, izleyicilerin yapıt aracılığı ile yaşamın sıradan gerçekliğine dair daha derin bir düzeyde düşünme bağlantısı kurmasına izin verir. Bu yönüyle, Arte Povera sanatçıları, insanın doğayla özdeşleştiği, özgünlüğün ve yabancılaşmamış emeğin antropolojik boyutuna atıfta bulunur (Bakargiev, 1987). Tommaso Trini, Ocak 1969 tarihli “Domus” için “Beden ve Madde için Yeni Alfabe” (1969) başlıklı makalesinde, Arte Povera'nın asıl görüşünün anti teknolojik değil antropolojik olduğunu, doğal ve yapay malzemeler arasındaki karşıtlığın yanlış bir yorumlama biçimi yarattığını öne sürmüştür.

Arte Povera, doğayı ve endüstriyi insan ile birlikte ele almış ve yorumlamıştır. Dolayısıyla, Arte Povera, insan, doğa ve endüstri arasında belirli bir eklettik ilişkiler kurarken deneyim, süreç ve oluşumların yarattığı dinamizmi yakalamaya odaklanır. Trini makalesinde şunları yazar:

“Torino ve Roma deneyimlerinin ruhu zaten post-endüstriyel ve post-teknolojik bir vizyonda yaşıyor. Medeniyeti değiştirerek "hayatı değiştirmek" istiyor. Bu sanatçıların çoğu için sanat ile modern toplum arasındaki ilişkinin çöküşü artık tamdır. Bunlar tekniklerin ve mekanların çokluları, programlamaları, aktivasyonlarıdır: Prosedürlerin estetiğidir, teknolojik sanattır ve her kültürün iletişim araçlarının değişmesiyle birlikte değiştiğinin farkında olan diğer tüm ifade biçimleridir. Bir yandan da birinci şahıs deneyimiyle kendimizi toparlamaya başlıyoruz. Bu sanatçıların birçoğu sanatta dönüşüm konusunda keskin bir farkındalığa sahip: Bu nedenle, tıpkı alet yetkilendirmesini reddettikleri gibi, onu da

evrim, ilerleme, gelişme fikriyle birlikte reddediyorlar. Onlara göre ilk iletişim aracı insandır, mutasyon özneye başlar” (Trini, 1969,s.2).

Genel açıdan Arte Povera yapıtları, bir deneyim meselesi olması açısından süreç, oluşum, durum ve koşulların bağlı olduğu kavramlara vurgu yapar. Sanatsal hareket, yaratım sürecine ve sanatın kavramsal yönlerine maddi sonuçlardan daha fazla öncelik verir. Yapıt, maddi nesnelerin kendi görünümünden ziyade fikirlerin ve eylemlerin dönüştürücü gücüne odaklanarak, sanatın değerinin yalnızca fiziksel biçiminde meydana gelen çürüme, korozyonlaşma, üreme, bölünme, parçalanma, gerilim, yer çekimi, burkulma, fiziksel güç, biçim değiştirme, nefes alma, soğuma, ısınma kaynaklı kimyasal tepkimlere girme gibi tüm canlılığı var eden oluşumların, reaksiyonların ve başkalaşımın yarattığı fiziksel değişimlerin bilinçle olan etkileşimlerini gözler öne serer. Arte Povera sanatçısı açısından tüm bu fiziksel özellikler birer canlı işleyiştir. Dolayısıyla, Arte Povera sanatçısı, bitki, hayvan gibi doğanın yaşam formlarının insan gözüyle görülemeyen ve çok yavaş işleyen yaşamsal süreci ve organik ritmin getirdiği durumları bir keşif olarak yapıtlarına taşır (Lumley, 2004,s.16).

Arte Povera yapıtlarında sanatçının doğa süreçlerini takip etmesiyle çevre bilinci ve birinci derece doğal yapıları yeniden anlam verme girişimi ön plana çıkar. Birçok Arte Povera yapıtı, doğal unsurların içeriğindeki yaşamsal durumları ilgi alanına sokar ve ekolojik kaygılarla doğrudan ilgilenir. İnsan ve çevre arasındaki ilişkiye yapılan bu vurgu, materyalizmle ilişkilendirilen aşırı tüketime ve doğayı hiçe saymaya karşı bir tepki olarak da görülebilir.

Arte Povera (Yoksul Sanat) siyasetten, insan, doğa ve endüstri ilişkisine kadar kültürel yaşamın sorunlarına yönelik geniş bir bakış açısına sahiptir. Siyaset, kültür ve sanat ilişkisinde bir bağlantı noktası olan Yoksul sanat Hareketi, sınırsız ifade olanaklarını yaşamın ve deneyimin bir parçasına haline getirir. Arte Povera yapıtlarının özellikleri hakkında şu çıkarım yapılabilir:

1. Düşünme ve yaşam sürecinin nesneler aracılığıyla görselleştirilmesi
2. Teknolojik uygarlığın ve tüketim toplumunun eleştirisi
3. Tüm alanlarda sanatın entegrasyonu ve sanat ile yaşamın bütünleşmesi
4. Eylemin ve deneyimin önemi
5. Duyu, algı, sezgi ve bilincin güçlendirilmesi ve genişletilmesi
6. Bedenin sanatın bir parçası olarak kullanımı ve teatral gösterilerle ifade aracı olması

Yukarıda bahsedilen genel konuların yanında Arte Povera hareketinin sergi organizasyonları ve ilk oluşum aşamaları incelendiğinde “yaşam, beden, eylem deneyim, nesne (malzeme) ve teatrallik” gibi uygulama alanları üzerinden hareket ederek süreç, performans ve tutum ilkelerinde ilerlediği görülmektedir.

3.1.1. Yaşam Formu Olarak “Beden” Ve “Deneyim” Üzerine Pratikler

Arte Povera sanatçıları için en önemli konulardan biri “beden” ve onun canlı bir organizma olarak var ettiği yaşam deneyimleri başlı başına bir yapıt olarak ele alınmasıdır. Sanatçılar tarafından “beden” gündelik hayat olayların içinde dinamizm, enerji ve tutumun bir göstergesi haline gelirken doğanın bir parçası olarak değişimi, süreçleri ve oluşum aşamalarını yaşayan organik bir yapı olarak da algılanır. Bu yönüyle, “beden” ve onun fiziksel ve duyuşal yaşadığı deneyim biçimlerinin sanatsal olarak keşfedilmesi Arte Povera sanatçıları tarafından anlamlı ve merak uyandırıcı bir tema olarak görülür. Bir yapıt içinde sunulan “beden”in gündelik yaşam ve doğayla kurduğu iletişim ve algılama biçimi en yalın haliyle deneyimin var ettiği durumlarla sentezlenerek sunulur. Diğer taraftan, İtalyan Akademisyen Lea Vergine (1936-2020) “Bir Dil Olarak Performans ve Beden Sanatı” (2000) adlı kitabında belirttiği gibi Arte Povera sanatçılarının “beden”e yönelik amaçlarını açıklarken şu yorumu yapar: “Bu sanatçılar bedenlerini ilan edilen patoloji, kendilerini ötekine maruz bırakma ihtiyacı, psişik teşhircilik arasında kullandılar. İletişimin temelinde büyük bir rahatsızlığı ifade eden tüm faktörler metaforlar vasıtasıyla sunuldu” (Vergine, 2000,s.12).

Arte Povera sanatçıları, bir taraftan, bedensel ölçütleri dikkatle incelemişler ve bedenini izini bırakan, görünmeyeni ortaya çıkaran, süreçleri karşılaştıran ve bellekle ilişkili olarak diyalektiği sorgulayan bir bakış içinde insana özgü tutum ve deneyimin sonuçları açık bir ifadeyle izlenmişlerdir. Arte Povera sanatçıları “beden”i gerçeğin yeni bir fenomenolojisi ve antropolojisi olduğunu iddia ederek, eleştirilerini çeşitli şekillerde minimalist tutumlar çerçevesinde analitik bir titizlikle ele almışlardır. Arte Povera sanatçısı için “beden” başlıbaşına gözleme dayalı deneyimlerin ölçülendirilebildiği fenomenolojik bir “yapı” biçimi olarak değerlendirilmiştir. Sanatçılara göre, yaşayan ve bilinçli bir organizma olan bedenin davranış özellikleri ve etkileşime girdiği durumlarla birlikte içinde bulunduğu koşullar göz önünde bulundurulduğunda beden, birbirinden farklı etkenleri biraraya getiren bir toplanma merkezidir. Dolayısıyla, Arte

Povera sanatçılarının bazıları, “beden” varlığını, hem biyolojik yapının içinde gelişen bir organizma hem de yaşama yönelik deneyim ve tutum özellikleriyle kendini farklı bağlamlarda bulan ve kendini bir eylem ögesi olarak görünüşe çıkaran değerdir. Özetle, Arte Povera sanatçıları, deneyim ve yaşam ilişkilerinin odak noktasında “beden”in faaliyet durumunu performatif bir yapıya dönüştürmüşlerdir. Tomasso Trini “Beden İçin Yeni Alfabe” adlı makalesinde “beden, deneyim ve yaşam” arasında kendini tanımlayan Arte Povera Hareketi’nin ilerleyişini şöyle eleştirir:

“Bir yandan da birinci şahıs deneyimiyle kendimizi toparlamaya başlıyoruz. Bu sanatçıların birçoğu sanatta dönüşüm konusunda keskin bir farkındalığa sahip:Bu nedenle, tıpkı alet yetkilendirmesini reddettikleri gibi, onu da evrim, ilerleme, gelişme fikriyle birlikte reddediyorlar. Onlara göre, ilk iletişim aracı insandır, mutasyon özneye başlar. Roma ve Torino'daki bazı öngörülü girişimlerde ve sanat sektörüyle sınırlı olarak, bir nesne değil etki işlevi gördü, aynı zamanda farklı toplumsal sınıflar arasında bir ilişki işlevi gördü ama aynı zamanda özgünlüğün yeni cephelerini yaratmayı da hedefledi; Dolayısıyla beden düzeyinde farkındalık yaratmak, aracı, mesajı ve alımlamayı örtüştüren en radikal tepkidir. Bedenin alfabesiyle bu deneyim, teoriden pratiğe geçerek estetiği gerçekleştiren toplumsal bir durumun pratiğini kurmaya ve yaymaya mahkumdur.Dolayısıyla bu zorunlu olarak bir azınlık sanatının, fakat yayılan bir azınlığın özelliklerini taşır. Olumlu "hayatı değiştirme" fikrini yaymak için dile getirmek doğal olarak onun sorunu olmaya devam ediyor.Çünkü henüz özgünlük adasını bulamamış ve onu sadece kendisi için aramaya da niyeti yok” (Trini, 1969,s.50-51).

Tomasso Trini (1969,s.50-51)’de ifade ettiği gibi Arte Povera sanatçıları için ilk iletişim aracı bedenin kendisidir. Arte Povera sanatçıları, bedenin kendini deneyimlemesi ve kendine dönüş ilkesiyle yeniden tanımlanması ve keşfedilmesi açısından araştırılması gereken başlıca konu, beden fenomenolojisi olmuştur. Beden ve yaşam ilişkisinin deneyimleri üzerine ortaya çıkan Arte Povera yapıtlarının anlam ve içeriğinde, beden fenomenolojisini geliştiren Merleau Ponty’nin ve Hermann Schmitz’in düşünce yaklaşımları arasında paralel bir bakış açısı vardır.

Ponty, klasik felsefe kuramlarının ötesinde fenomenolojik bir yöntemle “yaşam ve deneyim” üzerine öne sürdüğü görüş ve düşüncelerini yayınladığı üç temel kitap olan “Davranışın Yapısı”, “Algının Fenomenolojisi” ve “Görünür Görünmez” adlı felsefe çalışmalarında açıklar. Ponty, yayınladığı kitaplarda genel olarak varlık ve deneyim arasındaki gerçekliğe yönelik bilinç düzeylerini “bedenlenmiş özne” ve onun dünya

ilişkileri üzerine yapılan algısal durumlarını ele alır. Ponty, öznenin organik ve bilinçli bir beden olarak dünya ile kurduğu iletişimi, uyumu ve ontolojik gerçekliği, bedenin, algı, yönelim, alışkanlık ve düşünüm öncesi kavramlarıyla sorgular. Öznenin bedenleşerek dünya aracılığıyla var olma biçimini ve dünya içinde anlam üretmedeki edinimlerini ve sahip olduğu yeteneklerini yaşam deneyimlerinin odağında inceler. Diğer taraftan, ontolojik olarak insanın kendine dönüşü konusunda subjektif ve objektif bakışla ortaya çıkan kuramların yarattığı paradoks tartışmayı beden fenomenolojisi düşüncesiyle birleştirir (Ponty, 2006).

Ponty'nin düşünce tarihinde ontolojik açıdan yaşamın içindeki insan bedeninin bilinç ve organik yapısıyla ilgili öznel ve nesnel olarak kuramsallaştırılan ayrıştırıcı görüşü eleştirir. İnsan algılamasına yönelik yeniden bir eleştiri getirerek algının tüm ilişkilerine eşlik eden ve bedenin yaşamla özdeşliğini sağlayan deneyime yönelik özellikleri ortak bir alanda sorgular. Ponty, “dünyada yaşamak” ve Martin Heidegger’in “dünya içinde var olma” gibi özne, nesne ve yaşam arasında gerçeklik algısının yarattığı ontolojik sorunları incelerken fenomenolojiyi “insan bedeni” gibi sürekli davranış, tutum, deneyimler ve eğilimler geliştiren organik yapının algılama biçimleri ve nesnel ilişki ağlarının nedenleri üzerine bağlamlar kurar. Ponty’e göre algılamak, bilmekten farklı olarak, “onu bize hayatımızın tanıdık yeri olarak sunan dünyayla yaşayan bir iletişimdir” (Ponty, 2014).

“Gerçek” ve “nesnel” olarak algıladığımız şeylerin özellikleri de kısmen bedenin normlarını ve seviyelerini benimsemesine atıfta bulunur. Bir nesnenin “gerçek” nitelikleri, bedenin maksimum netlik ve zenginlik sağlayan yönelimlere ayrıcalıklı olmasına bağlıdır. Ponty’e göre beden, dünyanın stili veya mantığı, bir nesnenin niteliklerini birbirine bağlayan uyumlu ilişkiler sistemi, algısal alanın yapılandırması ve aydınlatma veya hareket gibi arka plan seviyeleri için bir şablon görevi görür. Beden ve dünya arasındaki bu simbiyozda veya çağrı ya da yanıtta, her şey kişinin bedeninin bağıntıları olarak anlamlıdır ve bu nedenle gerçeklik her zaman algıya atıfta bulunur (Ponty, 2014).

Ponty'nin tartışmaya açtığı duruma göre “duyulur ve düşünülür” olarak tam anlamıyla algılanacak bir özne ve kusursuz biçimde algılanacak bir dünya yoktur. “Algının Fenomenoloji” kitabının önsözünde “Dünya düşündüğüm şey değil yaşadığım şeydir,

dünyaya açıktır ve hiç kuşkusuz onunla iletişim kurarım ama ona sahip olamam, o tüketilemez olandır” diye yazar (Ponty, 2014,s.213).

Dünyada ve evrende her şey görünür veya görünmez bir döngü içinde devamlı olarak yeni bir doğumla başlar ve bir sonla biter. Bu bakış açısıyla dünya içi gerçeklikliğin değişen ve farklılaşan olgusunda sabit kalmayan şeylerle etkileşimli beden tekil mevcudiyeti de aktif olduğu kadar diğer taraftan pasif bir konuma doğru ilerler. Ponty için varlık sürekli değişimlerin yarattığı farklılaşmalar üzerinden hareket ederken insan, kendi mevcudiyetini çevresel koşullara ve şimdiki zamanın deneyimine bağlı bir beden içinde belirleyerek yapılandırılır (Ponty, 2023). Dolayısıyla algılama, fenomenlerle içiçe geçmiş yaşayan bedene yönelik aktif deneyimin kaynağıdır.

Ponty, tezine uygun olarak, sanatçıyı dünya üzerinde önceden düşünülmüş kavramsal yapıları üst üste koymak yerine onları algısal ve deneyimle var eden, açığa çıkaran böylece kendi tutumunu ortaya koyan ve bu yolla dünyaya vereceği cevapları arayan biri olarak tanımlar. Ponty’nin sanat ve yaşam arasındaki ilişki hakkında şu görüşlerini önemlidir:

“Şeyler hakkında edindiğimiz bakışımızın karşısında yalın ve tarafsız nesneler yoktur; her nesne veya şeyler belirli ya da belirsiz bir tutumu simgeler, bir tutumu anımsatır, bizlere yansıttığı ve uyandırdığı olumlu ve olumsuz tepkileri, duyguları içinde barındırır. Böylece, bir insanın kendisini çevrelediği nesnelerden, dikkat ettiği renklerden gezindiği ve dolaştığı yerlerden o insanın zevki, kişiliği, dünyaya ve dışardaki varlıklara tutumu okunur” (Ponty, 2014,s.30).

Ponty (2014,s.30)’da aktardığı görüşlerinde nesne ve özne ilişkisinin karşılıklı etkileşimini tutumlara bağlar ve öznenin içeriğini belirleyen bir etken olarak görür. Germano Celant da benzer bir yaklaşımla, Arte Povera hareketini en özet anlamıyla tanımlarken sanatçının “yaşama ve nesneye karşı olan tutumu” (Costa,2019) der. Arte Povera çalışmalarının temel bakış açısına paralel bir anlayışa sahip Ponty’nin görüşlerindeki beden ve onun kendine dönük dünya içindeki deneyimleri ve tutumları Arte Povera yapıtlarında açıkça görülmektedir (Eroğlu, 2014). Arte Povera sanatçısı deneyim ve tutum konusunu, düşünen, duygularını içselleştiren, üreten ve bulunduğu toplum içinde kimlik kazanan ve kendini ayrıcalıklı kılan insanın ötesinde “kolektif bir yapının sıradan bir ögesi olan insan”ı dikkate alarak eleştirir. Fenomenolojik bir bakış açısının içeriğinde ve odak noktasında değerlendirdiği “insan” ilk bakışta yaşadığı alanın tekil parçası olarak değil, kolektif bir yapının ögesi olarak görür (Ponty, 2014,s.22-23).

Ponty'nin “Algının Fenomenolojisi” kitabında “beden”i dört deneyim aşamasında değerlendirir. Birincisi, bedeninin mekan içinde deneyimi ikincisi, bedenin zamansal boyutla ilişkili deneyimi üçüncüsü bedenin kişilik öncesi alışkanlık özelliklerini tartıştığı anonim bedeni ve dördüncü olarak bedenin yaşam içindeki alışkanlıkları ve dış ortamlarla sağladığı özdeşliklerin yarattığı deneyimleri algılama fenomenoloji içinde yorumlanır. Algılama fenomenolojisinden yola çıkarak hareket eden Ponty, daha sonra öznenin çevresel koşulları göz önünde bulundurduğu “Beden Fenomenolojisi”ne geçiş yapar (Ponty, 2017).

Dünyayı bütün olarak ele alan Ponty, tikel deneyimleri öznelci yaklaşımların dışında formel olmayan farklı bir bakış açısıyla ön plana çıkarır. Ponty, deneyim ve gerçekliği “betimlediğimiz ve kavradığımız şeylere dahil olmak” düşünce açılımıyla ürettiği yeni görüş dünyayı yeniden görmek isterken karşıt ikileme gitmeden geliştirir. Yaşam içinde algının gösterdiği şey ve yarattığı tutum, deneyim ve yönelimleri nedir? Gibi sorulara açıklık getirmeye çalışırken algı fenomenolojisi kuramını beden fenomenolojisi kuramına taşır. “Davranışın Yapısı” kitabında dünyadan bilince doğru algıyı fenomenler dünyasında değerlendirirken ters bir bakış açısıyla, bilinçten dünyaya doğru öznenin yaşamındaki algılama biçimine farklı bir sorgulama getirerek bedenin konumu ve deneyimleri hakkında tespit ettiği görüşleri belirtir. Ponty “beden”in özne ve algı ile yapılanan varlık bilincini “kendi bedenimle kurduğum ilişki” ilkesinden hareketle tüm kuramları dışlar ve kendine özgü bir başlangıç yapar. Ponty’e göre, “kendi bedenimle kurduğum ilişki” düşüncesini geliştirmek için ahlak, metafizik, mantık ve idealizm gibi felsefe alanlarını sorgulama dışı bırakmak gerekir (Ponty, 2017).

Bedenin kendisiyle kurduğu ilişkide “Beden Fenomenolojisi” kavramının temel yaklaşımı “ben bedenimi bir nesnenin sürekliliği gibi göremem” düşüncesiyle açılım yaparak gelişir. Beden, öznenin kendisi için bir görünüşü değil bir mevcudiyeti temsil eder. Bedenin kendisinde insan için nesnel bir verilmişlik vardır. İnsana verilmiş bir mevcudiyet olarak beden kavramı, sürekli kendini hissettirir diğer taraftan da özne için bu verilmişlik durumu bir belirsiz algısı yaratır. Çünkü özne için “beden” önceden seçilmiş ve belirlenmiş bir şey değildir. Ponty, bedeni açığa çıkmasına yol açacak tutumu benimsemeye davet eder (Ponty, 2017,s.37). Merleau Ponty için “insan bedeni” belli bir canlılıkla kuşanmış, belirli bir biçimi olan ve sürekli kendini farklı yollardan deneyimleyen ve dış ortamlarla özdeş olmaya çalışan bir yapıdır. Bedenin dünyayla ilişkisi,

herhangi bir şeyin deneyimi için temel arka plan görevi görürken, bedenin kendisi, onu diğer tüm şeylerden aynı biçimlerde ayıran şekillerde deneyimlenir. (Ponty, 2017).

Beden, durum ve mesafeye uygun olarak her yerde görelî bir konum tarafından belirlenir. Ponty'nin değerlendirmesinde beden nesneler içinde bir nesne gibidir fakat onlardan fazla durumu olayları ve yaşamın işleyişini deneyimlerle belirlemeye çalışır. Kendine ait özellikleriyle beden özne, bilinç ve nesne ikiliğine sığmayan şeydir. Diğer taraftan, Merleau Ponty için “beden” dünyaya yönlendirilmiş ve uyarlanmış dinamik ve duyumsal bilinç olarak bir deneyim alanını temsil eder. Deneyimin ilk aşaması, algılarla ve sezgilerle kendini varlığını ve dış dünyayı hissedenden insanın bilincinde yaşamın tamamlanması için devamlı gelişmesidir. İkinci aşamada, deneyimin bir devamlılık olması nedeniyle, süreçlerle işleyen fenomenlerin içinde varoluş savaşı veren insanın eylemlerinin ve hareket tarzının belirlenmesidir. Arte Povera sanatçılarına belirli bir etki bırakan Merleau Ponty'ye göre sanatta deneyim olayı, bir algılama ve süreç meselesi olması yönüyle yaşanan dünyanın karşısında sanatçının kendi eylemleriyle ve tutumlarıyla izleceği bir yoldur. (Ponty, 2017).

Fenomenolojik bir temaya göre, dünya var olan herhangi bir dünyayla sınırlı değildir, kendi içinde insana yönelik yeni deneyim alanları yaratma olasılığını içerir. Dolayısıyla sanat, sanatçı “alışılmış olgusallığı” aştığı ve sanat eseri aracılığıyla “kesinlikle özgül” ve “özgün” bir varlık boyutu oluşturduğu sürece böyle bir olasılık olacaktır. Her şeyden önce sanat, yeni bir ontolojik boyut yaratma yeteneğiyle, dünyanın kendisinden daha temel bir gerçekliği, yani “dünyanın olasılığını” ortaya çıkarır. Bu anlamda sanat, normalde gizlenmiş olanı ortaya çıkarır. Sanat “şeyleri görünürlüğe getiren saf bir görünümdür” Bu nedenle uzay, algıladığımız şey değil, algılamaya izin veren şeydir. Bu durum Heidegger'in ifade ettiği gibi “artık ontoloji ve fenomenoloji varlıkların toplamını değil, onların ortaya çıkma koşulu olduğu sürece dünyaya atfettiği türden bir rolü tanımlamaya çalışır” (Heidegger, 2012,s.26). Bu bağlamda, Heidegger, “Sanatın Kökeni” adlı kitabında “sanat, bir dünya yaratarak, tam da bu orijinal görünme biçimini ortaya çıkarır. Algılanan şeylerin ötesinde, sanat “kendini gizleyen ve içinde şeyin kendini açığa çıkardığı görünüşü görmemizi sağlar” (Heidegger, 2011,s.36).

Ponty'nin görüşünde ise deneyim için “beden”in bir ölçüt olarak konumlandığı durumlar olmalıdır (Ponty, 2023,s.26). “Beden”in görünür ve görünmeyen gerçekliğini açığa çıkarmaya çalışan Arte Povera sanatçısı için deneyim, doğa ve gündelik yaşam

arasında ilişkiler ağına giren öznenin kendini bedenleşmiş bir varlık olarak eylemler, duygular, düşünceler ve duyular aracılığıyla yeniden keşfetmesi, değerlendirmesi ve derecelendirmesidir. Merleau-Ponty'nin eylemler açısından kinestetik farkındalık önermesinde “beden şeması” olarak adlandırdığı önceden bilinçli bir bedensel hareketler ve mekansal eşdeğerlikler sistemi ile mümkün olmaktadır. Nesnelerin “konumsal uzamsallığı”nın aksine, bedenin gerçek veya olası görevlere yönelik bir “durumsal uzamsallığı” vardır. Bedenin “dünyaya doğru varlık” olarak, yaşanmış hedeflere yönelik bir izdüşüm olarak varlığı, bu nedenle, nesnel alanın oluşturulduğu arka planı var ettiği uzamsallığıyla ifade edilir (Ponty, 2023,s.36).

Özkan Eroğlu, “Arte Povera” adlı kitabında Fenomenojik bakış açısını “Fenomenojik Göz Olayı” adı verilen konuyla aktarırken “beden” ve onun yarattığı “deneyim” ilişkisini birleştiren düşünce yaklaşımını şöyle açıklar:

“Konu Merleau Ponty olunca ve mesele Arte Povera’ya bağlanınca ‘Fenomenolojik Göz’ olgusundan söz etmek de sanırım büyük bir yarar sağlayacaktır. Arte Povera sanatçılarının hem nesne, hem de özne anlamında ‘göz’ olgusuna büyük önem verdikleri oldukça açıktır. Böyle bir konu, görünür ve görünmez kavramları üzerine kuruludur. Fenomenolojik göz, betimleyici bir özellik taşır ve bu özellik, ‘dünya yaşamı’ dediğimiz tanıma değer verip, genişletmeyi zorunlu hale getirir. Fenomeolojik göz, beden ve zaman kavramlarıyla yoğun ilişkiye tabidir. Beden farkındalığı ve bu farkındalığın her zaman değişik algılanabileceği gerçeğini de sunar. Söz konusu, zaman kavramı karşısında uğranılan değişimi ve dönüşümü ya da başkalaşımı, ‘fenomenojik göz’ün ilinti alanında buluruz. (Eroğlu, 2014,s.16).

Eroğlu (2014:16-17)’nin aktardığı düşünceye göre, “zamanda görünen varlık” olarak “beden” ve onun yeryüzündeki komununa karşı zihinsel ve fiziksel olarak kurduğu ilişki gerçek bir deneyime dönüşüm sağlar. Burada, öznenin “deneyim” olgusu, mekan ve zaman arasında kalan bedenin konumu ve ölçüsünün nitel ve nicel derecesi birlikte sorgulanır. Diğer bir deyişle, görünür ve görünmez yönleriyle beden, sosyolojinin ve doğanın kolektif yapısı içinde yarattığı eylemlerle kendini var ettiği düşünülür. Burada öznenin bir varlık olarak kendini eylemsel tutumlar içinde değerlendirmesi ve derecelendirmesi gerekir. Eroğlu, şöyle devam eder:

“Fenomenolojik göz bu noktada öznel bir algılayandır. Böyle bir göz, gören değil, görebilen bir algı mekanizmasına, dolayısıyla yaratıcı bir bedene ilişir. Fenomenolojik göz, beden gerçekliği üzerine giderken, bu meselenin hangi şart ve

ortamda ruhsallıkla ilintili olduğunu da sorgular. Feomenolojik gözün, taşıdığı ruhsallık, bu ruhsallığın nasıl evren tinselliği ile birleştiği ya da ilişkiye geçtiği durumları da akla getirir. Bu aşamada zaman kavramı ve onunla ilişkiye giren varlık kavramı devreye girer. Görünen varlık ve görünmeyen varlık ile ‘zamanda görünen varlık, beden ve ruh’ fenomenolojik gözün ilgili duracağı diğer konulardır” (Eroğlu, 2014,s.17).

Arte Povera Hareketinin önemli sanatçılarından Giovanni Anselmo sanatta pratiğe yönelik deneyime “yapıt ve gerçeklikle doğrudan ilişkinin nasıl kurulacağı, nasıl çalışmalarına enerjiyi ve görünmeyeni dahil edileceği?” sorusuyla bir açılım getirir. Bedenin dünya içinde yaşamını “Çalışmaya Girmek” (görsel 63) adlı çalışmada açıkça yorumlanır. Başlıkta kullanılan ifade bir niyet beyanı anlamına gelir ve başlığı aynı serginin ardındaki fikri somutlaştırır. “Çalışmaya Girmek” işin içine doğrudan dahil olma arzusunun en açık ifadesidir. Bu çalışmasında Anselmo, duygusal ve fiziksel deneyimi aynı anda içeren bir olay gerçekleştirir. Sanatı bir "varoluş biçimi" olarak gören Giovanni Anselmo “Çalışmaya Girmek” yapıtında kamera merceğinin arkasında kalmak yerine kendini manzaranın gerçek alanına girişim yaparak dünyaya katılmayı seçer. Görüntü, otomatik zamanlamalı siyah beyaz bir fotoğraftır ve Anselmo'nun bir tarlada koşan silueti gösterir. Arkadan görünüşlü otoportre canlı bir görüntü sunar. Bu, izleyicileri bir durum meselesine sokar ve onları olayın doğrudan tanıkları haline getirir (Amman, 1979,s.52). Anselmo'nun “Çalışmaya Giriş” eserindeki öznenin konumu (sanatçının kendisi) hem mekanda hem de zamanda kendini deneyime bağlı anlık bir eylem halinde bulunurken sadece bir görünüş olarak sunulur. Çalışmada bedenin, zaman ve mekan ilişkisinde görünüşe çıkış biçimleri temel bir rol oynar. Beden, kendi kendisini hareket ettirmesiyle yarattığı yönelim bakımından şeylere dahil olan bir perpektif oluşturur. Öznenin bir beden olarak konumu ilk bakışta bilinmeyen bir arazi alanında ve zamandan muaf “belirsiz” bir ifade içinde kalmaktadır. Celant, yapıtlardaki bu mütevazi durumu, Anselmo'nun çalışmaları üzerinden şöyle açıklar:

“Giovanni Anselmo'nun eyleminin yoksulluğu daha inceliklidir. Burada dikkat çeken şey güvencesizliktir. Nesneleri, oluşturdukları ve bir araya getirdikleri anda yaşarlar ve değişmez nesneler olarak var olmazlar. Yeniden var olmak için yeniden oluşturulması gerekir, buda var oluşlarının bizim müdahalerimize ve davranışlarımıza bağlı olduğu anlamına gelir. Özerk ürünler olmaktan ziyade, istikrarsızdırlar ve kendi hayatlarımızla ilişki içinde yaşarlar” (Celant, 1967,s.3).

Bu çalışmanın yardımıyla Anselmo, anlık bir fotoğraf görüntüsünden öte, varoluşu yaratan beden, bilinç ve eylemin evren içindeki uzak bir görüş mesafesindeki tanımlanamayan durumuna atıfta bulunur. Anselmo'ya göre yapıtın içinde hayati, varoluşsal bir katılım olması gerekir. Çalışmaya dahil edilen bu varoluşçu katılımı görünümün giderek silikleşen bir bedenle yok oluşuna fenomenolojik gözün şahitlik etmesi gerçeklik ve varlık arasındaki paradoksu açığa çıkarır (Mangini, 2010).

Zaman ve beden arasındaki ilişkide süreç, değişim, dönüşüm ve başkalaşım arasındaki durumların yarattığı olayların deneyimleri Arte Povera sanatçısı için görünür ve gözlemlenebilir bir alan olarak gerçeklikle olan sistematik kesişme ilişkileri değerlendirilir. Her Arte Povera yapıtında ifade edildiği gibi öznenin ya da nesnenin var olduğu mekan içindeki yaşadığı süreç ve değişim fenomenolojik bir bakışa sahiptir ve yapıt, nesnenin ya da bedenin kendine ait ham görüntü gerçekliğini yansıtır. Anselmo ve bir çok Arte Povera sanatçısı, bedenin mekan içinde uzamı ve uzamla arasındaki kesişmelerin fenomenolojik göz tarafından sorgulanan değerlerine dikkat etmektedir. “Çalışmaya Girmek” yapıtının gösterdiği sanatın çeşitliliği ve bilişsel süreçleri içinde ziyaretçilerin de bu yaşamın bir parçası olmalarına olanak tanıyarak bir eylem alanını ve gözlemlenebilir anlayışın bilincini oluşturur. Fenomenler dünyasında bedenin sahip olduğu eylem alanı içindeki yeri ve konumu bir görünüş olarak “Çalışmaya Giriş” yapıtında sorgulanırken aslında varoluşa yönelik tümel yaklaşım ve bütünü görmeye çalışan fenomenolojik gözün bakış açısı, insanın evrene karşı durumunu ve ilişkilerini derecelendirir.



Görsel 63: Giovanni Anselmo, Çalışmaya Girmek, Performans, 1971

Kaynak: www.fondationlouisvuitton.fr/en/collection/ , E.T. 15/12/2023

Fenomenolojik göz, salt bedenin biyolojik ve fiziksel özellikleriyle ilgileniyor gibi görünse de, bedenin bilinç ve görüngenbilimsel boyutuna da yönelir. Burada çok farklı kavramlar devreye girer. Bu kavramlardan biri de “ufuk”tur. Ufuk tanımıyla belirtilmek istenen durum, fenomenolojik gözün görünenden başlayıp görünmeyene doğru ilerleyen algılama biçimindeki sınırlandırmanın belirlenmesidir. “Ufuk” kavramı görüneni sınırlandırma bağlamında ele alınırken fenomen olarak bedenin algılanmasında boyutsallık konumu devreye girmektedir. Mekan ve zaman kavramının birlikteliğinde varlık için yapılan bakış açısının verdiği ölçü ve geçiciliğin değişen değerleri içinde “beden”nin fenomenolojik gözle olan hakikati açıklığa çıkarılır (Ponty, 2023).

Beden ve deneyim ilişkisinde insan varlığının fenomenolojik göstergesini en etkin anlatan “Çalışmaya Giriş” adlı performatif özelliklere sahip yapıt, süreç, eylem, evrensel uzam arasındaki ilişkilerde zaman ve mekan içinde canlı bir organizma olan insanın geçici hale gelen ve belirsizleşen durumlarını ve sınırlarını gözler önüne serer. Anselmo bu yapıtı hakkında şunları söyler:

“1969 yılında bir öğleden sonra kırsal kesimde batan güneşe doğru yürüyordum. Yanımda bir kamera vardı. Her yirmi adımda bir günbatımına ve ufka doğru fotoğraf çekiyordum. Film rulusunda yirmi poz vardı. Çektiğim fotoğraf sayısı da bir o kadardı. Bir yandan batıya doğru yürüyerek güneşin varlığını uzatıyordum, diğer yandan kozmosla hareket eden bir çok nesne gibi bir eylemin içindeydim. Kendi yörüngesi olan küçük bir ay gibi hareket ediyordum” (Lancioni, 2018,s.46).

Sanatçı “Çalışmaya Giriş” yapıtında, kameranın otomatik zamanlayıcısını odakladıktan sonra boş bir arazide önceden belirlenen noktaya doğru koştuğu eylemi kayıt altına alır. Eylem ve zaman arasındaki ilişkiyi bir doğa mekanı olan geniş arazinin boşluğunda hareket halinde bulunan kendi bedeni ile yorumlar. Anselmo, doğanın içinde kendi merkez konumunu sorgularken “şimdi burada olma” durumundan “içindeki içinde” durumunu ileri süren bakış açısı giderek belirsizliğe ve tanımsızlığa giden mistik bir anlama doğru yol alır. Böylece, görünür ile görünmez, güç ile eylem, sonlu ile sonsuz arasında sürekli bir gerilime dönüşen hakikatin dualist yapısını sorgular. Yapıt, doğanın insan üzerinde karşıt güçlerle yarattığı düalist yansımanın sansasyonel kanıtına bir göndermede bulunur. Yapıt, hayatta varolan çatışmaların ve karşıtların yansıtıldığı fenomenolojik bir olay içinde ilerler. Sanatçının çok basit bir biçimde gerçekleştirdiği deneyim, sürekli devam eden dönüştürücü süreci bir aracı öge olarak temalaştırılır ve elde edilen sonuçlar belirli bir açıklıkta gözlemlenebilir. Süreç içinde gelişen tema yalnızca

belirli durumlara bağılı ortaya çıkar. Süreç, bir başkası tarafından izlenebilen ve yalnızca görsel alışkanlıkları değil aynı zamanda bilişsel alışkanlıkları da içeren bir kavramdır (Mangini, 2010). Bu nedenle, süreç içinde yalnızca bilimsel gözlemlere konu olan doğal olaylar değil, doğanın psikolojik ve zihinsel olarak derin etkileri vardır. Herman Schmitz “Yeni Fenomenoloji” kitabında şunları yazar:

“Bir fenomen bir kişinin belirli bir zamanda gerçekliği yadsınamaz bir olguyu görme olayıdır. Bu o kişi için her defasında kaçınılmaz bir hipotezdir. Fakat bu iki bakımdan görelidir. Bu başkaları içinde olgusal olarak kaçınılmaz mıdır? Ve bu benim içinde böyle midir? Sorularıyla başlayan durumda bir şey asla apodiktik bir kesinlikle ifade edilemez. Ama aynı zamanda şeylere öylece basit bir biçimde ulaşamayız. Şeyleri her zaman bir şeyin, mesela kavramların ışığında ya da bir şeyin uzantısı olarak görürüz. Bunun içinde gerçekliklere ihtiyaç duyarız. Şeyler her zaman çok anlamlıdır. Bunları sadece gösterebiliriz ama ne olduklarına dair başka bir şey söyleyemeyiz. Sınırlı ve geçici bir tarzda bir durumu ele alma yöntemi, herhangi bir kabulü etrafıca düşünme ve geriye ne kaldığını, neyin geçerli olacağını görme denemesidir” (Schmitz, 2020,s.56).

“Çalışmaya Giriş” yapıtı, 250 x 500 cm ebatlarında oldukça büyük baskısı alınan kamera kayıtlarının görüntüsünde, geniş bir boşluğun ortasında küçük bir leke değeri haline gelen insan figürünün anlamı zaman ve mekanda sınırlı da olsa kendi bedenimizi algılayabilmemizi sağlar. Anselmo’nun doğada ve tarihin küçük bir zaman süreci içinde bedeninin istikrarsız konumunun algılanmasını yansıtan ve bundan üretilebilecek düşünce arayışı uyaran çalışması, günlük yaşam içinde öğreticidir.

“Özel, bütün, sonsuz, görünür ve görünmez kavramlar nesnelere, dünyaya ve evrene ilişkin algımızı yönlendiren ve düzenleyen kavramlardır. Yönelim araçları ve mekan parametreleri, ölçülebilirlik ve görünürlük derecesinin yanı sıra bizi ait olduğumuz uzay zamana bağlayan ilişkiyi de gösterir. (..) İnsan, nesneler, etrafımızdaki uzay parçacıklarından oluşuyoruz ve aynı zamanda ölçülemeyecek kadar geniş bir uzayın sadece ayrıntılarının ölçülmesi yoluyla kavranabilen parçacıklarıyız. Bu yalnızca bütüne değil, aynı zamanda kozmolojik konfigürasyonunda insanın sınırlılığine kıyasla sonsuzluğa da götürür” (Disch, 2007,s.24-38).

Fenomenolojik göz algısının önem verdiği değer noktalarından biri de ilkellik, kaba form algıları ile oluşturduğu bağlantılardır. Tam bu noktada, fenomenolojik gözün ilk etkileşim istediği konu, estetik değil hakikat olur. Fenomenolojik göz olgusu içinde gören, görünür kesişmesinde hakikat, ilkel, vahşi, sessiz, kavramsız özleri de soruşturur (Eroğlu,

2014,s.18). Jean Paul Sartre, “Kendi İçin Varlık Olarak Beden” (2009) adlı yazısında bedenın gör n rl       ve dünya içinde varlık ilişkisini şöyle açıklar:

“Sadece, şeyler arasında salt bağlantı olacak yerde insanların şeylerle olan kökensele munasebetini ve dünya üzerindeki yerini kendinde ku atır.Eğer bir cismin başka bir cisme doğru hareketini önce çıplak g  le, ardından mikroskopla inceleyecek olursam, ikinci  ıkta bana yüz kez hızlıymı  gibi g  necektir.      hareket halindeki cisim kendisine göre yer de i tirdi i cisme daha çok yakla mı  olmasa da aynı zamanın içinde yüz kez daha büyük bir uzamı katetmi tir. Böylece hız nosyonu, hareket halindeki cisimlerin verili boyutlarına kıyasla hız değilse hiçbir anlam taşımaz.Ama dünya içinde bizatihi belir imizde o boyutlar hakkında biz kendimiz karar veririz. Aksi takdirde o boyutlar hiçbir şekilde olmazlar. Böylece, bu boyutlar kendileri hakkında edindiğimiz bilgiye değil, dünyanın içindeki ilk angajmanımıza g recelidirler. Görecelik kavramının dile getirdiği şey budur. İnsan ve dünya göreceli varlıklardır. Belirmek, benim için, şeylere olan mesafemi yaymak, ve bizatihi bu yoldan şeyleri var kılmaktır. Bunun sonucu olarak şeyler tam da ‘bana mesafeli olarak var olan şeyler’dir. Böylece dünya, varlı ım olan ve kendisi aracılığıyla dünyanın açığa çıkmasını sağladığı bu tek yönlü ilişkiyi bana gösterir” (Sartre, 2009,s.40).

Varlık ve görünüm üzerine gelişen konu, gündelik yaşam ve deneyim üzerine öznenin kültürel yapı içindeki durumudur. Gerçek yaşam deneyimlerinin belirlenmesinde ve öznenin de kendini gerçek anlamda var etmesinde karşılaşılan ana sorun kültürün yapay düzeydeki baskıcı in asıdır. Schmitz için tarihsel süreçte biçimlenen insanın yapaylıkları ortadan kaldırılmasıyla yaşamın gerçek deneyimleri belirlenebilir ve kavramsalla tırılması mümkün hale gelebilir. Sorunun merkezinde bulunan tarihsel gelişimin yarattığı kültürel yapaylıkların yok edilmesiyle insan gerçek deneyimleri yakından incelenebilecektir. Dolayısıyla, Schmitz’in  ne sürdüğü “Yeni Fenomenoloji”  imdiki zamanda yaşama isteğini belirleyecek olan yolları bulmak için olası deneyimler alanını taramayı amaçlamaktadır.Yapay göstergeler ile belirlenen kültür ve umut artık insanların gündelik yaşaması için gerekli motivasyonlar olmaktan çıkmalıdır. Ona göre, günümüzde insanlar sistemin yapay olarak tasarladığı kitlesel kültürün sadece algısal düzeydeki göstergesel soyutlamalarıyla yaşamakta, düşünmekte ve hareket etmektedir. Sonuç olarak, insanın yönelim noktaları artık kendi deneyimleri değil, teknoloji uzmanları tarafından inşa edilen çevresel ve sosyal sistemlerdir. Bu gelişmeyi dengelemek için, yapay yapıların kalın perdesini şeffaf hale getirmek için son derece

uzmanlaşmış düşünürlerin çabalarına ihtiyaç vardır, böylece modern insanlar mevcut yaşamlarını ve olanaklarını daha iyi tanıyabileceklerdir (Schmitz, 2020).



Görsel 64: Giovanni Anselmo, Sağ Taraf, Fotoğraf, 1969

Kaynak: <https://www.tribune.com/dal-mondo/2024/02/E.T.14/08/2024>

Anselmo, görünür ve görünmez üzerine fenomenoloji çalışmalarına, yazı ve kelimelerdeki anlam ile okuma, algılama ve yönlendirme arasındaki ilişkiye tersine çevrilmiş bir göstergeyle kavramsal bir sorgulama yaratır. Kelimelerin anlamı ile insanın görme eylemiyle başlattığı düşünme ve görüntü etkileşiminin gerçeklikliği üzerine yaptığı çalışmada, Anselmo, izleyiciye bakan kendi portresini kullanır. “Sağ Taraf” çalışmasında bedenın sol tarafındaki boyun ve omuz arasında kalan kısma “sağ taraf” yazılı bir ifade bırakır. Bu yön ifadesi karşıdan bakan izleyicinin sağında fakat kendi bedeninin sol tarafına aittir. Sözcüğe ait bu anlam kayması, tamamen sağ veya sol, yukarı ya da aşağı gibi yön belirteci sözcükle karşıındaki imgenin bakış açısına yönelik bir değişimdir. Bu değişimin ana nedenlerinden biri de sözcük ve imajın karşılıklı olarak kendini ne derece doğru biçimde tamamladığıdır. Deneyim ve imaja karşı sözcüklerin anlamındaki değişimin gerçek hayatta ne ifade ettiğini tartışan Jaques Ellul “Sözün Düşüşü” adlı kitabında şunları yazar:

“Dil bir çağrı; dil bir mübadeledir. Dilin yalnızca enformasyon iletişimi için var olduğu düşüncesi doğru değildir. Dil, enformasyonu iletir fakat dil, yalnızca enformasyon iletmek için konuşuyor ise, ilişkilerimiz büyük ölçüde yoksul ilişkiler demektir. Bunu doğrulamak için sadece, konuşmacının yeteneğine, nesnelerin şaşırtıcı ve değişik sunulma tarzlarına rağmen, televizyonda verilen enformasyonu

dinleyin. Dil belirsizdir, enformasyon iletirken aynı zamanda içeriksiz, çatısız, görünmeyen ve akış halindeki bir evrendir. Dilde, söylenmemiş denilen şeyin bir rolü vardır. Bazen söylenmiş bulunan şey, söylenmek istenilen şeyi gizler ve diğer taraftan bazen söylenmemiş bir şeyi açığa çıkarır. O, insani ilişkilerde, dilsiz gerçekleşen şeylerden daha çok göz kamaştırıcı ve kompleks bir şeyi harekete geçirir. (...) Dil, çağrışımlar ve imalarla işler. Anlamın belirsizliği ve dilin çok anlamlılığı yaratıcılığa kaynaklık eder. Anlam belirsizdir bu yüzden dilimi daima iyi düzenlemeliyim ve işittiğim sözleri yeniden yorumlamaya çalışmalıyım” (Ellus, 2004,s.42-44).

Ellul (2004:42-44)’de belirttiği üzere dilin anlam ve gerçeklik karşısındaki belirsizliği görünen ve gören ilişkisiyle bağlantılıdır. Söz, harfler aracılığıyla yazıldığında, soyut ve güvenilir tartışma aracına dönüşür. Yazı, işitmeyi görmeyele değiştirir ve sözlerin esrarlı halesi ve yankılarıyla birlikte kişinin anlama tarzını bir metni anlamaya dönüştürür. Bu yaklaşım, gramatik ve mantıksal analizi, yapıların yeniden kompoze edilmesini hakikatin sağlam yöntemlerle ve duygusuz ciddiyetiyle anlaşılmasını içerir. Yazı, söz aracıdır ve sözün içerdiği kavram görsellikle desteklenmediği için kayıt dünyasında bir derece belirsiz kalır ve dilin çok anlamlı olmasının getirdiği karışıklığın nedenlerinden biri de bu durumdur. Sözlü ve yazılı olan ile imaj ve gerçeklik arasındaki farklar karşılaştırıldığında dil yapısına yönelik ifadenin gerçeklikten koptuğu ve belirsizleştiği açıkça görülür. Ellul şu ifadede bulunur: “Söz alanının imajlar tarafından istilası, rollerin değişmesi ve egemenlikle sonuçlanır. Bu durum bizleri modern gerçekliğin bir başka özelliğine götürür: “Sözün düşüşü” ve aşağılanmasına” (Ellun, 2004,s.203). Wittgenstein ‘da “çağımızın hastalığı dilde ve onun belirsizliğinde” görüşüyle gerçekliğin modernizmle gelen anlam sapmasına ilişkin derin sorunu gündeme getirirken Lytoard şu görüşleri belirtir:

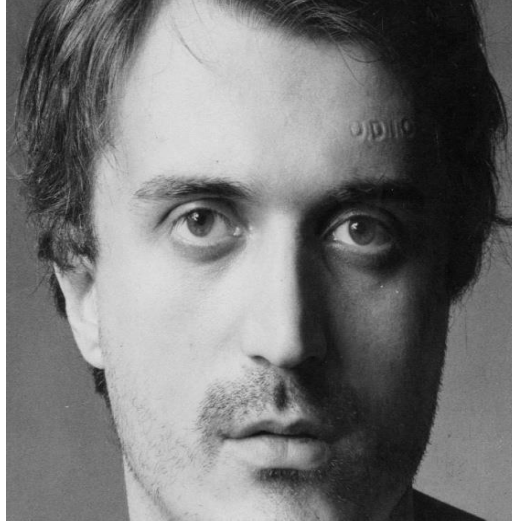
“Kapitalizmi sadece bir iktisadi sistem olarak değil, aynı zamanda bir "istenç metafiziği" olarak ele alan Lyotard, sermayenin hep ‘sonsuz’ olanı elde etme isteğinin -ki bu, ‘evren’ ya da ‘enerji’ gibi adlar da alabiliyor- dile yönelmesi olarak nitelendiriyor bu yeni süreci. Wittgenstein’in "çağımızın hastalığı dilde" saptamasını doğrularcasına, dile yoğun bir müdahale sözkonusu. Lyotard’ın "iletişim ideolojisi" dediği bu yeni yaklaşımın temel amacı, cümleleri kodlanan, deşifre edilen, gönderilen, gruplara ayrılan mesajlar haline getirmek; dolayısıyla da, çevrilebilir ya da karşılaştırılabilir olmayanı, dilsel saymamak. Bunun sonucunda, Wittgenstein’in ‘sayılamaz’ dediği dil-oyunlarından önemli bir bölümü, ayrıca, çok anlamlılık ya da

boşluklar, devre-dışı (iletişim dışı) bırakılmış oluyor” (Jameson, Lytoard ve Habernas, 1994,s.23).

İmaj, sözün ve yazının anlamını bir taraftan tamamlarken diğer taraftan onu kendi bağlamından koparma riski vardır. Anselmo, kendi portresini bir imaj olarak izleyiciye sunarken aynı zamanda bu imaja eklediği “sağ taraf” yazısının ifadesiyle kelimenin anlam ve içeriğini kendi tarafındaki gerçeklikle söker. Ellul, imaj, görüntü ve dil arasındaki anlamın çarpık ilişkisini şöyle açıklar:

“İmaj, modern bilinçte belirleyici bir etkilene gücüne sahiptir. Günümüzde hemen hemen herkesin düşüncesinde imajlar, resmettikleri şeyin delili olarak dikkate alınırlar. Gerçekliğine ve öznenin kesinliğine inanmak için yalnızca fotoğrafına bakmamız gerekir. Fotoğraf kendi içinde tartışma götürmez bir delildir. Sorgulanmayacak temel bir veridir. Fakat bu genel fikir aynı zamanda da saçma bir düşüncedir. Düşündüğümüzde filmlerin ve fotoğrafların şaşırtıcı şekilde yeniden işlenebileceğini ve değiştirilebileceğini anlarız. Değişiklik yapılmadıklarında yanlış yola götürücü olabilirler” (Ellul, 2004,s.179).

Yazı, dil, kavram, görüntü ve imge ilişkileri içinde “görünür – görünmez” kavramlarının fenomenolojik açıdan diğer sorunu ise insanın beden olarak “deneyim”in anlamıdır. Dil ve görüntü ilişkisinin “deneyim” olgusunu tanımlama durumu ve tam anlamıyla ifade edebilme kabiliyeti “gerçekliği” ne kadar karşılamaktadır? sorusu özellikle Arte Povera sanatçısı Zorio tarafından sorgulanmıştır. Dil ve yazının içerdiği anlamın varlığa veya nesneye yüklediği anlam ile görüntünün ifade biçiminde nasıl bir sapma getirdiğine çarpıcı örneklerden biri Gilberto Zorio’nun “Odio” (Nefret) adlı kavram üzerine yaptığı çalışma serisidir. Zorio, bu çalışmaları hakkında: “Anlamsal olarak psişik tabakalaşmalarla yüklü olan 'nefret' kelimesini kullanıyorum” der (Sanna, 1972,s.75). Sanatçı, Odio'da (Nefret) kavramını gerilimlerden doğan bir duygu deneyimi olarak ele alır. Nefret, bir gerilim ifadesi olarak nedir? ve hangi durumlara, eylemlere ve sonuçlara neden olur? Sorusuyla bu kavramın insan üzerinde yarattığı baskılama biçimini nesneler ve beden üzerinden bir anlatım biçimine dönüştürür.



Görsel 65: Gilberto Zorio, Nefret, Otoportre, Fotoğraf, 1970

Kaynak: <https://cardigallery.com/artists/gilberto-zorio/> E.T. 14/08/2023

Otoportre olarak sanatçı alın bölgesinin sol köşesine “Odio” (Nefret) yazısını derinin üzerinde iz bırakacak biçimde baskılar. “Odio” (Nefret) yazısı yüzdeki deriyi dışarıdan yapılan bir baskıyla zedeler, aşındırır ve oluşan derin bir iz üzerinden kendini gösterir. Deriyi zedelemek ve baskı yaparak müdahale etmenin beden üzerinde yarattığı acı duyma hissi, nefret kelimesiyle simgeleşir ve anlam bir simge üzerinden deneyimle kavramlaşarak görsel bir ifadeye taşınır. Aynı biçimde psikolojik açıdan bakıldığında, duygulara yapılan baskının ve şiddetin de insan deneyiminde uyandırdığı nefret duygusu her zaman bilinçte geri dönüşümü olmayan bir iz olarak kalır. Deri üzerine yapılan baskı gibi nefret duygu ve düşüncelere yapılan bir baskılama sonucu kendini gösterir. Her iki durumda Zorio’nun “nefret” kavramı hem beden üzerinde hem duygularda yaşayan dışarıdan gelmiş canlı bir organizma gibi her şeye müdahale etmeye yetkilidir. “Nefret” gündelik yaşamda insan üzerinden hareket eden şiddeti tetikleyici bir eylemdir. Zorio, “Nefret” gibi dramatik bir kavramı farklı göstergelere dönüştürürken aynı zamanda onu eylemlerle yapılanan belirli bir oluşumun içine alır. Zorio’nun eserlerinde göstergeye dönüşen bu duygu oluşumu ayrıca, duvar, demir, deri gibi nesnelere yapılan vurma, kazıma, dövme, baskılama gibi müdahalelerle kendini gösterir.

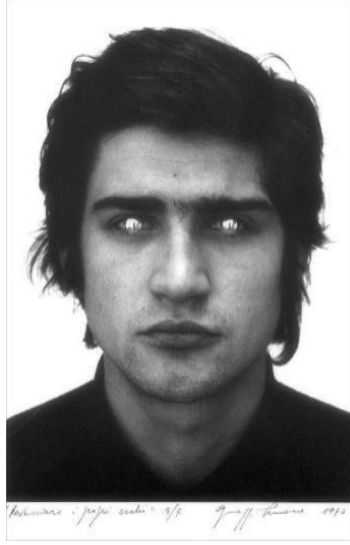
Schmitz, Ponty’nin “beden” kavramı yerine yaşamın gerçek deneyimlerini öncelikle öznenin yaşam sınırlarını belirleyen “vücut” kavramı üzerine kurar. Vücutlaşma toplumsal bir temastır ve insanın doğa ile hayvan arasındaki fiziksel iletişim sonucu oluşan hisselerle ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla, vücut, bir şeyin “bu olması”nın ve özdeş olmasının da zemini. Vücut, insanın duygularını kullanmadan kendi bedeninin

sınırları içinde kendine ait olarak hissettiği herşeydir. Schmitz, bunu vücutsal iletişim olarak “bedenleşme” kavramıyla adlandırmaktadır. Tanım olarak bedenleşme, vücuda ait olmayan nesnelerin o vücuda müdahalesi anlamına gelmektedir. Schmitz’e göre vücutsal fenomenler dokuz kavram ile birlikte anlam bulur. Bunlar: daralma, genişleme, yönelim, gerilme, gevşeme, yoğunluk, ritim, protopatik ve epikritik eğilimleri üzerinden kendini görünüşe çıkarır (Kazing, 2016).

Hissetme olayı ve vücudun deneyimi ilk olarak kaygı, acı, şehvet, tiksinti, yorgunluk gibi tüm vücut dürtülerinden oluşur, ikinci olarak doğaçlama duygular gelir ve üçüncü olarak, vücutta hissedilebilir ölçüde algılanan müdahale ve işleyiş biçimi bu alana dahildir.

“Temel deneyimlerin zemini olan vücut, bizim kendimizdir. Deneyimler vücuttan doğar ve vücutta insanın hissedebildiği her yere yayılır. Bu herşeyin sonunda ulaştığı, insanı etkilenmiş duruma getiren ve kendi biçimine dönüşen dağıtım merkezi olarak çok önemlidir. Ben duygu ve hissetmeyi birbirinden ayırıyorum. Duygular benim için insanların yakalandığı atmosferlerdir. Atmosferler bir uzamda bulunur fakat geometrik değil, tıpkı hava ve sessizlik gibi yüzeysel bir uzamdır. Tüm bunlar, konum ve mesafe bakımından ya da üç boyutlu olarak ifade edilemeyen uzamlardır ”(Schmitz, 2020,s.36).

Arte Povera'nın önemli bir uygulayıcısı olan Guiseppe Penone, heykel, performans, fotoğraf ve kağıt üzerine çalışmalarından oluşan geniş bir yelpazede, insan ve doğa arasındaki ilişkiye dikkat çekerek büyüme, solunum ve diğer istemsiz doğal süreçleri araştırır. Arte Povera Hareketinin fenomenolojik göz olgusuyla beden, deneyim ve doğa ilişkisini değerlendiren diğer ilginç yapıtlarından biri de Guiseppe Fenone'nin “Gözleri Tersine Çevirmek” (görsel 66-67) çalışmasıdır. Nisan 1970'te Milano'daki Galleria Toselli ve bir ay sonra Tokyo Bienali için Penone, algısal oyunlar aracılığıyla görünür yaşam alanının bir tür parçalanmasını öneren aynalı yüzey cihazları icat eder. Penone kendi gözlerine yaptırdığı özel aynalı kontakt lenslerle gözbebeklerini ters çevrilmiş gibi yansıttığı otoportre çalışmasında doğa veya mekanın görüntülerini gözlerindeki özel olarak geliştirilmiş aynalı yansımada toplar. Böylece, sanatçı, gözünün üzerine yerleştirdiği lensli bir ayna aracılığıyla izleyiciye mekanın yansımalarını ve mekan içindeki kendi görüntüsünü aktarırken sanatçı bedenini bu performansta bir aracı haline getirir (www.guiseppepenone.com, E.T.12.01.2023).



Görsel 66:Guiseppe Penone, Gözleri
Tersine Çevirmek, Yerleştirme, 1970

Görsel 67: Guiseppe Penone, Gözleri
Tersine Çevirmek, Fotoğraftan Detay

Kaynak: <https://giuseppepenone.com/en/words/reversing-ones-eyes> E.T.14/08/2023

Gözlerine takılı aynalı kontakt lensler gözlere giren ışığı engeller ve sanatçı kendini görme olayını kapatır. Sanatçı gözlerindeki aynalı lensler görme olayına kapalı olduğundan dış dünyanın gerçekliğini bakmaz fakat izleyici hem mekanın gözler üzerinden yansımaları hem de sanatçının kendi portresini görür. Sanatçının kendi görme olayını kapatarak görme, görüntü, görünme, yansıma ve beden arasında yarattığı dramatik etkiye deneyimsel bir gösterge sunar. Görme, görünme ve görmeme durumlarının değerlendirilmesiyle gerçekleşen bu çalışmada sanatçı kendi görme eyleminin yerine sadece “görünme” durumunu yerleştirir. Gözlerindeki aynalı lensten yansıyan görüntüyü bilmeyen ve görmeyen sanatçı dış dünya gerçekliğine kapalı izleyici ise görmeye açık bir konumdadır (Mangini, 2023). Bu görme ve görmeme eylemi arasındaki ters ve çelişkili durum bir çeşit fenomenolojik açıdan gerçekliğin kendisine yönelik bir indirgemedir. Penone verdiği röportajda “Gözleri Tersine Çevirmek” yapıtının ortaya çıkışı hakkında şunları söyler:

“Yüzeyde, tenle temasta yapılan bir dizi çalışmadan doğdu. Bu durumda amaç, gözün o anda gördüklerini gözle, bakışla geri göndermektir. Çalışmanın amacı sadece görüntüleri yansıtmak değil, bakışın ne kadar uzağa ulaşılabilirliğini ve dolayısıyla gözlenen nesne veya doğal unsurlarla temasa geçtikten sonra bedenizmlerle neye dokunabileceğimizi önceden tahmin etme olasılığını araştırmaktır. (..) Bir gözlükçüye bana aynalı mercekli lensler yapıp bunları üst üste yerleştirme yapmasını

söyledim. Dolayısıyla görebilmem için göz başına iki mercek küçük delik olacaktı. Dürüst söylemem gerekirse, gözlerim için ciddi bir fiziksel acıydı” (Mangini, 2009,s.49-50).

Penone’nin aynalı kontakt lensleri, dış dünyaya yaratıcı bir vizyon göstermek için kişinin kendi içine bakması gerektiğini öne sürerken sorguladığı şey görünümün bilince yönelik yansıması sonucu ortaya çıkan deneyimdir. Sanatçı kendini görme deneyiminden mahrum eder fakat diğer taraftan gözleri üzerinden izleyiciye sadece onun görebileceği bir yansıma yaratır. Gerçekliğe yönelik bilincin görüntü ve deneyim arasında yaşadığı paradoksu gözlerine uyguladığı yerleştirmeyeyle fenomenolojik bir anlam yaratır. Göz ışığı emer ve görünümü yansıtmaz. Görmek ışığı soğurmak, görüntüleri bilinçte emmektir. Yansıyan görüntü, gerçeklik ile bir hayal dünyası veya geçici bir fenomen arasındaki sınırdır. Gözlerdeki yapay yansımanın özü yoktur ve gerçeklikteki değişiklikleri takip eden sadece bir andır. Yansıyan görüntü gözler tarafından emilir ve bilincin içlerinde ölür. Artık, beden ve algı, görme eylemiyle değil, dokunma, temas etme, hissetme, koklama ve duyma gibi sislerle kendine bir anlam çıkaracaktır. Diğer taraftan duyular farklı sezgiler yetileri de daha aktif bir hale getirecektir. Shmitz, bedenin duyuları hakkında şunları yazar:

“Duygular atmosferlerdir, yani genişleme karakteri altında yüzeysiz uzamlar tarafından kuşatılmıştır. Duygular sadece zamansal değil aynı zamanda nedensel bir önceliği de olduğunu iddia ediyorum. Duygular insana yaklaşır, onu sarar ve yayılır. Duygular çoğunlukla vaziyetlerle iç içedir. Burada söz konusu olan gerçeklerden, programlardan ve problemlerden oluşan ve tehlikeli bir durumda olduğu gibi bir anda kavranan bulanık bir anlamlılıktır. Bu tek aşına analiz edilemez, tümüyle kanıtlanmalıdır. Duygularla hissedilen vücut bir bulanık adacıklar yığınıdır. Yumuşak bir dokunuşun vücut adacıklarını uyandırma ihtimali vardır” ”(Schmitz, 2020,s.36).

Görme yetisinin kesilmesiyle sanatçının bedeni kapalı bir hacime dönüşür ve bir heykel haline gelir. Kendisi kördür ancak bu özel durumda bireysel seçimin sonucu olmayan görüntüleri kaydetme yeteneğine sahiptir. Kontakt lenslerin “kehanet sanatı” olarak adlandırılan şey aracılığıyla, sanatçının bedeni, vizyoner kapasiteleri aracılığıyla “kolektif hayal” gücüne sunulur. Gözlerin kaydettiği görüntüler anında dışarıya yansıtılır ve manipüle edilmeden başkalarına yönlendirilir. Ancak, sanatçı, eserin aşamalarını yöneterek zaman içinde bir güce sahiptir. Aynalı lensleri takmak, manzaraya bakıyormuş

gibi başını çevirmek, manzarayı merceklere yansıtmak, kendi fotoğrafını çekirmek, fotoğrafları bastırıp daha sonra onlara bakmak. Vizyonun gerçeğine geri dönmesine, alışkanlıklardan veya bağlamdan etkilenmeyen, dolayısıyla manüpüle edilmeyen veya bireysel olmayan özgün bir deneyim aktarmaya olanak tanıyan bir stratejidir (Lancioni, 2018). Penone'nin görünür ve görünmezlik üzerine bedenini ve görme eylemini ters bir ilişkide kullanarak yaptığı “Gözleri Tersine Çevirmek” adlı çalışmanın yanında “beden” olgusunun ve özelliklerinin daha da detaylarına inen çalışmalar üretir. Deri ve onun içerdiği biyolojik izlere odaklanan sanatçı, bedenin temas ve his gibi duyuşsal niteliklerini çalışmalarında bir sentezleme oluşturur.

“Büyük triptiğin orta kısmı, damarları oyulmuş beyaz mermer bir plakadan yapılmıştır. Penone, derinliği ve aynı zamanda derinliği çağrıştıran, insan derisinin büyük ölçüde genişlemiş bir parçasını andıran mermerin iç yaşamını ortaya koyuyor. Levhanın her iki tarafına, akasya dikenlerini kullanarak iki büyük kapalı göz çizdi. Sürrealist inancı paylaşıyor: Gözlerimiz kapalıyken, hayal gücümüz kelimenin tam anlamıyla görüntüleri hayal etme yeteneği her zamankinden daha büyük. Buradaki gözler beyaz kirpikler ve koyu göz kapakları ile negatif olarak gösterilmiştir. Böylece görme iki kez tersine çevrilir, kapalı gözler kör olur, ışık tersine çevrilir ve paradoksal olarak sınırsız bir görüş alanına yol açar. Cildimizdeki temas noktalarının ve dokunmayı kaydedebilen sinir uçlarının neredeyse sonsuz genişliğini temsil ederler. Rölyef ile sembolize edilen beden, mineral, hayvan ve bitki krallıklarını, tüm hallerinde bir bedeni ve dünyayla bağlantı kurmak için bir arayüzü içerir” (Mangini, 2023).

Penone'nin bu çalışması Ponty'nin “görünür ve görünmez” olarak öne sürdüğü algılama biçimini asimetrik tersine çevrilebilirlik” kavramıyla benzer bir yaklaşımı vardır. Tersine çevrilebilirlik, tıpkı dokunulan bir nesnenin tam olarak dokunulduğu yer görünmez kalsada görünür olması ya da herhangi bir temanın saklı veya ufka aitliğini yitirerek odağa alınabilmesi gibi görünmezliği zihinde bir tamamlama durumudur. Gözün bakışa sahip olması gibi işlevsellik olarak lider bir avantajı vardır. Fakat gözün aktif görme olayının dışında görüyormuş gibi hissettiği durum, bir tür “tersine çevrilebilirlik” edinimidir. Örnek olarak çok büyük bir kütle tehlikeli biçimde yaklaştığında insan, kendi bedenini görmese ve mesafeyi tam olarak anlayamasa bile hemen kenara çekilebilir. İnsan, hipnoz gibi tek taraflı bir vucutlaşma yoluyla yaklaşan nesneyi kavrar. Nesnenin hareketi bir iz

olarak sezilir. Diğer taraftan hissetmeyi var eden başka bir kanal vardır; o da dokunmadır (Ponty, 2017).



Görsel 68: Guiseppe Penone, Gözler Kapalı, 2018

Kaynak: A occhi chiusi - Musée cantonal des Beaux-Arts (mcba.ch) E. T. 14/10/2023

Merleau-Ponty, “Göz ve Zihin” adlı son makalesinde sanatçının dünyayı resimlere dönüştürmesi “bedenini dünyaya ödünç vermektir” ve bu anlayış, sanatçının bedeninin dünyayla aynı şeylere daldığını ve ondan yapıldığını varsayar. Ponty, “dokunmak somut olmalı ve görmek görünür olmalıdır” diye yazar (Ponty, 2017). Merleau-Ponty bunu, sanatçının dünyaya açılımını algılama ile hissedilen arasında, beden ile nesneler arasında ortak bir “et” olarak henüz keskin bir ayrım yoktur ve resim, bu ilişkinin ifadesi olarak ortaya çıkar. Ponty’nin sanatı, beden vizyonunun simgesi olarak gören bakış açısını tamamen eyleme geçiren Guiseppe Penone, bedenin kendi gerçekliğine yoğunlaşır.

Guiseppe Penone, beden üzerinden tersine çevrilebilirlik deneyimlerini sorgulayan ve dokunma, temas etme, iz bırakma, tutma, aşındırma, işitme gibi vücudun duyumlara yönelik eylemlerini çalışmalarında kullanır. Penone, ürettiği işlerde öncelikle, bir bütün olarak algılanan bedenin farklı açılardan parçalarını ve detaylarını fotoğraflayan görüntüler çeker. Anatomik bir okuma sunduğu çalışmasında beden ve onun bir parçası olan organ arasındaki özelliklere vurgu yapar.

1971’e ait “Birinin Teninin Sergisi” (To display one’s skin) yapıtı oluşumu aslında gösterge olarak bedenin parçalarının fotoğraflanmasıyla meydana gelen görsel bir kitap çalışmasıdır. Söz konusu kitabın sayfalarında sanatçı kendi bedeninin farklı kısımlarından

çektığı fotoğraflarla görsel bir anlatım dilini var eder. Sanatçı kendi bedeninin bütün anatomisini fotoğraflar aracılığıyla teninin ve organlarının farklı detaylarına yer vererek tamamlamıştır. Hatta bir yıl sonra sanatçı bedeninin bütün kısımlarının alçı dökümlerini almış ve bu dökümlerin fotoğraf görüntülerini eserlerine eklemiştir. Penone, “deri, göz gibi, bir sınır unsurudur, bizi çevreleyen şeyden ayırabilen son nokta, fiziksel olarak muazzam genişlikleri sarabilen ve her şeye rağmen kendimi tanımamı sağlayan nokta bu” olarak tanımlar. Temas ve hafızasını temsil eden izler, böylece Penone'un çalışmasının matrisi haline gelir. Bu süreç boyunca heykel pratiğini yeniler, kalıplama ve balmumu dökümü gibi geleneksel teknikleri tamamen yeni yollarla yorumlar (www.giuseppepenone.com E.T.20/03/2023).

Penone, 1972'de vücudunun bir kısmının alçı kalıbını kullanarak bir dizi eser yaratmaya başlar ve üzerine alçı yapıldıktan sonra fotoğraflanan kalıbın görüntüsünü yansıtır. Alçının kopardığı kılların, deride kalan ve slaytta görünen kıllarla karıştığı bu çalışmalarda, sınır fikrini kontrol edilemeyen bir şeye, yani vücudumuzun en uzun uzantısı olan ve rüzgarın etkisine maruz kalarak bağımsız bir dinamizm kazanan saçlara bağlar (Lancioni, 2018).

Penone, gözlem, teknik ve uygulamanın birleşmesi bağlamında zihin ve doğa arasında ilişkilerin deneysel süreçlerini takip eden bir sanatçı olarak değişimin bulgularını ve biçimsel değerlerini müdahalesiz açık bir anlatım diliyle sorgular. Giuseppe Penone, heykelin yanında beden ve nesnelerin temel dilini keşfetmek için çok çeşitli malzeme ve formlar kullanır.

Bu serinin yapıtları, Penone'nin “Gözleri Tersine Çevirmek” yapıtında olduğu gibi, kimlik, beden, algılama, duyum, hissetme üzerine düşünceleri görsel bir dille aktarır. Odak noktası, bedenin parçaları ile deri üzerindeki izlenenlerle ilgilidir. Deri, özneyi aynı anda dünyadan veya çevresel koşullardan ayıran ve sınırlayan bir şeydir. Deri, dokunma duyusuyla gözlerin dünyayı görmesine benzer biçimde dünyayla temas halinde ilişki kurabilen hassas bir yüzey olarak ele alınır. Bu çalışmalarda birincil bilgi kaynağı görme değil, heykelin ortaya çıktığı şey olarak da tanımlanan dokunma duyusuyla meydana gelen temas eylemidir. Temas, kendiliğinden oluşmaya devam eden bir bilgidir ve onun bıraktığı iz, dokunmanın birincil işlevinin sonucu ve bir kimlik işaretidir. Penone şöyle der:

“Ten ayrılığın sınırıdır, dış dünyayla temasın gerçekliğidir ve deneyimin başlangıcıdır. Dokunmayla elde edilen temas biçiminin hissleri bizi çevreleyen şeyleri toplayabilir, çıkarabilir, bölebilir, çarpalayabilir, iptal edebilir. Diğer taraftan ruhsal olarak uçsuz bucaksız enginlikte her şeyi kapsayan nesnelerin bilinmesini sağlayan durumun uç noktasıdır. Dokunmanın yarattığı canlılık insana farklı zamanlarda ve sürekli, temasla elde edilen bir bilgi edinme biçimi yaratır. Bu bilgi teninizde birçok şeyi barındırır ve yarattığı izlenimle bir keşif başlatır. O halde heykel olmak deri olmak anlamına mı gelir? Daha doğrusu, dokunduğu her şeyi izlenimlerin görelî sürekliliğini verebilen bir deri aslında yaşayan bir heykel midir?”(Mckenzei, 2018).

Ponty, çifte duyum ilkesini beden algısı üzerinden tanımlamaya çalışır. Beden şeylere dokunduğunda bir tür kavram biçimi üretir ve dokunma insanda nesnelerden farklı bir nesneyim algısı yaratır. Beden hem dokunan hemde dokunulan bir yapı olarak dış ortamla iletişimin ve deneyimin sağlanması açısından göz ve görme gibi öncelikli bir özelliğe sahiptir. Bedenin kendine dönüşü üzerine düşünen Ponty’e göre dokunan ve dokunulan arasında oluşan özdeşlik iletişimi sağladığı gibi farklı deneyimleri de yaratmaktadır (Ponty, 2017).

Penone, heykel, performans, kağıt üzerine yaptığı çalışmalar ve çektiği fotoğraflar dahil olmak üzere geniş bir çalışma bütünü yaratmak için diğer istemsiz süreçlerin izlerini sürmenin yanı sıra solunum, büyüme ve yaşlanmanın süreçleri takip ettiği araştırmalar da yapar. Penone'nin erken dönem performansına dayalı çalışmaları ve canlı beden değişimlerine ve eylemlerine vurgu yapan işlerinde doğanın zaman ve enerji durumlarının işleyişine bir yanıt olarak gelişir. Çalışmalarında, jestleri ve müdahaleleri uzun süreler boyunca fiziksel izler bırakır. Penone'un yüzünün, ellerinin ve ayaklarının alçı kalıpları bir dere yatağına batırır. Diğer bir uygulama sanatçı, kaya ve ağaç kabuğunun, deri ve saçın karmaşık desenlerini frotaj tekniğiyle, kağıdı yaprakların dokusuna sürterek çıkardığı biçimler, vücudunu yüzeylere bastırmakla elde edilen baskı izleri fotoğrafçılık yoluyla belgelenir (www.guiseppeponone.com, E,T. 20/04/2023).



Görsel 69: Guiseppe Penone, Deriyi Açmak, Fotoğraf Baskı, 1970

Kaynak: <https://gagosian.com/news/museum-exhibitions/giuseppe>, E. T. 25/04/2023

Deri, tırnaklar, saç ve kıllar gibi, vücudun uzantıları olan tüm organik yapılar, Penone'nin nesneyi, dokuyu keşfetmek veya işlemek için kullandığımız şeylerdir. Penone, 1987'den itibaren tırnak şeklinde büyük cam heykeller yaratır ve bunları, yaprak yığınları, orman ağaçları, ağaç gövdeleri ve mermer blokları gibi farklı malzemelerle temas ettirir. Deney ve deneyim arasındaki organik ve inorganik nesnelerle yaratılan ilişkiler, sanatçıyı eşsiz biçim değerlerine ve gözlemlere ulaştırır. Diğer taraftan, Penone'nin çalışmalarında, yoğunlaşılacak bu odak noktası, Batı düşüncesinde mantık öncesi olarak kabul edilen, ancak sanatçının hayal gücü sayesinde yeniden canlandırdığı ve meşrulaştırdığı bir deneyim türü olan analojiye dayalı bilgi oluşturur (Lancioni, 2018). “Cildini açmak” için çeşitli olasılıkları araştıran Penone, cildinin izlerini ortaya çıkarmak amacıyla mürekkep, toz ve yapışkan bant gibi malzeme ve farklı tekniklerle deneyler oluşturarak, şeffaf film üzerine geliştirilen baskı ya da fotoğraf görüntüleriyle derinin dış dünyaya iletişimini ve temasını açık bir görselliğe taşır. Sanatçının film şeritleri üzerine yapıştırdığı derinin izlerini ve bedeninin parçalarını sunduğu görsellikle anatomik bir okuma parçası verir. Bu prosedürle, cildin aynı anda hem iç hem de dış bir unsur olma özelliğini açığa çıkarmak için bedenin göğüs diyaframında açılan görüntüleriyle bir dizi görsel oluşturur. Sanatçı “Kişinin Derisini Açmak – Pencere” adını verdiği bu çalışmayla

(görsel 71) insanın dokunma hissini veren organik yapının biçimini yeni bir keşifle araştırır (Lancioni, 2018).



Görsel 70: Guiseppe Penone, Deriyi Açmak, Kağıt Üzerine Silüsyum Baskı, 1970

Kaynak: <https://gagosian.com/artists/giuseppe-penone>. E. T. 23/12/2023

Sanatçı, bedeninin fiziksel dokunma hissini bir çeşit gündelik yaşamla temas sağlaması açısından farklı deneyimler yaratığına vurgu yaparak bedeni kaplayan deri üzerine dış dünyayla özdeşleştirdiği bir analogi oluşturur. Sanatçı, deri veya ten detaylarının büyük ebatlarda sunarak ortaya koyduğu eserlere “Cildinizi gevşetin – Neon, Kişinin Derisini Havaya Açmak, Kişinin Derisini Bir Trenin Pencerelerinde açmak, Kişinin Derisini Su Yüzeyinde Açmak” vb. isimler kullanır (Pratesi, 2004,s.12). Sanatçı, deri veya tenin temas ettiği ortamın ya da nesnenin durumlarıyla ele aldığı temanın potansiyelini farklı yöntemler kullanarak geliştirir. 2005'te yapılan “Ellerde Geometri” (Geometria nelle mani) adlı bronz ve çelikten büyük heykeller de, temas eyleminin parametrelerini sık sık kendi bedeniyle test eden sanatçının eliyle bıraktığı bir izin büyütülmesine dayanır.

Deri üzerine yaptığı “Kişinin Derisini Suya Açmak” çalışmalarında (görsel 71) sanatçı, laboratuvar slaytlarını kendi tenine bastırarak, tüm vücudunun haritasını çıkarır. Fotoğraf çekimlerinden oluşan süreci bir araya getiren “Kendi Derinizi Açın”adlı kitap çalışması, 1970 yılında Gian Enzo Sperone Sanat Galerisi tarafından yayınlanır.



Görsel 71: Guiseppe Penone, Kişinin Dersini Suyu Açmak, Fotoğraf, 1971

Kaynak: <https://gagosian.com/artists/giuseppe-penone>. E. T. 23/12/2023

Penone, 1971 tarihinde “Derisini Açmak – Taş” adlı çalışmasında, bir nehir taşı alır, ona dokunur ve sonra aside batırır. Kazıma işlemlerinde olduğu gibi asit, elin cilt yağı ile temas alanı dışında taşı aşındırır. Fotoğraf sekansı, Penone'un elinin taşı kavrama hareketini, taşın sığ suya batmasını, suyun taşı sarmasını ve asidin açtığı olukları doldurmasını gösterir. Su, elin izini görünür kılar ve canlandırdığı temasa bir form ve malzeme atar (Lancioni, 2018:4). “41.580 mm²'nin Üzerindeki Cildini Açmak” adlı eserinde, başlıkta belirtilen alana eşdeğer olan 288 yaprak üzerinde parmak izi tekrarlanır. “Kişinin Derisini Açmak – Parmaklar” şeffaf film üzerine basılmış ve yansıtıcı yüzeylere uygulanmış on fotoğraftan (sanatçının ellerinin her parmağı için bir tane) oluşur. Bir versiyon siyah beyaz, diğeri renkli olarak basılır. On fotoğrafın her biri, saydam bir yüzeye basan farklı bir parmağı çerçeveler (www.giuseppepenone.com E.T. 15/12/2023).

“Edivenler” adlı çalışma, temas dinamiğinin negatif ve pozitif kavramlarına olan ilgiyi ortaya koymaktadır. Sağ ve sol elleri yan yana, avuç içleri açıkta gösteren iki fotoğraftan oluşur. İlk fotoğrafta sağ el çıplak ve sol el, diğere elin alçısından elde edilmiş, ters çevrilmiş lateks bir eldiven vardır. İkinci fotoğrafta tam tersi hareket gösterilmektedir. İki elin her birinde, diğere elin derisi “açılır” (Lancioni, 2018a).



Görsel 72: Guiseppe Penone, Göz Kapakları, 1978

Kaynak: file:///C:/Users/User/Desktop/edna_mara_nunes.pdf. E.T. 20/12/2023

Penone'nin "Göz Kapakları" eseri şeffaf yapıştırıcı ile yakalanan derinin izi, büyük ölçüde büyütülmüş bir ölçekte duvara yansıtılır ve daha sonra grafitte yeniden çizilir. Bu çalışmalarda, mantığı, Penone'un gözlemlediği gibi, dokunmanın şeylerin büyüklüğü hakkında doğrudan göstergeler vermediği gerçeğine kadar izlenebilecek olan genişleme pratiği tanıtılmaktadır. Penone'ye göre beden herşeyle içiçe temas halindedir ve doğaya devamlı bir iz bırakır. Bedenin yüzeyle temasıyla bıraktığı iz ve hissetmeyle yaşadığı deneyim sanatçının somutlaştırmaya çalıştığı bir yöntemdir (Lancioni, 2018a:2). Penone şu düşünciyi belirtir:

"Her şey yüzeyde ortaya çıkar, tüm yaşam süreci yüzeydedir. Ayaklarınızı yere tutunarak ve başınızı rüzgarda, gökyüzünde tutunarak. Dökülme, döküntü, yaşam için gerekli humusu üreten kalıntı yüzeydedir. Mesele enkazı iptal etmek, canlı olmayı iptal etmek, gözlerinde sadece şimdi, yaşayan, gerçek olanın olması. Bu, muazzam bir enerji yatırımı yapan ve gerektiren bir endişedir. İnsanın doğadaki izi hoş karşılanır, huzurla karşılanır, bize güven verir; İnsanın şehirdeki izi başka bir şeydir. Ondan kaçınırsınız, şüpheyile etrafınıza bakarsınız, bizi iter ve sürekli olumsuzlanır. Yaşamın ve şehrin faaliyetlerinin çoğu burada yatıyor. Sadece bir işaret düşüncesinde tiksinti vardır, kirlidir, kabul edilemez, onu çıkarmak, silmek, yeni bir leke için alan yaratmak esastır, tortulaşma, sırayla kaldırılacak deneyim görsel bir kanıt olarak biçimlenecektir. İnsanda maddenin hafızası silinir. Bunun yerine, biçim yüceltilir, insanın düşünce olarak tanıklık ettiği madde, dokunma ve temasla deneyimin var ettiği bir hafızaya dönüşecektir. Böylece, bir sanat eserinin kavramsal boyutu her zaman duyularla orantılı olacaktır" (Lancioni, 2018).



Görsel 73: Guiseppe Penone, O Nokta Dışında Büyümeye Devam Edecek, 1968

Kaynak: <https://gagosian.com/artists/giuseppe-penone>. Erişim Tarihi:20.12.2023

Temasın aktif bir hatırlama süreci olarak gözlemlenmesi ve kaydedilmesine yoğunlaşan Penone, bir keşif alanı olarak bedeninden aldığı baskının izlerinin büyüsunü keşfeder. Beden ve kimlik arasındaki incelikli stratejilerle dış dünyayla temasta bulunan sanatçı için dokunma, hissetme ve duyumsama insanın kendi beden ve bilinç varlığını diğer taraftan doğanın dokusunu ve yaşam enerjisinin tanınmasına yönelik bir yoldur. Bu tanıma, sanatçı için sadece nesneye ve doğaya yönelik bir karşılaşma değil aynı zamanda bir iletişim biçimini yaratır (www.guiseppepenone.com E.T. 15/01/2023).

Penone'nin en ilginç eserleri arasında “Bu Nokta Dışında Büyümeye Devam Edecek” adlı çalışması (görsel 73), sanatçının elinin ve alt kolunun genç bir ağacın gövdesini kavrayan çelik bir dökümü (döküm daha sonraki bir versiyonda bronzdur) birleştirir. Ağaç yıllar geçtikçe bedenın kalıbı olan döküm metalin etrafında kalınlaşacaktır. Sanatçı, insan ve doğal dünyayı bir araya getirme çabasından çok, doğanın her zaman bizleri kuşatmak için geri dönme şekline işaret edecektir. Yapıt, organik büyüme ve değişimin yavaş ifşasıyla insan zamanının baş döndürücü hızına karşı telafi eden bir parçadır. Sanatçı, 1968 yılında “Ormanın nefes aldığını hissediyorum ve ahşabın yavaş, amansız büyümesini duyuyorum” ifadesini kullanır (Lancioni, 2018a:3).



Görsel 74: Guiseppe Penone, İki Deneyim, 1987-1992

Kaynak: Biforcazione by Giuseppe Penone - Fondation Cartier pour E.T. 14/08/2023

Penone, doğayla arasında yarattığı ilişkide iki yaşam formu olan beden ve ağacın birlikte büyümesini şu sözleriyle açıklar: “Nefesimi etrafımdaki yeşil dünyanınki ile eşleştiriyorum, elimin etrafındaki ağacın gövdeye doğru akışını hissediyorum” (Marks, 2015) der. Bu türden doğa yapısıyla bedenın organik yapısını sentezlemeye çalışan özdeşlik olayına süreçleri dahil eden sanatçı kendini yaşama dönük deneyimler. Çalışmalarında insan ve doğanın kaynaşmasının ayrıcalıklı deneyimini sunan sanatçı, bedenın temas duyumunun ve ağacın biyolojik işlevselliğini en açık yöntemle birleştiren çalışmalarında oluşturduğu sentez, sanata sürecin de dahil olduğu farklı bir algılama biçimini açığa çıkarır. Penone bir röportajında çalışmaları hakkında şunları söyler:

“1968’de ağaçların büyümesi üzerine çalışmaya başladım. Onların gelişim şekillerini yansıtıyordum. Bitki ve ağaçların dayanıklılığı vardır. İnsanınkinden çok farklı nefesi vardır ve zaman içinde çok uzun bir ömrü vardır. Ağacın jestlerini, yapısını, imajını ve deneyimini kaydettiğini söyleyebiliriz. Ağaç, eşmerkezli halkalar halinde büyüyor ve deneyimin hafızasını kendi yapısında tutuyor. Ağaç yazmaya çok yakın, bende ağaç temasını tam da bu anlamda çalıştım. En sentetik çalışma, ağacın gövdesine yerleştirilen teması hafızaya alan ve bunu büyümeyle ifade eden eldir. Görünüşte, katı bir malzeme üzerine basılan el izi gibi basit bir yansıma, ancak zamanla akışkan hale gelen ve bu nedenle ile benzer şekilde davranan bir yansımadır” (Marks, 2015).

Temas, dokunma, iz bırakma gibi düşünce ve eylemin bileşkesi üzerine yoğunlaşan Arte Povera sanatçılarının beden olgusuna yönelik üzerinde çalıştığı önemli kavramlardır.

Doğayla iletişimde beden üzerinden bir bileşke sağlayan Arte Povera sanatçısı, canlı ve eylemsel karakterler içinde yapıt aktif bir ifade biçimine girmektedir. Arte Povera hareketinin ilanından önce ilk özgün çalışmalar ortaya koyan Piero Manzoni'nin (1933-1963) için sanat “bireysel ve olumsal olanın üstesinden gelerek, insan bütünlüğünün canlı tohumuna ulaştığı noktaya inen ve kendine bilinçli bir deneyim yaşatan bir meseledir. Manzoni, salt öznelliğin ifadesinde tıpkı bir "misyon" olarak gördüğü yaşamsal deneyimin derinliğini pratikte doğrulayan bir anlayış sunar. Yapıtlarındaki eylemleri daha özgür tutumlarda ve niyetlerle ilerlerken ötekileşen gerçekliğin ifşasını açığa çıkarmaya çalışır (Manzoni, 2020).

Manzoni için birincil olan şey, fenomenal gerçekliği içinde şey veya madde olarak anlaşılan imgedir. Manzoni'ye göre sanatçı, en gizli ve gizemli olandan en açık ve sıradan olana kadar her unsurun özerk varlığını göz önünde bulundurmalıdır. Böylece sanatsal edim, büyük ölçüde saf bir tanınma eylemiyle özdeşleştirilir. Onları manipüle etmez, dönüştürmez, ama oldukları gibi ifşa eder. Bunu yaparken, onları öznel duygulara göre tam özerklikleri içinde kavrar ve dünyayı olduğu gibi kabul eder böylece sanatı sadece bu dünyaya teğet olmaya çalışır. Manzoni sanatıyla dünyaya dokunur ve onun en saf durumundan etkilenir (Verzotti, 1991,s.26).



Görsel 75: Piero Manzoni, Yaşayan Heykeller, Performans, 1961

Kaynak: <https://Arteaparte.Tgcom24.It/Tag/Sculture-Viventi/> E. T. 25/12/2023

Manzoni'nin yaklaşımı ve yapıtları, sanat ile yaşam, bireysellik ile kolektif, beden ile ruh arasındaki sınırları ortadan kaldırmaya yönelik, var olan şeylerin eylem haline getiren boyutlarına kavramsal bir düşünme biçimi sunar. Bunu yapmak için bir Duchamp'ın

yaratıcı jestlerine gerek yoktur. Saf deneyim yoluyla hareket etmek ve mevcut olanı kullanmak ve yaşamak yeterlidir. Sanatçı, 1961 yılında “Yaşayan heykeller” (görsel 75) adını verdiği çalışmalarında seçici olarak arkadaşlarını sanat eseri olarak sertifikalandırma "girişimine" başlar. Kadın bedenini kullandığı “Yaşayan Heykeller”de Milano'daki Film çekimleri sırasında bazı çıplak modelleri alır ve vücudun bir yerine adını ve soyadını yazarak onları yazı ve imzayla kendi izlerini bırakmaya başlar. Bazıları ömür boyu, bazıları belirli koşullar altında (örneğin uykuda), bazıları da ancak üzerinde anlaşılan bir ücreti ödedikten sonra bedenleri imzalar. Bu çalışmada tekrarlılık ilkesiyle, otoriter imza kavramı sorgulanır. İmza, sanatçı kimliğinin temsiliyle, hem nesne hem de imgedir. Bir beden üzerinde ise, canlı varlığa dönüşüm sağlar. Böylece, bir taraftan kavramsal açıdan içselleştirilmiş bir fikir diğer taraftan ise beden olarak yeniden üretilmiş fakat bedenin ölümüyle tüketilecek olan ya da bedenin yok oluşa dayalı bir çalışma anlayışını ortaya koymuştur. Manzoni, sanatın maddi durumu ve daha sonra nesne ya da bedeni, sanatçı ve halk arasında bir değişim yeri görerek, sanatın, kavramsal ve deneyimsel ilişkilerini ve işlevini sorgulamıştır (Schwabsky, 1998,s.45).



Görsel 76: Emilio Prini, Ağırlıkları İtin, Performans, 1968

Kaynak: <https://fahrenheitmagazine.com/tr/sanat/emilio>, E. T. 20/12/2023

Emilio Prini'nin sanatsal konsepti, yaratımın en sıradan tutumu, deneyimi ve gözlemleri belgeleyerek, mekanın ayrıntılarını, standart olanı ve standart olmayanı, görünür-görünmez, boş-doluyu vurgulamak için düzlemde ziyade karşılığı tam belirlenemeyen boşluk konusuna yönelik ilerler. Celantı'nın deyimiyle “boşlukta hareket eden bir sanatçı” olan Emilio Prini, sadece basit malzemelere ve deneyimlere yönelmez aynı zamanda Arte

Povera anlayışını gündelik yaşama yönelik bütünsel bir şekilde yaşarken düşüncelerini fotoğraflara, anekdot yazılara, dil ve işaretlere döker. Böylece, yaşamın kendine ait mekan ve zaman arasındaki nesnel doluluğunu ve bu yaşam içinde deneyim ve düşünceye ait boşluğu görselleştirir. Sanatçı, yaşamın içinde hissedilen veya anlam verilmeyen belirsizliği içinde kendini daha da silikleştirir. Emilio Prini “Bir planım yok, deneme yanılma yoluyla ilerliyorum” der. Sanatçının 1967 ile 1968 yılları arasında yapıtlarında kendi bedenini ve ona yakın olan bireylerin bedenlerini incelediği eylemleri sunar. Antromorfik bakış açısıyla çevresindeki ve herhangi bir mekan içinde en olağan durumları gözlemler ve açılımı gayet basit bir anlamı ortaya koyan eylemleri deneyler fotoğraf yoluyla belgeler (Fameli, 2022).

Prini, bir bedenın mekan ve çevre ile nasıl bütünleşeceğini keşfederken, insanın, bir mekan veya alanın nesnel imajının sınırlarını aşma isteğinden kaynaklanan düşünce ve duygunun eylemine geçiş deneyimini en yalın biçimde gösterir. Çevresi duvarlarla çevrilmiş kapalı bir mekanın sınırlarını basit bir eylem olan itme hareketiyle deneyimlerken bedeni, duvarın yıkımına karşılığı olmayacak yetersizlikte bir güç yaratır. “Ağırlıkları İtin” adlı deneyimde (görsel 75), bedenle, duvara karşı gösterilen direnç, bir tür mekanın sınırlarını aşmaya çalışan insanın bilinçaltı eylemidir. Sanatçı yapıtıyla, bedenın bir kütle olarak yalnız bir biçimde mekana karşı direncinin yetersizliğini ve boşa harcanan çabasının gerilimini betimlemek için bir tür eyleme yönelik gösterime sokar. Dolayısıyla, bilinç, her ne kadar mekanı aşmak istese de eyleme sokmaya çalıştığı beden, hareket ve enerji bakımından nesne gibi çevresel koşullara sınırlı bir yapıdır (Lauf, 2018).

Prini’nin diğer fotoğrafında (görsel 77) kendi bedenini çıplak olarak yan profil görünüşünden sağ bacağını bir tartıya basarken gösterir. Ağırlık ölçü aleti olan tartıya bir ayağı ile basar ve kendi bedensel kütesinin baskısıyla yarattığı küçük güç direncini mekanikle ölçülendirir. Dikkat edilirse sanatçı kendi vücut ağırlığını değil sadece bir ayak baskısının gücünü kullanır. Burada bedenın ölçeğı sanatçının özel bir değeri değil sıradan bir fiziksel güç göstergesidir.



Görsel 77: Emilio Prini, Sanatçının Sergi İçin Hazırladığı Afiş, 1968

Kaynak: <https://www.studiointernational.com/index.php/emilio-prini>, E. T. 14/08/2023

Prini, bedeninin en olağan ve basit deneyimlerini kendi içinde kolay algılanabilir bilinen gerçeklikleriyle bir okuma biçimi yaratır. Bedenin boyutlarını her şeyle orantılı ve mesafeli değerlerini, boyutlarını ve ölçülerini sorgular. Bedene ait okuma, itme, gerilme, atlama, merdivenden inme veya çıkma, yürüme gibi herkese ait olan eylemlerin gözleme dayalı durumlarıdır. Bu açıdan Prini, herhangi bir olaya müdahale etmeksizin kişisel bir tutumla değişime uğratmadan ve ekleme yapmadan göstergeye dönüşen eylemleri aslında yeni bir şey üretmez. Bir sanatçının kendine özgün eylemlerini ortadan kaldıran sınırları neredeyse görünmez basitlikte ayarlanmış bir niyetle çalışır. Böylece, salt bedeninin basit eylemleriyle yarattığı yapıt, sıradanlığın aidiyeti içinde sanatçının kendine ait olmaktan çıkar. Prini, sanatını mülksüzleştirir ve bir değer olarak ortaya çıkmayan “bir üretim olmama” durumuna karşılık gelir (Pratesi, 2019). Celant’ın Prini için “boşlukta hareket eden bir sanatçı” (Celant, 1967, s.2), tanımında kullanılan “boşlukta hareket” kavramı, Prini’nin işlerindeki sıradanlığa ve özel bir niteliği olmayan tutumundaki farkındalığına yönelik bir göndermedir. Hiçbir şekilde yapıtının fark edilmesine izin vermeyen sanatçı, sıradanlığın yarattığı dikkat çekmeyen yaşamın boşluğunda özgürce dolaşır. Diğer bir deyişle, beden, yaşamın her türlü zenginliğinin kuşatmasından kurtularak, daha yoksun olan sıradanlıkta kendi gerçekliğinin farkındadır (Lauf, 2018, s.36).

Prini, sanatında, insan bedenleri tarafından her gün tekrarlanan ve gündelik yaşamın içinde basit ve sıradan eylemlerin içeriğini açarken algılanamayan ve görünmeyenle ilgilenir. Arte Povera sanatçısı Giulio Paolini ‘nin deyimiyle: “Arte Povera’da temsil,

gösterişli olmamak, ancak ölçülü, özgün ve radikal kalmak, herşeyle ve hiçbir şey arasında yarı yolda kalmak anlamında zarif bir ruh gerektirir (Tomassoni, 2020). Margaret Mead, 1943 tarihinde yazdığı “Sanat ve Gerçeklik: Kültürel Antropoloji Bakış Açısından” adlı kitabında sadece görsel duylara değil her türlü duygunun ve deneyimin sanata hitap eden ritüelinden şöyle bahseder:

“Sanatın gerçek olabilmesi için duysal varlığın deneyime kapılması gerekir. İnsanların sert sandalyelere oturup kısıtlı bir sessizlik içinde bir müzik parçasını dinlediği veya bir sanat galerisinde çerçeveli resimlere bakarak dağınık, mevcut uygulamalarımız (...) bir duygu artırabilir, bir duygu keskinleşebilir ama nadir durumlar dışında bireyin tüm yaşamla ilişkisinde bir artış olmaz (Mead, 1998,s.119-121).

Arte Povera sanatçısının amacı gerek kendi bedeni gerekse duyguları göz önüne alındığında deneyimleri kendi içsel dünyasına bakmak değil en basit gerçeklikten başlayan ve gündelik yaşama açılan bir iletişim ortaya koymaktır. Emilo Prini'nin deyişiyle: “Yaratıcı eylem, insanlar, iklim ve etrafındaki şeyler gibi her yönüyle gerçeklikle el ele vermelidir” (Tomassoni, 2020a,s.12). Prini'nin çalışması temsil hakkındayken, son çalışmalar iletişimi saptırmak ve işaretleri sanattan somutlaştırmak ve böylece onları dondurmak ve kaybetmekle ilgilidir. Bu nedenle Prini, rasyonel modern egonun beklenmedik bir durumda (algı) dağılması olarak görülebilecek şey ile doğrusal tarih çağından kopma hissi (yokluk) arasında ince bir çizgide yürür (Lolli, 2023). 1984'te Prini sorunu oldukça basit bir şekilde ortaya şöyle koyar:

“Bir kişi şunu söyleyebilirdi: Sanatçı nesneleri tanımıyor, onları görmüyor. Yine de, bugün nesneler günlük sahnemizi hiç bu kadar doldurmamış, görme alanımızı doyurmamış. O halde sanatçı kimdir, kendini anlatacak mı açıklamayacak mı? Ya da daha iyisi, tüm bu nesneler nerede (nerede sakladı)? Sanatçı, onu tarif etmekten vazgeçmeden boşlukta hareket eden kişidir. Onun 'nesnesi' şeffaf filmidir, içinde kendini bulduğu bu ‘boşluğun’ elle tutulamaz örtüsüdür. Vizyonunun amacı, nesnesi olarak başka bir vizyona sahip olan kendi vizyonudur. Dolayısıyla nesneler yoktur, çünkü şeyler vardır, şey. Ne şeyi? Şeyin kendisi!”(Lauf, 2018,s.28).

1960'lı yıllarda, gündelik yaşam ve onu kapsayan tüm fenomenler içinde sanatçının rolü ve kendini ifade biçimi tartışma konusu haline gelmiştir. Gündelik yaşam içinde farklı aynı zamanda değişken durum ve koşulların belirlediği gerçeklik algısı içinde insandan nesneye, dil söylevlerinden yazılı metin ve göstergelere kadar gerçekliğin “şey”e

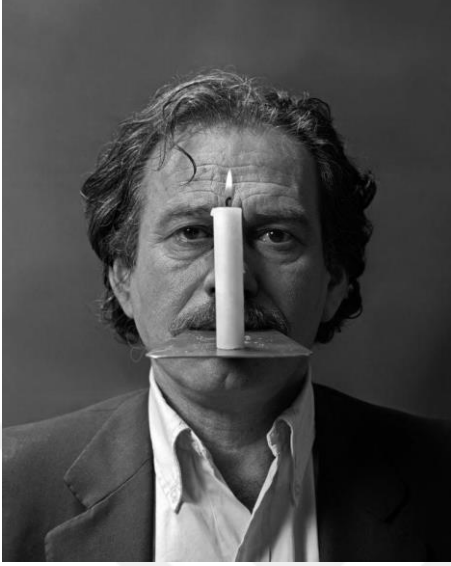
dönüşümü, Emilio Prini için beden'in de deneyim olarak belirsizleşmesi anlamında olağan durumların gerçekliğine yönelik açıklık getirmek istemiştir. Prini, yapıtlarındaki ana yaklaşımda kendi bedeni ve ona yakın olan insanların bedenleriyle ilişkisini incelemiştir. Çoğunlukla, arkadan, öznelere kimlikleriyle değil, onların mekansal varlıklarıyla ilgilenir (Milani, 2023). Luciano Fabro ise gündelik yaşama yönelik beden ve onun deneyimi hakkında şu açıklamayı yapar:

“Sorun şu ki, yük artık hikayede değil, geriye kalan ağırlık, tatlar, kokular, vücut; ama dramı diken şey, bunun diyalog kurmasında kolay bir bedensellik olmaması. Hatta sanatçı kendisine bile karşı çıkıyor ve dolayısıyla bu sanatçı kimliğinin reddi içsel açıdan bir zorluk yaratıyor. Uzun yıllardır iç iletişimi dış iletişimin organizasyonu yoluyla sağlamayı düşündük. Ancak, işin tersine çevrilmesi gerektiğini ve yalnızca içeriden dışarıya ulaşabileceğimizi düşünürsek, bu, tüm işleyiş biçimini, hatta sanatçının kendisini bile sorgulanır hale getirir ve bu nedenle, metnin organizasyonu yoluyla içsel bir zorluk yaratır. Teknik aslında kişinin kendisiyle dışarı arasında ortaya çıkan bir sorundur. (...)Bütün yüzyılın kültürü olan bu içselleştirme kültürünün artık ömrünü tamamladığını düşünüyorum. Artık mesele kendi içine bakmak değil kendi dışındaki gerçekliği vurgulamak” (Fabro, 1972,s.4).

Bir çok Arte Povera sanatçısı insan ve hayvan “beden”ni canlı bir form ve yapı içinde onları doğrudan eserlerinde kullandığı görülmektedir. İnsan, hayvan bedenlerini öne çıkan sanatçılardan Jannis Kounellis, izleyiciye gerçek bir deneyim ilişkisi yaşatan dramatik ve şiirsel etkilere sahip yapıtlarında insan, endüstri ve doğa arasında gelişen yabancılaşma sorunlarına farklı bir temsil yaratır. Sanat galerisi içinde “On iki canlı At”ı ve tuval üzerinde canlı bir papağan’ı sergilemesi her ne kadar kışkırtıcı bir atılım gibi görünse de nesne ve canlı organik yapının diğer bir deyişle, beden arasındaki yaşam ve sanat ilişkisini derinden sorgular (Gonou, 2012,s.12).

Jannis Kounellis, hem geçici eylemlere dönük işlerle hem de maddi nesnelerin yaratılmasıyla doygunluk kazanan pratiği, Arte Povera'nın içinde bulunduğu radikal çağın politik ve sosyal sorunlarını ve insanın endüstri ile dramatik ilişkisini mükemmel bir şekilde örnekler. Kounellis'in enstalasyon ve yerleştirme işlerinde, demir bloklar, kömür, taş, metal levhalar, altın, ateş, çuvallar ve sandalye, masa, dolap gibi eşyalarla birlikte kullandığı nesneler, tarihsel arka plana sahip önemli sosyolojik işlevi olan içeriğinde kültürel ve fiziksel anlamların taşındığı ürünlerdir. Beden gücü ve zekanın

işlevinde üretilen bu nesneler, toplumsal yaşamın yapılanmasında ve gündelik hayatın ilerlemesinde asal öğlerdir (Rusheth, 2017).



Görsel 78: Jannis Kounellis, Otoportre, Fotoğraf, 1982



Görsel 79: Jannis Kounellis, İsimsiz, Fotoğraf, 1969

Kaynak: <https://www.tribune.com/television/2012/07, E. T.12/02/2024>

Üretimin gerekliliği için bedenin ve zekanın kullandığı ateş ve onun sağladığı enerji biçimleri, insanlık tarihinin simyadan gündelik yaşam pratiğine kadar binlerce yıllık oluşturulmuş toplumsal medeni gelişimin vazgeçilmez temel kaynağıdır. Aklın hizmetinde bir araç olan ateş, endüstriyel üretimden ısınmaya, yemek pişirmeden aydınlanmaya, bilimsel araştırmalardan silahlı güçlere kadar malzemenin işlenmesi aşamasında çok yönlü işleviyle adeta insan biyolojik bedenin yaşaması ve sosyal hayatın devamı için dışardan müdahale eder. Ateş, insanoğlunun ihtiyaçlarını karşılamak ve onun doğa üzerinde tahakküm kurmak için yaratılmış zorunlu olarak kullanılan bir varlıktır. Alevlerin dönüştürücü ve yenileyici potansiyeline ışık tutan bir ateş yazgısı simya geleneğine göre mutasyonun doruğudur. Diğer taraftan ateş, Ortaçağ kültüründe arınma ve cezalandırmayla özdeşleştirilir. Sanatçı, ateşin tarihsel işlevine ve

önemine metaforik bir gönderme yaparken özellikle yakma eylemini ve onun yarattığı alev, duman, is, eritme, kızartma ve koku gibi ısı enerjisi biçimin etkileşimini kendi bedeninin karşısında mesafeli biçimde kullanır. Böylece, organik ve inorganik yapıların kullanımında yarattığı uygulama biçimi duyuşsal bir aktarım olarak bedensel bir deneyime dönüşür (Gonou, 2012,s.36).

3.1.2. Performatif Etkinlikler:Tutumlar, Eylemler ve Teatral Gösteriler

Kounellis'in bir zamanlar kendisinin de söylediği gibi,“Arte Povera”nın kökenleri performansta yatıyor” (Kounellis, 2000) ifadesi, Jerzy Grotowski'nin “Yoksul Tiyatro” fikriyle bağlantılı olarak, avangard tiyatronun her türlü dıştan müdahale eden kurgu ve ekipmanı dışlayan içeriğinin görsel sanatlar alanına uyarlanan yaklaşımını özetler. Yoksul Tiyatro'nun arkasındaki temel fikir, tiyatro pratiğinde gerekli görülmeeyen her şeyin reddedilmesidir. Grotowski'nin tiyatrosu yalnızca seyirci ve oyuncu olarak temel varlıklara indirgenen ve deneysel bir yöntemle saf eylemler üzerinden geliştirilen uygulamaya benzer bir yaklaşımda, İtalya'da bir grup Arte sanatçısı da görsel sanatlarda yaşam ve sanat arasında sınırları belirsizşetiren bir pratiğin bağımsız ifade hareketine uyum sağılayan performatif işler üretmiştir. Bu açıdan, uygulama yöntemi bağlamında Arte Povera yapıtlarında kullanılan teatral gösteriler, izleyici ve sanatçılar arasındaki mesafe sorunun giderilmesi için önemli bir uzlaşım noktası getirmiştir. Yapıt için görüntü ve imge durumu mekana ait olarak sahnede gerçekleşen her deneyimin açığa çıkışıyla gerçekleşir. Arte Povera hareketinin sanatçıları tiyatro unsurlarıyla çalışırken maskeler, canlı hayvanlar, organik doğal ve üretilmiş endüstri nesnelerine eylemleri de ekleyerek, gerçekliği kendi bağlamında ele alırken diğer taraftan gerçekliği metaforik bir temsile taşırlar. Ayrıca sanatçılar, gizlenmiş ve örtülü olarak çok çeşitli farklı roller üstlenirler (Satre, 2012,s.21). Arte Povera, eyleme dönük anlayışı Celant'ın deyimiyle: “Eylem ile beden, düşünce ile beden, enerji ile bireyin, eleştirel ve estetik olayım anında tamamlanmasının tüketiciiliğin hemen ötesine yerleştirildiği tam bir geçişmeyi vurgular ve Arte Povera, yoksul eyleme doğrudan geçiş” anlayışında ilerler (Celant, 1972,s.2). Arte Povera, her şeyden önce dolaysız jسته, deneyimde ve maddenin geçiciliğinde var olur (www.domus.com E.T. 15/05/2023).

“Yoksul Tiyatro” adlı deneysel avangard tiyatro disiplini, Arte Povera yapıtlarının yeni performatif ifade biçimlerine belirli bir yol çizer ve eylemlerin gelişimini açık hale

getirir. Diğer taraftan, Arte Povera sanatçıları, teatral gösteriler için Torino'daki bir gece kulübü olan Piper Pluriclub'daki etkinlikler içinde gerçekleştirir. Bu etkinliklerde, 1965'ten sonra Jerzy Grotowski'nin İtalya'da sürgündeyken siyasi oyunlar sergileyen “Yoksul Tiyatro” ve “Yaşayan Tiyatro”nun deneysel çalışmaları incelenir ve Piper Pluriclup'te “Yoksul Tiyatro” oyunlarının arşiv fotoğrafları sunulur. Piper Pluriclup, Arte Povera sanatçılarının gösteriler düzenlediği ve kışkırtıcı eylemlerin özgürce icra edildiği performatif işler için bir deney alanına dönüşür. Teatral gösteriler ve diğer belgeler incelendiğinde, Arte Povera yapıtlarında, ilk olarak, Jannis Kounellis, Michelangelo Pistoletto ve Giulio Paolini'nin işbirlikleri içinde eylem ve performatif uygulamalara yönelik sahneleme girişiminin başladığı görülmektedir. Bununla birlikte, teatral gösterilere yönelen Arte Povera yapıtları üzerinde, uygulama ve yaklaşım biçimi olarak, Antonin Artaud'nun avangard tiyatro geleneğini takip eden İtalyan sahne yönetmeni Carlo Quartucci ile “Absürd tiyatro”su ve “Zulüm tiyatrosu”nun derin etkileri vardır. Michelangelo Pistoletto'nun “Lo Zoo” grubuyla ortak sokak gösterisinde bulunması Arte Povera'nın yaşama dönük performatif yaklaşımında önemli bir atılım yaratır (Satre, 2011).

Sanatta performatif oluşum, çevresel koşullar ve izleyiciler arasında etkileşim yaratma amaçlı eyleme giren sanatçının karşılıklı gelişen deneyim sürecini var etme biçimidir. Arte Povera'nın en önemli uygulama alanlarından biri olan teatral gösteriler ve eylemler, sanatçıları performans ve etkinlik süreçlerini eklektik bir şekilde izleyici ve gündelik yaşam pratikleriyle iç içe geçirmesini amaçlar. İnsanın kendi eylemleri ve çevresiyle yarattığı etkileşimi bir deneyime dönüştüren Arte Povera sanatçısı sistemin dışına çıkan tutum ve davranışını yaşamın bağımsız gerçekliğini ve olgusunu yakalamak arzusunda bir anlam bulmaya çalışır. Bu açıdan teatral gösterileri ve eylemleri, çevresel iletişimi ve deneyimi kolektif olarak bütünleştiren ve olayları doğaçlama ya da kendiliğinden arttırılmasını sağlayan bir yöntem olarak kullanır (Satre, 2011).

Diğer taraftan teatral gösteriler, provakatif bir nitelikte öznenin parçalanma ve yabancılaşmadan kaynaklanan sorunlarına yönelen bir deneyim tarzı yaratır. Celant'ın (1967,s.2)'de belirttiği gibi “önce insan gelir, sonra sistem, ya da antik çağda da durum böyleydi. Ancak bugün toplum tüketime hazır, önceden paketlenmiş insanlar istiyor” görüşü, sistem ve insan arasındaki var olan gerilimli ilişkiye gönderme yapar ve insan tarafından kolektif bir yapıyla kurulan sistem, yaşamın kendine özgü doğal

paradigmasını bozduğunu savunur. İnsan, sistem tarafından nesnelleşmektedir. Postmodernist düşüncede, özneyi yok eden sistemin hakimiyetinden bir takım olumsuz sonuçlar doğar. Fredrich Jameson, “Postmodernizm ve Geç Kapitalizmin Kültürel Mantiğı” adlı kitabında “Postmodern estetikte öznenin yabancılaşmasının öznenin parçalanması aldığına inanmak için her türlü neden var “diye yazar (Jameson, 2022:54). Postmodern sanatın deneyime gösterdiği eğilimin nedenlerinden biri hakkında şunları belirtir:

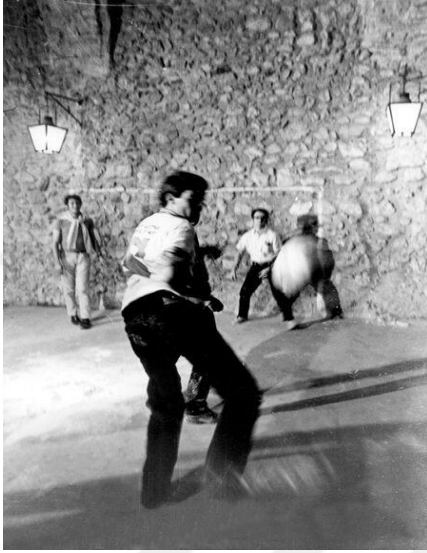
“Deneyimin “bir dizi arı ve birbiriyle ilgisiz şimdiler”e indirgemenin içinde yaşanılan anlık duruma ilişkin tutumu, güçlü, hatta ezici biçimde hayat dolu ve maddi bir nitelik kazanır. Dünya, şizofrenik kişiliğin önüne artan bir yoğunlukla gelir, yapmacıklığın gizemli ve bunaltıcı yükünü taşır, sanrı dolu bir enerjiyle parıldar. İmge, görünüm, gösteri bütün bunlar birbiriyle ilgisiz şimdiler olarak değerlendirildiklerinde ortaya çıkabilecek bir yoğunlukta keyif ya da korku içinde yaşanır. Olayların dolaylımsız varoluşu, gösterinin sansasyonu, bilincin oluşturulduğu malzeme haline gelir (Jameson, 1984b:120’den Akta. Harvey, 2012,s.71).

Oluşum sağlanması istenen olaylar ve eylemlerin ortasında beklenmedik ve kışkırtıcı biçimde kendini gösteren sanatçı, izleyiciyle ya da çevresiyle kolektif bir enerji yaratma arzusunda hareket eder. Celant, Arte Povera sanatçılarının teatral gösteriler ve eyleme yönelik performatif eğilimleri hakkında şunları yazar:

“Eylem-insanı tanımlamayı amaçlıyor, insan davranışını böylece varoluşun iki düzeyini ortadan kaldırıyor. Orada bir varlık, ikincisi, bilgisel özelliği tercih eden, sosyal sistemle veya kültürel olanla diyalog kurmayan, geleneksel beklentilere göre aniden, beklenmedik bir şekilde kendini göstermeyi arzulayan, systemsiz bir yaşam, içinde olduğu bir dünyada. Sistem bu kadar. Belli bir araştırmaya karşı çıkmak istemeyen, bir eğilimle değil, tam da sistemin yasalarıyla bütünleşmeye ve diyaloga geri dönmek için rekabetten bile kaçınan bir davranış biçimiyle sonuçlanan bir tutum. Tutum, insan yaşamının ortaya çıkan anlamının olgusal anlamını geri kazanmayı amaçladı” (Celant, 1968,s.2).

Arte Povera Hareketi, 1967 ve 1972 yılları arasında düzenlenen “Yaşanabilir Sanat” Sergisi, 1967 yılında “Ateş, Toprak, Su, İmge” sergisi daha sonra büyük yankı uyandıran “Kafandakini Yaşa: Tutumlar Biçime Dönüştüğünde” adlı uluslararası sergi, Üç farklı İtalyan sanat galerisinin ortaklaşa yaptığı “Tiyatro Sergilemek” projesi, Napoli’nin Amalfi kasabasında gerçekleşen “Yoksul Sanat Zayıf Tutumlar” gibi sergi etkinliklerinde

Arte Povera yapıtlarında performatif işlerin ve eyleme dönük eğilimlerin ön plana çıktığı ve farklı uygulamaların deneylendiği görülmektedir. Yaşam ve insan arasında devamlı bir diyalog ve deneyim meselesi üzerine yoğunlaşan Arte Povera sanatçılarının performatif işleri, sıradanlığın yaratıcı gücünü ve kolektif etkileşimin öngörülemez gelişimini ön plana çıkarmaktadır.



Görsel 80: R. Long, P. Icaro, F. Gozzano Arte Povera Etkinliğinde Futbol Oynarken Fotoğraf, 1968



Görsel 81: A. Marie Boetti, Carmine, Arte Povera Etkinliğinde Fotoğraf, 1968

Kaynak: www.Artsy.net/ Povera Was Launched on the Amalfi Coast, E. T. 15/01/2024

1968 yılında Amalfi kıyı kasabasında gerçekleştirilen “Yoksul Sanat - Yoksul Tutumlar” (Arte Povera-Azioni Povera) sergi etkinliğinde özellikle sahnelenen performanslar ve doğaçlama eylemler, sanatçıların kasaba halkıyla ve çevreyle sağladıkları karşılıklı iletişim, sanat ve sanat olmayan arasında kolektif oluşturulan deneyime yönelik etkileşim biçimlerini yansıtmıştır. Etkinliğin amacı, bir sanat eserinin ortaya çıkarmaktan öte sanatçıyı bölgenin yaşam alanı içinde aktif bir konuma getirmek ve böylece bağımsız, öngörülemeyen ve plansız gelişen oluşum ve olayları var etmek olmuştur. Kasabanın içinde dolaşmaya başlayan sanatçı grubu aslında bölgede yaşayan yerel halk için oraya ait olmayan birer yabancı konumundadır. Etkinlikte, katılımcı Arte Povera sanatçıları, bu yabancılaşmayı eritmek ve bölgedeki yaşamla bir iletişim kurmak için sokaklarda dolaşırlar, cafeler ve lokantalarda otururlar, balıkçılarla ve çiftçilerle diyalog haline

girerler. Sokakta ve kasabanın çeşitli yerlerinde yapılan etkinliklerde görülen performatif uygulamalar herhangi bir siyasi veya sosyolojik durumlara tepkiden öte mantıklı bir şekilde paylaşılan eylem dürtüsü, paylaşımcı ve uzlaşımçı yeni bir hayata yönelik olumlu geliştirilen özgün irade biçimini onaylar nitelikte ilerler (www.artsy.com, E.T. 10/11/2023).



Görsel 82: Lo Zoo Grubu Gösterisi, 1968

Kaynak: www.aertsy.net. Arte Povera was Launched on the Amalfi Coast in, E. T.10/08/2023

1960'lı yıllarda ortaya koyulan avangard sanat bilinci, Arte Povera sanatçılarını düşünce enerjisinden başlayarak her birinin yaşamsal tezahürleri çevreleyen akışların dinamik, güçlü ve sürekli ilerleyen karmaşık yapısına karşı sıradanlığa, basitliğe yönelik eğilimlere, insan, doğa ve yaşam arasındaki olayları dikkatli incelemeye ve deneyimsel gözlemlere götürür. Performaif etkinliklerde duygu ve motivasyon sahibi olma, çevresel koşulları değerlendirme ve amaca yönelik duyarlı bir bakışla hareket etme önemlidir. Amalfi Kasabasında gerçekleştirilen etkinliklerde, Richard Long, bir okul forması giyerek sokaktan ve yoldan geçenlerle uzun süre el sıkışır, Jan Dibbets, bir tekneyle denize açılır ve kayaların arasından bir koya yaklaşık on metre uzunluğunda beyaz bir çizgi çeker. Annie Maria Boetti, flüt konçertosu eşliğinde bir neon ışını kumun altına gömer. Pistoletto, sokaklarda iki düdüklü konser verir. Alighiero Boetti en geçici bir performans olan “Şaman Şovmen” enstalasyonunu yaratır. Ableo grubu ile I Guitti grubu birlikte “Eğitimli Adam oyununu sahneler. Üç günlük Amalfide gerçekleşen Arte

Povera sergisi yoğun sanat tartışmalarıyla birlikte adeta performatif etkinliklerin deneysel bir laboratuvar çalışmasını oluşturur (www.artsy.com E.T. 12/11/2023).

Pistoletto'nun çalışmaları için hayati önem taşıyan şey, artık kurumsal uygunluk veya zamansallığın kısıtlamalarına bağlı olmayan fakat sanatla karşılaşmanın dönüm noktası olan dolaylı, fenomenolojik deneyim kavramıdır. 1960'larda (giderek gerginleşen siyasi atmosferin ortasında) sanat pratiklerinin yaygın biçimde maddesellikten arındırılmasıyla bağlantılı, Pistoletto'nun sanatı, estetik duyarlılık kadar duyulara da hitap eden alışılmamış malzemelerin kullanımıyla birlikte teatral gösterilerle gerçekleşen performatif uygulama yöntemlerine yönelir. Resim, heykel, karma medya enstalasyonları ve sokak kenarı performansı arasında geçiş yapan Pistoletto'nun performatif etkinliği, Arte Povera'nın gündelik yaşama açılımında etkileyici çalışmalar üretmesini sağlamıştır (Satre, 2012, s.49-50).



Görsel 83: Lo Zoo Grubu , Eğitimli Adam Adli Tiyatro Gösterisi, Fotoğraf, 1968

Kaynak: <https://journal.cittadellarte.it/terza-pagina/michelangelo> E.T. 10/05/2023

Pistoletto, 1965'den itibaren kişisel performans etkinliklerinin yanında 1968 yılında "Lo Zoo" grubuyla ilk kolektif eylemlerini gerçekleştirmeye başlar. Farklı sanat disiplinlerinden (müzik, edebiyat, tiyatro, görsel sanatlar) insanlardan oluşan Lo Zoo grubu, yaratıcı işbirlikleriyle teatral sahnenin dışında farklı mekanlarda nesnelerin aracılık etmediği bir iletişim biçimi olarak tasarlanan bir dizi gösteri düzenler. Pistoletto

ve Lo Zoo grubu, İtalya ve Avrupa'da sokaklar, meydanlar, diskolar, barlar, tiyatrolar, galeriler gibi farklı alanlarda sergiledikleri performans gösterileri izleyiciyle aktif olarak birleşen ve çoğu zaman doğaçlama gerçekleşen kışkırtıcı, komik, düşündürücü niteliklerde kamuyla etkileşimli bir deneyim yaşatır. Lo Zoo Grubu'nun ilk gösterisi olan "Eğitimli Adam", Ligurya Rivierası'nda, Corniglia yakınlarındaki küçük bir kasaba olan Vernazza'nın sokaklarında oynanır (Satre, 2012). Pistoletto, Lo Zoo grubu hakkında şunlar belirtir:

"Hayvanat Bahçesi (Lo Zoo), Carlo Colnaghi'nin bir şakasından doğdu: 'Kendimi kafesteki aslanla aynı yerde buluyorum' ifadesiyle başlayan oyunda, sözde medeniyet her hayvanı kafesine kapatmıştır. Daha az tehlikeli, daha uysal ve itaatkar olanları büyük ortak alanlara yerleştirdi: Fabrikalar, toplu konutlar, spor stadyumları (...) Sanatçılar Venedik Bienallerinde, tiyatrolarda, müzelerde ve düzenlenen sanat etkinliklerde ayrıcalıklı tutuldu (...) Artık Hayvanat Bahçesi (Lo Zoo) olduğumuzu biliyoruz, artık seyirci için çalışmıyoruz, biz kendimiz oyuncu ve seyirciyiz, üreticiyiz ve tüketiciyiz. Birlikte çalışmayı başaran aramızda doğrudan, net, algısal ve anlık bir ilişki var (...) Zoo ve Musica Elettronica Viva gibi birlikte yapılan bir gösteriyi gördüğünüzde, duyduğunuzda ve kokladığımızda, anladığınızı sandığınız şey sadece dıştan gördüğünüz bir kabuk olacak ama barların bu tarafında oyuncu ve seyirci olana kadar ne olduğunu asla bilemeyeceksiniz" (Pistoletto, 1969,s.16).

Avangard tiyatro biçimi olan Lo Zoo grubu "Yoksul Tiyatro" benzeri biçimde izleyici ve yapıt arasında sınırların ortadan kaldırılmasıyla rollerin birbirine girdiği ortaklaşa bir deneyimin oluşumunu amaçlar. Diğer taraftan, Pistoletto'nun çalışmalarında en bilinen nesnesi olan "aynalar" serisi gündelik yaşama geçişin ve teatral bir gösteriye dönüşün aracılığını yapar. Pistelotto'nun "Ayna resimleri"nin amacı ve sonucu, sanatı hayatın kıyılarına taşımak ve bütünü doğrulamaktır" der (Pistoletto, 1969,s.18).



Görsel 84: M.Pistoletto, Aynalı Resimler, Ayna Üzerine Baskı, 1966

Kaynak: <https://goodshoppin.top/products.aspx?cname=michelangelo E.T.> 10/06/2024

Pistoletto'nun, 1961 ve 1962 yıllarında yapmaya başladığı ve günümüze kadar devam eden “Aynalar” serisi izleyiciyi ve gerçek zamanı doğrudan işin içine dahil eden ve görüntüde, yansımayı aynı zamanda perspektifi farklı açılardan yorumlayan yapıtlardır.

“Aynanın metaforik potansiyeline teslim olduğunuzda, görünürdeki üslup ayrımları, temsilin doğası üzerine çok yönlü ama sürekli bir meditasyonun parçası gibi görünmeye başlar. 1964 yılında Pistoletto Pleksiglas parçaların açılışını yaptı. “Ayna resimleri” ile başlayan düşünce sürecini genişleterek, sıradan nesnelerin resimlerini pleksiglas levhalara yapıştırdı. Aynalar gibi bu dikdörtgen paneller de geleneksel resimsel destekleri taklit ediyordu; ancak artık şeffaf olan "resimler" artık özerk dünyalara açılan metaforik pencereler olarak değil, galerinin sade duvarlarına açılan gerçek pencereler olarak işlev görüyordu” (www.pistoletto.com E.T.10.02.2022).

Pistoletto, izleyiciyi aynasının ayrılmaz bir parçası haline getirerek mekan ve zamanı, nesne ve özneyi bir araya getirir. Zaman ve mekan ilişkisinde izleyiciyi imgeyle birleştiren bu çalışmaları için Pistoletto şu düşünceyi paylaşır:

“Ayna resimleri izleyici olmadan yaşayamazdı. Yeniden ürettikleri harekete ve müdahalelere bağlı olarak yaratıldılar ve her defasında izleyici ziyaretleriyle uğradıkları değişimlerle yeni bir görselliğe girdiler. Ayna resimleri yüzeyin tiyatroya geçişidir ve tiyatro her şey gibi bana çok doğal geliyor. (...) Mesele halkı dahil etmek, katılımını sağlamak değil, onların özgürlükleri ve hayal

güçleri doğrultusunda hareket etmek, insanlarda benzer özgürleşme mekanizmalarını tetiklemek meselesi. Bu yüzden, çılgın kostümlerle bir tür geçit töreni olan Baldacchino Tiyatrosu'nu yaptığımızda Porta Palazzo'dan Torino'daki Porta Nuova'ya giden geçit töreninde bizi takip eden insanlarla ilgilendim; Trastevere'deki Vicolo dell'Atleta'da, günümüzde insana nasıl "öğretildiğine" dair bir tür dramı görmek için duran insanlar gibi, sergi panoları bir hikaye anlatıcısına benzer ifadeye sahiptir. Ama her şey didaktik olmayan, yaratıcı biçimde daha özgür" (Pistoletto,1969,s.17).

Umberto Eco, Pistoletto'nun Ayna resimlerini yorumlarken "Yansıyan görüntü mevcuttur, yok olamayacak bir göndergenin varlığındadır. Bizi asla uzak anlamlara götürmez. Nesne ile görüntü arasındaki ilişki, hiçbir aracılığı olmayan iki varlık arasındaki ilişkidir. Görüntü nedensel olarak nesne tarafından üretilir ve onun yokluğunda var olamaz. Bu nedenle ayna görüntüsü yalan söylemek için kullanılamaz" der. Umberto Eco'ya göre, kişi aynalı görüntülerin etrafında ve etrafında yalan söyleyebilir, ancak aynadaki bir görüntüyle ve onun içinden yalan söyleyemezsiniz" (Eco, 1985:s.2). Umberto Eco'nun bakış açısından, ayna görüntüsü yorumlanamaz. Yorumlanabilen bir şey varsa, o da atıfta bulunduğu nesnedir, yani ikizi olduğu aktif alandır. Eco, aynanın kendisiyle temas eden şeyi inatla "olduğu gibi" kaydettiğini, işaretin ise tersine, yokluğa dayandığını, aynaların tanım gereği yalnızca belirtebileceğini ve asla çağrışım yapamayacağını savunur (Golan, 2021,s.58).



Görsel 85: M.Pistoletto, Yürüyen Heykel, Gösteri, Yönetmen Ugo Nespolo'nun Filminden Kareler, 1968

Kaynak: <https://journal.cittadellarte.it/terza-pagina/michelangelo- E.T. 10/05/2023>

1967’de Pistoletto sanat galerilerin dışında bazı kolektif eylemler yapmak ve sanatını gündelik yaşamın dinamik akışında yapılandırmak amaçlı daha aktif ve girişime açık eğilimde hareket eder. Pistoletto’nun en bilinen ilk performatif çalışmalarından biri olan “Yürüyen Heykel / Gazete Küreleri” adlı çalışması sıkıştırılmış gazete kağıtlarından bir küre biçimine getirilmiş bir nesneyi 1967 yılında Torino sokaklarında gezdirilmesiyle gerçekleştirir. Gezen heykel performansını 4 Aralıkta “Çağdaş Tutumlar (Deneyimler)” adlı üç sergi salonunda (Sperone, Stein, Il Punto) yapılan avangard sanat etkinliğinde kullanır. Sanatçının 1965 ve 1968 yıllarında tasarladığı gazete küresi dönemin siyasi haber kaynaklarının gazete parçalarını buruşturup ve ezip hamur haline getirerek yaptığı heykel uluslararası yayın ve medya organlarının enformasyonel dolaşıma bir göndermede bulunur. Güncel haberleri yansıtan “Gazete Küresi” dönemin İtalya’da meydana gelen siyasi gerilimlerin, ekonomik krizlerin ve huzursuz edici sokak eylemlerinin sosyal kargaşaya dönüşen olaylarına dikkat çeker. Kağıt parçalarından oluşan küre, sokak ve caddelerinin arasında elden ele sürüklenerek ve yuvarlanarak performatif bir eylemle gündelik yaşamın içine giriş yapar. Böylece, sanatçı, bu eylemiyle dünyanın siyasi ve toplumsal sorunlarına yönelik herkesin eline geçen dünyaya ait haber kaynaklarının dolaşımına metaforik bir eleştiri getirir. Pistoletto, yarattığı metaforla iletmek istediği üç ana fikirde, dolaşımın herşeyi kapsayan ifadesi, zamanın geçişinin manipülasyonu ve sanatın her gün insanlarla yüzleşmesi olarak açıklar. “Gezen Heykel, Gazete Küreleri” dünyanın birçok sanat galerisinde performatif bir gösteri içinde sergilendi (Merjian, 2017).

Pistoletto’nun kamu alanlarında ve galerileri mekanlarında gerçekleştirdiği performatif çalışmalar, sanatsal açıdan, halk ile kurulan karşılıklı ilişkinin nasıl bir iletişim biçimine dönüştüğünün en açık göstergesi haline gelir. Sanatçının kullandığı nesneler veya canlı hayvanlar, normal şartlar altında, gündelik yaşam ya da doğada kendine amacına yönelik bir işlev görürken sanatsal ifade için yaratılan olaylarla bu nesneler birer ifade aracına ve deneyim meselesine dönüşür. Pistoletto, eserlerinde, sıradan nesneleri gerek siyasi gerek kavramsal boyutlarını bir arada ele alarak, sosyal içeriklere sahip metaforik bir temsile taşımayı başarmıştır. Sanatçının nesneler üzerinden izleyiciye verdiği mesaj, kendi başına bir sunum olmaktan öte yaşamın en sıradan durumunu ve sürekli hareket halindeki dinamik yapılarını yoruma açan bir çizgide ilerlemiştir.



Görsel 86:Pistoletto, Gezen Dünya, Gösteri, Şili, 2018

Kaynak: <https://www.galleriacontinua.com/special-projects/perfor>, E. T.10/05/2023

Sanatı kurumsal ve kutsal mekanından çıkarıp, onu toplumun bir parçası olan ortak şeyler boyutuna indirgemek için gerçekleştirilen performans her tamamlandığında çevrenin katılımıyla kolektif biçimde yaratılır ve artık bulunduğu yerin ve sürecin bir parçası olur. Pistoletto “Yürüyen Heykelin” ana ilkelerinden birini şöyle açıklar: “Performansın ana odağı, sanatçının onu bireysel olarak algılaması değil, sanat dünyasındaki insanlar ile sokakta karşılaşılabileceğimiz, günlük yaşamın ortağı olan insanlar arasındaki kaynaşma ve katılımdır. Performans bunu gerektirir” (www.Magazzino.art.com E.T.11.12.2023).



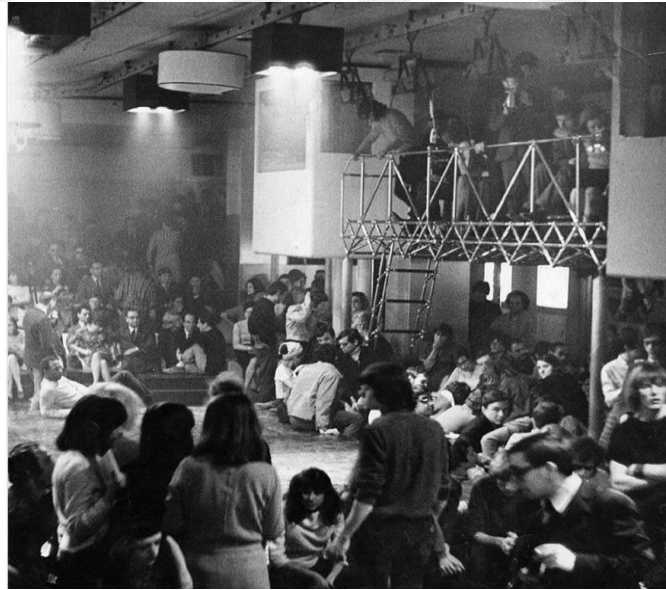
Görsel 87: M.Pistoletto, Yargi Borozanlari, 1968

Kaynak: <https://journal.cittadellarte.it/terza-pagina/michelangelo>, E.T.10/05/2023

Pistoletto 1967’de açtığı stüdyo çalışmalarında birçok sanatçıyı ve “Lo Zoo” grubunu da dahil eden daha performatif işlere yönelik bir açılım yaratır. Sanatçı konu hakkında Germano Celant’a verdiği röportajda şunları söyler:

“Stüdyonun açılması teknik bir konuydu. Sonuçta Torino’nun genç sanatçılarıyla neredeyse sürekli bir ilişkim oldu. Benim için bu ilerlemenin bir yoluydu. Tabloyu herkesin varlığına ve katılımına açtığıma göre neden bunu fiziksel bir alana açmayayım? Posterleri okuyan birçok kişi stüdyoya geldi ve bu mekan gerçekten harika bir alan haline geldi. Gösterecek ve yapacak işleri olan insanlarla günlük ilişkiler kuruldu. Filmleri göstermeye, şiirler okumaya başladılar ve halkta dinlemeye geliyordu. Dolayısıyla sürekli toplantılar yapılıyor ve kolektif etkinlikler düzenleniyordu” (Celant, 1973,s.68).

Pistoletto, 34. Venedik Biennale için yaptığı çağrıda sanatçıları işbirliğine davet ederken rekabetçi olmayan ancak hassas ve duyarlı bir anlayışa dayalı insan ilişkilerine yönelik ortak bir alanda toplanmak istediğini belirtir. Sanatçı yayınladığı bildiride “Kendisinden bir parçadan vazgeçmek isteyen birine kendimden bir parça ve beni ilgilendiren iştir” (Pistoletto, 1969) diye yazar.



Görsel 88: Piper Pluriclup’de Gösteri, Fotoğraf, 1968

Kaynak: Spazi Intermediali. Club culture e arti il Piper Flash Art (flash-art) E. T.10/05/2023

Pistoletto ve Arte Povera sanatçılarının teatral gruplarıyla birlikte en etkili çalışma alanlarından bir Torino'daki bir gece klübü olan “Piper Pluriclub”tır. Piper Pluriclup, 1966 ile 1969 yılları arasında mimar Piero Derossi, Giorgio Ceretti ve Riccardo Rosso

tarafından çağdaş İtalyan mimari üslupla tasarlanan ve avangard çalışmalar için efsane sergiler ve sanatsal etkinliklerin gerçekleştiği bir mekana dönüştürülür. Genç sanatçılar, müzisyenler, yazarlar ve film yönetmenleri gibi sanatçıların performatif odaklı yapıtlarını gerçekleştirmesi için canlı bir mekan haline gelen “Piper Pluriclub”de etkili İtalyan avangard sanat çalışmaları üretilir (Stoll, 2019,s.14).

Michelangelo Pistoletto'nun performans çalışmalarından biri olan “Pistoletto’nun Sonu” (La fine di Pistoletto) adlı kolektif etkinlikte sahneye sıralanan otuz kişinin her biri yüzlerine Pistoletto’un portresini taklit eden maskeler takar ve ellerinde birbirini gören yansıtıcı metal plakalar tutar, yavaşça parlak metal plakaları sallayarak titreşim yapan katılımcılar kısa süreli dalgalanan yansıtıcı hareketler yaratır. Titreşimle, parlak metal plaklardan çıkan ses ve yansıyan görüntülerle etkileşime giren izleyici, gerçeklik ve yansıma arasında kalan yapıtın içeriğine dahil olur. Sahnedeki kişiler dahasonra elindeki plakaları dans pistinin zeminine yerleştirir. Sahnenin arkasında “Ayna Resimleri”nin iki bileşini asılıdır. Arka plandaki fotoğraf ve görüntü duvar yüzeyinden ve dokusundan aynalar sayesinde ayrılır. İzleyiciler, duvarda kendi görüntülerini resimlerle birlikte yansıma olarak görmesiyle dolaylı olarak gösterinin bir parçası haline gelir (www.pistoletto.com E.T.10.02.2022).



Görsel 89: Michelangelo Pistoletto’nun Sonu Gösterisi, Piper Pluriclup, 1969

Kaynak: Spazi Intermediali. Club culture e arti visive il Piper di) E. T.10/05/2023

Kounellis’in performatif etkinlikleri sanat olarak tanımlanabilecek şeyin sınırını değiştirir, ancak gündelik yaşamın sanatın içinde çözülmesi gerektiği fikri asla yoktur. Aksine, Kounellis’in sanatında, yaşamı yeniden deneyimlemek için bir başlama töreni

olarak yeni bir mesaj verilir. Kounellis, 1987'deki bir sergi için yazdığı metinde pratiğini şöyle tanımlıyor: "Şiirin geri dönüşünü her türlü yolla görmek istiyorum: egzersiz, gözlem, yalnızlık, konuşma, imge ve isyan yoluyla" diye yazar (Russeth, 2017).

Arte Povera sergilerindeki ilk teatral ve performatif yaklaşımında canlı hayvanları dahil ederek başlayan sanatçı çalışmalarında sürükleyici, kışkırtıcı ve gerilimli ortamlar yarattığı görülür. Performatif deneyim açısına at, kuş, köpek ve diğer canlı organizmaların dahil edilmesiyle sanat galerisi içinde gerçekleşen bu tür vurgular, insan dışında farklı bir canlıyla kurulan karşılıklı deneyim ve iletişimin yarattığı merak uyandıran bir algılama biçimi olarak görülebilir.

1970'lerde Jannis Kounellis, mekan ve zamanı, enstalasyonu, anlatıyı ve mitolojik bir hafıza ve projenin arketiplerini birleştiren, resim ve heykeli, mimariyi ve müziği, tiyatroyu, dansı ve operayı bir araya getiren muazzam bir yapıtlar inşa eder. Kounellis'in enstalasyonları her zaman mekansal, mimari ve tarihsel bağlamlarından ve bulundukları yeri canlandıran gerilimlerden ve dramatik etkilerden beslenir. Genellikle kutsal ve gizemli olandan beslenen eserleri, süre ve geçicilik, yumuşak ve sert, canlı ve ölü, endüstriyel ve organik gibi karşıt güçleri sahneye koyar ve doğa ile kültür arasındaki ilişkiye dair yorumunu gösterir. Hermetizmi duyarlılıkla birleştiren görsel ve şiirsel bir dil yaratan Jannis Kounellis, "yapı" ve "duyarlılık" arasındaki diyalektiği tercüme etmeye çalışır (Lancioni, 2014:48-49).



Görsel 90: Jannis Kounellis'in Gösterisi, Roma, 1972

Kaynak: <https://artsupp.com/en/artists/jannis-kounellis/senza-titolo>, E.T.10/05/2023

Claudio Abate'nin 1972 tarihli fotoğraf çekiminde Jannis Kounellis, bir odanın içinde at sırtında yüzünde Apollon maskesiyle görünür. Kounellis'in kendi yüzünü mitolojik

tanrının özelliklerini taşıyan alçı bir maskenin arkasına sakladığı Apollon imgesi, bilinen mitolojik anlamının dışında izleyicide üç farklı etki yaratır. Birincisi, Roma'daki Attico galerisinde sunulan performatif çalışmada sanatçının yüzünü kapatan maske, herkes tarafından bilinen mitolojik bir imgenin ziyaretçileri ilgi çekici biçimde karşılamasıdır. İkincisi, maske, sanatçının kendine ait kimlik ve yüz ifadesindeki duygusal etkiyi dışlama olarak yorumlanabilir. Üçüncüsü ise, maske bir gizleme aracıdır ve sanatçının gösteri sürecinde bu maskeyi çıkarıp ya da çıkarmayacağıyla ilişkili olayın nasıl sonuçlanacağına dair merak uyandıran beklenti durumudur. Kounellis'in gösterisinde, hayvanın başı, kapının ötesine uzanarak gözlemciye doğru ilerler. At üstündeki kendini maskeli sunduğu olayın tamamı belirsizlikten kaynaklanan bir merak aynı zamanda huzursuzlukla kaplıdır (Volpato, 2022).

Bir sarayın odasının içinde bir at olduğu gerçeği, maskenin klasisizmi binicinin kıyafetlerinin çağdaş sıradanlığıyla birleştiğinde ve kapının engellenmesi ve kişinin bu kapıdan geçişini engelleyen heybetli varlıkla tezat oluşturması fazlasıyla gerilime yönelik bir duygu algısı yaratmaktadır. Bununla birlikte, en dikkat çekici çelişki işareti, görüntünün zamansal boyutuyla verilir. Bir yanda hayvan yaşamı, atın nefesi, vücudunun sıcaklığı ve kokusu, kürkünün rengi, hareketsiz kalamayan durumu, diğer taraftan maskenin yapıldığı alçının saf beyazlığı, sarsılmaz sabitliği, boş bakışlarının korkunçluğu ve atın ciddi sessizliği ile dramatik, gizemli ve ürpertici bir deneyim yaşatır. Hayvan şimdide yaşarken, sanatçının elindeki tanrı maskesi kendini varlığının sürekliliği içinde gösterir. Yapıt, iki zamansallık arasında belirsiz bir alanda yer alır. Değişmeyen şey ile gelişen şeyi, şimdiki zamanı ebedi olanla yeniden birleştirir ve çağdaşlığını sanatın geçmişinin üzerine yerleştirir (Lancioni, 2014,s.51).

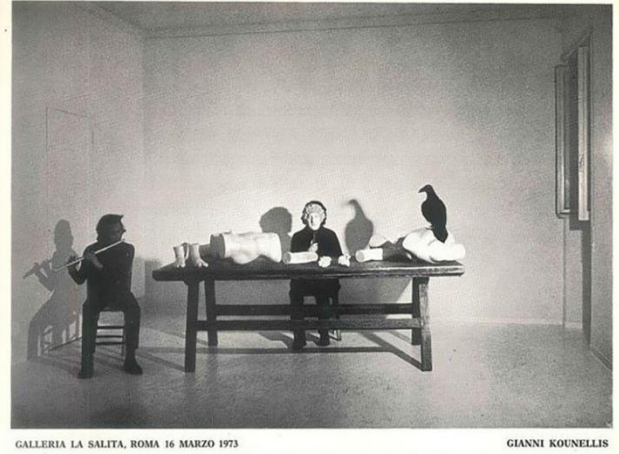


Görsel 91: Jannis Kounellis'in Gösterisi, Roma, 1972

Kaynak: <https://www.tribune.com/dal-mondo/arte-povera>, E. T. 10/05/2023

Sanat kariyeri boyunca Kounellis, Arte Povera'nın yönlendirdiği yeni bir malzeme kültürünün keşfinde yer alırken görsel sanat uygulamalarının sınırlarını zorlamayı başarır. Performatif yapıtları, icra edilenleri tarihsel ve çağdaş referanslarla sentezleyerek sanat yapmanın olanaklarını yeniden inceleyen bedenin tanıtımı veya katılımıyla karakterize edilir. Jannis Kounellis, bir çok performatif yapıtlarında beden ve Apollon maskesini bir arada kullanır.

Canlı bir hayvanın doğrudan en doğal haliyle sunulması ve üzerindeki sanatçının yüzünü maskeleymesi, diğer taraftan kimliğin gizlenmesine ve bilincin her daim kendini mitolojik bir temsille kutsamasına yönelik bir gönderme yapar. İnsan, kendini mitoloji veya dini inançlarla kutsamaya çalışır. Yaratıcı “Tanrı” kavramı ile ayrıcalıklı bir iletişim biçimine ulaşmak için kendi benlik gerçekliğini bastırır ya da ötelemeye çalışır. Böylece, farkında olsun veya olmasın içselleştirdiği bu tutum onu sahte bir maske ile yaşamaya mahkum eder.



Görsel 92: Jannis Kounellis, Yerinde Keşfetmek, Performans, 1973

Kaynak: www.Cardigallery-jannis-kounellis-performance-1973, E.T.10/05/2023

Kounellis'in bir diğer ünlü performansı, 1973'te Galleria La Salita'da yaptığı "İsimsiz" adlı çalışma nesnel göstergeler ve ışıkla yaratılan dramatik etkiler sahnenin içeriğini belirlerken izleyiciyi varoluşçu aynı zamanda fantastik dünya arasında bırakır. Kounellis'in bu çalışması, görünüşte antik bir heykelin dağınık beyaz parçalarıyla kaplı büyük bir masanın arkasında oturduğu sahne içinde kurgulanır. Çalışmanın sahnesi incelendiğinde heykelin büstünün tepesinde, sanatçının yanında içi doldurulmuş siyah bir karga oturur. Karga, başı sağa dönük, masanın yanında oturan ve flütüyle Mozart'ın bir melodisini çalan müzisyene doğru dönüktür (www.agenzia.versolarte.it.com E.T. 15/08/2023). Bu arada Kounellis yüzünü Apollon maskesiyle kapatır. Yapıt, teatral sahnesine benzer kurgulanmış bir dekor gibi görülebilir ancak yapıtın sahip olduğu alegori varoluşçu açıdan derin bir içeriğe gönderme yapar. Sanatçı, ölümün sembolü olan karganın ve canlandırılması imkansız parçalanmış sahte bir bedeni sanatla uyandırmayı amaçlar. Kounellis, eserin bedene ait reenkarnasyonu simgelemediğini, dahası fikirlerin, düşlerin ve hedeflerin reenkarnasyonunu simgelemeyi amaçladığını röportajında belirtir. Burada malzemenin temini ve kurgulanması bir tiyatro sahnesinin düzenlenmesine oldukça yakındır; her bir "destek", sahnede anlatılan hikayenin bir unsurunu simgelediği için dikkatle seçilir. Masa, herkesin her gün bir araya geldiği, yaşamın yaşandığı yer olan günlük yaşamın bir simgesi olarak durur. Daha sonra, aydınlanmanın sembolü olarak Mozart'ı çalan müzisyen, tarihin (antik), Doğanın (ölüm olarak karga) ve mitolojinin (Apollo) varlığıyla yan yana gelir (www.cardigallery.com E.T.12.11.2023). Bu çalışma, 1960'lı yılların siyasi çalkantılarının getirdiği değişimle

boşa çıkan ve sanatın kapitalist ve bireyci bir sistemi kökten değiştirmesinin kanıtlanmış imkansızlığı nedeniyle aynı derecede cesareti kırılan sanatçının ideolojik konumunu açıklığa kavuşturur (www.treccani.it. E.T. 25/09/2023).

Kounellis, Apollon maskesini 1973 yılında Venedik Bienalinde ortaya koyduğu “İsimsiz” adlı tek video çalışmasında da kullanır. Kounellis'in gerçekleştirdiği tek video çalışması olan bu eser Floransa'daki Art Tapes 22 stüdyolarında üretilmiştir. Bu küçük sergide, ziyaretçilerin tek tek girebilmeleri için sergi alanı içinde oluşturulmuş küçük bir odada siyah bir perdenin ardından tıpkı bir kahine soru sormak için girildiği gibi izlenir, Her zamankinden daha yükseğe yerleştirilen bir monitörden, Kounellis'in sağ elinde tuttuğu kırılmaz hareketsizliğiyle Apollon'un maskesi görünür, sol elinde ise yanan bir gaz lambası tutar. Videonun ölçülebilir zamanı, fiziksel süresinin 25 dakikası vardır; sanatçının kendini kameranin sabit çerçevesine sunduğu tarihsel zamanda sonsuz tecellilerinden yalnızca biri olduğu kadim tanrısallığın bozulmamış döngüsü olan geçmişten geleceğe uzanan geniş bir zaman algısı vardır (Volpato, 2022). Teatral olarak gerçekleştirdiği bu tek kişilik gösteride her zamankinden daha yükseğe yerleştirilen bir monitörden sanatçının görünümü Apollon maskesi hareketsiz bir biçimde tutarken sabit ve sessiz duruşuyla çevresine karşı kayıtsız kalan bir ifade yansıtır. Sanatçının Apollon maskesi ve kandille yarattığı bu gizemli etkileşim gösteride izleyici kehaneti sorgulamak için küçük odaya yalnız başına girer (www.rainnews.com E.T. 20/11/2023).



Görsel 93: Jannis Kounellis, İsimsiz, Apollon Maskeli Gösteri, 1972

Kaynak: www.Artribunes.com-jannis-kounellis-apollo-mask-performance.E .T.10/05/2023

Kounellis'in performatif çalışmalarında kullandığı Apollon maskesi kendisinin ait olduğu kültür olan Antik Yunan (Greek) mitolojisinden kopmadığını gösterir. Kounellis'in Apollon tanrısını ön plana çıkarması Nietzsche'nin “Trajedyanın Doğuşu” adlı eserinden

esinlendiği açıktır. Nietzsche, Trajedyanın Doğuşu” kitabında yaratıcı güç tanrılarının simgelediği iki karşıt varlığın birleşmesiyle oluşur. Nietzsche’ye göre sanatın sürekli gelişimi biri Apollonca diğeri Dionysos’ca olan iki yönlülük içerir:

“Bizim bilgimiz Apollon ve Dionysos gibi onların iki sanat tanrısına bağlıdır. Greek ülkesinde Apollon’cu anlayış yontu sanatıyla, Dionysos ise dış biçime dayanmayan müzik arasında oldukça büyük bir karşıtlık çıkar ortaya.Yollarının ayrı olmasına karşı bu iki eğilim yan yana gider. Bu iki eğilimi daha yakından tanıyabilmek için önce birbirinden ayrılan düşle esrikliğin sanat evrelerini düşünmeliyiz. Burada Dionysos ile Apollon arasında, fizyoloji olaylara benzer bir çatışmayı, birbirine denk gelen bir karşıtlık içinde görmekteyiz. (...) Bütün biçimlendirici sanatların tanrısı olan Apollon bilgelikler öğreten bilge bir tanrıdır. Kökü, bütün “görünen olaylar”a değin inen Apollon bir ışık tanrısıdır, tasarımlar evreninin özünü aydınlatan güzel ışık da onun buyruğu altındadır. Günün kolay anlaşılan boş gerçekliğine karşı bu niteliklerin olgunluğunu dile getiren, daha yüksek bir gerçeklikle yaşam değerli kılınmış, çekilir olmuştur. Yontu tanrısı Apollon’un bilgelik dolu sessizliği pek ölçülü bir sınırlandırma, sarsıcı yönetimden doğan özgürlük niteliğide belirir
“(Campbell, 2016,s.362).

Apolloncu kahraman, maskenin arkasına sığınsa bile kişisel reddedilme ve sempati duyguları, halkla ilişkisini sürdürmesine olanak sağlayan tarihsel bir yüz taşıdığından, eleştiriye fazla yer vermez. Kounellis, kendisini geçmiş ve şimdiki uygarlığın hem bir tanığı hem de sorumlusu olan birinin trajik farkındalığını somurtlaştıran kolektif bir kimliği yansıtır (www.cardigallery.com E.T. 11.10.2023).



Görsel 94: Jannis Kounellis, Yerinde Keşfetmek, Gösteri, 1972

Kaynak: <https://www.artribune.com/dal-mondo/2020/01arte>. E. T.12.05.2023

Kounellis'in diğerk bir önemli çalışması olan 1972 tarihli “Yerinde İcat Etmek” (Da Inventi sul Posto) adlı eserde bir kemancı ve bir balerinle birlikte, arka planda soyut dışavurumcu bir tabloda oluşur. Balerin eserin önünde doğaçlama dans yaparken, tablonun bir yanında duran kemancı kısa müzik dizisini çalar. Daha sonra hem kemancı hem de balerin müziği ve doğaçlama koreografiyi bir döngü içinde defalarca tekrarlar. Kounellis, bu performatif yapıtta toplum ve sanat arasındaki kültürel bağlamı sorgularken kendisini eserin katılımcısı ve hatta yazarı olmaktan tamamen çıkarır. Yapıt üzerinden, Geleneksel İtalyan kültüründeki halk sanatı ve klasik sanat olarak ayrılan iki farklı üslubu bir araya getirir ve ironik biçimde yorumlar. Gündelik yaşamın içindeki halka ait kültürel yapı ve aristokratik gelişen klasik kültürel geleneğin ilişkisini ortak bir sahneye taşır.

Gösteride, Igor Stravinsky'nin yazdığı “Martı” (La Pulcinella) partisinin “Tarantella” adlı bir pasajını gösteren yazı arka plandaki soyut tablonun üzerinde yer alır. Tarantella dansı, güney İtalya’da 15. Yüzyıl ve 17. Yüzyıl arasında İtalya halk arasında yapılan bir dans üslubu olarak kültürel bir haline gelir. Kökeninde tarantula adlı örümceğin sokmasıyla zehirlenen insanların ancak dans ederek iyileşeceğine inancından doğar ve zamanla eğlence biçimine dönüşerek ortaya çıkar. Kounellis, klasik müzik ve halk dansını, balerin kıyafetleri giymiş figürle biraraya getirir. Diğer taraftan, doğaçlama fırça darbelerinin yer aldığı soyut dışavurumcu etkilere sahip tabloya hakim olan pembe renk estetik olmaktan öte kışkırtıcı bir etkidir. Tablo, soyut bir ifade olarak klasik üslubun dışındadır ve daha çok kaygısız spontane bir etkide kendini gösterir. Kemancı, tarantella bölümünü çalarken, balerin kendi üslubuna uygun olmayan bir koreografiyle “tarantelle” dansını icra eder. Yapıtta görünen her figür ve öge ait olduğu üslubun dışında bir paradoks içindedir ve bilinen imajı yansıtmaz. Bununla birlikte, Klasik üslubun dışında kalan soyut tablo “yeniden icat edilirken” üzerinde yazılı notaya dizilimiyle müziğe, keman sesiyle ritme, dansçıyla eylem ve harekete dönüşürken kültüre kırıcı bir etki bırakarak yıkıcı bir temsile taşınır. Balerin notalardan çıkan seslerin ritminde “tarantella” dansını yapmasıyla bağlı olduğu kültürden çıkış yaparak bir eylem biçimine girer. Kounellis’in yapıtı, soyut dışavurumcu bir tablonun içerdiği eylem ve doğaçlamaya dönük özgürleştirici hareketin geleneklere karşı kırıcılığını temsil ederken müzik eşliğinde dans gösterisi de kendini halk sanatına indirir ve bu ironi teatral olarak sahneler. Performans sergileyen dansçının hareketlerine jestleri keman çalan figürle birlikte şiirsel ve eğlenceli bir tutumla her

seferinde yinelenir. Sahnelemeyi sağlayan mekan ve performansta sergilenen öğeler arka planındaki soyut tabloyla uyumlu biçimde ortak bir bütünleşme yaratmaya çalışır (Lancioni, 2014,s.53-54).

Diğer taraftan bu yorumlama biçiminde, Kounellis parçayı bağlamından koparır ve kasıtlı olarak orta sınıfa bir gönderme yaparak, geleneksel sanat ortamında keman eşliğinde klasik müzik çalar ve balerin kıyafetleri giymiş dansçı tercih eder. Sanatçıya göre, kültür, sonsuz tekrarlanan bir döngüye ve ayrışma biçimine sıkışmıştır. Bu performatif yapıtta sahneleme olayı iki farklı üslubu sentezlerken ifade şiirsel olduğu kadar neredeyse melankolik bir görüntüye taşınır. Kounellis'in teatral sahnelenen geniş kapsamlı çalışmaları Arte Povera olarak bilinen sanatsal hareketle ortak bir nokta bulur (Stoll, 2019,s.10).



Görsel 95: Jannis Kounellis, İsimsiz, Teatral Gösteri, 1972

Kaynak: Jannis Kounellis In Six Acts (Walkerart.Org) E. T. 10/05/2023

Kounellis'in 1972 yılında ilginç teatral gösterilerinden biri de "İsimsiz" adını verdiği fakat "altı perde" olarak referans gösterdiği kurguda iki büyük kutu ve her birinin içinde bulunan bir sanatçıdan oluşur. Sanatçılardan biri yüzünün önünde Yunan korosu tarzı bir maske tutarken, diğeri flütünde Mozart parçaları çaldığı gösteri karşılıklı bir diyalog içinde gerçekleşir. Bu diyalog, tarihin sanat yoluyla getirdiği antik bir imgeden başlayan ve klasik dönemle iletişime geçen Batı kültürünün iki farklı döneminin bir karşılaşmasıdır (Stoll, 2019,s.10).

Arte Povera sanatçısı Paolini'ye göre bir tablo, odanın çerçevelenmesiyle belirlenen bir sahnedir ve bu sahne de gerçeklik ile kurgu arasında bir eşik olan mekandır. Performatif

anlamda Arte Povera yapıtları mekan ve zamana bağılı olarak deneyimin ve sürecin var edildiği olayın eşik noktasında temsil'in tiyatrosu haline gelir. İzleyici yapıtın bir parçası olarak çalışırken kendisini izler. Bu durum şu hususun dikkate alınmasıdır: Görsel eylem, izleyicinin aktif rolüyle ilişki eserdir ve sanatçı ile izleyici arasında kolektif meydana gelen bir anlam bulur. Bu bağlamda, Gilberto Zorio'nun (1944 -) ilk 1969'da Galleria Sperone'de sergilenen “Mikrofonlar” enstalasyonu, mekan içinde yarattığı etkinleştirmeye izleyiciyi tamamen eylemin içine dahil eder. Tavana asılı bir dizi mikrofon ve odanın etrafında hoparlör ile zeminde beton bloklardan oluşan enstalasyonda, ses, yankı ve denge kavramlarının bir arada yaşandığı bir deneyim oluşturur. İzleyici mikrofonu tutmak için altında bilyalar olan hareketli beton blokların üzerinde durmaya çalışırken sesini kaydetmesi istenir. Mikrofondaki ses hopörlerle güçlendirilir ve mekan içinde etkili bir yankı efekti yaratılır. Bu ses sistemleriyle çoğaltılan söylemler odayı doldurarak dinleyiciyi sarar. Böylece çarpıtılan, tekrarlanan kaydedilen sözcük anlamını yitirir, anlaşılmaz hale gelir. Ancak bu deneyim ilahi bir sesin duyulması gibi zihinsel ve fiziksel olarak kalıcı bir algı bırakır (Conte, 2018). Zorio çalışması hakkında Germano Celant şu açıklamayı yapar:

“Akışkan ve esnek şeylerden, yanal ve biçimsel sınırları olmayan şeylerden bahsetmeyi seviyorum. Mikrofon tarafından emilen ve hoparlör tarafından birkaç kez tekrarlanan ses, gerçek anlamını kaybeder ve anlaşılmaz ama yine de zihinsel ve fiziksel olarak algılanabilen bir ses bırakır. Akışkanlık, pürüzsüzlüğü ifade eder. Bloкта duran izleyicinin konumundan sesin yayılmasına ve oradan da sesin duyulmasına kadar tam anlardan oluşan akışkan bir silsilenin deneyimine getirir. Mikrofonların ve hoparlörlerin elektronik cihazlarıyla seslerin nihai yayılmasına kadar insan akış halindeki bir dönüşümün içindedir. Akışkanlık, belirli bir zamanda belirli bir alanda gerçekleşen tüm eylemin ayırt edici özelliğidir” (Celant, 1992,s.30-32).

Arte Povera yapıtlarında gerçekleştirilen olaylar, statik ve kesin birlikteliklerden arındırmak ve bunları süreçlerde herhangi bir sınırlama olmaksızın mümkün olduğunca açık hale getirmek teatral gösteriler ve eylemlerde açıkça sorgulanır. Özgür düşünmeye davet etmek bir bütün olarak değerlendirdiğimizde Arte Povera hareketinin temel bir yönüdür. “Tiyatro”, yalnızca akımın adının ilham aldığı Grotowski'nin Yoksul Tiyatrosunu yansıtmakla kalmıyor, aynı zamanda Arte Povera'nın tiyatronun özünü

(sahneleme, rol yapma, oynama) yakın bağları olduğu için farklı bir uygulama yöntemi yaratmıştır.



Görsel 96: Gilbero Zorio, Mikrofonlar, Yerleştirme, 1969

Kaynak: www.tribune.com/dal-mondo/2020/01/mostra-arte E. T.10.05.2023

1960 yıllarda yeni bir yöntem olarak uygulanmaya başlayan performans pratiğinin tam tersine, Arte Povera yapıtları, eylemi nesneleştirme ve işi zamansallaştırma arzusunun belirgin olduğu çalışmalar sunulur. “Zaman ve Mekan” yapıt ile ondan kaynaklanan eylem arasındaki çoğu zaman yakın ilişkiyi inceleyen “eylemler”; ve son olarak bugün "ilişkisel" ya da "etkileşimli" olarak tanımlanan işlerde izleyicinin de dahil olduğu yapıtlar üretilir.

Uygulamaları resim, heykel, performans, mimari ve videonun yanı sıra canlı insanların ve hayvanların dahil edilmesini kapsayan Pier Paolo Calzolari, Arte Povera hareketini gündelik yaşamın deneyim alanına getiren yöntemi, nesnelerin ve malzemelerin kırılabilirliğine odaklanarak gelişir ve düşüncenin kendi doğası ile maddenin doğal özünü ortaya çıkarmak için duyu performatif etkinlikler içinde doygunlaştırmaya çalışır. 1966-67'de izleyici katılımı, ışık, karanlık, çimen ve kuşları içeren ilk multi-medya performans parçası “Filtre ve Meleğe Hoşgeldiniz” (Il filtro e benvenuto all angelo) çalışmasını üretir. Calzolari bu çalışmada seyircileri giyinmeye ve soyunmaya, uçan kuşlar arasında özgürce hareket etmeye ve çimenlerin üzerinde uzanmaya davet eder. Çağdaş sosyal heykeli öngören Calzolari, bu parçayı “mekanın aktivasyonu” olarak adlandırır (www.artsy.com. E.T. 16/11/2023).



Görsel 97: Pier P. Calzolari, Filtre Ve Tüm Meleklerle Hoşgeldiniz, Alan Kurgu, 1966

Kaynak: www.flashart.it-calzolari-pier-paolo-angelo-Il filtro E.T. 12/05/2023

6-31 Mayıs 1968 yılında Plinio De Martiis tarafından Roma'daki “Galleria La Tartaruga”da düzenlenen Tiyatro Sergileri (Teatro delle mostre) adlı etkinlik Arte Povera hareketine katılan sanatçıların performatif, enstalasyon ve eylemsel uygulamalarından oluşturuldu. Yaklaşık üç hafta süren sergi, her gün bir sanatçı, bir sanat eseri, enstalasyon veya bir etkinlikle galeri alanını kullanmak için davet edildi. Sergiye katılan sanatçılar arasında Giosetta Fioroni, Laura Grisi, Paolo Icaro, Fabio Mauri, Giulio Paolini ve Emilio Prini gibi İtalyan avangard sanatçılar bulunuyordu. Serginin belgelenmesi amaçlı, Maurizio Calvesi'nin önsözünü yazdığı, Achille Bonito Oliva'nın enstalasyon ve performatif uygulamaların konu başlıklarını hazırladığı ve Plinio De Martiis'in fotoğraflarını içeren bir katalog yayınlandı. Katılımcı sanatçılarla yapılan yayınlanmamış röportajlar ve bireysel müdahalelerin ikonografik tanıklıkları, serginin tarihsel-eleştirel belgelemesini tamamladı (Calo, 2018). Maurizio Calvesi, sergi katalogunun ön sözünde şunları yazı:

“Tam olarak birleştirici unsur, yani Plinio De Martiis'in yönetmenliği, ritmi hızlandıran neredeyse nevrotik kişisel bir duygu tarafından körüklenmiş olsa da, bu duyguların arka planının bir parçasındaki kritik, zihinsel bir eylemi yansıtıyor. Her zaman sahne, arkasında biriken tikanıklığın bir parçası gerçekten olayın gerçek teatral baharatıydı. Aslında bu sergilerin organizasyonu her şeyden önce teatraldi ve devam eden bir eylem için gereken dakiklikte birbirini ardına sahne önü üzerine itildi. ‘Sergi tiyatrosu’ benim için sergi tiyatrolarından daha çok bir

senaryonun akışını, daha doğrusu bir yönü takip ediyormuşçasına birbirini takip eden dönüşümlü sergiler anlamına geliyordu. Ama sonuçta ve sahnelerin dışında bu kontrol bu yön, bu koordinasyon ancak tüm sürecin eleştirisel ve zihinsel bir doğrulaması olarak ortaya çıkıyor” (Calvesi, 1968,s.2).

Sanatçıların çalışmaları ve konu başlıkları şunlardı: Giosetta Fioroni (Optik casus), Ciriaco Consoni (Medyum), Ettore Innocente (Çiçekli Oda), Giulio Paolini (Otoportre), Emilio Prini ve Paolo Icaro (İki Sıçrayan Nesne ve Üç veya Dörtte İki Öğleden Sonra), Pier Paolo Calzolari (Yarım Saatte Doldurulacak Bir Cilt), Franco Angeli (Baskıcı), Enrico Castellani (Zamanın Duvarı), Paolo Scheggi (iç Mekan), Mario Ceroli (Sıcaktan Soğuğa), Gino Marotta (Nane Ormanı), Renato Mambor (Bir Adamı Paketlemek Zorunda), Laura Grisi (Rüzgar Hızı 40 Knot), Sylvano Bussotti (En nadirin Nadiri), Loreto Soro (Armonik Teller), Cesare Tacchi (Sanatçının İptali), Alighiero Boetti (Bir Gökyüzü), Fabio Mauri (Ay), Nanni Balestrini (Sorbonne'un Duvarları), Goffredo Parise (Kasetteki Konuşma) adlı çalışmalar yer aldı.

3.1.3. Arte Povera Yapıtlarında Doğanın Yeniden Keşfi: Enerji, Madde, Oluşum ve Süreç

Arte Povera'nın doğayla ilişkisi, yirminci yüzyılın başlarındaki soyut sanatı şekillendirenlerden farklı ilkeler üzerine inşa edilmiştir. Doğanın bazı durumlarda soyut forma biçimsel bir itici güç sağladığı yerde, Arte Povera eserleri günlük yaşamda doğa, teknoloji ve endüstrinin bir arada varoluşunun ifşa edilmesiyle tasarlanmıştır (Petican, 2012,s.4). Celant'ın gözlemlediği gibi, "Kültürümüz bir düşünme biçimini diğerinden, insanı doğadan ayırmıştır. Böylesine net bir ayırım yapılabileceğine inanmıyorum” diye yazar (Celant, 1969,s.226). Doğadan nesnel bir mesafeyi koruyan daha önceki soyut sanattan ayrılan Arte Povera sanatçıları, insanlara, hayvanlara, bitkilere, minerallere, doğaya ve endüstriye dair birleşik bir vizyon ifade etmiştir.

Avangard sanat hareketleri içinde Arte Povera sanatçılarının doğaya yönelik açılımları ve yorumlama biçimleri, biyolojiden, ekolojiye, evrenin fiziksel güçlerinden doğa nesnesinin etkileşim durumlarına kadar yaşamın mevcut durumdaki en sıradan yönlerini sanatsal bir uygulamaya çeviren yapıtlarıyla ayrıcalıklı bir niteliğe sahiptir. Doğanın kendine ait mevcudiyetinin içindeki durum ve koşullar, insan deneyimleriyle ve fenomenolojik bir bakış içerisinde yeniden keşfeden Arte Povera sanatçıları, uyguladıkları yöntemlerle, fiziksel ve kimyasal olaylara tabi dışsal gerçekliğin kendine

özgü doğal yapılarını, avangard sanat pratikleriyle yorumlar. Yapıt, öznenin içsel deneyimlerinin yarattığı derin düşünme algısı ile doğa nesnesinin fiziksel işlevini bir araya getirmeyi amaçlar. Bilinç ve doğa arasındaki etkileşim süreçlerini bizzat deneyime taşıyan Arte Povera sanatçılarının yapıtlarındaki bileşenler, tabiatın insana sunduğu her türlü olay ve durumun yansıması üzerinden biçimlenir. Arte Povera yapıtlarındaki insan ve doğa ilişkisinin etkileşim biçimlerini daha iyi anlayabilmek için Merleau Ponty'nin görüşlerini daha açıklayıcı bir anlatım sağlayacaktır (Pasqualetti, 2018).

Merleau Ponty'nin 1942 yılında yayınladığı ilk kitabı, “Davranışın Yapısı” bilinç ve doğa arasındaki ilişkinin özgün bir anlayışını önermek için Gestalt teorisi ve fenomenoloji anlayışlarını birlikte sentezleyen yeni bir kuram geliştirir. O zamanlar Fransa'da egemen olan neo-Kantçı idealizm (örneğin, Léon Brunschvicg, Jules Lachelier) doğayı, bilincin sentetik faaliyetine bağlı nesnel bir birlik olarak ele alırken, doğa bilimlerinin gerçekçiliğini nedensel olarak etkileşime giren dışsal şeylerden ve olaylardan oluştuğunu varsayıyordu. Merleau-Ponty, her iki yaklaşımın da savunulabilir olmadığını iddia eder. Ponty'e göre organik yaşam ve insan bilinci, sadece bir zihin anlamına indirgenemeyen doğal bir dünyadan doğar; yine de bu doğal dünya, önceden var olan nesnel gerçekliklerin nedensel bağı değildir, çünkü temelde iç içe geçmiş birbirini doğuran ve kendiliğinden ortaya çıkan yapılardan oluşur. Dolayısıyla, bilinç ve doğa arasındaki ilişkide birden fazla düzeyde entegrasyon derecesine bağlı bir organizasyon durumu söz konusudur. Entegrasyon aşamasında ise deneyim ve davranış biçiminin birbirinden farklı görülmesinin oluşturduğu boşluk, Merleau Ponty tarafından dikkate alınır. Merleau-Ponty, fenomenolojik açıdan “deneyim” kavramına paralel olarak alınan “davranış” kavramı arasındaki klasik ayrımlara karşı mesafeli ve dengeli duruşuyla sağladığı tarafsızlık “zihin ve fizyolojik ortam”a yönelik düşüncenin analizi için ayrıcalıklı bir başlangıç noktası sunar (www.plato.stanford.edu.com,E.T. 11/10/2023).

Doğa ve insan ilişkisinde, Arte Povera sanatçıları arasında önemli bir tema olan yaşamın ve doğanın organizasyon biçimleri ve sürecin yarattığı fizyolojik durumlar yapıtta şaşırtıcı bir şekilde yakalanır. “Doğa” sessiz ama pek çok kez değişmez ve sabit yasaların içinde kendini belirli bir açıklıkta var ederken insan sürekli göreceli bir tutum içinde değişkenlikler gösterir ve hile yapmaya eğilimlidir (Jameson, 2022:52). Arte Povera sanatçıları, doğanın tarafsız ama hile yapmayan bir hasım olduğunu kabul eder ve doğa bilimleriyle insan bilimlerinin ayrıldığı bu iki farklı alanı, ortadan kaldırmaya çalışılır.

Arte Povera sanatçısının amacı, doğanın kendi içinde sakladığı gizil durumdaki enerjiyi ve etkileşimleri açığa çıkarmak için performatif uygulanmaya dönük bir yöntemle geliştirir. Diğer bir deyişle; her an kendi potansiyeline sahip doğanın ve evrenin görünmeyen fakat fiziksel olarak bilinen ve hissedilen (manyetik alan, yer çekimi, çürüme, büyüme, nemlenme, ısınma gibi) sonsuz etkileşim durumlarıyla ilgilenen Arte Povera sanatçısı, yapıtında öne sürdüğü şey, evren ve insan arasında yeni bir düşünme ve deneyim biçimi yaratmaya yönelik ilerler. Arte Povera içindeki örtük bağlantılar, sanat dünyasındaki yerleşik uygulamalara karşı çıkan avangard tekniklerle anlaşılabilir. Basit olarak algılanabilen teknikler, aslında inanılmaz derecede karmaşıktır. Arte Povera sanatçısının bir nesneye yaptığı müdahaleler sınırlı veya basit olabilir, ancak teknikler son derece entelektüel ve karmaşıktır. Doğaya yönelimler bir izleyici kitlesiyle yüzleşmek ve onu düşünmeye hatta deneyime zorlamak için tasarlanmıştır (Zaffino, 2023,s.23-24).

“1960'larının sonundan itibaren aktif olan diğer uluslararası sanatçılarla paralel olarak, çoğu Torino'dan olan Arte Povera sanatçıları, fiziksel deneyimin gerçekliğini araştırdılar ve dünyadan akan görünmez enerjiyi sanat eserlerine kanalize ettiler. Doğa ve kültür arasındaki boşluğu doldurmak için temel teknikler ve ortak malzemeler kullandılar. Hassas dünya hakkında bedensel bir farkındalık elde ettiler ve çalışmalarıyla çağdaş ekolojinin temel kavramlarını tanıttılar. Tüketim toplumunun hızlanmasına şüpheyle yaklaşarak, insanlar ve dünya arasında yeni bir çevresel dengeye duyulan ihtiyacın farkındaydılar. İyimser, enerjik, pasifist ve anarşistlerdi. Resim, heykel, performans, film ve fotoğrafı bir araya getirerek sanatın tanımını daha açık bir enstalasyon sanatı kavramına dönüştürdüler. Halk tarafından geçilebilecek ve deneyimlenebilecek bir alan haline gelir (Bakargiev, 2005,s.18).

Arte Povera yapıtlarında, doğa ve onun oluşturduğu tüm biyolojik canlılar ve elementler yeniden keşfedilirken diğer taraftan fiziksel ve kimyasal yasalara bağlı nesne ya da canlılık özelliği taşıyan yapıların değişen olguları ve biçimleri tüm ilişkileriyle sorgulanır. Böylece, birer sanat yapıtına çevrilen doğa nesnesi, Arte Povera yapıtlarında farklı bağlamlar içinde yerini alırken izleyicinin yaşam ve doğayla özdeşleşen sanat algısı, zamanın kalıcılığı için değil tüm coğrafi ve kültürel ayrımların üstesinden gelen daha evrensel bir dilin inşasını gerçekleştirecek olan yöntemlerle birleştirilir. Kendilerini doğayla özdeşleştiren Arte Povera sanatçıları, eserlerinde hayvan, mineral, bitki taş ve elementlerin fiziksel ve kimyasal açıdan işlevsel özelliklerini de göz önünde

bulundurarak sanatsal açıdan yeni bir keşif planının yolunu açar. Birincil insan enerjisi, Marissa Merz, Mario Merz, Emilio Prini, Michelangelo Pistoletto, Giulio Paolini, Kounellis, Penone gibi Poverist Sanatçılar tarafından keşfedilmiştir. Bunu öznel deneyimi teşvik ederek, hafızanın, insan duygularının, duyarlılığın ve bilinçli varlığın içsel yeteneklerini aydınlatarak yapmışlardır. Arte Povera'nın birincil insan enerjisiyle ilgili savunduğu araştırmalar kısmen varoluşsal nitelikteydi ve insan durumu hakkında daha fazla şey öğrenmekle ilgiliydi; ancak aynı zamanda özellikle Pop art (Christov-Bakargiev, 2005) açısından 1960'ların Batı sanat dünyasına yanıt olarak da bir tepki vermişlerdir.

Margit Rowell'in avangard sanat eleştirisinde belirttiği gibi: “teknolojinin ve endüstrinin ilerlemesi karşısında, ürünlerin standardizasyonu ve insan ilişkilerinde açısından doğa alanı ve onun içerdiği biyolojik ve fiziksel yaşam sisteminin ekolojisi Arte Povera sanatçıları için başlı başına deneyime yönelik bir konudur” (Rowell, 2020,s.28). Celant, 1969 tarihli “Arte Povera, Arazi Sanatı, Kavramsal Sanat” adlı katalog çalışması için yazdığı metinde hareketin amaçları daha açık hale getiren metin yazısında şu düşüncelerini paylaşır:

“Sanat dünyasında hayvanlar, sebzeler ve mineraller ortaya çıktı. Sanatçı, fiziksel, kimyasal, biyolojik olasılıklarından etkilendiğini hissederek ve dünyadaki şeylerin dönüşünü yalnızca canlı bir varlık olarak değil, aynı zamanda büyülü ve muhteşem gerçeklerin üreticisi olarak yeniden hissetmeye başlar. Simyacı sanatçı, canlı ve bitkisel şeyleri büyülü gerçekler halinde düzenler, özü keşfetmek, onları yeniden bulmak ve yüceltmek için çalışır” (Celant, 1969:s.231).

Arte Povera ağırlıklı olarak rafine bir yöntemle sunulan doğaya ve gündelik yaşama ait nesnel öğelerinin içeriklerini incelenmesinden ilham alarak geliştirdiği farklı uygulama biçimleri, malzemelerin fiziksel özellikleri ve onların ayrılmaz bir parçası olan estetik unsurları, değişim ve güç potansiyelleri içinde araştırır. Sanatta doğaya yönelik saf anlatım dilinin geliştirmesinde ifade açısından bir keşif yaratılırken uygulamalarda doğanın nesnel ve nesnel olmayan unsurları seçilerek, süreçlere bağlı değişen koşullar birleştirilir ve sanatsal olarak doğanın kendisi bir yapıt kabul edilir. Böylece, özne, nesnenin mevcut gerçekliğinde bilinen ya da bilinmeyen özelliklerini daha derin bir algılayma biçimiyle sorgular. Arte Povera uygulama yöntemlerinde doğanın fiziksel ve kimyasal yasalarına tabi olan ve devingen özelliklerle sürekli değişkenlikler yaratan yapıların dinamik, hareketli, durağan ve enerji durumları ve bunların potansiyel ilişkileri

güçlü bir duyarlılık içinde deneylenir. “Nesneden Kavramsala Sanat” (2009) adlı kitabında Simón Marchán Fiz'e göre Arte Povera, doğa nesneleri içindeki potansiyel enerjik güçlerini fenomenolojik bir bakışla sanatsal bir dile dönüştürür (Fiz, 2009). Bu görüşe paralel olarak Arte Povera sanatçısı, Giovanni Anselmo, “çalışmalarım gerçekten bir eylemin gücünün, bir durumun veya bir olayın enerjisinin fizikselleştirilmesidir” der (Anselmo, 1972). Sanatçı, doğanın karşıt güçler arasındaki denge ilişkileri üzerine yoğunlaşırken her zaman bir "öte"ye, tanımlanmamış ama arzulanan başka bir yere yönelir. Anselmo, çalışmalarını tanımlarken “Ben, dünya, şeyler, hayat, bizler enerji durumlarıyız ve mesele şu ki özellikle bu durumları kristalize etmek için değil, onları yaşamımızda işleyen açık ve canlı tutmak için çalışmalıyız, yani, dünyadaki gizli enerjiyi tezahür ettirebildiği ölçüde var olan hareketli, göreceli, koşullu durumları öznel bir bakışla sürdürülmesi amaçlanmalıdır” der (Anselmo, 1972,s.2).

Doğa nesnelerinin potansiyelinde mevcut devingen yapılar, Arte Povera sanatçılarının bakışında bir tür biçimi var eden ya da onun oluşumuna neden olan öğelerdir. Nesnel biçimin yapısını var eden dış koşulları açığa çıkarmak isteyen sanatçı, teknik ve bilimsel verileri göz önünde bulundurur. Yer çekimi kuvvetlerinden manyetik kuvvetlere, gerilim, ağırlık ve hacim kuvvetlerinden ısı enerjisi kuvvetlerine kadar her türlü değişim ve dönüşüme neden olan fiziksel koşullar Arte Povera yapıtlarında etkin olarak kullanılır.

Bununla birlikte Arte Povera sanatçıları, organik malzemelerin kullanımında genellikle dokunma duygusuyla dokuları hissetmek, nesnenin yaydığı kokuları koklamak ya da bedene zarar verecek kimyasallardan uzak durmak gibi fiziksel etkileşimi keşfetmeye yönelik bir deneyim geliştirir. Öncelikle, duyu organlarına hitap eden bu etkileşimli yönelim, izleyici de daha sürükleyici bir deneyim türü yaratır ve sanat eserleriyle daha derin bir düzeyde bağlantı kurmasına olanak verir. İzleyicinin deneyime katılımıyla, yapıt kendini tamamlar. Performatif çalışmalarda kullanılan süreçler, izleyicileri sanatın doğasını, sanat ve yaşam arasındaki ilişkiyi ve daha önce kanıksadıkları toplumsal yapıları sorgulamayı önerir. Diğer taraftan, yapıtlar karşısında yaşanan deneyimin arka planındaki fikir ve kavramlarla ilgilenmek isteyenler için Arte Povera, zengin ve entelektüel açıdan teşvik edici bir önerme sunar. Hareketin süreç, dönüşüm ve reaksiyonlarla birlikte toplumsal meseleleri birleştirme yöntemleri üzerinden yaratılan durumlar, salt estetik bakışın ötesine geçer ve daha derin bir anlam keşfini arayan izleyicilerde derin bir deneyim yankısı uyandırır (Zaffino, 2023).

Arte Povera sanatçılarındaki doğal bir nesneyi veya kültürel bir malzemeyi, onu manipüle etmeden olduğu gibi değerlendirir veya bir müdahale olmaksızın birincil doğasından saptırmadan süreç içinde oluşan ve kökenine göre yorumlayan bir yaklaşıma sahiptir. Düşünsel ve tasarımlardan kaçınarak, doğanın, yaşamın ve davranışların temellerine ulaşmayı hedefleyen Arte Povera sanatçıları, sanat nesnesi yerine, yaşam koşullarına verdikleri önemle yalnızca gerçek olanı duyumsamak, bilmek ve ortaya koymak için hareket ederler. Celant, sanatçıların, doğa öğelerini vurgulayan, değiştiren, yargılayan ya da imgeler yaratan birer ressam ya da heykeltarihi olarak çalışmalarını yerine, doğal öğelerle ilişkiye geçip, onların deneyimleri üzerinden bir parçası olmaları gerektiğini öne sürer. Yaşam sanatını öğrenmek için yapıtın deneysel bir durumda ve daha işlevi olan bir yöntemde ilerlemesi gerektiğini vurgulayan Celant, sanatçıların, doğa hareketlerini, belleklerini ve bedenlerini karşılıklı etkileşimlerin oluşturduğu deneyimlerle anlayabilmeleri için, bakır, toprak, su, ırmak, kar, ateş, ot, hava, taş, elektrik, uranyum, gökyüzü, yerçekimi, ağırlık, büyümek ve yükseklik gibi reaksiyon içinde yaşayan maddeleri düzenleyen bir büyücü ya da simyacıya benzer hareket etmesi gerektiğini savunur. Tam bu noktada, Arte Povera'nın başına sözcü olarak geçen Celant, doğaya yönelik derin bir bakışın ve deneyimin peşindeki sanatçıların ulaşmak istedikleri tutumlardan söz etmek gerekir (Eroğlu, 2014,s.25).

Celant'a göre sanatçının bunu yapabilmesi için doğa derin bir içerikle algılanmalıdır. Sanatçının doğa öğelerinin özüne inmeli, onu duyumsamalı, solumalı, hissetmeli, mevcut gerçekliği anlamalı ve doğa fenomenleriyle birebir ilişkiye geçmesi zorunludur. Celant'ın görüşlerinde sanatçı, kendisine zorla kabul ettirilmeye çalışılan ve dayatılan toplumsal sistemin üstesinden gelebilmesi için önce var olan düzene tepki vermesi, bir çıkış noktası için yeni bir yöntem uygulaması yolunda arayışta olmalıdır. Celant'ın yaklaşımında, bu tepkisel tutum ve arayış ancak doğaya yönelik gerçekleştirilen saf deneyimler üzerinden yapılanması sağlanır. Arte Povera izleyicilerini yapıtlarının bir parçası kabul etmesiyle aktif biçimde ortak bir alana taşınan sanat, bir tür herkes tarafından bilinen “saf nesneler” ve “yaşanabilir deneyimler” üzerinden içerik üreten oluşumcular olarak okunabilir. Doğa, deneyime yönelik içeriğin üretildiği bir alan olarak herkese açıktır (Celant, 1969,s.232). Arte Povera sanatçıları, fiziksel yapının “duyusal” niteliklerini ve sıradan gerçekliğin her türlü gücünü ön planda tutan keskin bir anlayışa sahiptir. Deneyimin önceliği, duyusal ve sıradan gerçekliğin oluşum ve süreçleriyle birleştirilir. Yapıt, her insanın

yaratılışında var olan deneyimin elde ettiği bilgi, doğaya dönük özdeş bir algılamaya yol açar. Yapıtlarda enerji biçimleri somutlaşır ve akışkanın, potansiyel enerjilerin, görünmeyen kuvvetlerin her alanda ve her şeyde süreçlerin varlığına tanıklık ettiği olgusu izlenim olarak sunulur (Fiz, 2009).

Arte Povera sanatçılarından doğaya yönelik deneysel yapıtlar üretmede ön plana çıkan Giovanni Anselmo, Giuseppe Penone, Gilberto Zorio, Jannis Kounellis, Piero Gilardi, Alighiero Boetti, Mario Merz, Luciano Fabro, Pino Pascali, Pier Paolo Calzolari organik nesneleri ve enerji biçimlerini kullanma açısından oluşum, süreç ve deneyimlere bağlı etkin uygulama yöntemleri geliştirirler. Sanatçılar, deney ve deneyimlerle gerçekleştirdiği yapıtlarda sıradanlığın ve basit olanın gözden kaçan mevcut potansiyel içeriklerini yakalar ve fiziksel koşulların bağlamlarında nesnelerle sentez yaratarak yorumlar. Giovanni Anselmo, Celant ile yaptığı röportajda şunları söyler:

“Ben, dünya, şeyler, yaşam, enerji durumlarıdır ve mesele bu durumları kristalize etmek değil, onları yaşamımıza göre açık ve canlı tutmaktır. Her düşünme ya da varoluş biçimi bir eylem biçimine tekabül etmek zorunda olduğundan, benim çalışmalarım aslında bir eylemin gücünün, bir durumun ya da olayın enerjisinin vb. fizikselleştirilmesidir, onun yalnızca açıklama ya da işaret ya da natüremort düzeyinde deneyimlenmesi değil. Örneğin, bir bükülmenin enerjisinin gerçek gücüyle yaşaması gerekir, kesinlikle sadece formuyla yaşamaz. Bu yönde çalışmak için, enerji çok çeşitli görünüm ve durumlar altında var olduğundan, malzemelerin en mutlak seçim veya kullanım özgürlüğüne ihtiyaç olduğunu düşünüyorum; Bu nedenle, üsluplar, biçim veya antibiçim hakkında konuşmak saçmalık ve bu terimler yine de çok ikincil ve yüzeysel bir söylem olur. Benim için bu şekilde çalışmak gerekiyor çünkü diğer sistemlerin gerçekliğin kalbinde olduğunu bilmiyorum, ki bu benim işlerimde yaşamımın, düşüncemin, eylemimin bir uzantısı haline geliyor” (Celant, 1969,s.258).

Anselmo'nun yapıtlarında kullandığı malzemeler arasında taşlar, demirler, pusulalar ve mavi kağıtlar gibi birbirinden farklı nesnel yapılar, değişik enerji durumlarıyla etkileşime sokulur. Bununla birlikte, doğaya odaklanan yapıtlar, içerik açısından ışık, zaman, yön, gerilim, baskı, burkulma, yer çekimi, büyüme, çürüme gibi fiziksel ve kimyasal yasalarla varlık gösteren enerji durumlarının süreç içinde davranışından oluşur. Sanatçıya göre, Dünya sadece bir hacim meselesi değil bunun yanında kendine ait ağırlık gücünün varlığıyla hareket eden performatif bir yapıdır. Çalışmalarında yukarıdan sarkıttığı taşları

ağırlığa ve doğanın yer çekimine yakın gücüne atıfta bulunan Anselmo, doğa enerjisinin boyutlarını ve süreçlerin temsili geleneğini somutlaştırılması olarak değerlendirir. Yapıtı aslında sunuma yönelik değil, metaforiktir, çünkü sanat, doğa ve yaşam arasında bir tersine dönüşü ifade eder. Bu tersine dönüşte, doğa ve insan sanatın dıştan gözlemlenebilen bir konusu değil bizatihi içinde bulunduğumuz bir deneyim, oluşum ve süreç meselesidir (Anselmo, 1972,s.3).

Giovanni Anselmo, doğal unsurların neredeyse sürekli yenilenmesiyle yapıtın korunması gerekliliği öne sürerken doğanın canlı ve cansız nesneler üzerindeki temasını ve bu temasın kurduğu karşılıklı olayları büyük bir ilgiyle izler. Giovanni Anselmo'nun en bilinen çalışmalarından biri olan “Yiyen Heykel” (görsel 62) küçük granit bir parçanın kendisinden daha büyük kaide benzeri bir bloğa bir miktar tel aracılığıyla tutturulan iki parça ve bu iki granit parçanın arasına sıkıştırılan bir marul yaprağı demetinden oluşur. Çalışma, birbiriyle orantısız ebatta bu iki granit parçanın arasına sıkıştırılmış bir demet marul yaprağıyla sürece dayalı durum ve koşulların temsiline dönüşen bir yapıt olarak izleycinin karşısına çıkar. Çalışmada yaratılan etkide, marulun kurumasına izin verilirse küçük blok düşecektir. Bu nedenle heykelin yapısını korumak için düzenli olarak marullarla “beslenmesi” gerekir. Böylece, “Yiyen Heykel” sadece marul yapıyı destekleyebildiği sürece var olacaktır. Kaçınılmaz kaderi yok olmak olan bir sebzei kullanarak, Anselmo organik ve inorganik maddeleri kırılma noktasına kadar zahmetsizce birleştirir (Pasqualetti, 2018,s.57-58).

“Giovanni Anselmo'nun eyleminin ‘Yoksulluğu’ daha incelikli. Burada dikkat çeken şey güvencesizliktir. Nesneleri, oluşturdıkları, biraya getirdikleri anda yaşarlar ve değişmez nesneler olarak varlıkları yoktur. Yeniden var olmaları için yeniden düzenlenmeleri gerekiyor, yani onların varlığı bizim müdahalerimize ve davranışımıza bağlı. Özerk ürünler olmaktan ziyade istikrarsızdırlar ve kendi yaşamlarımızla ilişkileri canlıdır” (Celant, 1967,s.4).



Görsel 98: Giovanni Anselmo, Yemek Yiyen Heykel, 1968

Kaynak: www.circolodeldesign.it E. T. 15/02/2022

Sanatçı, marul yapraklarını kullanma seçimi özellikle kışkırtıcılık yaratmak için düşünülmüş kurgusal bir oyundur. Anselmo için bu yapı, ağaç köklerinin zaman içinde bina temellerini ve tuğlaları zayıflatma gücü gibi, doğanın insan yapımı üzerindeki ustalığını metaforik bir anlatımla ima eder. Her ne kadar marulun yaprakları sıradan bir salata sebzesi olmasına rağmen neredeyse insan ve doğa arasında dengeyi yorumlamak yönünde mizahi bir ironi yaratmak için seçilmiş türden bir anlatımdı (Criticos, 2001:84). Bu sanatçıların amacı, sanat eserinin zaman üstü ve aşkın bir gerçeklik düzeyini işgal ettiği şeklindeki geleneksel düşüncenin üstesinden gelmekti. Bu nedenle Giovanni Anselmo'nun, kaçınılmaz kaderi yok olmak olan bir sebze olan marulun başını ezen iki taş bloğundan oluşan Yiyen Heykel adlı eserinden kaynaklanan provokasyon önemlidir (Delisa, 2023).



Görsel 99: Giovanni Anselmo, İsimsiz, Yerleştirme, 1969

Kaynak: Elizabeth Mangini'den Giovanni Anselmo'ya – Artforum E. T.16/01/2023

Anselmo'nun karşılıklı etkileşim biçimlerinden oluşan çalışmalarındaki diğer yönelimler ise “yön, görünmez, ayrıntı” gibi görünen ve görünmeyen fiziksel yapıları ön plana çıkaran durumlardır. Yön, ağırlık, yer çekimi, gerilim, güç gibi bu kelimelerin her biri, Giovanni Anselmo'nun sanat eserlerinden birinin tam başlığıdır ve her biri, titiz pratiğinin radikal amaçlarını betimler. Anselmo'nun çalışmaları, heykel ve kavramsalcılık arasında çok ince ve keskin hassasiyette bir zekâ ile doğanın yapısı arasında kurulan bir köprü yaratır. Anselmo'nun ince müdahaleleri, izleyicileri genellikle doğanın gözden kaçan güçlerine yönlendirir. Anselmo yapıtlarında yerçekimi, ışık, nem, kütle vb. doğa olguları, kısmen fizik dersi niteliğinde kısmen de göstergebilimsel bir alıştırmadır. Evrensel yasalara tabi tutulan bu uygulama biçimine doğru yapılan odaklanma ile dünyamızın her detayında hissedilebilen enerji üzerine bir meditasyon biçimini yaratır (Pasqualetti, 2018,s.39-46).

1960'ların sonları ve 70'ler boyunca, Arte Povera'nın ve sanatta kavramsal yaklaşımların en etkili olduğu dönemde Anselmo, izleyicilerin insan varoluşunun göreliliği ve onu belirleyen doğal güçler hakkındaki farkındalığını artırmak için en ufak bir maddi müdahaleyi aynı zamanda dengeyi bir yöntem olarak kullanan nesneler yaratmaya devam eder. Çözüm sunmadan sorgulamayı ve düşünmeyi kışkırtan çalışmalarıyla öne çıkan Anselmo, Daniela Palazzoli'nin çığır açan sergi organizasyonu “Çağdaş Tutumlar” (Contemp l'azione) sergisi katılmaya davet edilir. 1967 ve 1978 yılları arasında Anselmo, izleyicinin bunları dinamik bir makrokozmosun küçük göstergeleri olarak tanıma yeteneğini harekete geçirerek boş alanlardaki gergin doluluğu ortaya çıkarmaya ve

görünüşte hareketsiz malzemelerdeki gizli enerjiyi keşfetmeye çalıştı. 1968 ve ardından gelen Öncü Yıllar bağlamında, bu tür makrokozmoz bakışlar, benlik ve dünya arasındaki kapalı algısal diyalektiğin daha önce görünmez olan diğer olasılıkları da kapsayacak şekilde genişleyebileceği genişletilmiş bir dünya görüşünün ortaya çıkmasına neden olabilir. Anselmo'nun enerji sunumunun teşvik ettiği bu genişletilmiş bakış açısıyla, hükümet ve sınıf gibi insan yapımı "görünmez" sistemler anlaşılmalı başlanabilir ve hatta bunların zayıflatılması mümkün olabilir (Mangini, 2012).

Çağdaş sanatçıları bir araya getiren etkinlik, hem düşünme hem de zamana dayalı eylemlere atıfta bulunan bir kelime oyunu başlığı olan “Çağdaş Tutumlar” adlı Torino’da bulunan üç farklı sanat galerisinde dönemin güncel işlerine ait gerçekleştirilen kolektif bir projedir. Sergiye uygun bir şekilde, Anselmo kendi avangard yapıtlarının gösterisi için doğal çevrenin koşullarıyla bağlantı kuran ve var olma şeklimiz üzerine düşünmeyi güçlendiren eserlerle nesnelerin performatif yönünü gösterir. Örneğin, “Yön” (Direzione) 1967-68, yüzeyine gömülü küçük bir pusula ile taş blok bir kayadan oluşan çalışma, çevresel koşulların yapılandığı nesneye ve coğrafi bölgeleri belirlemeye yarayan dünyanın manyetik etkisine göndermede bulunur. Pusula, dünya'nın manyetik alanına tepki vererek kuzey dediğimiz referans noktasını gösterir. Duchamp'ın hazır yapıtlarının mantığını yansıtan bu özgün düzenlemede bir araya getirilen doğal malzeme ve teknik olarak üretilmiş araç, galerinin içinde bile dünya algımızı belirleyen her zaman var olan doğal güçlerin somut izlerini sunar (Mangini, 2024,s.12).



Görsel 100: Giovanni Anselmo, Yön, Taş Blok ve Pusula, 1968

Kaynak: [www.dreamideamachine.com/Art-view E.T. 15/12/2023](http://www.dreamideamachine.com/Art-view-E.T.-15/12/2023)

1960'ların sonundan bu yana, karasal manyetizma, yerçekimi ile birlikte sanatçı tarafından tutarlı bir şekilde yapıtlarında belirtilen kuvvetlerden biridir.1967'de

başlayan, manyetik iğne yerleştirilmiş heykelsi unsurlar olan “Yönler” serisi, Anselmo'nun bu tür muazzam kuvvetlere olan ilgisini en çok tanımlayan şeydir. Dünyadaki kuzeyi gösteren bu manyetik alan “manyetik sapma” denilen bir kaymayla sürekli değişmektedir. Bazı bilim adamları için manyetik alan zayıflıyor ve geçmişte uzak zamanlarda olduğu gibi, manyetik kutupların yönünde bir sapma meydana gelmektedir. Dünyanın bu manyetik gücü nedeniyle, Anselmo'nun taş blok üzerine yerleştirdiği pusula zaman içinde yönünü sapmaya uğrayarak bir değişim içinde kalmaktadır.

Seksenli yıllarda önceki çalışmaların öncüllerini genişleten Anselmo, bazen deniz aşırı fikriyle ilgili olan ve çelik kablolar ve kayma düğümleri tarafından askıya alınan veya dengede tutulan granit bloklar veya levhalardan oluşan bir çalışma döngüsü geliştirir. Taş elemanların konumu potansiyel ağırlık kaybını ima ederken, tam olarak yerçekiminin sürekli hareketi sayesinde işin durması ve kayma düğümünü ağırlığıyla amansız bir şekilde sıkmasıdır. Üçgen biçimli büyük bir taş levhadan oluşan “Yurtdışına Doğru” (görsel 101) çalışması bu seriye aittir. Neredeyse dikey olarak konumlandırılan levha, çelik bir kablo ile dengede tutulur, böylece üst tepe noktası, dokunmadan, duvara boyanmış küçük bir ultramarin mavisi dikdörtgene yönelir. Başlıkta dile getirilen ultramarin, resimli müdahale için kullanılan rengin tonunu tanımlayan isimdir. Daha önce uzak coğrafi bölgelerden Avrupa'ya ithal edilen mineralin kökenine atıfta bulunarak "denizin ötesinde" terimini pigmentin üretmine vurgu yapmak için kullanılır. Sanki daha önce gidilmemiş ve görülmemiş tanımsız bir başka yerde, zihinsel olarak duvarların ötesinde bir arayış içindeymiş gibi, eser gerçekleşmesi olası bir arzuya işaret eder (Pasqualetti, 2018,s.45-47).

Anselmo, 1960'lardan günümüze sürekli olarak pusuladaki manyetik iğneyi bir yönü gösteren kuvvetlerin ifadesi olarak kullanır. “Dünya Kendini Yönlendirirken” 1967'den günümüze kadar geçen yıllar arasında bir toprak katmanına gömülü biçimde durur. Müze salonunun içindeki doğal unsurun gerçeği, Dünya'nın manyetik alanının eyleminin gerekliliğini ortaya koyar ve her izleyiciyi evreni yöneten fiziksel güçlerin görkemli üstünlüğüyle doğrudan karşı karşıya getirir (www.castellodirivoli.org E.T. 20.11.2023).



Görsel 101: Giovanni Anselmo, Yurtdışına Dönüş, 1984

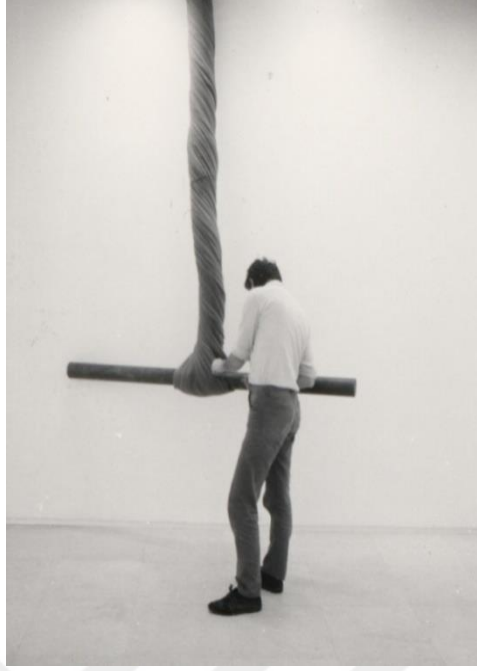
Kaynak: www. Castello di Rivoli/giovanni/anselmo-oprea- E.T. 14/12/2023

Anselmo, enerji ve yön gerilimlerini yapıtlarına dahil etmek için “Tors” (Torsione) adını verdiği iki çalışma yapar. Çalışmalardan biri, beton, deri, ahşaptan ahşaptan oluşur. Diğer çalışmada ise köstebek derisi ve demirden olmak üzere iki farklı malzeme kullanılır. Bu yapıt, sıkı bir büküm hareketi yaparak esere iletilen gerilim ve enerji ilişkisinden doğar. Gerilim odaklı çalışmasıyla Anselmo, nesneyi kendi gerçekliğinden ayırır ve betonun veya demir çubuğun ağırlığı sayesinde yapıt üzerinde biriktirdiği enerji, köstebek derisine sarılan demir çubuğun çevrilmesiyle direci ağığa çıkaran gerçek bir burkulma oluşur. Burkulmak ters bir itme uyguladığı ölçüde eski haline gelmesi için direnç etkisi sayesinde belirli bir güçle kendini gösterir. Nesnenin geri dönüş yapmaya zorlanmasıyla sanatçı ilk statik durumu fiziksel bir yapıya taşır. Aslında bu uygulama nesnenin içindeki mevcut gücün bir çeşit deneye açık hale getirilmesidir. Köstebek derileri kısmen 66 x 66 x 66 ölçülerinde beton bir blok içine hapsedilmiştir. Betondan çıkıntı yapan deri parçaları mümkün olduğunca birkaç kişi tarafından kuvvetlice döndürülür ve daha sonra duvara kenetlenen sağlam bir tahta çubuğun etrafına sarılır. Duvar, derinin ters yönde dönmesini engeller. Benzer bir çalışmada köstebek derisi katmanları duvara demir bir halka ile sabitlenir. Uzun deri parçalarının alt kısmına sokulan yuvarlak kesitli ağır bir demir çubuk da maksimum kuvvetle döndürülür ve daha sonra ters yönde dönmesini önleyen duvar tarafından bloke edilir. Her iki heykelde de enerji etkin biçimde depolanır. Yapıtın nesnel görüntüsü ve gerçekliği sıkıştırılmış

fiziksel bir kuvvettir ve temsil bir tür güce ya da direncin biçimlendirdiği bir yapıya dönüşür. Büküm işlemi, sonucun görsel bir ögesi olarak yapılandırılır. Ancak bu heykellerin sadece bir süreç sonucunda var olmaz aynı zamanda burkulmanın yarattığı gerilimlerle devamlı bir direnç halini yansıtır. Fiziksel durum ve kavramlar o kadar sınırsızdır ki, eserlerin kendileri asla bu kategorilerin bir görüntüsünü tasvir edemezler. Kavramın sınırsızlığı “sezgisel olarak bulmaya, hissetmeye ve deneyimlemeye” karşılık gelir (Ammann,1979,s.28). Anselmo, doğanın içinde yapılandığı çalışmaları hakkında şu görüşünü aktarır:

“Enerjinin kendisi hiçbir zaman görünmez değildir, eyleminin etkileriyle kendini gösterir ve enerjinin var olduğunu kanıtlamak için değil, aktif kalması için çalışmaya dahil edilmesi olgusu, çalışmanın kendisinin şimdiki zamanı yaşamın işleviyle birleştirmesine izin verir. Örneğin, Torsione, 1968'de deri ve ahşap ile çimento veya köstebek derisi ile demir (Anselmo, 2011). Bu çalışma, malzemeler arasında kurulan gerilim yoluyla enerjiyi biriktirir ve hapseder. Bir derinin uzun yapısı duvara bir demir halka ile sabitlenir ve alt kısma ağır bir demir çubuk yerleştirilir ve mümkün olduğunca sıkı bir şekilde bükülür. Çimento küpü, deri ve ahşap kullanılarak sanatçı ikinci bir versiyonunu yaptı. Her iki eser de ilk kez 1969'un başlarında Anselmo'nun Sperone Galerisi'ndeki kişisel sergisinde gösterildi (Bakargiev, 1999,s.78).

Anselmo, birbirine karşılıklı direnç gösteren zıt kuvvetlerin etkileşim biçimlerini bir olaya çevirmeyi ve nesnenin potansiyel enerjisini “olay” ile ifade etmeyi açığa çıkarır. Oluşumu sağlayan, enerji, hareket, kuvvet, yer çekimi, manyetik güç ve nesnenin organik yapısı gibi tüm öğeleri birbiriyle ilişkilendiren sanatçı, doğanın devingen yapısına evrensel yasalarla bir bağlam kurar. Kanıtlanabilir ve gözlemlenebilir evrensel yasaların var ettiği yapıt, içindeki enerji potansiyelini devamlı taşır ve kendini açıktan ifade edebilmektedir.



Görsel 102: Giovanni Anselmo, Tors, 1968

Kaynak: www.artepoveradomani.com E.T. 14/12/2023

Anselmo'nun yapıtlarında enerji ve gerilim durumları zıt kuvvetlerden oluşan sonsuz bir direncin farkındalığını yansıtır. Mariniello, "Sonsuzluğun Sınırları" adlı Anselmo'nun sergi kataloğunda şu eleştiriyi yapar:

"Anselmo, her zaman sanatçının işaret ettiği dinamikler içinde kaybolan bir şimdi ve burada varız algını yaratır. Enerji, çalışmada yoğunlaşır ve onu kişinin durumunun sürekli olarak üstesinden gelmesine mahkum eder. Örneğin, Tors, İkilik (1968), köstebek derisine sarılmış bir demir çubuğu birkaç kez döndürme veya kısmen bir beton bloğuna hapsedilmiş derilerdeki bir çubuğu döndürme çabasını düzeltir. Malzemenin vidalanmasıyla ilgili reaksiyonun, bu işlem için kullanılan enerjinin yakalanmasından ve bu şekilde tutulan kuvvetin şiddetli bir şekilde serbest bırakılması beklentisinden kaynaklanan gerilmeye şiddetli bir şekilde gevşeyeceğinden korkulmaktadır. Çalışma, gerçekleştirme süreci ve gelecekte sürdürüleceği veya değiştirileceği koşulun hipotezi ile birlikte verilir. Anselm'in yapıtları şimdiki zamana indirgenmeden ve kendilerini "şimdi" olarak sunmadan sunuluyorsa, önceden var olan güçlerin keşfini ve dinamik girişimlerin beklentisini içeriyorsa, bu şekilde belirlenen zaman sorununun bir tema değil, yalnızca sanatın değil, varoluşun kendisinin de aşkın koşulu olduğu açıktır" (Mariniello, 2007,s.206).

Arte Povera'nın doğaya yönelik keşfinde en ilginç çalışmaları ortaya koyan Anselmo'nun yapıtları arasında yer alan 1969 tarihli “Solunum” adını verdiği heykel, farklı iki malzemenin etkileşimli özelliklerinden doğan bir eserdir. İki demir kiriş ve bir deniz süngerinden oluşan yapıt, doğal, yumuşak ve elastik bir unsuru endüstriyel, ağır ve kompakt bir ürünle birleştiren bir çalışmadır. Çalışma, iki malzeme arasındaki karşılaşmanın açığa çıkardığı enerjiyle yaşıyor: sıcaklıktaki değişimler, süngerin şeklini değiştiren demir kirişlerin boyutunda minimal de olsa bir değişiklik yaratması üzerine kurulur (www. fondazioneartecrt.it, E.T. 12.10.2023).



Görsel 103: Giovanni Anselmo, Tors, 1968

Kaynak: Giovanni Anselmo, Torsione, 1968 – Arte Povera Domani

Sünger nefes alır çünkü demir soğukta büzülür, sıcakta ise uzar. Bu durumda hareket izleyicinin zamansallığıyla örtüşen bir zamansallıkta gerçekleşir, ancak bu hareket her zaman algılanamaz. Bu sefer uzay, boyutu iş sahiplenilmiş ve sonsuz küçüklüğün sınırlarını aşan insan algısı. süngerin “nefes alması”, hassasiyet sınırlarında da olsa, yine de gerçek bir fenomen olmaya devam eder (Pasqualetti, 2018: 56). Bu parçanın gerçekleşmesi için Anselmo, çocukluk anılarının geçtiği bölgedeki tren raylarından ilham alır. Yaz aylarında demirin ısıya maruz kalmanın bir sonucu olarak nasıl genişlediğini kışın ise demirlerin kendi içine nasıl sıkışarak gerildiğini çocukluk döneminden kalan

anılarının gözlemleridir. Bu fenomenlerin gözlemlenmesiyle doğan eser hakkında sanatçı: “İki demir çubuk arasına bir deniz süngeri yerleştirerek süngerin nefes almasını görünür hale getirdim, çünkü sünger, fiziksel özellikleri nedeniyle hava ile dolabilir ve içindeki hava alındığında genişleyebilir veya sıkışabilir. Nefes hakkında spekülasyon yapmadım. Nefesi veya solunum olayını bir nesneye dönüştürdüm”der (Amman, 1979,s.29).



Görsel 104: Giovanni Anselmo, Solunum, Yerleştirme, 1968

Kaynak:www.giovannianselmo.com/ Mentre/ il –mondo/si E.T. 23.08.2023

Arte Povera sanatçıları için, Christov-Bakargiev, “Boşluğun Olayları” adlı sergisinin kataloğunda Penone’nin çalışmalarına göndermede yaparak şöyle yazar: “Doğa ve kültür karşılıklı olarak tanımlanır ve ilişkilidir, çünkü doğa (yapay olmayan, insan yapımı olmayan, kendiliğinden ortaya çıkan her şey) kültürel bir kavramdır, kültür ise doğadan muaf değildir, ancak onun yasalarına tabidir.” İşte bu yüzden insan ve doğa arasındaki etkileşim, gençlik çalışmalarından bu yana Penone’nin sanatının temellerinden biri haline gelir: bu yansımanın ilk anlarından biri, Penone’nin 1968’de, henüz yirmi bir yaşındayken, Piedmont’unun ormanlarında gerçekleştirdiği bazı eylemlerini belgelemek için çektiği ve bu sırada elinin metal bir dökümünü karşılaştığı ağaçlara sabitlediği fotoğraflar olan Alpi Marittime serisidir (Bakargiev, 2005).

Penone, “Bana göre bir ağaç, mükemmel bir heykelin en iyi örneğidir. Yaşamının ve deneyiminin her anını yapısına kaydeden canlı bir varlıktır. Varlığının hareketini ve biçimini şekillendiren her şeyi korur” der (www.pinaultcollection.com E.T. 28/12/2024). Arte Povera’nın temsilcileri, Giuseppe Penone’nin sözleriyle “doğanın insandan ayrı

olmadığı” bir zaman olan antik çağ mitlerine doğrudan atıfta bulunur (Penone 1999,s.161).

Guiseppe Penone'nin ilk performansı dayalı çalışmaları, ağaçlar, su ve mermerle etkileşime girdiği İtalya'nın memleketi Garessio köyü yakınlarındaki ormanlara doğrudan temas kurarak gelişir. Ağaç gövdeleri bakır teller, taşlar, ipler ve geyik derisinden yapılmış fiziksel koşullarla olan ilişkilerini inceleyen sanatçı, zamanın amansız gerçekliğinde Arte Povera'nın doğaya yönelik arkeolojisini belirler. Giuseppe Penone'nin 1969'da başlattığı ağaç derileri dizisi de izleyiciyi zamanın temsil ettiği gerçek soyutlama üzerine düşünmeye davet eder. Fiziksel düzeyde, Penone, ağacın yaşamına yönelik çember izlerini gözlemleyerek yapılan tarihleme tekniğini (dendrokronoloji) kullanarak yapıta yönelik uygulamarda farklı bir örnek sunar. Penone, doğaya hassasiyetle yaklaşan ve onu kişisel süzgecinden geçirerek eserlerine yansıtan bir sanatçı olarak doğayı daha iyi anlamak için yapıtlarında kullandığı ağaçlar eşsiz deneyim biçimlerine fırsat yaratır. Tüm kariyeri boyunca doğayı sanatının hammaddesi olarak seçen Penone, insanın doğa ile aslında tek bir vücut olduğunu savunarak, tabiat ile insan arasındaki en temel bağlama ulaşmaya yönelik arayışını bir an olsun durdurmaz (Bakargiev, 2005,s. 98).

“Zaman ve ağaç” konusu Penone için sanat hayatının ilk dönemlerinden itibaren hatta çocukluğundan başlayan sıkı bağ içinde kurulan bir temadır. Doğaya bir sanat eseri gibi yaklaşan sanatçı, ağacın da tabiatı gereği yaşayan, soluk alıp veren bir heykel olduğunu savunur. Sanatçı, ağaçla kurduğu bu ilişkisiye “zaman” boyutunu da eklemesiyle bir yaşam dinamiği yakalar. Ağacın yaşını okuyabilmek, zamanın ağaçta bıraktığı izi yontuya dönüştürmek, onun bilmediğimiz sırlarını, görünmezini, örtüyü kaldırarak gözler önüne sermek, Penone'nin uğraşlarından biri olmuştur. Ağacı, büyümesini gözlemleyeceğimiz şekilde yontan Penone, “bize sağlam ve durağan görünen bu canlı, aslında gözümüzden kaçan sürekli bir gelişim ve büyüme evresinden geçmektedir. Bizim hayatımız ise zamanla kısıtlı olduğundan bu büyümeyi tam anlamıyla takip edememekteyiz” der (Lancioni, 2018,s.6). Penone bir röportajında şunlar söyler:

“Heykel her zaman ilgimi çekmiştir. Dokunmayla, madde ve uzayı sıkıştırarak yaratılır. Heykel eylemini radikalleştirmenin en basit yolunun, bir kil parçasını eline alıp içine bir form bastırmak olduğunu düşündüm. Düşünce sürecim orada başladı. Bitki dünyasını biliyordum çünkü hayatımın bir parçasıydı ve ağaçları zamanla kendini gösteren akışkan bir madde olarak düşünüyordum. Kendi elimin izini ağaca entegre etmeyi hayal ettim. Bu yüzden elimi bir ağaca koydum, bir kalıp yaptım ve

sonra elimi koyduğum noktanın aynısına yapıştırdım. Ağaç büyümeye devam ettikçe, elimin bir izini oluşturdu. Bu fikri kendimle ağaçlar arasındaki ilişkiye bağlı olan birkaç başka eyleme de uyguladım. Her zaman bu kadar basit ve minimaldi” (www.pinaultcollection.com E.T. 28/12/2024).



Görsel 105: Guiseppe Penone, İsimsiz, 2007

Kaynak: <https://www.pinaultcollection.com/en/boursedecommerce,E.T.18/12/2023>

Penone'un enerji üzerinde çalışması insani bir boyuta göredir. İnsanı bitkiye bağlayarak birbirlerine sarılmalarını sağlar; hayatın ritimleriyle ilgilidir. Bu dinamik ritim, maddi ve bitkisel, bu karşılıklı “beden alma”nın nedeni demektir. Penone’nin yapıtlarında, ozmoz, ayrılmaz bir bütün olarak sürekli değiş tokuş edilen yaşamı ifade eder. Hepsi birbiriyle bağlantılı unsurlar arasındaki etki ve tepkilerle kaplı kuvvetler alanı hayatın dinamikleri içinde yaşar ve birbirini etkiler. Evreninde Penone'da her şey canlandırılmıştır ve gerçekliğin en ufak bir parçası bile enerji alışverişini barındırır. Sanatında ağaç, yaprak, diken, kil, taş gibi çeşitli malzemeler kullanarak onlara yeniden can veren Giuseppe Penone, böylelikle Arte Povera hareketi içinde organik malzemeye en fazla ilgi duyan sanatçılardan biridir (Pasqualetti, 2018,s.15-18).

Penone'nin eserlerindeki gözün, elin, parmak izinin varlığını yansıtan beden üzerine çalışmalarını yanında burun yoluyla alınan nefes, koku gibi biyolojik duyum hislerinin kullanıldığı işler önemli bir yere sahiptir. Diğer taraftan, doğanın organik dokusu üzerine giden sanatçı elementlerin ve nesnenin büyüme, çürüme, kök salma gibi yaşam biçimini izlemesi sanatçının doğa konusu hakkındaki hassasiyetinin en belirgin göstergesidir. Fotoğraf, desen, heykel, yerleştirme gibi Penone'nin birbirinden farklı çalışmalarına yer

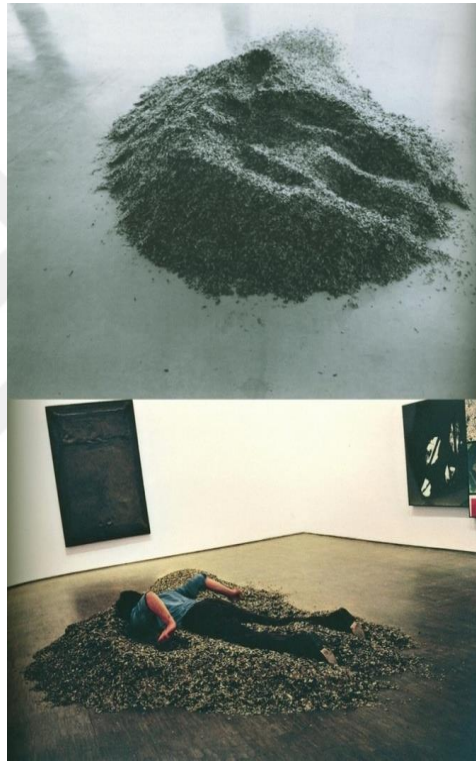
veren yapıtlar, zamanın algılanışı, görünmezi görünür kılma, soluk ve duyumsal algılama temaları ekseninde yaptığı uygulamalar özellikle ilgi çekicidir. Penone, insan, yapay unsurlar ve sürekli gelişen ve oluşan doğa arasındaki ilişkiye odaklanmıştır. Bu, sanatta sıklıkla araştırılan ve Penone'nin çelişkilerini vurgulayarak post-endüstriyel dünya bağlamında bağlamlandığı bir temadır. Penone özellikle duyuların, insanın doğal dünyayı yöneten yasaların deneysel olarak bilmesinin bir aracı olduğuna vurgular ve bu nedenle, önemini kendi sanatsal bakışıyla araştırır. Arte Povera hareketine bağlı kalan Penone, balmumu, kurşun, bakır, ahşap ve diğerleri gibi birbirleriyle çelişen ama aslında nasıl birbirleriyle bağlantılı olduklarını ortaya koyan doğa kaynaklı malzemeler kullanarak eserler ve heykellerde bir tür yaşam paradigmasını geliştirir (<https://www.finestresullarte.com> E.T.09/12/2022).

Malzeme, sanatçının ellerinin izini bıraktığı insan özelliklerine sahip mankenlerdir. İz, bir geçişin veya sürecin en somut işaretidir, öyle ki sanatçı sadece katı heykellerinde değil, aynı zamanda "akışkan" olanlarda da ayak izlerini vurgulamıştır. Malzeme olarak bedenden alınan kalıplar, metalden yapılar kullanır, çünkü, metal, doğal elementlerin insafına bırakılırsa oksitlenir ve renkleri bir ağacın dokusuna benzer hale gelir. Bu metal kalıplar daha sonra ormanlık ortamlara yerleştirilir, böylece doğal süreçlere katılırlar ve böylece bitkiler, ağaçlar ve bitkiler onlarla simbiyoz girerler. Böylece, heykeller çevredeki doğal koşullar ile birleşir ve bu yaşayan organik alanın kendisi tarafından değiştirilir (Lancioni, 2018a,s.4).

Penone'nin doğaya ilişkin çalışmalarındaki sentezde, yeni doğmuş bir bitkinin üzerine bir ormana bir heykel yerleştirilebilir, bu da dışarıdan konumlanan ve o mekana ait olmayan heykeli istila ederek büyümeye devam edecek ve heykelin bitkinin büyümesine uyum sağlaması gerekecektir (Lancioni, 2018b:9). Bu doğanın kendine dönüştürdüğü ya da uyarlamaya çalıştığı bir tür doğa hafızasını izlemek anlamına gelmektedir. Penone çalışmaları hakkında şu düşüncesini aktarır:

“İlgimi çeken bir diğer konu ise yaprakların nefesi ve ağırlıkla olan ilişkileriydi. Yapraklar, formları rüzgarın hareketleriyle belirlenen havadaki canlı elementlerdir. Bu yüzden, içine uzanıp nefes aldığım bir yaprak yığını yaptım. Nefes alarak bir boşluk yarattım ve kalktığımda, vücudumun ve nefesimin izi kaldı - elle tutulamayan ve ağırlıksız görünen bir şey. Bu deneyim, algılanabilir bir ağırlığın yokluğuna rağmen var olan ancak görünmeyen bir formu ortaya çıkarır” der” (www.pinaultcollection.com E.T. 28/12/2024).

Zaman kavramı ve ömrün algılanışı ise taşın penceresinden mi yoksa bir kelebeğin perspektifinden mi baktığımızla doğru orantılı olarak değişiklik göstermektedir. Kullandığı malzemenin içindekini gösterme fikri sadece Penone'nin ağaçları için geçerli değildir. Mermeri de damarlarını göreceğimiz şekilde yontar, üstelik de insanın damarıyla bir benzerlik yakalamayı da ihmal etmeden kazıma, oyma işlemini içeride zamanla birlikte meydana gelen oluşumu bir açığa çıkarma biçimine dönüşür. Penone'nin bu çabası, varlıkların iç dinamiğinin, iç dünyasının izini sürme merakıyla pekişir ve süreçlerin yansıttığı durumlar ve bilgiler gözlemler üzerinden geliştirilir (www.guiseppenone.com E.T.14/04/2022).



Görsel 106: Giuseppe Penone, Yaprakların Nefesi, Yerleştirme, 1979

Kaynak: www.Artforum/event/guiseppe/penone/art, E. T. 12/12/2022

1981 yılında “Bir Nehir Olmak” Penone'nin sanat uygulamalarında önemli bir dönüm noktası olur. Bir nehrin kaynağından taş veya mermer parçaları çıkararak bunları, suyun kayaların şekli ve boyutu üzerindeki etkilerini taklit eden sanatçı, nehir yatağının dibindeki daha küçük, daha pürüzsüz taşlara benzeyecek şekilde oyar. Daha sonra figürü incelemeye geri dönen Penone, biçimleri tek jestlere veya hareketlere dayanan içi boş antropomorfik heykeller olan “Bitkisel Hareketler”i çalışmaya başlar (Lancioni, 2018b,s.4).

1978 tarihli kil malzemesinden yapılmış çalışmalarının başlığı olan “Nefes” adlı yapıtlar, izleyene sanatçının derin soluğunu hissettiren bir etkileşimle biçim verilerek yapılmış amorf yapılardır. Nefes, sanki tüm evrenin soluğunu içlerinde tutuyormuşçasına geniş karınlı, insan büyüklüğünde, pişmiş topraktan küplerden oluşur. Sergi salonuna tesadüfi olarak yayılmış gibi gözükseler de aslında fiziksel mekânla aralarında adeta gizli bir denge yaratır. Penone'ye göre: “her nefes alıp verişimizde aslında bir heykel meydana getiriyoruz; çünkü her nefesle birlikte bir hava kütlesi diğer fizik ortamdaki başka bir hava ile temasa geçiyor ve bu, önceki durumdan farklı olan yeni bir duruma yol açıyor” der (Anselmo, 1972,s.2). Sanatçı içi bu oluşum yeni bir varoluş durumudur. Varoluş durumu, nefesle birlikte oluşum sağlayan kil heykel, varlığımızla ilgili bir farkındalık yaratmak olarak okunabilir. Bununla birlikte, onlara atfedilen ilkel ve manevi boyut (Adem'in geldiği çamur gibi) nedeniyle, toprak ve kil ayrıcalıklı bir mistik boyutu destekler niteliktedir (Lancioni, 2018b,s.3).

Giuseppe Penone'nin 1978 tarihli “Nefes” (Soffi) serisinin bir parçası olan “Nefes 6”, organik şekillere sahip büyük ebatta pişmiş toprak çömlektir (görsel 107). Üst kısım sanatçının vücudunun izini taşır. Bacaklar, gövde, boyun ve alt dudağı heykelin çizgilerinde birleşir. Çömlek çamuruna verilen bu nefes sayesinde, füzyon hem hacim hem de negatif olarak gerçekleşir ve sanatçının içindeki nefes toprakla yakından iç içe geçer. Malzeme tarihsel insan gelişimindeki sanat ve zanaat yetilerine de göndermede bulunur. Uzmanlaşmış arkeologlara göre seramik sanatçılarına seramikçi denir, ancak çömlek yapan ustalar çömlekçi olarak kalur ve farklı bir zanaat dalına mensupturlar. Bununla birlikte, yapıtın analogisi tamamen biçimsel bir anlamda değildir, tanımlayıcı kelime dağarcığı, ayak, göbek, omuz, dudak, nefes gibi bedene ait anatomiden ödünç alınmıştır. “Nefes 6” adlı çalışmada çömleğin farklı kısımlarına ve iç boşluğuna ait açık formlar nefesin biçimlendirdiği kil çamurun teknik olarak bir süre sonra sertleşmiş yapılarıdır (Barbotto, 2021,s.439-441). Yapıt, sanatçının eserle ve doğayla gerçekleşen iki farklı yapı ilişkisine (beden, nefes, kil) işaret ederek karşılıklı dönüşümü vurgular. Penone, kendi nefesiyle kil çamura verdiği biçim diğer taraftan toprak kökenli malzeme ile kurduğu bir etkileşimi yansıtır. Bir canlıyı öpmek ya da ona sarılmak gibi karşılıklı kurulan diyalog ve paylaşım bir temas biçimini meydana getirir. Penone, neseefsini kendi sinir uçlarının dışında doğa nesnesiyle bir temasa taşır (www.giuseppepenone.com E.T. 14/04/2022).

‘Nefes Manzarası’ nefesin eylemlerini ve izlerini içeren, imgeler ve metinler oluşturan, insanı ve insan dışı bağlamı içeren geniş bir olasılıktır; nefesin, solumanın ve solunabilir olanın manzarasıdır. Sınırlandırılmış bir karaktere ve semiyotik düzensizliğe sahip bir semiyosfer olarak kesinlikle biyolojik ortamından yararlanır, yaşam tarzları, yaşanmış ortam, hareketler ve tepkiler gibi kültürel fenomenleri içeren eklemelenmiş çok düzeyli bir sürece dönüşür. Yaşamın temelindeki, soluduğumuz havaya bir tür gösterge sağlar (Barbotto, 2021,s.438).

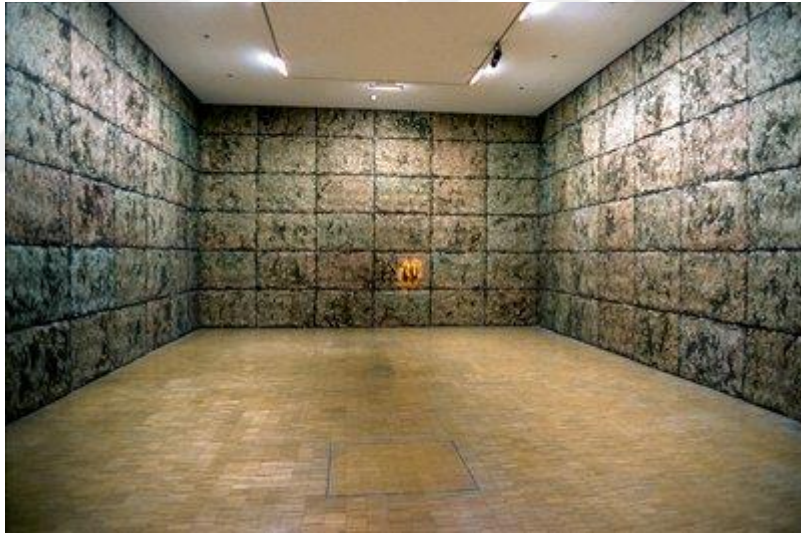


Görsel 107: Guiseppe Penone, Nefes, Pişmiş Toprak, 1978

Kaynak: www.guiseppepenone.com.soffio (Nefes), 1978, E.T. 26/02/2024

“Gölgeyi Solumak” adlı yapıtta, sergi salonunun tüm duvarları tel kafesler içine kapatılmış defne yapraklarıyla kaplanarak oluşturulan bir alan kurgu çalışmasıdır. İzleyiciye görsel bir zevkten çok, defne yapraklarının kokusal bir duyum deneyimi yaşatan yapıt, doğanın görsellik harici sadece solunum üzerine gerçekleşen işlevini verir. Zamanın da bir miktar aşındırdığı defne yapraklarının kokusu, bir yandan kişiyi nostaljik bir doğa yolculuğuna çıkarırken, öte yandan sanatta estetik deneyim nedir? sorusuna da ilginç bir yanıt verir. 1982’de Penone, Soffio di sislie’yi (Yaprakların Nefesi) bronzlaştırdı ve böylece bitkisel unsurlar kullanılarak oluşturulan geçici çalışmaya kalıcı bir hayat kazandırdı. Sanatçının bronz kullanımı her zaman bitki örtüsüyle ilişkilendirilmiştir. Kayıp balmumu döküm tekniğini kullanarak, çalışmalarında her zaman olduğu gibi, malzemenin kendi mantığını araştırdı ve onu, doğasında var olan ifade olanaklarına

uygun olarak çalıştı. Balmumu en esnek malzemelerden biridir; kendisini diğer bedenlerin izlerine göre şekillendirir ve bu temasın anısını kendi biçiminde korur. Sanatçı, 1989 tarihli bir metninde “Sokrates'e göre, "ruhumuzda, ilham perilerinin bir hediyesi olan hafıza olan bir balmumu bloğu vardır” diye yazmıştı (Lancioni, 2018b,s.12). Sanatçıya göre, bronz ve bitki örtüsü arasındaki yakınlık kromatiktir; atmosferik etkenlere maruz kaldığında metalin yüzeyi oksitlenir ve ağaçlarınkine benzer bir dizi renk alır; ancak bu aynı zamanda metalin ' ağaçların geçirdiği yavaş süreci kısaltılmış bir zaman diliminde harekete geçirerek teması fosilleştirir. Diğer taraftan, doğayla etkileşime girerek ve doğaya incelikle müdahale ederek onu yapay terimlerle yeniden hayal eden Penone, biyolojik yaşamın sürekliliğini işaretlemek için her zaman yeni yollar bulur, temel oluşumları kendi sanatsal dürtüsü açısından uyumlu hale getirir. Her çalışmada, doğal malzemelerin doğuştan gelen heykelsi niteliklerini ortaya çıkarır, büyümenin ve zamanın derin kalıplarını ortaya çıkarmak için mermeri yontar ve doğadan döküm yapar. (www.giuseppepenone.com E.T.14/04/2022).



Görsel 108: Guiseppe Penone, Gölgeyi Solumak, Yerleştirme, 1969

Kaynak: <https://giuseppepenone.com/en/works/0355-respirare-> E. T. 28.12.2024

Cesur, yaratıcı, hatta devrimci İtalyan Gilberto Zorio, Arte Povera hareketinin doğa ve insan ilişkilerini farklı boyutlarda sorgulayan ve deneyimleyen en özgün sanatçılarından biridir. Zorio ilk eserlerini 1966-1968 yıllarında yarattı ve bunları enerji süreçleriyle ilişkilendirdi. Bu erken dönem parçalar, malzemeleri ve onları çevreleyen mekansal bağlam arasındaki dinamik ilişkileri göstermiştir. Daha sonra 1980'lerde, doğal süreçlere, simyasal dönüşümlere ve enerjinin serbest bırakılmasına olan hayranlığı, onu eserlerine akkor elektrik ışık tüpleri ve çelik gibi farklı malzemeler eklemeye yöneltir

(www.tornabuoniart.com E.T.25/12/2023). Gilberto Zorio'nun heykelleri ve enstalasyonları, dönüşüm halindeki sonsuz enerji ve maddenin değişim alanlarıdır. Zorio'nun çalışmalarında başlı başına metal iskele, kumaş, sandalye, deri ve doğa nesneleri gibi tüm varlığı biçimlendiren “kütle” sürekli bir enerji türünü içinde barındırır. Celant, “Bir Gerilla İçin Notlar” adlı metninde Zorio hakkında şunları yazar:

“Son olarak, Gilberto Zorio'nun, istikrarsız bir olayın görsel vurgulamaları olarak ifade edici varlıkları var. Bu nedenle, iskele borularının, pigmentlerinin ve çimentolarının şiddeti, zamanın güvencesizliğiyle, sandalyenin üzerine düşmek üzere olan ızgaranın ince istikrarsızlığıyla, tuzlu suyun yavaş kristalleşmesiyle, elastik kordonların çelik bir yapıya göre inanılmaz direnciyle diyalog kurar. Bu, kaba kuvvet ve varoluşsal güvencesizliğin rahatsız edici bir şekilde bir arada var olmasına neden olur, böylece tüm olumlamaların olasılığını baltalar ve bize her 'şeyin' güvencesiz olduğunu hatırlatır: kırılma noktasına karşı hareket etmek yeterlidir ve kaçınılmaz olarak çökecektir. Neden bunu dünyanın kendisiyle denemiyoruz?” (Celant, 1967,s.3).

Zorio'nun yapıtları, doğal süreçlere, simyasal dönüşüme ve enerjinin serbest bırakılmasıyla oluşan değişime hayranlığını gösterir. Zorio, "Beni yönlendiren, yoldan çıkaran, düşünülemez olasılıklar açan simyadır. Kendimi ona, onun dönüşümlerine, süreksiz bir maddeye, ona uygun olan mucizeye teslim ediyorum. Doğru, bir formda sabitlenmeyen, beklenmeyene açılan, hareket eden bir sanatı arzuluyorum” der (Celant, 1992,s.32). Zorio, 1978’de yazdığı notlarda şu açıklamayı yapar:

“Ortak nokta, fiziksel anlamda ve zihinsel anlamda enerjidir. Çalışmalarımın kendileri enerji olduğunu iddia ediyorlar çünkü her zaman yaşayan işler ya da eylem halindeki işler ya da fütüristik işler. İlk işlerde bu enerji çok fiziksel bir şekilde, kimyasal bir reaksiyon düzeyinde maddeleşiyor, böylece iş bitmiyor ama kendi başına yaşamaya devam ediyor, ben ise kendimi hem onun tepkilerinin hem de izleyicilerin tepkilerinin izleyicisi olarak konumlandırıyorum. Çalışmalarımdaki süreç fikrini bu anlamda anlıyorum [...]. Asıl sorunum, beni kişisel olarak içine alan ve sürekli canlılığıyla izleyiciyi de dahil etmek istediğim enerji. Çalışmalarımda enerji, basit bir soyut, tamamen fiziksel bir kavram değil, tamamen insani bir boyuta, antropolojik bir boyuta, tarihin bir parçası olan durumlara atıfta bulunuyor” (Zorio, 1978,s.30).

Heykelleri, resimleri ve performansları genellikle devrimci insan eylemi, dönüşümü ve yaratıcılığı gizli enerjileri açığa çıkarmak için birer metafordur. Akkor elektrik ışık

tüpleri, çelik, zift, motifler ve buharlaşma ve oksidasyon kullanımı yoluyla yapılan işlemler dahil olmak üzere malzemenin çeşitli reaksiyonel özelliklerini sanatsal bir uygulama alanına çeker. Ayrıca çalışmalarında asit, alkol gibi kimyasal malzemeleri kullanarak geçici ve her an değişim içinde kalıcılığı geçici olan güvencesiz enstalasyonlar yaratır. Zorio, güç, seyahat, kimyasal dönüşüm ve dilsel totoloji gibi gösterinin temalarının sabitliğini kurnazca kesintiye uğratar (Mangini, 2018). Zorio şöyle der: “Beni yönlendiren, yoldan çıkaran, düşünülemez olasılıklar açan simyadır. Kendimi ona, onun dönüşümlerine, süreksiz bir maddeye, ona uygun olan mucizeye teslim ediyorum. Doğru, bir formda sabitlenmeyen, beklenmeyene açılan, hareket eden bir sanatı arzuluyorum. Bu aynı zamanda eğitimimin, hataların bile verimli olabileceğini öğrendiğiniz seramik okulunun bir mirasıdır” (Celant, 1972,s.41).

Gilberto Zorio enerji ve tutumların formlara dönüşmesine odaklanan işlerinde doğal ve kimyasal süreçleri olduğu gibi yorumlar. Zorio’ya göre kimyasal süreçler, oluşumun ve canlı dinamizmin en temel yapısıdır (Conte, 2018). Zorio, yapıtları hakkında şu düşüneyi aktarır:

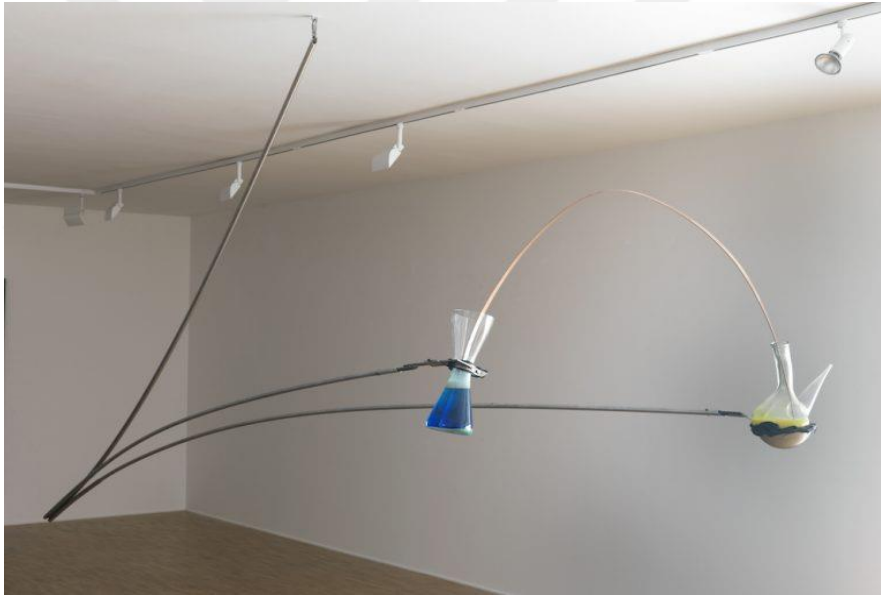
“Burada yine iki enerji vardır: zihinsel enerji ve fiziksel enerji. Bazen rüyamda mücevherleri çalmak için değil, kasanın içini çalmak için kaynak makinesiyle kasayı açan bir hırsız olduğumu görüyorum. Bazen de rüyamda dünyanın merkezine seyahat ettiğimi, lavların arasında uçan asbestle kaplı kuşları görüyorum. Çalışmalarında kuşlar yok, lavlar yok, uçaklar yok; Hayatım var” (Celant, 1992,s.31).

Hiçbir zaman sanatın toplumsal anılarına veya geleneklerine yönelik kültürel bir yorumu yapıtlarına taşımayan sanatçı, Kounellis'in enstalasyonlarında olduğu gibi sahne setlerine göndermeler yapmadan sadece fiziksel yasaların öngördüğü bir varoluş biçimini irdeler.Zorio'nun dünyasının çoğu, efsanevi yarı barbar Orta Çağ simyasını hatırlatır fakat çalışmalarında ideolojik bir taraf yoktur ve herhangi sosyolojik bir öykünmeye gitmez (Wechsler, 1986:s.146).

Gilberto Zorio’nun sanatı ve yapıtları, karşılıklı olarak kendine deneyim alanı açar ve her yapıtı, canlı bir organizma olarak düşünür. Zorio’nun doğayı keşfeden yapıtları, sanatsal pratiklerin çağrıştırmacı potansiyeli ve organik aynı zamanda psişik enerjilerle sürekli yeniden şekillenen bir evrenin gizemi üzerine düşünmek için katalizörler görevi görür. Zorio'nun fiziksel, kimyasal ve simya benzer süreçler ve sonsuz yeni varoluşsal ve şiirsel olasılıklara açılım yapan maddenin kontrastları, modifikasyonları, kümelenmeleri ve

gerilimler gözlemlenebilen bir çekicilikle vurgulanır. Zorio'nun dünyasının çoğu, efsanevi yarı barbar ortaçağ simyasını, şişeleri, deriyi, kızıl yıldızları, incecik kanoları, çitleri ve ızgaraları, demircileri, ciriteri vb. anımsatır. Yine de çalışmalarında hiçbir metafor yoktur ve asla hikayeler yoktur, tıpkı 1969 yazından beri geliştirdiği Sözcükleri Arındırmak adlı eserinin iletişimin ötesinde, dilin ritmine ve gizli "tutumuna" ulaşma girişimiyle ilgili olması gibidir (Bakargiev, 1987,s.68).

Gilberto Zorio heykelinde baskın bir ifadeye değil, şaşırtıcı ve ölçülemez bir ihtişama inanır. Enerjiye inandığı için onu engellemekle değil, her yerde farklı bir şekilde ortaya çıkarmakla ilgilenir. Çevresel ve doğa keşifleri 1969'dan günümüze kadar çalışmalarında devam eden sanatçının, ışık ve karanlık, görünür ve görünmez, donuk ve parlak ile birlikte var olanın değişim esasları arasındaki diyalogu kullanır. Sanatçının plastik bölgesinin sınırlarını ve sınırlarını çağrıştırmak için kullandığı tüm unsurlar bir enerjiye ya da değişkenlik yaratan doğa durumlarına getirir (Magini, 2018).



Görsel 109: Gilberto Zorio, İsimsiz, Yerleştirme, 1978

Kaynak: Gilberto Zorio -| Galleria Fumagalli - Galleria d'arte Milano, E. T. 15/01/2024

Zorio, maddenin içeriğinde mevcut olan fakat görünmeyen enerji durumlarını kendine özgü yaptığı basit fakat duyarlı bir zekanın ürünü olan mekanik düzenekler üzerinden açığa çıkarır. Sanatçı deneysel yöntemlerinde, maddenin katı, sıvı ve buhar hallerini göz önünde bulundururken maddeyi asit, alkol, tuz gibi elementlerle çözeltir ya da metalin manyetik güçlerini, sesin titreşimlerini, nesnenin ısı enerjisini belirli etkileşimler yaratmak için kullanır. Sanatçı, doğa elementleriyle yaptığı işlerinde tuzlu suyun

buharlaşıp geride bıraktığı kristalleri birer form olarak kabul eder (Conte, 2018). Eleştirmen Tommaso Trini, sanatçının ilk sergisinin küratörlüğünü yapar ve onun çalışmalar hakkında “yapılan işlerin çoğu daha fiziksel bir çizgide varolur. Mekan, biçim veya yapı sorunu yoktur. Formlar, eylemlerin ve fiziksel yasaların pasif sonuçlarıdır” (Trini, 1967:49) diye yazar. Arte Povera çizgisi temsil edilen ile yaşanan deneyim arasındaki bir tür aşılma durumdur bu nednele varoluşun biyolojik ve fenomenolojik boyutu olan insanı merkeze yerleştirir. Bu bağlamda Zorio “Benim için enerji soyut bir eylem değil, insani, antropolojik bir boyutu ifade ediyor” der (Celant, 2017’den akt. Conte, 2018).



Görsel 110: Gilberto Zorio, Kurşun II, Yerleştirme, 1968

Kaynak: <https://www.artforum.com/events/gilberto-zorio-8-238343/> E. T. 12/02/2023

1960'ların ortalarından itibaren Zorio, işlerinde sürekli olarak değişken durumları sorgulamaya başlar ve heykel dilini geleneksel olarak ilişkilendirildiği sabitlik ve ağırlıktan kurtaran süreçleri araştırır. Kimyasal ve fiziksel reaksiyonları harekete geçiren, ses, hava, ısı ve mekân boyutları üzerine deneyler yapan Zorio, eserlerini kendisinin de izleyicisi olduğu organik bir döngünün parçası olarak görür. Sanatçı için “zaman” kavramı ve “süreç” genellikle tüm oluşumların odağında önemli bir bileşendir. Yapıtlarında yalnızca saatlerin, günlerin doğal geçişini ve zamana bağlı dönüşümlerini tamamen somut hale getirir. Zorio’nun yönteminde her sergi yeni olasılıklarla dolu bir deneyimi bir araya getirmek için boş bir sayfa olarak hayal edilmelidir. Uygulanabilir

gelecek teknolojilerini eski bilgilerle birleştiren Zorio'nun simya bilgeliği aydınlık ve karanlık vizyonları yaratmak için kullanılır.Yapıtlar ziyaretçileri duyuşal bir deneyimle sarar (Bakargiev, 1987,s.67). Joie De Sanna ile 1972 yılında yapılan bir röportajda, Zorio, sanata yaklaşımını şöyle anlatır:

“Fiziksel olarak var olduğu her zaman için teşvik eden işlerle ilgileniyorum, her zaman teknolojik işlevleri tüm malzemelerden çıkarmaya çalıştım. Zeminde birbirine bakan ışıklarla yaptığım çalışma, ışığa orijinal işlevini geri verme fikrinden ortaya çıktı, bu da bir odayı veya masayı aydınlatmak değil, ısı, bir enerji kaynağı olmaktı. (...) Bu çalışmayı güneşle küçük bir rekabet olarak tasarladım” (Sanna, 1972'den Akt. Bakargiev, 1987,s.68).

Zorio'nun isimsiz adlı çalışması elementlerin kimyasal özelliklerini deneyimle birleştirip ortaya çıkardığı performatif bir yapıttır. Zorio bu çalışmasında bir kase içinde parlak sarı kükürt tozu ve demir tozu karışımıyla doldurur. Toz kâsesinde mıknatıstan imal edilmiş manyetik bir tutaç vardır. Katılımcı, manyetik tutacağı toz boyunca sürüklerken, siyah demir tozunu alır ve böylece yüzeyde siyah izler oluşturur. Sonunda sap manyetik çekişini kaybeder ve demir kükürt karışımına geri düşmeye başlar (Bakargiev, 1987,s.68).



Görsel 111: Gilberto Zorio, Yıldız, 1980

Kaynak: <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/gilberto-zorio>E. T. 10/06/2023

Zorio'nun doğa elementlerine yönelik diğer çalışmasında bambu dalları, şenlik ateşi, camtabağı ve çimento tuğlalarından oluşturulan bir parçadır. Zeminden 40 cm yüksekliğe bir bambu çubuk demeti asılır. Bunun altında Zorio, iki çimento bloğu arasına küçük bir ateş yakar ve bunun üzerine ters çevrilmiş ısıya dayanıklı bir cam tabağını dengeler. Bu parça hakkında konuşurken Zorio, “Çalışmamda zamanın duyularını bazen çok kısıtlı hareketlerle kısa bile olsa görüyorum ve sürece hissederek devam ediyorum. Diğer

tarafından çalışmalarım oldukça genişleyen dürtüleri hesaba katan bir hareket etme ve düşünme biçimidir; bu, bazen eski bir kamp yerinin kalıntıları keşfetmek gibi şaşırtıcı etkilere sahip bir tür keşif. Bu keşif için ateşi yeniden yakmak yeterli olacaktır” der (Zorio, 1969,s.2).



Görsel 112: Gilberto Zorio, Kelimeleri Arındırmak, 1979

Kaynak: www.oggi.it/zorio-gilberto-artist-blog-arte-povera-1979. E. T. 10/06/2023

Zorio, görüşlerinde “her insan bir mineral ve su kabıdır, damarları, akciğerleri ve organları borulardan ve ibriklerden yapılmış olağanüstü bir kimya laboratuvarıdır” (Zorio, 1969) olarak belirtir. Zorio’nun “Kelimeleri Arındırmak” adlı çalışması kimyasal bileşenlerin konuşma gibi sese ve imgeye dönüşüm biçimini farklı bir yapıya taşır. Kelimeleri Arındırmak (1969) eserlerinde (Görsel 00), Zorio’nun "davranışsal heykeli"nin var olma olanaklarını genişleten sestir. Sözcükleri Arındırmak için'in ilk çeşidi, şekli, gözenekliliğiyle onu şekillendiren parmakların izlerini kaydeden pişmiş topraktan bir nesne yapısıdır. Neredeyse eski bir ibadet töreninde olduğu gibi vücudun kendisine bağlı diz çökmüş bir duruşunu varsayacak kadar yüksekliğe yerleştirilmiş dört halat aracılığıyla yerden asılarak kurulur. Melez ağız-gaganın uzatılmış şekliyle hayvansı ve antropomorfik bir görünüme sahip olan bu muğlak yapı, plastik nesne ile beden arasındaki, içgüdü ile beden arasındaki manevi bir ilişki alanını sınırlamak için bir spot ışığının sıcak ışığıyla aydınlatılır ve kavramsal türden bir damıtma işlemi yapılır. Kelimelerin arınması yaşamsal bir süreci gerektirir ve bir kelimeyi açığa çıkaran se farklı varyantlarda, ilkel bir nefes olmak için ya da arketip bir tınıya dönüşmek amaçlı içeriye girer. Kelimeleri arındırmak için “sözcüklere plastik bir anlam kazandıran, sarhoş eden, onları bir uçtan diğer uca akan ve konuşan-dinleyen aynı noktasına dönen bir nehir veya nükleer zincir olarak görselleştiren bir araç haline gelir. Ancak toprakla temas ettiğinde

dışarı sızan alkolle dolu kenevir tüpünün içine girdiklerinde de kaybolabilirler. Sözcüklerin simgesel olarak borulardan geçen ses üzerinden arıtıldığı bu düzenek tamamen doğal malzemelerden yapılmış pratik bir araçtır (Conte, 2018).

“1979 tarihli, alkolle dolu bir imbik bir odaya asılır; Kişinin konuşabileceği ve sözlerinin içerdiği serin, arındırıcı alkole yönlendirileceği "ağızlığı" ulaşamaz. 1980'den kalma aynı başlıklı bir parçada, projektörlerle desteklenen şarap derisi şeklindeki pişmiş toprak bir form, birinin ağzından konuşmasını bekler, böylece sözleri ateşle arındırılmış göbeğinden ışığa girebilir. Bu nesnelerin temel iletişim eylemleriyle, konuşmanın aktarılmasıyla ilgisi vardır. Akılcı ama mistik bir açıklama süreciyle. Burada iletişim, enerjinin biçim bulduğu ve formun bir enerji kaynağı haline geldiği bir yüzleşme biçimi haline gelir” (Wechsler, 1986,s.145).

Kelimeler sözlü olarak düzeneğin içine ses titreşimleriyle girer ve hayati, ilkel bir nefes haline gelir. Sese dönüşüm yapan kelimeleri sarhoş eden ve bu sesin bir uçtan diğer uca akışını sağlayan düzenek konuşmacının kelimelerini içinde alkol olan kenevir borularından döndürerek aynı noktaya geri dönüşüm yapar. Kenevir borularının içinde sıvı haldeki alkol ses titreşimleriyle temas ettiğinde sözcüğün yapısını belirli bir değişime uğratar. Böylece, kelimelerin sese dönüşümüyle elde edilen frekans alkol gibi kimyasal bir sıvıyla bir araya geldiğinde daha saf bir geri dönüşüm yapar ve sadece tını duyumuyla bir anlam verir. Arınma bir tür “çözülme ve ayrışma”yı gerektirdiğinden alkol bunu sağlamak için etkin bir araçtır. Zorio bu çalışmada kullandığı alkol hakkında “Alkol mistik bir sıvıdır. Aynı zamanda 'ruhlar' olarak da adlandırılır. Algıyı dezenfekte eder, yakar, sarhoş eder, dönüştürür ve değiştirir. “Sözleri Arıtma” adlı çalışma ilk olarak 1970 yılında “Gennaio 70: Üçüncü Uluslararası Genç Resim Bienali” Bologna'da gösterilir (Wechsler, 1986,s.146).

“Zorio'nun birçok eseri elbette farklı açılar boyunca yorumlanabilir; ama burada kullandığı elementlerin özel kalitesi de dikkate alınmalıdır. Malzemelerin iletkenliği, altına benzerliği ve altının sıcaklık, dövülebilirlik ve büyülü birlikteliklerinden oluşan güçler. Kullandığı kaplar, kimyacının imbikleri ve kurşun banyoları ve içerdikleri sıvılar ve katılar ile derin mavi kristaller ve eşit derecede gizemli mavi sıvı formlarındaki su, alkol, asitler ve bakır sülfat tarafından bir bilimsel araştırma havası yaratılır. Simya prosedürlerinin bu sessiz önerisi, çalışmayı bir bütün olarak, kimyasal süreçlerin psişik ve sosyal süreçlerin sembolleri haline geldiği mecazi bir düzleme yükseltir. Sanatçının bu konularla ilgili endişesi, 1962'den beri çeşitli

eserlerde defalarca gerçekleştirdiği *Per purificare le parole* (Konuşmanın arındırılması için) başlığında kendini gösteriyor (Wechsler, 1986,s.145).

Diğer taraftan, Zorio'nun yapıtları, insandan doğaya sonra evrene uzanan anlayışında gezegenin organik geçmişine günümüzün jeopolitiğine ve hatta geleceğin yıldız tozuna bağlanmasını sağlayan bir araç haline getirmeye çalışır. Çalışmalarında kullandığı mekanik düzenekler içinde hareketli nesneler, çalışan motorlar ve kompresörler, ışık ve elektrik sağlayan kalın kablo demetleri, uzun metal çubuklar, pusula ve yıldız malzemesi gibi tüm araçlar doğanın kökeninden gelen bir tür enerji alışveriş biçimini yansıtmaktadır. Zorio'ya göre malzemeler semboller değil, saf güçtür. Pusula, dünyanın manyetik kuvvetleriyle yön belirleyici bir ölçü aracı olması bir rasyonalitesiyse, yıldız da elektromanyetik enerjinin doruklarını belirleyen mükemmel bir yapıdır. Zorio'nun beş köşeli yıldızı, hem mistik hem de bilimsel açıdan bir enerji biçimi olarak insanın evreni keşfetme yolunda kosmosla iletişim kurmayı sağlamak için planlı bir düzenektir (Bakargiev, 1987:68). Zorio'nun diğer eserlerinin çoğunda da tekrarlanan yıldız şekli, sanatçı tarafından "dünyanın en yaygın görüntüsü" olarak tanımlanır. Zorio "Yıldıza ulaşamayacağının farkında olan insan, ona birden fazla anlam ve antropomorfik bir şekil atfederek onu Dünya'ya getirdi" der (Bandini, 1977,s.50).

Sanatçının bazı yapıtları görsel ve deneyim ilişkileri açısından ziyaretçiyi beklenmedik bir duruma iter. Alan içindeki yapıt, ses, hareket, titreşim, ışık, koku gibi farklı etkileşimlerle birlikte sunulur. Floresan bulutları, sadece karanlıkta görünen fosforlu boyalar, yüksek frekanslı seslerle birlikte hışırtılar, tıslama, tınlama ya da doğa sesleri gibi akustik animasyonlar farklı bir deneyim yaratır. Ses ve titreşimlerin boşluk algılarıyla senkronize edilmiş alan kurgu çalışmalarında enerji değişikliklerinden oluşan bir arka plan vardır. Zorio'nun yapıtları hakkında Tomasso Trini şunları yazar:

"Zorio sadece tamamen yeni boyutlar açmakla kalmadı, aynı zamanda kendisini ayrıcalıklı boyut olarak kurdu, eserin fiziksel ve dolaysız varlığının yanılsama araçlarının yerini aldığı ve günümüzde sanat ile yaşam arasındaki özdeşleşmeyi inatla aradığı yer". Zorio'nun araştırmasında ve Germano Celant'ın *Arte Povera* etiketi altında bir araya getirdiği sanatçıların araştırmasında temsil edilen ve yaşanan arasındaki bir aşma çizgisinde, insanı varoluşun biyolojik ve fenomenolojik boyutunu merkeze yerleştirir. Zorio, "benim için enerji soyut bir eylem değil, insani, antropolojik bir boyutu ifade ediyor" der" (Trini, 1968,s.3).

Zorio'nun çalışmalarında esas alınan durum, temel enerji kuvvetlerinin kullanımı yoluyla doğal yapıların altındaki görünmeyen güce ve değişime açıklık kazandırılmasıdır. Yapıtların içeriğinde, bir metalin oksitlenmeyle oluşan korozyon etkilerinden ısı ve elektrik iletkenliğine kadar birçok yönden meydana gelen neredeyse görünmez reaksiyon durumları ele alınmaktadır. Dolayısıyla, Zorio'nun yapıtları, doğal süreçlere, simyasal dönüşüme ve enerjinin serbest bırakılmasına olan hayranlığını açıkça gösterir. Yapıtlarının içeriğinde akkor elektrik ışık tüpleri, çelik, zift, buharlaşma, ısınma gibi doğal süreçler ve oksidasyon üzerinden yapılan işlemler dahil olmak üzere malzeme kullanımıyla ilişkili olaylar ön plandadır. Ayrıca sanatçı, çalışmalarında acid gibi kırılgan malzemeleri kullanarak her an değişim içinde bulunan enstalasyonları zamana karşı etkin bir canlılık gösterir (Mangini, 2018). Zorio'nun kurşun, bakır ve çelik gibi farklı metalleri fiziksel ve kimyasal etkileşimler içinde kullanması, çalışmalarını tarihsel ve ilkel yaratıcı ifade biçimlerine bağlar. Zorio, "Metal işleme, sanat tarihi ve insanlık tarihi ile derinden ilişkili bir şeydir. Bakır bir iletkendir, Venüs'ün metalidir, Demir güçtür ve Mars'ın metalidir" der (Celant, 1972,s.51).



Görsel 113: Gilbero Zorio, Gül, Mavi, Pembe, 1967

Kaynak: Rosa-Blu-Rosa | Pinault Koleksiyonu (pinaultcollection.com) E.T.10/06/2023

Zorio'nun sürece bağlı kimyasal etkileşim içinde olan çalışmalarından "Pembe, Mavi ve Pembe" (1967) çalışması (görsel 113) kobalt klorür içeren betonarme bir yarım silindirdir. Karışım döküldüğünde, nem seviyesindeki değişiklik nedeniyle zamanla pembeden mavi renge dönen çalışma, sürekli bir değişim mesajı verir. İlk aşamada görünmeyen mavi renk zaman geçtikçe nem oranıyla birlikte görünür hale gelmektedir. Yaklaşık elli yıl sonra, Zorio'nun bir mikro ampulü yakabilecek bir pil oluşturduğunu iddia ettiği heykel, sanatçı elini çektikten çok sonra bile öngörülemez, tehlikeli olmaya devam eder. Atmosferik koşullara tepki veren, etrafındaki insanların varlığı odadaki ısıyı ve nemi etkilediği için renk değiştiren bir kobalt klorür ve asbestli çimentonun yarı

silindir bir kalıba dökülmesiyle oluşan bu tür çalışmalar Celant’a göre gerçek doğanın değişim modelleridir (Bakargiev, 1987,s.68).

Nesnenin kendisinin temsil ettiği anlam ve ona yüklenen fiziksel etkileşim ile sağlanan ilişkiler Arte Povera sanatçılarının uyguladığı yöntemler içinde sürekli bir canlılık ve sürdürülebilirlik algısı yaratmaktadır. Bu açıdan ortaya çıkarılan yapıt, içerdiği anlamın dışında bağlı olduğu fiziksel yasaların enerji durumlarıyla birlikte kendi varlığını sürdürür ya da geçici bir konumda sadece olmuş ve bitmiş bir olay olarak kalır. Bu tür doğaya özgü olayların Arte Povera yapıtlarında önemle yer alması her zaman ve her yerde geçerli doğanın ve evrensel yasaların bir ifade biçimi olarak kullanıma izin verir. Dolayısıyla, Arte Povera sanatçıları, hiçbir kültür ve coğrafi konuma bağlı kalmadan sanatın evrensel ilkeler çerçevesinde ortak bir yapı ve yöntemde yoruma ve iletişimine olanak sağlayan eşsiz bir sanatsal anlayışı ve yaklaşım biçimini sunar.

Doğanın yorumlansında nesne, endüstri ve fiziksel etkileşimleri bir araya getiren Pier Paolo Calzolari, Arte Povera’nın uygulama yöntemlerini ve ifade olanaklarını genişleten uygulama yöntemleriyle sanatın sınırlarlarını en uç noktalarına getirmiştir. Calzolari, tuz, akan su, açık alev, yosun, gül, tüy, yumurta ve tütün gibi doğa nesnelerinin yanında yatak, merdiven, kumaş parçaları, demir ve bakır malzemeler, neon ışıkları kullanan sanatçı buzlandırma ya da yakma gibi işlemlerle yapıtlarını fiziksel bir reaksiyona taşır. Sanatçının en etkin çalışmaları arasında nesnenin yapısına verdiği buzlanma etkileşimi üzerinden yüzeyde yarattığı soğuk ve nemli oluşumlar yer almaktadır. Bu nedenle, sanatçının çalışmalarında eylem ve süreç daima “şimdiki zaman”da kendini göstermektedir. Eserlerinde, soğutma ünitelerini kullanarak kompresörün basıncıyla duvara astığı nesneyi buzlandıran işleriyle kriztalize olmuş kar beyazı renginde bir doku yaratarak yüzeyi farklı bir yapıya dönüştürür. Calzolari röprtajında “büyüleyici olanın beyaz olmadığını asıl güzelliğin mermerlere vuran ışık olduğunu gördüğümde boyayla taklit etmenin sadece saf beyazlık olacağını düşündüm” der. Calzolari şöyle devam eder: “Alanımda, buzdolaplarınıza güç verenlerle aynı soğutma motorlarını kullanan çalışmaları görebilirsiniz. Prensip çok basittir: sıvıdan gaza geçiş soğuğu tetikler. Bu bir tekniktir, ancak teknoloji değildir. Bunun yerine simyayla, fizik ve matematiği gerçekliğe uygulamakla ilgileniyorum” (<https://www.pinaultcollection.com> E.T.02/01/2025).



Görsel 114: Pier Paolo Calzolari, İsimsiz, Yerleştirme, 1989

Kaynak: www.lemonde.fr.calzolari-paolo-pier-tolemeo-1989, E. T.10.06.2023

Arte Povera'nın merkezindeki kavramları takip eden Pier Paolo Calzolari, en başından itibaren birbirleriyle sürekli diyalog halinde olan malzemelerle çalışır. Bunlara yarı endüstriyel kentsel bağlamlardan gelen mütevazı malzemeler veya ateş ve odun gibi doğal unsurlar, hurda metal, günlük nesneler ve neon tüpler dahildir. Her türlü malzemeyi bir araya getiren Calzolari, izleyici ile dönüşüme uğramış günlük nesne arasında bir diyalog kurar. Temeldeki bu tavırlar, izleyici üzerinde “psikolojik yoklamalarda” bulunur. Bağlı olduğu kavramlar, demokrasi, simya, çılgınlık, ritim ve yataylıktır (Canale, 1994,s.58-59).



Görsel 115: Pier P. Calzolari, İsimsiz, 1968

Kaynak: <https://www.dreamideamachine.com/?p=98543>, E. T.15/07/2024

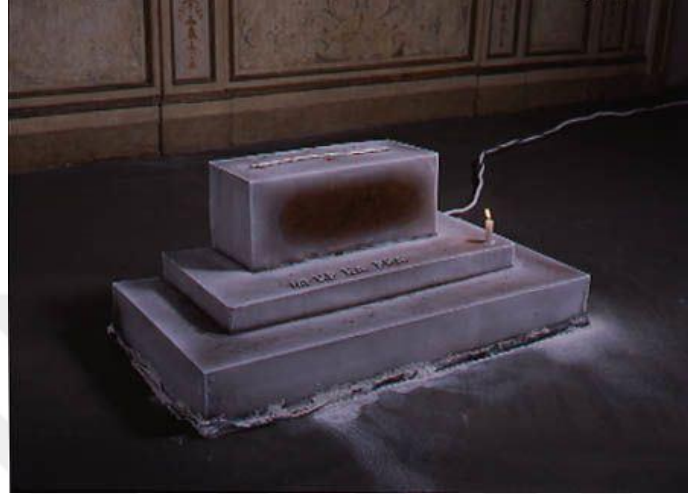
Çağlar boyunca sanatçılar, uyku, aşk ve ölümle ilişkilendirdikleri yataklar ve şiltelerle büyülenmiştir. Burada Calzolari, şiltenin etrafındaki dondurucu çubuklarda buz

oluşturmak için bir soğutucu kompresör kullanır. Eserin başlığı neonla yazılmıştır. Calzolari sıklıkla değişen malzemeler kullanır ve bunlar dönüşüm, değişim ve zamanın geçişi kavramlarını temsil eder. Malzemeleri ayrıca sıvı ve katı, ağır ve hafif gibi sınırları da fiziksel bir ifadeye taşır. Şilte seçimi ve yazının ölçeği kendi vücut boyutuyla ilgilidir. Doğa ve nesne arasındaki etkileşimi kullanan Calzolari, Arte Povera'nın ortaya çıkışından bu yana detaylandığı bir dizi araştırmaya uygun olarak, malzemenin fizikselliğini yücelten ve dikkat çekici hale getiren dönüşüm süreçlerini yapıtlarında harekete geçirir. Yosun, bal, tütün, tuz, buz, balmumu, keçe, kurşun, ışık ve sesin yanı sıra insanlar ve hayvanları çalışmalarına dahil eden sanatçı, yaratıcılığını ortaya çıktığı gerçek ve sembolik bir yer olan doğanın sanat ile olan ilişkisinin yeniden inşası için reaksiyonları meydana getiren soğuma, ısıma, erime, çözülme ve sıvılaştırma gibi unsurları kullanır (www.tate.org.uk. E.T. 25/06/2023).

Yapıtın kendisi, hayatın veya doğanın içinden gelen fiziksel tepkimelere bağlı bir nesnedir. Sanatçının bu tür ısı enerjilere dayalı uygulamaları yapıtı daima dinamik bir değişim ve dönüşüm sürecinin üretkenliği içinde bırakır. Dönüşüm yalnızca zamanın yönünü, olumsuzluğun dikkate alınmasını değil, aynı zamanda yaşamın tüm yönlerini, yani herhangi bir canlı organizmayı etkileyen bir çevre olarak doğaya ilişkin daha geniş bir bakış açısını da içerir (Lubitsch, 2022).

“Sanatçı, her dolayımı, mümkün olan her temsili yok ederek, şimdide, yaşanmışlıkta anlatılan ve temsil uzamında ortaya çıkan gündelik, gerçek senfonisini düzenler. Tarif etmiyor, kodlamıyor ama gerçekliği ve sanatı bir tutku eylemi olarak yaşıyor. Sanat hayata dönüşür ve hayat sanatın içine nüfuz eder. Onun ki, simyasal bir boyuta göre şeyler arasında hareket edebilen, sanatsal alanı ve yaratıcı süreci hassas ve kesinlikle kişisel bir şekilde yeniden harekete geçirebilen bir poetikadır. Resimden nesnelere, enstalasyonlara, performanslara, videoya, çizime kadar çalışmaları doyumsuzdur ve kategorize etme girişimlerinden kopuk olarak tüm dili tüketir. Yüce malzemelerin monokromları, parlak neon yazılar, buzlu yapılar, canlı organizmanın estetiğini yaratmak için fizik ilkelerinden yararlanır. Elementlerin biçimlerinden ziyade oluşum sürecinden etkilenecek, nesnelerin eylemsizlik durumunu terk ettiği ve çevrede genişlemek için statik durumlarını kaybettiği canlı bir maddeyi detaylandırır ve yüceye yönelen yeni bir uzamsal ve zamansal boyutun ana hatlarını çizer” (Celant, 2012,s.56).

Calzolari'nin yapıtın yüzeyinde erimiş buz alanı olan büyük bir masa olan enstalasyon çalışması "Tolomeo" (1989), zamanın etkileşim içindeki durumlarını aktarır. Calzolari bu çalışmasını, zamanın ilerleyişini kaydetmek için değil, izleyicinin tefekkürü için onu durdurmak ve izole ederek malzemelerin askıya alınmasını kullanarak başarır. Bu şekilde, "zamanın kristalleşme anı" olarak tanımlanan şeyi ifade eder (Calzolari, 1999).



Görsel 116: Pier Paolo Calzolari, Lütfen Söyle, Yerleştirme, 1968

Kaynak: <https://fondazioneartecrt.it/en/artwork/scalea-mi-rfea>, E. T.13/08/2023

1968, "mi rfea pra" (Lütfen Söyle) ifadesini oluşturmak için bir mum, bir tüy ve metal harflerin üzerinde durduğu üç basamak şeklini alan buzlu bakır bir yapıdır. Eserin ikonografisinde bulunan basamaklar ve merdivenler, on altıncı yüzyılın sanatsal teorilerine göre, bilgiye giden ilerici yolu tanımlayan bir sembol olan sürekli yükseliş ve inişi temsil eder. Yazının kendisi bir simge haline gelir, harfler, imgeler ve buzlanma gibi fiziksel varlıklar, yapıtın süreçsel yönü, zamansal bir yoğunlaşma süreciyle donan maddenin durumundaki değişimi yansıtırken sanatçı radikal bir metafor yaratır. Mumun yanması ve zeminin buzlanması, sıcak ve soğuk ilişkisine, tüyün hafifliği ile metalin ağırlığı arasındaki diyalektik ise, maddenin kendinde var olan ağır, hafif, sert yumuşak gibi ifade ölçüsüdür. Yapıt, doğanın fiziksel yansımasını kendine davet eder ve işin zihinsel boyutunu içeren karşıtların uzlaşması ilkesine göre vurgular (www.castellodirivoli.org E.T.14/11/2023).

Kounellis'in 1967'de Roma'daki tarihi galeri L'Attico'da kurduğu sergiyle ilgili raporlarda şu gözlemler yer alıyordu: "Bugün Kounellis büyük bir reddiye yaptı: resim yapmayı terk etti ve doğrudan doğaya, temsil edilmeyen ama utanmadan somut bir doğaya geçti, Bu sığır dönüş, bu tam reddetme, bu somut neo-metafizik bizi, 'nesneler' dünyasında,

dahiliğin bozulmamış 'şeylerine' geri götürüyor” (Trucchi, 1967’den akt. Parisi, 2019,s.79). Bu kelimeler, sanatçının yaptığı sıçramayı, doğayı, hayvanlar ve bitkilerle, kokularıyla, narin veya etkileyici varlıklarıyla sanatın yaşam içindeki kaynaklarına inebilme yeteneğini anlamamıza yardımcı oluyor. Böylece, Kounellis, doğal elementlere yönelik çalışması bir sanat yapıtının doğadaki herhangi bir nesneden farklı olmadığını gösterir, ayrıca, insan yapımı yapay sanat dünyası ile doğanın organik dünyası arasındaki karşıtlığı vurgulamış oldu. Sanatçı, kültür ile organik dünya arasındaki uçurum üzerine bir köprü oluşturabilmek için, çalışmalarına, ceza ve arınma ile ilişkilendirilen “ateş” gibi günlük yaşamın sıradan malzemelerini katar. Kounellis 1967’de gerçekleştirdiği “Pamuk Heykel”de, endüstri kültürünün kuşattığı doğayı, karanlık, dayanıklı ve sert çelik levhaların içine hapsettiği yumuşak ve yok olabilen beyaz pamukla simgeler (Parisi, 2019, s.79).



Görsel 117: Jannis Kounellis, İsimsiz, Yerleştirme, Çelik Konteyner, Pamuk, Toprak, Bitkiler, Papağan, 1969

Kaynak: www.raussmüller.org Kounellis, Senza Insights insights.org E. T.18/06/2023

Kounellis, 1967 yılında L’Attico sanat galerisinde Arte Povera sanatçılarıyla ortak gerçekleştirilen “Toprak, Ateş, Su, İmge” sergisinde büyümlü bir egzotik bahçeyi hatırlatan bir alan kurgu hazırlar. Bu sergide sanatçı, toprakta ekili biçiminde kendi biyolojik süreçlerini yaşayan canlı bitkileri kullanır. Sanatçı endemik yapılarla oluşturduğu alan kurgu içine canlı bir papağanı yerleştirir. Arka fonu koyu renkli bir tablonun önüne koyduğu canlı papağanın kokusu, sesinin cıvıltısı, onu destekleyen sopenın üzerindeki hareketleri hissedebilir biçimde izleyici etkiler ve meraklandırır. Kounellis'in bu eserlerinde doğal unsurların ve canlı hayvanların kullanılması sanatın

bugüne kadar olan tüm yolculuğu için önemli bir düşüncenin oluşumunu sağlar. Kounellis, papağan ve daha sonra atları bir yapıt olarak sunması özet anlamda gündelik gerçeklikte sunulan bir canlı organizmanın estetik normalara bağlı bir eser karşısındaki mutlak benzersizliğini vurgular. Papağan, simge olarak güzelliğin saf göstergesidir fakat sergileme anında yaşayan bir canlı olması açısından sanatta kavramsal ile gerçeklik arasındaki bir tür ikilem oluşturur. Gerçeklik ve temsil kavramlarının ortasındakalan izleyici bir taraftan düşünme diğer taraftan deneyimle farklı bir etkinin içinde bir sorgulama yaratılır. Yapıt kavramsal boyutta bir düşüncenin ürünü mü? Temsil mi? Yoksa doğadan bir alıntı mı? Sorusu yönelik yaşanan düşünme durumu deneyimi de içine alarak yaşam ve sanat arasındaki ayrışmayı bulanıklaştırır. Gerçeklik ve temsil ilişkisinde yanıltıcılık olmaksızın hayatın kendisini sanat haline getiren bu büyülu deneyimi ise sadece sanatçı başarabilmektedir (Oliva, 2001).

Kounellis, hayvanlar ve bitkiler üzerinden yaptığı alan kurgu ile sanat eserini yapaylıktan ve izleyicileri sergilenen eserlere alışkın oldukları mesafeden ayıran farklı bir sanat anlayışının olağanüstü örneklerinden biridir. Kounellis, burada gerçek düzlemdeki her şeyin birbirine bağlı hale geldiği bir durum yaratır. Yapıt, hem teknik hem de organik nesneler, çevreleri ve alıcılar ile birlikte doğanın formlarına, renklerine ve malzemelerine berrak bir yapı kazandırır, onları geniş çelik kaplara ve metal bir tablonun önüne yerleştirir ve böylece doğal vahşiliklerine karşı bir kontrpuan oluşturur. Bitkilerin, kuşların, toprağın ve pamuğun karşısında duran şey, aynı zamanda bütünü tek bir resimde birleştiren estetik bağıdır. Doğa, çeşitliliğini ve orijinal karakterini kaybetmeden düzenli bir şekilde ortaya çıkar. Jannis Kounellis'in önemini ortaya koyan, hayatın kendisini sanatın bir parçası haline getirme, eserlerine çevreleriyle aynı gerçekliği bahşetme ve yine de onları hayali imgelerin şiirselliğiyle aşılama yeteneğini yansıtır (Sauer, 2016).

İdeal açıdan modern kültür ve doğa arasındaki oluşan gerilimli ve yabancılaşmış bir çatışma içinde kalan özneye farklı bir deneyim sunan Kounellis, sanat galerisi gibi kurumsal bir mekana yerleştirdiği atları sergilemesi, katılımcıları kolektif gerçekleştiren bir ilişki ve iletişim alanı içine çeker. Doğal ortamından koparılan atlar ile doğal yaşama yabancılaşmış birey yine birbirine ait olmayan galeri mekanında karşı karşıya gelir. Sanatçı yabancılaşmanın üç tür öge arasındaki durumunun sorgulamasını yapar. Canlı atlar ile izleyici ve galeri mekanı arasında gerçekleşen bu kolektif iletişim olayında her öge (izleyici, canlı atlar ve mekan) aslında birbirine yabancıdır. Doğa insana insanda

doğaya yabancı olduğu kadar sanat mekanı da yaşamın ve insanın gerçek doğasına yabancıdır. Sanatçının bir galeri mekanında yabancılaşmanın farkındalığına yönelik yaşattığı bu deneyim sanatın iletişim ve etkileşim boyutunun performatif açıdan önemi vurgular. Deneyim, gerçekliğin ve insana özgü sorunların açığa çıkarılmasında asal kavramdır. Dolayısıyla, bir sanat yapıtı gibi sunulan canlı atlar ve mekan ilişkisi özünde insanın kendi gerçekliğinin farkına varmasını sağlayan bir deneyim ögesidir.

Ziyaretçilerin galeri alanında atlarla karşılaşması normal şartlara göre alışkın olmayan bir durumdur. İzleyici, canlı ve her an tepki gösterecek olan hayvana karşı temkinli davranacak, onu ürkütmemek için çerçevesinde sessizleşecek, sergi boyunca atlardan uzak durarak dikkatli bir şekilde yürüyecek ve atlara çok fazla yaklaşımdan kaçınacaktır. Diğer taraftan, galeri içinde doğal yaşamından koparılan atların sergilendiği süre uzadıkça mekanın steril ortamını bozulacak, atların hem kendi hem de dışkı kokusu ortamın havasını değiştirecektir. Bu sergide, atlar her ne kadar vahşi olmayan zararsız bir hayvan olmasına rağmen kendini korumaya yönelik tepkili oluşu izleyiciyi gergin ve tehlikeli bir durumun içinde bırakmaktadır. Serginin deneyimini bir metafor olarak düşündüğümüzde, tam bir iletişimin sağlanmaması ve canlıya karşı özdeş olmayan uzak duruş yabancılaşmanın kaynağındaki tutumlardır.



Görsel 118: Jannis Konellis, İsimless, 12 Canlı At Enstalasyon, 1969

Kaynak: <https://fondazioneartecrt.it/en/artwork/j-kounellis/> E. T.11.09.2023

Yabancılaşma, yaşama karşı elde edilen deneyimin bir sonucu olarak özdeşlik sağlanmayan her durumda bu sorun açığa çıkmaktadır. Korku, güvensizlik, iletişimsizlik,

zarar görme içgüdü, barınma kaygısı ve korunma ihtiyacı, yaşam koşullarını sağlamak amaçlı insanın bilincinde var olan asal duygulardır. Fakat, insanın yaşamında var olan bu tür duygular, onu, birbirinden ve doğadan kopuşuna neden olurken, öznenin kendini dış koşullardan ayrı görme hali özdeşleşmeyi de bir yapı bozumuna uğratmaktadır. Konunellis'in bu çalışmasında insan iletişiminin, kendine, doğaya ve çevresine olan yabancılaşma duygusunu içten içe deneyimler.

Bununla birlikte, sanatçının ortaya koyduğu bu radikal çalışma, ticarileşen sanat algısına karşı provakotör bir nitelik taşır. Kounellis, 12 tane canlı atı galeriye bağlamasıyla duvara asılı ticari nesne haline getirilen sanat eserlerinin somut niteliğini değiştirir. Böylece, sanat yapıtı ve yaşam arasındaki ticarileşen, pazarlama sektörü duruma gelen sanat piyasasının arz talep, alım satım gibi borsa faktörünü bozguna uğratar. Böylece, Kounellis, sanat ile gündelik yaşamının sınırlarını muğlaklaştırarak, kurumsallaşan sanat anlayışının baskıcı ve öteleyiciyi tutumuna kışkırtıcı bir eleştiri getirir.



Görsel 119: Pino Pascali, 32m3 Deniz, Yerleştirme, 1967

Kaynak: www.finestresullarte.info/pino-pascali-sea-arte E. T.10/06/2023

Pino Pascali'nin "32 metrekaare Deniz" çalışması, doğal ve yapay olan iki farklı yapıyı bir araya getirir. Pascali, 32 metrekaarenin her birini oluşturan özel imal edilmiş üst yüzeyi şeffaf su kabinlerinin içinde denizlerin mavi renk tonlarını kopyalar ve hapseder. Sanatçı, doğada açık halde bulunan deniz suyunu farklı bir formda normal su ile renklendirerek 32 metrekaare zemin alana yerleştirdiği şeffaf kabininin içinde sunar. Kabinler, yapay endüstri malzemesidir ve içinde kullanılan sıvı da yine yapay olarak su bazlı boyayla renklendirilmiştir. Kabinler, mekanın zemine yerleştirme olarak kurulur. Suyun şeffaf

özelliği mekanı kendi yüzeyinde yansıtırken, denizin bir parçası gibi görünen mavi renk tonları galeri alanında biçime yönelik daha nesnel bir etki yaratır. Pascali'nin bu çalışmasında yüzey ve renkten oluşan biçim algısı yapay ve doğal öğelerden oluşturulan bir nesneye taşınır. Sanatçının yerleştirme çalışmasında izleyici algısı, ne biçime dayalı estetiği ne de doğal bir yapıyı gözlemler bir konumdadır. Sanatçının yarattığı yapay ve doğal çelişkinin iki şey arasında kalan paradoks, bir yönüyle, gerçekliğin bilişsel boyutlarını daha gerçeküstü verilere dönüştürür. Lacivertten açık maviye kadar mavinin tonlarıyla, suyun rengi, Pascali'nin kendi göstergelerine dayanarak yeniden yaratılır ve “sıvının plastic değerleri deniz suyunun gerçekliği olarak anlaşıldı” başlıklı bir yazı ve eskiz notlarında çalışmanın amacını bildirir. Pascali'ye göre su, varoluşun, birincil olanın ilkel ögesidir. Bir varoluş biçimini ve yaşam belirtisini temsil eden su elementi akışkanlığı sayesinde bulunduğu mekanın biçimini alır böylece, kendine her durumda farklı bir form edinebilir. Dolayısıyla, yapıt, çevreyle etkileşime giren ve bu nedenle zaman içinde değişime maruz kalan, sürekli kendi varlığını şartlara göre tüketen bu nedenle periyodik olarak bakım restorasyonu gerektiren canlı bir eserdir (Tonelli, 2010).



Görsel 120: Piero Gilardi, Doğal Halılar, Yerleştirme, 1968

Kaynak: <https://www.contemporaryartlibrary.org/project/piero> E.T.18/07/2023

1960'lı yıllarda teknolojik sanat deneyiminde öncü bir sanatçı olan Piero Gilardi, poliüretan köpükten doğanın yapay bir kopyasını yaparak “Doğa Halıları” adlı ilk parçaları tasarlar. Doğa Halıları (Tappeto-Natura) hakkında Gilardi “etik, ekolojik ve politik inançlarını somutlaştırıyor” der (Rein, 2019). “Doğa Halıları” çalışmalarında, her dikdörtgen alana yaptığı kabartma, doğal dünyanın seçilmiş bir parçasını tasvir eder. Bir tarladaki taşlar, bir sebze demeti, kuru bir nehir yatağı, hatta deniz yüzeyi gibi sanki tüm

dünyayı daha yakından incelemek üzere seçici bir şekilde izleyicinin önüne taşır ve ayrıcalıklı bölüm oluşturur. Gilardi için çalışmalarının modern bir materyalde yapılmış olması ve teknolojiyle paralel ilerlemesi de önemlidir. Michelangelo Pistoletto'nun ayna resimleri ve Gaetano Pesce'nin şişirilebilir mobilyaları da dahil olmak üzere dönemin diğer önemli eserleri gibi, halılar da simüle edilmiş ve sentetik malzemeden üretilmiş dekor türü bir çalışma biçimini yansıtır. Gilardi'nin çalışmaları, ideal bir doğal bağlamı temsil eden, ancak "pratik olarak kullanılabilir estetik nesnelerin" yaratılmasına izin veren bir teknoloji olan genişletilmiş poliüretan gibi yapay ve çağdaş bir malzeme kullanan formlar yaratma arzusuna yanıt verir. Gilardi, 1969'da "Uomo Vogue" dergisinde yayınlanan eserleri için kaleme aldığı makalesinde. "Ben teknoloji için harika bir çağın ürünüyüm ve yine de doğayı seviyorum. Bu iki hissi bir araya getirmenin de bir yolu olmalı diye düşündüm" (Gilardi, 1969) diye amacını belirtir. Gilardi'nin çalışmalarındaki yapaylık, tersini tasvir etmek için konuşlandırılmıştır. Etki, organik bir ütopya ve yapay bir kurguyu aynı anda birbirinden ayırmayı çağırmaktır (Calo, 2017). Küratör Elana Re, sanatçı hakkında şu görüşlerini yazar:

1966-1968 yılları arasında New York'ta yaşayan Gilardi, bu eserlerini hem uluslararası galerilerde hem de yeraltı mekânlarında sergiledi ve neo-avangard sanatçılarla karşılaştı. Kendisini tartışmanın merkezinde bulduğu birçok girişim arasında, *düşüncelerini* Arts Magazine gibi dergilerde yazdı; Amerika Birleşik Devletleri ve Kuzey Avrupa arasındaki seyahatlerinin bir günlüğünü Flash Art'ta yayınladı; Arte Povera'yı postminimalist ve kavramsal eğilimlerle ilişkilendirdi; ve "Mikroemotif Sanat" terimini teorileştirdi ve icat etti (Re, 2014).

Gilardi, halıların biyomorfik formlarından, etkileşim, çok boyutluluk ve çok duyusallık amacına göre, 1989'da "Olası Olmayan / Benzeri olmayan" (Inverosimile) enstalasyonu ortaya çıkarır. Bu çalışma serisi, bitkilerin hareketlerini yönetebilen elektromekanik bir arayüz ile ilişkili çevresel bir biçimde bir bağın yeniden inşasıdır. İzleyici bu kurgulanmış bağlamın içine girer ve çevresinde bulunan yapay bitkiler ile etkileşimde bulunur. Enstelasyonda ağaçlar yanından geçerken açılır ve parlak yapraklar bir kez dokunulduğunda çeşitli sesler çıkarır. Mekandaki izleyiciler arttıkça, bir tür turuncuya veya kırmızıya dönüşene kadar yoğunlaşan ışık halkaları zemine yansıtılır. Her olay yaklaşık yirmi dakika kadar sürer. Deneyimin etkilişimi hem eğlenceli hem de özdeşliğe yönelik düşündürücü bir algı sağlar. İzleyiciye çevreye aşina olması ve onunla ilişki

kurması verilen belirli zaman içinde yapay bitkilerin yansıttığı, ses, hareket ve ışık efektleriyle oluşan deneyim ön plana çıkar. Etkileşim animasyonu, önceden belirlenmiş bir dinamiğe sahip olmasına rağmen, kullanıcıların değişkenliğine açık kalan süreci; deneyim, eylem, kriz ve katarsis olmak üzere dört temaya ayrılır. Sottsass'ın tanımına göre, Gilardi'nin doğal halilerindeki “statik” doğası bu çalışmalarla birlikte canlanmış, doğal bir boyuta ve tam da ekolojik ilişkiye odaklanmıştır. Çalışmada ana tema, insan-doğa-teknoloji üçgeni olan kolektivite bir deneyim adına “artırılmış” doğa bilgisinin uygulanması için mükemmel bir yapıt olarak geri dönüşüm yapar (Scotini, 2014).



Görsel 121: Piero Gilardi, Olasi Olmayan, Alan Kurgu, 1989

Kaynak: www.domus.com.Nature Forever - Domus (domusweb.it) E. T. 14/08/2023

Yüzyıllardır geçerli olan çevre ile ilişki alışkanlıklarının sonsuza dek değiştiği bir zamanda, sanal gerçeklik ve modern teknolojiler gelişmiş bir doğa yaratır ve gözlemciyi yalnızca eserin görsel ve sergileme aygıtının işleyişinde değil, tam olarak uyandırılan görüntülerde de aktif bir muhatap olmaya çağırır. Aslında, eser sadece tarım biçimlerini değil, aynı zamanda sistemlerini de takip eder. Yapıt, sanatçılar ve teknisyenler arasındaki kolektif işbirliğinin sonucu olarak zanaatkar çalışmalarını da hatırlatan çalışma yöntemlerine sahiptir (Calo, 2017).

Gilardi'nin özellikle odaklandığı konu olan doğanın geleceği şüphelidir. Sanatçı: “Doğa eskisi gibi değil. Yarın ne olacak? Bu soru bana korkunç derecede acil önlemlerin alınması gereken bir sorun geliyor” (Bandini, 1972) der. Arte Povera hareketinin doğanın yeniden keşfine yönelik atılımını bir araştırma alanına çeviren sanatçı, bir otomobil parçaları üreticisi firmanın eski atık yönetim sahasını “Yaşayan Sanat Park” (Parco Arte Viventi /PAV) projesini yapmaya karar verir. Gilardi, fabrikadan kalma hurda atık

sahasını ekoloji ve biyolojik bilimlerin sanatla ilişkisini aynı zamanda yeni keşifler için bir araştırma alanı haline getirir. Çevre filozofu Serenella Lovino, burayı "zihnin ekolojisinde bir bahçe" olarak adlandırır. Marco Scotini'nin yazdığı makalede Gilardi'nin doğa, endüstri, siyaset ve toplum ilişkisi hakkında şu görüşler vardır:

“Sanatçı, 1960’lı yılların ortalarında, başlangıçtan itibaren manzara gözleminde büyüyen görsel sanatlar, sanayileşme ve kitlesel uygarlığın getirdiği değişimi ortaya koymuş, insan ve doğa ile endüstri arasındaki ilişkiye, malzemelerine ve üretim sistemlerine bakmıştır. Bu iki terimlide Gilardi kehanet niteliğindedir ve Ettore Sottsass'ın hemen belirttiği gibi, "değişmiş ekolojik sistemlerin ve biyolojik çeşitliliğin restorasyonu için biyo-teknoloji bilimlerin onarıcısı olduğunu düşündüğü günümüzün ekolojik anlayışının kavramsal özünü" kavramıştır. Gilardi'nin tüm araştırmasının altında yatan ve halk için tasarladığı tüm 'deneyimleri' karakterize eden kavramsal bir çekirdek, her zaman takip edilen teori ve pratiğin iç içe geçmesinden doğar ve kendi deneyimini ve dolayısıyla kendi bilincini giderek daha olgusal bir anlamda uygulayarak yönlendirilmesine izin vermemeyi amaçlar” (Scotini, 2014).

Gilardi'nin son dönem çalışmalarında, mevcut küresel ve doğal çevre krizinin nedenleri ön plana çıkar. Gilardi, çalışmalarında ele aldığı tema, gezegenin kaynaklarını kendini beslemek için sömürmesi gereken sürekli büyüme odaklı kapitalist sisteme ve kısmen de “doymak bilmez tüketici ve 'piromanyak' olarak görülen “homo sapiens”in doğasına atfedilmektedir.

2000 yılında Hollandalı kimyager Paul Jozef Crutzen tarafından kullanılan çevrenin insanların bir sonucu olarak geçirdiği birçok değişikliklerle karakterize edilen mevcut jeolojik çağı belirtmek için kullanılan terim Gilardi'nin bakış açısına göre insan, çevreyi değiştiren aktör olmasının yanı sıra, onu harap eden, yıkıma götüren de kişidir. Gilardi, “İklim krizi, iklim adaptasyonu, karbon emisyonları, yenilenebilir enerji, ekolojik geçiş, biyoçeşitlilik” gibi kavramların artık günlük hayatımızın bir parçası haline geldiğine vurgu yapar. Mevcut iklim krizinin, insanlık için çok büyük sorunlara yol açacağı konusunda herkes hemfikirdir (www.finestresullarte.info E.T.15/10/2023). Gilardi bu proje çalışması hakkında şunları söyler:

“Her şey 2017'ye kadar uzanıyor, ekoloji metinlerini okurken 'antroposen' kelimesini keşfettim, bu da insanın, biz insanların, dünya üzerinde jeolojik bir kuvvete benzer bir etkiye sahip olduğumuz anlamına geliyor. Atmosferi sadece dumanlarımızla rahatsız ettiğimizden değil, hayır: atmosferin ve yer kabuğunun düzenini

değiştiriyoruz. İnsanın jeolojik bir güç olduğunu ve çağı değiştirdiğimizi, yani Holosen'den Antroposen'e geçtiğimizi düşünmek, gezegenimizin ekolojik çöküşü ve giderek daha acil hale gelen çareler ve dönüşümler hakkında yapılan tüm akıl yürütmelerde bir ölçek sıçramasıdır” (www.finestresullarte.info E.T.15/10/2023).

Bununla birlikte, ekolojik çevrenin tahribatına yönelik tartışmalarda neoliberal perspektife direnen ve maalesef kapitalist sistemin nedenlerini çevre koruma sorumluluğunun önüne koyan toplumlar ve örgütsel topluluklar da vardır. “Labirent Antroposen” adlı yerleştirme çalışması kapitalizm ve doğa arasındaki krizden doğan bu ekoloji ve endüstri arasındaki sorunun zemininde gelişmiştir. 2017 yılında tasarlanan eser, ertesi yıl Yaşayan Sanat Parkı’nın “2018 Sanat Programı” vesilesiyle açılır ve tam olarak Antroposen ile ilgili temalara adanana bir yerleştirme sunulur. Sanat programı, küratörlüğünü Marco Scotini'nin yaptığı “The God-Trick Motra” (Tanrı Kandırıyor Kardeşim) adlı yazıyla son bulur.



Görsel 122: Piero Gilardi, Labirent Antroposen, Yerleştirme, 2018

Kaynak: <https://www.finestresullarte.info/en/travel/a-labyrinthi-> E.T. 15/10/2023

Yapıt bir labirent tasarımında yapılır ve labirentin içinde çıkış arayan ziyaretçilerin kendilerini genellikle kör noktalarda bulacakları grafik göstergeler aracılığıyla yönünü belirleyecektir. “Antroposen labirenti” içindeki bu grafik göstergeler sergi katılımcılarına operasyonel ve sosyal 'çıkış yollarını' belirlemek için bazı önemli sorular sunar. Çok yönlü bir labirent olan bu yapıt için sanatçı şu açıklamayı yapar: “Bu enstalasyonun yapısı, labirentimsi bir yol öneriyor, çünkü labirent, iklim değişikliğinden göç akışlarına, terörizmden savaş tehditlerine kadar birçok varoluşsal belirsizlik faktörü tarafından bastırılan ve medyada oluşturulan algı yönetimlerinin manipülatif retoriği tarafından yönlendirilen kamuoyuna yeni bir yönlendirme yaparak çevresel kriz algısına vurgu

yapıyor” (www.finestresullarte.info E.T.15/10/2023). Gilardi'nin çevre teması üzerine bir temsile taşıdığı çalışmasına yönelik şu açıklamayı yapar:

“Bu enstalasyonla, buraya gelen halka ve aynı zamanda akıllı telefonlarından araya girerek yorum yapabilen insanlara, gerçekten dünyanın sonu düşüncesini değil, bir dünyanın sonuna geldiğimiz hissini iletmek istiyorum: Antropik dünya, antroposentrizm dünyası, doğa üzerinde mutlak teknolojik hakimiyete yol açan dünya. Ama doğa şimdi bize tüm bitkinliğini veriyor. Pek çok insan, yaşam alanımız tükeneyeceği için endişeli olduğunu söylüyor, ama buna gerçekten inananlar, derin ekolojizme bağlı kalanlar, bunun yerine diğer tüm canlıları, aramızdaki bu etkileşimi, hayvanlar, bitkiler ve hatta cansız dünyayı düşünüyorlar. Her şey sürekli, hayati bir etkileşimle birbirine bağlıdır” (Gilardi, 2007).

Gilardi (2007), entelasyonları hayatın doğal ve yapay bileşke noktasında kendini gösteren bir etkileşimle izleyicinin karşısına çıkar. Yapıtlar, doğanın yapay bir kopyasıdır fakat bu taklit teknoloji ve bilimin doğayı nasıl tahakküm altına alacağını da gösterir. Teknolojinin getirdiği bu kuşatıcı baskı gerçek doğayı yapay bir heykel olarak gündelik yaşamımıza aldatici bir alegoriyle taşınmıştır.



Görsel 123: Luciano Fabro, Çiçekler Arasında Tüpten Yere, Yerleştirme, 1963-2001

Kaynak: www.meer.com. E. T. 10/06/2023

Luciano Fabro'ya göre heykel yapmak bir metafor ve alegori işidir. O halde sanatçı, kendi kimliğini geliştirmek yerine, sanatın kimliğine dikkat etmelidir. Dolayısıyla, sanatçı, şeyler" selinin enginliğiyle yüzleşmeli; daha önce düşünülmüş gibi görünen her şeyi sorgulamalıdır. Yaratıcılık sürecinin kendisini ortaya çıkarmak için retorikten dilbilimine doğru seyahat etmeye istekli olmalıdır. Bu tür keşiflerden ortaya çıkan sanat, bulunan

veya icat edilen herhangi bir motife galip gelecektir; çünkü Fabro'nun dediği gibi, “sanat, hareket halindeki bilinç ve huzuru bozan, memnuniyetsizliği ortaya koyan, sessizlik ve uyarım arasındaki çatışmayı ortaya çıkaran bir icat” biçimidir. Sanatçının “modern estetikçiliğin iki dalı” olarak vurguladığı durum “bir yanda, hayallerimizi gerçekleştirebileceğimiz eski bir sahne olarak dünya kavramı; öte yandan, gerçekçiliğin örnek bir gösterimi olarak dünyanın bilimsel kavramı”dır. Fabro açısından varlığın kendisi gerçeklik ve fantastik olmak üzere iki kutup arasında sınırlanmıştır. Fabro, varlık durumunu şöyle özetler: “Aynı zamanda fantastik ve rasyonel, doğaçlama ve mekanik, içgüdüsel ve geometrik” olarak anlaşılan bir durum” (Fabro, 1987,s.172-173). Bu nedenle, doğa bilimlerinin kavrayışları olmadan sanat düşünülemez. Sanat, bir anlamda, şiirsel bilinci yükseltmek için bilimsel bir süreçtir. Fabro dikkatini görme ve inşa etme pratiğine çevirir böylece izleyicinin dikkatini hissetme ve dokunma gerçeğine yönlendirerek "Gerçek bir imge" elde etmek için çabalar. Sanatçı için gerçek bir imge ancak bir "şeyin" kimliğini, gönüllü ve istemsiz deneyim biçimleri arasındaki algısal bir sentez olarak dışsallaştırmaya çalışarak elde edilir Fabro'nun çalışmalarında, gerçek ve gerçek olmayanın, deneyim ve bilincin "görünürdeki" karşıtlıklarına yeni bir şekilde uygulanır. Sanat, gerçekliğin bir algı mı yoksa bir olgu mu olduğunu sorgulamamızı isterken, aynı zamanda gerçekliği simüle eder. Gözlerimiz bizi aldattı da zihinlerimiz aldatmadı mı, ya da tam tersi? Ve heykelin kendisi yaşayan bir gelenek mi, yoksa ölü bir dil mi, yoksa her ikisi de mi? (Celant, 1988,s.102).

Fabro, mekansal bağlam, malzeme ve anlama titiz bir yaklaşımla heykel formunun yeniden değerlendirilmesini sunan radikal pratiğiyle ünlüdür. Hem işin hem de izleyicinin çevresiyle ilgilenen çalışmalarında sunulan temel teorik yapıtlar, izleyiciyi duyarlılık ve görmenin simbiyotik olduğu katılımcı bir deneyime sokmak için tasarlanmış sade ve zarif bir saf gerçeklikle mekanın çerçevelenmesini araştırır. Sanatçının daha sonraki eserlerinde ipek, mermer, bronz gibi görkemli malzemeler kullanılmış olsa da, Fabro'nun ilk eserleri, yaklaşık elli yıllık kariyerinin kavramsal yeniliğini tanımlayacak olan deneysel şiiri ekonomik araçlarla kapsayan bir sunumla yansıtır. Fabro'nun 1963 tarihli ilk çalışmalarından biri olan “Çiçekler Arasında Tüpten Yere” (Tubo da mettere tra i fiori) doğal ve yapay arasındaki ayrımı köprüleyerek sanatçıyı doğrudan Arte Povera hareketinin ön saflarında konumlandırır. Çeşitli bitkilerin arasına yerleştirilen metal bir çubuk, doğal dünyada eksik olan bir düzen duygusu sağlıyor gibi görünür. Yine de bu

heykelle Fabro, sanat ve doğa arasındaki karşılıklı ilişkiyi, birbirine zıt ancak tarihsel olarak birbirine bağlı iki varlığı aydınlatmaktadır (www.meer.com E.T. 21/06/2024).

3.1.4. Arte Povera Hareketinde Endüstri Kültürü ve Tüketim Toplumu Eleştirisi

1950'lerde İtalya'da geliştirilen İşçicilik, komünist parti içindeki sınıf ilişkileri hakkında yeni bir düşünme biçimini ifade ediyordu ve bu da Marksizmin yeni bir yorumuna yol açtı. Hareketin teorik kökleri, partinin siyasi gücünün merkezsizleştirilmesinde ve siyasi eyleminin proletaryanın koşullarına ve faaliyetlerine doğru yeniden yönlendirilmesindeydi. Arte Povera sanatçıları ve “İşçicilik” (Workism) aydınları, işçi sınıfının mücadelesini, sermayenin ardışık yeniden konumlandırılmasından önce gelen ve onu önceden haber veren bir şey olarak yorumluyor ve işçilerle partinin teorisyenleri arasında simbiyotik bir diyalektik yaratmayı amaçlıyordu. Amaç, teori ve pratik arasındaki dinamik ilişkiye sürekli olarak evrilecek ve uyum sağlayacak yeni bir sınıf teorisi yaklaşımı yaratmaktı (Schirripa, 2019,s.22). 1950’li yıllardan sonra tüketim kültürünün ve küreselleşmenin yükselişi, insanın ve toplumun ekonomik değerlere teşvik edilmesinde büyük rol oynar. Endüstriyel üretiminin seri biçimde çoğalması ve çeşitlenmesiyle geniş bir ürün yelpazesine ulaşılması ve bunlara erişimin kolaylığı, sürekli tüketim kültürüne katkıda bulunur. Sosyal medya platformları, maddi varlıkları, farklı hayat deneyimlerini ve lüks yaşam tarzlarını sergileyerek göz kamaştırıcı tüketici eğilimleri daha da güçlendirir (Manolache, 2023). Celant, sistemin getirdiği bu hızlı tüketici büyüme karşısında geçmişe dönük olarak şu eleştiriyi yapar: “önce insan gelir, sonra sistem gelir, ya da antik çağda böyleydi. Ancak bugün toplum, önceden paketlenmiş, tüketime hazır insanları yapmaya cüret ediyor” (Celant:1967,s.1) görüşüyle Arte Povera Hareketi’nin sosyolojik bakış açısına bir yön çizer. Çin siyasi ve kültür devriminin Batılı solcularda yarattığı büyülenmenin ortasında, Celant’ın metninde ifade edilen bir tür hümanist yoksulluğa övgü kısmen Mao Zedong’dan ve sanayi öncesi Çin’den gelmektedir (Galimberti, 2013). Celant, “Bir Gerilla İçin Notlar” makalesinde, tüketim toplumu hakkında şunları yazar:

“Bugün üreten toplum, tüketen insandır. Herkes eleştirebilir, tecavüz edebilir, gizemi çözebilir ve reform önerebilir, ancak sistemde kalması gerekir, özgür olmasına izin verilmez. Bir nesne oluşturulduktan sonra ona eşlik eder. Sistem şöyle sıralanıyor. Beklenti boşa çıkarılamaz, bir rol edinilir, insan ölene kadar oynamaya devam etmelidir. Her hareketi, geçmiş tavrıyla kesinlikle tutarlı olmalı ve geleceği

tahmin etmelidir. Sistemden çıkmak devrim demektir. Böylece yeni bir soytarı olan sanatçı, rafine tüketimi tatmin eder, kültürlü damak zevkine uygun nesneler üretir. Bir fikre sahip olmak, onun için ve üzerinde yaşar. Kitlesel üretim, onu pazarı bağımlılık noktasına kadar tatmin eden tek bir nesne üretmeye zorlar. Nesneyi yaratıp yoluna bırakmasına izin verilmiyor, onu takip etmesi, gerekçelendirmesi, kanallara koyması gerekiyor, böylece sanatçı montaj hattının yerini alıyor. Bir itici güçten, bir teknisyenden ve keşif uzmanından, mekanizmada bir dişli haline gelir. Tutumu, dünyanın yalnızca bir “Düzeltilme” sunmaya, toplumsal yapıyı mükemmelleştirmeye, onu asla değiştirmemeye veya devrim yaratmamaya şartlandırılmıştır. Tüketim dünyasını reddederken kendisini bir üretici olarak bulur” (Celant, 1967,s.2).

Celant (1967,s.2)’de sistemin yarattığı tüketime yönelik organizasyon içinde sanatçının konumunu ve onun kimliğini eleştirirken sanatçı, sistemin bir parçası olarak belirli bir yozlaşma içinde kaldığını düşünür. Diğer taraftan, sosyologlar ve sanatçılar tarafından yapılan kapitalizm eleştirisi, daha derin ve anlamlı deneyimlerden ziyade sahip olunan şeylere ve yaşamın yüzeysel yönlerine gereğinden fazla önem vererek teşvik ettiği sığ değerleri ve fetiş eğilimleri öne çıkardığını belirtir. Ayrıca aşırı maddeci kapitalizm, yüksek tüketim oranı israfa yol açarak çevresel ve ekolojik dengenin bozulmasına ve iklim değişikliğine katkıda bulunarak olumsuz bir doğa sorununa neden olacağı kaygıları vardır (Lumley, 2004,s.26). Son olarak, bazı araştırmalar, maddi mülk ve zenginlik arayışının, sürekli karşılaştırma, memnuniyetsizlik ve strese yol açabileceğinden, kişisel mutluluk ve zihinsel refah üzerinde azalan getirileri olabileceğini öne sürmektedir. Bununla birlikte, öznenin nesnelleşmesi, yabancılaşma ve yalnızlaşma sorunu maddeye yönelik eğilimlerden kaynaklanan duygusal ve psikolojik bir yıkımı da beraberinde getirdiğini iddia eden sosyologlar ve düşünürler, kapitalist politikalar odaklı hızla değişim gösteren kültürel yapının toplumda yarattığı duygusal sapma, geri dönüşümü olmayan ve tahmin edilmesi güç bir yöne evrilir.

Arte Povera sanatçıları, sistemin hakim olduğu kurumsallaşmış sanat piyasasına ve onun tüketimcilik ve materyalizme odaklanan yaklaşımlarına karşı muhalif bir tutum sergilerler. Arte Povera, sanatın pahalı veya lüks malzemelerle yapılması gerektiği fikrini reddeder, bunun yerine sanatsal araç olarak günlük nesnelerden doğal nesnelerin hatta atık endüstriyel malzemelerden çöplere kadar her türlü madde yapısına yönelerek sanatın sürekli biçimin zenginleştirici uygulama yöntemlerinin yerine daha sıradan ve basit

performatif sanat yöntemlerini kullanır (Bakargiev, 2005,s.23). Arte Povera sanatçıları, materyalizmi ve metalaşmayı teşvik ettiğini düşündükleri ticari sanat piyasasından uzaklaşmaya çalışmırlardır. Kolay tüketime direnen bir sanat yaratmayı amaçlamışlar ve sanatın öncelikle parasal değeri için değerlendirilmesi gerektiği fikrine meydan okumuşlardır. Gündelik yaşam, endüstri ve doğaya ait nesneleri sanat alanına yükselterek, sanatta ve toplumda pahalı, lüks materyallere verilen geleneksel değeri sorgulamışlardır (Manolache, 2018).

Diğer taraftan, tüm dünyada geçerli olan bitki, taş, kaya, kömür, demir, toprak, ağaç gibi doğa nesneleri ile üretim ile edilen ip, kağıt, kumaş parçaları ve atık endüstri malzemelerin sanatçılar tarafından bir ifade aracına dönüşürken, toplumun içinde üretilen endüstriyel nesne ve tüketim politikaları arasında belirli bir bağlam kurulur.

Arte Povera hareketinde sıradan nesnelerin kullanılması, devamlı zenginleşmeye yönelik hareket eden burjuva kültürüne ve tüketim toplumuna karşıt ahlaki tutum biçiminin bir göstergesine yönelir. Zenginleşen burjuva ve tüketim toplumu, evrensel ahlak ilkelerine, eşitliğe ve gelir dağılımına olumsuz yankıları, sosyal çürümeye doğru ilerler. Kapitalist politikaların ortaya çıkardığı bu çürümeye ve yozlaşan durum ise “sanatın yoksullaşması ve kültürsüzleşmesi” anlamına gelmektedir. Arte Povera sanatçıları, mütevazı malzemeler kullanarak sanatın metalaşmasını sorgulamayı ve onu günlük yaşamla yeniden ilişkilendirmeyi amaçlar. Daha anlık, ham ve erişilebilir, genellikle performans, enstalasyon ve süreç temelli sanat unsurlarını içeren yapıtların oluşumuna eğilimli hareket ederler (Bakargiev, 2005,s.28).

Endüstri toplumunda tüketim kültürünün yozlaşan toplumsal davranışına yanıt olarak, Arte Povera sanatçıları bu sorunun farkındalığını artırmak ve tepki göstermek amacıyla sanatsal uygulamalarını formüle etmişlerdir. 1960'ların başında bir çok Arte Povera sanatçısı “ekonomik mucize” nin doruğa çıkmasından bu yana savaş sonrası İtalyan kültürünü ele geçiren giderek artan tüketimci ve teknokratik unsurlara direnmeyi bir misyon olarak belirler (Cullinam, 2008,s.9-10).

Sanatçı Pino Pascali, dönem tüketim kültürüyle yapılanan uygarlığı eleştiren imgeler üretir ve çalışmalarını “görüntünün retoriği” olarak tanımlar. Pascali’ye göre imge ve sembollerden oluşan bu görüntü retorikleri gündelik yaşamda tüketici sisteme yönelik işlevsel fakat sahte bir iletişim söylencesi yaratır. Bu imgelerden oluşan iletişim aslında ne gerçek bir deneyim ne de doğru bir anlamdır. Hepsi tüketime hizmet eden üretilmiş

sahte söylemli görsel öğelerdir. Sanatçıya göre imgeler ve semboller bir tür oyuna yardımcı olan gerçeklikten uzaklaşmış öğelerdir. Sanatçının, görüntünün retorikini olarak bombaları ve silahları seçmesinin nedeni siyasi açıdan savaş karşıtlığının yanında bu tüketici ve yok edici kültürün imgelerine gönderme yapma amacından kaynaklanmaktadır (Costa, 2018,s.87). Mark Godfrey, Pino Pascali'nin sergi kataloğunda yazdığı makalede şunları belirtir:

“Pascali heykel ve sahne aksesuarları arasındaki ilişkiyi araştırdı ve heykeli işlevsel nesnelerle karşılaştırdı. Uzaktan hazır nesneler gibi görünen çalışmalar, yakından bakıldığında bulunan malzemelerden inşa edildikleri ortaya çıktı. Pascali, 'sahte' veya 'sahte' bir heykelin ne olabileceğini düşündü. İzleyicilerine, bunların boş hacimler olduğunu bildikleri için göz kırparak, parçalarına sanki katı kütlelermiş gibi başlıklar verdi. Toprak ve suyun doğal unsurlarını Eternit fiber çimento panelleri gibi yapı malzemeleriyle birlikte kullandı ve denizlerini ve tarlalarını tekrarlanan ölçümlerle birimlere böldü. Pascali, hayvanları, tuzakları ve köprüleri biçimlendirmek için stüdyoya yeni tüketici ürünleri ve sentetik kumaşlar getirdi. Heykele yaklaşımının karmaşıklığı konusunda hiçbir şüphe yok, ancak katkısının dehası ve özgünlüğü başka bir yerde yatıyor. Pascali bugün önemlidir çünkü bir 'sergileyici'ydi. [...] Pascali, savaş sonrası sanatçının enerjilerinin çoğunu stüdyodaki çalışmalarını geliştirmek için olduğu kadar sergi yapımına da ayırması gerektiğini fark etti” (Godfrey, 2024,s.22).

Tüketim kültürünün ön planındaki işleyiş, ihtiyaçların karşılanması gerekliliğiyle ekonominin devamlı artması dolayısıyla satın alma gücünün sağlanması için çalışma hayatının sömürgeye dönüşümüdür. Bu sistemin arka planında ise, ekonominin yarattığı acımasız bir savaş alanı vardır. Guilio Carlo Argan, Pascali'nin çalışmaları hakkında şunları yazar: “Pascali'nin hayal gücünde keyfi ve mantıksız bir şey yoktur. Bu yalnızca tüketim toplumunun altında yatan anti-taririhselciliği tarafından itiraz edilip, bastırıldığı gerçeğinden dolayı bile olsa bu sanatçının nihai amacının tüketim toplumunun şişirilmiş yapısından kurtulmak olduğu hissedilir (Argan, 1968,s.2).

Materyalizm, toplumsal normlara, tarihsel bağlama ve ekonomik faktörlere bağlı olarak kültürler arasında farklı şekilde ortaya çıkabilir. Örneğin, bazı kültürler maddi varlıklardan ziyade toplumsal değerlere ve manevi refaha öncelik verebilir. Küreselleşme ve Batı etkisi, materyalist kültürün dünyanın çeşitli yerlerine yayılmasına yol açmış, bazen geleneksel değerlerle çatışmış ve kültürel gerginliklere neden olmuştur.

Materyalizm ve materyalist kültüre ilişkin bakış açılarının büyük ölçüde değişebileceğini ve bireylerin kişisel değerlerine, deneyimlerine ve sosyoekonomik geçmişine bağlı olarak farklı görüşlere sahip olunabileceğini kabul etmek gerekir. Endüstri kültüründe maddi kültür tarihinin örnekleri olan uçak, motosiklet, telefon, giyim, yiyecek, mekan, temizlik ve koku için üretilen kimyasal maddeler, beyaz ev eşyaları gibi gündelik yaşamın içindeki sayısız üretim ürünlerinin imajını yeniden dolaşıma sokan bir etkinliğin temelini oluşturan şey, nesne, imaj ve onun tüketimine duyulan arzudur. Alım gücüyle ilişkili olan üretim ve tüketim arasındaki ekonomik dengenin pazarlanıp sürdürülebilirliği ise kitlesel algı ve onun göstergeleri olan imajlarla derinden bağlantıları bulunmaktadır. Her şeyi pazarlanabilir bir ürün olarak gören ekonomik paradigma, sanat ve tasarımların dönüştürücü gücünü kendi pragmatik işlevi için kullanarak toplumun algısı üzerinde güçlü etkiler yaratır. Ekonominin kurduğu bu kapital sistem, zamanla, tüketime yönelik devamlı yenileştirme ve yapılandırma çabalarında ilerler ve bir imaj sorununa dönüşür. Sinema, televizyon, gazete, dergi, internet üzerinden reklam sektörünün tüketime yönelik gördüğü işlev, sahte imajların üzerinde kültür yapılarını sürekli belirsiz bir karakteri var etmektir. Arte Povera sanatçıları, sistemin getirdiği bu olumsuz duruma duyarsız kalmaz ve tüketim toplumunu yapıtlarında eleştirmişlerdir (Monalache, 2018).

Pascali çalışmalarında hayal gücü alanının ticarete dönüşmüş Hollywood kültürünün önceden programlanmış imajları tarafından fantazilerimizin ne ölçüde sömürgeleştirildiğini göstermek istemiştir. Heykeller, Tarzan'ın, çizgi romanların, masalların vb. dünyasından gelebilir, ancak bu kurgusal kaynaklarda önemli olan, bunların kendilerinin de ilkel olanın romantikleştirilmesine yanıt veren ve onu teşvik eden tüketim malları olmalarıdır. Venedik Bienali'nde tüy, plastik fırça, sünger, bulaşık teli ve sahte kürk gibi her türlü tüketim malzemelerinden ürettiği heykeller ve imgeler, bir tür eleştirisel oyundur. Aynı zamanda çubuk ve samandan, ilkel tarım aletlerinden, eski toprak kerpiçinden bununla birlikte geç kapitalist toplum ürünlerinden oluşan son yapıtları, insanlık tarihinin teknik gelişimine göndermelerde bulunur. Sanatçıya göre, ilkel olma, kalbi ve bilinci serbest bırakacak şekilde “karanlık enerji”si çağdaş insanın zihninde hala gizli bir dinamikte durmaktadır. Pascali, Pop Art gibi bir ürünü veya markayı değil tüketim kültürünün doğasını ve insanın ilkel benlik gerçekliğini sorgulamaktadır (Crispolti, 1998,s.10).

Postmodernizm çoğunlukla sanat biçimleri içerisinde nelerin yattığından çok bu biçimlerin arasındaki ilişkilerin inceden inceye araştırılması söz konusudur. Birbiriyle ilişkisiz imgeler ile farklı teknolojilerin bir araya getirilmesinin saf özgünlük ya da arı yazarlık düşüncesini sorunlaştırdığı görülmektedir (Sarup, 2010,s.241). Sanat tarihi sürecinde geçmişte bir imge veya gösterge kendi gönderisiyle sorunlu olmayan ilişkilere sahipmiş gibi görünmektedir. Fakat, 1950 sonrası popüler kültürün farklı geleneksel kültürler üzerine yaptığı baskın hareket ve yayılmacı yapay üretim tarzı aynı zamanda tüketim politikası, postmodern düşüncede imge, gösterge ve metinlerarası yapıyı tartışmalı hale getirir.



Görsel 124: Pino Pascali, Mavi Dul, Heykel, 1967

Kaynak: <https://www.artnews.com/art-news/reviews/pino-pascali> E. T. 10/06/2023

Pascali'nin 1968 tarihli "Ricostruzione della natura" (Doğanın Yeniden İnşası) adlı çalışmaları, temizlik için kullanılan ovma fırçalarının malzemelerinden yapılmış kıl solucanları, yapay kürklerden ipek böcekleri, Tarzan filmlerinden ve çizgi romanlarından alıntılar, hayvan tuzağı için halat örgü ve halattan yapılan köprü gibi nesneler tüketim üzerine üretilen gündelik nesnelerin bir tür heykele dönüşümünü yansıtırken, sanatçı, hem sahip olduğu tasarımın hemde zanaatının ifade gücünü göstermiştir. Nesneleri bir imgeye dönüştüren hatta onları bir oyuncak gibi sunan Pascali, daha teknolojinin var olmadığı ilkel dönemlere doğru geriye dönük bir uzantı yaratmıştır (Brandi, 1968,s,8). Bu hayal dünyası anıtsal formlara dönüşürken kitle kültürünün (çizgi roman, sinema) ikonlarına gönderme yapıyor. Dev örümceklerin, ipekböcekleri ve solucanların gündelik nesnelerden yapılmış en fantastik biçimlerini yaratırken bir oyuncak oynar gibi davranır

ve kendine hem bir eğlence hem de bir düşünme alanı açar. Pascali, nesne ve imaj arasında gerçekleşen kültürel yapıyı, ortaya çıkardığı heykellerle ironi haline getirerek yıkar. Hayvanlara ve doğaya adanmış döngünün parçası olan beş ipekböceği gibi canlılar mükemmel taklitlerdir. Bu heykeller, Pascali'nin anlayışında sanatın geçiciliğini temsil eder. Pascali'nin Polignano kırsalında çocukken gördüğü ipekböceklerine saygı duruşunda bulunan eserlerinde malzeme seçimi esastır; 1960'lı yıllara özgü sentetik, endüstriyel malzemeler ve tüketici malzemelerinin kullanımıyla doğayı tarihselleştirir (Pavone, 2012). Mammi, Pascali hakkında yazdığı makalede şu görüşlerini belirtir:

“Pascali'nin eserinin kendisi, bir kez daha oynanmayı, modelleme kili gibi yeniden manipüle edilmeyi, her birimizin içinde en özgün ve ilkel yaratma kapasitesini uyandırmayı talep ediyor. Bugün, her zamankinden daha fazla, Pascali'nin çalışmaları, malzemelerin yoksulluğunun, mekanın ele geçirilmesinin, minimal, sonsuz bir şekilde birleştirilebilir öğelerin kullanımının gerçeküstü ve içgüdüsel bir oyun duygusunun eşlik ettiği bir çağın, 60'ların tüm tanıklarını bulabileceğimiz ilkel bir madde gibi görünüyor. O zaman eserlerin orijinal niyetlerine ihanet etme riski, eseri fetişist ve küflü bir anma kutlamasına dahil etme riskinden daha az görünüyor”(Mammi, 1989,s.44).

Tüketim toplumunun yapay göstergelerini, kahramanlarını ve fantastik imgelerine karşı doğanın evrim teorisiyle en basit şekilde cevap verir. Tüketim kültürü tarafından imgesel yaratılmış bir imaj sadece yapay bir politika ürününden ve ekonomik bir metadan başka bir şey değildir. Bu popüler imgelerin ifade ettiği şey, aslında, hiçbir anlamı olmayan ve içeriğinde kültürel bağlamları ise kökensiz sahte imajlardır. Sadece gerçekliğin saptırılması üzerine kurulmuş, doğada ve gündelik yaşamda karşılığı olmayan fakat çoğaltılarak dayatılan, alıma teşvik edilen ekonomi için aracı bir üründür. Basit bir örümcek ya da solucan yapay olarak üretilmiş popüler kahramanlardan daha fazla hayatın, doğanın kendi gerçekliğini anlatmaktadır (Costa, 2018).

Pascali, Teknolojik ilerlemeden büyülenmiş, ancak aynı zamanda endüstri öncesi toplumların mitini benimsemiş, sayısız çağdaş sanatsal pratiği etkilemeye devam eden, olağanüstü, zamansız öneme sahip heterojen bir eser topluluğu yaratmıştır (Torres, 2024). Pino Pascali'nin Mavi Dul'u, (La Vedova Blu) tarantuna (görsel 124) benzeri zehirli bir örümcek olması açısından kişisel etkileşimde güvensizliğe neden olduğu kadar insanda derin bir merak da uyandırır. Dev boyutlardaki tarantuna cinsi mavi örümcek, yabancılaşmış, gerçek dışı, saçma ve masalsı bir benzerlikle tüketim toplumunun

yapılandırdığı güvensiz, tehlikeli, ürkütücü arka planına bir temsil oluşturur. Sanatçı, “tüketim toplumunun politikası zehirli bir örümcek gibi insana farkında olmadan yaklaşır, habersiz yakalar, kurtulma şansı bırakmadan zehirler ve öldürür” anlamlarına gelen metaforik bir aktarım oluşturur.



Görsel 125: Pino Pascali, Doğanın Yeniden İnşası, Yerleştirme, 1967

Kaynak: <https://www.museopinopascali.it/portfolio-items/i> E.T. 08/01/2025

Çalışma, Pascali'nin dikkatini endüstriyel malzemeler ve organik formların birleşiminin doğasında var olan gerilime yönelttiği "Doğanın Yeniden İnşası" adlı son tamamlanmamış seri çalışmaları arasında yer alan “Mavi Dul” yüzeyin baştan çıkarıcı dokunsal nitelikleri, gündelik sıradan malzemelerle yarattığı etki, basit ve sade bir gösterimle sunduğu fantastik heykelde birleşir. Böylece, sanatçı, toplum ve endüstriyel tüketim ürünlerinin arasında fantastik ve merak uyandırıcı bir ironi yaratır. Pascali, sentetik malzemeler seçerek, klasik sanat eserinin anıtsallığını ve "dokunulmaz" doğasını ironileştirir ve onu oyunculuk ve fantastik bir etkileşim alanına aktarır. Bu tür bir ironinin altında yatan gerçekler ise tüketim toplumunun insanı kuşatan tehlikeli oyunlarıdır. Tüketim kültürünü zehirli bir böcek gibi tehlikeli gören sanatçı, tüketime yönelik sıradan nesneleri, yarattığı ironilerle metaforik bir temsile taşır (Tonelli, 2010,s. 26-27).



Görsel 126: Pino Pascali, Tarım Aletleri Grubu, Yerleştirme, 1968

Kaynak: <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOr> E.T. 22/02/2023

Tarımsal çalışma aletlerinin gerçek boyutu ve malzemelerle direkt sunulması, böylece biçimsel sürecin ve anlatımın minimum indirilmesi Pascali'nin köylü kültürüyle teknolojik kültürü bütünleştirme çabasını gösterirken aynı zamanda tüketimi ise ilkel üretim araçlarıyla sorguladığını tanımlar. Kökenlerini Akdeniz'in kırsal kültüründen alan sanatçı hala varlığını sürdüren o köylü uygarlığına ait olduğunu dolayısıyla geçmişin tarihine ve üretim geleneklerine saygı duyduğunu açık ve sınırsız biçimde gösterir.



Görsel 127: Marisa Merz, Yaşayan Heykel, Enstalasyon, 1966

Kaynak: <https://cdn.contemporaryartlibrary.org/store/image/50887/> E.T. 15/10/2023

Gündelik yaşam malzemelerini kullanan sanatçı Marisa Merz, kendi çevresel koşullarıyla sanatı birleştiren çalışmalarında tüketim toplumunun bir uzantısı olan endüstri malzemelerini etkin bir anlatım biçimine taşır. Esnek, katmanlı sac metalin ince kıvrımlarından işlenen bu olağanüstü nesneler, sanatçının Torino'daki dairesinin tavanından sarkacak şekilde yapılmıştı. Marisa Merz, çalışmalarındaki gündelik yaşamın birleşiminde “hayatım ve işim arasında hiçbir zaman bir ayrım olmadı” der (www.artic.edu E.T. 12/10/2023). 1965'te başlayan “Yaşayan Heykeller” (görsel 127) serisi olarak devam eden alüminyum benzeri yumuşak metal sacdan yapılmış silindirik biçimli endüstri nesneleri, aslında mekanın havalandırma sistemi için kullanılan borulardır. Merz, Torino'daki dairesinin tavanına bu borulardan asılı şekilde yerleştirmeler yaparak sanat ve endüstri arasında fantastik görüntüye yakın bir etkileşim yaratır. Sanatçı için yaşam ve çalışma alanları kendi yaratıcılığının değişen derecelerine göre bir orman, bir kovan, bir mağara ve bir rahim haline gelir. Merz'in süreci, basit endüstriyel malzemeleri akışkan, organik formlara dönüştürür. Endüstri malzemelerinden

alıntılar yaparak sosyal işlevselliğinden veya mevcut üretim bağlamından uzaklaştırılan nesne, biçimsel keşiflerle yeni bir forma taşınır. Sanatçı, her bir sanat eserinin maddi gerçekleşmesinin ve zaman ile mekanın kısıtlamalarının ötesinde kalıcı etkisine olan inancını yansıtan kendi zamansal mantıkları içinde üretilir (Basciano, 2020).

Sadece estetik değil, aynı zamanda hayatta olma durumunu taklit eden bu çalışmanın arkasındaki metodolojidir. Eser her kaldırıldığında, sonraki küratörler onu istedikleri gibi sergilemekte özgürdürler. Tavana asılması gerektiği gerçeği dışında, eserin sergilenmesi için herhangi bir kuralcı talimat yoktur. Galerî mekanında eseri deneyimlerken kuralcı olmayan ve değişime açık yaşam fikri akla gelir. Malzemenin hafifliği, bazen yanından geçen insanlarla birlikte hareket etmesine izin verir. Hatta mekan içindeki fan havalandırmasının rüzgar sirkülasyonu “Yaşayan Heykel” çalışmasını sürekli olarak değiştirir ve yeniden yaratır. Marisa Merz, sosyolojik açıdan şu eleştiride bulunur: “Heykellerde işin daha karanlık, istilacı niteliklerini görüyorum. Evi içeriden yiyip bitiren bir virüsü hatırlatan metal solucanlar” der (Moscoso, 2014). Marisa Merz için endüstriyel eşyalar birer heykel gibidir ve heykellerde birer ticari eşya gibi endüstri toplumunun uzantısı bağlamında tüketimin bir parçası kalmaktadır. Merz'in eseri, insanları metalik dokunaçlarının içine hapseden endüstri ürünlerinin yaşam üzerindeki önemli rolüne duyarlı bir bakış getirir. Endüstri malzemelerinden yapılan heykel adeta hayavaya asılı olarak sergilendiği mekanda hafif bir esintiyle bile oluşan hareketiyle izleyiciye ürkütücü ve kaygı verici bir deneyim yaşatır.

“Yerden tavana kadar uzanan eser daha da canavarca görünür; kaçmak için çaresizce galerinin duvarlarına, zeminine ve tavanına doğru hareket eden metal bir yaratık izlenimi yaratıyor. Merz, “Yaşayan Heykelleri için “akranlarının kibarca asılmış tabloların karşında ve kaideye monte edilmiş heykelleri arasında agresif bir varlık” der. Eserin çeşitli ortamlarında izleyiciye karşı itme biçimiyle yoğunlaşan bir kaygı veriyor, mekanı yiyen ve her yüzeyi enfekte eden bir metal gövde. Eser ilk ortaya çıktığı bağlamda en güçlü şekilde kötücül görünüyor. Merz, gerçek bir canavar, hem gösteriyor hem de huzursuz bir varlığa karşı uyarıyor. Aynalı yüzey, heykelin etrafındaki dünyayı yansıtırken form onu tüketiyor; garip ve bilinmez, Merz'in bu eseri, dokunduğu her şeyi bozan bir organizma gibi izleyiciyi takip ediyor (Basciano, 2020).



Görsel 128: Mario Merz, Isimsiz, İplik, Demir, Çivi, 1968

Kaynak: <https://www.frieze.com/article/marisa-merz> E.T.10/06/2024

Merz'in diğer heykel üretimi genellikle kadın üretim temasına vurgu yapan dokuma ve örgü işlerini içerir. Geleneksel olarak kadınların işi, zanaatı ve ev içi emeğiyle ilişkili faaliyetleri içerir. Çalışmalarındaki sandalyeler, battaniyeler, çiçeklerle dolu vazolar ve diğer gündelik nesneler, evcimenlik ve annelik alanlarını daha da belirginleştirir. Kızı Beatrice'e yaptığı dokunaklı göndermeler gibi, örgü şişleri ve 'BEA' yazan dokunaklı naylon harflerden oluşan bir çalışma, hayatı boyunca birçok kez yinelenir. Bunlar onu erkek meslektaşlarından açıkça ayıran biçimler, konular ve tekniklerse, aynı zamanda onu bir 'kadınlık retoriği'ne iten şeydir (Ça, 2017). Merz, kadının toplum içindeki üretim konusundaki rolüne bir dokunuş yapar ve tüketim toplumuna karşı duruşunu inceden eleştiren zanaat ve sanat arasındaki çalışmalarıyla ifade eder.



Görsel 129: Michelangelo Pistoletto, Paçavraların Venüsü, Enstalasyon, 1967

Kaynak: <https://historia-arte.com/obras/venus-de-los-trapos> E. T. 18/09/2022

Arte Povera sanatının önemli temsilcilerinden biri olan sanatçı Pistoletto'nun "Paçavraların Venüsü" adlı çalışması, çoğu zaman geçmiş ve bugün arasında bir diyalogu

zorlar. Bu, Batı sanatsal kanonunun en büyük imgelerinden olan Roma aşk tanrıçası bir heykeli, önüne yerleştirdiği tekstil döküntüsü kumaşların birikintisinden oluşan bir yığılmayla karşı karşıya bırakan sanatçı, kültürel geçmişin estetik değerlerine, mitolojiye ve günümüz tüketim kültürüne açık bir referans sunar. Yapıtında nesnel bir anlatımla temsil ettiği modern endüstri kültürü ve geleneksel sanat kültürü arasında bu ironik çatışma “Paçavra Venüs” ile kışkırtıcı bir anlatım durumuna girer. Yapıtın içeriğinde temsil edilen ikilem, geleneksel estetik değerleri ile tüketime yönelik çoğalma arasında yeni ve eski, ebedi ve tek kullanımlık, sert ve yumuşak, yüksek ve düşük kültür gibi iki zıt durum arasındaki açık bir sorunun anlatımına sahiptir (Sanger, 2009,s.2). Pistoletto'nun kendi sözleriyle: “geçmişin güzelliği ile bugünün felaketini birleştirme girişi”dir (Pistoletto, 1968). Pistoletto yaptığı bir çok röportajında “paçavra estetiğinin” tüketiciliğin zararlı etkilerini temsil ettiğini belirtmiştir. Damien Ding (2016) “Paçavraların Venüsü: Yoksulluk, Güç ve Uzlaşma” adlı makalesimde şunları yazar:

“Arte Povera'nın genel anlatısı içinde, toplumsal ve kültürel bozulmanın, eşitsizliğin ve huzursuzluğun bir yansıması olarak daha sağlam bir şekilde yerleştirmiştir. Ancak gerçekte, Paçavraların Venüsü, yalnızca bir toplum eleştirisinden daha fazlası olarak hareket eder. İki karşıt motifin yan yana getirilmesi, bizi sosyo-politik ilişkilerine -- aristokrat üst sınıf değerlerine karşı işçi sınıfının mücadelelerine -- katılmaya davet eder. Venüs'ün merkezi figürünün arkasındaki mitolojik arka plan ve kavramları göz önünde bulundurarak, bu katılım, zamanın sosyo-politik iklimine özgü bir sorun olan çatışma tuzağından uzaklaşır. Bunun yerine, Venüs tarafından somutlaştırılan mixis ("karışma") ve pandēmos ("tüm insanlar") fikirleri aracılığıyla, yerleştirme yapıcı ve uzlaştırıcı katılımı teşvik eder” (Ding, 2016,s.2).

Venüs heykeli, küresel ticaretin tüm dünyaya yayılmış tüketim kültürünün birkaç günlük kullanılmak üzere yapılmış bu kumaş ve paçavra dağına hüznü bir şekilde bakar. Beyaz bir mermerden yapılmış Roma mitolojisinde aşk ve güzellik tanrıçasını temsil eden estetik normalara kusursuz uyumlu çıplak kadın figürü olan Venüs heykeli rastgele serpilmiş çok renkli giysi karışımı olan atık endüstriyel üretim nesne yığınlarının karşısına yerleştirilerek anlam ve gösterge açısından eleştirel bir ironi oluşturur. Eleştirilen temanın bu ironik anlatımında, kitle endüstrisine ait ekonomik politikalarla tüketimin her şeyi değersizleştirdiği algısı tek kullanımlık giysilerle görsel açıdan betimlenir. Böylece estetik normalardan yoksun ve devamlı orantısız atık nesneler üreten kültür, zamanla insanı ve sanatı yutacak bir kültürdür. Diğer taraftan, kullanılan Venüs

heykeli de mermerden yapılmış gerçek bir tanrıça eseri değil, bir hediyelik eşya mağazasında satılan ve dekor amaçlı kullanılan ucuz bir reproduksiyondur. Heykel, hiçbir eleştirisel düşünceyi umursamıyormuş gibi izleyiciye sırtını dönmüş durmaksızın yığıntı biçiminde genişleyen, büyüyen ve biriken o rengârenk paçavra kumaşlarından oluşan dağ gibi birintiyi durdurmak için önünde engel olacak gibidir (<https://publicdelivery.org> E.T.15/08/2024).

Pistoletto'nun Venüs'ü kullanımı, hem Yunan hem de Roma mitolojik tanrıçasının tarihsel ve ikonografik yükünü taşır. Yunan mitolojisinde, Afrodite figure aşk ve güzellik tanrıçası olarak tanımlanır. Yine de aşkın ve güzelliğin tanrıda tezahür ettiği yollar ve biçimler karmaşıktır. Sanatçının aşkın somutlaşmış hali Venüs figürü bir paçavra yığınının yanına yerleştirmesi, izleyiciyi tasvir edilen tanrıçayı kapsamlı bir şekilde değerlendirmeye davet eder. Fakat, hiçbir kimse hiçbir şey yapamıyor izlenimini yansıtan yapıtta Venüs Heykelide artık paçavraların arasındadır. Sanatçı, antik heykelle modern öznenin tüketime karşı olan tutumunu metaforik bir göndermeyle yorumladığı yapıt ile modernizmin ve tüketim kültürünün hem özneyi hem nesneyi nasıl kuşattığını ve değersizleştirdiğini, adeta bir paçavraya dönüştürdüğünü gösterge haline getirir (Dings, 2016,s.4).

Tüketim kültürünü eleştiren Michelangelo Pistoletto'nun diğer çalışmalarından biri olan “Çalışma” (Lavoro/Werk) adlı eseri, kırık cam parçalarıyla kaplı ahşap bir tezgahtan oluşan bir enstalasyondur. Sanat ve emeğin kaynaşmasını temsil eden çalışma, tezgahın işçiliğini cam kırıklarının temsil ettiği kırılabilirlik ve tehlikeyle karşılaştırır. Çalışma, sanat, zanaatkarlık ve sanayileşmenin toplum üzerindeki etkisine ve tüketim kültürü ve üretim arasındaki sosyolojik ilişkilerin çelişkilerine atıfta bulunur (Manolache, 2023).

Jannis Kounellis'in doğal elementleri olan çelik, kurşun ve kömür simyadaki ilk ve en eski metaldir. Kounellis'in yapıtları eski bilimsel öğretiler ve asırlık inanç sistemleriyle diyalog içinde bu kolektif hafızayı biçimlendiren kültürleri dikkate alır ve tarihsel süreçte gelişen teknolojinin demir, kurşun ve kömür gibi ana malzemesini kendi görsel diline aktardığı gözlemlenebilir. Diğer taraftan, Kounellis, şiirsel bir dile çevirdiği malzeme ve nesneler yaşamın devamlılığı için verilen iş gücü mücadelesini de temsil eder. Tarihsel üretim sürecini ve günlük yaşamın içine yerleşmiş olan zanaat ürünlerini yapıtlarında kullanan sanatçı endüstri içindeki insanın varoluşunu nesnel temsillerden oluşan bir alegoriye dönüştürür (Merjian, 2022,s.68).

Kounellis, doğa metaryallerin endüstriyle ilişkisini kurarak bugünü aşar ve geçmiş ile gelecek arasında durmaksızın bir üretim gerilimi yaratan zorunlu gelişmeye demir, çelik, kömür, ip, pamuk gibi işlevselliği olan temel üretici maddelerle göndermelerde bulunur. Bu bağlamda, çalışmaları güncel olaylardan değil, evrensel temalardan etkilenerek sosyolojinin ana kaynağından beslenen yaklaşımla medeniyeti ve yaşamı devam ettiren demir, çelik, kömür gibi meteryal üretim süreçlerine bir keşif yapar gibi görünür. Sanatçı, yapıtlarındaki yaklaşımını “duygusal ve biçimsel fragmanlar arasında tarihten sapmalar arıyorum. Erişilemez, ütöpik, imkansız olanı, tam da bu nedenle, dramatik olsa bile, umutsuzca birlik arıyorum” sözleriyle açıklar (Sauer,2016,s.4).

Sanatçı kişisel sergilerinde sıkça kullandığı çelik ve kömür, modern toplumun bir temeli rolünü üstlenir. Sanatçının yapmış olduğu alan kurgu çalışmalardan biri olan ağırlığı, çelik çerçevelere çivilenmiş veya dört kömür çuvalının etrafına yılan gibi yerleştirilmiş basit siyah işçi ceketleriyle dengeleyen işi, insan varoluşu ve iş gücü arasındaki ilişkiyi sorgularken emek kavramını çağırıştırır. Siyah ve mavi renkli İşçi ceketleri de benzer şekilde insanın tüketildiği anonim bir işçi figürünü temsil eder. Jannis Kounellis, çelik çerçevelerdeki ceketlere karşı Goya veya Caravaggio'nun ünlü şaheserlerinin resimlerinden ölçülerek farklı boyutlarda birkaç siyah boyalı tuval yerleştirir. Sanatçı, her resmin üzerine, her biri bir kasap kancasında uzun bir bıçak taşıyan çelik çubuklara asılı uzun çelik kirişler asar. Aynı kancalar, galerinin sonundaki duvar enstalasyonunda, tekstil topuna katlanmış siyah ceketleri taşır (Werner, 2012).



Görsel 130: Jannis Kounellis, İsimsiz, Alan kurgu, 1992

Kaynak: <http://www.artfridge.de/2012/11/berlin-black-is-new> E.T.10/12/2023

Sanatçı, gündelik yaşam ve onu var eden geçmiş endüstriyel hafızayla kurduğu anlayışı, stüdyosunun zeminine yığıldığı yüzlerce kilo kömürle özdeşleştirir. Bu malzemeler onun

için üretim ve tüketim arasında binlerce yıldır süren insan aklının doğayı nasıl endüstriyel yapıya dönüştürdüğüün aracı olarak ele aldığını yorumlamasına yardımcı olan nesnelerdir. Yapıtlarında metaforik olarak bu tür nesneleri kullanan sanatçı, doğal yapıları ve teknolojik malzemelerle yüz yüze getirir ve daha sonra sanatçının hayal gücü ve tutkularının sağladığı yaklaşımlarla nesneler yeniden canlanır. Kounellis, çalışmalarında dolaşan güç, seri üretimin etkisine rağmen bir araya getirilmiş ve birleştirilmiş ortak bir dili sürdürmek için zahmetli bir girişimi temsil eder (Celant, 1983, s.61).



Görsel 131: Jannis Kounellis, İsimsiz, Yerleştirme, 2012

Kaynak: www.artpulsemagazine.com-jannis-kounellis-untitled,-2012. E. T.10/06/2023

Toplumsal açıdan üretim ve tüketim gibi zorunlu bir işlevi sanatının ana merkezine yerleştiren sanatçı, kömür, demir, çelik, ateş, canlı hayvanlar, bitkiler gibi yaşam formlarının tüm üretici ve tüketici durumlarını yeniden keşfeden aynı zamanda derin bağlamlarını sorugulayan bir anlatım oluşturur. Kounellis'in yolculuğunun kökenleri, yerlere, bireylere ve göstergelere ilişkin aşırı, diyalektik bir hareketlilik üzerine kurulu bir sanatın özgürlükçü ve vizyoner dürtüsüne dayanır. Zaman boyutu her zaman çalışmalarının temel kaygılarından biri olmuştur, tarihle sürekli bir yüzleşme yoluyla işlenmiştir (Merjian, 2022,s.248). Kounellis, çalışmalarındaki kömür ve metal malzemeler için hakkında şunları belirtir:

“Bu, uzun zaman önce, 1967'de kullanmaya başladığım bir şeydi. Çalışmalarım da tekrar eden bir tema. Benim için daha çok Victor Hugo ve Charcoal Burners devrimci hareketi hakkında. Haklısın, sosyal olarak karakterize edilmiş bir malzeme. Enerji, ilerleme ve yorgunluk anlamına geliyor, ancak jeolojik sorun benim için o kadar önemli değil. Kömür, 18. yüzyıl edebiyatından öğrendiğim bir şey. Bu bir form ya da medya ile ilgili değil. Bir papağan veya bir parça kömür aynı şeydir. Romancı olmak gibi. Bu sadece bir görüntü oluşturmak için kullandığım dilbilgisi”(Robecchi, 2007).

Jannis Kounellis'in eserleri endüstrinin toplum ve insan arasındaki ilişkisine yönelik ifadesi derin bir lirizmle aşılır ve hayatın bizzat içinden sade biçimde temsil edilen betimlemeye dönüşür. Görsel dilinin sözcük ve nesnel alanı, duyulur olan ve her an içinde bulunduğumuz insanın yaşamı ve kolektif mirasıyla ilgilidir. Kounellis'in enstalasyonları da gerçekliğin "dilbilgisi öncesi" bir totolojisini sunuyordu ve bu totoloji tekrar tekrar lirik olana çarpıyordu. Kil amforalar ve demir teller, dağınık yün yumakları ve kömür dolu çuvallar, alev ve duman, insan tasarımını hafifçe anımsatan düzenlemelerde kullanılıyordu ve yine de sıklıkla rahatsız edici bir özerkliğe sahiptiler (Merjian, 2019).



Görsel 132: Jannis Kounellis, İsmisiz, Yerleştirme, 1969.

Kaynak: www.artnews.com/art-news/reviews/jannis-kounellis E.T.10/06/2023

Jannis Kounellis'in eserleri, çağdaş sanatın yüksek yerlerinde (galeri, New York şehri) bir cenaze ağıtı gibi yankılanır. Yüksek sanat kültürünün ütöpik fikri ile modern yaşamın parçalanmış özü arasındaki artık kapatılamaz uçurumun sağlam bir görüntüsünü yaratır (Merjian, 2019a).



Görsel 133: Jannis Kounellis, İsimsiz, Yerleştirme, 1996.

Kaynak: www.dreamideamachine.com-Jannis-kounellis-isimsi-1996, E.T.10/06/2023

Çelik bir “T” kirişi, donanımı ve diğer ahşap parçalarıyla kısmen yanmış bir kapıyı destekler. Çelik, elbette, sağlam bir yapı malzemesidir, istikrar ve yönetimin simgesidir; ancak desteklediği dağınık, yıpranmış, ahşap, bir kez daha belirgin bir düzensizliğin görüntüsüdür. Buradaki malzemelerin yan yana getirilmesi, iki sosyokültürel yapı arasındaki kopuşu ifade etmiştir. Sanatın dünyadan ayrılması da atıfta bulunur. Çelik kiriş, desteklediği sanatı savunmacı bir şekilde kaldırarak onu halkından ayırıyormuş gibi görünen bir duvara yaklaşık yarıya kadar sabitlenmişti. İnsan ve onun vermesi gereken iş gücü ve emek diyalektiğinde gizli, saklı kalmış sessiz varoluşunu ve saplantılı yalnızlığının sınırlarını metal çubuk ile şekillendiriyordu (Panicelli, 1984,s. 88).

Jannis Kounellis, film yapımcısı Pier Paolo Pasolini eserleriyle büyük ölçüde benzerliklere sahipti. İtalya'nın 1950'lerin sonu ve 60'ların başındaki ülkenin benzeri görülmemiş emtia, kolaylık ve cihazlarla dolup taşıdığı ekonomik "patlama"sını tartışırken Pasolini, İtalya'yı bir "laboratuvar ülkesi" olarak tanımladı. Kültürünün, arkaik ile hiper-modern, "Birinci" ile "Üçüncü" dünya yaşam standartları ve bin yıllık-tarımçı bir yerel dil ile giderek uluslararasılaşan neo-kapitalist bir teknokrasi arasında giderek daha sık çatışmalara tanıklık ettiğini belirtti. 1960'larda reşit olan tüm İtalyan sanatçıları arasında Kounellis, aynı çatışmaları temsil etmeden sahnelemesiyle benzersizdi . Bir yerleştirmenin kaba çuval bezi Aziz Francis'in asil yoksulluğunu çağrıştırırken, aynı eserdeki kömür parçaları endüstriyel modernitenin gerekliliklerini çağrıştırır (Merjian, 2019a).

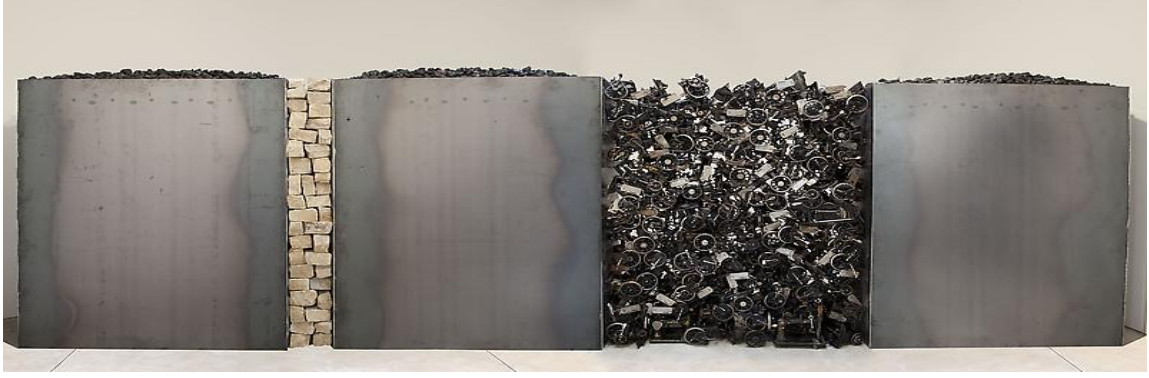


Görsel 134: Jannis Kounellis, Isimsiz Adlı Çalışmadan Detay

Kaynak: www.dreamideamachine.com-Jannis-kounellis-isimsi-1996 E.T.10.09.2024

Sanatçı, insan deneyiminin toplumdaki gerçeklikle ilgili en içsel yönlerine, çalışma ve iş gücüne ait, fabrika, maden ocakları, zanaat atölyeleri gibi üretim mekanlarının ilk kaynaklarına ve bu alanların işaretlerine ham bir gerçeklikle değinir. Kounellis için belirsiz ve düşündürücü olan şey, üretimle gelen ve zorunlu olarak endüstriyi yaratan bu sistemin hem işlevsel bir parçası hem de ona varoluş savaşı veren “direniş yapıları”dır. Kapılar, kayalar, demir bloklar, metaller, madenler veya kitaplarla dolu büyük raflar, dolaplar, heykel parçaları veya taş sütunlar olsun, bu yapılar ortak maddeye egemenliği ve gücü geri kazandırır. Çalışmalarındaki dramatik yönde, yaşam mücadelesinin ve sistemin getirdiği iş gücünün sömürgesinden gelir.

Sanatçı, enstelasyonlarında, gaz lambaları, kapılar, yatak, karyola, dolaplar ve tren kırımları gibi endüstri ürünü malzemeleri kullanır. Kounellis'in kullandığı materyallerin anlamını sorgularken ve gizli değerini keşfetmeye çalışırken, hayatla ilgili deneyimi çağrıştırmaya ve sunumundan çıkarılabilecek olası edebi hatıraları aynı zamanda çalışma hayatını ve emeği gözlemlemek her zaman mümkündür. Sanatçı madde ve anlam arasındaki ilişki hakkında: “Kil maddedir, demir maddedir, kağıt maddedir ve hammadde kavramını genişletmemiz gerekiyor: madde çizmek demektir, madde bir anlam, bir anlam kazanmak demektir. Yüz kilo kömür: renkli plastik değil, soyut ve gerçek dışı bir ağırlık da değil. Ağırlık kendi tarihini, kendi ölümlülüğünü gizler. Madde ve onun ağırlığı ile işler daha gerçek oluyor” der (Merjian, 2022).



Görsel 135: Jannis Kounellis, İsimsiz, Yerleştirme, 2012

Kaynak: Jannis Kounellis | 2 May - 22 June 2013 | Cheim) E. T.10/06/2023

Tüm çalışmalar siyasi gerginliklerden endüstri ve tüketim toplumuna kadar çatışmada geçen gerilimli ve sorunlu bir dünyayı 1960'ların yansıttığı asi aynı zamanda dramatik bir yüzleşmeyle kucaklar. Jannis Kounellis “Eğer dramayı biçimden uzaklaştırırsanız, biçimcilikle baş başa kalırsınız. Drama olmadan sanat yalnızca endüstriyel bir mesele haline gelir” der (Kounellis, 1969). Kömür ve çuval yükleriyle doldurduğu arabalar ve vagonlar, şiirsel gücüyle birleşerek yarattığı kontrol edilemez güç tüm muhafazakar engeli bir kenara atarak dramatik biçimde birer saldırı araçları haline gelir. Kounellis'i Minimalizm'den ayıran şey onun yapıtlarının arka planını oluşturan dramatik öykünme biçimleridir (Schirripa, 2019:s.35).

1960'lı yılların sonlarına doğru gerçekleştirdiği yerleştirmelerde organik unsurun kırılganlığına bağlı hafiflik, istikrarsızlık, zayıflık ve zamansallık ile modüler yapıların temsil ettiği endüstriyel nesnelerin ağırlığı, akılcılığı, yapaylığı, katılığı ve gücü arasında bir diyalektik ilişki kurar. Kounellis'in geliştirdiği bu trajik ve kişisel ilişkide insan bedeni, doğanın organik bir parçası olduğu kadar doğaya hakim olmak istemesi açısından da geliştirdiği mekanik endüstrinin yine bir parçası konumundadır (Lancioni, 2014:48). Hem beden hem de düşünce olarak insan bir işçisidir ve endüstrinin kölesi haline gelmektedir



Görsel 136: Jannis Kounellis, İsimsiz, Yerleştirme, 1969.

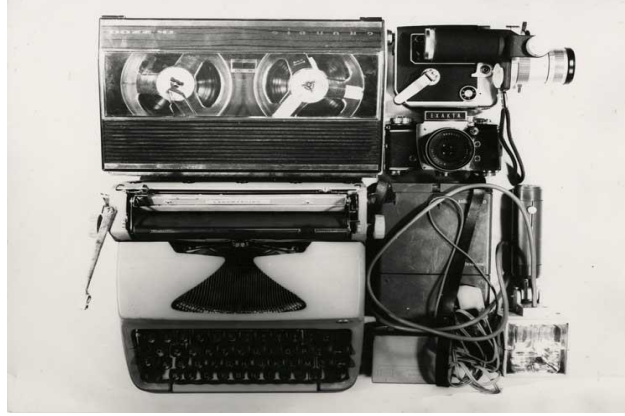
Kaynak: www.dreamideamachine.com-Jannis-kounellis-isimsi-1969. E.T.10/06/2023

“İsimsiz” adlı yerleştirme çalışmasında (görsel 136), demir bir blok ve onun üzerine yatan pozisyonda sanatçının bedeni çuval bezinden yapılmış bir kumaşa ölünün kefenlenmesi gibi sarılmıştır. Sanatçı, bir elini dışarda bırakarak alev gaz tüpünün ateşi için kullanan şalamasını (alev aparatı) tutar. Elindeki şalamada alev sönmüştür. Sönen ateş, çuval bezine sarılı durumdaki kapalı vücuda metaforik bir gönderme oluşturduğu düşünüldüğünde, insan çalışma enerjisinin artık bitimine ve son bulmasına yönelik performatif bir betimleme sağlar. Ölü ve hareketsiz bir bedenle tükenen enerji ve iş gücüne nesneler üzerinden bir metafor oluşturan sanatçının yarattığı teatral sahne, endüstri ve insan ilişkisinin çatışmasını en dramatik etkiyle yorumlar ve canlı bir performans olarak izleyiciye sunar. Soğuk ve sert demir bloğu doğal bir element ve onun işleyen ateş, sıcak ve gaz haliyle doğal bir enerji, ikisinin arasında insan bedeni organik bir yapı olarak tümüyle endüstriye hizmet etmek için bir araya gelmektedir. Diğer taraftan, sanatçının kendi bedenini çarşafı örterek kapatması kimliksizleşen gerçekliğine ve değersizleşen insana vurgu yapmaktadır. Bu sahne, insanın ve işçi sınıfının ağır endüstri için verdiği emeği ve beden gücünü dramatik bir etkiyle ifade eder. Kounellis’in çalışmasının madde ve insan arasındaki ikili boyutu, insan işlevinin ötesinde, tarım ve sanayi kültürü, geçmiş ve bugün, tapınak ve gökdelen arasında sıkışıp kalmış son derece gergin bir dönemle buluşma ya da yüzleşmenin dramını ifade etmektedir (Merjian, 2019a).

Kounellis için beden bir canlı form olarak doğa ve endüstrinin devinimleri içinde yaşamak, çalışmak ve hayatta kalmak için sürekli mücadele etmesi gereken bir yapıdır. Dolayısıyla, insanın, endüstriyle yapılan tüketim toplumunda daima kendi ve çevresiyle kaçması imkansız bir karşılaşmaya uğrar ve sürekli bir çatışma ve savaş içinde bulunarak kendi aktif durumunu tam bir trajik konuma sürükler. Kounellis, yatan pozisyonundaki duruşu insanın yaşama karşı ayakta durması gerektiren aktif konuma yönelik kışkırtıcı bir eleştiridir. Örtünmeyle kendini kapatan ve bedeni belirsizleştiren ifade ise çevresiyle karşılaşmayı kesen bir yabancılaşma ve yalnızlaşma eğilimdedir. İnsan, bu dünyada ve endüstri çalışma hayatında terk edilmiştir (Lancioni, 2014).

Endüstriyel ticari sistemde insan olgusundan sonra tüketim toplumunun en başat özelliklerinden biri olan üretilmiş endüstriyel ürünler ve bunların kullanım süreleri dikkate alındığında malzemenin çoğaltılmış “tüketim nesnesi” olarak kendine özgü metaryalist niteliği ön plana çıkmaktadır. Tüketim nesneleri toplumdaki tüketici tutumu ve harcama alışkanlığını tetiklemeyle birlikte ürün ihtiyacının sürekli çeşitlenmesi ve çoğalması sosyal yaşamın gündelik sirkülasyonunda ekonomik zeminin tüm finans değerlerini ve pazarlama politikalarını endüstrileşmiş kültürel bir alana kaydırır. Arte Povera sanatçıları tarafından öngörülen ana sorun tam olarak bu merkezde, “tüketim” üzerine şişirilmiş ve değersizleştirilmiş toplum anlayışından kitleye dönüş yapan ve sektörel hale gelmiş bu kültürel yapının içindedir.

Arte Povera sanatçısı Emilio Prini, kendi sanat anlayışında üretim ve tüketim karşı duruşunu belirtmek için kinayeli bir tabir olan “mümkünse yaratmıyorum” ifadesini kullanır. Sanat eleştirmeni Susan Sontag’a göre zekanın aşırı büyümesinin sonucu olan bu kültürde üretmek ya da yaratmak aklın sanattan aldığı intikamdır (Sontag, 1999). Sonuçta sanatsal anlamda, her duyarlı bakış ve yorum aklın yarattığı bu tüketici dünyanın şehvetine ve şimdi zamanının belirsizliğine hatta değersizliğine yenik düşecektir. Böyle bir sistemin içinde yaşamı sanatsal açıdan yorumlamak, gölgelerden oluşan anlamlar dünyası kurmak için dünyayı tüketmektir (Guzetti, 2021:s.298).



Görsel 137: Emilio Prini, Tüketim Nesneleri, 1969.

Kaynak: <https://www.studiointernational.com/index.php/emilio> E.T. 10/06/2023

Emilio Prini, bazen anlaşılmaz, aldatıcı ve şifreli olarak tanımlanan bir sanat pratiğini geliştirir. Bu geleneksel estetik kriterleri dikkate almaksızın, saf pratiklere dayanan bir yöntemi ortaya koyan Prini, sanat yapma eylemini yaratma ve üretme eylemlerinden izole eder. Dolayısıyla, sanatın kapitalizmin kısıtlamalarından dışında eleştirisel bir araç olarak gerçek potansiyelini talep eden bir uygulamayı yaratır (Aceto, 2016,s.51). Sanatçı, “üretken olmama, standartlaşma ve boşluk” kavramlarıyla sanatta endüstrileşmenin getirdiği sisteme karşıt bir strateji önerir (Lolli, 2023).

Prini için boşluk, fiziksel bir durumdur, sanat değildir, kendi özgü bir doğası olmasına rağmen aynı zamanda kavramsaldır ve kopyalanamaz. Endüstrileşmenin dışındadır, üretilemez veya tüketilemez, nesnesi yoktur ve doğrudan bir temsili mevcut değildir. Dolayısıyla, sürekli üretim içinde metalaştırılan bir dünyaya karşı “boşluk” kavramı, bir anti tez oluşturmaktadır. Fakat, boşluk sadece kavramsal açıdan öngörülebilir ve ütöpik bir düşünmeyi yasıtır. Mevcut olan dünya bir meta olarak fiziksel varlığının yanında herhengibi bir boşluğu yoktur. Bu nedenle, metalaşma her zaman vardır ve zorunludur (Lauf, 2018,s.44-45).

Metalaşmanın sınırlarını zorlayan bir sanatçı olarak Emilio Prini, sanatında bir “mülksüzleşme” ve “hiçbir şeye sahip olmamak” gibi üretilmiş bir biçimin mevcutiyetinin ötesinde kayıt altına alınmış görüntü, ses ve yazılardan oluşan gündelik yaşamın akışında olağan ve sıradan devam eden bir anlayışı yorumlar. Sanatçı, 1969 yılında işlerine “standart” kavramı getirir ve çeşitli kayıt, muhafaza, veri okuma ses, görüntü cihaz ve sistemlerini kullanarak tüketme görevini üstlenir. Bir kayıt cihazı kaset kırılana veya işlevini yitirene kadar kendi sesini kayıt eder. Bir kamera, mekanizması eskiyene kadar sürekli olarak görüntüleme yapmada kullanılır. Sanatçı, sesleri ve

görüntüleri üst üste bindirirken önce olan üretim silinir ve kendi varlığını tüketerek yok eder. Bu durumda yıpranan eser, zamanın geçiciliğine karşı kalıcı dijital belleği oluşturan bir kamera, fotoğraf makinası ve ses kayıt cihazı gibi teknolojik nesnelerin işlevi tüketilir. Bu nesnelerin sürekli kullanımı kendi kendilerini yok etmelerine yol açar. Her hareketin, imgenin, kelimenin veya nesnenin mekanik tekrarı yok olmaya yönelik bir iptale neden olur. Çalışma etiği kendi olumsuzluğunu üretir (Aceto, 2016,s.52). Daha sonra gelen durumda ise, eskinin yıpranan ve kullanılan zemininde var olurken kendini yenilemeye çalışır. Dolayısıyla, oluşan bu süreç dizgileri tüketime yönelik bir yol izlediğinden kalıcılığı kabul etmeden ilerler.

Prini, kayıt cihazları üzerinden mekaniğe karşı çok ince bir zeka oyunu oynar. Bu oyun, fotoğraf makinaları, kamera ve ses kayıt cihazlarının mekanik görevi olan belgeleme işlem yapısının üzerinden sürekli üretim ve tüketim yaratarak işlevselliğin yapı bozuma uğratılmasıdır. Sanatçının karşısındaki nesne bir makinadır ve bu makine çağın kültürel belleğini kayıt eden, saklayan ve belgeleyen bir araç olarak tüketmez fakat üretmeden de biriktirmektedir. Sanatçı birikim mekanizmasını ve işlevselliğini tüketime açık hale getirerek bozmaya çalışır. Tüketimin hem özdeş hem de yabancı başka bir benliği gizleyen ve belirsizleştiren bir maske yaratır. Sonuç olarak, sanatçıya göre bir sistemin amacı, davranışımızı kendine arzularının kapsamına almaktır. Bu duruma karşı ince bir duyarlılıkla direnç yaratan minimal bir mücadeleyi temsilleştirir. Prini'nin pratiğinin birleştirici parçası, şeyleri sınırlarına kadar test etmeye etmeye olan bağlılıdır. 40 fotoğraf, 1.000 fotoğraf, 18.915 baskı ile elektronik cihazları tükenme noktasına kadar getirir. Bir kamerayı ömrünün bitiş noktasına kadar kullanır ve bir gözlem nesnesine dönüşen cihazın görüntülerinin baskılarını alır. Sanatçıya göre, üretim ve tüketimin bu yıpranma biçimiyle sanat bir tür iletişime geçerek yavaş yavaş yok olmasına yol açar (Lloyd, 2023).

Sanatçının hesapladığı bir süreç on yıl sürecekti. Bu baskılar, konusu tekrarlanan görüntü değil, kameranin mekanik hareketi ve film tüketimi olan eseri oluşturmak için yığınlar halinde istiflendi. Fotoğrafçılık, o zamana kadar başlangıçtaki sanat belgeleme işlevini aşarakGörüntü ve nesnelerin aşırı üretimi ve tüketimiyle öne çıkan bir toplum açısından anlamlı bir heykele dönüşmeyse başladı (Holman, 2020:s.233). Prini'nin araştırmalarının çağdaş önemi, varoluş ve bağımsız ve anlaşılması güç bir biçimde işleyen tarihselleştirme kurallarını ve sanatın yorumlama araçlarını araştırırken aynı zamanda sanatın kendisi

adına sürekli üretim yapma gerekliliğini sorgulamasından oluşur. Öte yandan, yarattığımız bu dünya, bizi kendisinin bir araca dönüştürme riskinin ötesinde, yeni insani ölçü parametlerini belirleyecek temel unsurları da içinde barındırır. Varoluşun akışı onun içinde devam edip ondan söz etmezsek, değişmez ve tehlikeli kalır. Çarpıtılmış bağlamları kayıt altına almak için bile olsa, ondan söz ettiğimiz anda onu yargılar, belki yeniden ele geçirilebilmek için kendimizi ona yabancılaştırabiliriz. Bu nedenle, “nesnellik denizi”nin görünürde nesnel terimleriyle konuşmak “nesnelliği” insani bir evrene indirgemek anlamına gelir (Eco, 2021,s.314).

Standart ve değişken arasında asılı kalan Prini'nin araştırması, bir dizi anahtar kavramı en uç sınırlarına kadar araştırır. Eserleri, onları yaparken kullanılan aygıtlar gibi, hareketlerinde tanımlanma ve durdurulma imkansızlığının işlevi olarak var olur. Bunun sonucunda, sanat sisteminin mekanizmaları, dolaşım ve metalaştırma süreçleriyle ilgili doğal bir direnç ortaya çıkar ve bunların hepsi Prini'nin uygulamasını günümüzde özellikle alakalı hale getirir ve henüz cevaplanmamış sorulara işaret eder (Guzetti, 2021:s.301).

İmgelerin ve nesnelerin aşırı üretimi ve tüketimin hakim olduğu bir dünyada Prini'nin ekonomik ihtiyaçlarını sürekli sorgulayan sanatsal ve entelektüel konumu sisteme karşı derin bir düşünce içeriğine sahiptir. Amerikan tüketim toplumunun takıntılı pragmatist (faydacılık) anlayışına gönderme yapan “L’USA” (The USA Use) adlı tipografi çalışması provakatif bir söylem niteliği taşır. Sanatçı, Amerika Birleşik Devletlerinin kısaltması ile İtalyanca’daki “to use” fiilini ilişkilendirerek, bir zamanlar sömürgeleşmiş olanların geliştirdiği yeni serbest piyasa toplumu aracılığıyla Avrupa’ya kadar yol alan manik depresif eğilimi sergiler (Aceto, 2016).

Arte Povera hareketinde Amerikan kültür ve sanat politikalarının Avrupa ve dünya üzerinde yarattığı hegemonyaya ve kapitalist dayatmaya karşı sergilediği duruş dönemin siyasi ve ideolojik ortamında bir kriz olarak kabul edilir. Soğuk savaş döneminin getirdiği bu krizde modernist estetiğin özgül bir türünün resmi sistem ideolojisine göre Amerika’nın pop sanatının ve ileri tüketici politikalarının özümseren tekellerin iktidarı ve kültürel emperyalizm bağlantısı içinde kullanılması önemlidir. Modernizm tarihinde ilk kez, ilerici politik başkaldırının da modernizmin kendisinin güçlü bir versiyonuna yöneltilmesi gerekiyordu. Modernizm, gerici veya gelenekçi herhangi bir ideolojiye karşı devrimci bir panzehir olarak cazibesini yitirdi. Sisteme bağımlı sanat ve aydınların

kültürü, hakim bir seçkinler grubunun öylesine kapalı bir avlanma alanı haline geldi ki, o çevre içinde deneyler yapmak artan ölçüde güçleşti. Daha da kötüsü, öyle görünüyordu ki sisteme bağlı ve aydınların kültürü, tekellerin ve devletin iktidarını ya da “Amerikan Rüyası”nı hep kendi ekseninde dönen birer efsane olarak yüceltmekten başka bir şey yapamayacaktı. Baudelaire’in formülasyonunda insanlığın özlemleri ve ebedi hakikatten yana duyarlılık bakımından “bir boşluk getirmekten başka bir şey yapmak değildi” (Harvey, 2012,s.52-53).



Görsel 138:Emilio Prini, L’usa (Usa To Use), K.Ü.S.B. 1969

Kaynak: <https://www.mutualart.com/Artwork/L-U-S-A--USA>, E. T. 10/06/2023

Prini'nin araştırmasının çağdaş önemi, eleştirel kavramları en uç sınırlarına kadar keşfetmesinde yatar. Sanatın kendisi adına, tarihselleştirme kanonlarına ve sanatın yorumlama araçlarına meydan okur. Bunun sonucunda, sanat endüstrisinin aşırı üretimine, dağıtım ve ticarileştirme araçlarına karşı doğuştan gelen bir muhalefet ortaya çıkar ve bunların hepsi Prini'nin pratiğini günümüz sanat dünyasında özellikle alakalı hale getirir (www.artvisor.com E.T.16/06/2024). Bunlar, Prini'nin çok yönlü, güvencesiz ve kasıtlı olarak marjinal uygulamasıyla, sistemden yaratıcı özgürlüğünü korumak için hayatı boyunca kaçındığı kısıtlamalardır. Prini şu bakış açısında: “Bir sistemin amacı, davranışlarımızı kendi arzularına dahil etmektir (...) Beklenmedik olan için kültürel alanı korumak için mücadele etmek, umut yönünde atılmış küçük bir ilk adımdır" der Bu metodoloji yalnızca fiziksel nesnelerin yaratılmasından mümkün olduğunca kaçındığı pratiğine değil, aynı zamanda sergilere ve sosyal etkileşimlere yönelik yaşamına ve duruşuna da nüfuz etmiştir. Prini'nin çalışmalarının analizi yoluyla günümüz sanat sistemi ve piyasa dinamiklerine yönelik keskin bir eleştiridir (Tomassoni, 2020a). Prini, modası geçmişliğin peşinde önemli mesafeler kat etmiştir ve İtalya'nın savaş sonrası ekonomik mucizesini yönlendiren tüketici dürtüsü hakkında yorum yapmayı

amaçladığı göz ardı edilemez; bu patlama 1967'de tükenme noktasına gelmişti. Standart çalışmalarında olduğu gibi, çalışmaları da yoruma meydan okuyan bir tür morina bilimini kanalyze etti, ancak bunu hesaplanmış formüllerle dolu daktilo edilmiş sayfalarla destekledi (Holman, 2020,s.232).



4. BÖLÜM: TEZ ESER METNİ VE UYGULAMA ÇALIŞMALARI

4.1.Endüstriyel Hafıza:Lewis Hine’ın İzinde Madenci İşçisi Çocuklar

Arte Povera yapıtlarının içeriğini oluşturan insan, doğa ve endüstri ilişkileri bağlamında incelenen tez araştırma konusundan elde edilen bilgiler kapsamında üretilen sanat uygulama çalışmaları, günümüz endüstriyel mekan ve zamanın içinde işçi sınıfının tarihine yönelik arşivlerin birleştirilmesiyle gerçekleştirilmiştir. Tez konusuna yönelik uygulama kapsamında yapılan eser oluşturma çalışmasında, Sanayi Devrimi ile başlayan 20.yüzyılın başındaki trajik döneme bir gönderme yaratılarak, toplumu ve yaşam alanlarının endüstri odaklı kentsel yapıları üzerinden maden ocaklarında çalıştırılan işçi çocukların sömürge ve dramı günümüz bakış açısıyla yeniden gözler önüne serilmiştir. Özellikle, Amerika ve Avrupa’da endüstri odaklı gelişen ekonomik süreçte maden ocaklarında iş gücü için kullanılan çocukların yaşamlarını fotoğraflarıyla belgeleyen gazeteci Lewis Hine’in günümüze ulaşan görsel verileri, demiryolları, fabrikalar ve çalışma atölyeleri gibi endüstri mekanları içinde yerleştirmeler yapılarak yeni bir anlatıma taşınmıştır. Uygulama çalışmasında, gündelik yaşam içinde faaliyet gösteren endüstriyel mekanlar arka plan yapılmış, tarihi belge olan işçi çocuk fotoğrafları, insan, doğa ve endüstri üzerine kurulan ilişkilerle görsel bir anlatıya taşınırken diğer taraftan geçmişe dönük olarak Sanayi Devrimine ait bu belge fotoğraflara yeni bir güncelleme yapılmıştır.

Uygulama çalışması, 20.yüzyılın başında Amerika’da ve Avrupa’da İşçi çocuklarını belgeleyen fotoğraflar, günümüz sanayi kentlerinin endüstri mekanlarında yapılan yerleştirmelerle, Sanayi Devrimi’nin hafızasına yönelik bir tür sanatsal içerikli arşiv oluşturma amacıyla ilerlemiştir. Yapılan uygulama çalışmalarında, Lewis C. Hine’in fotoğraf arşivinden alıntı yapılan fotoğrafların belge niteliğindeki gerçekliği ile sanayi kentlerinde kullanılan endüstri mekanlarının ve endüstri nesnelerinin gerçeklik ilişkisi arasında kurulan görsel bağlamlar, işçi çocuklarının üstü örtülen ve ötelenen kara yazgılı tarihine yönelik, endüstri nesneleri ve günümüz sanayi mekanları üzerinden bir okuma türü ortaya koymuştur. Burada, gündelik yaşamın gerçekliğine dahil edilen tarihin belgesel fotoğrafları, endüstri hayatının koşullarında kendini yeniden açık etmiş ve günümüzün sanayi kent mekanlarında tekrar yeni bir görsel dille bir anlatıma taşınmıştır. Böylece, fotoğraf belgeler, kamusal alanlarda herkese açık biçimde görünürlük

kazandırılmıştır. Bu uygulamayla, halkın galeri dışı bir mekanda Sanayi Devrimi'nin tarihine yönelik bir tür bilinçlendirme çalışmasının oluşumu hedeflenmiştir. Endüstriyel mekan içine fotoğraf yerleştirmelerinden oluşan uygulama çalışması, her an her yerde uygulanabilir bir yöntemle, belgenin gündelik yaşam içine taşınabilirliğine imkan vermiştir.

Diğer taraftan, eser çalışmaları, endüstriyel alanda yapılan gezinti ve mekan içinde geçirilen deneyim odaklı süreçle eylem odaklı gerçekleştirilmiştir. Belgesel fotoğraflarla, sanayi mekanları ve endüstriyel nesneleri sentezleyen uygulama çalışması, tarihin izlerini kentin içinde keşfeden gezintilerle bir sanat eylemi haline getirilmiştir. Sanat eylemi, kentin endüstriyel mekanlarını ve nesneleri bir anlatım aracına dönüştürdüğü gibi aynı zamanda mekanın kendi gerçekliği de çalışmanın bir ifade parçası olarak yansıtılmıştır. Böylece, fotoğrafların kentin içinde hala aktif konumda olan sanayi mekanları ile atılı durumdaki nesnelerle girdiği etkileşim biçimi, günümüz bakış açısıyla, hem geçmişin hem de günümüzün sosyolojik bir sorunu olan işçi çocukları üzerine sanatsal açıdan bir bağlam kurmuştur.

Uygulama çalışmaları, bölge olarak, Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk Demir Çelik fabrikasının kurulduğu sanayi kenti olan Karabük iline ait endüstri alanlarında gerçekleştirilmiştir. Çalışmaların yapıldığı Karabük ilindeki lokasyon alanları olarak Demir Çelik fabrikası ve Zonguldak maden ocaklarının ulaşımını sağlayan demir yolu bölgesi ve tarihi Safranbolu eski çarşıda bulunan demirciler çarşısının atölyeleri kullanılmıştır.

Sanayi Devrimi'nin temel madeni olan demir ve kömür insanlık tarihinin en önemli iki elementidir. Demir ve kömürün birlikte işlenmesiyle başlayan Sanayi Devrimi bir mühendislik gücü temsil ettiğinden dolayı, Karabük ve Zonguldak illeri, demir ve kömür sanayisinin üretim bölgesi olması açısından eser çalışmaları "işçi ve emek" temasına atıfta bulunduğu için özellikle seçilmiştir. Uygulama çalışmaları, belirlenen lokasyon alanlarında, yapılan gezintilerde karşılaşılan endüstriyel mekanların ve nesnelerin kendine özgü yapılarının içeriğine yerleştirilen Lewis Hine'in işçi çocuk fotoğraflarının sunumlarıyla ortaya bir sanat eylemi olarak ortaya çıkarılmıştır. Endüstri mekanlarına müdahale edilmeden ve herhangi bir kurgulama yaratılmadan kendi gerçekliği içinde sunulan endüstriyel alan ve bu alanda bulunan nesneler fotoğrafların anlatımına yönelik metaforik bir dil yaratmıştır. Böylece, Lewis Hine'in kamuyu bilgilendirmek amacıyla

Amerika'nın farklı eyaletlerinde çektiği 1910 ve 1920 yıllarına ait işçi çocuk fotoğraflarına ait çektiği fotoğraf arşivi, sanat eylemi üzerinden yapılan uygulamayla günümüz endüstriyel mekanları içinde kullanılarak tarihsel açıdan yeni bir güncelleme çalışması yapılmıştır. Ayrıca, arşivlerin farklı uygulamalar içinde tekrar güncellenerek sunulması olarak değerlendirebileceğimiz eser eylem çalışması, oluşturduğu doküman yöntemiyle, fotoğrafların içeriğinin genişletilmesine ve tanıtılmasına da destek sağlamıştır.

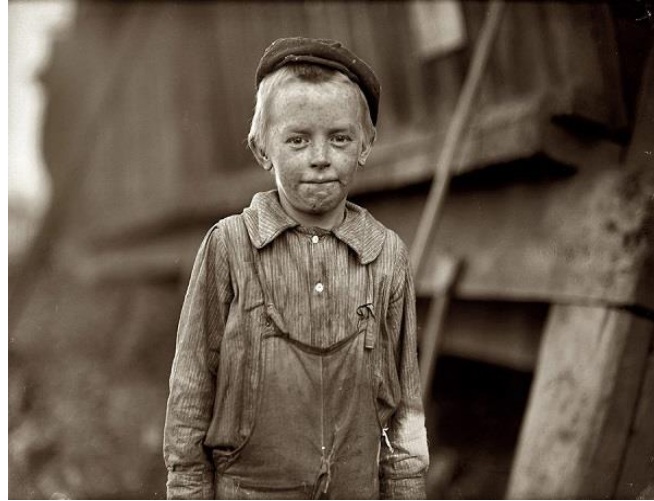
Yaklaşık altı ay süren eser uygulama çalışmasında, lokasyon alanına farklı zamanlarda yapılan gezintiler esnasında, gözlemlenen alanlar ve nesneler keşfedilerek fotoğrafların görsel içeriklerine yeni anlam yüklemeleri yaratılmış, mekan ve nesne ilişkisinin yarattığı etkiler, sosyolojik bir boyutta yorumlanması sağlanmıştır. Fotoğrafların yerleştirildiği mekan ve nesnelerin atık ve köhne durumdaki konumları sanatsal bir uygulama içine alınarak, endüstriyel tarihin insan ve emek üzerine anlatımı, metalik çürüme ve korozyonla ilişkilendirilerek metaforik bağlamlar oluşturulmuştur.

Endüstriyel mekan ve endüstri nesnesinin foto belgelerle kurduğu ilişkiler, tarihi bir olayın sosyolojik gerçekliği ile özdeşleştiği için çalışmada kullanılan terkedilmiş mekanik yapılar (lokomotif, vagon, tren rayları, kömür ocakları, demirci örsü vb.) üzerinden emek ve insan diyalogunun sonuçları sorgulanmış ve böylece konuya ilişkin daha çok nesnel bir anlatı biçimi yaratılmıştır. Uygulama çalışmasında, endüstriyel nesnenin eski teknolojik yapısı ve geçmişe dönük konumu, tarihi bir arka plana sahip olması nedeniyle ana temadaki belgesel fotoğraflarla belirli bir özdeşlik oluşturulmuştur. Fotoğrafların belgesel nitelikte olması ve endüstriyel nesnelerin ise eskimiş durumda bulunmasından referans alınarak uygulama çalışmalarının adlandırılmasında “arşiv” terimi kullanılmıştır. Eski endüstriyel nesnelerin kendi gerçeklikleri ile tarihi fotoğrafların gerçekliği ilişkilendirilerek, bir tür arşivin gündelik yaşama açılımı ve mekan içindeki etkileşimi incelenmiştir.

Lewis Hine'in fotoğraflarının, günümüzdeki eski, köhne ve hurda durumda bulunan endüstriyel nesnelerin metalik yapısı üzerinde kullanılarak işçi sınıfının dramatik tarihe nesnel gerçekçilik üzerinden bir anlatım yaratılırken endüstri devrimine hem siyasi hem de sosyolojik bir gönderme yapılmıştır.

4.1.1. Lewis Hine ve İşçi Çocuk Fotoğrafları

Son yüzyıl içinde, sanat ve yaşam arasında sınırların ortadan kaldırmaya yönelik yapılan avangard atılımda, sanatçının sosyal yaşamda ilk karşılaştığı sorun, iş gücü ve onun karşılığındaki ekonomik değerlerin dengesizliğinden oluşan çarpık ilişkilerin yarattığı olumsuzlaşan durumlara karşı gösterdiği duruş olmuştur. İşçi sınıfının tarihiyle ve yaşadığı sorunlarla paralel bir yönde ilerleyen avangard sanat, siyasetin ve örgütsel eylemlerin yanında yerini aldığı tez araştırmasında gözlemlenmiştir. Özellikle, 20.yüzyılın ilk yarısında, çatışma, eylem ve isyanlarla işçi sınıfının bitmeyen mücadelesi ve sömürgeye direnişi, avangard sanatın ortaya çıkışında büyük etkiler gösterir. Bu bağlamda, avangard sanat yaklaşım ve uygulama yöntemleriyle yapılan proje çalışmasının ana ögesi, Lewis Hine'in (1874-1940), 1900'lü yılların başında kendi objektifinden çekmiş olduğu işçi çocukların fotoğrafı üzerine yapılanmıştır. Bu fotoğrafların hem düşünce ve duyguda hem sosyolojik açıdan yarattığı etki tüm ideolojik yaklaşımların ötesinde bir ifadeye sahiptir. Bu ifade, humanizmle gelişmesi gereken çalışma hayatının ve endüstriyel yaşamın sorunlarının çözülmesini şart koşturmaktadır. Dolayısıyla, Lewis Hine'in fotoğraflarından başlayan endüstrinin temsil biçimi, işçi çocukların endüstri nesneleri üzerindeki fotoğrafları tarihin birer izleridir.



Görsel 139: Lewis Hine, İşçi Çocuk, Fotoğraf, 1911

Kaynak: www.umbc.edu/stories/preserving-the-photography E. T.16/11/2023

Sosyolog ve gazeteci Lewis Hine, Amerika'da fabrika ve maden ocaklarında ağır şartlar altında çalıştırılan işçi çocukların sosyolojik sorunlarını gündeme taşımak ve basında haber yapmak için izlediği güzergahta belgesel niteliğinde gizli olarak çektiği fotoğraflar, endüstri devriminin acımasız ve trajik dünyasını gözler önüne serer. Hine'in

fotoğrafları, yaşanan dramın başlıca aktörleri olan işçi çocukların ve göçmenlerin maden ocaklarında, kauçuk tarlalarında, pamuk ve iplik fabrikalarında çalıştırılması sonucu yaşadıkları içler acısı gerçekliğini tüm açıklığıyla yansıtır. Çocukların hayatını fotoğraflarla belgelerken gözlemlerinden tuttuğu günlük ve çocuklar hakkındaki bilgiler en az fotoğrafları kadar önemlidir. Hine'in işçilerin sorunlarına duyduğu ilgi ve sevgi, onların daha iyi imkânlara erişebilmesini istemesi ile başlayan bu fotoğraf çekme düşüncesine yöneltir. Sekiz yıl boyunca çocuk işçiliği yasalarını savunduktan sonra, Lewis'in çabaları meyvesini verdi. 1916'da Kongre, 14 yaşından küçük çocukları işe alan işverenlere kısıtlamalar getiren Keating-Owen Çocuk İşçiliği Yasası'nı geçirdi. Bu, ABD hükümetinin çocuk işçiliği sömürüsüne son vermek için attığı ilk adımdı. Ulusal Çocuk İşçiliği Komitesi başkanı Owen Lovejoy, Lewis'i zalim çocuk işçiliği hakkındaki gerçekleri kamuoyunun dikkatine sunmada önemli bir öncü olarak tanıdı. Hine'in bu girişimi, Amerika'da çocuk işçi haklarına yönelik bir şeylerin değişmesine ve yaşanan sosyal adaletteki krizin giderilmesine bir derece yardımcı olur (<https://www.lowellmilkcenter.org> E.T.12/10/2022).



Görsel 140: Lewis Hine, İşçi Çocuk, Fotoğraf, 1911

Kaynak: www.umbc.edu/stories/preserving-the-photography-of E.T. 16/ 11/2023

1908'den 1924'e kadar Hine, genç istihdamına son verilmesini savunan bir devlet kurumu olan Ulusal Çocuk İşçiliği Komitesi'nde (NCLC) çalışır. Hine; Alabama, Florida, Virginia ve Michigan gibi eyaletlerdeki işçilerin çeşitli koşulları görüntülemek ve araştırmak için, ülke çapında seyahat eder. ABD'de sanayi bölgelerine yaptığı karış karış

geziyle, çocuk işçilerin dayanılmaz sömürsünü fotoğraflayan Hine, sadece koşulları vurgulamak isteyen belgesel fotoğrafçılığın aksine, çocuk işçiliğini ortadan kaldırmak için bir çabanın da içinde bulunur. Çocuk işçiliğinden büyük kazanç elde eden sermaye patronları, Hine'nin fabrikalara girişini yasaklar. Bununla birlikte, zaman zaman çektiği fotoğraflardan dolayı, sermaye sahibi fabrika patronları tarafından ölüm tehditleri alan Hine, farklı yöntemler deneyerek çocuk işçilerin çalıştırıldığı fabrikalara gizlice girmeyi başarır. Bazen İncil satıcısı, bazen kartpostal satıcısı ya da itfaiyeci kılığında fabrikalara gizli bir kimlikle giren Hine, fotoğraf çekmenin yanı sıra, çocukların yaşları ve kaç saat çalıştıklarına kadar birçok bilgiyi not defterine kayıt ederek bir arşiv oluşturur. Gazetelerde yazdığı köşe yazılarında yayınladığı fotoğraflar, eleştiriler ve aktardığı bilgilerle gündeme taşıdığı bu sosyolojik sorun, Amerika'da ciddi sansasyon yaratır. 1909'da Ulusal Yardım ve Islah Kongresinde "Kamera sosyal kalkınmaya nasıl yardımcı olabilir?" adlı sunumda, "en büyük sosyal tehlikenin karanlık ve cehalet" olduğunu dile getirir. Sosyal reform yanlılarının çoğu Amerikalı için görünmez olan, korkunç yaşam ve çalışma koşullarını gün yüzüne çıkarmak zorunda olduğunu söyleyerek, "Sıradan insanlar fotoğrafın gerçeği olduğu gibi yansıttığına inanıyorlar. Sizin de, benim de fotoğrafa olan sınırsız inancımız sık sık sarsıldı; fotoğraflar yalan söylemeyebilir ama yalancılar fotoğraf çekebilir" der. Lewis W. Hine kariyerindeki çalışmalarını geleneksel müzelerde sergilemedi, ancak fotoğraflarını halka gösterdi. Pittsburgh anketiyle başlayarak, Hine'in sosyal anketlere yaptığı görsel katkılar bu tür çalışmaların temel bileşenleriydi. Hine, fotoğraflarıyla, istatistiksel kanıtları doğruluyor ve sosyal krizin anlatımını geçerli kılıyordu. Hine'in fotoğrafları izleyicilerin önlerine konulan kanıt "kendi gözleriyle" doğrulamalarına olanak tanıyordu. Görsel kanıtların kullanımı ve önemi her türlü reform faaliyeti için arttı. Kamuoyunun dikkatini çekmeyi uman reform girişimleri giderek daha fazla görsel kanıt, analize ve iletişime bağımlı hale geldi (Macieski, 2015,s.78).



Görsel 141: Lewis Hine, İşçi Çocuk, Fotoğraf, 1912, USA

Kaynak: www.umbc.edu/stories/preserving-the-photography-of-E.T.16/11/2023

Çoğu on beş yaşın altında olan çocukların iplik eğiricileri ve konserve makinelerini çalıştırdığını, açık alanlarda sebze topladığını, sepet dokuduğunu ve cam üflediğini dahası maden ocaklarında çok kötü ve tehlikeli koşullar altında çalıştırıldığını kanıtlayan fotoğraflar, endüstrinin dramatik boyutlarını belgeler. Hine, özellikle, binlerce çocuğun, maden ocaklarında, fotoğraf makinesinin keskin objektifinin bile algılayamayacağı kadar tozla dolu havayı soluyarak uzun günler geçirdiği kömür kırıcılığı işinde ciddi sağlık problemleri yaşamakta olduğunu belirtir. Madenlerin, karanlık, nutubetli ve tehlikeli dehlizlerinde çalıştırılan çocuklar, utanç verici bir sömürgecinin altında yaşamlarını genç yaşta yitirdiğini belirtir. Çocuklar, tehlikeli iş makinelerini kendi başlarına çalıştırırken, ağır ekipman parçaları taşırken ve molalarda arkadaşlarıyla birlikte sigara içerken çekilen fotoğraflarda hepsi, olumsuz çalışma şartlarından yıpranmış yüz ifadeleriyle bakışı insanı derinden etkiler (Macieski, 2015s.80).

Çocuk işçiler, tıpkı çevrelerindeki yetişkinler gibi haftada 6 gün, 12 saat uzun vardiyalarla çalıştıkları bilinmektedir. 12 saatlik çalışma mesaisi işverenler açısından bir günün güzel bir şekilde ikiye bölünmesi anlamına geliyordu. Makineler 24 saat çalıştıklarında, bir çocuk o günkü işinden sonra bir sonraki vardiyasına başlamak üzere kendini dışarı atarak sıcak yatağına dönüyordu; bu uygulama “sıcak yatak” olarak biliniyordu. Çocuk çalışanlar bulunabilecek en ucuz işgücüydü ve işverenler de onları çalıştırmak üzere hiç zaman kaybetmediler. Bir çocuk işçi, bir erkek işçiden % 80 ve bir kadın işçiden % 50 daha az ücret alıyordu. Çocuklar yetişkinlerin giremeyeceği yerlere ve makinelerin altına girebilen çevik parmaklara ve daha küçük bedenlere sahip olma avantajları vardı. Ayrıca,

bir yetişkinden çok daha kolay şekilde amirlerinin/ustalarının zulmüne uğrayabilir ve tehdit edilebilirlerdi çünkü karşılık veremezlerdi (Cartwright, 2023).



Görsel 142: Lewis Hine, Işçi ocuk, Fotoğraf, 1911

Kaynak: www.umbc.edu/stories/preserving-the-photography E. T.16/11/2023

Bu kadar erken yaşta çalışmaya başlamanın nedeni, madenlerde çalışan çocukların çoğunun hiçbir zaman üç yıldan fazla okul eğitimi almamış olmalarıydı. Çocuklar sıklıkla fiziksel ağır çalışma koşulları ve 12 saatlik uzun vardiyalardan kaynaklanan sağlık sorunları yaşarlardı. Yıllar geçtikçe kömür tozunu solumadan dolayı birçok kişinin ileri yaşlarında akciğer hastalığı geçirmelerine neden oluyordu. Tarihi S. Yorke'nin net olarak belirttiği gibi "Kömür ve madencilik endüstrisi, Britanya'da şimdiye kadar erkek, kadın ve ocuk işçilere yönelik en kötü sömürü alanlardan birini temsil ediyor olmalıdır" (Kozan, 2021).

NCLC'nin broşürleri Amerika Birleşik Devletleri'nde tüm eyaletlerde geniş çapta dağıtıldı, Yaratılan gündemle halkın tepkisini çeken hükümet ve açılan davalar, ülkenin ilk ocuk işçiliği yasası olan Keating-Owen Yasası'nın 1916'da kabul edilmesini sağladı.



Görsel 143: Lewis Hine, İşçi Çocuk, Fotoğraf, 1911

Kaynak: www.umbc.edu/stories/preserving-the-photography E.T. 16/11/2023

Lewis Hine, yoksulluk içinde öldü, birkaç kişi dışında herkes tarafından ihmal edildi. Ancak, Onun verdiği mücadele ve çalışmalarının ünü günümüze kadar büyümeye devam etti ve usta bir Amerikalı fotoğrafçı olarak tüm dünyada tanındı. Fotoğrafları, emeğin şimdikinden daha zor olduğu bir zamanda çocuk olmanın ve bir yetişkin gibi çalışmanın nasıl bir şey olduğunu görsel olarak tüm açıklığıyla anlattı. Hine'in çalışan çocukların görüntüleri Amerika'nın vicdanını harekete geçirdi ve ülkenin iş yasalarını değiştirme konusunda ciddi ölçüde yardımcı oldu. Lewis Hine, ifade özgürlüğü ve basın özgürlüğünü kullanarak Amerikan işçilerinin ve en önemlisi Amerikan çocuklarının hayatlarında bir fark yarattı (www.archive.com E.T. 10/11/2022).

4.1.2. Eser Uygulama Çalışmaları: Endüstriyel Hafıza ve Maden İşçisi Çocuklar

Eser uygulama çalışmasında, Karabük Demir Çelik Fabrikası yakınında bulunan tren garı alanındaki atılı durumda hurdaya ayrılmış eski bir lokomotif nesnesi üzerinde çalışılmıştır. Zamanında, Demir Çelik fabrikası için kömür taşımacılığında kullanılan tren, mekanik aksamaları, motor, dişli sistemleri ve metal gövdesiyle geçmiş dönemin yüksek mühendislik ürününü güçlü bir makinadır. Kullanım süresinin tamamlanmasıyla hurdaya çıkarılmış ve gar alanında terk edilmiş olarak çürümeye bırakılan lokomotif, bir endüstri nesnesi olarak Demir Çelik fabrika geçmişinin adeta bir göstergesidir. Karabük Demr Çelik fabrikasına kömür taşımakta kullanılan yük trenine ait olan eski lokomotif tüm varlığıyla endüstri tarihinin bir temsil gibi açık bir alanda durmaktadır. Kentin bir köşesinde, geçmişin yaşlı bir anlatımcısı ve endüstriyel yaşamın şahidi konumunda kendini hissettiren bu mekanik nesnenin detayları, eser çalışması için kullanılmıştır.



Görsel 144: Halil Sepetci, Eski Lokomotif, Fotoğraf , 2022, Karabük
(Proje Uygulama Çalışması İçin Kullanılan Eski Lokomotif, Karabük Tren Garı, 2022)

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

İlk bakışta göze çarpan durum, Lokomotifin metal gövdesi, krozyona uğramış çürüyen aksamlarıyla, oksitlenmenin neden olduğu dokular ve renkler, bir yıpranmanın ve bozulmanın yansımalarını verirken metal gövde üzerinde oluşan biçimler doğal süreçlerin sonucu olarak kendiliğinden ortaya çıkmış çürüme görüntüleriyle dolu bir alanlardır. Lewis Hine'in madenci çocuklar için çektiği fotoğraflar bu paslı ve krozyona uğramış mekanik aksamların üzerine ve çevrenine yerleştirilerek, eski endüstri nesnesi ve madenci çocuk fotoğrafları ilişkilendirilmiş ve her iki gerçeklik (lokomotif ve fotoğraf belgeler) çürümeye yüz tutmuş metalik alanlarla özdeşleştirilmiştir.



Görsel 145: Halil Sepetci, Eski Lokomotif, Detay, Fotoğraf , 2022, Karabük

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Mekanik aksam üzerine yapılan fotoğraf yerleştirmeyle, algılama hem lokomotifin hem de işçi çocuğun endüstri hafızasına yönelik bir yönlendirme sağlanmıştır. Nesne üzerine fotoğrafın eklenmesiyle her iki tarihi temsil günümüz gerçeğliği üzerinden nesnel bir anlatıyla bir araya getirilmiştir.



Görsel 146: Halil Sepetci, Kara Tren Arşivi, Yerleştirme, 2022, Karabük

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Fotoğrafın geğmişe ait nostaljisi, işçi çocuğun bedeni ve bakışlarındaki yorgunluk ile nesnenin metal yorgunluğu olarak bilinen korozyona uğramış kısımları arasında kavramsal bir bağlam oluşturulmuştur.

Atılı endüstriyel nesnelerin üzerinde oluşan korozyon dokular, zamanın giderek hem nesneyi hem de insanın çürümesine neden olan bir durumu yansıtır. Fakat, asıl çürüme olgusu, Sanayi Devriminin ilk yıllarında kapitalist sermayenin politikalarıyla insan emeği üzerine gerçeğleşmiştir. Lokomotif makinaesi, bir nesne olarak tarihi geğmişe önemli derecede endüstriyel bir işlevlerde kullanılmış bir mühendislik yapısıdır ve dönemin şartlarında çok güçlü mekanik bir donanımındadır. Bu nesne, sanayinin temsili olarak, akıl ve gücün bir göstergesidir. Akıl, sermaye politikalarıyla birlikte doğaya hakim olduğu kadar insanın sömürgeleşmesine de acımasız biçimde egemendir. Sömürge politikaları için insan bir amaç değil aynı bu makine gibi kullanılabilir bir araçtır. Endüstri içinde insan varlığı da bir nesne gibi maddeci ve ekonomik bir değerdedir. Bu durum lokomotif gibi iş gücü için kullanılan ve endüstrinin yükünü taşıyan makine gibi çocuklar da endüstri sisteminin içinde yük taşıyan bir araca dönüştürölmüştür.



Görsel 147: Halil Sepetci, Kara Tren Arşivi, Yerleştirme, 2022, Karabük

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Eserde (görsel 145), lokomotif üzerine yerleştirilmiş fotoğraftaki çocuk, geçmişin bir izidir ve izleyiciye yorgun, çaresiz ve umutsuz biçimde o anın gerçeklikliği içinde bakmaktadır. Her ikisi de birbirini üretmiş ve sermaye, kazanç için ise birbirini tüketmiştir. Endüstri alanı içinde, nesne ve insan, aynı kapitalist sistemde olduğu gibi dramatik olarak aynı kompozisyonun içindedir. Belgesel nitelikteki fotoğraf endüstri nesnesinin gerçekliğine eklenerek yüzeydeki krozyon oluşumu figürdeki ifadenin içeriğine girmiştir. Figürün ifadesi, krozyon (çürüme) olayı üzerinden kendini göstermiştir. Diğer taraftan, “insan emeği” gün geçtikçe sömürgeci politikalarla ve adaletin korumadığı çocuklarla krozyona uğramıştır. Sermaye sahipleri gözünde, maden ocaklarında çalıştırılarak acımasız bir sömürgecinin içine bırakılan çocukların fiziksel açıdan yıpranmış, ezilmiş ve deforme olmuş bedenleri ile endüstri nesnesinin yıpranması ve krozyona uğraması arasında bir fark yoktur. Kapitalizmin yarattığı sistem içinde “emek” ve “adalet” kavramları, gittikçe çürüyen ve hastalıklı bir hal alan bir sürece gitmiştir. Proleter bir nesneye yapılan bu figüratif eklenti, nesnenin kendi gerçekliğini bozmadan tarihsel bir sürece atıfta bulunur ve anlamı genişletir.



Görsel 148: Halil Sepetci, Kara Tren Arşivi, Yerleştirme, 2022, Karabük

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Lewis Hine'in fotoğraflarındaki işçi çocuklar, sanatsal veya estetik bir amaca hizmet etmez. İşçi çocukların, ağır çalışma şartlarını göstermek ve bu duruma müdahale etmek için sosyolojik bir görevi vardır. Fotoğrafın belge niteliğindeki gerçekliği, zamanın gerçekliğinde yaşanmış bir olayı yansıtır. Bu olay, hem sosyal hem de kapitalist sömürgecinin toplum üzerinde yarattığı yıkıcı etkilerle ilişkilidir. Dolayısıyla, gerçeklik, fotoğraftaki bir figür tarafından proletaryanın durumunu anlatan sosyolojik bir temsili yansıtır. Eser çalışmalarında, madenci çocuk fotoğrafı, içinde bulunduğu endüstrinin en önemli ürünü olan kömürle çalışan trenin kazan bölümü üzerinde izleyiciye bakar. Böylece, sanayi üretiminin bir sonucu olarak, madenlerde çıkarılan kömürün yakıldığı kazan bölümünden bakarak, izleyiciye tarihsel anlatıyı sorgulatar.



Görsel 149: Halil Sepetci, Kara Tren Arşivi, Yerleştirme, 2022, Karabük

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

İşçi çocukların, zorlu yaşam şartları, endüstriyel üretimin dişli çarkları arasında ezilen, adalet, hak ve hürriyetlerden yoksun bir dönemi yansıtır. Lokomotifin tekerine eklenen fotoğraftaki madenci çocuk, kömürlü trene ait tekerin dönmesi için ihtiyaç duyulan ham maddeyi çıkarma emeğinde bulunan ve bedeni kullanılan insandır. Tren tekeri, aynı zamanda, endüstrinin işleyişine metaforik bir gönderme yapması açısından dönüş hareketi bir eylem olarak, üretimi ve iş gücünün işleyişini temsil eder. Bu mekanik hareketi sağlayan kömür enerjisinin kaynakları için çalışan çocuklar, metal makinelerin hizmetinde birer köle konumunda ezilen ve tüketilen canlıdır.

Karabük Fabrikası ile Zonguldak maden ocakları arasındaki demiryolu üzerine yerleştirilen fotoğraflar, endüstriyel bir güzergahta yük trenlerinin geçişine tanıklık eder. Endüstri yolunda, üzerinden ağır metal gövdeleri olan trenlerin fotoğraflar üzerinden geçmesi, algıda irkiltici bir duygu yaratır ve düşünmeyi daha içsel bir deneyime taşır. Raylı alanda yerleştirmelerdeki fotoğraf imgelerinin yansıttığı temsil biçimi, demir çelik ve kömür endüstrisinin ilk dönemler bu çocukların üzerinden ilerlediğine metaforik bir işaretle bulunur. Yük vagonlarda ve onu taşıyan raylarda olduğu kadar madenci çocukların sırtındadır.



Görsel 150: Halil Sepetci, Raylar Arşivi, Yerleştirme, 2022, Karabük

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Tren rayları, tonlarca ağırlığındaki yük vagonlarını üzerinde taşıması gibi fotoğraftaki çocuklarda bir zamanlar kömür madeninin yüklerini taşımış ve bedenleri üzerinde endüstrinin ağırlığını çekmiştir. Fabrikaya giden demiryolu güzergahındaki tren köprüsü üzerine yapılan bu kurgu, metaforik bir anlatımı temsil etmektedir. Çelik köprü, köprüden geçen yük vagonları, işçi çocuk fotoğrafları ile alttan akan nehir arasında oluşturulan temsili bağlamlar endüstriyel hafızaya bir göndermede bulunur. Nehir yaşamı ve doğanın akışını, köprü, endüstriyel gücü, yük vagonları, işçi emeğini ve fotoğraflar tüm bu temsillerin birleştiği öge olarak insanı tanımlar. Bu açıdan, tren köprüsü üzerine yapılan yerleştirme, mekanın içine bir düşünme biçimi bırakır. Çalışmada, bir imgenin, nesne ve mekanın içeriğini nasıl genişlettiğine ve anlam yüklemelerinde bulunduğu açıkça görülmektedir. Madde ve insan ilişkisini rayların ve kütüklerin gerçek dokusunun içinde sunumuyla izleyicide bıraktığı etkileyici ifade, düşünme ve algıda derin bir anlam yüklemi yaratmıştır.



Görsel 151: Halil Sepetci, Raylar Arşivi, Yerleştirme, 2022, Karabük

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Eser çalışmasında, demiryolu güzergahı üzerinde yapılan gezinti de adım adım gözlemlenen raylar, farklı bir deneyim yaratırken doğaçlama olarak arasına yerleştirilen fotoğrafların tren geçişlerindeki ses, gürültü, koku gibi etkilerle birlikte algılanması, canlı bir sahneleme olayı yaratmıştır.



Görsel 152: Halil Sepetci, Raylar Arşivi, Yerleştirme2022, Karabük

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.



Görsel 153: Halil Sepetci, Demiryolu Arşivi, Yerleştirme, 2022, Karabük

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Demir Çelik fabrikasından maden ocaklarına giden Demiryolu arasına yerleştiren madenci çocuk fotoğrafları, tarhsel bir uzamın içinde geçmişten günümüzü izler algısı vermiştir. Bir endüstri hattı olan demiryolu, içindeki madenci çocuk fotoğraflarıyla, Sanayi devrimi'nin tarihindeki perspektifine derin bir uzam yaratmıştır.



Görsel 154: Halil Sepetci, Demiryolu Arşivi, Yerleştirme, 2022, Karabük

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.



Görsel 155: Halil Sepetci, Demiryolu Arşivi, Yerleştirme, 2022, Karabük

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Kömür ve çelik, kentlerin kurulumundan, makinelerin yapımına kadar insanlık medeniyetinin oluşmasında büyük rol oynayan iki element olarak, endüstrinin temel ögesi olmuştur. Çelik, üzerindeki parlaklık ve dayanıklı yapısıyla algılanırken, kömür, siyah rengiyle ve ısı enerjide tüketilebilir bir maden olarak geçici bir özelliğe sahiptir. Çalışmada (görsel 153 ve görsel 154) kömür ve madenin farklı özelliklerdeki yapılarının anlatımı demiryolu üzerinden yaratılan metafor ile işçi çocuklar, maddenin bir temsil olarak yorumlanmıştır.

Tarihi Safranbolu Eski Çarşı'da yapılan uygulama çalışmalarında mekan olarak demirciler çarşısı kullanılmıştır. Tarihi demirciler çarşındaki atölye mekanlarında demirci ocaklarına yerleştirilen fotoğraflar, geçmişin izlerindeki demirci ustalarının zannatkarlıklarıyla birlikte bir tür özdeşleme yaratılarak demir ve kömürün tarihin ilk çağlardaki en eski işlenme haliyle sanayi devrimi arasındaki tarihi duruma bir anlatım yaratılmıştır. Kömür ve demir en ilkel yöntemle bir ocakta bulunduğu gibi madenci çocuk fotoğrafları da demirci ustasının ocağında buluşturulmuştur. Demirci ocaklarındaki kömür ve demirin birlikteliğine fotoğraflar eklenerek, endüstri tarihinde işçi çocuklarının işlevi karşılıklı bir etkileşim yaratılmıştır. Geçmiş ve günümüzü birleştiren bu yaklaşımda iki tarihi olgu bir araya getirilmiştir. Bir taraftan, yıllardır işlevini sürdüren tarihi demirci atölyesi diğer tarafta tarihi bir belge olan madenci çocuk figürü, geçmişten günümüze kadar gelen kömür ve demirin üretim için kullanılan süreci ve toplum için önemi nesnel bir temsil olarak betimlenmiştir.



Görsel 156: Halil Sepetci, Demirci Ocağı Arşivi, Yerleştirme, 2022, Karabük

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Tarihi Safranbolu Eski Çarşı'da yapılan uygulama çalışmalarında mekan olarak demirciler çarşısı kullanılmıştır. Tarihi demirciler çarşısındaki atölye mekanlarında demirci ocaklarına yerleştirilen fotoğraflar, geçmişin izlerindeki demirci ustalarının zannatkarlıklarıyla birlikte bir tür özdeşleme yaratılarak demir ve kömürün tarihin ilk çağlardaki en eski işlenme haliyle sanayi devrimi arasındaki tarihi duruma bir anlatım yaratılmıştır. Kömür ve demir en ilkel yöntemle bir ocakta bulunduğu gibi madenci çocuk fotoğrafları da demirci ustasının ocağında buluşturulmuştur. Demirci ocaklarındaki kömür ve demirin birlikteliğine fotoğraflar eklenerek, endüstri tarihinde işçi çocuklarının işlevi karşılıklı bir etkileşim yaratılmıştır. Geçmiş ve günümüzü birleştiren bu yaklaşımda iki tarihi olgu bir araya getirilmiştir. Bir taraftan, yıllardır işlevini sürdüren tarihi demirci atölyesi diğer tarafta tarihi bir belge olan madenci çocuk figürü, geçmişten günümüze kadar gelen kömür ve demirin üretim için kullanılan süreci ve toplum için önemi nesnel bir temsil olarak betimlenmiştir.



Görsel 157: Halil Sepetci, Demirci Ocağı Arşivi, Yerleştirme, 2022, Karabük

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Demirci ocağına yerleştirilen antika bir terazi ve bu terazinin kefelerindeki karşılıklı duran işçi çocuk fotoğrafları, dengeye, emekçi haklarına ve adalete yönelik bir ölçü belirlemesi için metaforik bir temsille taşınarak, oluşturulan kurgunun sosyolojik içeriklerde yorumlanması amaçlanmıştır. Bir demirci atölyesinden dünyaya görsel bir dille seslenen çalışma, tarihin trajik yazgısında sömürülen işçi çocukların fotoğraftaki gülüşüyle bir tepki vermiştir. Tüm acılara ve zorluklara karşı “gülmek devrimci bir eylemdir” söylemiyle, gelecek nesillerin daha mutlu bir yaşam hazırlanması için verilen mücadelede, endüstrinin arka planında var olan işçi çocukların dramatik yaşamları unutulmayacak ve buna sebep olan emperyalist politikalar, geçmişin kara bir lekesi olarak insalık tarihinin hafızasında kalacaktır.



Görsel 158: Halil Sepetci, Kitsch'e Bakış, Yerleştirme, 2022, Karabük

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Lewis Hine, işçi çocuklarla ilgili fotoğrafları sanatsal bir içerik için çekmedi. Tek amacı, sosyal bir krize dönüşen çocuk işçiliğiyle ilgili sorunu kamuya açmaktı. Lewis Hine, insanların çocuk işçiliğinin suistimallerini ve adaletsizliğini kendi gözleriyle görebilselerdi, bu kötülöklere son verecek yasalar talep edeceklerine inanıyordu. Hine, “Eğer hikayeyi sözcüklerle anlatabilseydim, yanımda sürekli fotoğraf makinesi taşımaya ihtiyaç duymazdım” der (www.archives.com E.T. 10.11.2022). Hine’in bu yaklaşımı, görsel dilin ne kadar önemli ve etkileyici bir değerde olduğunu açıkça ifade etmektedir. Günümüzde, Lewis Hine’in çektiği fotoğrafların önemini, endüstri tarihinin sömürgelerini politikalarına baktıkça daha iyi anlaşılmaktadır. Lewis Hine’in vermiş olduğu bu mücadeleye ve insanlık için göstermiş olduğu duyarlık önünde saygıyla eğiliyor ve tez uygulama çalışmalarımı, Lewis Hine adına atfediyorum.

SONUÇ

Arte Povera terimi, 1967 yılında eleştirmen Germano Celant tarafından, günlük yaşamdaki olaylara dayanan şiirsel ifadeler yaratmak için en basit araçları kullanan çalışmalar yapan bir grup İtalyan sanatçıyı tanımlamak için icat edilir. Arte Povera, Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Jannis Kounellis, Mario Merz, Marisa Merz, Giulio Paolini, Giuseppe Penone, Pino Pascali, Emilio Prini ve Michelangelo Pistoletto'nun öncülüğünde bir sanat hareketine dönüştüğü görülmektedir. Arte Povera hareketine katılan sanatçıların bakış açıları, yaşam ve sanatı bir arada değerlendiren deneyim biçimleri ile doğa ve endüstri süreçlerini dikkate alan avangard sanata yaklaşımları, genç küratör ve eleştirmen Germano Celant tarafından yorumlanır ve sergi etkinlikleriyle bir araya getirilerek kendini gösterir. Arte Povera, 1960'lı yıllarda, doğa nesnelerini ve endüstri materyallerini yeniden keşfetmeye yönelik büyük bir atılımın göstergesi haline gelir.

Başlangıç noktasında, sanat piyasasının ticarileşmesine ve Amerikan Minimalist ve Pop sanatının hakimiyetine karşı bir tepki olarak görülen anlayış, siyasetten doğaya, endüstriden insana uzanan bir açılım getirirken yapıtların içeriğinde ise kavramsal sanat anlayışa sahip bir yaklaşım ile fenomenolojiyi göz önünde bulunduran aynı zamanda antropolojiyle ilişkiler kuran geniş bir alanın bileşenleri bulunur. Bununla birlikte, sanatın, gündelik yaşamla birleşimi sonrası sıradan nesneler ile deneyim ve tutumları birer yapıta dönüştürmenin olanaklarını sunar.

Arte Povera ile sanatta herşeyin yapılabilir hale gelmesiyle başlayan süreç, canlı hayvanlardan, doğanın nesnel ürünlerine, endüstriyel olarak üretilen malzemelerden, nem, sesten, ısı, erime, çürüme etkileriyle enerjinin kaynaklık ettiği durumlara kadar dünyanın fiziksel her türlü olaylarını bir araya getiren anlayışta ilerler. Bu bağlamda, Arte Povera siyasetten yaşamın sıradanlığına ve toplumun gündelik gerçekliğine yönelik yaptığı dönüşüm, sosyal hayatla daha işlevsel aynı zamanda bütünleştirici yeni uygulama yöntemleriyle sanatsal ifadeye farklı bir açılım getirir. Sanatta yenilikçi bir boyut yaratan Arte Povera anlayışı, biçimci geleneklerden ayrılma noktasında ortaya koyduğu radikal girişimle, insan, yaşam ve doğa üzerine sorgulamayı öngören yaklaşımlarıyla post yapısalcı bakış açısını da derinden etkiler. Arte Povera sanatçıları, biçimci anlayışın yarattığı renk, doku, leke, figür ile tuval yüzeyinde geliştirilen modern sanat üsluplarının (Soyut dışavurumcu sanat, Minimalizm, Renk Alanı, Pop Art, Op Art vb.) yerine, toprak,

odun kömürü, bitkiler, beden, hayvanlar gibi doğal ve endüstri malzemeleriyle doğrudan uygulamalara geçen ve oluşum, olay, süreç, eylem gibi unsurları katararak sanatı daha deneyime dayalı performatif bir düzeye taşımıştır. Arte Povera yapıtlarındaki uygulama biçimlerini kendine özgün anlayışta uyarlaması açısından, insanı, doğayı ve gündelik yaşamın deneyimini “sentezleme” durumunu yansıtır.

Arte Povera sanatçıları merkeze “insan olmanın sıradanlığı”nı koyarken doğayı ve çevresel koşulların getirdiği durumları kolektif bir deneyim içerisinde ele alır ve yaşama yönelik her oluşumu bir yapıt olarak değerlendirir. Yeni bir şey üretmekten veya oluşturmaktan daha çok üretilmiş ve oluşmuş şeylerin kendi doğasına iner. Değişim yaratmaktan yana değil var olan değişimi bulmaktan yana hareket eder. Bu yönüyle, insan ve doğa yeniden keşfedilir. Endüstriyi, endüstrinin ürettiği kendi nesnesiyle yorumlanır. Tüm kavramsal ve objektif yapılar, sanatın kendisini tanımlamak için değil yaşamın var olan akışını ve hayatın kendi gerçekliğini deneyimlemek için kullanılır.

Arte Povera sanatçısı, ayrıcalıklı olmayan bir konumda, gündelik yaşam ve doğanın bir bütün olarak içindedir. Arte Povera bir “sentez” olarak sunduğu yapıtların temel yaklaşımı, yaşam ve sanatın birbirine karşı muğlaklaştığı, sınırlarının ortadan kalktığı çizgide kendini gösterir. Hem doğadan hem de endüstriyel alanlardan toplanan basit, sıradan ve buluntu malzemelere duyulan ilgiyle birlikte sergilerde katılımcılarla kurulan kolektif ilişkiler temelde yaşam ve sanat arasındaki sınır çizgilerini ortadan kaldırmak için bir yöntem olarak geliştirilir. Artık estetik ve kuramsal olarak geliştirilmiş “zengin sanat” yerine her türlü biçimci ifadenin dışında kalan daha “deneyim” odaklı bir anlayışı öne süren İtalyan sanatçılarının çalışmaları “Yoksul” kavramıyla cevap verir. Arte Povera sanatçıları, gerçekliği imgeler aracılığıyla yeniden inşa etme meselesi değil, gerçekliği (doğal veya yapay: bu nedenle malzemelerin tüm alanlardan gelmesinin nedeni budur) sanata doğrudan getirme meselesi olarak değerlendirir.

Sanatçıların üzerinde durdukları temalar, insan bedeni, gündelik yaşam, doğa ve endüstri alanlarıyla ilişkilidir. Arte Povera yapıtları, doğadan ve hayatın içinden alıntı yaptıkları nesnelerin kendi gerçekliklerini farklı bağlamlar içinde değerlendirerek yeni bir açılım sağlar. Yapıtlar, doğa, endüstri ve insan temaları üzerine geliştiren sanatçıların uygulama yöntemleri ise nesnel gerçeklikten teatral gösterilere, gündelik yaşamdan performans etkinliklerine kadar geniş bir anlayışa sahiptir. Bu alanların içinde ortaya

ıkan çalışmalarda öncelikle insanın etkileşimleri, sistemde üretilen veya hazır durumda bulunan nesnelerin fiziksel süreçler ön plana çıkar.

Hareketin süreç, dönüşüm ve toplumsal meselelerle eleştirel ilişkiye yaptığı vurgu, salt estetiğin ötesine geçen ve daha derin bir anlam keşfine çıkan izleyicilerin düşünce ve duygu dünyasında sağaltıcı bir yankı uyandırır. Sergiler sırasında izleyiciye birinci dereceden bir ilişki içinde ham bir gerçeklikteki malzeme veya materyal ile karşılaştığında ilk okuma belirli ve açık düzeyde algılanamaz. Sunulan bu malzeme öncelikle alegoriye, şiire, hayal gücümüze bir davettir. Bu nedenle, nesnel ya da performatif yöntemlerle oluşturulan yapıt içeriğine girdikçe ve deneyim kazanıldıkça kendini açar.

Doğaya yönelik denge, ağrlık, yer çekimi, manyetik alanlar, rrme, büyüme, soğuma, ısınma ya da asitlenme zehirlenme gibi fiziksel ve kimyasal reaksiyonların oluşum aşamaları yapıt içinde yer alır. Canlı hayvanların ve bitkilerin de dahil edildiği bu çalışmalar doğanın bir parçası ve olayı olarak yeniden bir deneyime dönüştürülür. Doğa nesnesi (organik) ve endüstri nesnesi (inorganik) yapıları kullanan yaklaşımlarıyla doğayı en ilkel yönleriyle belirli bir sentez oluşturan Guiseppe Penone, Gilberti Zorio, Pier Gilardi, Giovanni Anselmo, Paolo Calzolari gibi Arte Povera sanatçıları, yapıtlarında her tür fiziksel, kimyasal ve biyolojik oluşumları bir araya getirir. Diğer taraftan, Arte Povera doğayla bağlantılı kullandığı nesneler aynı zamanda evre sorunlarına ilgi gösterir sonucu ekolojiye ilişkin birçok soru ve endişeyi de gündeme taşır.

Teatral gösterilerde diğer belgeler incelendiğinde, bir çok Arte Povera yapıtı, teatral gösteriler ya da karşılıklı ilişkiler içinde kurulan eylemlerle performatif bir ifade yönteminde ilerlemiştir. Arte Povera insan, doğa ve endüstri ilişkileri arasında olay ve eylemler teatral gösteri biçimiyle yaşam ve sanat arasında sınırları yok eden performatif pratiklere sahip güçlü yapıtlar üretmiştir. Bu yapıtlar arasında Jannis Kounellis, Michelangelo Pistoletto, Guiseppe Penone'nin teatral gösterileri ne çıktığı grlmştir. Amaçları mümkün olduğu kadar gündelik yaşam, doğa ve endüstrinin insan üzerinde yarattığı ifade biçimini yapıtlarına entegre edilmiştir.

İnsan, doğa ve endüstri nesneleri arasında etkileşim yaratma konusundaki ilgileri, onları, beden, zaman ve mekan üzerinden kurulan performatif durumlara ve deneyimlere yoğunlaşmalarını sağlar. Bu girişimle birlikte gündelik yaşam ve doğa alanına açılım sağlayan sanatçılar, deneyim konusunu eylemlerin yarattığı kolektif etkileşim

biçiminleriyle kalıcı olmayan her an değişebilen ve yeri geldiğinde yok olabilen bir yaklaşım biçimi olduğu görülmektedir. Böylece, performatif ifade olanaklarını, enerjinin, reaksiyonların ya da karşılıklı iletişim biçimlerinin sürüp giden dinamiğinde yeni ve farklı bir dönüşüme ulaştıran sanatçılar, her türlü koşulu bir yapıt olarak algırlar. Bu bağlamda, insan, doğa ve endüstri arasında kültürel ve sosyal içeriklerden başlayarak yeni yaklaşımlar formüle etmek amacıyla her sanatçının kullandığı nesnel ve performatif argümanlar geniş bir medya yelpazesine sahip olduğundan daha özgür ve sınırsız bir alanda hareket edilmesini sağlar. Arte Povera sanatçıları, yeni materyalleri ve onların kendi gerçek doğalarını keşfeder. Sunduğu nesne veya metaryallerden durumlar, olaylar ve oluşumlar yaratmak için en basit araçları bir simyacı gibi şiirsel ifadelere dönüştürerek kullanırlar.

Arte Povera, masallardaki Anka kuşunun hareketidir, cansız maddenin, işe yaramaz malzemelerin yenilenmesi, yeni hayat ve ışık verir. Küller, ölçü ve aşkınlığın ritmik bir uçuşunda yeniden canlandırılır, bu da görünmeyen ve harikulade şekiller, zihnin titreşen yapıları, taşların griliğiyle, havanın titreşimleriyle, hızlı hareket eden gerçek veya metafizik bir silüetle diyaloga giren renkler yaratır (Repetto, 2016,s.8).

KAYNAKÇA

- Aceto, A. (2016), Three Hypotheses for a Text on Emilio Prini, Published on Flash Art, January- February, No: 306, pp:51-59. (<https://flash-art.com/article/three-hypotheses-for-a-text-on-emilio-prini-published-on-flash-art-306-january-february-2016-pp-51-59/> adresinden erişim sağlandı E.T. 28/11/2022).
- Adorno, W. T. (2016). Negatif Diyalektik. Ş. Öztürk (çev.), Metis Yay. İstanbul.
- Antonian, M. A. (2015). Features of reception performance art: on the material of the works by Marina Abramovich. Dissertation... Cand. Cult. Sciences. M.V. Lomonosov Moscow State University, pp. 239.
- Alloway, L. (1985), "The Development of British Pop" 1.Press, Thames Londra.
- Amman, J.C. (1979), Giovanni Anselmo, in Giovanni Anselmo, catalogo della mostra (Basilea, Kunsthalle, 18 marzo – 22 aprile 1979 / Eindhoven, Stedelijk Van Abbemuseum, 15 febbraio – 30 marzo 1980), Basilea/Eindhoven, p.22- 29.
- Anselmo, G. (1972), Anselmo in Studio, Opere e Testo, DATA, 2, Febbraio, pp. 54-61.
- Anselmo, G. (2011), "L'énergie en soi n'est jamais visible" Catalog, (İtalia translate) G. Lista, Arte Povera, Abscondita, Milano, s. 81-100)
- Antmen, A. (2010), Günümüz Sanatında Gerçekçilik ve Gösteri, Gerçekliğin Gösterişleşmesi ve Sonuçları, Kırılmalar, Sınırlar, Yolculuklar, Arkeloji Sanat Yayınlar, İstanbul.
- Antmen, A. (2013). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, 5.Baskı, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Antonian, M. A. (2015). Features of Reception Performance Art: On The Material of the Works by Marina Abramovich. Dissertation Cand. Cult. Sciences. M.V. Lomonosov Moscow State University, pp: 239
- Arapoğlu, F. (2015). Estetik bir direniş hareketi: Fluxus. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, (32), 35-43.
- Argan, C. G. (1968), Presentazione Della Mostra Porsenale Alla Gallerie Jolas, Parigi, Pino Pascali, (<https://www.archiviopinopascali.org/en/pascali/antologia-critica/95-pascali-la-scena-mediterranea-achille-bonito-oliva.html> adresinden erişim sağlandı E.T. 21/10/2023).
- Artun, A. (2010), Sanat Manifestoları, Avangard Sanat ve Direniş, 1.Basım, K.Önsezgin, U.Kılıç, C.Gündüz, E.Gen, M.Tüzel, E.Erbay, M.C.Anday, S.Eyüpoğlu, E.Alkan (çev.), İletişim Yay. İstanbul.
- Artun, A. (2011), Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi, Estetik Modernizmin Tasfiyesi, 1.Basım, İletişim Yay. İstanbul.

- Artun,A. (2018), Dada'nın Hakikati, Dada Kılavuz 1913-1923: Münih, Zürih, Berlin, Paris içinde, e-skop Dergisi, 21 Şubat s.21-27. (www.e-skop.com adresinden erişim sağlandı E.T. 12/10/2023).
- Artun, A. (2018b), Çağdaş Sanat ve Kültüralizm, 3.Baskı, (çev.) T.Birkan, N.Örge ve E. Gen, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Artun, A. (2019), Kuramda Avangartlar ve Burger'in Avangart Kuramı, 2.Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Atakan, N. (2008), Sanatta Alternatif Arayışlar, 1.Basım, Karakalem Kitapevi, İzmir.
- Austin, J. L.(2009), Söylemek ve Yapmak-Harvard Üniversitesi,1955 William James Dersleri, R.Levent Aysever (çev.), Metis Yay. İstanbul.
- Austin, J. L.(1979), From Philosophical Papers, 3d Edition, ed. by J. O. Urmson and G. J. Warnock, Clarendon Press'den akt. Kırtay, Ö. (2022), Performatif Söylem, B. Celayir (edit.), Ö. Kırtay (çev.) (<https://onculanalitikfelsefe.com/performatif-soylem-john-langshaw-austin> adresinden erişim sağlandı. E.T. 02/01/2024).
- Aydın, Ç.M. (2009), Sanatlar ve Toplumsal Etkileşim, 1.Basım, E Yay. İstanbul.
- Aydın, A. (2020). Merleau-Ponty'nin Bedenlenme Fenomenolojisi: Bilinç ve Beden Bütünlüğü. Kilikya Felsefe Dergisi, Nisan, S.:1, s: 77-90.
- Baier, S. Burgi, B. M. Cerizza, L. Löckemann, K. Stoll, C.M., Schadler, L. Schumacher, R. Spies, C. Stotz, M. Vettese, M. (1969), Arte Povera Great Awakening, Press Kumtismuseum Basel.
- Bailey, S. (2014), Heinz Mack with Interview, Oculo Magazine, (www.ocula.com/magazine/conversations/heinz-mack, adresinden erişim sağlandı. E.T.20/03/2024).
- Baillot, V. (2013), L'Arte Povera De Germano Celant 1967-2013, Approche Critique, Published Thesis, Ufr03 Histoire De L'Art Et Archeolohie, Sorbone Paris Universite.
- Bakargiev, C.C. (1987), Arte Povera 1967-1987. An Indirect Continuity Runs Down Through Antiform And Arte Povera To Intertextuality And The "Weak" Relativistic Subject Of The 1980s, Originally published in Flash Art International no. 137 November-December, pp:53-69 (www. <https://flash-art.com/article/arte-povera-1967-1987-carolyn-christov-bakargiev/> adresinden erişim sağlandı E.T.10/02/2022).
- Bakargiev, C.C. (2005), Arte Povera. Press Phaidon, Londra.
- Bakargiev, C.C. (2022), Naturecultures Art And Nature from Arte Povera Today, A+Fondazione Arte/CRT, 16 April. (www.naturecultures art and nature from arte povera to today - fondazione arte crt adresinden erişim sağlandı.E.T. 12/03/2023).

- Ball, H. (1916). Dada Fragments. R. Motherwell (Ed.), *The Dada Painters And Poets: An Anthology* içinde (s. 51-54). The Belknap Press of Harvard University Press.
- Bandini, M. (1972), *Intervista di Mirella Bandini a Piero Gilardi* ripubblicata, *Arte Povera a Torino* Umberto Allemandi & Co, Torino, pp. 99.
- Bandini, M. (1977), “La stella di Zorio”, in *Data*, n. 24, dicembre – gennaio 1977, p. 48-52.
- Barbotto, S. (2021), *Art, face and breathscape: From air to cultural texts*, Vol.49 No:3, p:437-462. DOI: <https://doi.org/10.12697/SSS.202149.3-4.10> (https://www.researchgate.net/figure/Giuseppe-Penone-Breath-of-Clay-Soffio-di-creta-1978-sculpture-Photography-by_fig3_358666761 adresinden erişim sağlandı.E.T. 29/12/2024).
- Barilli, R. (1979), *‘Il ‘68 e le arti visive’, Qui arte contemporanea*, 15, Roma 1975; cumhuriyet. içinde: Resmi olmayan, oggeto, comportamento: La ricerca estetica negli anni ‘70, Cilt. 2, Feltrinelli, Milano.
- Barker, B. (2016), *Live in Your Head: When Attitudes Become Form*, *Flash Art*, April, V:2, N:275, pp:46-58.
- Bartley, R.H. (2001), *The Piper Played to Us All: Orchestrating the Cultural Cold War in the USA, Europe, and Latin America*, *International Journal of Politics, Culture, and Society*, Vol. 14, No. 3, pp. 571-619 (www.jstor.org/stable/20020095?mag=was-modern-art-really-a-cia-psy-op adresinden erişim sağlandı.E.T. 20/11/2024).
- Bascioni, O. (2020), *Maria Merz’s Living Sculptures*, *Art Review*, 17 April (<https://artreview.com/marisa-merzs-living-sculptures/> adresinden erişim sağlandı.E.T.15/03/2023).
- Baudrillard, J. (2021), *Sanat Komplosu*, 8.Basım, E.Gen ve I.Ergüden (çev.), İletişim Yay. İstanbul.
- Bedarida R. (2016), *Export / Import: The Promotion of Contemporary Italian Art in the United States, 1935–1969*, Graduate Faculty in Art History in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, Graduate Center, City University of New York (Published Theses).
- Bedarida, R. (2021), *Eterna primavera: Catherine Viviano, Irene Brin, and Italian art’s conquest of Hollywood, citional Republics and Empires*, Book, Manchester University Press, pp:204-222. (https://scholar.google.com/citations?view_op=view_citation&hl=tr adresinden erişim sağlandı. E.T. 23/10/2023).
- Bellis, V. (2022), *Jannis Kounellis in 6 Act*, Published by Musumeci, V. Bellis (edit), Text by Michelle Coudray, Claire Gilman, Kit Hammonds, William Hernández Luege, Jannis Kounellis, and Ara H. Merjian.S.P.A Italy.

- Berman, M. (1994), *Katı Olan Herşey Buharlaşıyor*, 1.Basım, Ü.Altuğ (çev.), İletişim Yay. İstanbul.
- Bernardi, I. (2014), *Teatro Delle Monstre*, Roma, Published by Scalpendi, Roma.
- Bindi, G. (2019), *Arte, Ambiente, Ecologia*, 1.Editions, Postmediabooks, İtalya.
- Biryukova, M. (2017). Reconsidering the exhibition When Attitudes Become Form curated by Harald Szeemann: form versus “anti-form” in contemporary art, *Journal of Aesthetics & Culture*, 9:1, DOI: 10.1080/20004214.2017.1362309
- Braet, J. (1989), *Fabro in “The Art Returns to the Art,”* interview with Jan Braet, in *Knack*, Brussels, June, pp. 163-166.
- Brandi, C. (1968), *Le pure fantasie di Pascali*, in “*Le Arti*”, n° 5 Giugno. İtaly.
- Brook, P. (2009), *With Grotowski: Theatre is Just a Form*, Grotowski Institute, Wroclaw
- Bonacina, A. (2008), *Luciano Fabro*, *Friezi Magazine*, April, No:114. (<https://www.frieze.com/article/luciano-fabro> adresinden erişim sağlandı E.T.10/09/2023).
- Boucher G. (2013), *Adorno*, 1.Baskı, Y.Başkavak (çev.), Kolektif Kitap, İstanbul.
- Bourriaud, N. (2018), *Postprodüksiyon / Senaryo Olarak Kültür: Sanat Dünyayı Nasıl Yeniden Programlıyor*, 2.Basım, N. Saybaşı (çev.), Bağlam Yay. İstanbul.
- Bürger P. (1982), *Theory of The Avangarde*, Published in the United Kingdom by Manchester University, Translated by M. Shaw, Press Oxford Road Manchester, *Theory and History of Literature*, Volume 4, America.
- Bürger, P. (2019), “*Avangard Kuram*” 2.Baskı, E.Özbek ve Ş.Öztürk (çev.), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Butler, J. (2014), *Bela Bedenler*, 1.Basım, C Çakırlar ve Z.Talay (çev.), Pinhan Yayıncılık, İstanbul.
- Cahill, J. (2015), *Classical and Contemporary Connections: Interview with Germano Celant*, *Apollo International Art Magazine*, June 27, (<https://www.apollo-magazine.com/classical-and-contemporary-connections-interview-with-germano-celant/> adresinden erişim sağlandı.E.T.12/08/2023).
- Calo, S.C. (2017), *Piero Gilardi: la natura come paradosso*, Published by Jazzi Associaazione, (www.jzzai.it. com adresinden erişim sağlandı.E.T.20/12/2023).
- Calvesi, M. (1968), *Teatro Delle Mostre, Ogni Giorno un Artista Di Scena*, Published by Studio Bibliografico Marini, Lerici, Roma.
- Calvesi, M. (1968a), *Venezia XXXIV Internazionale D’Arte Biennale 1968, Catalogo*, 1st Edition, Bohemian Bookworm, USA.

- Calvesi, M. and Siligato, R. (1990), Roma Anni' 1960, Al Di La'Della Pittura, Roma Carte Segrete 1990, Pubblicazione, Roma.
- Carrick, J. (2010), Nouveau Réalisme, 1960s France, and the Neo-avant-garde: Topographies of Chance and Return, Ashgate Press. France.
- Cassiani, S. (2010), Germano Celant, Sharing a Dream, Published by Domus Magazine (<https://www.domusweb.it/en/art/2010/10/09/germano-celant-sharing-a-dream.html> adresinden erişim sağlandı E.T.15/11/2023).
- Certeau, M. (1984), Walking in the City, Part III Spatial Practices, The Practice of Everyday Life, S. Rendall (trans.), Berkeley & Los Angeles: University of California Press, USA.
- Celant, G. (1967), Arte Povera e IM spazio, catalogo mostre Galleria La Bertesca, Génova.
- Celant, G. (1967a), Arte Povera: Appunti per una guerriglia, Flash Art, V:3, No: 5 November-December, (www.flashart.com, adresinden erişim sağlandı E.T.12/01/2023).
- Celant, G. (1969b), Art Povera: Conceptual, Actual or Impossible Art ? 1st.Editions, Press Studio Vista, London.
- Celant, G. (1969), Arte Povera, Press by Praeger Publisher, Published In USA.
- Celant, G. (1972), Gilberto Zorio: Una attraversata nel crogiuolo delle irradiazioni artistiche, op. cit., p. 40-44.
- Celant, G. (1979), Mario Merz: The Artist as Nomad“, in: *Artforum*, (December, VOL. 18, NO. 4. pp.40-46.
- Celant, G. (1988), “Luciano Fabro: The Image That Isn't There,” *Artforum*, V. 27, no.2, October, pp.108-110.
- Celant, G. (1983), The Collision and The Cry: Jannis Kounellis, *Artforum*, October, V: 22, No: 2, (<https://www.artforum.com/features/the-collision-and-the-cry-jannis-kounellis-207973/> adresinden erişim sağlandı, E.T.10/12/2023).
- Celant, G. (1988), Arte Povera History and Stories. Press Electa, Milán.
- Celant, G. (1992), “Una attraversata nel crogiuolo delle irradiazioni artistiche”, in Gilberto Zorio, catalogo della mostra (Prato, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, 11 aprile – 30 giugno 1992), a cura di Germano Celant, Hopefulmonster, Torino, pp. 30-32.
- Celant, G. (2009), Arte povera - IM Spazio (Galleria La Bertesca, Genoa, 1967) Ambiente/Arte (Venice Biennale, 1976) Presented by Germano Celant 19/10/2009 - Auditorium MACBA – 7 pm

- Celant, G. (2012), Pier Paolo Calzolari, published by Distribution General, New York.
- Certeau, M. (2009), Gündelik Hayatın Keşfi: Eylem, Uygulama Üretim Sanatları, 1.Basım, L.A. Özcan (çev.), Dost Yayınevi, Ankara.
- Chiodi, S. (2017), Politica dell'Arte Povera, Flashart (<https://flash---art.it/article/politica-dellarte-povera/> adresinden erişim sağlandı E.T. 14/08/2022).
- Chiodi, S. (2020), Germano Celant, Present and Contingent, Academia.edu, (https://www.academia.edu/43271945/Germano_Celant_Present_and_contingent_Germano_Celant_attuale_e_contingente_2020 adresinden erişim sağlandı,E.T. 2/07/2022).
- Chiodi, S. (2024), Emilio Prini, I'alieno, Published by Antinomie, (<https://antinomie.it/index.php/2024/02/28/emilio-prini-lalieno/> adresinden erişim sağlandı,E.T.09/15/2024).
- Craft, C. (2012), An Audience of Artists: Dada, Neo-Dada, and the Emergence of Abstract Expressionism, University of Chicago Press, USA.
- Crane, D. (1993), "The Transformation, of the Avangarde: New York Art World, 1940-1985 " The University of Chicago Press, Chicago.
- Criticos, C. Kirshner, J. Lumley, R. Pinkus, K. and Bakargiev C.C. (2001). Zero to Infinity: Arte Povera 1962-1972, R. Flood and F. Morris (Editör) Published to Walker Art Center, USA.
- Crispoliti, E. (1994), Gli anni dello smarginamento e della partecipazione, in La pittura in Italia : Il Novecento/3 : le ultime ricerche, Milano, Electa, pp. 17-157.
- Crispoliti, E. (1998), Pino Pascali, Ed. Fuoricentro, Castelnuovo di Porto (Roma).
- Corris, M. (2006), Conceptual Art, Theory, Myth and Practice, Cambridge Univ. MIT Press. (www.academi.edu.com adresinden erişim sağlandı. E.T.01/02/2024).
- Costa, V. (2018), Pino Pascali: Retour a la Mediterranee, Dijon, Less Presses Du Reel, France.
- Costa V. (2019), "Interview with Germano Celant, The artnewspaper, Juillet-Août, N:10, pp: 30-31. ((54) Interview with Germano Celant, The artnewspaper, Juillet-Août 2019 | Valérie Da Costa - Academia.edu adresinden erişim sağlandı,E.T. 15/02/2023).
- Conte, L. (2010). Le Mostre Op Losse Schroeven. Situations En Cryptostructuren E Live In Your Head. When Attitudes Become Form. Alcune Riflessioni. Quaderni Di Scultura Contemporanea, N. 9, 91-108. (https://www.academia.edu/30643041/Le_mostre_Op_Losse_Schroeven_Situations_en_Cryptostructuren_e_Live_in_your_head_When_attitudes_become_form_Alcune_riflessioni adresinden erişim sağlandı.E.T. 26/10/2022).

- Conte, L. (2018), Gilberto Zorio, Flashart, (<https://flash---art.it/article/gilberto-zorio/> adresinden erişim sağlandı.E.T.[26/12/2023]).
- Cox, C. (2021), Sound Art and Time, Edited by Jane Grant, John Matthias, and David Prior, Oxford Handbook Press. (www.academi.edu.com,adresinden erişim sağlandı, E.T.11/03/2024).
- Cullinam, N. (2008), “From Vietnam to Fiat-nam: The Politics of Arte Povera”, October Magazine and Massachusetts Institute of Technology, Spring, V:5, N:124. pp:8-30. ([https://www.direct.mit/Volume Issue 124 | October | MIT Press](https://www.direct.mit/Volume%20Issue%20124%20October%20MIT%20Press) adresinden erişim sağlandı,E.T. 12/10/2022).
- Ça, O. (2017), Maria Merz, Frieze, No:189. pp:56-59. (<https://www.frieze.com/magazines/frieze-magazine/issue-189> adresinden erişim sağlandı,E.T. 26/08/2023).
- Danto, A.C. (2020), Sanatın Sonundan Sonra, 3.Basım, Z. Demirsu , (çev.), Ayrıntı Yay. İstanbul.
- Debord, G. (1996), Gösteri Toplumu, 1.Basım, A. Ekmekçi ve O. Taşkent (çev.), Ayrıntı Yay. İstanbul.
- Debord, G. (2001), Report on the Construction of Situations and on the Terms of Organization and Action of the International Situationist Tendency in Guy Debord and Situationist International: Texts and Documents, Tom McDonough (ed.), The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England.
- Delisa, A. (2023), Arte Povera, Teatro E Ricarica, (<https://teatroericerca.org/2023/05/08/arte-povera/> adresinden erişim sağlandı E.T. 02/01/2023]).
- Denegre, J. (2018), The Year 1968 and the Related Developments in Art, Published in: Treći program Radio Zagreba, Zagreb, 2009. (<https://www.avantgarde-museum.com/en/jesa-denegre-the-year-1968-and-the-related-developments-in-art-english~no6585/> adresinden erişim sağlandı.E.T. 12/10/2023).
- Deniz, D. (2010), Bir Avant-Garde Hareket Olarak Sitüasyonist Enternasyonelin Çağdaş Sanata Etkisi, Mimar Sinan Üniv. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı, (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi).
- Dezeuze, A. (2006), Neo Dada, ‘Junk Aesthetic’ and Spectator Participation, Neo Avangarde D.Hopkins (edit), Press of Rodopi BV. New York.
- Dings, D. (2016), Venüs of Rang: Poverty, Pover and Reconciliation, ([https://www.swarthmore.edu/sites/default/files/assets/documents/classics/Hapa x%202016%20Ding.pdf](https://www.swarthmore.edu/sites/default/files/assets/documents/classics/Hapa%202016%20Ding.pdf) adresinden erişim sağlandı,E.T.14/09/2023).
- Disch, M. (2007), Giovanni Anselmo, Hopefulmonster, Bologna, Italy.

- Dorfles, G. (1967), in Foligno, Palazzo Trinci, Lo spazio dell'immagine, catalogo della mostra [Venezia], p. 25.
- Doria, G. (2020), Lo Spazio Dell İmagine, Nazione İndiana, (<https://www.nazioneindiana.com/2024/11/06/lo-spazio-dellimmagine/> adresinden erişim sağlandı,E.T. 25/12/2024).
- Donatkova, Z. (2020), Fütürizm and the Birt of Fasizm, Published West Bohemian Historical Review, Department of Historical Sciences, Faculty of Arts, University of West Bohemia, Czech Republic
- Duron, M. (2024), Did the US Ring a Golden Lion Win? A New Documentary Revisit's a Venice Biennale Scandal, Art News, April, 16. (www.artnews.com/art-news/reviews/taking-venice-documentary-review-1964-biennale-robert-rauschenberg-1234702797/ adresinden erişim sağlandı,E.T.15/10/2024).
- Eco, U. (1985), "Sugli specchi:Sugli specchi e altri saggi, Bompiani, Milano. (<https://www.academia.edu/109582787/Eco> adresinden erişim sağlandı,E.T. 24/07/2023)).
- Eco, U. (2021), Açık Yapıt, 5.Basım, T.Esmer (çev.), Can Sanat Yay. İstanbul.
- Ellul, J. (2004), Sözün Düşüşü, 1.Basım, H.Arslan (çev.), Paradigma Yay. İstanbul.
- Embree, L. (1980), Merleau Ponty's Exammination of Gestalt Psychology, Boston University Research in Phenomenology, V:10, pp-89-121.
- Ertaş, H. (2011), The Situationist İnternational on the 1960's Radical Architecture: On Overview. İstanbul Technical University Institute of Science and Technology, (Published Thesisi), İstanbul.
- Eroğlu, Ö. (2014), Arte Povera, 2.Basım, Tekhne Yayınları, İstanbul.
- Fabro, L. (1987), Lettere ai Germani, 1979, Luciano Fabro: Lavori: 1963–86, Torino: Umberto Allemandi & C, pp. 170.
- Fameli, P. (2016), Il Peso Del Vuoto: Emili Prını İeri E Oggi, Università Degli Studio Roma Tre, İntrecci d'arte N:5. pp:86-92. (DOI:<https://doi.org/10.6092/issn.2240-7251/6370>).
- Farago, F. (2006), Sanat, 1.Basım, Ö.Doğan (çev.) Doğu Batı Yayınları, Ankara.
- Fineberg, J. (2014), 1940'dan Günümüze Sanat, 1.Basım, S.A. Eskier ve G.E. Yılmaz (çev.), Karakalem Kitabevi Yayınları, İzmir.
- Fischer, L. (2016), Performatif Estetik, 1.Basım, T.Avcı (çev.), Ayrıntı Yay. İstanbul.

- Fischer, A. (2006), George Brecht Events: A Heterospective, Exhibitation Catalogue, Cologne: Ludwig Museum.
- Flood, R. And Morris, F. (2001), Zero to Infinity: Arte Povera 1962-1972 (cat.), Published by Minneapolis Londres: Walker Art Center Tate Modern.
- Fiz, M.S. (2009), Del Arte Objetual Al Arte De Concepto (1960-1974), 3.Edition, Akal Arte Estetica, Madrid.
- Frigeri, F. (2018), Ütopia, Italian Art and Design, Published by Tornabuoni Art, İtalia.
- Fontana, L. (1949), Letter to Giampiero Giani, 2 In the collection of the Fondazione Lucio Fontana, Milan, and republished in Tommaso Trini, Lucio Fontana, exhibition catalogue, Messina: Edizione Mazzotta, 1986,s.87.
- Foster, H. (1996), The Return of the Real: The Avante-Garde at the End of the Century, First Edition, MIT Press, USA.
- Fougeron, L. (2003). “Un Exemple de Mise en Images: Le Ééalisme Socialiste, Dans les Arts Plastiques en France (1947-1954)” Éditions de la Sorbonne, Sociétés & Représentations, No:15, pp:165-214.
- Galley, G. (2019), Minor affects, a defining blind spot for a minor form: Allan Kaprow’s 18 Happenings in 6 Parts, Published by Revue Française d’études Américaines, No:160, P:86-104.
- Gamble, A. (2024), Cold War American Exhibitinaton of Italian Art And Dizayn, 1.edition, published by Routledge research in art museums and exhibitions, Taylor & Francis Group, New York. (www.outledge.com/Cold-War-American-Exhibitions-of-Italian-Art-and-Design/Gamble/p/book/9781032209166?srsitid adresinden erişim sağlandı,E.T.15/10/2024)
- Galimberti J. (2013), A Third-worldist Art? Germano Celant’s Invention of Arte Povera, Association of Art Historians, Art History, V: 36, I: 2, pp.:418–441, doi: <https://doi.org/10.1111/j.1467-8365.12006>. (<https://academic.oup.com/arthistory/article-abstract/36/2/418/7278086> adresinden erişim sağlandı,E.T. 25/02/2022).
- Gayford, M. (2017), Everything Needs to Be Centred on Humanity:Jannis Kounellis, 1936-2017, Interviews, Published by Apollon İnternatinol Art Magazine,
- Germaner, S. (1997), 1960 Sonrası Sanat, 1.Basım, Kabalcı Yay. İstanbul.
- Gintz C.(2010). “Başka Biçimde ve Başka Yerde” Musa Cedden (çev.), Dost Kitapevi Yay. Ankara.
- Gilardi, P. (1968). Letter to the magazine Pallone, *Pallone* 1, 17 September , now in P. Gilardi, La mia biopolitica, cit., p. 215

- Gilardi, P. (1969), Politics and Avant- Garde, in Op Losse Schroeven: Situaties en cryptostructuren, Stedelijk Museum, Amsterdam Now in P. Gilardi, La mia biopolitica, cit., p. 228-233
- Gilardi, P. (2007), citazione tratta dal documento “Il Concept del PAV”, aprile. (<https://www.connectingcultures.it/wp-content/uploads/2008/04/scheda-PAV.pdf> adresinden erişim sağlandı, E.T.15/10/2023).
- Giorgio, E. (2020), La “Comunità” Fluxus, un Flusso Artistico Concepito Come Nuovo Atteggiamento di Vita, Artlife in Cultural Revolution Online, (<https://artslife.com/2020/04/18/la-comunita-fluxus-un-flusso>. adresinden erişim sağlandı,E.T. 20/02/2023).
- Graf, S. (2021), Allan Kaprow and the Art of Happenings, www.thecollector.com adresinden erişim sağlandı, E.T.10/01/2024).
- Gnoli, A. (2017). Interview with Germano Celant, La Repubblca Culture Magazine, https://www.repubblica.it/cultura/2017/05/07/news/germano_celant_non_dite_che_h_inventato, adresinden erişim sağlandı,E.T.14/10/2022).
- Godfrey, M. (2024), Pino Pascali Exhibition Catalog, Published by Fondazione Prada, Milano, İtalya.
- Goetz, I. (2018), Arte Povera: Notes on the Genesis of a Movement. The Cultural Function of Italian Galleries during the 1960s.” in Arte Povera, Hauser & Wirth Publishers, Zürich.
- Golan, R. (2021), Flashback, Eclipse:The Political Imaginary of Art In The 1960’s, Distributed by Princeton University Press, Princeton, New Jersey, and Woodstock, United Kingdom Library of Congress Cataloging-in-Publication, Zone Books, USA. (<https://dokumen.pub/flashback-eclipse-the-political-imaginary-of-italian-art-in-the-1960s-1942130503-9781942130505.html> adresinden erişim sağlandı,E.T.25/09/2024).
- Goldberg, R. L (2011), Performance Art: From Futurism to the Present. 3d ed. London and New York: Thames & Hudson, USA.
- Gonou, A. (2012), Jannis Kounellis, Exhibited Catalog, Published by Museum of Cycladic Art (<https://cycladic.gr/en/ektheseis/giannis-kounellis/?srsltid=Af> adresinden erişim sağlandı [26.07.2023]).
- Gök, M. ve Seçkin, A. (2020), Gündelik Hayat Bağlamında Dönüşen Sanat, Siirt Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı:15, s: 229-246.
- Guasch, M.A. (2009), El Arte Ultimo Del Siglo XX En Sus Exposiciones 1945-2007, Published by Serbal Editorial, Rome.
- Glueck, G. (1999), Italy’s 1950’s: An International Dialogue, Works on Paper From Collection of the University of Pisa, The New York Times, December 10, pp.:49-52.

- Guilbaut, S. (2016), New York Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı, Soyut Dışavurumculuk, Özgürlük ve Soğuk Savaş, 2.Baskı, E.Gökteke (çev.), Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Guzetti, F. (2021). Standardizing the Author: Emilio Prini and Conceptual Art, Motion: Transformation. 35th Congress of the International Committee of the History of Arts Florence, September 1-6, pp:397-402.
- Habermas, J. (1994) Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje, Postmodernizm, Necmi Zeka (edit), Güleğül Naliş (çev.) Kıyı Yayınları.
- Harvey, D. (2012), Postmodernliğin Durumu, 6.Basım, (çev.), S.Savran, Metis Yay. İstanbul.
- Heidegger, M. (2012), Varlık ve Zaman, 2.Basım, K.Çüçen (Çev.), Sentez Kitap, İstanbul.
- Heidegger, M. (2011), Sanat Eserinin Kökeni, 1.Basım, F.Tepebaşı (Çev.), De ki Basım Yay. İstanbul.
- Holert, T. (2008), Learning Curve: Radical Art And Education in Germany, Artforum, May, V:46, N:9, pp:46-52.
- Hopkins (2006), Neo Avangarde, Press of Rodopi BV. New York.
- Williams, R.J. (2006), "Towards an Aesthetics of Poverty: Architecture and the Neo-Avant-Garde in 1960s Brazil" Hopkins, (edit.) Neo Avangarde, Press of Rodopi BV. Newyork. pp. 197-222.
- Hecker, S. (2013), "If the Boot Fits...Luciano Fabro's Italie." In G. Gazzola, guest ed., Italy from Without. Forum Italicum vol. 47: 2 (August 2013): 431-462, <https://doi.org/10.1177/0014585813485115>
- Hecker, S. (2020), Postwar Italian Art History Today, Untying 'The Knot' Bloomsbury Visual Art, Britanya.
- Hecker, S. and Bottinelli, S. (2021), Lead in Modern and Contemporary Art, 1. Editions, Bloomsbury Visual Art, Britanya.
- Holman, M. (2020), Recent Arte Povera exhibitions in Italy, The Burlington Magazine, March, No:162, p.228-233. <https://www.fondazionepascali.it/wp-content/uploads/2021 adresinden erişim sağlandı, E.T. 12/10/2024>.
- Hooker D. (2005), Richard Long: Walking The Line, Published by Thames and Hudson, New York.
- Jameson, F. (2022), Postmodernizm Üzerine Bir Konuşma, 1.Basım, C.Gönemç (çev.), Alfa Yay. İstanbul.

- Jameson, F. Lyotard, J.F. Habermas, J. (1990), Postmodernizm, 2. Basım, N.Zeka (haz.), Kıyı Yayınları İstanbul.
- Jimenez, M. (1973), Adorno: Art, Ideologie et Theorie De L'art Paperback, Publisher :Coll. 10/18, Paris.
- Joseph, B.W. (2007), Random Order: Robert Rauschenberg and the Neo-Avant-Garde, Published by The MIT Press, USA.
- Kahraman, H.B. (2005), Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Ötekileri, 3.Basım, Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Kounallis, J. Mario, M. and Andrea, A. (2007). Madesta, Frammenti Dell' Arte Povera, Museum Moderner Kunst Karnten.
- Kozan, S. (2021), İşçi Sınıfı Fotoğrafçısı Lewis W. Hine, Evrensel net. (www.evrensel.net/haber/434774/isci-sinifi-fotografcisi-lewis-wickes-hine, adresinden erişim sağlandı, E.T. 10/11/2023).
- Kozloff, M. (1973), American Painting During The Cold War, Artforum, May, Vol:13 No:45, pp: 43-54. (www.artforum.com/feauteres/artforum/kozloff adresinden erişim sağlandı, E.T. 23/11/2024).
- Kreft, L. (2009), "Sanat/Siyaset Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika" 1.Baskı, Ali Artun, (editör), M. Tüzel, E. Gen, E. Soğancılar, H. Barışcan, N. Gürbilek, S. Yücesoy, U. Kılıç, E. Zeybekoğlu, (çev.), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Krief, P. (2020), The Anticipatory Role of Germano Celant, Flash Art, 332 Fall, November, 3. ([www.https://flash---art.com/article/germano-celant-krief/](https://flash---art.com/article/germano-celant-krief/) adresinden erişim sağlandı, E.T. 15/10/2022).
- Kuryel, A. ve Fırat, B.Ö. (2015), Küresel Ayaklanmalar Çağında Direniş ve Estetik, 1.Baskı, B.Taş, E. Gen, A.Boren (çev.), İletişim Yay. İstanbul.
- Kuspit, D. (2018), Sanatın Sonu, 4.Basım, Y.Tezgiden (çev.), Metis Yay. İstanbul
- Lancioni, D. (2014), Perché Jannis Kounellis ha consegnato la realtà della vita alla fissità del quadro?, in "Ricerche di storia dell'arte" 3/2014, pp. 46-60, doi: 10.7374/79659 (<https://www.rivisteweb.it/doi/10.7374/79659> adresinden erişim sağlandı, E.T. 23.09.2024).
- Lancioni, D. (2018), Alpi Marit Time: In Giuseppe Penone, edited by Carlos Basualdo, Gagosian, New York.
- Lancioni, D. (2018a), The Inner Life of Forms, in Giuseppe Penone. Published by Gagosian, New York.
- Lancioni, D. (2018b), Svolgere la propria pelle (To Unroll One's Skin), in Giuseppe Penone. The Inner Life of Forms, edited by Carlos Basualdo, Gagosian, New York.

- Lauf, C. (2018), Emilio Prini : A Visual Bibliography, Published by GRI Library Catalog, Rome. (http://primo.getty.edu/GRI:GETTY_ALMA21195494130001551 adresinden erişim sağlandı, E.T. 24.10.2023).
- Lawson, T. (2019). The Poetics of Political, Mario Merz Time is Mute, (Ed) T. Ochoa de Zabalegui, Catalog published Department of Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia with Fondazione Merz, Turin.
- Lefebvre, H. (2012), Gündelik Hayatın Keşfi, 1.Basım, I.Ergüden (çev.), Sel Yay. İstanbul.
- Leslie, E. (2020), Avangard, Sanat ve Kuşku, D.Yılmaz (çev.), E-skop dergisi, (<https://www.e-skop.com/skopbulten/avangard-sanat-ve-kusku/5639> adresinden erişim sağlandı, E.T. 22.01.2025).
- Levine, L. (2020), Was Modern Art Really a CIA Psy-Op? ([www. daily.jstor.org/was-modern-art-really-a-cia-psy-op/](http://www.daily.jstor.org/was-modern-art-really-a-cia-psy-op/) adresinden erişim sağlandı,E.T.20/11/2024).
- Lista, G. (2006). Arte Povera: Gallery of the art. The Art Gallery 5 Continents Editions, USA.
- Lista, G. (2011), Amalfi, ottobre 1968: una testimonianza, in Arte Povera, Interviste curate e raccolte da Giovanni Lista, Abscondita, Milano, p. 137.
- Lloyd, J. (2023), Emilio Prini: E Prini, Published by İnternational Studio, (www.studiointernational.com adresinden erişim sağlandı,E.T.20/11/2023).
- Lolli, M. (2023), Lo Standart variabile di Emilio Prini a Milano, Artribune (<https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2023/06/mostra-emilio-prini-milano/> adresinden erişim sağlandı,E.T.28/12/2023).
- Lonzi, C. (1967), P. Pascali intervistato da C. Lonzi in "Marcatré", nn. 30- 33, Milano, luglio 1967, ripubblicato in C. Lonzi, 1 Autoritratto, De Donato editore, Bari , p. 246. (<https://sublimianatomie.palazzoesposizioni.it/artista/pascali-pino> adresinden erişim sağlandı,E.T.28/08/2024).
- Lubitsch, V (2022), Pier Paolo Calzolari in New York, Juliet, Contemporary Art Magazine (<https://www.juliet-artmagazine.com/en/pier-paolo-calzolari-in-new-york/> adresinden erişim sağlandı, E.T.25/09/2023).
- Lumley, R. (1972), “Habitable Art: In and Around Piero Gilardi, (<https://www.finestresullarte.info/en/search> adresinden Erişim sağlandı,E.T. 10/05/2023).
- Lumley,R. (2004) Arte Povera. Press Tate, London.
- Lumley, R. (2005), Arte Povera in Turin: The Intriguing Case of the Deposito D’Arte Presente, in R. Lumley and F. Manacorda (eds.), Marcello Levi: Ritratto di un collezionista/Marcello Levi: Portrait of a Collector, Hopefulmonster, Turin.

- Lumley, R. (2019). Mario Merz, Tables and Hoses, Time and Space, Mario Merz Time is Mute, (Ed) T. Ochoa de Zabalegui, Catalog published Department of Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia with Fondazione Merz, Turin.
- Lumley, R. (2006), *Il Mondo Reinventato*, Pino Pascali, Flashart, Aprile, No:257, (<https://flash---art.it/2024/04/il-mondo-reinventato-pino-pascali/> adresinden erişim sağlandı, E.T. 22/11/2024).
- Lucarelli, F. (2019), Two Exhibitions at Iris Clert Gallery, Paris: Yves Klein's Le Vide (The Void, 1958) and Arman's Le Plein (The Full-Up, 1960), (www.sock-studio.com.Two Exhibitions at Iris Clert Gallery, Paris: Yves Klein's Le Vide. adresinden erişim sağlandı.E.T. 11.10.2023)
- Lytton, N. (2004), *Modern Sanatın Öyküsü*, 3.Basım, C. Çapan ve S. Öziş (çev.), Remzi Kitapevi, İstanbul.
- Macieski, R. (2015), *Picturing Class: Lewis W. Hine Photographs Child Labor in New England*, Published by University of Massachusetts Press, London, (<https://www.jstor.org/stable/j.ctt1cx3szj> adresinden erişim sağlandı, E.T. 12/102/022).
- Maida, D. (2017), Robert Rauschenberg vince la Biennale del 1964. Un film svela i retroscena,Artribune, (<https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2017/07/il-film-su-rauschenberg/> adresinden erişim sağlandı, E.T. 12/11/2024).
- Mammi, A. (1989), Pino Pascali, Art Forum, March,7,V:27, (<https://www.artforum.com/events/pino-pascali-4-220339> adresinden erişim sağlandı,E.T. 20/04/2023).
- Marks, T. (2015), Force of Nature: Interview With Guiseppe Penone, Published by Apollo The International Art Magazzine, September, V:5 N:6.
- Malsch, F. and Stoll, C.M. (2011), *Che Fare, Arte Povera, Historic Years*, Kehrler Verlag by Published, Kunstmuseum Liechyenstein, Germany.
- Maraniello, G. (2007), Giovanni Anselmo: Where the stars are coming, Marguerite Shore (trans.), Bologna: Galleria D'Arte Moderna and Torino:
- Martin, W.M. (1973), *Futurism Focus*, Published of The Solomon R. Guggenheim Museum Foundation, USA.
- Mancini, F. (1968), *Italian Student Movement*, Published By: American Association of University Professors, AAUP Bulletin, Vol.54 No:4, pp:427-432. <https://doi.org/10.2307/40223720>, <https://www.jstor.org/stable/40223720>, adresinden erişim sağlandı, E.T. 16/10/2022).
- Mangini, E. (2010), *Arte Povera in Turin 1967-1978: Contextualizing Artistic Strategies During the Anni Di Piombo*, Published Thesis, Art History Dissertations and Abstracts from North American Institutions, USA.

- Mangini, E. (2012). Form as Social Commitment: The art of Giovanni Anselmo during the Anni di Piombo. *Enthymema*, (7), 559–574. (<https://doi.org/10.13130/2037-2426/2710> adresinden erişim sağlandı,E.T.12.11.2023).
- Mangini, E. (2016), Solitary/Solidary: Mario Merz’s Autonomous Artist, Publication of CAA, *Art Journal* 75, No:3, October, (https://artjournal.collegeart.org/?p_7866 adresinden erişim sağlandı,E.T.15.10.2023).
- Mangini, E. (2018), Gilberto Zorio, *Artforum*, December, V:56, No:6, (<https://www.artforum.com/events/gilberto-zorio-8-238343/> adresinden erişim sağlandı,E.T.15/11/2023).
- Mangini, E. (2021), *Seeing Through Closed Eyelids: Giuseppe Penone and the Nature of Sculpture*, Published by University of Toronto, İtalia.
- Mangini, E. (2024), Arte Povera as a state of mind Curator Carolyn Christov-Bakargiev reveals how she will celebrate the enduring relevance of pioneering postwar Italian artists in her major new exhibition at the Bourse de Commerce – Pinault Collection, ([www.https://www.artbasel.com/stories/arte-povera-bourse-commerce-pinault-collection-art-basel-paris-2024](https://www.artbasel.com/stories/arte-povera-bourse-commerce-pinault-collection-art-basel-paris-2024) adresinden erişim sağlandı, E.T. 20/10/2024).
- Manolache, M. (2023), Arte Povera and It’s Timeless Cultural Importance, (<https://different-level.com/arte-povera-and-its-timeless-cultural-importance/> adresinden erişim sağlandı, E.T. 18/12/2023).
- Manzoni, P. (2020), *Piero Manzoni: Writing on Art*, G. Luigi (edit.), Published by Hauser and Wirth, USA.
- Mattick, P. (2003), *Art In It’s Time*, Published by Routledge, New York.
- McKenzie L. (2018), *Penone with Interview*, published by Even Magazine, Spring, No:9.
- McKever, R. (2024), A Tribute To Giovanni Anselmo: The Made Visible the in Invisible Forces that Govern the Universe, *Apollo Magazine*, 04 January, (<https://www.apollo-magazine.com/giovanni-anselmo-obituary-arte-povera> adresinden erişim sağlandı, E.T.10/06/2024).
- Mead, M. (1998), *Art and Reality: From the Standpoint of Cultural Anthropology*, Published by College Art Journal, V:2 N:4, pp:119-121.
- Merjian, A. H. (2017), Always Two: An Interview with Michelangelo Pistoletto, Fifty years after its first outing, the artist reprises his legendary Walking Sculpture performance in the US, (<https://www.frieze.com/article/always-two-interview-michelangelo-pistoletto>, adresinden erişim sağlandı.E.T. 11.22.2023).

- Merjian, A.H. (2017a), Taking Shape, Magazzino Italian Art, Art Forum, V:56 No:3, pp: 44-48 (<https://www.artforum.com/issue/2017/november-2017-253546/> adresinden erişim sağlandı, E.T.12.10.2024).
- Merjian, A. H. (2019). The Free Spirited Amalfi Coast Weekend That Launched Arte Povera, The Artsy, (www.artsy.net/article/artsy-editorial-free-spirited-amalfi-coast-weekend-birth-arte-povera , adresinden erişim sağlandı, E.T. 10/12/2022).
- Merjian, A.H. (2019a), The Lingering Presence of Jannis Kounellis, Pondering the legacy of Jannis Kounellis, a titan of Arte Povera, away from the crowds of Venice. Hyperallergic News, (<https://hyperallergic.com/509428/the-lingering-presence-of-jannis-kounellis/> adresinden erişim sağlandı, E.T. 14/07/2023).
- Merjian H. (2022), Displacements: Jannis Kounellis and the Aesthetics of Catachresis, Minneapolis : Walker Art Center, P: 241-265. (www.academi.edu.com, adresinden erişim sağlandı, E.T.11/01/2023).
- Mesche, C. (2021), Josep Beuys, 1.Basım, E.Ayvaz (çev.), Arter, E-Kitap, İstanbul.
- Milani, E. (2023), Emilio Prini at Roma, MACRO, Winter, Issue:78, Rome. (www.spikeartmagazine.com/articles/review-emilio-prini-macro-2023, adresinden erişim sağlandı, E.T. 10/02/2023).
- Minnucci, R. (2017), Arte Povera Italian Influences British Responses, Exhibition organised by: Estorick Collection of Modern Italian Art, Exhibition curated by: Stephen Nelson; Martin Holman Press office: Alison Wright PR, Government Indemnity organised by: Charlotte Walker, Arts Council England, London.
- Minnucci, R. (2017b) Impoverishing Signs To Reduce Them Art Povera, (<https://www.scribd.com/document/604820533/Impoverishing-Signs-to-Reduce-Them-Art-Povera>, adresinden erişim sağlandı, E.T. 20/10/2023).
- Minnucci, R. (2022), "Between Artifice and Nature: Exploring Materiality in 1960s Italian Art", Invited Speaker, Fine Arts Talks, British School at Rome, (academia.edu/101678272/_Between_Artifice_and_Nature_Exploring_Materiality_in_1960s_Italian_Art_I adresinden erişim sağlandı, E.T.15/12/2023).
- Moscuso, M. (2014), An (Other) Marisa Merz: An Alternative Interpretation to the 'Feminized' Artworks of Arte Povera Artist Marisa Merz, (<https://escholarship.org/uc/item/834925d0> adresinden erişim sağlandı [25.02.2023]). (www.academia.edu/48990043/An_Other_Marisa_Merz_An_Alternative_Interpretation_to_the_Feminized_Artworks adresinden erişim sağlandı, E.T. 25/02/2023).
- Oktay, A. (1990), Sanat ve Siyaset, 1.Basım, Yön Yay. İstanbul.
- Oliva, B.A. (2001), Jannis Kounellis and Giorgio Morandi, Press by Sprovieri Art Gallery, London.

- Özel, F.B. ve Mumyalmaz, A. (2018), Max Horkheimer ve Theodor W. Adorno'da Modern İnsan ve Tüketim İdeolojisi, Akademik Hassasiyetler Dergisi, C:5 S:10, Sayfa: 61-88.
- Paggioli, R (1968), The Theory of the Avangarde, United States of America: Harvard University Press, Belknap.
- Palassmaa, J. (2019), (2019). The Poetics of Political, Mario Merz Time is Mute, (Ed) T. Ochoa de Zabalegui, Catalog published Department of Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia with Fondazione Merz, Turin.
- Panicelli, I. (1984), Jannis Kounellis, Artforum, V:23, No:2, pp.88-102. (<https://www.artforum.com/events/jannis-kounellis-13-225962/> adresinden erişim sağlandı, E.T. 26/08/2023)].
- Pasqualetti, S.M. (2018), Sainte conversation : l'énergie dans les travaux de Giuseppe Penone, Giovanni, Anselmo et Gilberto Zorio, dans les premières années de l'Arte Povera. Art et histoire de l'art Dumas, Hal Open Science, France. (www.dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01961233/file/2018-Pasqualetti%20Sainte.pdf adresinden erişim sağlandı, E.T. 23/11/2023).
- Passini, F. (1991), Lucio Fabro, Interview, Artforum, Vol:9 No:5, January, pp:35-37. (<https://www.artforum.com/events/luciano-fabro-4-218978/> adresinden erişim sağlandı,E.T. 12/10/2023).
- Pavone, C. (2012), Pino Pascali, Il Seduttore dell'Arte Povera, Artribune, (<https://www.artribune.com/report/2012/11/pino-pascali-il-seduttore-dellarte-povera/> adresinden erişim sağlandı,E.T. 08/02/2025).
- Perrottet, T. (2016), Dada: 100 Years Later, WSJ Magazine, 19 January, Art History. (erişim: www.wsj.com adresinden erişim sağlandı, E.T. 10/02/2023).
- Petican, P. (2012), Arte Povera, Experience: Nature, Presented, 1. Edition, Published Routledge, London.
- Pratesi, L. (2004), Guisepppe Penone:Landscape Of The Brain, Published by Hopefulmonster, Italy.
- Pratesi, L. (2019), Nel Labirinto di Emilio Prini, A Torino, Artribune Magazine, (<https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2019/11/mostra-emilio-prini-fondazione-merz-torino/> adresinden erişim sağlandı, E.T. 28.08.2023).
- Politi, G. (1967), Lo Spazio dell'Immagine, in Flashart, n. 2, p. 2.
- Ponty, M. (2006). Algının Önceliği ve Onun Felsefi Sonuçları, 1.Basım, Y. Yıldırım (çev.). Kabalcı Yay. İstanbul.
- Ponty, M. (2014). Algılanan Dünya, 1.Basım, Ö. Aygün, (çev.), Metis Yay. İstanbul.

- Ponty, M. (2017), *Algının Fenomenolojisi*, 1.Basım, E.Sarıkartal ve E. Hacımuratoğlu (çev.) İthaki Yay. İstanbul.
- Ponty, M. (2023), *Görünür Görünmez*, 1.Basım, H.Güven (çev.), Doğu Batı Yay. Ankara.
- Ranciere, J. (2013), *Özgürleşen Seyirci*, 3.Basım, (çev.) B. Şaman, Metis Yay. İstanbul.
- Rattemeyer, C. (1969), “Op losse Schroeven and “When Attitudes Become Form” 1969, in idem (a cura di), *Exhibition, Histories. Exhibiting the New Art: “Op losse Schroeven and “When Attitudes Become Form”*, pp. 46-49;
- Re, E. (2024), Gilardi, Tappeto Natura, *Magazzino Italian Art*, (www.Gilardi: Tappeto-Natura | Magazzino Italian Art adresinden erişim sağlandı E.T.10/06/2024).
- Rentetzi, E. (2008), *L'arte relazionale e interattiva di Piero Gilardi*, Amnesia vivace, Marzo, N:25. (<http://www.amnesiavivace.it/sommario/rivista/brani/pezzo.asp?id=370>. adresinden erişim sağlandı, E.T. 10/04/2024).
- Repetto, P. (2016), *Metamorphosis: The Alchemists Of Matter*, Published on the occasion of A Point of View on Arte Povera 5 October – 2 November, 2016, Repetto Gallery
- Richter, H. (1985), *Dada and Anti Art*, 1.Press, D.Britt (Translated From Germany), Published by Theme and Hudson World Of Art, USA.
- Robecchi, M. (2007), Jannis Kounellis: Non-Verbal Communication, Interview with Jannis Kounellis, *Artpulse Magazine*, (<https://artpulsemagazine.com/jannis-kounellis-non-verbal-communication> adresinden erişim sağlandı, E.T. 20/12/2023).
- Roelstraete, D. (2010), “Richard Long: A Line Made by Walking” Published by Afterall Books, London.
- Rouschenberg, R. (1952), *American Action Painting*, *Art News* 51/8, Dec, pp: 3-8.
- Ross, K (2016), *Ortak Lüks: Paris Komünü’nün Siyasi Muhayyilesi*, 1.Basım, T.Birkan (çev.) Metis Yay. İstanbul.
- Rusheth, A. (2017), Jannis Kounellis, Whose Ingenious, Poetic Works Helped Define Arte Povera, Dies at 80, *Art News*, February. (<https://www.artnews.com/art-news/news/jannis-kounellis-inventive-italian-sculptor-who-helped-define-arte-povera> adresinden erişim sağlandı, E.T. 20/12/2023).
- Sanna, J. (1972), *Gilberto Zorio: “Corpo di energia”* *Data*, Aprile, No:3, pp:16-23.
- Sanna J. (1972b), *Gilberto Zorio with Interview*, *Data*, April, No:75, pp:72-77.
- Sanna, J. (1987), *Renovating The New: The Art of Lucio Fontana*, Cuts, holes, spaces, ultraviolet, oils, concepts, metals – a universe open to the universe, *Artforum*, V:26, N:3, (www.artforum.com adresinden erişim sağlandı, E.T. 20/02/2023).

- Sanna, A. (2023), Lucio Fontana, Manifesto Scritti Interviste, Published by Abscondita, Italy.
- Sargentini, F. (2012), L'arte Povera e nata a Roma, Flash Art, mars, no:300.
- Sanger, A. (2009), Michelangelo Pistoletto, 'Venus of the Rags' 1967 (<http://www.tate.org.uk/art/artworks/pistoletto-venus-of-the-rags-t12200/text-summary> adresinden erişim sağlandı, E.T. 23/08/2023).
- Sardes, G. (2019), Against The Hegemony of American Art, Art Critique, (<https://www.art-critique.com/en/2019/03/against-the-hegemony-of-american-art/> adresinden erişim sağlandı, E.T. 23/08/2023).
- Sarup, M. (2010), Postyapısalcılık ve Postmodernizm, 3.Baskı, Abdülbaki Güçlü (çev.), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara,
- Satre, B. (2011), Vers un Theatre d'artistes": les incursions Theatrales de L'arte Povera, Historia de l'Art (bulletin d'information de l'Institut National d'Histoire de l'Art), Decembre, n:69. pp.77-84. (https://www.persee.fr/doc/hista_0992-2059_2011_num_69_1_3381 adresinden erişim sağlandı,E.T. 12/10/2022).
- Satre, B. (2012),. "L'Arte Povera et les Arts de la scène: Les expériences théâtrales de Jannis Kounellis, Giulio Paolini, Michelangelo Pistoletto ve Mario Ceroli." Thesis, Aix-Marsilya, (<http://www.theses.fr/2012AIXM3115> adresinden erişim sağlandı,E.T. 24/02/2022).
- Sauer, C. (2016), Jannis Kounellis: Senza titolo, 1967 (Campi, Pappagallo, Cotoniera) Published by Raussmüller Organisation, Basel.
- Scotini, M. (2014), Politiche della vegetazione. Conversazione tra Piero Gilardi e Marco Scotini, Alfaecologia, Speciale di "Alfabeta2", anno V:35, aprile-maggio.Torino.
- Sergio, G. (2011), Arte Povera, A Question of Image. Germano Celant and the Critical Representation of the Neo-Avant-Garde, Published of Société française de photographie, Open Edition Journal, 28 November, pp:1-12. (file:///C:/Users/ACER/Downloads/etudesphotographiques-3471.pdf adresinden erişim sağlandı, E.T. 12/10/2023).
- Schirripa, G. (2019), Jannis Kounellis, Carla Lonzi and the Appropriation Of The Workerism Movement's Ideas In Untitled (12 Horses) And Autoritratto, An Honors, Pressed Thesis to The Faculty of the Department of Art History University of Houston, Texas.
- Schmitz, H. (2020), Yeni Fenomenoloji, T.Erkıpçak (çev.), Vira Verita, Disiplinler arası Karşılaştırmalar. (www.viraverita.com/hermann-schmitz-ve-yeni-fenomrnoloji adresinden erişim sağlandı, E.T. 10/06/2023).

- Schwabsky, B. (1998), Pier Manzoni, Artforum, V:36, N.9, (<https://www.artforum.com/events/piero-manzoni-193822/> adresinden erişim sağlandı, E.T. 10/12/2023).
- Shapiro, T. (1976), Painters and Politics: The European Avant-Garde and Society 1900-1925, New York
- Sidra, S. (1994), Yves Klein, Published by American distribution, D.A.P. (Distributed Art Publisher), USA.
- Silverman, K. (2012), Begin Again: A Biography of John Cage, Northwestern University Press, USA.
- Sloterdijk, P.(2005), Dünyaya Gelmek-Dile Gelmek, 1.Basım, G.Uyanık ve A.Sarı (çev.), Salkım Söğüt Yay. Ankara.
- Sooke, A. (2016), CİA'nın Kültürel Silahı: Çağdaş Sanat, D. Duru (çev.), Bilim Ütopya Dergisi, Kasım, (www.bilimveutopya.com.tr/cianin-kulturel-silahi-cagdas-sanat adresinden erişim sağlandı, E.T. 21/11/2024).
- Stiles, K. (2013), Performance Art, In T. D. Kaufmann (Ed.), Oxford Bibliographies in Art History. Oxford University Press.
- Stoll, M.C. (2010), "Che fare? What is to be Done?" In Che Fare? Arte Povera: The Historic Years. 13. Heidelberg: Kehrer. London. (<https://lux.collections.yale.edu/view/object/e4822887-1be7-4798-96ac-0334760899e4> adresinden erişim sağlandı, E.T. 25/01/2023).
- Stoll, M.C. (2019), Entrare nell'opera. Processes and Performative Attitudes in Arte Povera. Catalog, The Kunstmuseum, Liechtenstein with Hilti Art Foundation Städtle 32, P.O. Box 370
- Şan, E. (2015). Merleau-Ponty, 1.Basım, Say Yayınları. İstanbul.
- Şen, E. (2021). Sanata Bir Başkaldırı Olarak Avangard ve Peter Bürger, Sosyal, Beşeri ve İdari Bilimler Dergisi, 4(10): 1014-1027.
- Tomassoni, I. (2009), The space of the image and its time, Skira, Ginevra-Milano,
- Tomassoni, P. (2020), New Publication on Allan Kaprow, Published by Artvisor, (www.artivor.com/new-publication-on-Allan-Kaprow-essay-by-PieroTomassoni adresinden erişim sağlandı [15.04.2023]).
- Tomassoni, P. (2020a), Emilio Prini, Not Made, Not Chosen, Not Presented, Flashart,
- Tonelli, M. (2010), Pino Pascali. Il libero gioco della scultura, Parole e immagini, Italiae. (https://www.academia.edu/42796257/Pino_Pascali_Il_libero_gioco_della_sculptura_cover adresinden erişim sağlandı, E.T. 22/10/2023).

- Tosatto, G. (1997), Giuseppe Penone, press by Hopefulmonster, Catalog, Torino.7Toress, E. (1965), Because it is there: The Philippines at the 32nd Venice Biennale, A Close Look, Published by Ateneo de Manila University, Vol.13, No:3, pp:330-349. (www.jstor.org/stable/42720597 adresinden erişim sağlandı, E.T. 20/11/2024).
- Toress, A. (2024), The Irreverent Genius of Pino Pascali, Art Frame, (<https://art-frame.org/index.php/2024/03/29/the-irreverent-genius-of-pino-pascali/> adresinden erişim sağlandı, E.T. 28/12/2024]).
- Trini, T. (1967), Una Galassia Chiamata Scultura, in Domus, Novembre, N:456, s.49.
- Trini, T. (1967a), Fuoco, Immagine, Acqua, Terra, Galleria l'Attico , in "Domus" n. 452,
- Trini, T. (1968), Un incontro di artisti e critici, "Arte povera Azioni Povere", in "Domus", N. 468. Novembre, p. 51.
- Trini, T. (1968a), L'intervista su Pino Pascali, in Pino Pascali, catalogo della mostra, op. cit.
- Trini, T. (1969), Nuovo alfabeto per il corpo, in Domus, N. 470, pp:45-51.
- Trini, T. (1972), The Sixties in Italy, Studio International 184, November, N:949.
- Trini, T. (1973), Anselmo, Penone, Zorio e la nuovi fonti d'energia per il deserto dell'arte, Data, No: 9, Autunno, pp. 62-67.
- Trini, T. (2007), Lo Spazio Dell Immagine, Il Antichiere, Rome.
- Troncene, A. (2010), Spazio, Tempo, Immagine a Foligno, CIAC – Centro Italiano Arte Contemporanea Via del Campanile, 13 – Foligno (PG) Dal 15 novembre 2009 al 31 gennaio 201, (<http://www.luxflux.net/spazio-tempo-immagine-a-foligno/> adresinden erişim sağlandı, E.T. 16/08/2024).
- Tyszka, J. (2014) "Jerzy Grotowski in Copenhagen: Three Encounters with the Sage," Mime Journal: Vol. 25, Article 4. DOI: 10.5642/mimejournal.20142501.04 (<https://scholarship.claremont.edu/mimejournal/vol25/iss1/4> adresinden erişim sağlandı, E.T. 10/03/2023).
- Ursprung, P. (2001), Allan Kaprow Economy: Household, Press by Parkett Art Magazine, Vol:62, pp: 6-18.
- Vannini, E. (2019), Nanni Balestrini, Cercando di Afferare Mentre la Moltitudine Delle Cose Accade, (<http://www.hotpotatoes.it/2019/05/20/nanni-balestrini/> adresinden erişim sağlandı, E.T. 26/10/2023).
- Varlı, G. (2010), Üçüncü Tiyatro ve Türkiye’de Kadın Tiyatroları, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kadın Çalışmaları Ana Bilim Dalı, (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi), Ankara.

- Velie, E. (2024), Was Rauschenberg's Venice Biennale Victory Rigged?, Hyperallergic. (www.hyperallergic.com/878456/did-the-united-states-1964-venice adresinden erişim sağlandı, E.T. 22/10/2024).
- Vergine, L. (2000), Body Art And Performance, The Body as Language, Published by Skira, Canada,
- Verzotti, G. (1997), Piero Manzoni's Lifelines, Artforum, March, V:29, N:7, pp:20-26.
- Volpato, E. (2022), Jannis Kounellis, Exhibition Catalog, GAM Art Gallery, Torino. (<https://www.gamtorino.it/en/evento/jannis-kounellis/> adresinden erişim sağlandı [13.10.2023]).
- Yúdice, G. (1999), Rethinking the Theory of the Avant-Garde from the Periphery, "Modernism and Its Margins: Reinscribing Cultural Modernity from Spain and Latin America" subject from book, Anthony L. Geist ve Jose Monleon (ed.), Minneapolis: U Minnesota P, s. 74.
- Yúdice, G. (2003), The Expediency of Culture: Uses of Culture in the Global Era, Published by Duke University Press, USA.
- Yüksel, A.B.(2010), Bir Ütopya Olarak Gerilla Sanatı ve Gerilla Reklamcılığın Yaratığı Distopya, Marmara Üniversitesi/GüzeşnSanatlar Enstitüsü/Resim Bölümü, Resim Ana Sanat Dalı, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi,
- Yılmaz, M. (2013), Modernden Postmoderne Sanat, 3.Basım, Ütopya Yayınevi, İstanbul.
- Zambianchi, C. (2014), Oltre l'oggetto»: qualche considerazione su Arte Povera e performance, in "Ricerche di storia dell'arte", n. 114, 2014 , pp. 35-45.DOI: 10.7374/79658, ([https://www.rivisteweb.it/doi/10.7374/79658?rwSearchIds=\[Rivisteweb:ARTICOLO\]](https://www.rivisteweb.it/doi/10.7374/79658?rwSearchIds=[Rivisteweb:ARTICOLO]), adresinden erişim sağlandı, E.T. 10/02/2023).
- Zeka, N. (1994), Postmodernizm: Lyotard, Habermas, Jameson, 2.Baskı, N.Zeka (Hazır.), G. Naliş, D. Sabuncuoğlu, D. Erksan (çev.), Kıyı Yay. İstanbul.
- Zorio, G. (2009), In conversazione con Germano Celant, in Id., Gilberto Zorio. Torri Stella / Star Towers, Skira, Milano, p. 46.
- Stella, T. (2009), In conversazione Gilberto Zorio, Star Towers, Skira, Milano, p. 46.
- Wechsler, M. (1986), Gilberto Zorio, Artforum, October, V:25 N:2, pp:145-148.
- Werner, A. L. (2012), Black is the New Black, exhibition Works of Jannis Kounellis, in Blain Southern Gallery, Berlin. (<http://www.artfridge.de/2012/11/berlin-black-is-new-black.html> adresinden erişim sağlandı, E.T. 16/05/2024).
- Wilford, H. (2008), The Mighty Wurlitzer: How The CIA Played America, Published by Harward University Press (<http://www.thecoreproject.org/omeka/files/original/e2e0c1a4ec1f79c303936576040fe197.pdf>, adresinden erişim sağlandı, E.T. 22/11/2024).

Wolfe, S. (2020), The Shows That Made Contemporary Art History: Live In Your Head. When Attitudes Became Form, Artland Magazine. (www.magazine.artland.com/shows-that-made-contemporary-art-history adresinden erişim sağlandı, E.T. 20/10/2023).

www.artstory.com. E.T. 11/07/2023

www.danielrothbart.org. E.T. 06/08/2023

www.e-skop.com. E.T. 01/02/2022

www.magazine.artland.com. E.T. 06/02/2023

www.mercecunningham.org. E.T. 15/03/2023

www.inenart.eu. E.T. 21/03/2024

www.castellodirivoli.org. E.T. 20/11/2023

www.meer.com. E.T. 21/06/2024

www.cardigallery.com/magazine/azioni-povere-with-jannis-kounellis. E.T. 12.11.2023

www.heartmus.com. E.T. 20.03.2023

www.luciofontana.net/testi-lucio-fontana. E.T. 12/10/2024

www.arte.it/calendario-arte/rivoli/mostra-ottobre-1968-arte, E.T. 18/10/2023

www.artnet.com/art-world/taking-venice-robert-ra. E.T. 20/11/2024

www.brooklynrail.org/2016/11/criticspage/alan-solomon, E.T. 22/11/2024

www.domusweb.it/en/art/2020/04/29/the-legacy-of-germano, E.T. 15/10/2023

www.academia.edu/48990043/An_Other_Marisa_Merz_An_ E.T. 25/02/2023

www.medium.com/essinova/joseph-beuys-rediscovery-of-man, E.T. 16/11/2023

www.amnesiavivace.it/sommario/rivista/brani/pezzo.asp?id=370. E.T. 10/04/2024

www.domusweb.it/en/movement/arte-povera.html, E.T. 26/08/2022

www.heartmus.dk/en/about-heart/our-collection/piero-manzoni. E.T. 20/03/2023

www.Faldone Unico Archivio dal 1959 al 1968 – Mari tra le mura. E.T. 15/10/2022

www.evrensel.net/haber/434774/isci-sinifi-fotografcisi-lewis, E.T. 12/10/2022

www.plato.stanford.edu/archives/win2023/entries/merleau-ponty/ E.T. 11/12/2023

www.agenzia.versolarte.it/News/2022/07/01/jannis-kounellis E.T. 15/08/2023

www.rainews.it/tgr/piemonte/articoli/2022/06/apollo-secondo-jannis E.T. 20.11.2023

www.fondazioneartecrt.it/en/artwork/respiro-giovanni E.T. 28/11/2024

www.finestresullarte.info/en/ab-art-base/giuseppe-penone E.T. 09/12/2022

www.tornabuoniart.com/en/pier-paolo-calzolari E.T. 28/12/2023

www.castellodirivoli.org/en/artista/pier-paolo E.T. 14/11/2023

www.archiviopinopascali.org/en/pascali/bibliograph E.T. 21/12/2023

www.artsupp.com/en/la-vedova-blu-pino-pascali-shot-by, E.T. 30/10/2023

www.fondazionepascali.it/bibliografia/ E.T. 25/02/2023

www.artic.edu/artworks/207124/living-sculpture, E.T. 12/10/2023

www.dokumen.pub/new-histories-of-art-in-the-global-postwar, E.T. 23/10/2023

www.e-flux.com/announcements/569458/emilio-prini-e-prini E.T. 28/04/2024

www.lowellmilkcenter.org/programs/projects/view/lewis-hine, E.T. 12/10/2022

www.artvisor.com/emilio-prini-e-prini-at-macro/ E.T. 16/06/2024

www.tate.org.uk/documents/234/artepoveracards.pdf , E.T. 25/06/2023

www.pinaultcollection.com/en/boursedecommerce/i, E.T. 10/01/2025

www.magazine.artland.com/shows-that-made-contemporary-art, E.T. 12/10/2023

www.comune.foligno.pg.it/novita/lo-spazio-dellimmagine/ E.T. 15/10/2023

www.luxembourgco.com/exhibitions/21/press_release_text/ E.T. 22/09/2022

www.triennale.org/en/magazine/un-ricordo-di-germano-celant, E.T. 26/10/2024

ÖZ GEÇMİŞ

Ad Soyad: Halil SEPETCİ	
Eğitim Bilgileri	
Lisans	
Üniversite	Atatürk Üniversitesi
Fakülte	Güzel Sanatlar Fakültesi
Bölümü	Resim
Yüksek Lisans	
Üniversite	Sakarya Üniversitesi
Enstitü Adı	Sosyal Bilimler
Anabilim Dalı	Resim
Programı	Resim
Makale ve Bildiriler	
1. Halil Sepetci, (2023), Göktürk Yazıtları, Kişisel Resim Sergisi, Karabük Üniversitesi. 2. Halil Sepetci, (2023), Mekanın Hafızası, Mekanın Çöküşü, Karma Resim Sergisi, Sakarya Üniversitesi. 3. Halil Sepetci (2025), Lewis Hine’ın İzinde Maden İşçisi Çocuklar, Kişisel Resim Sergisi, Sakarya Üniversitesi.	