

İTALYA'DA 1960'LARDAKİ ARTE POVERA HAREKETİ VE
ÇAĞDAŞ TÜRK SANATINA YANSIMASI

Gizem TATLICI

İŞIK ÜNİVERSİTESİ

İTALYA'DA 1960'LARDAKİ ARTE POVERA HAREKETİ VE ÇAĞDAŞ TÜRK
SANATINA YANSIMASI

Gizem TATLICI

Boğaziçi Üniversitesi, İş İdaresi, 1989

Boğaziçi Üniversitesi İşletme Fakültesi, 1993

Bu Tez, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne
Yüksek Lisans (MA) derecesi için sunulmuştur.

IŞIK ÜNİVERSİTESİ

2012

IŞIK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

İTALYA'DA 1960'LARDAKİ ARTE POVERA HAREKETİ VE ÇAĞDAŞ TÜRK
SANATINA YANSIMASI

Yüksek Lisans Tezi
GİZEM TATLICI

ONAYLAYANLAR:

Prof. Dr. Evangelia ŞARLAK
(Tez Danışmanı)

Işık Üniversitesi

Prof. Dr. Halil Akdeniz

Işık Üniversitesi

Prof. Dr. Filiz Özer

Kemerburgaz Üniversitesi

Onay Tarihi: 31/01/2012

İTALYA'DA 1960'LARDAKİ ARTE POVERA HAREKETİ VE ÇAĞDAŞ TÜRK SANATINA YANSIMASI

ÖZET

“İtalya’da 1960’lardaki Arte Povera Hareketi ve Çağdaş Türk Sanatına Yansıması” adlı çalışma İtalya’da bir hareket olarak ortaya çıkan neo-avangard, Fransisken estetiğini yoğun bir şekilde kullanan ve Fransisken ahlakına göre yüceltilen fakirlik terimi doğrultusunda “yoksul malzemeler” kullanarak uluslararası önem kazanmış bir gruptur. Bu hareketin Türkiye’ye doğrudan yansıması ancak 1987 yılında yapılan İstanbul Bienali’nde olsa da 1968 öğrenci hareketleri ile dünyayı etkileyen birçok kavram Türkiye’ye de ulaşmış ve sanatçıları etkilemiştir. Türkiyeli sanatçıların bireysel çalışmaları sırasında yöneldikleri yoksul malzemeler ile birleştiğinde Arte Povera’nın Türkiye’deki sanatçılar ile değişik şekillerde paralellikleri ortaya çıkmıştır.

Bu konuyu ortaya çıkarmak üzere İkinci bölümde İtalyan sanatının Rönesans’tan itibaren günümüze kadarki tarihsel sürecinde Arte Povera’nın kökenleri araştırılmıştır. Geçmişe gittikçe belirginleşen en derin kök Fransisken Estetiği’dir. Üçüncü bölümde ise Arte Povera’nın ortaya çıktığı dönemdeki sanat akımları bu hareketi daha iyi kavramak için ele alınmıştır. Dördüncü Bölüm ise Arte Povera Hareketi ile Fransisken estetiği bağlantı ele alınmıştır. Arte Povera’nın tarihsel süreci, teorik temelleri ve 1960’lı yıllarda hareketi oluşturan İtalyan sanatçıların biyografileri ve eserlerine yer verilmiştir. Beşinci bölüm hareketin Türkiye’ye yansımalarını ele almaktadır.

Sonuç olarak bu çalışmanın amacı hareketin Arte Povera’ya paralel kavramlar ya da plastik değerleri kullanan Türk sanatçıları belirlemek, uluslararası üne kavuşan İtalyan sanatçılar ile yakın dönemde ve farklı coğrafyalarda yaptıkları sanatsal üretimin önemini vurgulamaktır. Bu çalışmanın değerlendirme bölümünde ise İtalyan Arte Povera sanatçılarının eserleri ile Türkiye’de Arte Povera hareketinden etkilendiği tespit edilmiş sanatçıların eserleri karşılaştırılmıştır.

Anahtar kelimeler: Yoksul Sanat, Arte Povera, Yoksul Malzeme, Fransisken Estetiği, Neo-Avangard Sanat Akımları, Enstalasyon, Çağdaş Türk Sanatı.

ARTE POVERA MOVEMENT IN 1960'S IN ITALY AND REFLECTION ON
TURKISH ARTIST

ABSTRACT

“Arte Povera Movement In 1960’s In Italy and Reflection on Turkish Art Scene” is dissertation which concentrates on neo-avant-garde Arte Povera art movement started in Italy in the beginning of 1960s. Arte Povera art movement is nourished from Franciscan aesthetic and glorifies poverty and banality in art sphere. Arte Povera artists gained importance and international acceptance using daily life, nature, and poor materials. Arte Povera movement has started in early 1960s and Turkish art and cultural life has been affected with 1968 student movement in Europe and the USA whereas visibility of Arte Povera in Turkish art scene has started with İstanbul Biennial in 1987. However Arte Povera movement in Turkish art scene cannot be observed as collective as in Italy besides poor material usage can be observed solo projects of artist independently.

The second section of this dissertation focuses on Italian Renaissance which effects Arte Povera art movement. In third section focuses on other art movements parallel to Arte Povera movement after Second World War. Fourth section of dissertation deals with relation of Franciscan aesthetic and Arte Povera art movement. On this section important Arte Povera artists are introduced. On the fifth section, the reflection of Arte Povera movement in Turkish artists was explored and selected artists are introduced.

As a result of this dissertation, the relation of Italian Arte Povera artists and Turkish artists art works are compared on the bases of concepts and materials of Arte Povera.

Keywords: Arte Povera, Poor materials, Franciscan Aesthetics, Neo-Avant-garde Art movements, Installation, Contemporary Turkish Art.

TEŞEKKÜR

Bu tez çalışmasının tım aşamalarında bana yardım eden tez danıŐmanım Sayın Prof. Dr. Eva Şarlak'a, değerli bilgi ve birikimlerini esirgemeyen Sayın Prof. Halil Akdeniz'e çok teşekkür ederim. Akademik alıŐma yapmam konusunda beni teşvik eden Sayın Prof. Sileyman Saim Tekcan'a ve Sayın Yrd. Doç. Erkan Özdilek'e teşekkür ederim. Ayrıca, Dr. Mehmet Tatlıcı'ya ve sevgili ocuklarımız Ayşe Naz ve Ömer Tarık'a ve yazım sırasında hiçbir zaman yardımlarını benden esirgemeyen iş arkadaşlarım Feyza Akder ve Tue Silahtarlıoğlu'na teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

Özet	i
Abstract	ii
Teşekkür	iii
İçindekiler Tablosu	iv
Resimler Listesi	vii
1. Giriş	1
2. İtalya'nın Tarihsel Sürecinde Arte Povera Hareketinin Oluşmasında Rol Oynayan Sosyo-Politik, Ekonomik ve Kültürel Gelişmeler	4
2.1 İtalyan Sanatı'nın Altın Çağı: Rönesans	5
2.1.1. Rönesans, Hümanistik Felsefe ve Reform	6
2.1.2. Coğrafi Keşifler	11
2.2. Sanayi Devrimi ve Sonrasında İtalya	14
2.2.1. Sanayi Devrimi	16
2.2.2. Değişen Dünya Dengeleri: Coğrafi Keşiflerden Emperyalizme..	17
2.2.3. I. Dünya Savaşı ve İtalya'nın Konumu	19
2.2.4. II. Dünya Savaşı'nda İtalya	21
3. 1960'larda Arte Povera'yı Hazırlayan Sanat Ortamı ve Çağdaş Akımlar	23
3.1. Pop Art (1950...1960...) ve Yeni Gerçekçilik (1950...1960...).....	29
3.2. Minimalizm (1960...1970...)	38
3.3. Kavramsal Sanat (1960...1970...)	42
3.4. Fluxus (1960... 1970...)	46
3.5. Performans Sanatı (1960...2000...)	50

3.6. Feminist Sanat (1960...2000...)	52
3.7. Arazi Sanatı (1960...1970...)	55
3.8. Postmodernizm ve Yeni Kavramsalılık (1970...2000...)	59
4. Batı Sanatı'nda Arte Povera'nın Yeri Ve Önemi	62
4.1. Arte Povera Hareketi	62
4.1.1. Arte Povera'nın Ortaya Çıkışı ve Teorik Temelleri	64
4.1.2. Arte Povera Hareketinin Tarihsel Gelişimi	68
4.1.2.1. 1960'lı ve 1970'li Yıllar	68
4.1.2.2. Fransisken Estetiği ve Arte Povera'nın Uluslararası Nitelik Kazanması	71
4.1.2.3. 1980'li Yıllar	77
4.2. Arte Povera Sanatçıları ve Eserleri	79
4.2.1. Giovanni Anselmo (1934-...)	80
4.2.2. Alighiero Boetti (1940-1994)	82
4.2.3. Pier Paolo Calzolari (1943-...)	84
4.2.4. Luciano Fabro (1936-2007)	86
4.2.5. Jannis Kounellis (1936-...)	89
4.2.6. Mario Merz (1925-2003)	94
4.2.7. Marisa Merz (1931-...)	97
4.2.8. Giulio Paolini (1940-...)	100
4.2.9. Pino Pascali (1935-1968)	103
4.2.10. Giuseppe Penone (1947-...)	106
4.2.11. Michelangelo Pistoletto (1933-...)	109
4.2.12. Gilberto Zorio (1944-...)	113
5. 1960'lardaki Arte Povera Hareketi'nin Çağdaş Türk Sanatına Yansıması	116
5.1. 1970'lerde ve Sonrasında Türkiye'de Sosyo-kültürel Değişimler	117
5.1.1. 1970'lerde ve Sonrasında Türkiye'de Siyasi ve Ekonomik Durum	118

5.1.2. 1970'lerde ve Sonrasında Türkiye'de Sanat ve Arte Povera'nın İzleri	120
5.2. 1960'lardaki Arte Povera Hareketi'nin Çağdaş Türk Sanatçılarına Yansıması.....	129
5.2.1. Tomur Atagök (1939-...)	129
5.2.2. Selim Bırsel (1963-...)	133
5.2.3. Cengiz Çekil (1945-...)	137
5.2.4. Osman Dinç (1948-...)	142
5.2.5. Fazilet Kendirci (1961-...)	146
5.2.6. Füsun Onur (1938-...)	148
5.2.7. Sarkis (1938-...)	153
Değerlendirme ve Sonuç	160
Kaynakça	177
Ek 1 - Görseller	187
Ek 2 - 1977 Yılından İtibaren Açılan Yeni Eğilimler Sergilerinden Bir Seçki	283
Özgeçmiş	288

Resim Listesi

Resim 1 Giovanni Anselmo, Torsion, 1968. 132,1 x 287 x 147,3 cm, çimento, deri ve ahşap, Jo Carole ve Ronald S. Lauder hediyesi. © 2012 Giovanni Anselmo (Kaynak: http://www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=81150) 187

Resim 2 Giovanni Anselmo, Senza Titolo (İsimsiz) / Strutturachebeve (İçen Yaratık), 1968, 90x40x40 cm, granit, taze salata yaprakları ve bakır tel, Musee Nationald'art Moderne - Centre George Pompidou, Paris (Kaynak: Giovanni Lista, *Arte Povera*, Continents Edition, 2006, Milan, plates sayfası 11.) 188

Resim 3 Giovanni Anselmo, Vertical (Dikey), 1966, 265x15x15 cm, ahşap, demir çubuk ağırlık, Liliane ve MichelDurand-Dessert Koleksiyonu, Paris. (Kaynak: Giovanni Lista, *Arte Povera*, Continents Edition, 2006, Milan, plates sayfası 5.) 189

Resim 4 Giovanni Anselmo, Senza Titolo (İsimsiz), 1986, 323x79x208 cm, gerdirilmiş tuvaler üzerine 100'er kg. 22 adet granit taş, deniz mavisi, Musees Royeaux des Beaux-Arts, Brüksel. (Kaynak: Giovanni Lista, *Arte Povera*, Continents Edition, 2006, Milan, plates sayfası 37.) 190

Resim 5 Alighiero Boetti, Io prendo il sole a Torino il 24-2-1969 (Ben 24-2-1969'da Torino'da Güneşlenirken), 1969, 177x90 cm, 112 parça, çabuk kuruyan çimento, beyaz lahana ve kelebek, Özel bir koleksiyon. (Kaynak: Giovanni Lista, *Arte Povera*, Continents Edition, 2006, Milan, plates sayfası 19.) 191

Resim 6 Alighiero Boetti, Gemelli (İkizler), 1968, 16,5x12 cm, siyah-beyaz fotoğraflardan kartpostal serisi, (Kaynak: Carolyn Christov-Bakargiev, *Arte Povera*, Phaidon, London 1999, s. 83). 192

- Resim 7** Alighiero Boetti, Ghise (Dökme Demir), 1968, yılında, dökme demir kullanarak 67x96 cm. ve 72x101 cm. ebatlarında iki ayrı parça olarak yaptı. Paris'te Liliane ve Michel Durand-Dessert Koleksiyonu'nda yer almaktadır. (Kaynak: Giovanni Lista, *Arte Povera*, Continents Edition, 2006, Milan, plates sayfası 9.) 193
- Resim 8** Alighiero Boetti, Mappa (Harita), 1989-92, 255x580 cm, keten üzerine nakış, (Kaynak: Carolyn Christov-Bakargiev, *Arte Povera*, Phaidon, London 1999, s. 84).. 194
- Resim 9** Alighiero Boetti, Mettere al mondo il mondo (Dünyaya hayat vermek), 1972, 158x241 cm, tuval üzerine kalem ve kağıt, diptik. (Kaynak: Carolyn Christov-Bakargiev, *Arte Povera*, Phaidon, London 1999, s. 85). 195
- Resim 10** Pier Paolo Calzolari, Infinito (Rapsodie Inepte) (Sonsuz Rapsodiler), 1969, 400x300x10 cm, Tütün yaprakları, kalay, neon tüp, kurşun ve transformatör. (Kaynak: Küratörler: Richard Flood & Frances Morris, *Zero to Infinity: Arte Povera 1962-1972*, s. 211)..... 196
- Resim 11** Pier Paolo Calzolari, Senza Titolo (İsimsiz), 1969-1970, 350x25 cm, (değişken ölçüler), deri kemerler, dinamo, mavi neon ışıklar ve tuz, Liliane ve Michel Durand-Dessert Koleksiyonu, Paris (Kaynak: Giovanni Lista, *Arte Povera*,Continents Edition, 2006, Milan, plates sayfası 20.) 197
- Resim 12** Pier Paolo Calzolari, Occhio di Dio (Tanrı'nın Gözü), 1971, 115x8x206 cm, tütün yaprakları, neon ışık, mum, dinamo, özel bir koleksiyon. (Kaynak: Giovanni Lista, *Arte Povera*,Continents Edition, 2006, Milan, plates sayfası 22.)198
- Resim 13** Luciano Fabro, Piedi (Ayaklar), 1968-72, 333.5x108x79 cm, Murano camı, şantuk ipeği, metal, pleksiglas, Musée national d'art moderne – Cenrew Georges Pompidou, Paris. (Kaynak: Giovanni Lista, *Arte Povera*,Continents Edition, 2006, Milan, plates sayfası 23.) 199

- Resim 14** Luciano Fabro, Tubo da mettere tra i fiori (Çiçekler Arasında Boru), 1963, değişik boyutlarda, Çelik, (Kaynak: Carolyn Christov-Bakargiev, *Arte Povera*, Phaidon, London 1999, s. 98). 200
- Resim 15** Luciano Fabro, Lo Spirato – Io rappresento l’ingombro dell’oggetto nella vanità dell’ideologia. Dal pieno al vuoto senza soluzione di continuità (ölü – ben, nesnenin ideoljinin gösterişi içindeki engeli temsil etmekteyim. doludan boşa, devamlılığın bir engeli olmadan), 1968-1973, Mermer, 190 x90 cm. (Kaynak: Carolyn Christov-Bakargiev, *Arte Povera*, Phaidon, London 1999 s. 103). 201
- Resim 16** Luciano Fabro, Sisifo (Sisifos), 1994, 50x100x50 cm, mermer, altın yaprak, un, Minneapolis Walker Sanat Merkezi koleksiyonu, (Norwest Bank Minnesota adına Norwest Vakfi 1995’te hediye etmiştir.) (Kaynak: Giovanni Lista, *Arte Povera*, Continents Edition, 2006, Milan, plates sayfası 42) 202
- Resim 17** Luciano Fabro, Nido (Kuş Yuvası), 1994, Dor tarzında 2 sütun, her biri 90 cm, mermer, mermer 3 yumurta, çapı: 30 cm, Røst, Norway, 2004 yılında Paris’te Musee Bourdelle’nde sergilenmiştir. (Kaynak: Carolyn Christov-Bakargiev, *Arte Povera*, Phaidon, London 1999, s. 104). 203
- Resim 18** Jannis Kounellis, Senza Titolo (12 Cavalli) (Untitled, 12 At), 1969, farklı ölçülerde, enstalasyon, L’Attico gallery, Roma (Kaynak: Carolyn Christov-Bakargiev, *Arte Povera*, Phaidon, London 1999, s.110-111). 204
- Resim 19** Jannis Kounellis, Untitled- 7+333 – (İsimsiz – 7+333 -), 1959-1960, Mat mineli boya, çizim boya, tuval, 136x256 cm., The Museum Of Modern Art, New York Koleksiyonu. (Kaynak: Carolyn Christov-Bakargiev, *Arte Povera*, Phaidon, London 1999, s. 106). 205

- Resim 20** Jannis Kounellis, Senza Titolo (İsimsiz), 1969, 40x190x80 cm, metal hasır ve yün, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino. (Kaynak: Giovanni Lista, *Arte Povera*, Continents Edition, 2006, Milan, plates sayfası 14) 206
- Resim 21** Jannis Kounellis, Senza Titolo – Scarpe (İsimsiz – Ayakkabılar), 1975, 90x70x50 cm, cam ve metal masa üstüne ayakkabılar ve altın yaprak, özel bir koleksiyon. 2003 yılında Kunstmuseum in Magdeburg'ta sergilenmiştir. (Kaynak: Giovanni Lista, *Arte Povera*, Continents Edition, 2006, Milan, plates sayfası 24). ... 207
- Resim 22** Jannis Kounellis, Tragedia Civile (Sivil Trajedi), 1975, ölçüleri değişken, altın yaprak, şapka, palto, enstalasyon, Modern Art Agency, Napoli. (Kaynak: Carolyn Christov-Bakargiev, *Arte Povera*, Phaidon, London 1999, s. 114). 208
- Resim 23** Jannis Kounellis, Senza Titolo (İsimsiz), 1989, 100x70x12 cm, ip, kurşun, metal plaka, (Kaynak: Giovanni Lista, *Arte Povera*, Continents Edition, 2006, Milan, plates sayfası 38). 209
- Resim 24** Jannis Kounellis, Resistance e Liberazione (Dayanıklılık ve Serbestlik), 1995, 692x656x25 cm, tahta, demir ve işlenmiş naylon, Padua Üniversitesi (Kaynak: Giovanni Lista, *Arte Povera*, Continents Edition, 2006, Milan, plates sayfası 43). 210
- Resim 25** Jannis Kounellis, Senza Titolo (İsimsiz), 1995, 200x190x12 cm, demir plakalar ve direkler, paltolar ve tel, özel bir koleksiyonda bulunmaktadır. (Kaynak: Giovanni Lista, *Arte Povera*, Continents Edition, 2006, Milan, plates sayfası 45)..... 211
- Resim 26** Mario Merz, Igloo di Giap – Se il nemico si concentra perde terreno, se si diperde perde ferza (Giap'ın iglosu – Eğer düşman yoğunlaşırsa o toprak kaybeder, Eğer düşman dağılırsa O güç kaybeder.), 1968, 120x200 cm, demir, plastik ve toprak, Musee National d'Art Moderne - Centre George Pompidou, Paris. (Kaynak: Giovanni Lista, *Arte Povera*, Continents Edition, 2006, Milan, plates sayfası 10). 212

- Resim 27** Mario Merz, Che Fare? (What to Do?), 1968, flüoresan ışık, metal çiçek tablası, 17.8x45x14.4 cm, (Kaynak: *Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea*, Torni, 2000 s.179.) 213
- Resim 28** Mario Merz, Lingotto (Tomruk), 1969, 180x140x115 cm., metal boru, balmumu, dal demeti, Liliane ve Michel Durand-Dessert Koleksiyonu, Paris. (Kaynak: Giovanni Lista, *Arte Povera*, Continents Edition, 2006, Milan, plates sayfası 17).... 214
- Resim 29** Mario Merz, Il Vino rovesciato, Aspirato, Bevuto (Dökülen, Koklanan, İçilen Şarap), 1966-1983, 170x80x50 cm, metal ağ, neon ışık, tahta taş, şişe ve bir pompa, Liliane ve Michel Durand-Dessert Koleksiyonu, Paris. (Kaynak: Giovanni Lista, *Arte Povera*, Continents Edition, 2006, Milan, plates sayfası 32)..... 215
- Resim 30** Mario Merz, Carro carretto (Kuru Ot Taşıma Arabası), 1978, 180x190x260 cm, tahta, demir, kuru ot, neon ışığı, Sylvio Peristein Koleksiyonu, Antwerp. (Kaynak: Giovanni Lista, *Arte Povera*, Continents Edition, 2006, Milan, plates sayfası 28)..... 216
- Resim 31** Mario Merz, Il Volo Dei Numeri (Numaraların Uçuşu), 1984, Torino'da neon ışığı tüpleri kullanarak Mole Antonelliana Binası üzerinde yapmıştır. (Kaynak: Giovanni Lista, *Arte Povera*, Continents Edition, 2006, Milan, plates sayfası 35). 217
- Resim 32** Marisa Merz, Senza, Titolo (İsimsiz), 1967-1985, Boyutları değişkendir, Kesilmiş alüminyum folyo halkaları, 1985 New York "The Knot (Düğüm): Arte Povera" P. S. 1 sergisinde teşhir edilmiştir. (Kaynak: Gizem Tatlıcı tarafından TATE Modern'de çekilmiştir)..... 218
- Resim 33** Marisa Merz, Testa (Kafa), 1989, yükseklik 30-35 cm, 1985 New York "The Knot (Düğüm): Arte Povera" P. S. 1 sergisinde teşhir edilmiştir. (Kaynak: Carolyn Christov-Bakargiev, *Arte Povera*, Phaidon, London 1999, s. 131)..... 219

- Resim 34** Marisa Merz, Senza Titolo (İsimsiz), 1993, kilden büst 22x12x15 cm, enstalasyon ölçüsü: 80x45x112 cm, bakır teller: 314x320 cm, metal kaideler, kilden büst, bakır tel, Galleria Christian Stein, Milano. (Kaynak: Giovanni Lista, *Arte Povera*, Continents Edition, 2006, Milan, plates sayfası 40). 220
- Resim 35** Marisa Merz, Senzatitolo - Coperte – (Battaniyeler), 1967, Boyutları değişkendir, Battaniyeler, deri ip. (Kaynak: Carolyn Christov-Bakargiev, *Arte Povera*, Phaidon, London 1999, s. 125). 221
- Resim 36** Marisa Merz, Tavole (Masalar), 1970, Boyutları değişkendir, Balmumu, battaniye, örgü şişleri, naylon iplik, L’Attico Gallery, Roma. (Kaynak: Carolyn Christov-Bakargiev, *Arte Povera*, Phaidon, London 1999, s. 126). 222
- Resim 37** Giulio Paolini, 2200/H, 1965, 126x90,2 cm, fotoğrafiik tuval, 2002 yılında Kunstmuseum Winterthur tarafından satın alınmıştır. (Kaynak: Giovanni Lista, *Arte Povera*, Continents Edition, 2006, Milan, plates sayfası 3). 223
- Resim 38** Giulio Paolini, Elegy (Ağıt), 1969, 16x16x11 cm, alçı döküm ve kırık ayna parçası, Özel bir koleksiyonda. (Kaynak: Giovanni Lista, *Arte Povera*, Continents Edition, 2006, Milan, plates sayfası 18). 224
- Resim 39** Giulio Paolini, Mimesi – Venere dei Medici- (Mimesis – Doktorların Gelişi), 1975, 165x50x43 cm, 2 adet alçı kalıp, boyalı tahta kaideler, Özel bir koleksiyon, (Çalışma 1996 yılında Roma’da Villa Medici’de sergilenmiştir.) (Kaynak: Giovanni Lista, *Arte Povera*, Continents Edition, 2006, Milan, plates sayfası 25). 225
- Resim 40** Giulio Paolini, Aria (Arya), 1983-84, 350x200x90 cm, parçalanmış siyah-beyaz fotoğraf, pleksiglas, kağıt parçaları, defne yaprağı, Fonds National d’Art Contemporain – Musée Départemental d’Art Contemporain – Rochechouart koleksiyonu. (Kaynak: Giovanni Lista, *Arte Povera*, Continents Edition, 2006, Milan, plates sayfası 34). 226

- Resim 41** Giulio Paolini, Giovane Che Guarda Lorenzo Lotto (Lorenzo Lotto'ya Bakan Genç Adam), 1967, siyah-beyaz fotoğraf, (Kaynak: Küratörler: Richard Flood & Frances Morris, *Zero to Infinity: Arte Povera 1962-1972*, s. 271) 227
- Resim 42** Pino Pascali, Grande Bacino di Donna - Mons Veneris (Kadının büyük baseni), 1964, tuval ve ahşap konstrüksiyon üzerine akrilik, 185x250x22 cm. (Kaynak: <http://www.gagosian.com/artists/pino-pascali/>)..... 228
- Resim 43** Pino Pascali, 2 metri cubi di terra (2 metreküp toprak), 1967, 1 metreküp toprak, (Kaynak: Germano Celant, *Arte Povera History and Stories*, Electa, 2011, s.33)..... 229
- Resim 44** Pino Pascali, Teatrino (K c k Tiyatro), 1964, 214x74x72 cm, ahşam kaide üstünde boyanmış ahşam ve tuval, Liliane ve Michel Durand-Dessert Koleksiyonu, Paris. (Kaynak: Giovanni Lista, *Arte Povera*, Continents Edition, 2006, Milan, plates sayfası 2). 230
- Resim 45** Pino Pascali, Le Armi (Silahlar), 1965, atık malzemeler ile yapılmış bir taklit enstalasyon, Mart 1984'te Galleria Franz Paludetto'da sergilenmiştir, Torino. Özel koleksiyon. (Kaynak: Giovanni Lista, *Arte Povera*, Continents Edition, 2006, Milan, plates sayfası 4). 231
- Resim 46** Pino Pascali, Decapitazione della scultura (Heykelin başsızlığı), 1966,  l ler: 103x380x85 cm ve 82x58x45 cm, beyaz kumaş kaplanmış ve porselen çamuruna batırılmış iki ahşap panel, Liliane ve Michel Durand-Dessert Koleksiyonu, Paris. (Kaynak: Giovanni Lista, *Arte Povera*, Continents Edition, 2006, Milan, plates sayfası 6). 232

- Resim 47** Pino Pascali, Vedova Blu (Mavi Dul), 1968, ahşap ve metal konstrüksiyon üzerine pelüş ve mavi akrilik boya, yükseklik 152 cm, çap 280 cm, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Viyane (Kaynak: Giovanni Lista, *Arte Povera*, Continents Edition, 2006, Milan, plates sayfası 12). 233
- Resim 48** Giuseppe Penone, Alpi Marittime (Denize uzanan Alpler), 1968, siyah-beyaz fotoğraflardan düzenleme, Kaynak: Kùratörler: Richard Flood & Frances Morris, *Zero to Infinity: Arte Povera 1962-1972*, s. 211)..... 234
- Resim 49** Giuseppe Penone, Piede (Ayak), 1972, 20x27x10 cm, Alçı kalıp, saç, slayt projeksiyon makinesi, Sperone Gallery, Torino-1975. (Kaynak: Carolyn Christov-Bakargiev, *Arte Povera*, Phaidon, London 1999, s. 151)..... 235
- Resim 50** Giuseppe Penone, Patate (Patatesler), 1977, 89x95x80 cm, patates ve 5 bronz patates, Başka ölçülerde örnekleri de vardır. Musée Departmental d'Art Contemporain – Rochechouart Koleksiyonu. (Kaynak: Giovanni Lista, *Arte Povera*, Continents Edition, 2006, Milan, plates sayfası 26). 236
- Resim 51** Giuseppe Penone, Soffiono. 8 (Nefes No: 8), 1978, 148x72x65 cm, pişmiş toprak, Castellodi Rivoli – Museo d'Arte Contemporanea. (Kaynak: Giovanni Lista, *Arte Povera*, Continents Edition, 2006, Milan, plates sayfası 29)..... 237
- Resim 52** Giuseppe Penone, Struttura del Tempo (Zamanın Yapısı), 1991-1992, 72,5x105x62 cm, bitkisel sarmaşık ve pişmiş torak, Liliane ve Michel Durand-Dessert Koleksiyonu, Paris. (Kaynak: Giovanni Lista, *Arte Povera*, Continents Edition, 2006, Milan, plates sayfası 39)..... 238
- Resim 53** Giuseppe Penone, Cedro di Versailles (Versay'dan Sedir Ağacı), 2002-2003, Özel bir koleksiyon, 2004 yılının Nisan ayında Paris'te Centre Georges Pompidou'nun fuayesinde sergilenmiştir. (Kaynak: Giovanni Lista, *Arte Povera*, Continents Edition, 2006, Milan, plates sayfası 46). 239

- Resim 54** Michelangelo Pistoletto, Venere Delgi Stracci (Paçavralı Venüs), 1967-1969, 130x45x45 cm ve muhtelif renkli paçavralar, 280x150x100 cm. ebatlarında dökme çimento ve üzerine mika kaplama, Özel bir koleksiyon. (Kaynak: Giovanni Lista, *Arte Povera*, Continents Edition, 2006, Milan, plates sayfası 15)..... 240
- Resim 55** Michelangelo Pistoletto, Mappamondo (Dünya Haritası), 1966-1968, çap 180 cm, Gazete Kağıdı, demir. (Carolyn Christov-Bakargiev, *Arte Povera*, Phaidon, London 1999, s. 156)..... 241
- Resim 56** Michelangelo Pistoletto, Divisione dello Specchino (Aynanın bölünmesi), 1975-78, 120x182 cm, antika çerçeve, ayna, iki parça, özel koleksiyon. (Kaynak: *Arte Povera in Collection*, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Milano, 2000, s. 267.)..... 242
- Resim 57** Michelangelo Pistoletto, Due Done Nude Che Ballano (Danseden İki Çıplak Kadın), 1962-1964, 220 x 120 cm, Fotoğrafik serigrafı, Parlatılmış paslanmaz çelik. (Kaynak: Carolyn Christov-Bakargiev, *Arte Povera*, Phaidon, London 1999, s. 155). 243
- Resim 58** Michalangelo Pistoletto, Accarezzare gli alberi (Ağaçları Okşamak), 1973-2005, canlı ağaçlara dokunan 195 cm. boyunda 4 adet bronz döküm Ekrüsk heykeli, (Kaynak: Giovanni Lista, *Arte Povera*, Continents Edition, 2006, Milan, plates sayfası 48)..... 244
- Resim 59** Michelangelo Pistoletto, Dietro-Front (Dönüş Hakkında), 1982-83, 680x400x180 cm, Koyu Sarı Toskana Traverteni, Floransa Piazzaledi Porta Romana'da sergilemiştir. (Kaynak: Giovanni Lista, *Arte Povera*, Continents Edition, 2006, Milan, plates sayfası 33)..... 245

- Resim 60** Michelangelo Pistoletto, Uomo in camicia (Gömlekli Adam), 1962, 131x102x2 cm, paslanmaz çelik levha üzerine serigrafi baskı, Nationalgalerie, Staatliche Museen, Berlin. (Kaynak: Giovanni Lista, *Arte Povera*, Continents Edition, 2006, Milan, plates sayfası 1)..... 246
- Resim 61** Gilberto Zorio, Rosa –blu-rosa (Pembe-mavi-pembe), 1967, 15x285x30 cm, yarı-silindir eternit içinde mavi kobalt, (Kaynak: *Arte Povera in Collection*, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Milano, 2000, s. 283.)..... 247
- Resim 62** Gilberto Zorio, Dal “Buco dell’Inferno” al cratere del Vesuvio (Cehennem Boşluğundan Vezüv Kraterine), Nisan 2005, 30x70cm boyutlarında hava alan tuğla, 500 tuğladan yıldız şeklinde yapılmış konstrüksiyon, enstalasyon ölçüsü: 2500x1000x300 cm, Creux de l’Enfer – Centre d’art Contemporain, Thiers. (Kaynak: Giovanni Lista, *Arte Povera*, Continents Edition, 2006, Milan, plates sayfası 47)..... 248
- Resim 63** Gilberto Zorio, Stella di Cristallo con Giavelotti (Mızraklı Kristal Yıldız), 1977, 180x190x260 cm, kristalden yapılmış bir yıldız ve 2 adet mızrak, Anne ve Sid Bass Vakfı, The Museum of Modern Art, New York. (Kaynak: Giovanni Lista, *Arte Povera*, Continents Edition, 2006, Milan, plates sayfası 27)..... 249
- Resim 64** Tomur Atagök, Doğanın Çarşısı, enstalasyon, 2011, Kare Sanat Galerisi, İstanbul..... 250
- Resim 65** Tomur Atagök, Arayanlar Arananlar, 2011, 100x200 cm, metal üzerine karışık teknik, Kare Sanat Galerisi, İstanbul.....251
- Resim 66** Tomur Atagök, Çerçevelenmiş Doğa, 2011, 4 adet, Kare Sanat Galerisi, İstanbul..... 252
- Resim 67** Selim Birsnel, There Is No Food At Home For The Evening (Akşam İçin Evde Yemek Yok), 1994, Galeri Zon, Ankara. (Kaynak: www.selimbirsnel.com.....253

- Resim 68** Selim Birsnel, Subversion (Tahrip), 1992, 3. İstanbul Bienali,
(Kaynak: www.selimbirsnel.com)..... 254
- Resim 69** Selim Birsnel, Kurşun Uykusu, 1995, Ankara Tren İstasyonu.
(www.selimbirsnel.com)..... 255
- Resim 70** Selim Birsnel, Patates Baskı, 1990, 20x30 cm, Kağıt Üzerine Mürekkep.
(www.selimbirsnel.com). 256
- Resim 71** Selim Birsnel, Pilot ve Mesafeni Al, 1991, Krakow.
(www.selimbirsnel.com).....257
- Resim 72** Cengiz Çekil, Buğday Üstüne Ekmek, 1973. (Necmi Sönmez, *Cengiz Çekil: Bir Tanık*, Yapı Kredi Yayınları, Türkiye’de Güncel Sanat – 07, 2008, İstanbul, s. 20) 258
- Resim 73** Cengiz Çekil, Kilit Üstüne Kilit, 1973. (Necmi Sönmez, *Cengiz Çekil: Bir Tanık*, Yapı Kredi Yayınları, Türkiye’de Güncel Sanat – 07, 2008, İstanbul, s. 20)... 259
- Resim 74** Cengiz Çekil, Yerleşme-1, Mayıs 1998, Beyaz bez, Briket, örtü plastiği, tahta, taş, bakır levha, floresant, elektrik malzemesi ve elektrik akımı, (Kaynak:Necmi Sönmez, *Cengiz Çekil: Bir Tanık*, Yapı Kredi Yayınları, 2008, s. 75)..... 260
- Resim 75** Cengiz Çekil, Fani Bir Kanıt No: 2, 1990, enstalasyon görüntüsü, Büyük Sergi II, İstanbul (Kaynak: Necmi Sönmez, *Cengiz Çekil: Bir Tanık*, Yapı Kredi Yayınları, Türkiye’de Güncel Sanat – 07, 2008, İstanbul, s. 81). 261
- Resim 76** Cengiz Çekil, Yerleştirme No: 4, 1987, enstalasyon görüntüsü, 3. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit sergisi, İstanbul. (Necmi Sönmez, *Cengiz Çekil: Bir Tanık*, Yapı Kredi Yayınları, Türkiye’de Güncel Sanat – 07, 2008, İstanbul, s. 70). 262

Resim 77 Osman Dinç, Damlalar, 2008, Galeri Nev İstanbul (www.galerisiyahbeyaz.com)	263
Resim 78 Osman Dinç, İki Ses Enstrümanı, Demir Çağı dizisinden, 1997, yumuşak çelik (Kaynak: Ed. İpek Düben & Esra Yıldız, <i>Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar</i> , İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2008, s. 291).....	264
Resim 79 Osman Dinç, Rakamların Mekanı, 1977, bez üzerine baskı, 104x220 cm. (Kaynak: Ed. İpek Düben & Esra Yıldız, <i>Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat</i> , İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 3008, İstanbul, s. 286)	265
Resim 80 Osman Dinç, Her Şey Her Şeyin Etrafında Döner, 1998, cam ve yumuşak çelik, sanatçının koleksiyonu, (Kaynak: Fulya Erdemci, Semra Germaner, Orhan Koçak, <i>Modern ve Ötesi: 1950-2000</i> , İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları 178, Eylül 2007, s. 363).	266
Resim 81 Osman Dinç, Kara Selvi, Kara Selvi, 2007, (Kaynak: http://www.galerinternet.com/media/contents/artworks/kara-selvi-kara-selvi/s_dark-cypress-dark-cypress-ii.jpg erişim: 12-01-2012).	267
Resim 82 Fazilet Kendirci, İsimsiz, 2003, ahşap üzerine karışık teknik. Sanatçının koleksiyonu (Fazilet Kendirci’nin izniyle)	268
Resim 83 Fazilet Kendirci, İsimsiz, 2002, Ahşap üzerine karışık teknik, Sanatçının koleksiyonu. (Fazilet Kendirci’nin izniyle)	269
Resim 84 Fazilet Kendirci, Babama, 19.05.1999, Ahşap üzerine karışık teknik, (9. Kahire Bienali’nde kaybolmuştur, 2003). (Fazilet Kendirci’nin izniyle)	270
Resim 85 Fazilet Kendirci, Kravat, 2011, Land Art, 250m2, Hüyük-Konya. (Fazilet Kendirci’nin izniyle).	271

- Resim 86** Füsün Onur, Ekmek, Elma Dedin Ne Aklıma Geldi, 1978, 100x100x20 cm, (Kaynak: Ed: René Block, *Füsün Onur: Dikkatli Gözler İçin*), Yapı Kredi Yayınları, Türkiye’de Güncel Sanat -03, İstanbul 2007, s. 60). 272
- Resim 87** Füsün Onur, İmin İmi, 1987, tuval, ahşap, Enstalasyon görüntüsü, Maçka Sanat Galerisi, İstanbul (Kaynak: Margrit Brehm, *Füsün Onur: Dikkatli Gözler İçin*), Yapı Kredi Yayınları, Türkiye’de Güncel Sanat -03, İstanbul 2007, s. 91). 273
- Resim 88** Füsün Onur, Sabah Jimnastiği, 1980, (Kaynak: Ed: René Block, *Füsün Onur: Dikkatli Gözler İçin*), Yapı Kredi Yayınları, Türkiye’de Güncel Sanat -03, İstanbul 2007, s. 84). 274
- Resim 89** Füsün Onur, Orient’te Buluşalım, 1995, Enstalasyon görüntüsü: Aya İrini Müzesi, İstanbul. (Kaynak: Ed: René Block, *Füsün Onur: Dikkatli Gözler İçin*), Yapı Kredi Yayınları, Türkiye’de Güncel Sanat -03, İstanbul 2007, s. 58). 275
- Resim 90** Füsün Onur, Kadans, 1995, tül, kaide, resim asma aparatı, enstalasyon görüntüsü, Maçka Sanat Galerisi, İstanbul. (Kaynak: Margrit Brehm, *Füsün Onur: Dikkatli Gözler İçin*, Yapı Kredi Yayınları, Türkiye’de Güncel Sanat -03, İstanbul 2007, s. 103).276
- Resim 91** Sarkis, 1968 Mayıs, pişmemiş toprak, film, ahşap, Sanatçının koleksiyonu. (Kaynak: Elvan Zabunyan, *Sarkis: Ondan Bize*, Yapı Kredi Yayınları, Türkiye’de Güncel Sanat -11, 2010, İstanbul, s. 62).277
- Resim 92** Sarkis, Çaylak Sokak, 1986, Maçka Sanat Galerisi, İstanbul (Kaynak: Elvan Zabunyan, *Sarkis: Ondan Bize*, Yapı Kredi Yayınları, Türkiye’de Güncel Sanat -11, 2010, İstanbul, s. 109). 278

- Resim 93** Sarkis, Pilav ve Tartışma Yeri, 1995, 4. Uluslararası Bienali, Vehbi Koç Vakfı Koleksiyonu (Kaynak: Elvan Zabunyan, *Sarkis: Ondan Bize*, Yapı Kredi Yayınları, Türkiye’de Güncel Sanat -11, 2010, İstanbul, s. 138)..... 279
- Resim 94** Sarkis, Savaş Ganimeti Botlar, 1983, sanatçının koleksiyonu. (Kaynak: Elvan Zabunyan, *Sarkis: Ondan Bize*, Yapı Kredi Yayınları, Türkiye’de Güncel Sanat -11, 2010, İstanbul, s. 102). (Kaynak: Elvan Zabunyan, *Sarkis: Ondan Bize*, Yapı Kredi Yayınları, Türkiye’de Güncel Sanat -11, 2010, İstanbul, s. 103.)..... 280
- Resim 95** Sarkis, Paratoner, 1996, Akademie der Künste, Berlin. (Kaynak: Elvan Zabunyan, *Sarkis: Ondan Bize*, Yapı Kredi Yayınları, Türkiye’de Güncel Sanat -11, 2010, İstanbul, s.9)..... 281
- Resim 96** Sarkis, Kırmızı ve Yeşil Sarkis Maskesi Takmış Demirci, Antoine Weirtz’in Atölyesini Ziyaret Eder, 1989, kasa ölçüsü: 1x1x2 m, heykel y: 65 cm, Musée Antoine Wiertz, Brüksel. (Kaynak: Elvan Zabunyan, *Sarkis: Ondan Bize*, Yapı Kredi Yayınları, Türkiye’de Güncel Sanat -11, 2010, İstanbul, s. 103)..... 282

1. GİRİŞ

“İtalya’da 1960’lardaki Arte Povera Hareketi ve Çağdaş Türk Sanatçılarına Yansıması” adlı Arte Povera üzerine yapılan bu çalışmada, 1960’lı yılların ortasında sanat dünyasının gündemine oturan hareketin günümüzde Çağdaş Türk sanatı ortamındaki yerini belirlemek amaçlanmaktadır. İtalya’da başlayan bu hareketin Türk sanatına nasıl yansıdığı, Türk sanatçılarının hangi noktalarda etkilenip etkilenmediği, Arte Povera’nın hangi kilit kavramlarının Türk sanatçıları tarafından kullanıldığı, Arte Povera hareketinin Türk sanatçıları tarafından nasıl kullanıldığı ya da dönüştürüldüğü incelenecektir. Bu tez, Arte Povera hareketini ortaya çıkaran sanatçıların çalışmalarından başlayarak anahtar kavramların nasıl bir yol çizdiğini ve bu çizgilerin izlerinin Türkiye’de hangi renklerde ortaya çıktığını saptamaktır.

Arte Povera’nın doğduğu İtalya’nın özellikle bilindiği üzere uygarlık tarihi boyunca coğrafi, ekonomik ve politik açıdan ayrıcalıklı bir konuma sahip olduğu bir gerçektir. Bir zamanlar Avrupa coğrafyasına egemen olan Roma İmparatorluğu mirasçısı İtalya’nın siyasi tarihindeki çalkalanmalar dünya tarihinde önem taşır. Bu hareketliliği gözlemlemenin en kilit noktası hümanizmanın canlanması ile Rönesansa inmektedir. İkinci Bölümde, bu Rönesans bağlantısı Fransisken estetiği ile Arte Povera hareketinde postmodernist bir dönüşüm olarak gözlemlenmektedir. Sanayi Devrimi ile başlayan Risorgimento Dönemi, İtalya’nın siyasi birliğini kazanması, ülkenin Avrupa’da önemli bir güç haline gelmesini sağlamıştır. I. Dünya Savaşı ardından da II. Dünya Savaşı ile üst üste sarsılan İtalya’da Arte Povera’nın ortaya çıkmasını sağlayan sosyo-ekonomik ve kültürel ortam tamamlanmış olur.

Üçüncü Bölüm’de ise Arte Povera’yı kavramak açısından ve karşılaştırma yapabilmek için dönemin diğer etkin sanat akımları incelemek gerekmektedir. Pop Art, Minimalizm, Kavramsal Sanat, Fluxus, Performans Sanatı, Feminist Sanat, Arazi Sanatı, Post Modernizm ve Yeni Kavramsalılık Arte Povera ile aynı dönemde

ortaya çıkmış çağdaş sanat akımlarıdır. Bu akımların içinde Arte Povera'nın ortaya çıkışından itibaren yapılan tanımlamalar, tarihsel gelişim, Arte Povera çevresinde anılan sanatçılar ve diğer akımlar ile oluşan bağlantıların analizleri, aslında Arte Povera'nın doğduğu yer olan İtalya'daki sanat oluşumlarının kökenine inme ihtiyacı kaçınılmaz hale gelmiştir.

Çalışmanın Dördüncü Bölümünü, Arte Povera Hareketi'ni İkinci Dünya Savaşı sonrasında meydana gelen sosyo-ekonomik ortam, soğuk savaş, demir perde, Amerika'dan yayılan tüketim kültürü ve 1970'lerdeki petrol krizi gibi çeşitli sosyolojik süreçler; televizyon, video kamera gibi teknolojik yayımlar birbirini yenemeyen kendine özgü sanat kavramları ve estetik anlayışları oluşturacaktır. Arte Povera'da fabrika işçilerinin dayanışmasını destekleyen İtalyan sanatçılar tarafından, dönemin sorunlarından kaynaklanan bir estetik yaratmıştır; ancak etrafında benzer kavramlar ve estetik anlayışlar da vardır. Bu doğrultuda, Arte Povera teriminin çerçevesini belirleyip kesin kurallarını ortaya koymayı değil belirli ortak özelliklerin ortaya konulması amaçlanmıştır. Arte Povera'nın ortaya çıkışı ve teorik temellerini belirlenmesinin ardından bu hareketin tarihsel gelişimi, Fransisken estetiğini de baz alarak araştırılmıştır. Yine bu doğrultuda "Arte Povera" terimi bir akımdan önce bir kavram olarak ele alınacaktır. Yukarıdaki belirlemeler doğrultusunda Arte Povera üzerine bir rehber oluşturabilmek için hareketin ürettiği kavramların yıllar ve farklı coğrafyalar içinde nasıl şekillendiğini, anlamlandırıldığını ve en önemlisi nasıl yeni anlamlar kazandığını belirlemek üzere Arte Povera ile ilgili sanatçıları, açılan sergileri ve konu üzerine yazılmış literatürü karşılaştırmak ve analiz etmek yoluna gidilecektir.

İtalyanca bir kavram olan Arte Povera Türkçeye "Yoksul Sanat" olarak tercüme edilebilir. Arte Povera kavramını Yoksul Tiyatro anlayışından beslenmiştir ve İtalyan sanat eleştirmeni Germano Celant tarafından bir sanat hareketi olarak isimlendirilmiştir. Arte Povera doğal ve ucuz veya yoksul malzemelerden yapılmış, sanat statüsüne yükselmesini ve bayağılığın sanat alanına girişi ile yoksul sosyal statülerin yükseltilmesini ve sanatın ticari olarak sömürülme olasılığına karşı koyabilmeyi uman, politik duruşa sahip bir sanat hareketidir.

Çalışmanın son aşaması ise Arte Povera'nın Türkiye yansımalarının değerlendirilmesinden oluşacaktır. Bu bölümde seçtiğimiz sanatçıların belirlenmesi için tezin üçüncü bölümünde ele aldığımız Arte Povera sanatçılarının eserleri incelenmiştir ve Türkiye'de 1960 sonrası eser vermiş sanatçıların eserleri ile karşılaştırılmıştır. Çalışmalarında Arte Povera'nın anahtar kavramları açıkça görülen yedi sanatçının, Cengiz Çekil, Sarkis, Osman Dinç, Fazilet Kendirci, Tomur Atagök, Selim Birsnel ve Füsun Onur'un eserlerindeki Arte Povera'nın yansımaları tartışılmıştır. Arte Povera hareketinde bir kere daha ortaya çıkan anti-materyalist düşünce yurt dışında olduğu gibi 1980'lerden itibaren, Türkiye sanat çevrelerindeki sanatçıları, sanat eleştirmenlerini ve sanat tarihçilerini çeşitli kutuplarda yer almaya itmiştir. 1960'lı yıllar Türkiye'de soyut sanatın egemen olduğu ancak yeni malzemeler ve teknolojilerle yapılan sanatın Akademi çevresinde toplanan sanat içinde henüz yer edinemediği bir dönemdir. Farklı malzemeler İstanbul Sanat Bayramları ve bu etkinliklerden kaynaklanan İstanbul Bienalleri'nde rüştünü ispatlayacak, geniş kitlelere sesini duyuracaktır. Bu dönemde Arte Povera ile bağlantı kurduğunu söyleyen ya da çalışma boyunca yapılan analizlerde Arte Povera ile paralel kavramlar ya da plastik değerleri kullanan Türk sanatçılarının sayısı azdır. Fakat bu niceliksel azlık, zorluk gibi gözükse de, özellikle günümüzde çağdaş Türk sanatının temelleri arasında yer alan ve yukarıda adı geçen Cengiz Çekil, Füsun Onur, Tomur Atagök, Selim Birsnel, Fazilet Kendirci, Sarkis, Osman Dinç'in çalışmalarında Arte Povera kavram ve izlerinin yer almasının önemini azaltmaz. Aksine araştırmacıya, nedense ihmal edile gelmiş bu konu ile ilgili zengin bir araştırma konusu sunar.

Yukarıda anlatılanların gerçekleştirilmesi için öncelikle literatür taraması yöntemi izlenecektir. Arte Povera hareketi hakkında yayınlanan kitap, makale, tez, röportaj, süreli yayın, internet kaynakçaları ve benzeri yayınlar taranması kaynakların sınırlı olması nedeni ile önem kazanır. Bunlara ek olarak tezde adı geçen Türk sanatçılarla röportaj ve görüşmeler yapılacaktır. Araştırmacı bu çalışmasına esin kaynağı olan Paris d'Orsay Müzesi ve İsviçre Liechtenstein Müzesi'ndeki büyük çaptaki uluslararası Arte Povera sergilerindeki incelemelerini ve konu hakkında akademik uluslararası çalışmaları olan Nike Bätzner ile yaptığı görüşmeleri teze yansıtmaya çalışmıştır.

2. İTALYA’NIN TARİHSEL SÜRECİNDE ARTE POVERA HAREKETİNİN OLUŞMASINDA ROL OYNAYAN SOSYO-POLİTİK, EKONOMİK VE KÜLTÜREL GELİŞMELER

Yoksul sanat anlamına gelen Arte Povera, İtalya’da kendine özgü, endüstri ve tüketim kültürüne karşı, politik ve şiirsel plastik bir dil geliştirmiş olan çağdaş bir sanat akımıdır. Arte Povera hareketine, 1960’lı ve 1970’li yılların sosyo-politik ve ekonomik gelişmelerin yanı sıra Avrupa coğrafyasında meydana gelmiş pek çok gelişmenin etkilediği sanat ortamının şekil verdiği gözlemlenir.

Arte Povera 1960’lı yılların İtalyan sanatının güçlü bir kanadıdır. 1961 yılında Torino şehri Risorgimento kutlamalarının yapılması için seçilmiş ve kutlamalar kapsamında birçok sergi açılmıştır. Bu sergiler Arte Povera sanatçılarının kendilerini gösterdikleri mekânlar olmuştur.¹

Risorgimento, İtalyan Fütürizmi ve İkinci Dünya Savaşı sonrası İtalya’nın ekonomik durumu ile ilgisi düşünüldüğünde Arte Povera’nın, İtalya’nın yakın tarihi ile ilgili olduğu ortaya çıkar. Bununla beraber İtalyan sanat tarihi ile bağlantıları düşünüldüğünde Arte Povera’nın da etkilendiği bazı kavramlar 15. ve 16. yüzyıla kadar uzanır.

Sanayi Devrimi öncesi Avrupa sanatına baktığımızda Rönesans ve Reform hareketleri, aklın dar kalıplı düşünce sisteminden çıkmasını sağlarken bir yandan

¹Giovanni Lista, *Arte Povera*, çev. Susan Wise, Gallery of Arts Publishing, Milan, 2006, pg. 7. Araştırmacının notu: Risorgimento kelimesi farklı İtalyan şehir devletlerinin 19. yüzyıl sonunda birleşmesi anlamına gelmektedir. Risorgimento genel olarak 19. yüzyılın başında Napolyon’un İtalya’yı işgal etmesi ve 1871 yılında Fransa-Prusya Savaşı ile birleşmesi ile sonlanan, bir yüzyılı kapsayan bir direniş hareketidir.

bireylerin bir yandan da toplumların özgürlük fikri ile tanışmalarını sağlamıştır. Özgür ve hümanist düşüncenin temel alındığı pek çok fikir ve sanat çalışması, sanatsal görüş açısının genişletilmesini sağlamıştır.

Bilim, teknoloji, sanat ve fikir alanında gelişmelerin yaşandığı bu dönemde coğrafi keşiflerin de gerçekleşmeye başlaması, Avrupa kıtasının ekonomik açıdan refaha kavuşmasını sağlarken öte taraftan farklı coğrafyaların kültürel ve yerel zenginliklerinin Avrupa'ya taşınması sanat ve kültür alanındaki hareketliliğin daha da artmasını sağlamıştır.

Arte Povera'nın teorik olgunluğuna kavuşmasını sağlayan Paolini ise bu zengin kültürün içinden, yoksul sözcüğünü Fransisken Estetiği'ni seçerek açıklamıştır.² Aziz Fransis burjuva yaşam biçimine karşı çıkar, kıyafetlerini çıkarır ve yoksulluğun gerçek zenginlik ve değer olduğunu savunur.³ Paolini de yoksulluğu bu şekilde ele alır ve uygular. Teorik etkilenmenin dışında sanatçıların birçok eserinde Rönesans heykelleri kullanılmıştır. Bu kullanım postmodern bir dönemin etkilerini gösteriyor olsa da seçilen imgeler Rönesans'a kadar uzandığından Rönesans'ı irdelemek yararlı olacaktır.

2.1. İTALYAN SANATI'NIN ALTIN ÇAĞI: RÖNESANS

Kelime anlamı olarak “yeniden doğuş”u ifade eden Rönesans bir bağlamda eski Yunan ve Latin kültürünün yeniden doğuşu anlamına gelmektedir. Rönesans tanımı, Batı Avrupa'da edebiyattan sanata kadar pek çok alanın yeni bir yön aldığını göstermektedir.⁴

² Giovanni Lista, a.g.e., s. 18.

³ Assisili Françesko, Fransisken Tarikatı'nın kurucusu olan keşiş ve sonradan Hıristiyan azizi. Françesko İtalya'nın Umbria bölgesindeki Assisi şehrinde 1181 veya 1182'de doğdu ve aynı yerde 1226 yılında öldü. İlk eğitimini Assisi'de rahiplerinden almıştır.[kaynak belirtilmeli] Françesko okul hayatında parlak bir öğrenci olamamış, babasının ticâret işinde bir varlık gösterememişti. Yakışıklılığı, cömertliği ile Assisi'nin genç asilzadeleri arasında ün salmıştı. Bu yıllarda, hayatının sonraki dönemlerinde öne çıkacak olan fakirlere yakınlığı göze çarpan en büyük özelliği idi. http://tr.wikipedia.org/wiki/Aziz_Asisili_Fransis, erişim: 17.02.2012.

⁴ Server Tanilli, *Uygurluk Tarihi*, İstanbul, 1979, s. 52.

Rönesans, 15 ve 16. yüzyıllarda Batı ile klasik ilkçağ arasında sanat, bilim, felsefe ve mimarlıktaki bağın tekrar kurulmasını sağlayan, deneysel düşüncenin canlandığı, hümanizm üzerine yoğunlaşıldığı, matbaanın bulunmasıyla bilginin geniş halk kitlelerine ulaştığı ve radikal değişimlerin yaşandığı bir dönem olmakla beraber tam bir geçiş dönemi olarak da ifade edilebilir. Modernizmin öncüsü olduğu kadar Orta Çağ'ın da mirasçısı olan Rönesans iki dünya arasındaki bir basamaktır.

Orta Çağ, toplumun savunmasını yaparken, adeta bir tepki olarak ortaya çıkan Rönesans bireysel özgürlükleri ve öte taraftan da din ve inanç özgürlüğünü savunmuştur. Rönesans, insan düşüncesini skolastik kalıpların dar çerçevesinden kurtararak, serbestçe gelişmesini sağlamıştır. Nitekim bu dönem, insan düşüncesine özgürlüğün egemen olması şeklinde de tanımlanabilir.⁵ Avrupa tarihinde ilk defa bireyselliğin önemini vurgulayan Rönesans'ın ana söylemini Oral Sander *Siyasi Tarih/İlk Çağlardan 1918'e* adlı eserinde şöyle ifade etmiştir: “*Yeryüzü ilgi çekici ve araştırılmaya değer mekân; insan güçlü ve başarıya gebe bir varlık; insan etkinliği kutsal ve onurlu bir eylem; gerçek, nesnel ve güzel olandır.*”⁶

2.1.1. Rönesans, Hümanistik Felsefe ve Reform

Rönesans'ın yenilikçiliğini, canlılığını ve yaratıcılığını destekleyen ve var olmasını sağlayan en önemli unsur, burjuvalardır. Burjuvalar tüm ekonomik zenginliklerine rağmen büyük kitlelerin yöneticiliklerini yapamadıklarından ötürü tüm güçlerini daha karlı ticaretin nasıl yapılacağı konusuna yöneltmişlerdir. Sağladıkları zenginlikleri ise sanatsal ve endüstriyel yeniliklere yatırmışlardır. Bu bağlamda da Rönesans sanatının özellikle İtalya'da şekillenmesi bir rastlantı olmamıştır.⁷

*“Tek başına bir tüccarın kişisel zenginliğinin gösterilmesi doğrultusundaki sanat koruyuculuğu, loncaların toplu sanat koruyuculuğuna yönelik olandan daha farklı bir ahlaki yasayla düzenleniyordu. Ortaçağ boyunca tefeciliğin günah sayılması, tüccarların zenginliklerinin artması karşısında çok güçlü bir silah olmuştur.”*⁸

⁵ Rıfat Uçoral, *Siyasi Tarih*, Der Yay., İstanbul, 1994, s. 13.

⁶ Oral Sander, *Siyasi Tarih/İlkçağlardan 1918'e*, İmge Kitabevi, Ankara, 2009, s. 81-82.

⁷ A.g.e., s. 82.

⁸ Mary Hollingsworth, *Dünya Sanat Tarihi*, İnkılâp Yay., İstanbul 2009, s. 217.

15. yüzyılın sonları itibari ile İtalya’da Eski Yunan ve Latin kültürünün eserleri araştırılarak, metinlerin ilk biçimlerinin saptanmasına çalışılmış ve asıl anlamlarının ortaya konabilmesi için açıklanmaya ve yorumlanmaya gidilmiştir.

15. yüzyıla gelindiğinde Rönesans’ın temellerini oluşturan yeni ışık ve yeni hümanizma kavramları belirginleşmiştir. Sanatsal çalışmalarda bu kavramlar karşılıklarını 13. yüzyılda yapılmaya başlayan ve Bizans sanatının çizgiselliğinden ayrılmaya başlayan eserlerde bulur. Giotto di Bondone’nin Assisi Kilisesi’nde bulunan Aziz Francis’in yaşamından 28 sahne buna güzel bir örnek olarak verilebilir. Rönesans’ın başlangıcında sosyal problemler ve çözümleri arasında derin boşluklar vardır. Floransa, Napoli Kralı Fillipo Amria’nın saldırısına uğramıştır. Kuşatma boyunca Floransa halkı kendi varlığını kanıtlamanın bir yolunu heykel sanatında bulur ve kuşatmanın sonunda Orsanmichele Meydan’ındaki heykellerin tamamlanması ile Erken Rönesans başlamış kabul edilir.⁹

Rönesans sanatının temel prensiplerini ilk formüle eden kişi Leon Batista Alberti’dir. Alberti’ye göre insan yaşamındaki erdemleri aramalıydı. Bu erdem hümanizmi işaret etmekteydi. İnsanların daha aşağı yaratıklardan farklı tarafları vardı. Unutulmaması gereken Alberti’nin teorileri demokratik değildi, bilakis 1430’lu yıllardan itibaren Floransa’da ekonomik ve politik güç kazanan elit gruba uygundu.¹⁰ Bu bağlamda Hümanistler, ilkçağ düşüncesinin en sağlıklı unsurları ile yeni bir kültür yaratmışlar; Kilise dışındaki geniş bir aydın çevreye de bu kültürü kitaplar vasıtasıyla yaymayı başarmışlardır. Hümanizm adını alan bu düşünce biçimi, modern insanın yeni hayat anlayışını ve duygusunu ortaya koyarken dinden bağımsız bir kültür kurmak, insan ve doğa ile ilgili bir felsefe yaratmak peşinde idi.¹¹

⁹ Frederick Hartt,

¹⁰ A.g.e.,

¹¹ Server Tanilli, a.g.e. s. 53. Bu dönemde Türk istilasından kaçan Bizanslı bilginlerin de Batı’ya gelmeleri ve yanlarında eski Yunan edebiyatının asıl metinlerini getirerek bunları tanıtmaları, İtalya’da (Roma, Venedik ve Floransa) ilk genel kitaplıklar, edebiyat dernekleri ya da akademilerin kurulmasını sağlamıştır. Edebiyat ve felsefe üzerine yapılan yoğun çalışma ve araştırmalar sonucunda “hümanist adı verilen yeni kültür adamları ortaya çıkmıştır. Rönesans’ın hümanist zihniyeti, insana yönelmesi ve onu ilgi odağına yerleştirmesi resimde dinsel konuları arka plana iterek yepyeni bir janrın ortaya çıkmasına neden oldu: Porte ressamlığı, ressamlar öncelikle insan bireyselliğinin bir numaralı tezahürü sayılan yüze odaklanırlar. Yüzün tüm ayrıntıları kesin bir dikkatle ve titizlikle incelendi. Antonio del Pollaiuolo’nun Yaptığı sanılan “Genç Bir Kadının Profili” erken 15. Yüzyıl resmine iyi bir örnek oluşturur. Anna Carola Krausse, *Rönesans’tan Günümüze Resim Sanatı’nın Öyküsü*, Literetür Yay., Almanya, 2005, s. 11.

Hümanizmin insanı yüceltmesi, skolastik düşünceye eleştiriler getirmesi, feodal ve dinsel ideolojiye karşı mücadele vermesi, bu akımın ilerici ve bireyselci bir yapıda olmasının en önemli etkenleridir. Hümanistler ilk aşamalarda tüccarları ve zanaat çevrelerini temsil etmekteydiler. Bu temsiliyet onların, halkın en geniş kitlelerini oluşturan kesimin çıkarlarını dile getirmelerini sağlamış ve halkın yaratıcı gücünün yeniden ortaya çıkışına neden olmuştur. Örneğin, Rönesans'a kadar resim yalnızca bir zanaat sayılmaktayken bu dönemle birlikte bağımsız, serbest bir sanat dalı haline gelmiştir. Resim de şiirin, retorik, müziğin edindiği sosyal ve kültürel düzeye erişmek adına çabalamıştır. Bu nedenle de ressamlar, var olan bilimsel yöntemlerle yetinmeyip kendileri de yeni buluşlarla gelişmeye katkıda bulunmaya çalışmışlardır.¹²

İtalyan kent kültüründe hümanizmin ortaya çıkması, parlak bir kültürün habercisi olan Rönesans'ı doğurmuştur. İlerlemeden yana olan pek çok aydın, eski Yunan ve Latin kültürünü esas alarak 15. ve 16. yüzyıllar arasında eskiden tamamen farklı bir kültür oluşturmuşlardır.

Rönesans döneminde İtalyan sanatçıların büyük çalışmaları ve başarıları ile Avrupa'da yaşayan ve bilginin yeniden doğuşu ile ilgilenen herkesin İtalya'ya yönelmesi sağlanmıştır. Kişiler için İtalya, klasik dünyanın bilgi ve hazinelerinin keşfedilmesi için gidilen bir bölge haline gelmiştir.¹³

İnsanın kendisini ve çevresini yeni bir algılama ile kavrama anlayışını ortaya koyan Rönesans'ın İtalya'daki hazırlık döneminde sanatçılar, Ortaçağ sanatlarından yavaş yavaş ayrılmaya başlamışlardır. Doğayı inceleyerek, sanata olduğu gibi yansıtılmaya çalışılması Rönesans'ın karakteristiğini oluşturmuştur.

16. yüzyıl klasik dönem Rönesans sanatçıları, perspektif, anatomi ve doğanın tasvir denemelerini mükemmelleştirmişlerdir. Böylece sanat alanına yeni ve taze bir soluk getirmişlerdir. İtalya'da olgunlaşan 16. yüzyıl sanatı tüm Avrupa'yı etkilemiş ve 19. yüzyılın sonuna kadar bütün sanatçılar bu sanatları incelemiş ve onlardan

¹² Anna Carola Krausse, *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*, Literatür Yay., Almanya 2005, s. 11.

¹³ E. H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, Remzi Yayınları, İstanbul, 1992, s. 260

esinlenmişlerdir. Sanat tarihçisi Anna Krausse'nin de belirttiği üzere dönemin önemli sanatçıları arasında Michelangelo ve Raffaello Sanzio bulunmaktadır.¹⁴ *“Michelangelo, Tanrısal yaratının odağında gördüğü insanoğlu hakkındaki düşüncelerini özellikle heykel aracılığıyla ifade edebileceğine inanıyordu. Düşüncesinin gerçeğe en yakın tasvirini çıplak erkek vücudunda buldu.”*¹⁵

15. ve 16. yüzyıllarda, Avrupa insanının din alanındaki düşüncelerinde ortaya çıkan değişimler, bir yanda Batı'nın üstünlüğünün temel sebeplerinden biri olmuş; öte yandan daha sonraki yüzyılların siyasi tarihi üzerinde çok önemli etkilerde bulunmuştur.

“Reformasyon” adı verilen bu dönem, hem tüccarlarla Katolik Kilisesi arasında gerçekleşen hem de çok yönlü olan bir fikir ayrılığını simgelemektedir; gerçekte 16. yüzyılda Hristiyanların Katolik Kilisesi'ne muhalefeti olarak ele alındığında üç yönlü olduğu saptanmaktadır. Bu fikir ayrılığının birinci yönü Kilise'nin, 15. yüzyıla gelindiğinde monarkların ve zenginlerin vicdanlarında sahip olduğu değeri yitirmeye başlamasıdır. İkinci yönü aynı zamanda sıradan vatandaşın Kilise'ye karşı güven ve inancının sarsılmasıdır. Üçüncüsü ise Kilise'nin İncil öğretilerinden uzaklaştığına inanan azizlerin de Kilise'ye itibar etmemeye başlamasıdır. Kilisenin üç yönden de güven kaybetmiş olması, onun gücüne ve mülküne karşı duyulan itibarın da azalmasına neden olmuştur.¹⁶

Bu üç yönlü mücadeleden kaynaklanan değişikliklere, bütünüyle “Reformasyon” adı verilmektedir. Sıradan vatandaşın Reformasyon'u bundan çok daha farklıydı. Onun başkaldırışı daha güvenilir, daha karmaşık, daha sürekli, ama kısa sürede daha az başarılı olmuştur. Ancak bu kişiler, Roma ile bağlarını kesememişler belki de kesmek istememişlerdir. Yapmak istedikleri, Kilise'nin yaptırımına karşı, kendi

¹⁴ Cahid Kınay, *Sanat Tarihi Rönesans'tan Yüzyılımıza- Gelenekselden Moderne*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1993, s. 39

¹⁵ Anna Carola Krausse, *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*, Literatür Yay., Almanya, 2005, s. 16.

¹⁶ Oral Sander, a.g.e, s. 83-84.

İncil'lerine sahip çıkmak ve de kiliselerini de buna uygun yönetmektir. Bu hareketin tipik örneği ise Alman Protestanlığı'nın büyük lideri Martin Luther'di.¹⁷

Luther, Kilise'yi düzeltmek için, onu aşağı çekmek ve yerine, İncil'den çıkarılacak ilkeler üzerinde yeni bir kilise düzeni kurmak istemektedir. Luther'e göre her Hıristiyan İncil'i okumalı ve kendine göre istediği yorumu yapabilmelidir. Kısacası Kilise devreden çıkmalı ve din bireyselleşmelidir.¹⁸ Bu amaç doğrultusunda Luther, Roma ve Kutsal Roma İmparatoru'na karşı, Almanya'da zaten mevcut olan tepki sayesinde, kendine birçok taraftar toplamayı başarmıştır. Ancak, bu reformları başarıya ulaştırabilmek için güce ihtiyacı olduğunu da bilmektedir. Bu yüzden Alman prenslerinden yardım istemiş, din üzerinde hakları olan denetimi kurmalarını talep etmiştir. Böylelikle, Luther'in öğretisi, devletin otoritesine boyun eğme biçimine dönüşmüştür.¹⁹ Bu hareketler, önemli siyasi sonuçları beraberinde getirmiştir. *"Almanya'da bir grup Protestan prens ve kent-devletler arasında bir birlik kurarak, Katolik Kutsal Roma İmparatoru'na karşı savaşmaya başladılar."*²⁰

*"16. yüzyılda tüm Avrupa'yı etkileyen bu dinsel hareket, Katolik kilisesinin -bilhassa endüljans uygulamalarıyla- aşırı zenginleşmesi ve yozlaşmasına karşı gelişmiş, Avrupa'daki mezhep birliğini bozmuş, Hıristiyanlığın bugünkü üç büyük mezhebinden biri olan Protestanlığın oluşmasını sağlamıştır."*²¹

¹⁷ Almanya'nın Eisleben şehrinde doğan Martin Luther, Erfurt Üniversitesi'nde okudu. Ailesine yaptığı bir ziyaret dönüşü, Erfurt yolunda yıldırım çarpma tehlikesiyle karşılaşınca keşiş olmaya karar verdi. 21 yaşındayken Aziz Augustin tarikatına bağlı bir manastıra girip ilahiyat eğitimine başladı ve aynı yıl rahip oldu. Ertesi sene Wittenberg Üniversitesi'nde doktorasını tamamlayarak ders vermeye başladı. O günlerde, Roma'nın görevlendirdiği bir Dominiken keşişi olan Johann Tetzel, Wittenberg civarında endüljans satıyordu. Luther manastırdaki günlerinden beri sorguladığı bu uygulamaya karşı bir eleştiri yazdı. "Endüljansın Kuvvetine Dair Tezler" başlıklı, 95 maddeden oluşan bu metni 31 Ekim 1517 günü piskoposlara gönderdi ve aynı zamanda birer mektupla endüljans konusundaki vaazlerin teolojik açıdan sağlam bir zemine oturtulmasını istedi. Martin Luther'in bu tezleri üniversitenin bülten panosu sayılabilecek bir yer olan Wittenberg Saray Kilisesi'nin kapısına astığı yolundaki, ancak yıllar sonra yayılan rivayet kanıtlanmış değildir. Sonuçta bu tezler Almanya'da ve komşu ülkelerde Luther'in kendisinin de öngörmüş olmadığı bir hızla yayılınca sadece endüljans satışlarında bir düşüş yaşanmakla kalmadı, bu olay bütün Reformasyon hareketinin başlangıcı oldu. http://tr.wikipedia.org/wiki/Martin_Luther, alıntı tarihi 24 Kasım 2012.

¹⁸ Murat Sarıca, *Siyasi Düşünce Tarihi*, Gerçek Yay., İstanbul, 1987, s. 56-57.

¹⁹ Ramazan Altıntaş, *Din ve Sekülerleşme*, İstanbul: Pınar Yayınları, 2005, s. 34.

²⁰ Oral Sander, a.g.e., s. 86.

²¹ Özlem Uluç, *Yeni Dini Hareketler*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İlahiyat Anabilim Dalı Din Sosyolojisi Bilim Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2006, s. 13.

Reformasyon hareketinin diğere önemli sonucu ise, 16.yüzyılda Kilise'nin hemen hemen bugünkü biçimini almış olmasıdır. Papalık bu tarihten sonra devlet yönetiminden bağımsız dinsel bir örgüt olarak faaliyet gösterecektir. Bir diğere önemli sonuç ise Avrupalıların, ister devletler arasında, ister devlet sınırları içinde olsun, Hıristiyan dininin gerçeğı üzerinde anlaşamamalarından kaynaklı, laiklik ve modern bilime giden kapılar açılmaya başlamasıdır.²²

“Rönesans ile Reformasyon arasındaki karşılıklı etkileşim, Avrupa kültürünün özünde bulunan pagan Helen ile Hıristiyan geleneğı arasındaki temel çelişkiyi çok belirgin bir hale getirerek, çeşitliliğı ve Avrupa insanının yaratıcılık potansiyelini artırmış, kısaca Avrupa'nın entelektüel ve manevi enerjisini yükseltmiştir.”²³

Rönesans ve reform hareketlerinin “hümanizm” olgusunu da ortaya çıkardığı “her şeyi insancıl boyutlara indirgediğı, üst düzeydeki ilkeleri hesaba katmadığı, simgesel olarak ifade edilmiş, yeryüzünü fethetmek bahanesiyle gökyüzünden yüz çevirme hareketi baş göstermiştir. Böylece çağdaş laikliğin temeli atılmıştır.²⁴

2.1.2. Coğrafi Keşifler

Coğrafi Keşiflerin yapılanmasında önemli bir rol oynayan dini reformasyon 16. yüzyılın sonlarına doğru Avrupa'nın dört bir tarafında ortaya çıkar. Protestanlık, Kalvenizm, Luthercilik'in yayılması ve İngiltere'de Angilikan Kilisesi'nin kurulması esnasında İspanya, Portekiz, Fransa, İtalya ve Belçika'nın güney bölgeleri Katolik dinini benimsemiştir. Kuzey'in Papalık'tan uzaklaşabilmesinin nedenlerinden biri Hollanda'nın dönemin en büyük deniz filosu ile Coğrafi Keşiflerin en önemlilerini gerçekleştirmesi ve Kuzey bölgelerine altın akışı ile refah seviyesinin ve nüfusun artmasıdır. Bu sermaye akışı tarımdan kültürel yaşama pek çok alanda kalkınma sağlamıştır. İngiltere, İskoçya, İskandinavya, İsveç Konfederasyonu'nun büyük bir kısmı ve Hollanda'nın hemen hemen tümü Protestan olarak kalmıştır. 1648 yılında imzalanan I. Vestfalya Antlaşması uzun süren kanlı din savaşlarını hafifletmiştir.

²² Şenşekerci ve Gülcan, *Türk Devrim Tarihi ve Atatürkçülük*, Alfa Yay., İstanbul, 2003, s. 5.

²³ Oral Sander, a.g.e., s. 88.

²⁴ Rene Guenon, *Modern Dünyanın Bunalımı*, Çev. Mahmut Kanık, Verka Yayınları, İstanbul, 1999, s. 43-44.

Rönesans sanatsal deneyleri ve başarıları ile temsil ve kompozisyon konusundaki zor konuların bir kısmını çözmüştür. Bu dönemde akademiler kurulmuştur; artık ülkeler arasındaki stil farkı, sanatı talep edenler yani dini veya laik patronlar ve yerel gelenekler tarafından belirlenmektedir. 16. yüzyılda Katolik ülkelerde sanat Katolik inancına hizmet etmekteydi ve İtalya da bu ülkelerden biriydi. İtalyan sanatının Rönesans'tan sonra ortaya koyduğu estetik önce kilise öğretilerini savunan Karşı Reform estetiği daha sonra da akılcı yollarla hazırlanmış bir sahnede yer alan akılcı olmayan deneyimlerini anlatan mistik resimler ortaya koymuştur.

Protestan ülkelerde ise sanatçılar artık kilisenin hamisi olmadığı bir sanat pazarının ortasında, orta sınıfın günlük yaşamını ya da tarihi konuları anlatan resimler yapmışlardır. Bu resimler kilise içinde değil, şehir halkının evlerinde yer alması için hazırlanmıştır. 17. yüzyıla gelindiğinde din savaşları arada sırada alevlenmekte, Engizisyon da varlığını çok sert bir şekilde sürdürmektedir. İtalyan Barok'u formu, mekânı ve rengi Katolik inancına adamıştır. Annibale Carracci ve Caravaggio dönemin en ünlü sanatçılarındandır.

15. yüzyılın sonlarına yaklaşıldıkça Avrupa dışı açılmaya başlamış ve bu açılımda da denizcilik alanında göstermiş olduğu gelişim büyük rol oynamıştır. Bununla beraber Kutsal Roma İmparatoru'nun gücünü yitirmesi de krallıkların bağımsız kalmasını sağlamıştır. Böylece krallıklar ile tebaaları arasında da güçlü bağlar oluşmaya başlamıştır.²⁵ Bu etkenler, Avrupa'nın dışı açılma eyleminde, ona yardımcı olan faktörler olarak değerlendirilmektedir.

Avrupa'nın dışı açılmak istemesinin temel nedeni ise yeni ticaret yollarını bulmak böylece yeni sermaye kaynakları elde etmek istemesidir. Avrupa'nın önde gelenlerinin zenginleşmesi ve bu sayede uzak mesafelere seyahat edebilecek ticaret ve savaş gemilerine sahip olmaları da durumu kolaylaştırmıştır.

²⁵ Oral Sander, a.g.e. s. 51-52.

Kısacası ilk sömürgelerin sahipleri Portekiz ve İspanya olmuştur. Bu sıralamaya ilerleyen yüzyıllarda Hollanda, Fransa, İngiltere ve ABD de dâhil olmuştur.²⁶ Böylece eski ticaret yolları önemini yitirmeye başlamıştır. Zaman içinde Doğu ülkeleri, karaya sıkışıp kalmış; Doğu kökenli ürünler eski cazibesini yitirmiştir. Böylece Doğu, baskın konumunu gündün güne, dünyaya yayılan Avrupa'ya bırakmıştır.

Bu keşiflerle beraber Avrupa, hem kendi topraklarına toprak katmış hem ekonomisine güç kazandırmış hem de düşüncesini ve kültürünü başka uluslara yaymaya ve onlar üzerinde kendi kültürünü etkin kılmaya başlamıştır. Bunu yaparken Avrupalılar, yerli halkları ve yerel yaşamı dağıtmış ve hatta ortadan kaldırmış, Avrupa kültürünü hâkim kılma sürecini şekillendirmiştir.

Avrupa'nın başlattığı Coğrafi Keşifler, eski ticaret yollarının –İpek Yolu ve Baharat Yolu- önemini kaybetmesine neden olmuştur. Bununla beraber Atlas Okyanusu Limanları önem kazanmaya başlamıştır. Avrupalılar, yeni keşfedilen yerlerde sömürge imparatorlukları kurmuşlardır. Bu durum, keşfedilen ülkelerden Avrupa'ya altın ve gümüş başta olmak üzere bol miktarda hammadde götürülmesine neden olmuştur. Bu da hiper-enflasyonun oluşmasına neden olmuştur. Bunun karşısında krallar, ticaret dengelerini sağlamak için merkantilizm²⁷ adı verilen ekonomik önlemler almışlardır.

“Merkantilizm adı verilen bu önlemler, Avrupa ticaret kapitalizminin tarihi açısından son derece önemlidir. Çünkü bu yolla tüccarlar, uluslararası dolaşımalarında kendi krallarının desteğini elde edecekler ve krallarının yapacağı kapitülasyon antlaşmaları çerçevesinde birçok Doğu ülkesinde ticarî ayrıcalıklar kazanacaklardır. Bu gelişmenin bir başka çarpıcı yanı ise krallar ve ticaret burjuvazisi arasındaki bu

²⁶ A.g.e., s. 53.

²⁷ Batı Avrupa iktisat tarihinde ticaretin gelişmesi ve öne çıkması olgusu ideolojik bakımından Merkantilizm, iktisadi sistem bakımından ticaret kapitalizmi terimleriyle ifade edilir. Merkantilizm, XV. yüzyıldan XVIII. Yüzyıla kadar varlığını sürdürmüştür. Merkantilizmin esasını servet mefhumu oluşturmaktadır. Merkantilistlere göre; bir ülkenin zenginliği sahip olduğu değerli maden miktarıyla orantılıdır. Bunun için, daha fazla değerli madene sahip olmak gerekir. Merkantilist düşünürler, dış ticarete bir devletin diğer devletler aleyhine bir zenginliğine kavuşabileceğine inanmışlar ve bu doğrultuda çeşitli görüş ve politikalar geliştirmişlerdi. Konuyla ilgili ayrıntılı bilgi için bkz., İshak Torun, “Endüstri Toplumu'nun Oluşmasında Etkili Olan İktisadi Ve Sina-i Faktörler”, C.Ü. İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi”, Cilt 4, Sayı 1, 2003, s. 186.

ittifakı kent merkezli ekonomiden ulus merkezli ekonomiye geçişin ilk zeminleri hazırlamış olmasıdır.”²⁸

Yaşanan tüm bu gelişmeler sayesinde Avrupa zenginleşmiş, yaşam standartlarını yükseltmiş, dünya siyasetinde ve ekonomisinde söz söyler konuma gelmiştir. Çünkü keşfettiği yeni yerlerde kendi ürünlerini satacak pazarlar elde etmiştir. Ayrıca bu sayede Rönesans hareketlerinde de ilerlemeler başlamıştır.

Sonuç olarak; Avrupa’da ekonomik anlamda yaşanan gelişmeler, elde edilen refah; siyasi ve sosyal yönde de değişimleri kaçınılmaz kılmıştır. Ekonomik anlamda güç kazanan yeni sınıf, yeni sosyal şartların doğmasına yardımcı olurken yeni yetkileri de elde etmiş ve birtakım konularda kısmi özgürlüklerini kazanmıştır. Böylece Avrupa’da kilisenin rolü değişmiş ve tüm dünyayı etkisi altına alacak yeni bir süreç başlamıştır. ²⁹ Bu süreçte Avrupa’da Columbus ve Cortez gibi kaşifler, Luther ve Loyol, Leonardo da Vinci, Descartes, Copernicus ve Galileo gibi bilim ve kültür insanları, çağımızın dünyasını yaratan önemli kimlikleri belirler. *“Bunların ve binlerce öteki Avrupalının, benzeri görülmedik bu olanaktan yararlanma yolunda gösterdikleri üstün başarının kanıtı, bugün bizim ve tüm dünyanın mirasçısı olduğumuz Batı uygarlığının kendilerinden sonra ortaya çıkan parlak tarihidir.”³⁰*

1775’ten 1815 tarihine kadar Avrupa’da 5. yüzyıldaki Barbar Akımları ve Birinci ve İkinci Dünya Savaşı kadar önemli değişiklikler yaşandı. İngiltere’nin Kuzey Amerika kolonileri ayaklandı ve bu ayaklanmayı Amerikan Devrimi, Amerikan Devrimi’ni de 1789 yılındaki Fransız Devrimi izledi. Dönemin Avrupa’daki belirgin sanat akımı ise Neo-klasizm idi.

2.2. SANAYİ DEVRİMİ VE SONRASINDA İTALYA

İtalya’nın, Batı Roma İmparatorluğu’nun yıkılışından sonra, bir birlik halini alması 19. yüzyılın ikinci yarısında gerçekleşmiştir. Bu yüzyıla kadar İtalya’da pek çok devlet bulunmaktaydı. İtalya’nın kuzeyinde Piomente ve Cenova Devletleri; Orta

²⁸ Şenşekerci ve Gülcan, a.g.e., s. 6.

²⁹ Alâeddin Senel, *Siyasal Düşünceler Tarihi: Tarih öncesinde, İlk Çağ’da, Orta Çağ’da ve Yeni Çağ’da Toplum ve Siyasal Düşünüş*, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1996, s. 278-286.

³⁰ William H McNeill, *Dünya Tarihi*, çev. Alaeddin Şenel, İmge Kitabevi, Ankara, 2008, s. 502.

İtalya bölgesinde ise Toskana ve Floransa Devletleri vardı. Güneyde de Venedik Devleti ile Napoli Krallığı yer alıyordu.

İtalya'nın siyasi birliğini kurma çalışmaları, ilk kez 1807 tarihinde gizli bir örgüt olan Carbonari tarafından gerçekleştirilmiştir. İtalya'nın siyasi birliğe kavuşması adına pek çok farklı fikirler atılmış olsa dahi tüm fikirler ortak bir noktada buluşmaktaydılar. Bu ortak nokta, yabancı devletlerin ülkedeki güç ve etkilerini ortadan kaldırmak ve ulusal birliği sağlamak olmuştur. Fransız Devrimi'nin sonucunda tüm dünyaya yayılan ve siyasi haritaların değişmesine neden olan milliyetçilik akımı İtalya'nın ulusallaşma sürecinde de belirgin bir etki yaratmıştır.³¹

İtalya'da Piyomente Başbakanı Kont Cavour, 1860 tarihine kadar, pek çok kez ulusal birliklerini kurmak için girişimlerde bulunmuştur. Nihayetinde Piyomente, Fransa-Avusturya Savaşı'ndan (1859) sonra imzalanan Zürih Anlaşması ile İtalyanlar istediği sonuca yaklaşmıştır. Zürih Anlaşması sonrasında Toskana, Parma, Bologna ve Papalığa bağlı olan bazı halklar kendi istekleri ile Piyomente'ye katılmışlardır. Böylelikle Venedik ve Roma hariç Kuzey ve Orta İtalya birliğe katılmışlardır. Şubat 1861 tarihinde Torino'da ilk İtalyan parlamentosu açılmış ve İtalyan Krallığı ilan edilmiştir.³²

Bununla beraber 18. yüzyıldan itibaren tekniğin, sanayi üretiminin ve ulaşım imkânlarının gelişmesi, çağdaş dünyada pek çok değişimin yaşanmasını sağlamıştır. Buhar gücünün sanayide kullanılmaya başlanması, buharla işleyen makinelerin çoğalması, kısa sürede üretim gerçekleştiren fabrikaların kurulması ile sanayi ve ticaret dünyasında pek çok gelişmeyi beraberinde getirmiştir. Bunların arasında en önemlisi 1750 tarihi itibari ile İngiltere'de ortaya çıkan ve 1890'lara kadar ilk aşamasının sürdüğü Sanayi Devrimi'nin gerçekleşmesidir.³³

³¹ Der. H.Birsen Örs, *19.Yüzyıldan 20.Yüzyıla Modern Siyasal İdeolojiler*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay., İstanbul, 2010, s. 334.

³² Fahir Armaoğlu, *20. Yüzyıl Tarihi 1914-1995*, Alkım Yayınevi, İstanbul, s. 14.

³³ Murat Sarıca, *Siyasal Tarih*, Ar Yayınları, İstanbul, 1983, s. 42.

İtalya bu sürecin sonunda çok önemli bir dönemece girmiştir. Napolyon Savaşları'nın altüst ettiği Avrupa 18. yüzyılın düzenini korumak amacı ile Viyana Kongresini 1815 yılında toplamıştır. Bu dönemden itibaren neredeyse tüm yüzyılı kaplayan bir politik gerginlik 1871 yılında İtalyan, ertesi yılda Alman kent devletlerinin birleşmesi ile sonuçlanır. Bu dönemi İtalyan'lar Risorgimento olarak adlandırmaktadırlar.³⁴

2.2.1. Sanayi Devrimi

1870 tarihinde Roma'nın da işgali ile siyasi birliğini tamamlayan İtalya, 1815 Viyana Kongresi ile çizilen Avrupa haritasını ve dengelerini neredeyse tamamen değiştirmiştir. İtalya bu tarihten sonra, Avrupa ve Akdeniz'in en önemli stratejik bölgesinde, diğer büyük Avrupa devletlerine rakip olacak ve tüm dünya politikasında önemli bir rol üstlenecek bir devlet halini almıştır. Ayrıca sanayileşme sürecine giren İtalya gelişen sanayisine hammadde ve pazar bulabilmek için sömürgecilik faaliyetlerine de başlamıştır.

Bu dönemde Avrupa'da makineleşme ile beraber göçlerin de etkisi ile işçi sınıfı belirmiştir ancak serbest rekabet ilkesinin oluşması sonucunda da işsizlik sorunu ortaya çıkmıştır. Bunun yanında aynı nedenler, karşı tarafta da burjuva sınıfının doğmasını sağlamıştır.

Sanayi Devrimi ile beraber kimya bilimi, tarım sektöründe kullanılmaya başlanmıştır. Böylece önceden gıdanın üretimi ve dağıtımı konusunda yaşanan sıkıntılar ortadan kalkmıştır. Çünkü Sanayi Devrimi yeni ulaşım biçimleri ve demir yollarını beraberinde getirmiştir. Sanayi Devrimi kentleşmenin hızlanmasına neden olduğu için kırsal yerleşme alanlarını daraltmış; ayrıca hızla artan nüfus için gıda maddesi bulma çabasıyla da bir "kitle toplumu"nun ortaya çıkmasına neden olmuştur.³⁵

1890'lı yıllar itibari ile Sanayi Devrimi farklı bir nitelik kazanmıştır. Bilimsel buluşlar sayesinde, doğal kaynaklar ve bilim birlikte kullanılarak, yeni ve kitle

³⁴ Oral Sander, *Siyasi Tarih/İlkçağlardan 1918'e*, s. 220.

³⁵ A.g.e., s. 215.

halinde bir üretim sistemine geçilmiştir. Sanayileşme sürecinin bu ikinci aşaması, ilkinde göre, toplumsal etkilerinden daha kuvvetli, sonuçlarında daha şaşırtıcı ve halkın yaşamını şekillendirmede daha etkilidir. Sanayileşmenin bu ikinci aşamasında esas hammadde ve enerji kaynaklarında da değişiklik meydana gelmiştir. Kömür ve demirin yanında, çelik, elektrik, petrol ve kimyasal maddeler de üretim aşamasına girmiş; sanayileşme bugünkü şeklini almıştır. Motor, telefon, mikrofon, gramofon, telsiz, lamba, araba lastiği, bisiklet, daktilo, gazete kâğıdı gibi pek çok yeni ürün toplumsal hayatı derinden etkilemiş; daha hareketli, daha iletişim halinde ve daha örgütlü bir toplumsal yapı oluşmaya ve doğal olarak daha güçlü hak ve özgürlük talepleri yükselmeye başlamıştır.

Devrimin etkisi ile üretimin artması gerek hammadde ihtiyacını gerekse artan üretim için pazar ihtiyacını ortaya çıkartmıştır. Böylelikle dış ticaret hacmi ve sömürgecilik yarışı Avrupa devletleri arasında yeni bir rekabeti ortaya çıkarmıştır. Dış ticaret ve sömürgecilik aslında Sanayi Devrimi'nin hem sebebi hem de sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır. Sömürge imparatorlukları kuran Avrupa devletleri bu bölgelerin ihtiyacını karşılamak amacı ile de yeni buluşlar ve teknik ilerlemelere yönelmişlerdir. Sanayi Devrimi bu özelliği ile sömürge faaliyetleri gerçekleştiren Avrupa devletlerinin uluslararası arenada egemenliklerini sürdürmek için başvurdukları bir yol haline gelmiştir. Sanayi Devrimi ile meydana gelen teknolojik gelişmeler sadece kendi alanında değil toplumsal hayatta, fikir hayatında da önemli gelişmelerin yaşanmasına neden olmuştur.

Sanayi Devrimi ile ilgili siyasi, sosyal ve ekonomik akımlar 19. yüzyılın karakterini oluştururken 20. yüzyılda da etkileri devam etmiştir. Sonuç olarak, 19. yüzyılın değişiminde etkili olan olgular; liberalizm, milliyetçilik ve sanayileşme sonucunda Avrupa'da ulusal birliklerin kurulmasını ve dünya genelinde emperyalist faaliyetlerin artmasına neden olmuştur.

2.2.2. Değişen Dünya Dengeleri: Coğrafi Keşiflerden Emperyalizme

Sanayi Devrimi'nin İngiltere'de başlamasının nedeni kolonileşme ve üretim artışının sınır tanımazlığı ve insan gücüne duyulan gereksinimin artmasıdır. Sanayi Devrimi

ile birlikte üretim, sürekli artırılmaya çalışılmıştır. İnsan gücünün yetmediği yerde makinelerle gereksinim duyulmuş ve böylece dünya başka bir döngüye girmiştir. Avrupa önceleri “Tüm Amerika benimdir” felsefesine sahipken bu düşünüş sonraları “Kıtadaki tüm kaynaklar benimdir”e dönüşmüştür. Bu felsefe, beraberinde emperyalist bakışın doğmasına neden olmuştur. “Sınırsız tüketim için sınırsız üretim” düşüncesi, kaynaklar konusunda sıkıntı yaşayan coğrafyalarda başka coğrafyaları sömürme dürtüsünün oluşmasına zemin hazırlamıştır.³⁶

Bu nedenle Sanayi Devrimi'nin Avrupa açısından en önemli sonucu, Almanya ve İtalya'nın siyasi birliğini kurmasından ziyade dünya çapında da büyük çatlaklara yol açan sömürgeciliğin “emperyalizm”e dönüşmesidir. Özellikle emperyalizm kelimesi, 19. yüzyılın ikinci yarısında kullanılmıştır ve 1870 sonrası döneme ‘*emperyalizm*’ çağı denilmiştir.³⁷

Emperyalizmin hızlanmasına sebep olan unsurlar arasında öncelikle “*ekonomik unsur*” sayılabilir. Ekonomik sebepler Avrupa’da biriken sermaye fazlasına yeni yatırım olanak ve alanları, makineleşmenin ürünü olan üretim fazlasına yeni pazarlar yaratma isteği, Avrupa’da nüfus artışının ortaya çıkardığı sorunlara çözüm, yeni yerleşim alanları bulma zorunluluğu, silah teknolojisindeki ilerlemelerin güvensizlik duygusunun artırması ve bu yüzden güçlü olmanın zorunlu bir hedef sayılması, emperyalist olmanın uluslararası terminolojide diplomatik bir saygınlık kazandırıyor olması ve üretim sürecinin esası olan hammadde elde etmek isteğidir.³⁸ Bununla birlikte emperyalizmin Avrupa’ya sağladığı fayda sadece ekonomi alanında kalmaz. Demografik unsur olarak tanımlayabileceğimiz tıp bilimindeki gelişmeler sayesinde çocuk ölümlerinin azalması ve ortalama yaşam süresinin uzaması nihayetinde, artan nüfusu yeni elde edilen topraklara yerleştirme isteği de sömürgeciliğin 1870’lerden sonra hız kazanmasında etkili olmuştur. Demografik unsur daha çok İngiliz, İtalyan ve Japon sömürgeciliğini etkilemiştir.

³⁶ Murat Karabağ, *Kristof Kolomb, Rönesans ve Modern Avrupa'nın Doğuşu*, <http://mrohank.cennetendegaripfilm.com/makale/akademik/kristof.kolomb.ronesans.ve.modern.avrupa.in.dogusu.pdf>.

³⁷ Emperyalizm, kelime anlamıyla ‘imparatorluk kurma eğilimi’ demek. Böylece etnik ve kültürel bakımdan birbirinden çok farklı birtakım halklar, bir başka halkın otoriter yönetimi altında, aynı iktisadi ve sosyal bütün içinde bir araya getirilmek istenir. Server Tanilli, a.g.e., s. 96.

³⁸ Orhan Kurmuş, *Emperyalizmin Türkiye'ye Girişi*, Savaş Yay., Ankara, 1982, s. 7-8.

Bu nedenlere bağılı olarak hemen hemen tüm Avrupa'yı ve Amerika'yı egemenliğı altına almış olan emperyalist politikanın etkileyemediğı tek alan Uzak ve Yakın Doğı olmuştur. Avrupa'da yaşanan emperyalist yarıştan pay alamayan ülkeler ise Almanya ve İtalya'dır. Bu ülkeler, ekonomilerini güçlendiremediğı için ulusal birliklerini kurmakta da gecikmişlerdir.³⁹ “19. yüzyıl emperyalizmi, sömürgecilerle sömürgeler arasında I. Dünya Savaşı'na kadar hiç değışmeden süren özel bir sömürü ilişkisi kurmuştur.”⁴⁰ Bu ilişki kısaca siyasal bağımlılık, irksal eşitsizlik ve ekonomik sömürü olarak açıklanabilir.

2.2.3. I. Dünya Savaşı ve İtalya'nın Konumu

I. Dünya Savaşı, Fransa'da meydana gelen devrim ve ardından devam eden devrim savaşlarının, Avrupa'nın içinde bulunduğu sanayileşme sürecinin ve onun meydana getirdiğı siyasi, toplumsal ve ekonomik gelişmelerin doğal bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır.

Milliyetçilik akımının tüm dünyayı etkisi altına alması, ulus-devletlerin oluşması ve Avrupa devletlerinin ihtiyaç duydukları hammaddeye ve ürettikleri mallarına pazar arayışlarının emperyalist bir faaliyete dönüşmesi, I. Dünya Savaşı'nın çıkması için tüm ortamı hazırlamıştı. Bunun yanı sıra İtalya ve Almanya'nın siyasi birliklerini tamamlamış olmaları da Avrupa'daki dengelerin büsbütün bozulmasına neden olmuştur.⁴¹

Avrupa'da değışen dengeler, yeni ittifakların oluşmasını sağlamıştır. Almanya, İtalya ve Avusturya'nın oluşturduğu “Üçlü İttifak” karşısında Fransa, İngiltere ve Rusya “Üçlü İtilaf”ı oluşturmuştur. 1914 tarihine gelindiğinde bloklaşma daha da artmıştır ve milliyetçilik son safhasındadır. Savaşın çıkması için sadece bir bahane gereklidir. Bu bahane 28 Haziran 1914 tarihinde, Avusturya Velihad Prensi Arşidük Franz Ferdinand'ın Saray Bosna ziyaretinde, bir Sırp milliyetçisi olan Gavrilo Princip tarafından öldürülmesi olmuştur. I. Dünya Savaşı, Avrupa tarihi için bir dönüm

³⁹ Şenşekerci ve Gülcan, a.g.e., s. 22.

⁴⁰ Oral Sander, a.g.e., s. 232.

⁴¹ Fahir Armaoğlu, a.g.e., s. 102–103.

noktası olmuştur. Oral Sander “Siyasi Tarih” adlı eserinde bu konu ile ilgili şunları aktarmıştır:

“Liberallerin 19. yüzyılın iyimserliği içinde kendini gösteren kaçınılmaz gelişme umutlarını tümüyle söndürmüş, 19. yüzyılı bitirmiştir. Ama I. Dünya Savaşı, başka yönlerden, kesintisiz evrim içinde tek bir olaydır. İnsanoğlunun ekonomik ve siyasal gelişmesi açısından, 50 yıldan beri etkinliklerini sürdüren ve savaştan sonra da giderek güçlenecek olan güçlerin, ilk büyük çaplı gösterisi olmuş, dünyanın globalleşme sürecini ve uygarlığını tüm yeryüzüne yayılmasını hızlandırmıştır.”⁴²

Dört yıl devam eden savaş boyunca, savaşa katılan devletler, çaresizlikten çılgına dönmüş bir halde, insanları toplumsal ve ekonomik alanlarda harekete geçirme yolunda yeni ve güçlü yöntemler keşfetmişlerdir.

I. Dünya Savaşı’nı İtalya haricinde tüm Avrupa devletleri, rakiplerinin siyasi kışkırtmaları karşısında geri adım atmaktansa, gerginliğe katılmayı tercih etmişlerdir. İtalya da savaş öncesi dönemde mevcut sömürgelerini korumak isterken, aynı zamanda Ortadoğu, Balkanlar ve Afrika’daki gücünü arttırmak amacındaydı. Fransa ile eski düşmanlıkları ve yeni ortaya çıkan durum nedeniyle 1915 yılına kadar her iki tarafı da memnun eden bir siyaset takip ederken, bu tarihte İtilaf Devletleri safında savaşa katılmıştır.

I. Dünya Savaşı, dünya tarihinde yeni bir olaydır. Yeni olmasının ve “dünya savaşı” olarak adlandırılmasının sebebi, genel kanının tersine, uzun sürmesi, savaşa katılan devletlerin sayısının çokluğu ya da birkaç kıtayı birden etkilemesi değildir. I.Dünya Savaşı’nın ayırıcı ve en belirgin özelliği, onun ilk “*topyekûn*” savaş olmasıdır.

Savaş sırasında ortaya çıkan sanat akımı ise Dada’ydı. I. Dünya Savaşı’ndan kaçan sanatçıların bir kısmı İsviçre’de bir araya gelip, o güne kadar dünya tarihinin gördüğü yıkımı lanetleyerek medeniyetin ürünlerini anlamlı sözcüklerde dahil olmak üzere reddetmişlerdir.⁴³

⁴² Oral Sander, a.g.e. s. 346.

⁴³ Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, çeviren Cevat Çapan-Sadi Öziş, Remzi Kitapevi, Dördüncü Baskı: İstanbul, s. 121-127.

2.2.4. II. Dünya Savaşı'nda İtalya

İnsanoğlunun, 20. yüzyılın ilk yarısında yaşadığı ikinci büyük savaş ise tarihe İkinci Dünya Savaşı olarak geçer. 1 Eylül 1939'da Almanya'nın Polonya'ya saldırmasıyla başlayan bu savaş 1945 yılına dek sürmüştür ve global bir askeri çatışma olarak değerlendirilmiştir. Tarihe, en kanlı savaş olarak adı yazılan bu savaşta kitlesel sivil ölümleri gerçekleşmiş ve nükleer bomba ilk kez kullanılmıştır.⁴⁴

Avrupa'da büyük bir imparatorluk kurmayı amaçlayan Almanya, Avrupa topraklarının çoğunu ele geçirerek amacına ulaşmıştır. Ancak daha sonra dengeler bozulmuş Almanya'nın da içinde olduğu devletler yavaş yavaş yenilgiler almaya başlamışlardır. Büyük hava saldırıları, Almanya ve öteki Avrupa kentlerini yok etmiştir. Ulaştırma sistemleri çok büyük ölçüde zarar görmüştür, ekonomi her açıdan her yerde felç olmuştur. Ve 1945 yılında Almanya'nın geri adım atmasıyla savaş bitmiştir. Ancak bu savaş, dünyanın politik düzenini ve ekonomik yapısını derinden etkilemiştir. Bununla beraber bu kayıplar, bu acılar; dünya insanlığının hak ettiği barış ortamının, hemen sağlanmasına yardımcı olamamıştır. Uluslararası mücadeleler artarak devam etmiş, büyük devletlerin çatışması tarih sahnesinden hiç inmemiştir.⁴⁵ Bu savaşla beraber, "Üçüncü Dünya" terimi doğmuştur. Üçüncü Dünya ile "az gelişmiş" toplumlar anlatılmaya çalışılmıştır.⁴⁶

Savaş döneminde Sovyet Rusya komünist, İtalya faşist rejimleri sanata, rejimlerinin politik ilkelerine uygun nitelik verilmesini denemişlerdir. 1933'te Nasyonal Sosyalistler yönetime geçtiklerinde yenilikçi ve Musevi bütün sanatçıları öğretim görevlerinden alırlar, kamuya ait galerilerde kendi ideolojilerini sürdürmeyen küratörleri işten çıkarırlar. 1937 yılında ise Dejenere Sanat Sergisi'nde faşist ideolojiye uygun bulunmayan yapıtlar delilik yaftası ile sergilenir.⁴⁷ Hitler'in, sanatı devletin katı kontrolü altına alması ve tekelinde tutmasındaki maksat, Almanya'nın gerilemesinin nedenleri arasında kültürü de görmesidir. Savaş öncesinde sanatın, uluslararası bir olay olarak algılanması, ulusal ve etnik olması gereken sanatın her yıl

⁴⁴ Armaoğlu, s. 361-376.

⁴⁵ A.g.e., s. 419.

⁴⁶ Server Tanilli, a.g.e. s. 206.

⁴⁷ Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, çeviren Cevat Çapan-Sadi Öziş, Remzi Kitapevi, Dördüncü Baskı: İstanbul, s. 151-152.

biçim değiştirmesi ve eskinin küçümsenmesi Hitler'e göre bir yanılıdır. Bu nedenle sanatı da denetim altına almıştır.⁴⁸

Savaşta Avrupa'nın yaşadığı dehşet verici, ürkütücü ve yok edici mücadele ve bu mücadelenin açtığı yaralardan kurtulma çabası Avrupa'nın sanatını da derinden etkilemiştir. Savaşın sonra ABD'nin de desteğiyle ekonomik durumu kısmen rahatlatmış olan Avrupa, sanata da yönelmeye başlamıştır. Batı Avrupa kendine yeni bir kültürel kimlik bulmaya çalışırken Demir Perde'nin doğusunda bulunan ülkeler ise Rus Toplumcu Gerçekçiliği'nin boğucu havasından kurtulabilmek için çaba harcamıştır. Doğu Avrupa'daki ülkeler Batı'daki gelişmelere karşılık verebilmişler ve kendi ulusal ve yenilikçi geleneklerini geliştirebilme olanağını yaratmışlardır. Sanatın büyüüp gelişebilmesi için de kamuoyuna gereksinim duyulduğunun farkına varılmıştır.⁴⁹

⁴⁸ Hitler'in, "Kavgam" adlı eseri Alman Devleti'nin politik, kültürel ve ekonomik profilini çizmeye çalışmıştır. Bu eserden de anlaşılacağı üzere savaş döneminde, sanata da engeller koyulmuş; o da devletin tekeline bırakılmıştır. Cahid Kınay, *Sanat Tarihi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1993, s. 308-309.

⁴⁹ Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, s. 263.

3. 1960'LARDA ARTE POVERA'YI HAZIRLAYAN SANAT ORTAMI ve ÇAĞDAŞI AKIMLAR

İtalya'da 1960'lı yıllarda Arte Povera'yı ortaya çıkaran sanat ortamı 1968'de yaşanan öğrenci olaylarından etkilenen, tepkisel ve postmodern bir dönemden geçmektedir. Arte Povera'nın paralelindeki sanat akımları Pop Art, Yeni Gerçekçilik, Fluxus, Minimalizm, Performans Sanatı, Feminist Sanat, Arazi Sanatı, Postmodernizm ve Yeni Kavramsalılık'tır.

II. Dünya Savaşı sonrası dünyanın genelindeki sosyo-ekonomik tramva sanata da yansımıştır. Bu yansımaların sonuçlarından biri de art arda savaş yıllarının yıkıcılığından kaçan aynı zamanda ironik bir biçimde çatışma ruhunu yansıtan akımların ortaya çıkmasıdır. İtalya'da, 1950'lerin sonuna doğru, savaş sonrası endüstriyel kalkınma, meşhur "ekonomik mucize"yi ortaya çıkarmış ve ülke yaşam biçimini Amerikan modeliyle eş zamanlı olarak modernleştirmeye başlamıştır. Bu, tüketim maddelerine karşı doyumsuz bir toplumun hızlanmış ilerleme ve değerlerinin dönüşüm süreci, İtalya'nın ulusal birleşmesinin yüzüncü yılının kutlandığı 1961'de Torino'da doruk noktasına ulaşmıştır.⁵⁰ Risorgimento Hareketi'nin tarihi başkenti Torino şehri, o dönemlerde, en büyük sergilerine ve resmi anma törenlerine ev sahipliği yaptığı için tercih edilmiştir. Torino'da yönetim merkezlerine sahip önde gelen İtalyan otomobil firması Fiat, İtalya'nın bir yüzü ile Batı'nın yükselen sanayi gücü olarak sergileyen bu ulusal törenlerin organizasyonuna katılmıştır. Arte Povera,

⁵⁰ Giovanni Lista, *Arte Povera*, The Gallery of Arts publishing, translation Susan Wise, Florence, 2006, s. 7.

işte bu kutlama dönemlerinde, tüketicilik ve teknolojik yayılma akımına kapılmış bir topluma karşı olarak yavaş yavaş oluşmaya başlamıştır. O dönemde, endüstriyel gelişimin getirilerini sindirmeye çalışan sanatın aksine, insan doğasında kaçınılmaz olarak bulunan özelliklerin ve erdemlerin adına “yoksul” kalmayı tercih etmiştir. Böylece, Risorgimento anma sergileri, Arte Povera’ın kendini ortaya koymaya başladığı ilk yıllar olmuştur.⁵¹ Şehir muzaffer bir şekilde İtalya’nın birleşmesinin yüzüncü yılını kutlarken Arte Povera temellerini Torino’da atmaktaydı. Arte Povera’ın gelişimi, Risorgimento Hareketi’nin etkisiyle sürekli karşılaştırılan sanatsal bir diyalog içindeki Roma ve Torino arasında gerçekleşmiştir. Fransız kültürü ve Neo-klasik sanattan etkilenen Torino şehri, analitik ve kavramsal değerlere eğilim gösteren sanatın geleneksel konumunun ötesine geçmeyi amaçlayan tasarımlar geliştirme rolünü üstlenmiştir. Barok sanatı ve Klasik kültürün mirasından etkilenen Roma şehri, daha kurumsal değerlerle daha somut bir sanat içinde yenilikçi güçlerle bütünleşerek bir karşı denge oluşturmuştur. Bu diyalektik değişim, ara sıra rollerin değiştiği bir on yıl daha devam etmiştir.⁵²

1960’larda İtalya’nın karmaşık siyasi ortamından ortaya çıkan Arte Povera, dönemin çatışma ruhunu yansıtarak kapitalist tüketici toplumu reddetmiştir. Yine de bu akımın sanatçıları, eserlerinin teorik ya da protesto fikirlerinden bağımsız olarak var olduğu plastik bir konsepti ortaya koymada başarılı olmuşlardır. Entelektüel spekülasyonla somut bir eylemi bağdaştıran yaratıcı bir harekete güvenerek Arte Povera, sanatçıların, nesnenin somutluğu ve sembollerinin kavramsal yapısı arasında dengelenmiş bir strateji benimsemesini sağlamıştır. Eser, izleyiciyle ilişkisini bile kapsayan yüksek oranda fiziksel bir statüye sahiptir. Böylece, “yoksulluk” temel olarak, onun doğrudan diline gönderme yapmaktadır: Başlıca materyaller, sofistike asamblajlardan ziyade doğal materyaller öneren basit doğrudan montajlarda bir araya toplanmıştır. Eserin görünüşü, anlamını kavrama çabası gerektiren aksi takdirde nesne içerisinde gerilimsel direnç, enerji akımı, kuvvet geçişi açığa çıkaran görsel bir gizemin dışavurumudur. Arte Povera, kavramsal sanat eğilimi dahil çağdaş sanatın gelişimine katılırken, sanat eserlerinin somut bir tasarım haline dönüştüğü bir şiir sanatı ileri sürmüştür, Bu da onun doğduğu yılların estetik ve siyasi ortamında daha

⁵¹ Giovanni Lista, a.g.e., s. 9.

⁵² Carolyn Christov-Bakargiev, “Thrust into the Whirlwind: Italian Art Before Arte Povera”, *Zero to Infinity: Arte Povera 1962-1972*, Tate Publishing, London, s. 43.

uzun yaşamasını sağlamıştır. Günümüzde, dünya çapında tanınmasının ardından, yirminci yüzyılın en son büyük avangard hareketi olarak düşünülebilmektedir.

Arte Povera, çağdaş sanatın canlı bir eğilimi olmaya devam ettiği için, henüz özgün tarihsel bir geleneğe sahip değildir. Önde gelen iki temsilcisi artık hayatta olmamasına rağmen, gelişimi halen devam eden canlı bir gerçekliktir. Böylece tarihçi, bir terra incognita önünde bir kâşif ya da henüz görülmemiş bir yerin haritasını çizmek zorunda olan bir öncü gibidir.⁵³ Öncelikle, daha önceden planı çıkartılan yolları ve bölgeleri doğrulamak zorundadır. Arte Povera için bu, tarihinin hüküm süren hikâye ve analizlerin resmi niteliğini düzeltip ya da onlarla çelişmek gibi zor bir işle karşı karşıya oldukları anlamına gelmektedir. Arte Povera söz konusu dönemde sanatçılar tarafından serbest bir şekilde keşfedilen estetik bir kategori olarak kendi varlığını sorgulamak yerine; önde gelen uluslararası müzeler tarafından da onaylanan etkinlikler olarak kuruluşundan beri düzenlenen resmi kurumların ortaya çıkardığı tanımlara katlanması gerekmektedir.

“Bir gün muhtemelen, kapsadığı alanı genişletmek ve aynı sanatsal şiirselliği benimseyen sanatçıları da içine almak için Arte Povera’ a geri dönmek zorunda kalacağız. Örneğin, Mario Ceroli, Vasco Bendini, Claudio Parmiggiani ve Eliseo Mattiacci, en azından araştırmalarının bir döneminde, teknolojik ilerleme ve doğru yönelen çağdaş medeniyete karşı olarak sanatın dilini ve malzemelerini yoksullaştırmaya çalışan birkaç İtalyan sanatçıdan bazılarıdır.”⁵⁴

Savaş sonrası sanatsal sahnenin bir kısmı da, Peggy Guggenheim koleksiyonunun Avrupa’ya dönüşüyle ve Venedik Sergisi’nin yeniden canlanmasıyla 1948 yılında oluşmuştur. Fütürizm mirası, avangard tasarımların ortasında yenilikler üretmeye başlamışken, Roma ve Milano arasındaki gergin diyalog gerçekçilik ve soyutluk arasındaki çatışmaya odaklanmıştır. 1950’ler, İnfornel Sanat’ın, somut soyutlamanın ve gerçekçiliğin İtalya’da önünün açık olduğu yıllardı. Aynı zamanda, Bruno Munari’nin MAC ya da Enrico Baj’ın Nükleer Sanat’ı gibi yeni-avangard gruplar, yeni uluslararası temaslar ortaya çıkarmışlardır. Lucio Fontana, Milano’da,

⁵³ Kartografide haritası çıkarılmamış ya da henüz belgelenmemiş topraklar anlamına gelmektedir. Terimin ilk defa Ptolemy’nin Coğrafya kitabında kullanılmıştır.

http://en.wikipedia.org/wiki/Terra_incognita, erişim 17.02.2012.

⁵⁴ Giovanni Lista, a.g.e., s. 8

Spatializm'i kurmuştur, plastik dinamizm ve resmin maddelikten uzaklaştırılması konusunda Fütürist kuramları gündeme getirmiştir.⁵⁵ “Uzaydaki Neon Yapılar” eserinde, Fütürizm’in “kuvvet hatlarının” yörüngesini açığa çıkarmak için neon bir taslak kullanmıştır.⁵⁶ Resimlerini tanımlamak için, soyut Fütürist tablolarından biri için 1932’de Fillia’nın kullandığı Concetto Spaziale (Mekânsal Kavram) başlığını benimsemiştir. Eserin maddesel konumunu sorgulayan Fontana, yüzeyin altında yatan mekânı ortaya çıkarmak için kumaşın üzerinde oyuklar, kesikler, delikler, yarıklar oluşturmuştur.

Bununla birlikte, zarif bir şekilde hafifçe boyanmış tek renkli kumaşlar asla jestin şiddetini yansıtmamaktadır, sonraki, sadece farkındalığı arttırmak için gerçekliğin bir düzenlemesi gibi görünmektedir. Kavramsal boyut, içten bir şekilde bir nesne olarak resmin ustalık becerisiyle bağlantılıdır. Fontana’nın katkısı, betimleme sanatından, eserin gerçekliğin bir parçası olan saf bir algı sanatına geçişi olmuştur. Fontana’nın teknik yenilikleri, Amerikan ressamlarının “Şekilli Kumaş”ının, Jeff Koons’ın parlak yüzeylerle maddesellikten uzaklaşmasının ve Mario Merz’in saf doğrusal neon kullanımının habercisidir.⁵⁷

Arte Povera Torino’da gelişirken, Roma’da, Orijin Grup, informel sanatın yolunda eserler vermeye devam ederken, avangard fikriyle çelişmekteydi. Modernizm efsanesinden uzak duran, sanatı ilkel bir eylem olarak tanımlayan kurucuları Giuseppe Capogrossi, Ettore Colla ve Alberto Burri, oluşum aşamasında tamamen sanatçının tarihe dahil oluşunu reddetmektedir. Capogrossi, eski yazıları hatırlatan hayali ideogramların soyut kompozisyonlarını resmetmiştir. Colla, hurda demir parçalarından asamblajlar yapmıştır. Burri, eserlerinde çaputlar, eski kumaşlar ve yapıştırılmış ya da dikilmiş çamur bezi parçaları gibi ham malzemeleri bir araya getirmiştir. Biçimsel kelime haznesini, malzemenin kendisinin fiziksel niteliklerinden oluşturmuştur. Malzemedeki doku, renkler, dikiş izleri ya da yırtıklar, kendine işaret eden bir dilin parçalarıdır. Eseri yaratan sadece malzemelerin

⁵⁵Spatializm, İtalyan sanatçı Lucio Fontana’nın 1947 yılında Milano’da renk, ses, alan ve hareketi sentezleyerek ortaya koyduğu bir sanat anlayışıdır. <http://en.wikipedia.org/wiki/Spatialism>, erişim 17.02.2012.

⁵⁶ Carolyn Christov-Bakargiev, “Thrust into the Whirlwind: Italian Art Before Arte Povera”, a.g.e., s. 37.

⁵⁷ Giovanni Lista, a.g.e., s. 9.

düzenlemesidir. Eleştirmenler, doku ve renk bakımından Fransisken sadeliğiyle benzerliklerini vurgulayarak bu resimleri ‘yoksul’ olarak adlandırma konusunda başarılı olmuşlardır.⁵⁸

Çağdaş Sanatı, iki başlık altında değerlendirmek yerinde olacaktır: Birincisi 1900’lerden 2. Dünya Savaşı başlarını içine alan zaman dilimi. İkincisi ise 2. Dünya Savaşı sonundan günümüze uzanan bir zaman dilimi. Ancak, yüzyılın ilk yarısında ortaya atılan ve Kübizm, Dada, Konstrüktüvizm, Soyut Sanat gibi akımları yaratan gerçekten avantgard kavram ve düşünceler, ürünlerini 1960’lı yıllarda vermeye başlamıştır.

“1960–1970 arası, Amerika’nın savaş sonrası hiper endüstrisini kurduğu ve zenginleştiği oranda sanata da yatırım yaptığı, dolayısıyla sanat pazarını Paris ve Londra’dan kendisine çekebildiği yıllardır. Öte yandan bu dönemde Avrupa için de bir detant ortamından söz etme olanağı vardır ve İngiltere de Pop Art’ın, Fransa’da Nouveau Réalisme’in 1960’larda filizlenmesi bu gerçeğin açık göstergesidir.”⁵⁹

Savaşın ekonomik, siyasi pek çok alanda doğurduğu sonuçların bir kısım yansımaları da kültürde hissedilmiştir. Nazizmin ve Faşizmin doğurduğu zulümlerden dolayı Avrupa’da yaşayan pek çok aydın özellikle ABD’ye göç etmeye başlamıştır. Böylece savaş sonrası New York sanatı güçlü bir görünüm kazanmıştır. Çünkü Bauhaus’un göçmenlerine önemli akademik konumlar verilmiştir. Örneğin Gropius, Harvard Graduate School’un Mimarlık Bölüm Başkanlığı’na getirilmiştir. New York Sanatı’nın gücü, içgüdüsel cesareti dünya çapında diğer modernizm biçimlerini de sıra dışı hale getirmiştir. Buna Avrupa’nın savaş sonrasında yaşadığı yıkımları ucuz maliyetle onarabilmeyi ilk hedef olarak görmesi de eklenince ABD Uluslararası Üslup’ta etken rol üstlenmiştir.

⁵⁸ Carolyn Christov-Bakargiev, a.g.e., s. 29

⁵⁹ Semra Germaner, *1960 Sonrasında Sanat*, Kabalcı Yay., İstanbul, 1999, s. 7.

“Minimalizm ise, Birinci Dünya Savaşı’nda önce Paris’te olduğu kadar şiddetli bir eğilim yağmurunun içinde göze çarpan bir unsurdu.”⁶⁰ “Minimalizm” terimi, 1960’larda son derece basitleşmiş ve sadeleşmiş heykeli ifade etmek için kullanılmaya başlanmıştır. Minimalistler, bir kare, dikdörtgen ya da dairenin esas formlarının izleyicide kaçınılmaz olarak belirli duygular doğurduğuna inanmaktadırlar.

“Postmodernizm” 1970’lerde mimarlıkta gündeme gelen modernizm tartışmalarıyla ortaya çıkmıştır. 1980’lerde ise toplumu eleştiren görsel sanatlar da “postmodern” olarak adlandırılmıştır. Görsel sanatlarda Postmodernizm özellikle Yeni-Kavramsalcılık’la birliktedir. “Az sayıda katıksız Postmodern sanatçı, canlandırmacı olsalar da genellikle sanatlarını toplumun geleneksel bir kültürel değerler ve anlamlar hiyerarşisi oluşturma ve kabul ettirme yöntemini araştırmak ve zayıflatmak için kullanırlar.”⁶¹

“Postmodern dönemin belirtilerini algılamak zor değildir. Modern banliyö sitelerindeki tehdit edici küp biçimli yapılar, yine küp olan ama stilize süslerle bezenmiş yapılara dönüşmüştür. Soyut resmin birçok biçiminde görülen püriten ya da basitçe sıkıcı sadelik, yerini alegorik ya da maniyerist resimlere bırakmıştır. Bu resimler sık sık figüratif olup gelenek ve mitolojiye çok sayıda atıfta bulunmaktadırlar. Heykelde, kompozit nesnelere, ‘ileri teknoloji’ ya da taklit, malzemedeki gerçeği arayan ya da üç boyutluluğu sorgulayan eserlerin yerini almıştır. Sanatçılar artık eserlerinde öyküsel bir anlatımdan ya da ahlak öğütleri vermekten kaçınmamaktadır. Aynı zamanda, sanatın yöneticileri ve bürokratları, müze görevlileri, sanat tarihçileri ve eleştirmenler, çok yakın zamanda soyut Amerikan resmi ile tanımladıkları bir dizi biçimin tarihine olan güçlü inançlarını ya kaybettiler ya da terk ettiler. Onlar, artık öncülüğe önem vermeyen bir çeşitliliğe kapılarını açtılar.”⁶²

“Kavramsalcılık” ise 1960’larda ortaya çıkmıştır ve ilk defa Sol LeWitt tarafından bir akım olarak ortaya atılmıştır. Kavramsalcılık’ın ana iddiası sanatın maddi bir nesneden çok bir “kavram” olduğudur. Dadacı sanatçı Marcel Duchamp’ın yapıtlarında Kavramsalcılık’ın güçlü etkileri görülür. “Kavramsalcılar, kavramı

⁶⁰ Semra Germaner, *1960 Sonrasında Sanat*, Kabalcı Yay., İstanbul, 1999, s. 434.

⁶¹ Stephen Little, *...İzmler/Sanatu Anlamak*, YEM, İstanbul, s.131

⁶² E.H.Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, İstanbul, 2007, s. 619.

*sanat yapıtının üstüne çıkararak sahipliğin toplumsal statüye ve kültürel otoriteye çevrildiği süreci bozmaya çabalarlar.*⁶³ “Yeni-Kavramsalcı” sanat ise, sanatın önemi ya da anlamının ifadesine aracılık eden kültürel değerlerin çoğuna saldırır.

1960’larda televizyon kültürünün Batı’da hâkim bir yaşam şekli kazanmasıyla birlikte ticari mallar ve bunlara yönelik tüketim ön plana çıkmıştır. Bu, ticari mallar ve tüketimle çevrili çevremizin, Antonio Berni ve İngiliz Pop Art sanatçıların üzerinde yorum yaptığı diğer bir yüzüydü. Amerika’da (İngiltere’den bağımsız olarak gelişen) özellikle Andy Warhol’un çorba konservesi ilanlarının resimleriyle piyasaya çıkan “Pop Art”, 1962’de yükselişe geçmiştir. Warhol, 1960 ortalarının New York sahnesinde önemli bir kişilik ve kültürel değişimin aşılabilmesine elverişli bir atak yapmıştır. Enerjik renkler, donuk tekrarlar ve ünlü olma içgüdüsü diğer New Yorklu sanatçıların ulaşabileceğinden çok daha uzak bir noktada kitleleri resimlerine bağlamıştır. Amerikan Pop Art’ın diğer yaratıcısı Roy Lichtenstein, basılmış karikatürleri dev, Soyut Dışavurumcu bir ölçekte büyüterek ve tonlamayı yapan Ben-Day beneklerini⁶⁴ izole ederek değiştirmiştir. İngiliz Pop Art’ının kurucusu Richard Hamilton, aynı mantığı takip etmiş ve bir Lichtenstein çiziminden parça alarak büyütülmüştür. Zaten amaç, yapılan şeyin özgün olmamasıdır.

3.1. Pop Art (1950...1960...) ve Yeni Gerçekçilik (1950...1960...)

1950 ve 1960’larda, önce İngiltere’de, sonra da ABD’de birbirinden bağımsız olarak ortaya çıkan ve kitle kültürünün imgelerini kullanan sanat akımına “Pop Art” adı verilmektedir. Amerikalı yazar Lucy Lippard, “Pop Art” akımının ‘cesur ve vahşi Amerika’ fragmanı ile ortaya atılan bir ikon olduğunu ve Amerika’dan önce İngiltere’de gençlere yönelik bir anlayış olarak ortaya çıktığını belirtmektedir.⁶⁵

“Pop Sanat (Pop Art) soyut ekspresyonizmin tüm dünyada başarı doruklarına tırmadığı dönemde kendini kabul ettirmiş, büyük, cesur, hassas Amerika ile özgünleşmiş bir Amerikan sanat olayıdır.

⁶³ Stephen Little, ...*İzmler/Sanatu Anlamak*, YEM, İstanbul, s.133

⁶⁴ Ben-Day benekleri, illüstratör Benjamin Henry Day Jr. tarafından kullanılan “Noktacılık” resim tekniğine benzer bir baskı tekniğidir.(Kaynak: http://en.wikipedia.org/wiki/Benday_dots).

⁶⁵ Adnan Turani, *Dünya Sanat Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2011, s. 711.

Bu akımın iki doğuşu vardır. Birincisi İngiltere’de, ikincisi ise birinciden bağımsız olarak Amerika’da. İkinci doğuşunda bu sanat tanımına aktardığı tüm sıcak ve soğuk içeriğinden dolayı tüm dünya gençliğinin ilgisini ve bunun yanı sıra gençliğin sanat ve eğlence anlayışını endişe ile izleyen orta yaş grubu insanların ve biçimsel geçerliliğini benimseyen her yaşta tüm dünya sanatseverlerinin hayranlıklarını ve heveslerini kendine çekmiştir.”⁶⁶

Pop Art, reklam estetiğini yeniden ürettiği için Amerikan tüketim kültürüne referans olmuştur. Bu referans, Duchamp’ın hazır nesnelereki düşüncesinin tekrarı gibi yorumlanmaktadır.⁶⁷

“Duchamp’ın sanata hazır yapım eşyayı, ‘ready-made’i sokması ve bu eşyaya basit bir bağlam değişimiyle sanatsal bir anlam yüklemesi, geleceğin Pop Art ressamlarının resim dilinde iletişim araçlarının kullandığı imgelerden yararlanma ve tabloyu dış gerçekten ayıran sınırı ortadan kaldırma isteklerine uygun düşmüştür.”⁶⁸

Tüketime büyük ölçüde yönelen toplum, zaman içinde asamblaje yeni bir imkân sağlayarak “Hurda Heykel”i meydana getirmiştir. Bunun oluşumunda şehir yaşamının, endüstriyel üretimin atıkları önemli yer tutmaktadır. 2. Dünya Savaşı’nın sonunda Hurda Heykel daha da etkinleşmişti. Tüketimin artması, hurdanın da artmasına neden olmuştur. Örneğin, tüketim ve hurdanın en fazla olduğu ülkelerden biri olan ABD’de, John Chamberlain eski araba parçalarını renklendirmiş ve soyut heykeller gerçekleştirmiştir. Avrupa’da César bununla ilgili örnekler ortaya koymuştur. Soyut heykelleri presleyerek savaş sonrasında oluşan tüketim eylemine göndermelerde bulunmuştur.

Kısacası yeni sanat tüketim toplumu ile ilişkisini arttırmış ve modern doğadan esinlenen halk kültürü; toplum, endüstriyel yönlülük ve modern şehircilik gibi kavramları ele alan İngiltere ve Amerika’da Pop Art olarak tanımlanan bir anlayışla yeni bir sanat akımı ortaya çıkmıştır. Eduardo Paolozzi’nin 1947 tarihinde gerçekleştirdiği “Zengin Bir Adamın Oyuncağı Olmuştum” adlı eseri, bazı

⁶⁶ Lucy R. Lippard, *Pop Art*, Thames and Hudson, London, 1992, s. 9.

⁶⁷ Peter Bürger, *Avangard Kuramı*, İletişim Yay., İstanbul, 2009, s. 28.

⁶⁸ Semra Germaner, *1960 Sonrasında Sanat*, İstanbul, 1999, s. 10.

eleştirilenler tarafından Pop Art'ın ilk gerçek örneği olarak kabul edilmektedir ancak herkesin kabul ettiği bir görüş değildir.

“Pop Art'a ticari tasarım ve popüler kültür ilham verirken, Pop Art'ta ticari tasarım, reklamcılık, ürün ve moda tasarımıyla iç tasarımını beslemekteydi. En ünlü pop grafiklerinden ikisi, New York'ta 1954'te kurulan Push Pin Stüdyosu'ndan Milton Glaser tarafından tasarlanmıştı: bir kalp şeklindeki Indianaesk 'I love New York' çıkartması ile 1967 tarihli Dylan posteri.⁶⁹ Dylan posteri ayrıca 1960'lı yıllarda gençlik uyuşturucu kültürü, müzik ve Pop Artı psikedelide kaynaştırma eğilimine bağlı olarak Art Nouveau ile Art Deco'ya duyulan ilginin canlanmasından etkilenmişti.”⁷⁰

İngiltere'deki ilk Pop Art 1956'da Londra'da Whitechapel Art Gallery'de düzenlenen serginin afişidir. Londra'da Çağdaş Sanat Enstitüsü bünyesinde oluşturulan 'Bağımsızlar Grubu'nun⁷¹ 1954–1957 yılları arasında yaptıkları toplantılarda Pop Art kullanılmıştır. İngiltere'de Pop Art'ın ilk evresi olarak tanımlanan 1953–58 yılları arasında Pop Art sanatçıları teknolojiye ilişkin konuları figüratif bir anlatımla ele almışlardır.

“Dönemin en ünlü temsilcilerinden Paolozzi, imgelerini bu popüler kültürden ve insan-teknoloji ilişkisinden hareketle biçimlendirmiş; insan-makine ilişkisi üzerinde duran Hamilton da, araba parçalarını ve mekanik ev aletlerini insan imgesiyle birlikte kullanarak Kolâj'lar yapmıştır. 1957–1961 arasındaki ikinci evredeyse figüratif anlatım yerini soyut anlatıma bırakmıştır.”⁷²

İlk etapta sanatçılar, popüler malzemeyle insan imgesini kaynak olarak kullanırken, ikinci etapta kitle iletişim araçlarının etkisi altında değişen çevresel şartlar ve dünyayı algılayış biçimi önem kazanmaktadır. Özellikle Marcel Duchamp'ın yapıtları ve düşünceleri genç Pop Art sanatçıları derinden etkilemiştir. Pop Art sanatçıları, Duchamp'ın sanata 'ready-made' i dâhil etmesi ile iletişim araçlarının

⁶⁹ Push Pin Studio, 1954 yılında New York'ta kurulmuş olan tasarım ve illüstrasyon ofisidir. (Kaynak: http://en.wikipedia.org/wiki/Push_Pin_Studios)

⁷⁰ Amy Dempsey, *Modern Çağda Sanat*, Akbank Yay., İstanbul, 2007, s. 220-221.

⁷¹ Bağımsız Grubu; Lawrence Alloway, Reyner Banham, Frank Cordell, John Mc Hale, Richard Hamilton, Tony del Renzio, Peter ve Alison Smithson, Eduardo Paolozzi gibi sanatçılardan oluşmaktadır.

⁷² Zeynep Rona, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi/Pop Art*, İstanbul, 1997, s.1497–1498.

kullandığı imgelerden yararlanarak sanat yapıtını dış gerçeklikten ayıran sınırı ortadan kaldırmaya yönelmişlerdir.⁷³

Kısacası İngiltere’de Pop Art farklı yönlerle doğru gelişme göstermiştir. İngiliz Pop Art’ın gelişiminde üç aşama görülmektedir. İlki, Richard Hamilton’un kişiliğinin egemen olduğu dönemdir.(1953–57) Akımın oluşum yılları olan bu dönem teknoloji adı altında gelişme gösterir.

“1921 yılında Londra’da doğmuş olan Richard Hamilton 1955’te Çağdaş Sanatlar Enstitüsü’nde, konusu ‘İnsan, Makine ve Devinim’ olan bir fotoğraf sergisi düzenler. Bir yıl sonra, White Chapel Gallery’de ‘This is Tomorrow’(Bu yarındır) konulu bir gösteri çerçevesinde Mc Hale ve John Voelcker ile bir panayır tasarımı yaratır. Bu tasarımın ilginç yönlerinden biri de dış mimaride cephelerin kitle iletişim araçlarından alınmış resimlerle kaplanmasıdır. Buna paralel olarak Hamilton bir de kolaj sergilemiştir. Sonradan çok ünlü olacak bu kolajın adı ‘Bugün evlerimizi böylesine farklı ve çekici kılan nedir?’dir. Bu yapıt tüketim toplumunun gerçek bir envanteridir ve Pop Art’ın kapsadığı tüm konuları içermektedir.”⁷⁴

İngiltere’de Pop Art’ın ikinci aşaması 1957–61 yılları arasında figürün yerini soyutlamaya bırakmasıyla yaşanmıştır. Bu dönem sanatçıların hemen hemen tümü Hamilton ve Paolozzi’nin de hocalık yaptıkları Royal College of Art’da öğrenci olmuştur. Dönemin en etkin isimleri: Richard Smith, William Gren, Peter Blake ve Roger Coleman’dır.

Pop Art nesneyi bulunduğu mekândan farklı bir mekâna; sahip olduğu manadan farklı bir manaya yönelterek onu farklılaştırmaktadır. Nesne bu aşamada yeniden üretilerek Postmodern anlayışa yaklaşır.

Amerikan Pop Art’ı ise, İngiliz Pop Art’ından daha az duygusal olması sebebiyle ayrılmaktadır. New York’taki ilk Pop Art çalışması Claes Oldenburg’un *Sokak*’ıdır. Bu yapıtta, insan, araba ve çeşitli eşyalardan oluşmuş bir çevre kullanılmıştır.⁷⁵ Claes Oldenburg, belirgin bir şekilde Pop Art’a bağlı kalmıştır. Heykellerinde tema

⁷³ Adnan Turani, *Dünya Sanat Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2011, s. 714.

⁷⁴ Semra Germaner, *1960 Sonrasında Sanat*, İstanbul, 1999, s. 11.

⁷⁵ *Sanat Dünyamız Avantgarde 1945-1995*, Son Yarım Yüzyılın Sanat Akımları ve Kavramları, yıl 20, sayı. 59, bahar 1995, YKY, İstanbul, 1996, s. 90.

olarak, Amerikan insanının tükettiği hamburger, dondurma, pasta gibi popüler yiyecek maddeleri, sigara izmaritleri, yatak odası mobilyaları, klozet kapağı, telefon, daktilo, elektrik düğmesi gibi günlük kullanım nesnelere insan has biçimsel özellikler yüklemektedir.

“Amerikan Popu, popüler kültürün (halk kültürünün) imgelerini tarafsız olarak ele alır ve tabloyu her türlü kişisellikten arındırmaya özen göstererek, bunları örnek aldığı modellerin anonim niteliğine daha da yakınlaştırmaya çalışır. Amerika’daki Pop Art İngiltere’de olduğu gibi bir grup sanatçının ortak düşüncesinden kaynaklanmamış ama bağımsız çalışan sanatçıların deneysel arayışlarının bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Andy Warhol, Roy Lichtenstein, James Rosenquist, Tom Wesselmann ve Claes Oldenburg akımın başlıca temsilcileridir.”⁷⁶

Kitle iletişim araçlarının faydalandığı imgelerin görsel gücünün bilincine varış, her sanatçının kendine özgü teknik tecrübelerinden kaynaklanmıştır. Örneğin, Warhol reklâm panoları, Lichtenstein moda desinatörlüğü, Oldenburg gazete illüstrasyonları yapmış, Wesselmann çizgi film, Rosenquist de afişçilikle uğraşmış sanatçılardır. Pop Art, Amerika’daki gelişimini Jasper Johns ve Robert Rauschenberg ile sağlamıştır. Bu iki sanatçı soyut lirizm ile 1950-60’lı yılların sanatsal imgeleri arasında gerçek bir köprü kurmuştur. *“Bu sanatçılar kendilerinden önceki Soyut Dışavurumculuk’un çalışma tarzını (fırça vuruşlarını, akıtmalarını) korumakla birlikte yapıtlarına günlük yaşamdan alınmış imge ve nesnelere sokmuşlardır.”⁷⁷*

Kısacası nesnesini toplumsal gerçeklerden, kentsel görünümünden, kitle iletişim araçlarından, kent mitlerinden, gündelik yaşamdan ve özellikle tüketim toplumu fikrinden alan Pop Art, modernizmin renk ve biçimlerine karşı oluşan tepkiyle alternatif olarak ortaya çıkan bir estetik anlayıştır. Bu nedenle de popüler kültürün sunduğu resimli roman, sinema, gazete, çizgi roman, ünlülerin portreleri, ambalaj, poster gibi malzemelerden özellikle yararlanmaktadır. Tabii ki bu yönüyle Pop Art, tam tamına Amerikan, snack-barlardan, dev afişlerden, komik striplerden oluşan Amerika’nın gündelik gerçeğine dalmış bir sanat olarak değerlendirilmiş ve yoğun

⁷⁶ Semra Germaner, *1960 Sonrasında Sanat*, İstanbul, 1999, s. 13.

⁷⁷ Aynı.

bir biçimde eleştirilere de maruz kalmıştır.⁷⁸ Bunların yanı sıra Pop Art, zevk sahibi olma ve olamama gibi geleneksel bir kavramı hem alaya almakta hem de maskesini düşürmektedir. Bu yönüyle de özellikle entelektüellere karşıdır.⁷⁹

Antmen'in de belirttiği gibi 1950'li yılların başından itibaren Avrupa'da, Dadaizm'in yolundan giden pek çok sanat akımı ortaya çıkmıştır. 1960'lı yılların sonlarında neo-dadacı olarak nitelenen akımlar, yeni yüzyılın yeni estetiği olarak gündeme gelmiş; sanat ve hayat arasındaki sınırların en aza indiği noktada dahi estetik ve 'biricik' sanat nesnesi olgusu ağırlık kazanmıştır.⁸⁰

“Pop art'ın herkesin bildiğini başkalaştırmak yoluyla sanata aktardığını düşünüyorum. Bunlar ortak kültür deneyiminin nesne ve ikonları, tarihin mevcut anındaki grup zihniyetinin ortak donanımlarıdır. Soyut dışavurumculuk ise, aksine gizli süreçlerle ilgileniyor ve sürrealizmin kabullerini esas alıyordu. Uygulayıcıları ilksel güçlerle bağlantılı birer şaman olma amacındaydılar.”⁸¹

ABD'de 1950'lerde Soyut Dışavurumculuk'a karşı çıkan Pop Art'a eş olarak Avrupa'da da Neo-dadacı akımlardan biri olan “Yeni Gerçekçilik” orta çıkmıştır. Bu akım, 26 Ekim 1960 tarihinde, sanat eleştirmeni Pierre Restany, François Dufrêne, Raymond Hains, Yves Klein, Daniel Spoerri, Jean Tinguely, Villeglê ve Arman'ın kurduğu ve güncel gerçeği olduğu gibi vermeye yönelik sanatçıların oluşturduğu topluluk tarafından ortaya atılmış ve grubu oluşturanlar da “Neo Realistler” yani “Yeni Gerçekçiler” adını almışlardır. Grubun içinde özellikle Yves Klein, sanatın sosyal rolündeki değişimini belirleyen bir sanatçıdır ve kendi pazarlamasını kendi yapmaktadır. Onun yapıtlarında çocuksu bir romantizm ve bunun yanında Zen Budizm'inin öğretileri ve Japonya gezilerinden aldığı yoğun etkilerle 'boşluğun ruhsal enerjisi' olarak tanımladığı bir yöntem dikkati çekmektedir.⁸²

“Restany, grubun kuruluş bildirgesinde ‘Yeni Gerçekçiliğin hiçbir tartışma eğilimi gütmeksizin sosyolojik gerçekliği kaydettiği’ni

⁷⁸ Michel Ragon, *Modern Sanat*, Çev. Vivet Kanetti, Hayalbaz Yay., İstanbul, 2009, s. 172.

⁷⁹ Mary Hollingsworth, *Dünya Sanat Tarihi*, İnkılâp Yay., İstanbul, 2009, s. 473.

⁸⁰ Ahu Antmen, a.g.e., s. 175.

⁸¹ Arthur C. Danto, *Sanatın Sonundan Sonra*, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2010, s. 164.

⁸² Ed.Mukadder Çakır Aydın, *Sanatlar ve Toplumsal Etkileşim*, E Yayınları, 2009, s. 193.

*belirtmiş olsa da Arman'ın çalışmaları genellikle tüketim toplumunun basite indirgeyici biçimde kınanmasıydı.*⁸³

Yeni Gerçekçiler, yeni gerçekçiliği, “gerçeğin algılanmasına yeni yaklaşımlar” olarak tanımlamıştır. Yaptıkları bu tanım sayesinde her sanatçının sanata kendince katkıda bulunabileceği inancını vurgulamaya çalışmışlardır. Gruba daha sonra César, Mimmo Rotella, Niki de Saint-Phalle, Descamps ve Christo gibi sanatçılar da katılmışlardır. Ancak grup sanatçıların ortak tavırları Şubat 1963 tarihinde “II. Nouveau Réaliste Festivali”nin ardından son bulmuştur.⁸⁴

1960 tarihinde Pierre Restany tarafından ilk bildirisi yayınlanan Yeni Gerçekçilik'e göre “tüm dillerin ve tüm üslupların tükendiği bir nokta” söz konusudur. Akım, çağdaş dünyanın önemine vurgu yaparak onu yaratıcı süreç ve eyleme dâhil etmek için çabalamıştır.

*“Restany, Yeni Gerçekçiler'in ilk bildirgesini 1960'ta Milano'da yayımlamış ve sanattaki güncel bunalım ve çürümeye karşı, 'gerçeğin, düş süzgecinden ve entelektüel yorumdan geçmeden, olduğu gibi izlenmesi serüvenini' salık vermiştir. Restany'nin tümüyle nesnel ve gerçekçi olma savlarına karşın birçok Yeni Gerçekçi kent yaşamına duygusal ve romantik gözlerle bakmıştır.”*⁸⁵

Yeni Gerçekçilik kuruluşundan başlayarak esas olarak üç olayda belirginleşmiştir. İlki, Mayıs 1961'de Paris'te açılan Dada'nın 40 Derece Üstünde adlı sergisidir. Bu sergi üzerine Restany grubun ikinci bildirisini ortaya çıkarmıştır. Aynı yılın temmuz ayında Nice'te Yeni Gerçekçi ilk festival düzenlenmiştir. Karma bir sergi ve bir dizi etkinliğin yer aldığı festivalde sanatçılar kendi yaratma yöntemleri ile ilgili gösteriler hazırlamışlardır. “Anlatımın yapısal ögesi olarak ele alınan 'eylem', yaşam ve yaratıcılık arasındaki sıkı ve sürekli ilişkiyi belirtir. Burada düşüncenin gelişiminin nasıl olduğuna dikkat çekilir, yapıt ise düşüncenin görsel bir sonucudur.”⁸⁶ Yeni Gerçekçilik'in gelişiminde etkili olan son olay ise grubun Münih'te düzenlediği

⁸³ Edward Lucie Smith, *20. Yüzyılda Görsel Sanatlar*, Akbank Yay., İstanbul 2004, s. 273.

⁸⁴ Semra Germaner, *1960 Sonrasında Sanat*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1997, s. 18.

⁸⁵ Erzen, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, s. 1931.

⁸⁶ Semra Germaner, a.g.e., s. 20.

ikinci festivalidir. Sanatçıların eylemlerine geniş ölçüde yer verdiği bir sergi olmakla birlikte, Arman öfkelerini sergilemiş, Niki de Saint-Phalle içlerine boya kapları yerleştirdiği alçı kabartmalarına kurşun sıkmış ve Christo ambalajlarını yapmıştır. Dünya görüşüyle grubun diğer üyelerini derinden etkileyen sanatçı ise daha önce de değindiğimiz gibi Yves Klein'dır. Klein'ın insan ve dünya arasındaki sürekli ilişkiyi özellikle işlediği görülür. *“Sanatçı gerçeği kendine mal eder ve temel enerji ile kendi varlığı arasında bir iletişim kurmaya çalışır.”*⁸⁷ Bununla beraber Yves Klein resimlerine tuval ile aynı renkte süngerleri yerleştirmiştir. Mavi rengi sürekli kullanan sanatçı, kendisine “Tek Renk Yves” adını takmıştır. Klein -resimlerini fırça yerine “gerçeklikle” yaratmak için- özellikle “sanat eylemlerinde” vücutlarının tamamını maviye boyadığı çıplak kadınları, yere serdiği tuvalerin üzerinde döndürmüştür.⁸⁸ Klein, tüm eserlerinde insan ve dünya arasındaki ilişkiyi vurgulamış; gerçeği kendine mal etmiş ve temel enerjiyle kendi varlığı arasında bir iletişim kurmaya çalışmıştır.

Bir başka Yeni Gerçekçi sanatçı da César'dır. Sanatçının yönlendirilmiş hazır yapımları, Yeni Gerçekçilik'in kilit noktalarından biri olarak çağdaş toplumsal problemlere doğrudan ve kışkırtıcı bir ilişki halinde olmaları sebebi ile ilginçlerdir. César, otomobil hurdaları ile gerçekleştirdiği “Kompresyon” heykelleri ile ün yapmıştır. *“Yeni bir doğa anlayışı. Çağdaş sanayi, mekanik, tanıtmacı doğamız... Herkesin bildiği şey, döküntü mal ve seri eşya, olağanlıkların hiçliğinden, ölgünlüğün egemenliğinden kurtarılıyor.”*⁸⁹

Yeni Gerçekçiler, Pop Art'a yakın olmakla beraber tamamıyla tüketim kültürünü konu edinen Pop'un ötesinde kent kültürünün duygusal ve nesnel tarafını da ele almaktadır. Pop Art gibi Yeni Gerçekçilik de çağdaş dünyanın önemini vurgulamakta ve onu yaratıcı eylemin içine almaya çalışmaktadır. Ama ortak nokta bu kadardır. Pop Art'ın iletişim araçlarının bir yansıması olmasına karşın, Yeni Gerçekçilik'in tüm etkinlik alanı tamamıyla varoluşla ilgilidir.

⁸⁷ Aynı.

⁸⁸ Anna-Carola Krausse, *Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*, Litaretür Yayıncılık, Almanya, 2005, s. 112.

⁸⁹ Michel Ragon, *Modern Sanat*, çev. Vivet Kanetti, Hayalbaz, İstanbul, 2009, s. 119-120.

Öte yandan Pop Art zaman zaman Amerikan tüketim kültürünü eleştirse de varlığını ve estetiğini ona borçludur; Arte Povera ise bu kültüre tamamen karşıdır. Arte Povera ve Pop Art, her iki hareket de farklı malzeme ve teknolojileri kullanırken Arte Povera bu malzemeleri “yoksul malzeme” olarak adlandırır. Pop Art ise endüstriyel üretim atıklarını kullansa da özel bir terminoloji geliştirmemiştir.

Sanatçıların ele aldığı konular, dünyaya bakış açısı, karşı çıkış, gelip geçiciliğin bilinci, teknolojiden faydalanma, yaşanan anın sahiplenilmesi ve günlük hayatın şiiresselliği sanatçıların ele aldığı konular arasında yer aldığı için Yeni Gerçekçilik’in tüm etkinlikleri en geniş kapsamı ile varoluşla ilgili kabul edilmektedir. Sanatçıların bu tavırları resim ve heykelden söz etmeyi zorlaştıran en önemli etmendir. Çünkü bu sanat akımında, dünyanın betimlenmesi değil, dünyanın kendisi sanatçının serbestçe sanatını icra edebildiği bir mekân haline gelmiştir.⁹⁰

“Günümüzün sanat olayları göz önünde alındığında Yeni Gerçekçilik akımının uzlaşmaz sanat tavırlarının başlangıcını oluşturduğu saptanmaktadır.”⁹¹ Diğer yandan Yeni Gerçekçilik akımı sanatçıların eylemleri Süreç Sanatı’nın (Process Art) öncüsü olmuştur. Süreç Sanatı’nda da yaşam ve sanat ayrılmaz bir bütün olarak ele alınmaktadır, çünkü sanatçının yaşamı başlı başına bir sanat yapıtı sayılmaktadır. Uzlaşmaz sanat tavırlarının başlangıcı kabul edilen Yeni Gerçekçilik’te sanatçının tüm dünyaya sahip çıkma isteği ve onu kendine mal etme isteği resim ve heykeli ayrıcalıklı teknikler olmaktan çıkarmıştır. Bu akım ayrıca Süreç Sanatı’nın da öncüsüdür. Süreç Sanatı’nda sanat ve hayat ayrılmaz birer parçadır ve sanatçının yaşamı başlı başına bir sanat olarak kabul edilir.⁹²

⁹⁰ Semra Germaner, *1960 Sonrasında Sanat*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1997, s. 19.

⁹¹ A.g.e., s. 22.

⁹² Aynı, s. 22.

3.2. Minimalizm (1960...1970...)

Minimalizm, New York sanat dünyasında 1963–1965 yıllarında Frank Stella (1936), Donald Judd (1928–1994), Robert Morris (1931), Dan Flavin (1933-1996), Carl Andre (1935), Sol LeWitt (1928-2007) ve Richard Serra (1939) gibi sanatçıların düzenlediği sergiler ile tanınmaya başlamıştır. Aslında temsilcisi kabul edilen bu isimler “Minimalist” diye bir sıfatlandırmayı da kabul etmemektedir. Bu sanatçılar “üç-boyutlu nesnelere” kurgulamakla ilgilenmiş, resim ya da heykel gibi alışlagelmiş anlatım biçimlerinin ötesinde bir sanatsal ifadenin arayışına girmişlerdir.

“Donald Judd, 1965 yılında yayımladığı bir makede resim ya da heykel olmayan bu üç-boyutlu yapıtlara ‘spesifik nesne’ diyerek bir tanım getirmiş, Minimalist yapıtları resim ve heykelden ayırmıştır.”⁹³ Sanatçı bu tanımlaması ile Minimalist eserleri resim ve heykelden ayırmıştır. Judd’a göre sanat yapıtının resmin geleneksel anlayışının sınırlarından kurtulması, ona gerçek espasın kapılarını açmıştır. Judd’un gerçekleştirdiği “Spesifik Nesnelere” resim ve heykel olmayan ama ikisi ile de ipuçları veren üç boyutlu çalışmalardır.⁹⁴

“Sanatçının el işçiliğinin ya da becerisinin, teknik gösterinin en aza indirgenmesi hatta gereğinde projeye ve tasarıma göre işçiliğin başkasına yaptırılması söz konusudur. Böylece yapıtı ‘eşsiz-unique bir yaratım’ olmaktan çıkararak, el izini ve bireyselliği yok etmiş olur. Örneğin, Robert Morris, (Birincil nesnelere-Primary Object) başlıklı minimalist heykellerini bir teknisyene yaptırmıştır. Bu bağlamda Minimalist Sanat kullandığı nesneyi tıpkı kavramsal sanatta olduğu gibi ‘düşün nesnesi’ boyutuna getirerek, sanatı salt düşünsel bir eylem katında kabul ettiğini savunur.”⁹⁵

Minimalistler, yapıtlarını tasarlarken belli unsurlar arasındaki dengeyle sağlanan kompozisyon kaygısından da vazgeçmişler, unsurların dizisel tekrarına dayalı simetrik bir düzenle sağlanan bütünselliğe önem vermişlerdir. *“Minimalizm tanımı, güncel endüstriyel malzeme/yöntem kullanımının yanı sıra ilişkisel olmayan bir*

⁹³ Ahu Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul, 2008, s.182

⁹⁴ Nancy Atakan, *Arayışlar*, Yapı Kredi Yayınları İstanbul,1998, s.19.

⁹⁵ Ed.Çakır Aydın, Mukadder, *Sanatlar ve Toplumsal Etkileşim*, s. 197.

kompozisyon anlayışını, tüm fazlalıklardan 'arındırılmış' bir biçimsel sadeliği ve birimsel öğelerin tekrarını içerir."⁹⁶

*"Başta heykeltıraşlık olmak üzere minimal sanat tek veya tekrarlanan geometrik şekillerden oluşmuştur. Sanayi amaçlı veya sanatçının talimatları ve yönlendirmeleriyle yapılan eserler, 1940 ve 1950'li yılların duygu dolu, sezgisel kararlarla yapılan Soyut Ekspresyonizm Akımı (Abstract Expressionist) eserlerine hiç benzememektelerdir. Minimal eserler, sanat dünyasındaki abartılı yer edişlerinin ve fiziksel dünyadaki varlıklarının ötesinde abartı hissi uyandırmamaktadırlar. Kullanılan malzemeler, herhangi bir renk uygulanmış olsa dahi, öz varlıklarını korumaktadırlar. Genelde duvarlarda gördüğümüz, bazen de köşelere uygulanmış şekilde veya yerde görebileceğimiz eserler sergilendikleri galerilerin bilinirliklerini artırmakta, ziyaretçilere buldukları alanda gezinme ve keşfetme duygusu aşılamaktadırlar."*⁹⁷

Minimalist çalışmalarda yalınlık ön planda tutulmuş, nesnenin kendi özü ile ilgili herhangi bir plastik kaygı taşınmamıştır. Minimalizm'de eserler kendilerinden başka herhangi bir şeyi ifade ya da temsil etmemekte; yalnızca kendilerini anlatmakta, eserde görünen ne ise sanatın da o olduğunu savunmaktadır. Minimalistler simetri ve düzeni kullanarak rasyonel bir tavır sergilemektedirler. Minimalist sanatçılar neon lambalar, fiberglas, pleksiglas, çelik, ayna, tuğla ve kontrplak gibi farklı malzemeleri kullanarak resim ve heykelin ötesinde üç boyutlu eserler gerçekleştirmişlerdir. Örneğin Judd yaklaşık bütün eserlerinde açık kutu yapısı, tekrar eden geometrik birimler ve renkleri kullanmıştır. Minimalistler; çalışmalarında yapııştırma, kaynak, vidalama gibi teknikler uygulamışlardır. Minimalistleri kendilerinden önce sanatçılardan ayıran en önemli özellikleri, endüstriyel malzemelere yönelmeleri ve resim ya da heykel gibi belirgin kategoriler içinde kalmamalarıdır.⁹⁸

Resim ya da heykel olmayan, öte yandan her ikisinde de malzeme kullanımındaki çeşitlilik, yeniden düşünülen mekânsallık bağlamında açılımlar getiren Minimalizm, 1960'lı yıllar süresince sanat izleyicisinin genel olarak pek fazla sevmediği bir eğilim olarak nitelendirilmesine karşın, 1970'li yıllarda Amerikan sanat ortamında etkili

⁹⁶ Antmen, Ahu, *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, s. 183.

⁹⁷ James Meyer, a.g.e., s. 15.

⁹⁸ Ahu Antmen, a.g.e., s. 182.

olan başlıca akım olmuştur. *'Minimalizmin sade, geometrik biçimselliğinin modernist mimarının 'Uluslararası Üslubu'nu yankılaması ise, 1970'lerde ABD'de kurum koleksiyonculuğunun en çok rağbet gösterdiği akımlar arasında yer almasındaki başlıca etkenler arasında sayılmıştır.'*⁹⁹

Minimalist bir eser, sahip olduğu varlıkla, kendisiyle, izleyicisi ve sanatçısıyla ilişkiye girilen koşullar arasında kurulan bir ilişkinin ürünüdür. Minimalistler, bir kare, dikdörtgen ya da dairenin temel formlarının izleyicide kaçınılmaz olarak belirli duygular uyandırdığını savunmuşlardır.

Floresan ışıklarla mekân düzenlemeleri yapan Dan Flavin, tekrar edilen geometrik birimlerin mekândaki bütüncül algısına odaklanan Donald Judd, büyük metal levhaları mekânın kendisini yeniden yorumlamak, mekân içinde insana kendi fiziksel varlığını hissettirmek üzere yerleştiren Richard Serra, sanatını keskin bir biçimsel sadeliğe benzeterek ve zihinsel tasarım sürecine tabi tutarak geometri olgusunu mekânda anlaşılır kılan Sol LeWitt, malzemeyi 'mekânı yontmak' için ele alan, mekan değiştikçe yapıtları da değişen Robert Morris gibi sanatçılar, Minimalizm'in başlı başına bir akım olarak benimsenmesinde etkili olurken, 1960'lı yıllardan itibaren yerleştirme gibi sanatsal deneyimlerin şekillenmesinde de rol oynamışlardır.

*"Minimalizm, 1950'li yılların başında dans, müzik, edebiyat, resim ve heykeltıraşlık eğilimlerini ifade etmek için kullanılırken, Minimal Sanat tanımı Görsel Sanatlar ile sınırlıdır. Resim sanatının Minimal Akımın yayılmasında öncü bir rolü vardır. Hareketliliğin önemi, üç boyutlu nesnelerin çalışılma alanlarında soyutluğun tartışması durumunda ortaya çıkar (veya bazı sanatçılar bunu 'heykel sanatı' olarak da nitelerler). Minimal Sanata yakın oldukları düşünülen birçok sanatçı (örneğin; Jo Baer, Robert Mangold, Agnes Martin, Robert Ryman) olmasına rağmen, tarihsel açıdan bakıldığında hareketliliğin, resim sanatının ötesine geçtiği görülmektedir."*¹⁰⁰

Yukarıda da belirttiğimiz gibi "Minimalizm"de, mekânın önemli bir yeri vardır. Bu akımın şekillendiği dönem, yeni gelişmelerle beraber çabucak yayılan enformasyonun yarattığı zaman-mekân sıkışmasının aldığı bir dönemdir.

⁹⁹ Aynı., s. 184.

¹⁰⁰ Daniel Marzona, Uta Grosenick (ed.), *Minimal Art*, Taschen, Bonn 2004, s. 6-7.

Minimalistler ‘son bir çaba’ olarak nitelendirilebilecek bir tavırla modernizmin mekânını oluşturma, mekânı kendi mutlaklığı ve gerçekliği ile ele alıp, görünür kılma çabası içine girmişlerdir. Amerikalı eleştirmen Michael Fried’in 1967’de yazdığı “Sanat ve Nesne Olma Durumu” adlı yazısında minimalizmin modern heykelden ayrıldığını, minimalist eserlerin mekâna ve dolayısı ile izleyicinin izlenimcilerine bağlı olarak ‘teatral’ olduklarını vurgulamıştır.

Minimalizm’in yeni bir sanatsal anlayış olarak söz edilmesinde, 1959 tarihinde, New York Modern Sanatlar Müzesi’nde açılan “16 Amerikalı Sanatçı Sergisi”nin önemli bir yeri bulunmaktadır. Özellikle Frank Stella’nın bu sergide simetrik şeritli siyah resim eserini sergilemesi Minimalizm’in önünü açmıştır.

Carl Andre de 1960’tan sonra endüstriyel araçlarla işlenmiş malzemeleri kullanmaya başlayan diğer bir minimalist sanatçıdır. Bu malzemeler monte edilmemiştir, sadece bir araya getirilmiştir. Diğer minimalistlerin aksine üç-boyutlu yapıtlarına ‘heykel’ demeyi ısrarla sürdürmüş, çoğunlukla yerde sergilediği düzenlemelerinde; “Biçim olarak heykel/Yapı olarak heykel/Mekân olarak Heykel” fikrinden esinlenmiştir. Carl Andre, İngiltere’de, 1972 tarihinde, Tate Modern’de sergilenen 120 ateş tuğlasından oluşan “Eşdeğer” adlı eseri ile belli başlı endüstriyel malzemelerin zahmetli çabalarla bir müzeye yerleştirilmesinin onlara yeni bir kimlik kazandırabileceğini savunmaktadır. Andre’nin bu çalışması John Cage’in ifade ettiği gibi, “Baktığımız her şeyin dikkatimize değer olduğunu gösterme yeteneğidir”.¹⁰¹

Sol Le Witt’in eserleri ise kısmen gizlenmiş olarak uzay-içinde-uzay mantığını içermektedir. Sanatçı 1965’te ilk modüler küp anlayışını uygulamış, dış yüzeyi eserlerinde kullanmaktan vazgeçmiştir. Yalnız sadece dışşallık uğruna iç alandan vazgeçmemiş, fazlalıkla doğrusal bir biçime yönelerek iç ve dış arasındaki ayrımı ortadan kaldırmıştır.¹⁰² Sanatçının 1972’de gerçekleştirdiği eserinde emaye kaplı alüminyum çubukları basit bir küp formu elde edecek biçimde birleştirdiği görülmektedir. Le Witt’in amacı, eserin izleyicinin algısı aracılığı ile yaratılmasıdır. Eseri değerlendirecek birbirinden farklı nesnel yorumlar elde etme fırsatı, sanat

¹⁰¹David Batchelor, *Movement in Modern Art-Minimalism*, Tate gallery Publishing, London, 1997, s. 60.

¹⁰²Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitapevi, İstanbul, 2009, s. 315.

nesnelerinin, sanatçının kişisel deneyimlerini ifade ettiği ya da ortaya çıkardığı yönündeki yerleşik inancına meydan okumaktadır.

“Minimalist sanat ilk defa görülmeye başladığında pek çok eleştirmen ve birçok insan onu soğuk, anonim ve affedilmez buldular. Genellikle kullanılan endüstriyel prefabrik malzemeler ‘sanat’ı andırmıyordu. Yine de 20. yüzyılın ikinci yarısında ‘sanat’ tanımı genişledikçe, ilk dönemki saldırılara anlam vermek giderek zorlaştı.”¹⁰³

1980’li yıllar itibari ile Minimalizm’in niteliği modası geçmiş olarak nitelendirilmiş ve eleştirilere maruz kalmıştır. Ancak buna rağmen akımın bazı özellikleri yeni kuşak sanatçıları etkisi altına almıştır. Minimalizm, bağlamın etkilerine ve izleme deneyiminin teatrallğine odaklanmasıyla Kavramsal Sanat, Performans Sanatı ve Enstalasyon Sanatı’nı dolaylı ama güçlü biçimde etkilemiş ve Postmodernizm’in yükselişine uygun bir zemin sağlamıştır.¹⁰⁴

Minimalizm, sadece forma ve üç boyutlu nesnelere kurgulamaya odaklanmıştır ve bu anlamda Arte Povera’ya karşı tutum sergiler. Bu iki akımın birleştikleri nokta ise resim ya da heykel gibi alışlagelmiş anlatım biçimlerinin ötesinde bir sanatsal ifadenin arayışına gitmeleridir.

3.3. Kavramsal Sanat (1960...1970...)

Kavramsal Sanat, *“Geniş anlamında, sanatı kuramsal düzlemde çözümlemeyi, yapısını araştırmayı ve yeniden tanımlamayı amaçlayan, mantık-felsefe gibi zihinsel süreçlerle yakından ilişkili bir sanattır.”¹⁰⁵* olarak tanımlanmaktadır. Kısacası Kavramsal Sanat, özünde yeni bir yaşam biçimi olarak nitelendirilmektedir. Eleştirel bir yaklaşımla kendisini, çevresini ve yaşamı sürekli sorgulayan, hızlı teknolojik değişimleri ya kullanan ya da tamamen reddeden, bu amaçla geleneksel sanatın

¹⁰³ Amy Demsey, *Modern Çağda Sanat, Üsluplar, Ekoller, Hareketler*, Akbank Kültür ve Sanat Dizisi, İstanbul, 2007, s. 238.

¹⁰⁴ A.g.e., s. 239.

¹⁰⁵ N.Özayten, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi/Pop Art*, İstanbul, 1997, s. 971.

sınırlarını ve boyutlarını değiştirme amacı olan sanatçıların görüşleri, bu çağdaş düşünce ile temel bulmuş ve bütünleşmiştir.¹⁰⁶

“Karşı-Biçimci Sanatçılar, sanatın işleyiş biçimlerini alternatif sanat malzemeleri ve yayma araçları aracılığıyla irdelerken, Kavramsal sanatçılar, sanatı, Ludwig Wittgenstein, Ferdinand de Saussure, Claude Levi Strauss ve Roland Barthes’in geliştirdiği dilbilimsel çözümler ve göstergebilim kuramlarından yararlanarak çözümlenmeye çalışmışlardır. Çalışmalarının çoğunu 1967–73 arasında üreten Sanat ve Dil Grubu sanat çözümlerini öbür Kavramsal sanatçılardan daha ileri götürmüştür.”¹⁰⁷

1960’lı yıllarda adını duyuran Kavramsal Sanat, aslında Fransız sanatçı Marcel Duchamp tarafından ortaya atılmıştır. Duchamp’ın 1910’lu yıllarda ortaya attığı “hazır nesne” olgusu ve 1917 tarihli *Çeşme* adlı eseri akımın öncüsü olmuştur. *Çeşme*, aslında seri üretilmiş bir pisuardır. Sanatçı, sıradan bir nesnenin sanat olarak nitelendirilmesini sorgulayan kurum ve izleyicilerin ve eleştiri mekanizmalarının da tutum ve rollerini irdelemeyi amaçlamıştır. Sanatçının bu girişimi, 20. yüzyılın avangard ruhunun bir simgesi halini almıştır.¹⁰⁸

Duchamp’ın da ifade etmeye çalıştığı gibi Kavramsal Sanat, aynı zamanda kendisini, çevresini ve yaşamı sürekli sorgulayan, çağın hızlı teknolojik değişimleri altında ezilmemeye çalışan, bunu kullanan ya da teknolojiye başkaldıran, bu amaçla geleneksel sanatın sınırlarını aşıp sanatın alanını değiştirme çabasında olan kavramsal sanatçıların çağdaş düşünceleriyle temellenmiş ve onunla bütünleşmiştir.

Kavramsal sanat, dilin ve sanatın birlikteliğini savunur. Bu yaklaşımın en çarpıcı örneklerini veren isim Joseph Kosuth, Wittgenstein’in düşüncelerinden etkilenerek, sözcükleri ana malzeme yaptığı işler üretmiştir. Modernist sanat, hermetik bir söylem oluşturmuştur. Kavramsal sanat ise felsefeye, dilbilime, sosyal bilimlere ve popüler kültüre açılmıştır. 1969’da Studio International dergisinde basılan Joseph Kosuth’un “Felsefeden Sonra Sanat” başlıklı makalesi, kavramsal sanatın net tanımlaması olarak kabul görür. Kavramsal sanatta fikir ve anlam birinci önemde, malzeme

¹⁰⁶ Semra Germaner, *1960 Sonrasında Sanat*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1997, s. 47.

¹⁰⁷ Nancy Atakan, *Sanatta Alternatif Arayışlar*, Karakalem Kitabevi, İzmir, 2008, s. 46.

¹⁰⁸ Ahu Antmen, a.g.e., s. 194.

ikinci plandadır. Kosuth da benzer bir açıklamayla temel elemanın basitçe ‘anlam’ olduğunu, şekiller, renkler veya materyaller olmadığını vurgular.¹⁰⁹

Kavramsal Sanatçılar, nesneyi dışlamış ve onun yerine düşünceyi yerleştirmiştir. Sanatçılar; belgeler, fotoğraflar, haritalar, taslaklar, videolar, performanslar, enstalasyonlar, yazılı öneriler ya da matematik formüller aracılığı ile sanatta geleneksel anlayışları yıkarak bir devrim gerçekleştirmeyi hedeflemişlerdir. Sanatçılar, izleyicinin dikkatini ana fikre çekmek için genellikle pek ilginç olmayan formatları kullanmayı tercih etmişlerdir. Kavramsal sanat, sanatçı-galeri-izleyici üçgeninde alınıp satılan sanat eseri fikrini irdelemektedir. Sadece düşüncenin sanat olabilmesi ile sanatçının yaratıcı yönü tamamı ile değişir. Kavramsal sanat, meta olmayı reddeder ve sanatı seyredilmek için değil sunulan fikrin çözümlenmesi ve onu seyircinin kendi fikri ile tamamlaması ile meydana geldiği inancına sahiptir.

Kavramsal sanatın şekillenmesinde Amerikalı Sol Le Witt ile Joseph Kosuth’un da çok önemli katkıları olmuştur. Sol Le Witt 1967 tarihinde yazdığı “Kavramsal Sanat Üzerine Makaleler”de sanatın izleyicinin beynine hitap etmesi gerektiğini savunmuştur. Yan yana iç içe koyarak oluşturduğu son derece yalın biçimleri algı kavramlarından hareketle sistematize eden sanatçı, kavramın eserin en önemli yanını meydana getirdiğini ifade etmiştir.¹¹⁰

Kavramsal Sanat’ın başlangıcının Duchamp’a dayandığını belirtmiştik, devamlılığı ise günümüze kadar uzanmasına karşın, ilkelerinin belirlendiği asıl oluşum döneminde Avrupa ve ABD’de açılan sergilerle, yazılan makalelerin başlıkları, bu sanatın anlam ve içeriğini de açıklamaktadır: “*Kavramsal Sanat biçimi ve estetiği reddetmiş; Greenberg göstergeyi (boyayı, malzemeyi) öne çıkarırken, Kavramsal Sanat değil boya ve tuval, sanatta nesneyi yadsımıştır.*”¹¹¹

Biçimi ve estetiği reddeden Saf Kavramsal Sanat’ın karşı çıktığı ikinci görüş ise ideolojik, toplumsal içerikli yapıtlar, özellikle de Dışavurumculuk akımıdır. Çünkü Kavramsal Sanat duyguyu temelden yadsımakta, akılcılığı ve düşünceyi temel

¹⁰⁹ Ahu Antmen, a.g.e., s. 193-195.

¹¹⁰ Amy Demsey, *Modern Çağda Sanat, Üsluplar, Ekoller, Hareketler*, Akbank Kültür ve Sanat Dizisi, İstanbul, 2007, s. 242.

¹¹¹ N.Özayten, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi/Pop Art*, İstanbul, 1997, s. 971.

almaktadır. İlgili alanı sadece gerçekliktir; gerçekliği arayış yolunda sistemler geliştirmekte, temsili olandan faydalanmamaktadır. “20. yüzyılın ikinci yarısında sanat olgusuna bakışı ve sanatın işlevini temelden değiştiren Kavramsal Sanat’ın ilkelerini oluştururken yararlandığı görüşler, İzlenimcilik, Kübizm, Dadacılık, Duchamp’ın Hazır-Nesne’si, Pop Art, Fotogerçekçilik ve Minimal Sanat’tan yapılan alıntılardır.”¹¹² Kavramsal Sanat resim ve heykel gibi geleneksel sanatların iktidarlarına karşı, “azcı sanat”, “beden sanatı”, “arazi sanatı”, “görsel ve eylem sanatı” ve “video sanatı” gibi alternatifler ortaya koymuştur.¹¹³

“Kavramsal sanat başlığı altında sınıflanan sanat anlayışları olarak Land Art, Arte Povera ve Elektronik Sanat başlığı altında yer alan lazer ve holografik sanat; video, bilgisayar ve Işık Sanatı sayılmaktadır. Event, Happening, Body Art gibi sanat anlayışları da kavramsal sanatın içine alınan şov ağırlıklı gösterilerdir.”¹¹⁴

Kavramsal sanatta, yazının kullanılması düşüncüyü ifade etmenin en açık şekli olarak kabul edilmiştir. Birçok sanatçı da bu ifade biçimini hem estetik hem de düşüncenin belirtilmesi bakımından tercih etmiştir. Eserlerde, yazı imgesel olarak bir değere sahiptir. Ancak yazı bundan ayrı olarak asıl görüntüyü açıklayarak seyircinin bakışını yönlendirmektedir. Ben Vautier, Rudolf Mumprecht, Keith Arnatt gibi eserler yapıtlarında yazıya yer vermiştir.

Ben Vautier eserlerinde betimlemiş olduğu sözcükleri; akla aykırı, zırva kabul edilebilecek bir düşüncüyü göstermenin aracı olarak kullanmıştır. Rudolf Mumprecht ise kullandığı bir sözcük, bir cümle ya da bir metinle jestüel uygulamalara ve soyut izlere yer vermiştir. Dolayısıyla yazının resim içinde kullanışı çoğu kez resimsel bir düşünce yaratmaktır.¹¹⁵

“Kavramsal sanat 1970’lerin ortalarında başarısının doruğunu gördükten sonra, sanatın geleneksel malzemelerine ve duyguların ifadesine ilgi duyan sanatçıların yükselişiyle yıldızı sönmeye yüz tuttu. Buna rağmen 1980’lerde ortaya çıkan ve içlerinden pek

¹¹² N.Özayten, a.g.e., s. 971.

¹¹³ Mehmet Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2005, s. 215.

¹¹⁴ Adnan Turani, *Dünya Sanat Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2011, s. 759.

¹¹⁵ Semra Germaner, a.g.e., s.52

çoğunun ismi postmodernizmle birlikte anılan bazı sanatçıların kavramsal ilgiyi canlandırdıkları görüldü.”¹¹⁶

Kavramsal sanat, geleneksel anlamda sanat eserini ortadan kaldırmayı amaçlamış olsa da doğal olarak iddialarını anlatmak için malzeme ve teknikleri kullanmışlardır. Her sanatçı kendi sanatına uygun malzeme ve teknik seçmiştir. Örneğin Arakawa, On Kawara ve Hanne Darboven'in kağıt ve tuval üzerine yazı-boya kullanarak gerçekleştirdikleri resim ağırlıklı çalışmaları, kavramsal sanatın 1970 sonrası önemli örneklerini oluşturmaktadır. On Kawara'nın sanatı, zaman sisteminin işaretlenmesinde odaklanır.¹¹⁷

Bu hareketin giderek yaygınlaşması kavramsal sanata uluslararası bir nitelik kazandırmıştır. Avrupa'da Becher, Darboven, BMPT Grubu (Buren, Mosset, Parmentier, Toroni), İngiltere'de ise Art and Language gibi önemli gruplar, kavramsal sanatın uluslararası bir platforma taşınmasına katkıda bulunmuşlardır.

Kavram Sanat geniş anlamda, sanatı kuramsal düzeyde çözümlmeyi, yapısını araştırmayı ve yeniden tanımlamayı amaçlayan, mantık-felsefe gibi zihinsel süreçlerle yakından ilişki kurmuştur. Arte Povera ise zihinsel süreçlerden çok şiirsellik ve doğa ile ilgilidir. Her iki akım da eleştirel bir yaklaşım ile kendisini, çevresini ve yaşamı sürekli sorgulamış ve hızlı teknolojileri reddetmiştir.

3.4. Fluxus (1960...1970...)

Fluxus'un sözlük anlamı tabiattaki ve insan hayatındaki sürekliliği, değişimi ve yenilenmeyi; durağanlığa karşı koyuşudur. Sanatın metalar dünyasından çıkarılıp, yaşamı farklılıklaştıracak etkileyebilecek bir duruma getirilmesi gerektiğini savunan bu akım var olmayı, yok oluşu ve kalıcı olmayı vurgulayarak hayatın akışına atıfta bulunmaktadır. Fluxus'un ortaya çıkışı 1962'de Almanya'nın Wiesbaden kentinde, Litvanya kökenli ABD'li sanatçı, grafik tasarımcısı ve mimar George Maciunas'ın önderliğinde gerçekleşmiştir.

¹¹⁶ Amy Demsey, *Modern Çağda Sanat, Üsluplar, Ekoller, Hareketler*, Akbank Kültür ve Sanat Dizisi, İstanbul, 2007, s. 243.

¹¹⁷ Deniz Çağan, Kavramsal Sanat, http://ayakizleri.net/index.php?option=com_content&task=view&id=38&Itemid=41

Maciunas'ın dergi yayınlaması ve akıma yoğunlaşması sayesinde meydana gelen Fluxus, dönüştürmek ve yaratmak ilkeleri üzerine kurulmuştur. Sanatçının dergide bulunmasını istediği sanatçıların desteği ile düzenlediği festival "Fluxus Festivali", grup ise "Fluxus Grubu" olarak adlandırılmıştır. Wiesbaden'de düzenlenen ilk festivalde Viyana'dan getirtilen hayatlarında hiç keman çalmamış olan beş kişi antikeman bir müzik gerçekleştirmişlerdir. Maciunas bununla dünyayı burjuva sınıfından temizlenmesi, sanat karşıtlığı gerçeğinin herkes tarafından sezilmesi için bu gerçeğin yüceltilmesini önermiştir.¹¹⁸

Maciunas'a göre yapılan eylemlerin anlamını yitirmemesi için sosyo-politik mücadeleden kopmamak gerekmektedir. Eylemler bir düzen içinde gerçekleşmeli ve maddi ve insani kaynakların boşa harcanmasını önlenmelidir. Bu nedenle Fluxus, toplumsal amaçlı bir oluşumdur. O, Fluxus'un, sanat nesnesinin işlevsiz bir metaya dönüşmesine, sanatçıya geçim kaynağı olarak alınır satılır bir şey halini almasına kesinlikle karşıdır.¹¹⁹ Maciunas, somutluğu benimsemektedir:

*"Somutluğu benimseyenler, yanılısamacıların tersine form ve içeriğin ayrılığından çok, birliğinden yanılardır. Somut gerçekliğin dünyasını, yanılısamanın yapay soyutluğuna yeğlerler. Dolayısıyla örneğin plastik sanatlarda somutluğu benimseyen biri, çürük bir domatesi, onun gerçekliği ya da biçimini değiştirmeksizin algılar ve yansıtır. Sonuçta form ve ifade içerik ve algıyla aynı kalır. Yanılısamaya dayalı görüntüsü ya da simgesi yerine, çürük domatesin gerçekliği elde edilmiş olur."*¹²⁰

Fluxus, 1960'lı yılların toplumsal muhalefet hareketlerinden etkilenen ve kültürel muhalefet algısına eklenen, en yenilikçi akımların başında gelmektedir. Akımın ilk temsilcileri o sıralarda Almanya'da bulunan Emmett Williams, Dick Higgins, Joseph Beuys, George Brecht, Alison Knowles, Robert Watts, Paik, La Monte Young, Jackson MacLou, Philip Corner, Benjamin Patterson, Toshi Ichiyanagi, Spoerri, Terry Riley, Yoko Ono, Robert Filliou ve Addi Kopcke idi.

¹¹⁸ Nancy Atakan, *Sanatta Alternatif Arayışlar*, Karakalem Kitabevi, İzmir, 2008, s. 66.

¹¹⁹ Ken Freidman, *Fluxus ve Beraberindekiler*, Çev. Yılmaz Aysan, A Cura di Achille Bonito Oliva, Italy, 1990, s. 328-332.

¹²⁰ Edward Lucie Smith, *20. Yüzyılda Görsel Sanatlar*, Akbank Yay., İstanbul, 2004, s.288.

“Fluxus, Sanat Tarihinde (Avrupa Sanatı) Courbet, Monet ve Cezanne’den sonraki dönemlerde yapılan hatanın düzeltilerek, sanat adı altında dünyanın içine sokulduğu dar görüşlü, sert hatlara sahip Modern Sanatın etkisinden kurtarıldığı döneme dikkat çekmektedir. Joseph Beuys ‘Modern Sanat sona yaklaştı, Sanat şimdi başlayabilir’ dediğinde, bu cümle ‘Sanatın geniş bir bağlamda anlaşılması’ anlayışına Monet ve Cezanne’ in bir köprü ile bağlanmasını Fluxus’ un da çok arzuladığı bir dönüm noktası olarak anlatmaktadır.”¹²¹

Fluxus’un temel hedefi, sosyolojik amaçlı gündelik gerçek ve sokakla bütünleşmektir. Sanatla gündelik yaşam arasındaki sınırları ortadan kaldırmak amacı ile sokak gösterileri, konserler, performanslar gerçekleştiren, pek çok alandan sanatçıların meydana getirdiği Fluxus, çoğunlukla komünal hareketleri destekleyen bir anlayış sergilemiştir.

Fluxus, bir grup olmanın ötesinde sanat geleneğine ve sanatta profesyonelliğe karşı çıkarak kendi sanatsal etkinliklerini devam ettiren ama zaman zaman biraraya gelerek ortak etkinlikler yapan bir topluluktur. *“Fluxus sanatçıları, şenlikler, olaylar, gösteriler, yayınlar ve filmlerden oluşan çalışmalarıyla sanata alternatif bir yaklaşımın savunucuları olmuştur. Grup günümüze değin varlığını sürdürmekle birlikte en etkin dönemleri 1962-78 arasındadır.”¹²²*

Estetik kaygıları geri plana iten Fluxus sanatçıları, bu düşünceler ışığında sanat fikrini tamamen yıkmayı başaramadıysa da sanat bağlamı içinde ele alınabilecek malzemelerin ve yöntemlerin sınırlarını genişletmekte önemli bir rol edinmişlerdir. Sanatla hayat arasındaki sınırları yok etme çabası içinde sokak gösterileri, elektronik müzik konserleri, ses enstalasyonları ve performanslar gerçekleştiren Fluxusçuların deneyimsel sanat aktiviteleri, 1960’lı yılların kaynayan toplumsal ortamında gençliğin yıkıcı ruh halinin bir anlatım şekline dönüşmüştür.

“Fluxus’un sanattan çok hayatı değiştirmek yönündeki ideali, birçok sanatçının doğrudan hayatın kendisine, gündelik yaşamın yansıtıklarına odaklanmasına neden olmuş, televizyon ekranlarının yanı sıra şişeler, konserve kutuları, sandalyeler,

¹²¹ Johan Pijnappel (ed.), *Art&Design, Fluxus*, Academy Editions, London, 1993, s. 7.

¹²² Nancy Atakan, *Arayışlar/ Resimde ve Heykelde Alternatif Akımlar*, İstanbul, 1998, s. 64.

*çeşitli müzik aletleri, fotoğraflar, atık kağıt parçaları, kasetler, plaklar ve daha pek çok hazır-nesneyle çok sayıda asemblaj gerçekleştirilmiştir. Bu yapıtları genellikle küçük boyutlarda olması da Fluxusçuların sanat “nesnesi”ne yönelik tavrının bir göstergesidir.*¹²³

Fluxus, Dada hareketinden etkilenmiştir. Bu etkilenmeyi Friedman şöyle ifade etmiştir. “*Dada’nın etkisinden bahsedilebilir; ama bu sadece görüntüdeki bir etkidir. Dada’da espri kullanan patlayıcı ve tepkiciydi. Fakat ‘Dada’ nihilist idi, Fluxus ise yapıcı.*”¹²⁴ Fluxus grubu, Duchamp’ın Gerçeküstücülük ve Dada’yla bütünleşen fikirlerinin yanında Batı dışı düşünce sistemlerini eylemleriyle birleştiren besteci ve öğretmen John Cage ile oluşturmuştur.

*“Sanatı sosyal bir olgu, bir değişim dinamiği, bir devinim çabası olarak algılayan bu ruhu en elle tutulur hale getiren sanatçı, ünü ve etkinliği Fluxus’un sınırlarını bir hayli aşan Joseph Beuys’tur. Sanatın iyileştirici gücüne inanan ve evrensel bir yaratıcılık dürtüsünü harekete geçirerek gerçek bir toplumsal dönüşüm yaratabileceğine inanan Beuys, Fluxus’un temel ilkelerini adeta kişiliğinde barındıran bir sanatçıdır.”*¹²⁵

Dick Higgins Fluxus’un sanatının dokuz önemli kriterini belirlemiş daha sonra Ken Friedman sayesinde bu kriterleri on ikiye çıkarmıştır. Küresellik, sanatın ve yaşamın birliği, intermedya, deneysellik–araştırmacılık, şans, oyunsallık, sadelik ve tutumluluk, kapsayıcılık, temsiliyet, özgüllük, zamanda var olmak, müzikalite sayesinde sanatın geleneksel önyargılardan kurtularak farklılaştırmanın ve meydana getirmenin adımlarını atmıştır.

Düşünce, duyum ve istemi insan hayatının ana faktörleri olarak gören ve bu farklılıkların biçimlendirilmesinin bir iyileşme yaratacağını savunan Beuys da akımın temsilcileri arasındadır. Beuys, kendine dönerek toplumdaki problemleri çözeceğine inanmaktadır. Bu nedenle de dünyayı iyileştirici bir yapılandırmaya geçmesi için insanın özgür olması gerektiğini savunmaktadır. Beuys kendisini,

¹²³ Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul, 2008, s. 206.

¹²⁴ Ken Freidman, *Fluxus ve Beraberindekiler*, Çev. Yılmaz Aysan, A Cura di Achille Bonito Oliva, Italy, 1990, s. 328-332.

¹²⁵ Antmen, s. 206.

insanlığın içine girdiği kimlik krizi, bunalım bilim-teknoloji gibi acı çektiği şeylerden farkına vardırıp çıkartması ile insanın kendini yeniden bilinçli bir şekilde yaratmasına olanak sağlamıştır.

Fluxus'un müzikoloji kökenli öncüleri John Cage, Nam-June Paik ve daha sonra gruba katılan Yoko Ono ile derin müzikal bağlantıları vardır. Fluxus tabiattaki ve insan hayatındaki sürekliliği, değişimi ve yenilenmeyi; durağanlığa karşı koyuşu ifade ederken Arte Povera'ya da yaklaşır.

3.5. Performans Sanatı (1960...2000...)

“Gösteri Sanatı, müzik, dans, şiir, tiyatro ve videodan yararlanılarak canlı bir izleyici kitlesi önünde yapıldığı için tiyatroyu ya da dansı anımsatmakla birlikte, bu disiplinlerden farklı olarak sanat galerilerinin içinde ya da dış mekânlarda yapılır. (...) Gösteri Sanatı, sanat etkinliklerini, görsel iletişime dönüştürme isteğiyle sanatçıları, sanat nesnesi yaratma zorunluluğundan kurtararak bir yandan tiyatro, görsel sanatlar, dans ve müzik gibi disiplinlerin arasındaki sınırları yıkarken bir yandan da kullanılacak ortam, malzeme ya da konu dağarcığını genişletmiştir.”¹²⁶

20. yüzyılın ikinci yarısında disiplinlerarası özelliğiyle öne çıkan ve ancak 1970'lerde başlı başına bir tür olarak kabul görmeye başlayan Performans Sanatı, “Beden Sanatı”, “Happening”, “Action Painting (Aksiyon Resmi)” gibi çeşitli başlıklar altında gündeme gelmiş, Sitüasyonizm, Fluxus, Feminist Sanat, Arazi Sanatı gibi farklı akımlarla birlikte uygulanmıştır. İzleyici önünde “sahnelenen” bir tür olması sebebiyle tiyatroyla benzerliği gündeme gelen Performans Sanatı'nın, esasında Kavramsal Sanat'ın bir kanadı olarak gelişme gösterdiğini, tiyatroyla olan bağının görsel sanatlarla olan bağından daha mesafeli olduğunu vurgulamak gerekir. *“Performans Sanatı, tiyatro kadar şiiri, müziği, dansı da içerebilen sınırsız bir yaklaşımlar bütünüdür.”¹²⁷*

¹²⁶ Nancy Atakan, *Sanatta Alternatif Arayışlar*, Karakalem Kitabevi, İzmir, 2008, s. 72.

¹²⁷ Antmen, a.g.e., s. 219.

1950'lerden başlayarak Allan Kaprow ve Jim Dine gibi Amerikalı sanatçıların önderliğinde gerçekleştirilen "happening"lerle beraber dikkat çekmeye başlasa da performansın geçmişi, 20. yüzyılın ilk yarısında gelişme gösteren çeşitli avangard akımlara uzanmaktadır. Bilindiği üzere Fütüristler, Dadacılar ve Gerçeküstüçüler performans çerçevesinde düşünebileceğimiz çeşitli etkinliklerde bulunmuşlardır.

*"Fütürizm, Rus avangardları, Dada, Sürrealizm ve Bauhaus dâhil olmak üzere 20. yüzyıldaki avangard okul ve hareketlerin birçoğunun önemli bileşenlerinden biri performanstı. Kinetik sanatçılar, Soyut Ekspresyonizm'in ve İformel Sanat'ın 'Aksiyon Ressamları', Japon Gutai Grubu ve Beat sanatçılarının çalışmalarında gözleneceği üzere, 1950'li yıllarda sanatın temsili yönü giderek daha belirgin hale geliyordu."*¹²⁸

1950'lerde ilk örnekleri görülmüş olsa da Performans Sanatı'nın asıl patlama zamanı 1960'lara dayanmaktadır. Bu ivme farklı formların ortaya çıkmasıyla gittikçe artmıştır. Yves Klein'in 1960'ta kendisini pencereden atarken gösteren "*Boşluğa Sıçrayış*", fotoğraf ve mavi boyaya bulanmış çıplak bedenlerin yerde serili olan tuval üzerinde yuvarlandığı "*Mavi Dönemin Antropometreleri*" adlı çalışmalar, bu sanatın ilk örnekleri arasındadır.¹²⁹

20. yüzyılın ikinci yarısında yeniden ve tek başına bir tür olarak gelişen Performans Sanatı, özellikle kavramsal sanata yönelen sanatçıların her şeyden önce kendilerini bedenleriyle ifade edebilmelerinin en doğru yolu haline gelmiştir. Performans sanatçıları, toplumsal konulara değinerek, mesajlar vermeye çalışmışlardır. Cinsiyet ayrımcılığı, ırkçılık, savaşlar, homofobi, AIDS ve çeşitli kültürel ve toplumsal tabular onlar tarafından değişik biçimlerde irdelenmiş ve böylece yoğun biçimde sorgulanmıştır.¹³⁰ Toplumsal konuların ele alınmasında sesin, hareketin ve görüntünün bir arada bulunan performansla ortaya koyulması hem mesajı hem de sanatı daha ilgi çekici duruma getirmiştir.

¹²⁸ Amy Demsey, *Modern Çağda Sanat, Üsluplar, Ekoller, Hareketler*, Akbank Kültür ve Sanat Dizisi, İstanbul, 2007, s. 222.

¹²⁹ Nancy Atakan, *Sanatta Alternatif Arayışlar*, Karakalem Kitabevi, İzmir, 2008, s. 72.

¹³⁰ Amy Demsey, a.g.e., s. 223.

Performans ile de birlikte, o güne kadar genellikle iki boyutlu yüzeyler üzerinde verilen beden, başlı başına “sergilenen” bir sanatsal malzemeye dönüşmüştür. Bu açıdan bakıldığında Kavramsal Sanat’ın boya yerine kavramları ve dili ele alması gibi Performans Sanatı da malzeme olarak bedeni ele almıştır. Bedeni sanatsal bir dil olarak ele alan çok çeşitli yaklaşımların ortak noktası, bedenin, toplumsal normların öğrettiği kültürel değerlerin ötesinde bir doğallık içinde verilmesidir. Bedene odaklanan hemen tüm performanslarda bir tür kültür-doğa ikileminden bahsetmek mümkündür. Bedenin (doğanın) kendi öğretisine önem veren bu sanatsal anlayış kapsamında akıl/beden ayrımı üzerinden bakmamaya, akla hiyerarşik bir üstünlük tanımaktansa bedeni deneyimlemeye öncelik verilir.

“Bazı performansların sınırları zorlayıcı nitelikte olması da buna bağlanabilir. Ayrıca bedene yönelik bu tavır, izleyicinin olayı bir “gösteri” değil, gerçek bir deneyim olarak algılamasına ve paylaşmasına neden olur. Yaşam içgüdüleriyle ölüm içgüdüleri, sadizm ve mazoşizm, izleme ve izlenme, hastalık ve sağaltım arasındaki ikilemleri irdeleyerek dramatize eden Performans Sanatı, Maurice Merleau-Ponty’nin dediği gibi “insan bedeninin ancak yaşayarak kavranabileceği” gerçeği üzerine kuruludur.”¹³¹

Performans Sanatı ile ilgili çalışmalar yapmış sanatçılar arasında, Carolee Schneemann, Rebecca Horn, Jacki Apple, Martha Wilson, Eleanor Antin, Adrian Piper, Yayoi Kusama, Karen Finley, Diamanda Galas, Ron Athey yer almaktadır.

3.6. Feminist Sanat (1960...2000...)

“1960’lardan itibaren ABD’de bir grup feminist sanatçı, sanat tarihçisi ve sanat eleştirmeni, kadının sanatta, sanat tarihinde, sanat kurumlarında ve müzelerde yeterince ve doğru temsil edilmemesine, hatta çoğu zaman tümüyle dışlanmasına karşı bir mücadele başlattılar. Bu mücadelenin bilincinde ve tarafında olan bütün sanatçıların üretimlerini, Feminist Sanat başlığı altında değerlendirmek mümkündür.”¹³²

Gerçek öğelerin kullanılması sonucunda oluşturulmuş olan Judy Chicago imzalı, “Akşam Yemeği Partisi”, feminist hareketin öncüsü kabul edilmektedir. Çalışma üçgen bir masanın çevresinde 39 kadın için ayrı ayrı hazırlanmış yerlerden

¹³¹ Antmen, s. 223.

¹³² Antmen, s. 239.

oluşmaktadır. Her bir yer için özel olarak hazırlanmış tabak, kadeh ve peçete kullanılmıştır. Düzenlemede Kutsal Kitap'a da yer verilmiş ve yapılan alıntı yazıda yaratıcının Tanrı değil, Tanrıça olduğu ve Mahşer Günü'nün, feminist değerlerin önemli bir değer katettiği gün olarak tanımlanmaktadır. Bu bir kolektif çalışma örneğidir.¹³³

“Batılı toplumsal projeler içinde en anıtsal ve en didaktik olanı Judy Chicago'nun Amerika'da beş yılda yaptığı ve feminizmin önde gelen azizelerini karşılamak için verilen partiye hazırlık yapan, masa örtüleri diken, vulva şeklinde dev bir üçgen masanın üzerine yine vulva şeklinde tabaklar çizen birçok kız kardeşin resmedildiği 'Akşam Yemeği Partisi' projesidir.”¹³⁴

1960'lı yıllarda cinsiyet ayrımcılığından ırkçılığa her türlü ötekileştirici tavrın irdelenmeye başlandığı toplumsal muhalefet ortamından oluşan ve beslenen Feminist Sanat, bu anlamda belli bir misyon duygusundan hareketle kadınların haklarının yoğun bir şekilde gündeme gelmesinde önemli rol oynamıştır.

“Feminist Sanat ve sanat tarihinin gelişim sürecinde Amerikalı sanat tarihçisi Linda Nochlin'in 1971'de yayımlandığında kadın sanatçılar ve tarihçiler arasında büyük yankı uyandıran “Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?” başlıklı makalesi, çığır açıcı bir öneme sahiptir.”¹³⁵

Feminist Sanatın bir başka ismi olan Carolee Schneeman, performans sanatındaki hünerini toplumun kanayan yarası halini almış önemli bir sorun olan kadın özgürlüğü konusunda da göstermiştir.

“Carolee Schneeman, toplumsal, cinsel ve sanat tarihsel çağrışımları bulunan tartışmalı eserlerinde 'bedeni bir bilgi kaynağı olarak da kullanıyordu. Onun en ünlü çalışmalarından Meat Joy, her taraflarındaki çiğ balık ve tavuk parçalarıyla kana bulanmış ve üstlerine boya saçılmış kadın ve erkek aktörleriyle orjiyi andıran birçok ortamlı seyirlik temsil olarak 1964'te New York'ta ve Paris'te uygulanan bir performanstı. Kesinlikle 1960'ların önemli sosyo-politik sorunlarından bazılarının (cinsel özgürlük ve kadın özgürlüğü) bir yansıması olan Schneeman'ın çalışması, erkek egemen sanat dünyasına meydan okuma, Klein'in

¹³³ Edward Lucie Smith, *20. Yüzyılda Görsel Sanatlar*, Akbank Yay., İstanbul, 2004, s. 324.

¹³⁴ Jullian Bell, *Sanatın Yeni Tarihi*, NTV Yay., İstanbul, 2009, s. 449.

¹³⁵ Antmen, s. 239.

performans resminden bir ilerleme, onun yıkılması olarak da yorumlanabilir."¹³⁶

Feminist Sanat'a örnek veren bir başka isim ise Mary Kelly'dir. Sanatçının "Ayrılık Sonrası Belgesi" adlı çalışmasında doğumdan başlayıp toplumun dayattığı ayrılık zamanına dek geçen süre içinde annenin çocuğuyla kurduğu ilişkinin antropolojik bir sunumu yapılmıştır. Yapıt, kültürel bir kaçırılmanın ve bir kadının buna direnişinin görsel ve sözel analizi olarak değerlendirilmektedir.¹³⁷

*"Akımın ilk sözcülerinin ifadelerine göre feminizmin hedefi, bastırılmış kadın perspektifini kullanarak sanatın tabiatını değiştirmektir. Bundan sonra ortaya çıkacak – üçüncü bölüm – yenedünya düzeninde, sanat ve kültür çalışmaları kadın erkek eşitliği çerçevesinde yürütülecek, evrensellik kadın ve erkek sanatçıların tecrübelerini ve hayallerini temsil edecektir. Yirmi yıl sonra tek bir kadın bakış açısı diye bir şeyin olmadığını, kadınlar tarafından yapılan her sanat çalışmasının feminist bir hareket olmadığını öğrendiğimizde böylesi ütopyik görüşlere gülümseyerek yaklaşabiliriz; ayrıca eleştirmenler ve tarihçiler de bu akımın 1970'lerde ortaya çıkan diğer akımları takip eden avantgard bir hareket olduğunu savunmaktadır. İçinde bulunduğumuz yıllarda ise kendimizi 1970'li yıllardaki feminist hareketlerden radikal olarak ayrılan modacıların ürperti ile yaklaştığı, post-feminist çalışmaların yapıldığı bir dönemde bulmaktayız."*¹³⁸

Feminist Sanat, 1970'lere kadar olan dönemde ABD'de sanatsal yorumun yanı sıra inisiyatif, oluşum, dernek, birlik gibi çeşitli çatılar altında kadın sanatçıların meydana getirdiği gruplaşmalarla yaygın bir zemine oturmuştur. Feminist Sanat'ın başlangıç aşamasını oluşturan 'ilk kuşak' feminist sanatçılar, özellikle 1960–80 döneminde yoğun bir üretim içinde bulunmuşlar ve bu üretimlerinde belirgin bir şekilde kadınlığın ayırıcı niteliklerini ortaya koymaya çalışmışlardır. Kadın bedenine ve temsillerine, kadınların doğurganlığına ve ana tanrıça kültüne yoğunlaşan, kadın bedeninin biyolojik özelliklerini imgeselleştiren ve vajinal imgelerden oluşan bir ikonografiye yönelen 'ilk kuşak' feminist sanatçıların peşinden gelen sanatçılar, kadın bedeninden çok kadın bedenini kuşatan kültürel şifrelerin eleştirisine yönelmişlerdir. Bu açıdan bakıldığında Carolee Schneeman'ın "Aybaşı Günlüğü"

¹³⁶ Amy Demsey, a.g.e., s. 245-246.

¹³⁷ Edward Lucie Smith, 20. Yüzyılda Görsel Sanatlar, Akbank Yay., İstanbul, 2004, s.325.

¹³⁸ Norma Broude and Mary D. Garrard (ed.) *The Power of Feminist Art*, Harry N. Abrams, INC., Publishers, New York, 1996, s. 10.

desenleri (1971) ve “Et Şenliği” (1964) performansı; Monica Sjöo’nun Londra’da sergilendiğinde büyük yankı uyandıran resmi “Doğum” (1968) gibi yapıtlar, ilk kuşak feministlerin genel tavrına örnek verilebilir.

“Feminist sanatçıların tarihsel süreçte ‘minör’ olarak görülen ve kadınların üretimiyle özdeşleştirilen el sanatlarına yönelmeleri, dikiş, nakış, örgü gibi geleneksel tekniklere bilinçli olarak başvurmaları, resim ve heykelin modernist süreçteki geçerli ifade biçimlerinin ötesine uzanan bir yöntem dağarcığının gelişmesinin yolunu açmıştır.”¹³⁹

Kişisel ‘politik’ olarak ele alındığı bir yaklaşımlar bütünü olan Feminist Sanat, 1960’lardaki sanatın tanımının, konusunun, anlatım biçimlerinin ve malzemesinin sınırlarını genişletebilmiş bir akım olarak sanatta 1960 sonrası postmodern sürecin gelişiminde önemli bir rol oynamıştır.

Feminist sanat kadınlık durumuna odaklanır. Arte Povera’nın böyle bir sınırlaması yoktur. Feminist akım ile Arte Povera arasındaki benzerlik, hali hazırda bulunan maddi kültüre karşı olmalarıdır.

3.7. Arazi Sanatı (1960...1970...)

Arazi Sanatı (Land Art) kavramı 1960’lı yılların sonlarında ABD’de ortaya çıkmış ve 1970’li yıllarda Avrupa’ya yayılmıştır. Minimalist heykel anlayışıyla olduğu kadar kavramsal sanatla da hemen hemen aynı görüşü paylaşan Arazi Sanatı, çağdaş sanatın ‘Non-Art’ ya da ‘Anti-Form’ hareketleri içinde yer almaktadır. Sanatın eylem alanını genişletmek isteyen, sanat pazarına karşı gelen, galeri ve müzelerin dışında etkinlik gösteren bu eğilim, bölgesel bir ekoloji bilinci ve eski kültürlerin yeniden keşfi ile de ilgilidir. *“Bu yönüyle Minimal Sanat’ın teknolojik biçimciliğine karşı olan Land Art, XIX. yüzyılın romantik manzara ülküsüne bağlanarak doğanın gizemine yeniden dönüşü destekler.”¹⁴⁰*

¹³⁹ A.g.e., s. 243.

¹⁴⁰ Semra Germaner, *1960 Sonrasında Sanat*, İstanbul, 1999, s. 44.

“Yer Sanatı da denen arazi biçimlendirmesi, (Land Art), insan ayağı değmemiş bir arazide, genel görüntüyü ikiye ayıran bir çizgi, çizgiler ya da biçimlerle doğayı bez vb örtülerle örtüp ya da ayırıp farklı gizemli görüntüler oluşturabilmektedir.”¹⁴¹

Özellikle 1960’lardan 1980’lere uzanan süreçte etkin olan Arazi Sanatı, o dönemde ABD’de yaşanan gelişmelerden ayrı düşünülemez.

“Sosyal değişim taleplerinin dile geldiği, sivil toplum hareketlerinin ırk-cinsiyet-kültür bağlamında eşit hak arayışlarını örgütlediği bir dönemde sokakta olup bitenin dinamiklerinden beslenen çok sayıda sanatçı, statükonun simgesi olarak görülen müze ve galerilerin modernist ve elitist tavrına tepki duymuş, alternatif mekân arayışlarına yönelmiştir.”¹⁴²

Sanatçılar terk edilmiş binaların ya da sokakların yanı sıra doğayı da mekân olarak kullanmışlardır. Sanatçıların doğaya yönelmesi anti-kapitalist bir tavrın ifadesi olmuştur.¹⁴³ Arazi sanatçıları, geniş çöller, deniz, göl, kaya ya da dağlarda gerçekleştirdikleri faaliyetlerle sanatın tüm sınırlarını genişletme çabası içinde olmuşlardır. Bu çaba ilk olarak sanatçı Robert Smithson’un iç ve dış mekânlar arasındaki sınırları sorgulamaya başlaması ile gelişme göstermiştir.

Arazi Sanatı, doğal, geometrik biçimlerin açık alanlara uygulanması açısından Minimalizm’le, taş/toprak gibi doğal malzeme kullanımı ve süreçselliği açısından Arte Povera’yla, yapıtların genellikle gelip geçici doğası sebebiyle ‘Happening’le, hatta bazen sanatçının doğaya bizzat müdahale etme sürecine odaklanması açısından Performans Sanatı’yla ve projelerin bazen salt belge, fotoğraf, harita ve benzeri ‘ardakalan’ materyallerle sergilenmesi dolayısıyla Kavramsal Sanat ile yakınlık taşıyan bir akımdır. *“Arazi Sanatı’nın ortaya çıktığı dönemde, hippie kültürünün doğayı kutsayan yaklaşımlarının bir uzantısı olarak doğal yaşama yönelik bir ilgi kadar, doğada rastlanan tarih öncesi kalıntılara yönelik belirgin bir merakın uyanışı söz konusudur.”¹⁴⁴* Yukarıda da belirtildiği gibi Arazi Sanatı pek çok akımla yakınlık göstermekte ancak en büyük yakınlığı minimalizmle kurmaktadır. Ayşe Sibel Kedik bu yakınlığı şu cümlelerle belirtmektedir:

¹⁴¹ Adnan Turani, *Dünya Sanat Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2011, s. 759.

¹⁴² Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul, 2008, s. 251.

¹⁴³ A.g.e., s. 253.

¹⁴⁴ Aynı.

“Minimalizm ile birlikte karşılaşmak; gelecek yeryüzü sanatçıları için ilk önemli şeydir. Minimalizm her şeyi yadsıyan tavrı ile öncelikle kendisinin de bir parçası olduğu resme, resmin iki boyutlarına karşı çıkışı aslında resmi ve heykeli, resimsel ve heykelsel kaygıları birleştirmek istemesinden kaynaklanmaktadır. Bunu gerçekleştirmek için yapılan şey ise gerçek mekânda biçimlerin çevresiyle olan ilişkilerini sağlamak ve adeta tüm mekânı resim gibi irdelemektir.”¹⁴⁵

Arazi Sanatı'nın önde gelen temsilcileri arasında yer alan Robert Smithson'un ABD'nin Utah eyaletindeki Tuz Gölü'nde 1970'te oluşturduğu 'Sarmal Dalgakıran', sanatın 'yeni topografilerinin' ilk örneklerindedir. Arazi Sanatı örneklerini “mekân ve mekân-dışı” olmak üzere ikiye ayıran Smithson, böylelikle arazide yapılan çalışmalarla, bu projelerden arta kalan materyallerle gerçekleştirilen enstalasyonları birbirinden ayırmıştır. Ortaya koyduğu çalışmaları sonucunda galeri mekânlarının hem fiziksel hem de kültürel bir hapisane olduğuna karar vermiş ve bu çevreden olabildiğince çıkmaya çabalamıştır. Smithson'a göre, zihin ve yeryüzü sürekli aşınma ve taşınma sürecindedir. Sanayileşme ile meydana gelen çevre kirliliğini tema olarak işleyen sanatçı, çalışmalarında doğal malzemelerin yanı sıra paslanan malzemeler de kullanarak bu gücün doğa üzerindeki olumsuz yansımalarını ön plana çıkarmak istemiştir. Sanatçının “Spiral Jetty” adlı çalışması Utah'ta Büyük Tuz gölünde gerçekleştirdiği en önemli eserlerinden biridir.¹⁴⁶

“Smithson, çalışmalarını galeri mekânın dışına taşıyarak sanatın ticari değerini sorgulamıştır. Sanatçı yalnızca galeri sisteminin dışında çalışmakla kalmamış, aynı zamanda sergilerinin parametrelerini kendisi belirlemiş ve çalışmalarıyla ilgili belgeleri kendisi seçerek, sergi düzenleyicisi rolünü de üstlenmiştir. Smithson hem galeri hem de sergi düzenleyicisini saf dışı bırakarak müzelerin sanatçıların yapıtlarını nasıl nesnelere ya da yüzeylere dönüştürdüğünü, dış dünyadan kopardığını ve geçmişin anıları olarak kutsallaştırdığını göstermiştir.”¹⁴⁷

Arazi sanatı üzerine çalışan bir başka önemli isim ise Christo ve eşi Jean-Claude'dir. Karı koca sanatçılar genellikle arazileri, belirli doğal mekânları ve binaları sarıp

¹⁴⁵ Ayşe Sibel Kedik, “Sanat ve İzleyici İlişkisinin Değişen Görünümü ve Zaman Kavramı Bağlamında Land Art”, 1999, *Türkiye'de Sanat*, Sayı: 38, s. 36.

¹⁴⁶ Mehmet Yılmaz, *Modernizm'den Postmodernizm'e Sanat*, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2005, s. 240–241.

¹⁴⁷ Nancy Atakan, *Sanatta Alternatif Arayışlar*, Karakalem Kitabevi, İzmir, 2008, s. 62.

sarmalayarak eserlerini ortaya koymuşlardır. 1972 tarihli “*Vadi Perdesi*”, 1976 tarihli “*Uzayan Çit*”, 1979 tarihli “*Paketlenmiş Reichstag*”, 1983 tarihli “*Çevrelenmiş Adalar*”, 1985 tarihli “*Sarılmış Pont Neuf*” önemli eserlerinden bazılarıdır.

Geniş arazilerde doğa üzerinde yapılan birtakım değişiklikler bağlamında değerlendirilebilecek yapıtlar arasında, Michael Heizer’ın Nevada’da kurmuş bir göl yatağında gerçekleştirdiği “*Yarık*”(1968) ve “*Çifte Negatif*” (1969–70); Nancy Holt’un Utah’da bir çölde gerçekleştirdiği “*Güneş Tünelleri*” (1973–76) gibi örnekler de verilebilir. Bu sanat da tıpkı Arte Povera gibi sanatı bilinenin dışına götürme amacı gütmüş, sanatın satın alınabilirliğine karşı karşıt bir görüşü savunmuştur.¹⁴⁸

Michael Heizer’ın çalışmaları da mekân/uzam, manzara/doğal görünüm ve jeolojik zamanlarla ilgilidir. Sanatçı bir doğa hayranıdır. Çalışmalarında devasa yapılar inşa etmek için büyük taş kütlelerinden yararlanmış, bu yönüyle hem doğayı yansıtmaya çalışmış hem de Antik uygarlıklara göndermede bulunmuştur.

Fotoğraf ve video aracılığı ile kayda alınmış yapıtları tanımlamak için de Arazi Sanatı kullanılmaktadır. Bu tür çalışmaların temel niteliği doğa ile çok yakın ilişkide olunması ve bırakılan izlerin bir eser olarak ortaya konulmasıdır.¹⁴⁹

Arazi sanatı ve Arte Povera arasındaki estetik ilişki doğa ve peyzajın yaşamın içine çekildiği noktada ortaya çıkar. Arazi Sanatı, doğada var olan geometrik biçimleri, taş/toprak gibi doğal malzemeleri kullanır ve doğayı yaşamın göstergesi olan bir süreç olarak ele alır. Arte Povera da yapıtların genellikle gelip geçici doğası ve malzemeleri doğada buldukları ham halleri ile kullanması açısından Arazi Sanatı ile bağlantı kurar. Arte Povera sanatçılarının çalışmalarının bir kısmını Arazi Sanatı uygulaması olarak gerçekleştirmeleri de zaten Arte Povera sanatçılarının arazi sanatını içselleştirdiğini ve bir yöntem olarak kabul ettiklerini göstermektedir.

¹⁴⁸ Adnan Turani, *Dünya Sanat Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2011, s. 759.

¹⁴⁹ Semra Germaner, *1960 Sonrasında Sanat*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1997, s. 45.

3.8. Postmodernizm ve Yeni Kavramsalcılık (1970...2000...)

“Postmodernizm” kavramını morfolojik açıdan değerlendirdiğimizde “post” “başka bir şeyden sonra gelen başka bir şey olan herhangi bir şey post’tur.”¹⁵⁰ Bu nedenle Postmodern, modernin yerine geçen, modernin yerini alan, modernden sonra gelen anlamına gelmektedir. Mimarlıkta bir akım olmaktan öte Postmodernizm, resim ve heykelde 1970 sonrasında bireyci, özgün, çeşitli kaynaklardan ayırım yapmadan etkilenmesi, genel olarak çarpıcı niteliklere sahip ve biçimsel bütünlüğü amaç edinmeyen çalışmaların genel bir yaklaşım türüdür. Terimin ilk kullanışı, 1970’lerin ortalarında, tarihsel üsluplara oyuncu referanslar, farklı kültürlerden esinlenmeler ve etkili biçimde koyu renklerin kullanılmasıyla canlılık katılan belirsiz, çelişkili yapılar lehine, temiz rasyonel, Minimalist formlardan vazgeçilen binaları anlatmak amacıyla mimari alanda olmuştur.¹⁵¹

Postmodernizm kavramı 1968’deki öğrenci ayaklanmaları, Amerikalı siyahi lider Martin Luther King’in öldürülmesi, kapitalizmin yükselmesi gibi olaylarla beraber gündeme gelmiştir. Ancak kavramın bu denli ön plana geçmesinde en büyük rol medyaya aittir. Medyanın aydınların önüne geçmesi, halk üzerinde aydınlara oranla daha çok söz sahibi olmasının rolü büyüktür.¹⁵²

Modernist sanatın estetik şekliyle adlandırılan mutlak, evrensel ve metafizik doğruların 2. Dünya Savaşı sonrası iflasi, sanatçıyı giderek büyüyen bir kişiselliğe, o anda varlığını saptayacak anlık davranışlara itmiştir. Bugünün Postmodernist sanatçısı her türlü elitizme (seçkincilik) karşı gelmekte, tamamıyla demokratik bir yaratıma inanmaktadır. Modernizm’e karşılık Postmodernizm anlayışı, Pop Art, Kitsch beğeninin her düzeyi, grafiti, halkın ifadesi gibi her türlü anlatım biçiminden faydalanmakta, bezemesel nitelikleri rahatça ele almaktadır.

1940’lardan bu yana ABD’deki sanat macerası eylemci bir tavır sergilemiş ve bu eylemcilik 1970 ve 1980’lerdeki bireyciliğe zemin hazırlamıştır. Hareketli Soyut, Pop, Foto-Gerçekçilik, daha sonra Oluşumlar ve Yeryüzü Sanatı hareketleri,

¹⁵⁰ Clement Greenberg, *Modern ve Postmodern*, Çev. Nusret Polat, Artist/ Modern Dergisi, Ocak 2009.

¹⁵¹ Amy Dempsey, *Modern Çağda Sanat*, Akbank Yay., İstanbul, 2007, s. 269.

¹⁵² Adnan Turani, *Çağdaş Sanat Felsefesi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2010, s. 182–185.

vurguyu biçim yerine konuya yüklemiş ve “Sanat, sanat içindir.” fikrinin biçimci elitizmine karşı tavır yaratmıştır. Diğer yandan 20. yüzyılın ikinci yarısından sonraki teknolojik buluşlar sanatta yüzyıl başında olduğu gibi yeni biçimlere kaynak olmaktan öte, uzay teknolojisi ve bilgisayar gibi yenilikler, kavramlar, dallanmalar ve içerik yönünden sanatı zenginleştirmiştir.

Kısacası Modernizmin Avrupa kökenli bir akım olmasının yanı sıra Postmodernizm, Amerikan toplumunun içindeki kültürel uçlanmalardan ortaya çıkmış ve Amerikan sanatının içeriğe verdiği önceliği özümsemiştir. Bu nedenle Postmodernist Sanat; Form’un dağıtılması, desenden uzaklaşma, bitmiş eser anlayışından vazgeçme, bitirilmiş eser yerine yapılanın yanına ek dökümanlar koyma, performans ve happeningler düzenleme, yaratıcı olmama ve tonlayıcı olma gibi özellikleri barındırarak modernizmden ayrılmaktadır. Postmodernizm taşıdığı karamsarlıktan dolayı da eleştirilmiştir, çünkü doğayı, özgürlüğümüzün sınırlarını, otoriteye karşı boyun eğme zorluğunu sorgularken karamsarlık içine düşmektedir.¹⁵³

Önceleri mimari ile ortaya çıkmış olan postmodernizm 1980’lerden sonra görsel sanatlarda da kendini göstermeye başlamıştır. ABD’li Postmodern ressamlar arasında resimli roman, güldürü ve *sgraffito* esinlenerek, son derecede renkli, çarpıcı ve öykü dolu resimler yapan Scharf, yine çok büyük tuvaler üstünde yalın renklerle siluetimsi figürleri ele alan Susan Rothenberg, heykelticilerin ve ressamların dışında modern dansın en ilerici uygulayıcılarından olan Merce Cunningham ve onun müziğini hazırlayan John Cage, multi-media ve video gösterileriyle metafizik düşüncelerini yansıtmaya çalışan Kore asıllı Nam June Paik, bugün Postmodernizm sanatının en önemli temsilcileridir. Görsel sanatlarda Postmodernizm, Yeni Kavramsalcılık’la birliktedir.

“Postmodernizm’in etik denektaşı canlandırıcılıktır, hiçbir toplum ya da kültürün ötekinden daha önemli olmadığı inancı vardır. (...) Postmodernizm, ekonomik ve toplumsal güçlerin, bu gücü bireylerin ve bütün kültürlerin kimliklerini biçimlendirerek kullanmasını da inceler.”¹⁵⁴

¹⁵³ Stephen Little, *...izimler Sanatı Anlamak*, YEM Yay., s. 131.

¹⁵⁴ Aynı

Debord ve Sitüasyonistler, 1980'lerin "*Yeni Kavramsalcı*" sanatçılarından çok önce, 'gösteri'yi görünür kılmakta sanatın işlevsel olabileceğine inanmakla birlikte, zaman içerisinde sanatın her şartta bir tüketim nesnesine dönüşümüne de tanıklık etmişlerdir. 1980'lerin Yeni Kavramsalcı sanatçılarının ironik yaklaşımlarının özünde, hiç kuşkusuz bu yönde oluşmuş bilincin izleri hâkimdir. Bu dönemin kavramsal sanatçıları 1960'lı yılların kavramsal sanatçılarından ayıran da bu özelliktir. Gerçekliğin yerini imgelerin aldığı 'bilgi toplumu'nda gösterge gösterilene, kopya orijinale, temsil gerçeğe tercih edildikçe üretimden çok pazarlama stratejilerine yönelen ekonomik ve toplumsal yapının bir tür hipergerçekliğe büründüğü görüşünü savunan Baudrillard'ın düşünceleri, 1980'lerde gündeme gelen pek çok sanatçının yapıtında görsel ifadesini bulur.

*"Bizler medyanın çocuklarıyız" diyen Cindy Sherman, tüketim ve gösteri kültürünün özellikle cinsiyet rollerini belirlemedeki etkisini irdeleyen fotoğraflarıyla 1980'lere damgasını vuran başlıca sanatçılar arasındadır"*¹⁵⁵ Sherrie Levine'in ünlü erkek sanatçıların eserlerini farklı şekillerde kopyalayarak kendine mal etmesi, 1980'li yılların Yeni Kavramsalcı sanatına bir diğer örnektir.

Günümüzün Yeni Kavramsalcı yaklaşımlarıyla öne çıkan sanatçılar arasında, başta Damien Hirst olmak üzere resimden heykele, enstalasyondan performansa ve videoya uzanan bir anlatım çeşitliliği içinde çalışan "Genç İngiliz Sanatçıları" da yer almaktadır. Köpekbalığı, inek, kuzu gibi hayvan ölümleri kullanarak gerçekleştirdiği enstalasyonlarında ölüm konusunu günümüze özgü birer 'natürmort' aracılığıyla irdeleyen Hirst, son yıllarda gerçekleştirdiği eserlerinde değerli taşlar kullanarak sanat eserinin önemini belirleyen olguları sorgulamaya başlamıştır.

Arte Poevra'dan yaklaşık yirmi yıl sonra Damien Hirst ve Jeff Koons gibi sanatçıların sanat eserinin tüketim nesnesine dönüşümüne yönelik bir ironiyi ortaya çıkarırlar. Kiç estetik önemlidir. Kendi dönemlerinde var olan farklı sosyolojik olgular olarak ortaya çıkan tüketim kültürünü eleştirmektedirler.

¹⁵⁵ A.g.e., s. 280.

4. BATI SANATI'NDA ARTE POVERA'NIN YERİ VE ÖNEMİ

Arte Povera, ilk kalp ameliyatının gerçekleştirilmesi, Vatikan'da Papa'nın seçimi, Ortadoğu'da Filistin-İsrail Savaşları gibi siyasi, dinî, sosyal pek çok olgudan esinlenen idealist bir akımdır. Sanat kurumunun kendisine ve ekonomik sisteme muhalif ve devrimci bir duruşa sahip olan, doğa ile ilgilenen, şekilselliği reddeden, alışılmışın dışında uyumsuz malzemelerin deneysel bir tavırla yorumlayan Arte Povera sanatçıları, bütün bir gerçeklikle uğraşmaktadırlar. Amaçları hafıza ve hatırlama kavramlarını kullanarak, gerileyen modern uygarlığa karşı şiirsel bir eleştiri getirmek olmuştur.¹⁵⁶

4.1. ARTE POVERA HAREKETİ

İtalyanca bir kavram olan Arte Povera Türkçeye “Yoksul Sanat” olarak tercüme edilebilir. Kavramın ortaya çıkışında pek çok akım rol oynamış ve geçen süre içinde de gelişerek varlığını sürdürmüştür.¹⁵⁷ Arte Povera kavramını oluşturan ve bu kavramı İtalya'da bir “hareket” olarak isimlendiren kişi, 1960'lı yılların önemli İtalyan sanat eleştirmenlerinden Germano Celant olmuştur.¹⁵⁸ Celant, kavramı 1967 yılında yazdığı bir makalede şu şekilde ilk kez değerlendirmiştir:

¹⁵⁶ Yasemin Özkaya, *1960'tan Günümüze Çağdaş Sanatta Heykelin Konumu*, Marmara Üniv. Güzel Sanatlar Enst. Heykel Sanat Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2007, s. 41.

¹⁵⁷ Andrew Graham-Dixon, *Sanat Atlası*, Boyut Yayıncılık, çeviri Ayça Sabuncuoğlu, Begüm Kovulmaz, Esen Gür, Arda Savcı, Füsün Savcı, İstanbul, 2011, s. 596.

¹⁵⁸ Rosalind Krauss, “Giovanni Anselmo: Matter and Monochrome”, *October Magazine 124*, Spring 2008, Massachusetts Institute of Technology, s. 25.

“Olan şudur ki ... bayağı olan sanat dünyasına girmiştir. Bu anlamsızlık var olmaya başlamış ve hatta kendini empoze etmiştir. Fiziksel varoluş ve davranış sanat olmuştur. ... Sinema, tiyatro ve görsel sanatlar kendilerini varoluşa karşı otorite ilan etmiştir. ... Mimetik yansıma ve temsiliyetten ya da linguistik gelenekten yeni bir sanat türü Grotowski'nin tiyatro teriminden de beslenerek “yoksul” olarak ifade edilebilir.”¹⁵⁹

Arte Povera'yı isimlendirmesinin dışında, Celant düzenlediği sergiler ve yazdığı yazılar ile hareketin sözcülüğü görevini üstlenmiş gibidir. Celant, *“Sanatçıların kendi doğal hareketlerini, belleklerini ve bedenlerini deneyimleyip anlayabilmeleri için bakır, toprak, su ırmak, kar, ateş, ot, hava, taş, elektrik, uranyum, gökyüzü, yerçekimi, ağırlık, büyümek ve yükseklik gibi yaşayan modelleri düzenleyen bir büyücü/simyacı olması”¹⁶⁰* gerektiğini savunmuştur.

“Önemli olan, doğaya egemen olmak ya da yansıtmak değil, doğayla birlikte yaşamaktır. Sanatçının gerek duyduğu her şey doğada yeterince bulunduğu için fazladan bir şeyler üretmesine gerek yoktur. Politik bir şekilde düzenlenen yaşamın kendisi, başlı başına bir sanattır zaten.”¹⁶¹

Rosalind Krauss'e göre İkinci Dünya Savaşı sonrası Amerika'daki sanat anlayışında minimalizm ve arazi sanatı ile estetik kaygının reddedilişi gözlenmektedir. Bu yaklaşımın Avrupa'daki yansıması Arte Povera olarak değerlendirilse de aslında kavramın görsel sanatlardaki yerini Germano Celant ifade eder.

Arte Povera sanatçıları, diğer sanatçıların eğilimleri gibi geçmişin tortularından uzaklaşmak için çabalamışlardır. İtalyan kültürü, doğası gereği hümanisttir. Bu nedenle İtalyan sanatına aşkın gotik tarzı çok da sinmemiştir. Rönesans'ın gelişiminden yüzyıllar sonra bile felsefesi güncel sanatın üretimini ve gelişimini desteklemiştir. Her İtalyan sanatçı 15. yüzyıldan bugüne kadar materyalizm fikrini bireysel olarak sorgulamıştır. Arte Povera sanatçıları da yıkıcı tarzları ile bu geleneği devam ettirmiştir. Arte Povera sanatçıları sanat eseri için kullanılan malzeme

¹⁵⁹ Germano Celant, “Arte Povera – Im Spazio”, 1967, makale Carolyn Christov-Bakargiev, *Arte Povera* kitabında yeniden basılmıştır. S. 220-221.

¹⁶⁰ Nancy Atakan, *Sanatta Alternatif Arayışlar*, Karakalem Kitabevi, çevirmen ve editör Zeynep Rona, İzmir, 2008, s. 40-41

¹⁶¹ Germano Celant, “from Arte Povera”, Harrison ve Wood (ed), *Art in Theory*, Blackwell, Oxford/Cambridge, 1993, 886-889. Aktaran Mehmet Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2006, s. 249

çeşitliliğini arttırırken, kömür ya da kıvrıcık marul gibi malzemeleri Rönesans sanatçılarının mermere olan yaklaşımı ile gerçekleştirmiştir.¹⁶²

Arte Povera kelime anlamının tersine, İtalya'nın düşük enflasyon oranı, mükemmele yakın ekonomisi ile altın çağını yaşadığı bir dönemde ortaya çıkmıştır. Bu dönemde, Avrupa'nın geri kalanının aksine, İtalya sanata, kültür alanlarına ve sanat okullarına yatırım yapmamıştır. Arte Povera sanatçıları İtalya'nın yoksullaşmış güney bölgelerinden değil, tam tersine endüstriyel bakımdan gelişmiş kuzeyden gelmişlerdir. Sanatçıların eserleri yoksulların durumunu değil, maddi zenginlik birikiminin yönlendirdiği bir toplumun ahlaki yoksullaşması gibi soyut kavramları işlemiştir.¹⁶³ “Ayrıca bu şekilde sanatın ticari olarak sömürülme olasılığına karşı koyabilmeyi de umar.”¹⁶⁴

4.1.1. Arte Povera'nın Ortaya Çıkışı ve Teorik Temelleri

1950'li yılların sonuna doğru ortaya çıkan endüstriyel kalkınma İtalya'da yeni bir modernleşmeyi de beraberinde getirmiştir. Bu değişim, tüketim maddelerine karşı doyumsuz bir toplumun hızlanmış ilerleme ve değerlerinin dönüşüm süreci, İtalya'nın siyasal birliğini gerçekleştirmesinin yüzüncü yılının kutlandığı 1961 tarihinde doruk noktasına ulaşmıştır. Torino kenti bu dönemde, Risorgimento Hareketi'nin en büyük sergilerine ve resmi anma törenlerine ev sahipliği yapmakta idi. Merkezi Torino'da bulunan İtalyan otomobil firması FIAT, İtalya'yı Batı'nın yükselen gücü olarak gösteren bu ulusal törenlerin organizasyonlarına katılmıştır. Arte Povera, bu dönem içinde, tüketicilik ve teknolojik yayılma akımına kapılmış olan bir topluma karşı, yavaş yavaş gerçekleşen bir tepki sonucu ortaya çıkmıştır. Böylece Risorgimento anma yılları Arte Povera'nın ortaya çıkmaya başladığı ilk yıllar olmuştur.¹⁶⁵

¹⁶² Jannis Kounellis, “I never forget: behind what Beuys is saying there is language, but further behind there is history”, *Zero to Infinity*, s. 109.

¹⁶³ Amy Dempsey, *Modern Çağda Sanat: Üsluplar Ekoller Hareketler*, Akbank Kültür ve Sanat Dizisi:75, Aralık 2007, İstanbul, s. 268.

¹⁶⁴ Robert Cumming, *Sanat*, İnkilap Yayınevi, çev: Ayşe Işın Önel, Aslı Çetinaya, İstanbul, 2008, s.425.

¹⁶⁵ Giovanni Lista, *Arte Povera*, Gallery Of The Arts, İtaly, 2006, s. 7.

İkinci Dünya Savaşı sonrasında, Torino sanatın ve edebiyatın çok hareketli olduğu bir şehirdir. Italo Calvino, Primo Levi, Natalia Ginzburg, Cesare Pavese ve genç Umberto Eco'nun etkin olduğu 1960'lı yıllarda, Torino'daki güçlü solcu yayınevi Luigi Einaudi, 1962 yılında, Alman-Yahudi filozof Walter Benjamin'in eserlerinin çevirisini yayınladı. Torino sol bakış geleneği kuvvetli bir şehirdir. Liberal sosyalist Piero Gobetti ve İtalyan Komünizm'in babası Antonio Gramsci de Torino'da yetişmiş önemli entelektüellerdir. Edebiyat ve politika alandaki bu renkli ortam sanatta da kendini göstermiştir. Avrupa'nın önemli ve kabul görmüş sanat galerileri Torino'da konumlanmıştır: Galleria La Bussola, Galatea, Gissi, Narciso, Notizie, Il Punto vb. Bu galeriler, Pablo Picasso, Jean Dubuffet, Jean Fautrier, Lucio Fontana, Emilio Vedova ve Francis Bacon bu galerinin öncülüğünde Torino'da sergilenmişlerdir.¹⁶⁶

Arte Povera sanatçıları ve teorisyenleri sürekli politik kavramları ve olguları işlemler de bu hareketin sanatçıları, eserlerini teorik ya da protest fikirlerden bağımsız olan plastik bir dille ortaya koymada başarılı olmuşlardır. Entelektüel spekülasyonla somut eylemi bağdaştıran yaratıcı bir harekete güvenerek Arte Povera, sanatçıların, nesnenin somutluğu ve sembollerinin kavramsal yapısı arasında dengelenmiş bir strateji benimsemesini önermiştir. Eser, izleyiciyle ilişkisini de kapsayan, yüksek oranda fiziksel bir statüye sahiptir. Böylece, "yoksulluk" temel olarak onun doğrudan diline gönderme yapmaktadır. Hareketin kullanmayı önerdiği başlıca materyaller, sofistike asamblajlardan daha çok basit ve doğrudan montajlarda bir araya toplanmıştır. Eserin görünüşü, anlamını kavrama çabası gerektiren aksi takdirde nesne içerisinde gerilimsel direnç, enerji akımı, kuvvet geçişi açığa çıkaran görsel bir gizemin dışavurumudur. Arte Povera, kavramsal eğilim dahil çağdaş sanatın gelişimine katılırken, sanat eserlerinin somut bir tasarım haline dönüştüğü bir şiir sanatı ileri sürmüştür. Bu da onun doğduğu yılların estetik ve siyasi ortamında daha uzun yaşamasını sağlamıştır. Günümüzde, dünya çapında tanınmasının ardından, yirminci yüzyılın en son büyük avangard hareketi olarak düşünülmektedir.¹⁶⁷

¹⁶⁶ Claire Gilman, "Pistoletto's Staged Subjects", *October Magazine* 124, Spring 2008, Massachusetts Institute of Technology, s. 56

¹⁶⁷ Giovanni Lista, *Arte Povera*, Gallery Of The Arts, Italy, 2006, s. 8.

Amerikalı filozof ve eğitim kuramcısı John Dewey (1859–1952) çalışmaları ve yazıları ile Arte Povera'nın gelişimini temel olarak etkileyen en önemli kişilerdendir. 1934 tarihinde yayınlanan *Art as Experience (Deneyim Olarak Sanat)* adlı eserinde, estetik deneyiminin, günlük deneyimlerde saklı olduğunu savunmuştur. Objemalzemeye ile sanat eserinin biçimi arasındaki farkı reddeden Dewey, biçim ile anlamın dinamik bir şekilde iç içe olduğunu öne sürmüştür. İzleyicinin esere olan aktif ilgisinin, sanatsal sürecin içsel bir parçası olduğu görüşünü, Arte Povera sanatçıları da desteklemişler ve bu görüşe göre eserler ortaya koymuşlardır. Dewey haricinde Arte Povera'nın gelişiminde, Maurice Merleau-Ponty ve Ludwig Wittgenstein de etkili kişiler olarak anılmıştır.

20. yüzyılın önemli düşünce adamlarından biri olan İtalyan, yazar ve eleştirmen Umberto Eco'nun gerçekleştirdiği çalışmaları ve fikirleri, Arte Povera sanatçıları için de bir hayli önem taşımaktadır. 1962 tarihinde yayımlanan *Opera Aperta (Açık Yapıt)* adlı eserini Eco, “*Bu çalışmayı alan ve yorumlayan herhangi biri tarafından gerçekleştirilen sanat eseri ve bunu oluşturan arasındaki yeni lehçe*” olarak tanımlamıştır.¹⁶⁸ Eco'ya göre eserin anlamı izleyici tarafından değiştirilmesine rağmen eser kendi “orijinal niteliğini” kaybetmemektedir. Bir taraftan;

“Yazar bitirdiği bir eserini kendi tasarladığı gibi bu özel kompozisyonun aynı biçimde takdir edilmesi ve anlaşılması gerektiği niyetini ortaya koyar. Diğer taraftan da uyarıcının oyununa ve şekillenmesine verdiği kendi yanıtına tepki gösteren bireysel muhatap kendi varoluşsal koşul, özellikle kendinin tanımlanmış kültür, bir dizi tatlar, kişisel eğilimler ve önyargılar olan koşullama duygusunu sağlamakta yükümlüdür.”¹⁶⁹

Opera Aperta, sibernetik ve bilgi teorisi üzerine bir kitaptır. *Opera Çalışması'nın Şiir Sanatı* başlığı altında Eco, çağdaşları arasında ilgi ve tartışma yaratan fikirleri disiplinlerarası modada birleştirmiştir. Eco'nun bu çalışması bilimi, felsefeyi ve sanatları birleştiren bir aracı olmuştur. Eco'nun *Opera Aperta'nın* girişinde bahsettiği üzere, kitap o zamanki meslektaşları Pierre Boulez ve Karlheinz Stockhausen ile yakın bir ilişki içinde olan avangard besteci Luciano Berio ile yapılan

¹⁶⁸ Corinna Criticos, “Reading Arte Povera”, *Zero To Infinity: Arte Povera 1962-1972*, Tate Modern Publication, London, 2009, s. 68.

¹⁶⁹ Corinna Criticos, a.g.e., s. 68.

münazaralardan kaynaklanmıştır. Eco, görsel sanatlara sadece kısa bir bölüm ayırmış olsa da savaş sonrası Fransız sanatçıları Jean Dubuffet ve Georges Mathieu'dan bahsederken kitabı 1960'larda İtalya'da sanatçılar için önemli bir referans olmuştur.

Eco'nun sanat eseri ve eseri ile alan arasındaki diyalektik ilişki olarak "açık çalışma" tanımı, Dewey'in estetik teorisinde olduğu gibi fikirlerin detaylandırılması olarak görülebilir. *Del Modo Di Formare Come Impegno Sula Realta'da* Eco, Dewey'nin felsefesini insan ve doğa arasındaki uyumun pozitif bir görüşü olarak sunar. "Mükemmel deneyimin gerçekleştirilmesinde... hareket ettiği birey, eylemleri ve bağlam ile kullandığı araç öyle birleşmiştir ki bir uyum ve yerine getirme duygusu ortaya koyar." Kendimizi dünyaya adamamıza ve içinde hareket etmemize olanak tanınması bakımından, Eco'nun temel olarak kabul ettiği bu görüş, "onu kapsama korkusuyla nesnenin yıkımına" neden olan karşıt, kötümser fakat eş değerde önemli bir tutum olarak gördüğü şeye yakındır. Eco'ya göre ilişkimizin bu karşıt kutuplarının nesnelere ve diğerleriyle ve diyalektik bir pozisyona vardığımız yabancılaştırma probleminin farkındalığı yoluyla gerçekleşir. Dünyada aktif bir rol alma ihtimalinin yanı sıra diyalektik pozisyon üzerinde yaptığı vurgu, gelecekteki Arte Povera sanatçılarının eserleri için hayli önemli olmuştur.¹⁷⁰

1960'lı yılların ikinci yarısında daha yoğun bir şekilde ortaya çıkan ve kavramsal temelli, özgürlükçü sanat hareketlerinin İtalyan kanadı olan Arte Povera, terim olarak İtalyan küratör ve yazar Germano Celant tarafından kullanılmıştır.¹⁷¹ Germano Celant, Jerzy Grotowski'nin *Poor Theatre (Yoksul Tiyatro)* adlı eserinden aldığı ve daha sonra ünü sergiler ve yayınlar yoluyla yurt içine ve yurt dışına yayılan bir grup İtalyan'a mal edilmek üzere kullandığı Arte Povera terimini 1967 tarihinde kesin bir dille kullanmaya başlamıştır.¹⁷²

¹⁷⁰ Richard Flood and Frances Morriz, *Zero to Infinity: Arte Povera 1962-1972*, London, s. 67.

¹⁷¹ Ahu Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, s. 213.

¹⁷² Rainald Schumacher, "Italy in the Sixties-A Sketch", *Arte Povera from the Goetz Collection*, Goetz Publishing, Munich, 2000, s. 7.

4.1.2. Arte Povera Hareketinin Tarihsel Gelişimi

Arte Povera, İkinci Dünya Savaşı sonrasında yetişen kuşağın, ortaya çıkan kültüre, değerlere ve dünyanın şartlarına karşı besledikleri derin memnuniyetsizlik yaşadıkları bir zamanda ortaya çıkmıştır. Meydanların, binaların, sanat eserlerinin ve iki bin yıllık Batı kültürünün her türlü işaretinin, İtalya’da herhangi bir politikleşirmeyi engelleyen günlük yaşamın parçası olarak kabul edilmektedir.¹⁷³

1967’den itibaren İtalya’nın pek çok kentinde sergiler açan Arte Povera sanatçıları, bu hareketin bir akım olarak değerlendirilmesinde etkili olmuşlardır. Ortak özelliklere sahip olmalarına rağmen farklı arayışlar içinde olan İtalyan sanatçıların resim, heykel, asamblaj, enstalasyon ya da performans gibi farklı ifade araçları arasında bir ayırıma gitmemeleri aslında belirli kategorileri açıkça reddetmeleri anlamına gelmektedir.¹⁷⁴

4.1.2.1. 1960’lı ve 1970’li Yıllar

Germano Celant’ın 1964 tarihinde, disiplinlerarası bir sanat dergisi olan *Marcatré*’nin görsel sanatlar bölümü başkanlığına alınması ve bu görevle 1965 ile 1966 tarihleri arasında İtalya’yı seyahat etmesi, daha sonra Arte Povera gösterimlerine dâhil edeceği pek çok sanatçı ile tanışmasını sağlamıştır. Torino’ya gerçekleştirdiği seyahatte, Arte Programmata (Sanat Programı) ile görüşmelerde bulunmuştur. Bu görüşmeleri esnasında soyut ekspresyonizm, Pop Art, Francis Bacon (1909- 1992) ve Osvaldo Licini’nin (1894-1958) eserleriyle tanışmıştır.¹⁷⁵

Celant, gerçekleştirdiği seyahatlerden sonra, 27 Eylül ve 20 Ekim 1967 tarihleri arasında açılan *Arte Povera + IM Spazio (Arte Povera ve Görüntü Mekân)* adlı ilk Arte Povera sergisini La Bertesca Galerisi’nde düzenlemiştir. Torino’dan Alighiero Boetti ve Giulio Paolini; Milano’dan Luciano Fabro; Roma’dan Jannis Kounellis ve

¹⁷³ Rainald Schumacher, a.g.e. 7-8.

¹⁷⁴ Ahu Antmen, a.g.e., s. 214.

¹⁷⁵ Bettina Ruhrberg, “Arte Povera. The Genesis of a Term and the Reception of a Movement”, *Arte Povera from the Goetz Collection*, Goetz Publishing, Munich 2000, s. 24.

Pino Pascali eserlerini sergilemiştir. Bu sergiden hemen sonra günümüzde de Arte Povera'nın temsilcisi olarak görülen Mario Merz ile tanışmıştır.¹⁷⁶

Serginin açılışında, Aldo Mondino, kent alanına dolanmış kırmızı bir şeritle üç galeriyi somut olarak birbirine bağlamış; Pistoletto, civardaki sokaklardan toplanan gazetelerden yapılmış büyük bir topak gazete yapmıştır. Theseus'un kullandığı mitolojik denizci ipine atıfta bulunarak, bu şeridi, hem Rönesans'ta tasarlanan tek seyir noktası ile aynı seviyede, hem de Floransa'daki "Arno Sel"i sırasında sanat eserlerinde kalan çamur lekesinin yüksekliği olan yerden 160 cm. yüksekliğe tutturmuştur.¹⁷⁷ Torino'daki olay, aslında, aniden İtalyanlara ulusal sanatsal miraslarına karşı sorumluluklarını hatırlatan bu sanatsal felaketin ilk yıldönümünde ortaya çıkmıştır. Torino'nun kendini çağdaş sanatın yeni merkezi olarak ileri sürme hevesinin yanı sıra, sanatın şehirdeki açılışı, gösteriyle meşru bir boyut kazanmıştır.¹⁷⁸

Sanatçılar, gündelik yaşamdan elde ettikleri nesnelere kullanmışlardır. Bu basit ve yumuşak formlu pek çok malzeme, kendi potansiyellerindeki enerjinin görselleştirilmesi amacıyla Giovanni Anselmo tarafından yapılan *Torsione (Tors)* (Resim 1)-1968, *Senza Titolo (İsimsiz)*-1966/67 eserlerinde kullanılmıştır. Gilberto Zorio demir şekillerden, kumaş ve yavaşça buharlaşan deniz tuzundan yapılmış *Tenda*-1967 ya da kobalt klorürün varlığı nedeniyle çevreye göre renk değiştiren *Rose Blu Rose*-1967 de olduğu gibi kimyasal tepkimeyi sanat eserine dönüştürmüştür. Pier Paolo Calzolari buz kullanmaya başlamış, daha sonra *Un Flauto Dolce Per Farmi Suonare*- 1968 ve *Impaza Angelo Artista*-1968 gibi eserlerdeki malzemelerini dondurmıştır. Boetti'nin *Ping-Pong* ya da *Lampade Anneale* adlı eserleri de her şeyde ve her yerdeki potansiyel ve akan enerjiyi ortaya çıkarmayı amaçlamıştır.¹⁷⁹

¹⁷⁶ Carolyn Christov-Bakargiev, "Arte Povera of the Space of Elements", *Arte Povera from the Goetz Collection*, Goetz Publishing, Munich, 2000, s. 15.

¹⁷⁷ Theseus (Yunanca: Θησεύς) Atina'nın efsanevi kralı. Annesinin Ethra, babasının Egeus veya Poseidon olduğu söylenir. Theseus, İyonya'nın başkahramanıydı. Atinalılar onu büyük bir reformcu olarak kabul ediyorlardı. Attika'nın Atina önderliğinde siyasi bütünleşmesini sağlayan kişi olduğu kabul ediliyordu. Arno Seli ise 1966 yılında Floransa'da meydana gelmiş, bilindiği kadarı ile 40 kişinin hayatına mal olmuş ve milyonlarca sanat eseri ve nadir kitabın yok olmasına ya da ciddi şekilde zarar görmesine neden olmuştur. <http://en.wikipedia.org/wiki/Arno>, erişim: 10.01.2012, 13.27.

¹⁷⁸ Giovanni Lista, *Arte Povera*, Gallery Of The Arts, Italy, 2006, s. 21.

¹⁷⁹ Carolyn Christov-Bakargiev, a.g.e., s. 16.

İlk Arte Povera sergisinden sonra Celant, Flash Art adlı dergide agresif bir biçimde Arte Povera ile ilgili “*Bir Gerilla Savaşı İçin Notlar*” adlı bir makale kaleme almış; bu, akıma dolaylı olarak siyasi bir baskı yüklemiş ve bu argüman, Dadaistler ve Fütüristler tarafından yapılan manifestolara benzerlik göstermiştir. Makale, 1968 hareketlerinin tüm sloganlarını kapsamaktadır. Celant, siyasi eylemde amaçlanan artistik gerilla taktiklerini savunmamış, aksine sistemi baltalamak için yıkıcı karşı-konum benimsemiştir.¹⁸⁰

Celant’ın bu tavrını benimseyen tek sanatçı Jannis Kounellis olmuştur. Arte Povera sanatçıları, diğer protesto hareketleri gibi yerleşmiş düşünce biçimlerini değiştirmeyi amaçlamışlardır; ancak amaçlarının çerçevesi, sanat sisteminin reformu ve daha az ölçüde ise, var olan sosyal yapıların reformu olmuştur. Sanatsal devrim, geleneksel tuval resmini ve katı bir şekilde tanımlanmış türlerin sınırlamalarını hedeflemiştir.¹⁸¹

Celant’ın “Gerilla Savaşı” olarak nitelediği sanat yorumu Bolonya’da sanat çevrelerinin ilgisini arttırmıştır. Şubat 1968 tarihinde, De’ Foscherari Galerisi’nde, Anselmo, Merz, ve Zorio’nun katılımıyla da, Arte Povera sergisi açılmıştır. Bu etkinlikte, Celant, projenin önemini ve yaratıcı deneyimi durmadan yenileyen sanatçının tamamen özgür olduğu konusunda ısrarcı olmuştur. Sürekli bir evrim olan hayattaki beklenmedik durumları sanata bağlayarak Arte Povera sanatçısı, pragmatik kurallara ya da standartlaşma mekanizmasına bağlı olmayan yeni insanın ilk örneği gibi görünmektedir. Yoksulluk fikri, galerinin aylık bülteninde fikirsel bir tartışmayı alevlendirmiştir. Arte Povera, Amerikan savaş teknolojisine karşı mücadelede Vietcong gerilla savaşı mitine yakından bağlı kalmıştır.¹⁸²

Dönemin siyasi iklimine muhalif en önemli eser Merz’in *Igloo di Giap (Resim 26: Giap’ın İglosu)* adlı çalışmasıdır. Merz, Vietnam’ın özgürlük figürü olan General Vo Nguyen Giap’a attettiği “Eğer düşman odaklanırsa, kayba uğrar; eğer dağılırsa, güç kaybeder.” cümlesini neon bir kitabe şeklinde kullanmıştır. Direncin ve hayatta kalmanın bir sembolü olarak kullandığı iglo, kendi hayatını tehdit eden bir dünyaya

¹⁸⁰ Bettina Ruhrberg, a.g.e., s. 25.

¹⁸¹ A.g.e., s. 25.

¹⁸² Giovanni Lista, *Arte Povera*, Gallery Of The Arts, İtaly, 2006, s. 22.

karşı çıkmak konusunda sanatçının kararlılığının bir kinayesi olarak görülmektedir.¹⁸³

Bolonya’da, De’ Foscherari Galerisi’ndeki sergiden sonra, Celant, Pesaro’da Haziran 1968’de, “Yeni Bir Görüntü Yönünde” adlı bir seminer düzenlemiştir. Sanatçı bu seminerde, Neo-Fütürizm tanımını yaparak Arte Povera’ya yeni bir boyut kazandırmıştır. Celant için, Arte Povera sanatçılarının Neo-Fütürizm’i temel alarak, “yaşama zevki”, davranışsal özgürlük ve kendi varoluşsal enerjilerinin algısı bakımından “gerçekliğin içine gömülmüş” olma kararlılığı ile ilişkilidir. Yapıtın beklenmeyenleri bir araya getirişini, keşfin, jestin geçici durumunu vurgulama gerekliliğine” sadık kaldığı için Marinetti’nin sanat-yaşam-eylem ilkesini benimseyerek Arte Povera, Neo-Fütürist bir özellik kazanmıştır. Sanatın yoksulluğu, günlük yaşantıya geri dönüşüne dayanmaktadır. Böylece, Celant ile gerilla savaşı modelinin yerini Fütüristlerin ve avangardların vitalizm miti almıştır.¹⁸⁴

4.1.2.2. Fransisken Estetiği ve Arte Povera’nın Uluslararası Nitelik Kazanması

Arte Povera ile özdeşleştirilen Fransisken estetiğini kısaca anlatmaya Aziz Francis ile başlamak gerekir. Asıl adı Francesco di Pietro di Bernardone ya da Giovanni di Bernardone olan, Aziz Francis, 1181 ya da 1182 yılında Assisi’de bulunan Spoleto Düklüğü’nde, zengin bir kumaş tüccarının oğlu olarak dünyaya gelmiştir.¹⁸⁵ Francesco din adamı sınıfından olmamasına rağmen San Damiano Kilisesi’nde çarşıdan duyduğu emre uymuş ve halka vaazlar vermeye başlamıştır. Zamanla çevresinde toplanan taraftarları artmış ve onlara yönelik basit kurallar yazmıştır. Tarikatın sayısı 1209 yılında 12’ye ulaştınca Aziz Francis Papa III. Innocent’e bu kuralları onaylatmak için Roma’ya gitmiş, sadece sözlü bir onay almış yine de tarikatın kuruluş yılı olarak 1209 kabul edilmiştir.¹⁸⁶ Fransisken, küçük kardeş anlamına gelmektedir. Ayrıca Aziz Francis, bu ismi koyarken yoksul olarak

¹⁸³ Giovanni Lista, *Arte Povera*, Gallery Of The Arts, İtaly, 2006, s. 22.

¹⁸⁴ A.g.e., s. 24.

¹⁸⁵ Özlem Şentürk, *Fransisken Hareketi’nin Ortaçağ Avrupası’ndaki Önemi ve Ortaçağ Avrupası’na Etkisi*, T.C. Gazi Osman Paşa Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Ana Bilim Dalı, Orta Çağ Tarihi Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Tokat, 2007, s. 83.

¹⁸⁶ Mahmut Çoban, *Bir Katolik Cemaati Olarak Fransiskenler*, T.C. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İlahiyat Anabilim Dalı Felsefe ve Din Bilimleri Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2008, s. 10.

yaşamının aynı zamanda az olan her şeye kanaat ederek yaşamak anlamına geldiğini düşünmüştür.¹⁸⁷

Hıristiyanlık bütün insanların kardeşliğine dayanan evrensel bir düşünce getiriyordu. İnsanların hepsi aynı babanın çocuklarıydı. İnsanlar ancak sevgiyle birbirlerine bağlanabilirlerdi, sevmek için ise eşitlik gerekiyordu. Eşitlik varlıkta sağlanamayacağına göre, yoksullukta sağlanabilirdi. Gerçek erdem yoksulluktaydı. Tanrı katına ancak yoksullar ulaşabilirlerdi. Onun, Hıristiyanlığı ve düşünceleri yaymakta kullandığı metot, tartışmalardan kaçınma, sözlü mücadelelere girmemek ve karşı tarafı yargılamamak olmuştur. Her zaman barış yanlısı, mütevazı ve affedici olmaya özen göstermiştir.¹⁸⁸

Aziz Francis'in öğretisini yaşamı boyunca yazdığı metinlerden öğreniyoruz. Fransiskan öğretisi, Aziz Francis için entelektüellikten ve teoriden olabildiğince uzak, fakat yaşamın kendisi ve yaşama biçimi ile ilgili görüşlerden oluşmaktaydı. Yazdığı kurallara göre rahipler, başlıklı bir tek tunik ve isterlerse bir de başlıksız tunik sahibi olabilirler; sandalet giymeye ihtiyacı olan rahipler, sandalet giyebilirler ve bütün rahipler de adi elbiseler giymeliydiler. Küçük keşişlerin yaşamı erdem içinde mal edinmeksizin, itaat içinde, İsa peygamberin izinden gitmeliydi. Küçük keşişler diğerlerini eleştirmemeli ya da sözlü tartışmalarda taraf olmamalı ya da kavgacı olmamalı, aksine kibar, barışçı, alçakgönüllü, nâzik ve sıradan olmalıydılar. Hastalık ya da bedensel ihtiyaçları gerektirmedikçe at sırtında yolculuk yapmaları yasaktı. Aziz Francis keşişlerin para kabul etmesini yasaklarlar. Çalışmalarının ücreti olarak geçici ihtiyaçları için gerekli olan şeyleri kabul edebilirler, kendileri ya da biraderleri için, her şekilde para alabilirlerdi. Aziz Francis'e göre bu dünyada hacılar ve yabancılar gibi, alçakgönüllülük ve yoksulluk içinde Tanrı'ya hizmet edenler, sorumluluk alarak yoksullara yardımı rica etmeliydiler. Ve Aziz Francis'e göre keşişlerin bu yaşamdan utanmaları için sebep yoktur, çünkü Tanrı bu dünyada insanları yoksul yaratmıştır. Bu en yüce yoksulluğun zirvesidir.¹⁸⁹

Fransiskan tarikatı günümüzde de etkin bir tarikattır ve yüzyıllar içinde pek çok sanatçıyı ve bilim adamını etkilemiştir. Giotto ve Leonardo da Vinci tarikat üyeleri arasındaydı. Aziz Francis'in vefatından sonra 13.yüzyılın sonlarına doğru tarikat,

¹⁸⁷ Özlem Şentürk, a.g.e., s. 104-105.

¹⁸⁸ Orhan Hançerlioğlu, *Felsefe Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, s. 129

¹⁸⁹ Özlem Şentürk, a.g.e., s. 85-90.

Oxford, Cambridge, Sorbonne gibi üniversitelerde faaliyet gösterip çok sayıda eğitilmiş kişiyi bünyesine katmış ve öğrenci cemaati haline dönüştürmüştür. Fransiskanlar 14.yüzyılda ilerlemelerini sürdürürken 15.yüzyılda büyük bölünme hareketleriyle karşı karşıya kalmış ve 16.yüzyıldan itibaren tam bir şekilde bölünmeye uğramıştır. 18.yüzyıl sonlarında Fransız İhtilali ve birtakım seküler akımlar nedeniyle büyük zararlar gören Fransiskanlar 19. yüzyıl başlarında yeniden yapılanma dönemine girerek gördüğü zararları onarma sürecine girmişlerdir. 21. yüzyıla girerken bu yeniden yapılanma süreci hala devam etmektedir.¹⁹⁰

Aziz Francis'in öğretilerinin estetik yönü ise Laura Smit'e göre, onun öğretme metodunda ortaya çıkar. Aziz Francis'in öğretileri, etrafındakileri yönlendirerek onların tanrı ile mistik bir bağ kurmalarını sağlamaktan geçer.¹⁹¹ Aziz Francis öğretisini yeni bir yaşam biçimi oluşturmak üzerine yoğunlaştırmıştır ve organik ve estetik bir tepki ile dramatik yöntemler kullanmıştır. Aziz Francis'in öğretimi biçimindeki dramatik öğeler, önceden tasarlanmamış olsa bile çoğu rasyonel ölçülere göre grotesk ve şaşırtıcıydı. Aynı zamanda bu davranışlar birer açıklama değil doğrudan davranışlardı. Bu şekilde insanların hafızalarına ve hayal güçlerine hitap etmeyi amaçlıyordu. Yaşamı boyunca da sürekli dramatik olaylarla insanların karşısına çıktığı için bu zor olmamıştır. (Örneğin şövalye olmak istemesi, cüzamlılardan önce iğrenip sonra tanrıya yaklaşmak için onları dudaklarından öpmesi, gözlerinin dağlanırken "ateş kardeş canımı yakma" demesi vs.) Aziz Francis'in aynı zamanda dramatik öğretisi için uygun gördüğü kıyafetler hem cemaatini belli bir disipline sokmasına yardımcı hem de onları toplumdan çok farklılaştırdığı için dikkat çekmelerine neden oluyordu. Bellerine kemer yerine halat bağlamaları, çıplak ayak ya da sandalet ile dolaşmaları, çuval ile yamayabilecekleri kumaşlardan kıyafet giymeleri ve saçlarının ortasını kazıtmaları, Aziz Francis'in jestlerini görsel olarak destekliyordu.¹⁹²

¹⁹⁰ Mahmut Çoban, a.g.e., s. 130-132.

¹⁹¹ Laura Smit, *The Aesthetic Pedagogy of Francis of Assisi*, Boston University, s. 2, <http://www.bu.edu/wcp/Papers/Medi/MediSmit.htm>

¹⁹² Aynı, s. 5.

Yeni Ahit inançlı Hıristiyanları İsa peygamberin personasını ya da rolünü üstlenmeye çağırıştır.¹⁹³ Bu Aziz Francis'in yaşamı boyunca sürdürdüğü performansın özeti idi. Onun projesi İsa'yı bir rol üstlenmiş tiyatro oyuncusu gibi canlandırabilmektir. Sanatsal davranışlar, tiyatroyu da içine alarak, formun ve yapının yaşam üzerindeki etkisini iletmeye çalışır. Bu çalışma, sınırların ve düzenin empoze edilmesi başka türlü davranıldığında düzensizliğin nasıl ortaya çıkacağını da anlatır. Değişim ile ilgili öğretimi amaçlayan drama belli bir biçim bozumunu gerektirir ve sonuç olarak bir seçim ortaya koyar.¹⁹⁴ Aziz Francis de Fransisken estetiğini bu şekilde ortaya koymuş ve oluşturmuştu.

Arte Povera, yoksulluğu zenginliğe ve burjuva toplumuna karşı bir değer olarak kabul etmekte ve savunmaktaydı. Ancak savundukları değerleri yine burjuva sınıfının mekânlarında ve onların geleneklerine göre sergileyebilmekteydiler. Fakat bu büyük bir tutarsızlık yaratmamaktaydı çünkü klasik sanat piyasasının talep ettiği üretimden uzaktılar. Grup sanatta bireysellik söylemine kuşkuyla bakıyor; sanat yapıtları bahanesiyle sanattan para kazanan galeri sistemine karşı çıkıyordu.¹⁹⁵ Bu tavır Arte Povera'nın Fransisken estetiği ile ilgili olan bağlantılarından sadece ilkidir.

Arte Povera sanatçılarının tavrı bir medeniyetin sona erdiğini savunmaktaydı. Arte Povera da Fransisken kültüründe olduğu gibi kültürel bir mirasın temellerini korumaya ve temel değerlerinin onaylamaya ve mirası aktarmaya çalışıyordu.¹⁹⁶ Arte Povera'nın korumaya çalıştığı gelenek dönemin tüketim kültürüne karşı doğa ve klasik değerlerdi. Anarşist gruplar olan bağları Vietcong gerillaları ve mülkiyetin reddedilmesi post modern bir bağlantı ile ikinci yüzyılda ortaya çıkan Fransisken tarikatının söylemi ile örtüşmekteydi.¹⁹⁷

¹⁹³ Persona, Türkçe karşılığıyla maske, Jung tarafından ortaya atılan, bireyin günlük yaşamdaki ihtiyaçlarıyla ilişkili olan tavrı tanımlar. <http://tr.wikipedia.org/wiki/Persona>

¹⁹⁴ Laura Smit, *The Aesthetic Pedagogy of Francis of Assisi*, Boston University, s. 4, <http://www.bu.edu/wcp/Papers/Medi/MediSmit.htm>

¹⁹⁵ Mehmet Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ütopya Yayınevi, 1. Baskı: Ankara, 2006, s. 249.

¹⁹⁶ Giovanni Lista, *Arte Povera*, Gallery Of The Arts, İtalya, 2006, s. 27.

¹⁹⁷ Peter Bürger, *Avangard Kuramı*, İletişim Yayınları, çeviren Erol Özbek, Beşinci Baskı: İstanbul, 2009, s. 57

Arte Povera, gönüllü yoksulluğu etik olarak seçmekteydi Sanatçılara göre, gönüllü yoksulluk disiplini ifade etmektedir. Bu doğrultuda yalın bir şekilde, gerekli tekniğe bağlı kalarak heybetli ya da entelektüel çözümlerden kaçınmışlardır. Zanaatkârlığın biçimini ve gücünü kazanmak ve bir enerji sürecini ifade etmek, bir sezgiyi materyalleştirmek, akıl ve ruh görüşüne tamamen sahip olmak için basit jestler yapmaktaydılar.¹⁹⁸

Aslında Fransisken estetiği Orta Çağ ve Rönesans estetiğini derinden etkilemiştir ve dolayısıyla bu döneme gönderme yapan sanatçıların hepsi Fransisken estetiğinden öyle ya da böyle etkilenmişlerdir. Aziz Francis'in sanat tanımı, dolayısıyla Fransisken estetiği sanatı doğaya özgü ve her alanı ile doğaya bağlı olması üzerine kurulu idi. Erken Rönesans'ta bu görüşler Giotto'nun Assisi Şapeli'nde yaptığı Aziz Francis'in yaşamından 28 sahnede olduğu gibi temsilin doğaya yakın olmasını yani gelişmiş bir perspektif ve ışık anlayışını ortaya çıkarmıştı. 20. yüzyıl sanatçılarından Hugo Ball, Joan Miro ve Jack Kerouac Fransisken estetiğinin doğaya yönelik şiir anlayışını tekrar ortaya çıkarmışlardı. Arte Povera sanatçıları ise “doğanın huzur içindeki döngüselliğini” farklı bir şekilde yorumlayarak eserlerine katmışlardı. Fakat Arte Povera sanatçıları bazı noktalarda da Fransisken sembollerinden doğrudan yararlanmışlardır.

Gösterişsiz nesnelere, örneğin Gilardi'nin yaptığı *Sandali (Sandalet)*'i, Pascali'nin ekmek dilimlerini bir yerden bir yere aktarması ve sulaması gibi eylemler, Penone'nin “alfabe ekmeği” ya da Calzolari'nin kumruyu serbest bırakması Fransisken estetiği ile doğrudan bağlantı kuruyordu. Sanat tarihi boyunca sandaletler keşişlerin gösterişsiz kıyafetlerine, ekmek Hıristiyan sembolizminde şarap ve ekmek törenine gönderme yaparken, beyaz güvercin ya da kumru kutsal ruhun varlığını işaret etmiştir. Bu bağlantılar sonucunda “Arte Povera bir Fransisken sanatıdır.” yorumu da yapılmıştır.¹⁹⁹

“Sanatçı-simyacı yaşayan organizmaları ve bitki yaşamını sihirsel gerçeklere çevirir... Fakat yaratım amacı çinko, toprak, su, nehirler, kurşun, kar, yangın, çimen, hava, taş, elektrik, uranyum, gökyüzü, şiddet ağırlık, sıcaklık, büyüme gibi doğanın en temel elementlerini

¹⁹⁸ Giovanni Lista, a.g.e., s. 28.

¹⁹⁹ A.g.e., s. 28.

kullanarak doğayı sadece betimlemek ve temsil etmek değildir; yapmaya çalıştığı şey doğal elementlerin sihirli ve harikulade değerini keşfetmek ve ortaya çıkarmak, onların ayaklanmasını başlatmaktır... Fakat sanatçının bir ilişki içine girdikleri şeyler değişmez; onları yargılamaz, ne ahlaki veya sosyal bir değer arar, ne de onları manipüle eder... Sanatçı onların canlılığını hissetmek ister... Sonuç olarak tüm bu yaptıkları, sadece duyuşsal olanının bölgesini genişletme yönündedir.”²⁰⁰

İtalyan sanatçıların katılımı ile gerçekleşen Lucerne sergisi dışında bunun gibi uluslararası grup sergileri Arte Povera ile Antiform, Kavramsal Sanat, Yeryüzü Sanatı (Earth Works) ve Arazi Sanatı gibi diğer deneyimler arasında ilişkiler kurarak, farklı kültürel ve coğrafi geçmişe sahip sanatçıları bir araya getirmiştir. Arte Povera sanatçılarının farklı mekanlarda düzenledikleri sergiler sayesinde ve 1960’ların sonlarındaki kültürel ve siyasi hareketlerin; göçebe, hayalci, kültür karşıtı ve anti-nasyonel bakış açısı, Paris Okulu ve New York Dışavurumcu Resim Okulu gibi öncülerin yerleşmiş ve kanıksanmış kibirinden uzaklaşmıştır. Trini özellikle bu çağın uluslararası doğasının farkına varmıştır.²⁰¹

“Torino ’dan New York’a ve Roma’dan San Francisco’ya, Avrupalı ve Amerikalı sanatçılar giderek ne kadar çok ortak noktaları olduğunu keşfetmekteledir. Bu temel olarak benzer estetik deneyimlerin umulmadık buluşu, büyüyen özel bir “estetik durumun” deneyimini öngörür. Bu deneyimler, Pistoletto, Zorio, Prini, Anselmo, Boetti, Merz, Kounellis, Pascali ve diğer İtalyan sanatçılar ile Hollanda’daki Nauman, Serra, De Maria, Heizer, Andre, Boezem ve Van Elk; İngiltere’deki Long, Flanagan ve Locraine ile Rutenbeck, Lohaus, Höke gibi Amerikalı sanatçıları bir araya getirerek mekâna bir köprü görevi görür.”²⁰²

1971 tarihi itibari ile bir hareket olarak Arte Povera tarafından sezdirilen sosyal ve estetik devrim, sanatın sınırları dâhilinde ve hayattan ayrı kalmış sanatın üretimi, dağıtımı ve kullanımını sistemini alt üst etmemiştir. Celant ilk olarak 1971 tarihinde,

²⁰⁰ Germano Celant, “Arte Povera. Conceptual, Actual or Impossible Art”, Milano, 1969. Aktaran Bettina Ruhrberg, a.g.e., s. 28-29.

²⁰¹ Carolyn Christov-Bakargiev, “Arte Povera or the Space of Elements”, *Arte Povera from the Goetz Collection*, 1997, s. 17-18.

²⁰² Tommaso Tirini, “Nuovo alfabeto per corpo e materia”, Domus, Milan, 1969 (Germano Celant’ın *Arte Povera: Storie e protagonisti* kitabından), Aktaran: Carolyn Christov-Bakargiev, “Arte Povera or the Space of Elements”, *Arte Povera from the Goetz Collection*, 1997, s. 20.

Domus'ta ve daha sonra aynı yıl içerisinde Münih Kunstverein Arte Povera katalogunda yayımlanan makalesinde durumu şu şekilde algılamıştır:

“Yaşamda ya da eylemde çalışma arayışında olan Arte Povera'nın, kavramsal sanatın, sokak ve gerilla tiyatrosunun, belgesel film yapımcılığının, akritik eleştirinin, hayali mimarinin, siyasi kendiliğindenliğin ve tüm bu kültür karşıtı tutumların mevcut durumunun analizi; sanat, tiyatro, mimari, sinema, siyaset, felsefe, bilim, hukuk, tarih veya günlük kullanım alanlarında kültürün mitini yok etmek, iptal etmek veya dağıtmak için gösterilen her türlü çaba ile kullanım aynı kalırken, bir bölümün- artistik, siyasi, mimari, teatral, sinematografik, filozofik ve eleştirel vb- bir diğerini takip ettiğini ortaya koyar.”²⁰³

4.1.2.3. 1980'li Yıllar

1980'li yılların ortalarında Arte Povera'nın bir dizi geçmişe dönük grup sergileri Los Angeles, New York, Madrid ve birçok başka şehirde yeniden düzenlenmiştir ve dünya çapındaki koleksiyoncular ilk kez Arte Povera'nın ürettiği çalışmaları sistematik biçimde toplamaya başlamıştır. Bu önemli koleksiyonerlik çalışması öncelikle yerleştirme sanatının 1980'lerde ve 1990'ların başında özel bir yere sahip olduğu hem Avrupa hem de Amerika'da genç sanatçılar üzerinde büyük bir etki oluşturduğuna işaret eder.

Arte Povera, sanatçının kendisi yerine bir eleştirmen tarafından oluşturulduğundan ve 1960'lı yılların sonlarındaki süreç sanatı, antiform, kavramsal sanat ve Arte Povera gibi terimler, bugün olduğu kadar keskin tanımlamalara sahip olmadığından ve hatta Avrupa ile Amerika'da post-minimal sanatın bütün jenerasyonunu tanımlamak için kullanılan rakip terimler olduğundan Arte Povera'yı bir hareket olarak tanımlamanın uygun olup olmayacağına dair sorular oluşmuştur.

Bu hareket hakkında şu andaki bilimiz 1980'lerin ortalarında düzenlenen büyük grup gösterimleri hakkındaki deneyimlerimizle iç içedir ve aslında heterojen, akışkan ve genellikle yumuşak materyallerin kullanımı, her şeyin içinden akan enerjinin ve öznel deneyimin akışının vurgulanması, Morris, Nauman ve Long gibi sanatçıların

²⁰³ Carolyn Christov-Bakargiev, “Arte Povera or the Space of Elements”, *Arte Povera from the Goetz Collection*, 1997, 20.

eserleri ve tüm yukarıda bahsedilen hareketler için doğaldır. Fakat geçmişten günümüze İtalyan kültürünün özel tarihi, küçük şehirleri ve hızla sanayileşme ile yeniden yapılanma ile beraber savaş sonrası İtalya'nın özellikleri ve çelişkilerinin yanı sıra rengarenk ve zengin sanat tarihiyle oldukça farklı bir sanata zemin hazırlamıştır.²⁰⁴

Bir taraftan Germano Celant'ın metodolojik olarak özensiz, daha çok ilişkili metinlerinin bütün yelpazesi ve diğer taraftan çalışmaların büyük ölçüdeki farklılığı Arte Povera terimini oldukça belirsiz bir kavram haline getirmiştir. Fakat Celant hiçbir zaman bu terimi bir sanat hareketini veya belirli bir grubu tanımlamak için kullanma niyetinde olmamıştır. Aksine her zaman sürekli bir evrim halindeki dinamik bir eğilim için bir gösterim olarak kullanılmıştır. 1985 tarihinde Arte Povera'nın bir sistemden çok bir eğilim olduğu ve hava durumu gibi değişebilen hayata karşı bir tavır olduğu sonucunu geriye dönük olarak çıkarmıştır.²⁰⁵

Sanat tarihçisi Denys Zacharopoulos da benzer bir yorum yapmıştır. Arte Povera sadece Arte Povera'nın doğasına yönelik bir sorgulama olarak var olmuştur. Bu sorgulama problemi ele almayan fakat problemin kendisi olan bir sorgulamadır. Onun görüşüne göre Arte Povera'nın fikir babaları ütopyik bir proje olarak değil günümüze antropolojik bir yanıt olarak mantık merkezci dünya görüşünü farklı türde toplum ve kültürle değiştirmek istemişlerdir. Günün ideolojisi her zaman tarihi bir fenomenin değerlendirmesinde süzülendiğinden bu görüşlerin ütopyik şemalara doğru post modern bir şüphecilik ve uygulamalarının ütopyik ilkeleri ve sosyolojik imkansızlıklarının totaliter bir isteğin eleştirisi ile renklendirilir. Diğer taraftan bugün Arte Povera'nın diğer eşlik eden eğilimlerle nasıl beraber olduğunu görmek kolaydır.²⁰⁶

Amerikalılarla olan bağlantılar formal düzeyde neredeyse tükenmiştir, çünkü İtalyanlar içerik ve sembolik ilişkilere karşı bir ilgi duymuşlardır. Bu da Wulf Herzogenrath'ın 1983 tarihinde Arte Povera'yı "bilinçli olarak Avrupa bilinci ve tavırlarına doğru yönelen savaş sonrası bir sanat biçimi" olarak nitelendirmesine

²⁰⁴ Carolyn Christov-Bakargiev, a.g.e., 23.

²⁰⁵ Bettina Ruhrberg, a.g.e., s. 30.

²⁰⁶ Aynı.

neden olmuştur. Fakat Beuys ve Ruthenbeck'i Arte Povera hareketine dâhil etmesi de kayda değerdir. İtalyanlar kendileri ile Pop Art ve Minimal Sanat'ın pragmatizmi olarak gördükleri şey arasında bir sınır çizmekle ilgilenmişlerdir. Çünkü ikisi de sanatın tarihini ve kültürünü inkâr etmiş ve modern endüstriyel toplumların problemlerini göz ardı etmiştir.²⁰⁷

4.2. ARTE POVERA SANATÇILARI VE ESERLERİ

1960'lı ve 1970'li yılların sanatı özellikle geleneksel sınıflandırmaları ve janrları yıkmak ve sanatı gündelik hayat ile ilişkilendirmek fikri etrafında örülmüştür. Sanat teorisi de bu değişikliklere ayak uydurmak için yeni sanatsal uygulamalar doğrultusunda ilerlerken sanatçılar için yeni normlar üretmiştir.²⁰⁸

1960'lı yıllarda İtalya'da ortaya çıkan Arte Povera hareketini sanat alanında olan bu değişikliklerin yanı sıra dönemin sosyo-ekonomik ve kültürel olayları, aynı dönemde ortaya çıkan diğer neo-avangard ve post modern çağdaş sanat akımları kadar İtalyan sanat tarihi ve sanatçıların bireysel çalışmaları ve biyografileri oluşturmuştur.

1960'lı yıllarda İtalya'da da öğrenci hareketleri başlamıştı, öğrencilerin düzenledikleri gösteri yürüyüşleri ve grevler 1969 yılının sonbaharında zirvesine ulaştı.²⁰⁹ Bu sosyal başkaldırının içinde yer alan Arte Povera hareketinde yer alan sanatçılar bir manifesto ile birbirlerine bağlanmış sanatçılar değil akıcı bir hareketlilik ile hareket ediyorlar ve eleştirmen Germono Celant'ın teorilerinde birleşme noktaları buluyorlardı. Arte Povera sanatçıları mekanı önemsediler, izleyiciler bu "tablonun" içinde yürüyebileceklerdi. Resimlerin çerçeveye ihtiyacı var mıydı? Eserin bütünlüğü ve esere bakış görmek ve izlenmek hareketin önemli konuları arasındaydı. Etkili sözler söyleyen çalışmalar, aynalı kontak lensler takarak

²⁰⁷ Bettina Ruhrberg, a.g.e., s. 30.

²⁰⁸ Christina Meyer-Stoll, "Che Fare? What Is to be Done?", *Che Fare: Arte Povera-The Historic Years*, Kunstmuseum Liechtenstein publishing, Liechtenstein 2010, s. 11.

²⁰⁹ Nike Bätzner, "Pictures in Space and Spaces of Pictures", *Che Fare: Arte Povera-The Historic Years*, Kunstmuseum Liechtenstein publishing, Liechtenstein 2010, s. 19.

çektirilen otoportreler gibi sanat teorisinin temel problemlerini ele alan çalışmalar yaptılar. Yeni sanat daha basit, mütevazı ve doğrudandı. Sanatçılar radikal, hareketli ve geniş potansiyeli olan bir sanat oluşturuyorlardı.²¹⁰

4.2.1. Giovanni Anselmo (1934-...)

Giovanni Anselmo, 1934 yılında Borgofranco D'Ivrea- Torino'da doğmuştur. Torino Sanat Okulu'nda resim eğitimi almış bunun yanı sıra kendi kendini geliştirmiş ve 1965 yılından bu yana da eserlerini üretmeye devam etmiştir.

Anselmo'nun yaratıcı süreci ile ilgili anlatılan bir anekdota göre, sanatçının 1965 yılında bir şafak vakti Mount Stromboli üzerinde yürürken evrensel enerjinin büyük bir süreklilik içinde küçücük bir ayrıntı olduğunu düşünmesi ve o andan itibaren doğa olaylarını ve doğanın gücünü sanatına yansıtmayı amaç edinmesi anlatılır. Bu düşünce yapıtlarının çoğuna ilham vermiştir. Temel doğa kanunları, yerçekimi, gerginlik, manyetizma ve enerji gibi konular bu şekilde ilgisini çekmeye başlamıştır.²¹¹

Bu doğrultuda çalışmalarında doğayı ve doğadaki her türlü materyali kullanmaya çalışmıştır. Doğaya her durumda yaklaşıp doğadan her durumda uzaklaşabilen bir sanatçıdır. Doğanın yalın görünümünden ve etkilerinden yararlanmıştır. Eserlerinde çalışacağı materyalleri; organik (sebze, demir, granit, su), inorganik (plastik) ve görünmeyen etkenler (elektrik ve yer çekimi) gibi geniş bir yelpazeden seçmiştir.²¹² Örneğin su, plastik sebze, ham ahşap bloklar, demir çubuklar, granit bloklar gibi çeşitli malzemeleri eserlerinde kullanarak gerilim, enerji, yerçekimi gibi olguları görselleştirme çabası içinde olmuştur. Bu durum onu Arte Povera'nın malzeme çeşitliliğini gösteren sanatçılardan kılmıştır.²¹³

Sanatçı 1968 yılında bir pamuk parçasının su dolu bir kaptan su emişini gösteren *Strutturachebeve (İçen Yaratık)* (Resim 2) adlı eserini oluşturmuştur. Bu çalışmada granit sütunun yüzeyleri ve salata yapraklarını tutan denge taşı mükemmel, pürüzsüz

²¹⁰ Nike Bätzner, a.g.e., 20-27.

²¹¹ <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/artepovera/anselmo.htm>, erişim 24 Ekim 2011.

²¹² Carolyn Christov-Bakargiev, *Arte Povera*, Phaidon, London 1999. s. 284.

²¹³ Ahu Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel yayıncılık, İstanbul 2010, s. 215.

ve düzgündür. Yapraklar sararınca ve zayıflayınca bakır telle sarılı denge taşı yere düşer. Bu yüzden salata yapraklarını tazeleriyle sık sık değiştirmek gerekmektedir. Sanatçının amacı taze ve lezzetli salata yaprakları gibi lezzetli organik maddelerin graniti destekleyebildiğini göstermektir. Çabuk bozulabilen, kısa ömürlü ile sonsuza kadar dayanıklı nesnelere, eşit kuvvetler ile dengede ve mükemmel bir şekilde birbirlerini tutmaktadır. Bu riskli olduğu kadar gerçekteki enerjinin sabitliğini örneklediği için de değerli bir enstantanedir.²¹⁴

Çalışmalarını gerilim, yerçekimi ve dünyadaki manyetik ortamlar gibi ana doğa kanunları ile şekillendirmiştir. Bununla beraber heykel, çizim, fotoğraf ve slayt gösteriminden yararlanarak basit fizik kurallarına da başvurmuştur.²¹⁵ Örneğin 1966 yılında oluşturduğu *Vertical (Dikey)* (Resim 3) adlı eserini demir çubuk ve bir ağırlık kullanarak yapmıştır. Az sayıda malzeme ile oluşturulan eser kişilerin soyutlamayı algılama güçlerini ortaya çıkaran şekilsiz bir kavram sunumu gibidir. Eserde bir güç olarak ortaya çıkan yer çekimi, demir çubuğun yükselerek sonsuzluğa gitmesini önlemekte ya da kendi ağırlığı ile bir ok gibi altındaki ağırlığa saplanmasının nedeni olmaktadır.²¹⁶

Anselmo, eserlerini görmeye gelen izleyicilerin de gözlemleyebilen, kendisiyle paralel düşünebilen ve hayal güçlerini kullanarak yaratıcı olabilen kimseler olmalarını istemiştir. Kendisinin minimal değerlendirme ölçütleri dâhilinde, doğadaki biyolojik, coğrafi her türlü olguya herkesin düşünerek, hissederek yanıt verebileceğine inanmaktadır. Kimi zaman kalın bir kumaşla gerdirilmiş ve bir duvara yaslayarak geri gelişini engellenen bir demir çubuğu, kısırılmış enerjiye örnek olarak göstermiş kimi zaman da taş toprak ve bir salata parçasıyla oluşturduğu eseri, izleyicinin üç kavramına birden saldırmakta ve değişik duyu etkiler yaratmaktadır. Kimi zaman da bir taşa ip bağlayarak oradaki herkesin isimlendirme duyularını harekete geçirmiştir. 1993 yılında Cenova Çağdaş Sanatlar Merkezi'nde uyguladığı çalışması, sentezinin vardığı noktayı göstermektedir. İç mekândaki taşlar

²¹⁴ Giovanni Lista, *Arte Povera*, Continents Edition, 2006, Milan, s. 45.

²¹⁵ http://www.gms.be/index.php?content=artist_detail&id_artist=9. erişim 26 Ekim 2011., Carolyn Christov-Bakargiev, *Arte Povera*, Phaidon, London 1999. s. 284.

²¹⁶ Giovanni Lista, a.g.e., s. 45.

üzerindeki kurgulaması sanatçının doğal ve doğal olmayan elemanlara bakışını göstermektedir.²¹⁷

Sanatçının 1986 yılında oluşturduğu bir eserde ise doğanın ve sanatın karşı karşıya gelişini sergilemektedir *Senza Titolo (İsimsiz)*, (Resim 4). Oldukça büyük tuvaler cesurca granit blokların ağırlığına karşı koymaktadır. Sanatsal açıdan resim sanatının tarihini, doğa olarak da renkleri ve fiziksel yoğunluğuyla tabiatın güzelliğini çağrıştırmaktadır. Yer çekiminin muhteşem eksikliği güçlerin dağılımından kaynaklanmaktadır. Aslında tuvalerin basıncı duvardaki deniz mavisi izinden anlaşılmalıdır. Yatay bir basınç ise kaçma ve çeşitli dünyevi görevlerden azat edilme isteğini vurgulamaktadır.²¹⁸

Sanatçının çalışmalarının daha iyi anlaşılması ve mantık yürütülebilmesi için onun, düzenli ve retrospektif bir süreklilikte izlenmesi gerekmektedir. Anselmo, 1990 yılında, 14. Venedik Bienali'ndeki eseri ile "Leone d'Oro" ödülüne layık görülmüştür.²¹⁹

4.2.2. Alighiero Boetti (1940–1994)

Alighiero Boetti 1940 yılında Torina'da doğmuştur. Sanatçı, tüm yaşamını ve sanat hayatını Roma'da sürdürmüştür. Boetti, İtalya'nın kültürel verilerinin yanı sıra dünyanın kültürel verileri ile ilgili fikirler ve düşünceler ortaya koymuştur.²²⁰

Sanatçı, eserlerinde çizim, boyama, işleme, fotokopi, baskı, fotoğraf, telgraf ve posta gibi sistemler kullanarak tekniğini farklılaştırırken çalışmalarında medya, çimento, tahta, kumaş ve elektrik ışığından faydalanmıştır.

Değişik kültürleri keşfetmeye meraklı olan ve bunu amaç edinen Boetti, fizik, dil bilimi, müzik, dekoratif sanat gibi pek çok alandaki ortak projelerde yer almıştır. Bunun yanı sıra şans-ihitiyaç, düzen-düzensizlik kuramları ile sınıflandırmanın geleneksel ve kuralsız sistemleri ile de ilgilenmiştir.

²¹⁷ Özkan Eroğlu, *Arte Povera/Gerçekten yoksul bir sanat mıydı?*, Nelli Sanatevi Yayını, İstanbul 2001, s.10.

²¹⁸ Giovanni Lista, *Arte Povera*, Continents Edition, 2006, Milan, plates sayfası 48.

²¹⁹ Debbie Bibo, *Arte Povera in Collection/Collezione*, Charta, Milano-2000, s.297-314.

²²⁰ Antmen Ahu, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2010, s. 216.

Sanatçının şans ile tasarımın ilişkisini yansıttığı bir çalışması, *Ioprendo Il Sole A Torino Il 24-2-1969 (Ben 24-2-1969'da Torino'da Güneşlenirken)* (Resim 5) isimli 112 parçadan oluşmaktadır. Eserde güneşin taşıdığı bedenin bütünlüğünü ve parçalara ayrılması konu edilmiştir. Sanatçı bu eserde her bir çimento topunu kendi eli büyüklüğünde yapmıştır. Beyaz rengi seven *Pieris brassicae* cinsi kelebek, güneşin tamamen taşıtarak hareketsizleştirdiği beden üzerine yerleştirilmiştir ve üzerindeki sarı nokta tam kalbin üstüne gelmiştir. Çimentonun beyazlığı ve durağanlığı ile anlamlı bir tezat oluşturmaktadır.²²¹

İlk kişisel sergisini 1967 tarihinde, Torino'da Christian Stein Gallery'de açan sanatçı, bazı sanayi maddelerinin yan yana durmasıyla ortaya çıkan heykellerini sergilemiştir. Burada sergilenen eserlerin, *Arte Povera* sanatını yansıtmışından ötürü, sanatçının bütün eserleri bu tarihten itibaren bütün *Arte Povera* sergilerinde yer almıştır. Boetti, 1968 tarihinde fotomontaj tekniğini kullanarak *Gemelli (İkizler)* (Resim 6) çalışmasını gerçekleştirmiştir. Bu ikili çalışma Boetti'nin çalışmalarının teması ve ana unsuru haline gelirken sanatçı ismini dahi bu temaya uygun olarak *Alighiero&Boetti* olarak değiştirmiştir.²²²

Sanatçının 1968 yılında oluşturduğu *Ghise (Dökme Demir)* (Resim 7) adlı eserde, sanatçının imzası buruşmuş karton levhanın üzerine atarak geniş hacimli boşluklara alternatif bir karşı duruş ortaya çıkarılmak istenmiştir. İmza önce bezenmesi ile süper bir maddeleşme örneği sergilemiş daha sonra demir döküm levhaya aktarılmıştır. Döküm levha ile karşıtı olan plastik rölyef bir zıtlık teşkil eder ve ilk önceleri yan yana sergilenen bu iki plaka daha sonra bugünkü şekliyle ve çalışmadan yansıyan narsizm yok sayılırcasına teşhir edilmektedir. Bu deneysel çalışma Boetti'yi kişinin sanatçı tarafıyla birleştiren yansımayla ilgilenmeye yönlendirmiştir.²²³

²²¹ Giovanni Lista, a.g.e., 46.

²²² Debbie Bibo, *Arte Povera in collection/collezione*, Charta, Milano-2000, s. 297-314

²²³ Giovanni Lista, a.g.e., s. 44.

1971 tarihinde, daha sonraları ikinci vatani olarak kabul ettiği Afganistan'a gitmiştir. Sanatçı burada yaşayan köylülere *Mappa (Harita)* (Resim 8) adını verdiği dünya halılarını dokutturmuştur. Bu dünya halılarında her ülkenin coğrafi konumu o ülkenin bayrağı ile simgelenirken doğal olmayan sınırların nasıl yaratıldığı düşünce de sorgulanmıştır.²²⁴ Boetti, bu yöredeki sanatçıların eserlerini toplayarak nakış metodunu kullanmış ve daha sonra bu metod ile kendi desenlerini de üretmiştir. Sanatçı, ortaya koyduğu bu metod ile en önemli serisini oluşturmuş ve kendi döneminde çok büyük bir yankı uyandırmıştır.²²⁵

Boetti eserlerinde yazı ve resim ilişkisini de çok iyi kurgulayarak izleyiciler üzerinde büyük bir merak yaratmayı başarmıştır. 1972 ve 1973 tarihlerinde tükenmez kalem ile gerçekleştirdiği *Mettere al Mondo il Mondo (Dünyaya Hayat Vermek)* (Resim 9) serisini; tükenmez kalem ve kare halı parçaları ile gerçekleştirdiği *Ordine e Disordine (Düzen ve Düzensizlik)* serisini ortaya koymuştur. 1980'li yıllarda ise *Tutto (Her Şey)* serisi ile üzerlerinde siluetlerden oluşan ve bütün yüzeyi kaplayan parçalarla daha büyük ebatlı halılar yaratmıştır.²²⁶

Boetti'nin son eseri 1993 tarihinde bronzdan yaptığı oto-portresidir. 1994 tarihinde hayata veda eden sanatçı, strüktür-tekstür ilişkisi ile ilgili düzenlemeler gerçekleştirmiştir. Yalın ve doğal bir çalışma içinde çıra demetleri ve parke üzerine gerçekleştirdiği düzenlemeler kendi alanında bir klasiktir.²²⁷

4.2.3. Pier Paolo Calzolari (1943-...)

Pier Paolo Calzolari 1943 yılında Bologna'da doğmuştur. Sanatçı, gençlik dönemini Venedik'te geçirmiş; 1960'lı yılların başında kolaj çalışmalarını sergilemeye başladığı Bologna'ya geri dönmüştür.²²⁸

²²⁴ <http://mitpress.mit.edu/catalog/item/default.asp?ttype=2&tid=11289>. erişim: 24 Ekim 2011, <http://artwlove.com/show/-id/21a88c65>. erişim: 24 Ekim 2011.

²²⁵ Debbie Bibo, *Arte Povera in collection/collezione*, Charta(yayınevi), Milano-2000, s. 297-314.

²²⁶ http://www.archivioalighiero-boetti.it/biography_alighiero_boetti.asp. erişim 24 Ekim 2011.

²²⁷ Debbie Bibo, *Arte Povera in collection/collezione*, Charta, Milano-2000, s.297-314

²²⁸ Carolyn Christov-Bakargiev, *Arte Povera*, Phaidon, London 1999. s. 284.

Calzolari, her türlü malzemeyi ortak alanlarda bir araya getirerek çalışmalarında kullanmakta ve eserlerini bu yöntemle ortaya koymaktadır. Eserlerinde, elektrikli dondurucular, kurşun gibi şekil verilebilen metallerin yanı sıra yosun, tütün ve muz yaprakları gibi pek çok organik maddeyi malzeme olarak kullanmıştır. Sanatçının bu türlü pek çok farklı malzemeleri kullanması ticarî alanda heykel çalışmalarını da genişletmiştir.²²⁹

Eserlerinde sonsuzluk temasını işleyen sanatçı, bu temayı işlediği 1969 tarihli *Rapsodie Inepte (Sonsuz Rapsodiler)* (Resim 10) adlı eserinde neon ve tütün yapraklarını; *Anto Speso*'da ise salyangoz kabuklarını temanın sembolleri olarak kullanmıştır. Sanatçı böyle bir diyalektiği 1966 tarihinden bu yana kullanmakla beraber 1970'li yıllar itibari ile resim çalışmalarında radikal değişiklikler ortaya koymuştur. Öncelikli olarak ev işlerinde kullanılan kalın flanel kumaştan yapılmış tuvalle kalın ve bir yanı sıvalı kâğıtlarla, karton tabakalarla çalışmaya başlamıştır. Bu materyallerin üzerlerine kâğıttan hareketli küçük otobüs ve tren gibi objeler ve bazı grafik tasarımlar kullanmıştır. Sanatçının gerçekleştirdiği bu çalışmalar, sınırı aşan monokrom çalışmalar olarak kabul edilmektedir.²³⁰

Calzolari'nin en son çalışması, büyük heykel ve ortam montajlama çalışmalarının, duvarlara uygulanmış geniş kurşun plakaların yapılarının, soğutma motorlarının yardımı ile değişebileceği üzerine olmuştur. Resim çalışmalarının yer aldığı ilk kişisel sergisini 1965 tarihinde Soprano Gallery Torino'da açan sanatçının ilk önemli projesi, 1967 tarihinde ortam-hadise temasını işlediği *Il Filtro E Benvenuto All'angelo (Filtre ve Meleşe Hoş Geldin)* olmuştur. Aynı yıl içinde Arte Povera hareketinin başlamasını sağlayan "Deposito d'Arte Presente" gösterisinde de eserlerini sergilemiştir.²³¹ En çok *Acts Of Passion (Tutkunun Eylemleri)* adlı gelişmiş, yatay ve katmanlı çalışmaları-montajlamaları ile tanınmıştır.²³²

²²⁹ Aynı.

²³⁰ Debbie Bibo, a.g.e., s.297-314.

²³¹ http://www.atelier-calder.com/pierpaolocalzolari_GB.html?lesartistes=pierpaolocalzolari_GB.html (26.10.11)

²³² <http://www.museiciviveneziani.it/frame.asp?pid=2046&musid=245&sezione=mostre> (26.10.11), Carolyn Christov-Bakargiev, *Arte Povera*, Phaidon, London 1999. s. 284.

Sanatçının 1969-1970 yılları arasında oluşturduğu, omurgayı anımsatan *Senza Titolo (İsimsiz)* (Resim 11) adlı yapıtında kafa bandı şeklinde kapanan ve dikey olarak yerleştirilen birtakım deri kemerlerin birimsel uzamaları ile oynamakta; ayrıca her bir daire içinde mavi neon ışıklar ile yazılı bir his, bir ruh hali, bir seçenek gibi çeşitli kelimeleri izleyiciye sunmaktadır. Mavi neon ışık omuriliği, ya da bir tapınak direğini temsil ederken “ruhun ölçüsünü” de çağrıştırmaktadır. Çalışma düşüncenin ilerlemesi veya Bergsoncu bir anlamda sürenin akışı gibi temaları göz önüne sermektedir.²³³

Sanatçının 1971 yılında yaptığı *Occhio di Dio (Tanrı'nın Gözü)* (Resim 12) adlı eserinin kaynağı geleneksel olarak üçgenin içindeki ışınlar ile temsil edilen Tanrı'nın gözü temasıdır. Göz imgesi badem şeklindeki tütün yaprakları üzerinde belirir. Her üç yaprağın ortasında ters dönmüş ve iki adet mavi neon ışık ve bir adet doğal ışık ile oluşturulmuş üçgenler bulunmaktadır. Eserde enerjinin dönüşümü tütün yapraklarının ateşte yanması ve tükenmeleri ile ortaya çıkar. Kompozisyon ilahi enerji, ruhsal enerji ve dünyanın doğal enerjinin bir döngü içinde sonsuza kadar gittiğine işaret etmektedir.²³⁴

4.2.4. Luciano Fabro (1936-2007)

1936 yılında Torino'da doğan Luciano Fabro, Arte Povera'nın öncülerinden olmuştur. Çalışmalarında değeri düşük gazete kâğıtları ve kumaş parçaları, değerli geleneksel mermer, bronz ve altın yapraklar gibi sanatsal malzemeler ve ipek, cam ve kürk gibi lüks sayılan maddeler kullanmıştır. Tekniğini de bu malzemeler arasındaki ilişkilere göre düzenlemiştir.²³⁵

Sanatçı 1963-1965 yılları arasında, kısmen şeffaf veya ayna haline getirilmiş camlardan eserler ve bunların yanı sıra şeklin ve uygulandığı metallerin ışıklı ve hareketli vektörler gibi görünen, tüp şeklinde metalden eserler yapmıştır. 1966 senesinde ise *In Cubo (Küpün İçinde)* veya *Posaseni (Sandıkta Dinlenme)* adını

²³³ Giovanni Lista, a.g.e., s. 46.

²³⁴ Aynı.

²³⁵ http://www.museomadre.it/bio_show.cfm?id=19. erişim: 26 Ekim 2011., Carolyn Christov-Bakargiev, *Arte Povera*, Phaidon, London 1999. s. 284.

verdiği beyaz tuval bezinden bir küp yapıp, aynı kumaşla vücudunun belirli yerlerini örtüp, yaptığı küpün içine girerek tamamladığı eserini teşhir etmiştir. Yerlerin silinmesi ve ardından gazete kâğıtları ile kaplanması ile oluşan *Pavimento (Yer)* adlı yapıtını 1967 yılında Genova’da Galleria La Bertesca’daki ilk Arte Povera sergisinde sunmuştur.²³⁶

Piedi (Ayaklar) (Resim 13) serisini mermer, Murano cam veya metal kullanarak yaptığı büyük heykelleri şantuk ipek gibi kumaşlarla kaplayarak 1968–1971 yılları arasında gerçekleştirmiştir. Bu heykeller, Antik Roma sütunlarını anımsatmaktadır. Bu eserler, bir yandan el sanatının değerini açıklarken aynı zamanda bilginin duyguyla birleşiminin olumluluğunu vurgulamaktadır.²³⁷

Fabro’nun ilk çalışmalarından olan *Tubo Da Metteretra i Flori (Çiçekler Arasında Konacak Boru)* (Resim 14) adlı eser iç içe geçip uzayan çelik bir borudan oluşmaktadır. Uçları, çiçeklerin ve diğer bitkilerin arasında toprağa gömülebilir veya vazolar içine konabilir diye 90 derecelik bir açı yapıp bükülmektedir. Bu resimle aynı dönemde yaptığı çelik boru çalışmaları olan 1963-1964 yapımı *Raccordo Anulare (Birleştirici Halka)*, 1964’te yaptığı *Ruota (Tekerlek)*, ve yine 1964’te bitirdiği *Struttura Ortogonale (Izgara Yapı)* gibi çalışmaları yerçekimi gibi tabiatın ana fizik kurallarını yansıtmaktadır.²³⁸ Fabro ilk kişisel sergisini 1965 yılında Milano’daki Vismara Gallery’de açmıştır.

Lo Spirato/ Iorappresentol’ingumbrodell’oggettonella Vanita Senza Soluzione De Continuita (Ölü / Ben Doludan Boşa, Devamlılığı Aksatmadan Olmadan, Nesnenin İdeoljinin Gösterişi İçindeki Engeli Temsil Etmekteyim) (Resim 15), adlı 1968-1973 tarihleri arasında yapılmış olan çalışma sanatçının çarşaf altında yattığını gösteren bir fotoğraf çalışması olarak başlamıştır. Fotomontaj tekniği kullanılarak, kafasının görüntüsü kaldırılmış ve sadece yastıktaki baş izini kullanmayı başarmıştır. Fabro daha sonra bu görüntünün bir modelini yapmış, daha sonra da, Ortaçağı ya da Rönesans’ı çağrıştıran mezarlar yapımları için mermer ustalarına göstermiştir.

²³⁶ Debbie Bibo, *Arte Povera in collection/collezione*, Charta, Milano, 2000, s.297-314.

²³⁷ <http://www.artscenecal.com/ArticlesFile/Archive/Articles2002/Articles0702/ArtePoveraA.html>.
erişim: 29 Ekim 2011.

²³⁸ Carolyn Christov-Bakargiev, *Arte Povera*, Phaidon, London 1999, s. 98.

Çalışmanın bir diğer amacı fiziksel nesne ve klasik heykel sanatının hala geçerli olduğunu kanıtlamaktır.²³⁹

1978’de görüntünün anlatılmak istenenin tam ortasında yer almasını betimleyen *Io (Ben)* adlı, sanatçının kendisinin bir bronz heykelin içinde fetüs şeklinde yattığı eserini yapmıştır. 1980’li senelerde Habitat konulu eserlerini tekrar elden geçirmiştir. Bu dönemde ayrıca kendini “Sanatın Kuralları, Sanatçılar Evinin Kurulması, Güzel Sanatlar Akademisi’nde Hocalık” gibi teorik ve didaktik çalışmalara adanmıştır. Sanatçı, bir bronz heykelin içinde fetüs şeklinde yattığı eserini, 1984 yılında perspektifin çizgilerini sorgulamaya dikkat çekmek için *Paolo Uccello*’yu yapmıştır. 1989 senesinde gerçekleştirdiği *Due Nudi Che Scendono Le Scale Ballando Boogie-Woogie (Boogie-Woogie Dansı Yaparak Merdivenlerden İnen İki Çıplak)* adlı yapıtı, Modern American Figüratif Kültürü’nün ortasında, Duchamp ve Mandrian buluşmasını anlatmaktadır.²⁴⁰

1994’te yaptığı *Sisifos* adlı yapıtında mermer silindir ve un kullanmıştır.²⁴¹ *Sisifos*’da (Resim 16) mermer silindirin her ucunda güney ve kuzey yarım kürelerin altınla beneklenmiş yıldız haritaları yer almakta, silindirin yüzeyinde ise erkte olmuş çıplak bir erkek vücudu çizimi yer almaktadır. Un kaplı bir yüzey üzerinde dönerken çıplak vücutlu ve Atlas’ın dünyayı kaldırdığı gibi silindire sarılan ve bir erkek şekli çizmektedir. Bu bir kişisel portre çalışmasıdır ve eser, son derece basit bir tarz ile karmaşık bir fikri vermesi açısından sanatçının buradaki rolünün fikrîsel bir ifadesi olmaktadır.²⁴²

Fabro *Nido (Kuş Yuvası)* (Resim 17) adlı eseri ikiye kesilmiş Dor tarzı sütun, yuva yapan kuşların bıraktığını düşündüren üç tane yumurta bulunan açık bir kitaba benzemektedir. Çalışma, Kuzey Norveç’te bir adada, tabiatın ortasında bulunan,

²³⁹ A.g.e., s. 103.

²⁴⁰ <http://www.walkerart.org/archive/D/A98359440D4B49EC6162.htm>, erişim: 25 Ekim 2011., Debbie Bibo, *Arte Povera in collection/collezione*, Charta, Milano-2000, s.297-314.

²⁴¹ <http://www.independent.co.uk/news/obituaries/luciano-fabro-456740.html>, erişim: 25 Ekim 2011. Sisifos (Yunanca Σίσυφος; İngilizce: Sisyphus), Yunan Mitolojisinde, Yeraltı Dünyasında sonsuza kadar büyük bir kayayı bir tepenin en yüksek noktasına dek yuvarlamaya mahkûm edilmiş bir kraldır. Sisifos ismi geleneksel olarak sophos (bilge) sözcüğüyle ilişkilendirilir; fakat bu ilişkilendirme bazı etimolojik problemler içermektedir. <http://tr.wikipedia.org/wiki/Sisifos> erişim: 27 Ekim 2011.

²⁴² Giovanni Lista, a.g.e., s. 49.

dünyaca meşhur bir kuş üreme alanı olan doğal barınağa yerleştirilmiştir. Sanatçı düşüncelerini şöyle açıklamaktadır: “Anıtın ve buraya konmasının başlıca nedeni bu alanı kutsamaktır. Kolon ile simgelenen Akdeniz kültürü, kuzey kültürü için bir yuva olacaktır”. Bu sözler, geçmişteki kültürün oynayacağı role bir inanış mesajıdır.²⁴³

En son kişisel sergileri 1992 yılında San Fransisco Museum of Modern Art, 1996-1997 yıllarında Musée National d’Art Moderne, Centre Georges Pompidou ve 1997 yılında Olticia Museum Rio De Janerio’ da izleyicileri ile buluşmuştur.²⁴⁴ Ölümünden kısa bir süre önce çağdaş heykel müzesinde *Contrepoint (Kontrpuan)* serisi içinde yer almak üzere davet edilmiştir. Sanatçı bunun için bir plan sunmuştur. Ancak bu plan yüksek maliyetli olduğu gerekçesiyle geri çevrilmiştir. Bu sergilerden on yıl sonra sanatçı Milano’daki evinde 22 Haziran 2007 tarihinde ölmüştür.²⁴⁵

4.2.5. Jannis Kounellis (1936-...)

Yunanistan’ın Pire kentinde 1936 yılında dünyaya gelen Jannis, 1956 tarihinde Roma Güzel Sanatlar Akademisi’nde öğrenim görmek üzere İtalya’ya gitmiştir.²⁴⁶ Arte Povera’nın öncü isimlerinden olan Kounellis “Ben temsil etmek değil sunmak istiyorum” görüşü ile sanatı ve hayatı iç içe geçirmiş, ikisini birbirine bağlayan kalıcı bir etki yaratarak gerek döneminin gerekse de günümüzün etkin ve usta bir sanatçısı olmuştur.²⁴⁷ Objelerin yanı sıra mekânı da kullanan sanatçı, objelerin mekândan soyutlayarak kullanılmasıyla anlam üretilemeyeceği görüşündedir. Kounellis, objeleri ve eşyaları belirli bir mekânda yeniden anlamlandırarak sunmanın algıyı değiştirdiğini ve amacının da bu olduğunu ifade eder. Yerleştirmelerinin amacını, var olan eşyanın kullanımını yeniden anlamlandırarak sunmak olduğunu belirtir. Temsil ya da tespit etme kaygısı taşımayan sanatçının hedefi algının değiştirilerek gerçeklerin görülmesini sağlamaktır.²⁴⁸

²⁴³ Carolyn Christov-Bakargiev, *Arte Povera*, Phaidon, London 1999, s. 104).

²⁴⁴ A.g.e., s. 284.

²⁴⁵ http://www.museomadre.it/bio_show.cfm?id=19. erişim: 25 Ekim 2011.

²⁴⁶ Carolyn Christov-Bakargiev, a.g.e., s. 285.

²⁴⁷ <http://www.stargazete.com/guncel/yazar/alın-tasciyan/yoksul-sanat-in-varsil-icracisi-haber-388801.htm> (26.10.11)

²⁴⁸ <http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/printnews.aspx?DocID=19051501>

Sanatçı, 22.10.2011 tarihli Hürriyet Gazetesi'ne verdiği röportajda Arte Povera'dan ve bu sanat çevresinde bir araya geldiği sanatçılardan nasıl etkilendiğini şöyle açıklamıştır:

*“Sanatın Gücü hareketi aslında savaş sonrası Avrupa’ında sanatın alacağı durum ya da izleyeceği yol tartışmaları sırasında ortaya çıktı. Ben, Roma Güzel Sanatlar Akademisi’nden mezun olduktan sonra bağımsız resim çalışmaları yapıyordum. Farklılık arayışları beni ve benim gibi pek çok sanatçı adayını meşgul ediyordu. Klasik resim dışı çalışmalar yapıyorduk ve farkında olmadan böyle bir hareketi yarattık. Bir manifestomuz hiç olmadı, Pop Art gibi popülist bir tavırla tüketime hizmet eden bir tavrımız yoktu. Sadece sanatı tuval dışına, hayata taşımak istedik ve bunun yaygınlaşması için çalıştık.”*²⁴⁹

1950’li yılların sonuna doğru sergilemeye başladığı ilk eserleri, monokrom yüzeylere uyguladığı mağaza veya sokak isimlerinden alınan kelimeler, sayılar ve yol işaret tabelalarının kompozisyonlarından oluşmaktadır. Bu çalışmalara başlarken asıl amacı objektif olmayan boyamaların soğukluğuna, duygusal bir sıcaklık katmak olan sanatçı daha sonra organik ve inorganik objeler eklediği düz satırlarla ortaya çıkarıp daha sonra üzerlerine eklediği uygulamaların getirdiği yeni boyutla, şehir kavramını resim kavramının içine taşımıştır.²⁵⁰ İmzasını taşıyan ve isimsiz olarak sergilediği, böylece izleyenlerin anlamaya çalışmalarını ve kendilerince yorumlamalarını istediği eserlerinde malzeme olarak demir, pamuk, kömür, tahta, ateş, çeşitli taşlar, çuval bezi, oyuncak trenler, kahve, bitkiler, canlı hayvanlar ve kuşları kullanmıştır.²⁵¹

İlk sergisini 1960 tarihinde Roma’da La Tarataruga Gallery’de açan sanatçı, 1967 tarihinde, *Senza Titolo (İsimsiz-Metal ve Pamuk)* ve *Senza Titolo (İsimsiz)* ayrıca yine aynı tarihte, Genova’da La Bartesca Gallery’deki Arte Povera sergisine katılmıştır. 1969 tarihinde, Roma’da bulunan L’Attico Gallery’de *Senza Titolo – 12 Cavalli (İsimsiz -Metal ve 12 At)* (Resim 18) eserlerini sergilemiştir.²⁵²

²⁴⁹ Aynı

²⁵⁰ Debbie Bibo, *Arte Povera in collection/collezione*, Charta, Milano-2000, s.297-314.

²⁵¹ Carolyn Christov-Bakargiev, *Arte Povera*, Phaidon, London 1999. s. 285.

²⁵² Mehmet Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ütopya Yayınevi, 1. Baskı: Ankara, 2006, s. 250.

Sanatçının *Untitled- 7+333 – (İsimsiz – 7+333)* (Resim 19) adını verilen, 1959-1960 yılları arasında çizim kağıdına yaptığı ve bir tuvale yerleştirdiği bu çalışma, ilk olarak 1963 yılında Torino’da Notzie Gallery’deki bir grup sergisinde yer almıştır. Kounellis, 1959-1966 yılları yaptığı doğrudan tuvalin beyaz yüzeyine ya da gazete gibi diğer malzemelerin üzerine yapıştırdığı resimlerde, Roma’nın günlük hayatından seçtiği işaretler ve kelimelerden oluşan bir simgesel alfabe kullanır. Alfabede harfler, numaralar, oklar gibi işaretler ve aritmetiksel semboller yer almaktadır. Bunlar genelde sanatçının kişiliğini gizleyen çizgileri yaratan şablonlarla yapılmaktaydı. Bu eserler 1960 yılında Roma’da bulunan La Tartaruga Gallery’de düzenlenen *L’alfabetodi Kounellis (Kounellis’in Alfabesi)* adını taşıyan ilk kişisel sergisinde izleyiciye sunulmuştur.²⁵³

Jannis Kounellis’in 1969 yılında yaptığı bir çalışma bir başka *Senza Titolo (İsimsiz)* (Resim 20) çalışması saf ve somut olarak şöyle tanımlanmaktadır: Taranmamış yünün bir kamp yatağı üzerindeki metal, yaylı ızgaranın üzerine yerleştirmesi. Yaylı ızgara yatağı modern burjuva imgelemine ortadan kaldırırken aynı zamanda insan vücudunun boyunu da vermektedir. Eserde insanın tabiatının değişmesinin kültürel referansı görselleştirilmeye çalışılmıştır. Endüstri çağı ve seri üretim olgusuna içgüdüsel bir şekilde karşı çıkma ve atalarından gelen el sanatlarının ham maddeyi kullanılabilir modern hayat ürünlerine dönüştürmesi verilmektedir. Yünün rahatlatan dokunuşu, yumuşaklığı ve beyazlığı, insanda dinlenme, barınma ve sıcaklık duygusu uyandırmaktadır.²⁵⁴

Senza Titolo-Scarpe (İsimsiz–Ayakkabılar) (Resim 21) adlı eserde Napoli’deki Lucio Amelio’s Gallery’de Kounellis bir duvarı altın yapraklarla kaplamıştır. Daha sonra Amelio’ya tabanları altın olan ayakkabıları vermiştir. Kısa bir süre sonra Andy Warhol karşılığında Amelio’ya, stüdyosunda senelerce giydiğini söylediği kendi ayakkabılarını vermiştir. Kounellis sadece gülümsemiş ve “*Ben bu ayakkabılar ile 2000 seneden fazladır boya yapıyorum*” demiştir. İnsanın aklına hemen Manzoni’nin beyaza boyadığı ayakkabılar veya Meyer Shapiro ile Heidegger’in Van Gogh’un ayakkabıları yüzünden yaptıkları tartışma gelmektedir.²⁵⁵ Bu tartışmada Meyer

²⁵³ Carolyn Christov-Bakargiev, a.g.e., s. 106

²⁵⁴ Giovanni Lista, a.g.e., s. 45.

²⁵⁵ Giovanni Lista, a.g.e., s. 46.

Schapiro Van Gogh'un ayakkabılarının bir köylünün değil Van Gogh'un kendisine ait olduğunu belirtir. Bu Heidegger'in ayakkabıların görsel amacı ve işlevi ile ilgili iddiasını ortadan kaldırmaktadır. Bu tartışmalara yer veren önemli bir kitap da Micheal Payne'in "Derrida, Heidegger, and Van Gogh's Old Shoes" adlı eseridir.

Kounellis 1979 tarihinde sergilediği *Senza Titolo (İsimsiz)* adlı eserinde romantik bir anlatıyı tercih etmiştir. Özenle saklanmış bu gizli anlatı ile dört köşe seren yelkenli bir geminin yelken direği ve yelkenlerin yanı sıra etrafındaki duvarların üzerine, sahnenin bir limanı yağmalaması ya da belki bir deniz savaşının sonu olduğunu ima eden duman izlerini taşır.²⁵⁶

Bazı eserlerinde altın yapraklar kullanan sanatçı, *Tragedia Civile (Sivil Trajedi)* (Resim 22) adlı eserinde altın yapraklar ile kaplanmış levha, duvar, duvarın önünde portmanto, onun üstünde de bir manto ve şapka kullanmıştır. İlerleyen yıllardaki eserlerinde ise Eski Akdeniz Uygarlıkları'nın etkileri görülmektedir.²⁵⁷ Otomatizmi²⁵⁸ benimsediğini ve bu otomatizmi diğer kültürler ve resim sanatı ile bağdaştırma isteğini anlatan sanatçı *Milo Venüsü*'ne olan hayranlığı ile de, klasik çağ öncesi eserlere olan ilgisini de vurguluyor. Bunun dışında ilgi alanlarının; Afrika kültürü, ekspresyonizm ve geleneksel resim olduğunu da ifade etmektedir.²⁵⁹

1989 tarihinde, kanlı sığır parçalarını ateş ışığıyla aydınlatmış; böylece 1980'li yılların şekilciliğinden uzaklaşmak istemiştir. Jannis Kounellis'in 1989 yılında yaptığı *Senza Titolo (İsimsiz)* (Resim 23) adlı çalışma maddeler arası zıtlıklar üzerine kurulmuştur. Sanatçı, dokunma duyusunu artırmakta ve alaycı bir üslupla, musluk hattı fikrini ters çevirip, kurşunun ipi çektiği ve gerginliğe sebep olduğu fikrini ortaya koymaktadır. Bu tarafta ip kurşun tarafından desteklenmektedir. Kurşun külçelerin kesin olmayan profili ve yumuşaklığı, vurucu bir güçle bu külçeler ile metal plakanın sertliği ile ağır hareketi arasında ipi bırakma suretiyle

²⁵⁶ Lucie-Smith Edward; *Art Today*, Phaidon, 1977, s.149–151.

²⁵⁷ Carolyn Christov-Bakargiev, *Arte Povera*, Phaidon, London 1999, s. 114

²⁵⁸ Otomatizm, iradeden bağımsız olarak ve hatta kimi zaman bilincin dışında gerçekleşen, kendiliğinden bir faaliyettir anlamına gelmektedir. Otomatizm, kelimesi kimi zaman vitalizm ve animizme karşıt olmak üzere Descartes'in biyolojik mekanizm anlayışını belirtmek için kullanılır.

²⁵⁹ Nalan Danabaş Tuncer, *Geçmişten Günümüze Land Art Sanat Akımı ve Diğer Disiplinler İle İlişkisi*, Sanatta Yeterlilik Tezi, Prof.Dr.Güngör Güner (Tez Danışmanı), İstanbul-1998/Marmara Üni.Güzel Sanatlar Enstitüsü, Seramik-Cam Anasanat Dalı, s. 137.

hissedilebilmektedir. Böylece çalışmaya aynı bir annenin şefkati gibi durağanlık ve sükunet hakim olur.²⁶⁰

1990 tarihinde ise boyutları farklı iki kavanoz alarak birine deniz suyu diğerine de kutsallığın ve gizemin sembolü olan kanı doldurarak sergilemiştir.²⁶¹ 1995'te yaptığı *Resistance e Liberazione (Dayanıklılık ve Serbestlik)* (Resim 24) adlı eserin açılışı, İtalya'nın faşizmden kurtuluşunun 50. yıl kutlamaları için 29 Mayıs 1995'te yapılmıştır. Bu eserin öne çıkan özelliği katmanları ile bir simgecilik ortaya koymaktadır: Tabanda tahta pervaz parçaları, yukarı doğru çıktıklarında değişip uyumlu olmaktadır. Üç İtalyan bayrağı birbirlerine sarılarak Katoliklerin, Komünistlerin ve Sosyalistlerin beraber yer aldığı mücadeleyi simgeleştirmektedirler. Bu anıt, İtalya'nın hürriyeti için birleşip savaş veren değişik kültür ve ideallerden insanlara ithaf olunmuştur.²⁶²

Sanatçının 1995 yılında yaptığı başka bir çalışma ile bir zıtlıklar serisiyle, değişik dokuların bedensel farklılıkları üzerinde önemli bir rol oynamaktadır. 1995 tarihli *Senza Titolo (İsimsiz)* (Resim 25) eserde, katlanmış ve yuvarlanmış kumaşın sıcak yumuşaklığı, demirin soğukluğu ve bükülmezliği ile tezat teşkil etmektedir. Bir başka fark, demir plakada sanayinin yapabileceğini görebiliyorken kumaşta insan hareketlerinin doğal izlerini elinde tutmaktadır. Palto, yoklukta bir varoluş gibidir. Dört yatay ve sarmalanmış dikme tabutla bir benzeşme yaratmaktadır. Her eşyanın geleceği kadar mazisi de bulunmaktadır: Siyah opak paltonun üzerindeki tel bir ışık örgüsü gibi durmaktadır.²⁶³

Sanatçı kimliğinin yanı sıra Avrupa kültür ve sanat dünyasının fikir önderlerinden biri olarak kabul edilen Kounellis, Türkçeye Ahmet Cemal'in çevirisi ile kazandırılan *Bir Katedral İnşa Etmek* adlı tartışma kitabında, 1985 tarihinde çağdaş

²⁶⁰ Giovanni Lista, a.g.e., s. 48.

²⁶¹ Nalan Danabaş Tuncer, *Geçmişten Günümüze Land Art Sanat Akımı ve Diğer Disiplinler İle İlişkisi*, Sanatta Yeterlilik Tezi, Prof. Dr. Güngör Güner (Tez Danışmanı), İstanbul-1998/Marmara Üni. Güzel Sanatlar Enstitüsü, Seramik-Cam Anasana Dalı, s. 137.

²⁶² Giovanni Lista, a.g.e., s. 49.

²⁶³ A.g.e., s. 49

sanatın kare ası olarak bir araya gelen ve sanat dünyasının geçmişini, geleceğini, estetiğini, etiğini, politiğini tartışan dört isimden biridir.²⁶⁴

Türkiye’de, İkinci ve dördüncü İstanbul Biennialeri’ne katılan sanatçı 13 Ekim-12 Kasım 2011 tarihleri arasında da ilk kişisel sergisi olarak son dönem çalışmalarını İstanbul Galeri Artist’te sergilemiştir.

4.2.6. Mario Merz (1925-2003)

Arte Povera’nın önde gelen sanatçılarından olan Merz, İtalya’nın Milano kentinde, 1925 yılında dünyaya gelmiş, hayatını Torino’da devam ettirmiştir. II. Dünya Savaşı yıllarında, faşizm karşıtı gruplarla ilişkisi olduğu için bir süre hapiste yatmıştır.

1950’li yılların sonunda eğitimini yarıda keserek resim sanatı ile ilgilenmeye başlayan sanatçı, Gallizio ve Jorn’dan etkilenerak soyut-ekspresyonist çalışmalar gerçekleştirmiştir. Merz, ressam olarak başladığı sanat hayatında daha sonra resim çalışmalarını ve malzemelerini bırakarak doğal, teknolojik yapıda ya da günlük hayatta kullanılan malzemeler ve objeler kullanmaya başlamıştır.²⁶⁵ Neon ışıklı tüpler, şişeler, sepetler, yastılar, yağmurluklar, şemsiyeler gibi pek çok çeşitli malzemeye yer veren Merz’in amacı “izleyiciyi doğa, insan ve modern yaşam ilişkisi üzerinde düşündürmek” olmuştur.²⁶⁶

1967 tarihinde yaptığı *Ombrello (Şemsiye)* İtalyan fütürist sanatçılardan esinlendiği dinamizm ile ortaya çıkan sanatçı, 1968 tarihinde, kültür ile organik dünyanın arasında aracılık işlevi gördüğüne inandığı cam, kum torbaları, çamur, ağaç dalları, metal, balmumu, taş, toprak ve başka malzemeler kullanarak ideal organik formları (dünya ve ev) temsil ettiğini düşündüğü ilk *Igloo (İglo)* çalışmasını gerçekleştirmiştir. Ev ve dünyanın çelişkili bütünleşmelerinin bir anarşik enerji oluşturduğunu düşünmekteydi. Bu enerji, dünya- ev imgesinin içinde yer aldığı

²⁶⁴ <http://www.stargazete.com/guncel/yazar/alın-tasciyan/yoksul-sanat-in-varsil-icracisi-haber-388801.htm> (26.10.11)

²⁶⁵ Debbie Bibo, *Arte Povera in collection/collezione*, Charta(yayınevi), Milano-2000, s.297-314.

²⁶⁶ J.N. Erzen, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, YEM Yayınları, Cilt:2, 1997, s. 1204.

mekânın mimari biçiminden beslenmektedir. İnsanı dış dünyadan koruma görevi olan temel iglo biçimi, soyut göçer kavramı ile ilişkilendirilmiştir.²⁶⁷

Merz'in 1968 yılında oluşturduğu *Igloo di Giap (Giap'ın İglosu)* (Resim 26) adlı eserinin üzerinde neon ışıklarla yazılan cümlede şunlar yazılıdır: “Eğer düşman yoğunlaşırsa o toprak kaybeder, Eğer düşman dağılırsa O güç kaybeder”.²⁶⁸

Merz bu cümleyi Giap'a ithaf etmektedir, fakat bu aslında, Sun-Tseu tarafından M.Ö. 6. yüzyılda yazılan, 13 bölümden oluşan askeri taktikleri *The Art of Warfare* adlı kitabındaki meşhur özdeyişin açıklaması olmaktadır. Savaşta, hava saldırılarında korunma amaçlı kullanılan kum torbalarının prensibini ödünç alan yapıt su geçirmeyen ve kolay kırılmayan bir kaplumbağa kabuğuna veya bir igloya benzer. Bu yolla sanatçı, çevre-koruması olarak nitelendirilen kavramı nesneleştirmektedir. Çeşitli maddeler kullanarak, etrafındaki sınırsız düşmanlara karşı mantığın sembolünü kullanmaktadır. Serinin ilk çalışması 1968 yılında başlıktaki kelimeleri balmumu dolu bir kovaya sokup çıkarmak suretiyle yapılmıştır. 1969 yılında Roma'da bulunan L'Attico Gallery'deki ve Amsterdam'da bulunan Stadeljik Museum'deki *Che Fare? (Ne Yapıyorsun?)* (bir başka versiyonu için bkz. Resim 27) adlı sergileri için sanatçı, toprak ve yağı karıştırarak *Che Fare?* cümlesini, yenilenme ve canlılığı betimleyen ve devamlı akan açık bir musluğun yanındaki alçı duvara yazmıştır. Soru, Lenin'in yazdığı entellektüellerin buldukları çevre içindeki aktif rollerini anlatan küçük bir kitapçıktan gelmektedir. Bu dönemin diğer çalışmalarında olduğu gibi Merz, 1968 den bugüne doğru olan olaylar ve duvar yazılarına ışık tutmaktadır.²⁶⁹

²⁶⁷ Şeyma Reisoğlu Nalça, *1960'tan Günümüze Sanat-Kavram İlişkisi Ve Bu Bağlamda Yapıtlarının Temellendirilmesi* (Sanatta Yeterlilik Tezi), (Tez Danışmanı:Prof.Dr.Tankut Öktem), Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Seramik ve Cam Anasanat Dalı, İstanbul 1999, s.49-50.

²⁶⁸ General Võ Nguyên Giáp, Vietnam Halk Ordusu'ndan emekli eski asker ve politikacıdır. I. Hindiçini Savaşı (1946-1954) ve Vietnam Savaşı'dır (1960-1975), Lang Son (1950); Hoa Binh (1951-1952); Dien Bien Phu (1954); Nguyen Hue Saldırısı (1972); ve son Ho Chi Minh hareketine katılmıştır. Giap aynı zamanda bir gazetecidir ve Ho Chi Minh'in Viet Minh hükümetinde içişleri bakanlığı yapmıştır. Viet Minh ve Vietnam Halk Ordusu komutanıdır, savunma bakanlığı yapmıştır, Lao Dong Partisi'nin Politbüro üyesi olmuştur.

http://tr.wikipedia.org/wiki/V%C3%B5_Nguy%C3%AAn_Gi%C3%A1p, erişim 10.01.2012, 15.29.

²⁶⁹ Giovanni Lista, a.g.e., s. 45.

Merz, doğadaki değişimin sürekliliğini simgeleyebilmek için İtalyan ortaçağ matematikçisi Leonardo Fibonacci'nin sayı, mekân, zaman strüktürü içinde çoğalma ve büyüme kavramlarından hareket etmiştir. Bu dizeleri oluştururken organik malzemelere başvurmuş, kuru dallardan spiraller ve mekânlar kurmuştur. Bu sayı dizelerinde her sayı önceki iki sayının toplamına eşittir.

Dizelerdeki artışı neon ışıkları kullanarak uygulamıştır. *İglo Kenti'nde* bu sayısal temellendirme spiral formu oluşturuyordu. Bu mikro organik şehirlerin oluşturduğu helezonik kıvrımlar dünyanın rotasını betimlemekte, yurt olan dönen ve tahrip edilemeyen bir gezegen sisteminin kodlarını taşımaktadır. Merz'e göre spiral sürekliliği oluşturup evrenin ruhunun görüntüsü olmaktadır. Sanatçı "*doğada gözlediği öğeleri teknolojik parçalara uygulamış, organik yapılaşmadan esinlenerek biyoformik şekiller yaratmıştır.*"²⁷⁰

Sanatçının 1969 yılında *L'ingotto (Tomruk)* (Resim 28) adlı çalışmanın yapısı, bir kalıbın, dökülen erimiş metali içine kabul edip olduğundan küçük bir yerde şekillendirmesi gibi, ağaç dallarının da rüzgârla coşkulu bir şekilde dağılıp bir demir mimari eserin içine sarmalanmasının dışarıda kalan dallarla olan tezadını ortaya koymaktır. Artık elimizde bir tane asimetric bitkisel kesik piramit ve onun içine girdiği düzgün hatlara sahip ters doğrultuda olan kesik metal bir piramidimiz vardır. Doğal halde bulunan ve her an eriyebilecek olan balmumu bloku karşıt güçlerin oyununu simgelemektedir. Eser İncil'den görüntüler aktarıyor gibi durmaktadır. İbrahim peygamberin sunağı ve Musa peygamberin yanan çalılarını anımsatmaktadır.²⁷¹

Sanatçının *Il Vino rovesciato, Aspirato, Bevuto (Dökülen, Koklanan, İçilen Şarap)* (Resim 29) adı eseri ile 1966-1983 yılları arasında, metal ağ, neon ışık, tahta taş, şişe ve bir pompa kullanarak yaptığı eserinde sanatçı detaylı bir şekilde şarabın mideye doğru inmesini anlatırken, sergilenen bir taş ta midenin ağırlığını nesnelleştirir ve somutlaştırır. Metal bir ağdan yapılan boğazdan ve göğüs kafesinden aşağı inerken

²⁷⁰ Şeyma Reisoğlu Nalça, *1960'tan Günümüze Sanat-Kavram İlişkisi Ve Bu Bağlamda Yapıların Temellendirilmesi* (Sanatta Yeterlilik Tezi), (Tez Danışmanı: Prof. Dr. Tankut Öktem), Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Seramik ve Cam Anasanat Dalı, İstanbul 1999, s.49-50.

²⁷¹ Giovanni Lista, a.g.e., s. 46.

neon ışığı da vücudun emdiği şarabın somut enerjisini anlatmaktadır. Sonrası oldukça kırılğan ve şeffaf, biraz gerçek dışı gözükmekte ve tek gerekli enerjinin kendisi dışarıdan gelmektedir.²⁷²

Carro carretto (Kuru Ot Taşıma Arabası) (Resim 30) adlı çalışmasında sanatçı 20 sene arayla çekilmiş 2 fotoğraftan oluşmaktadır. İlkinin sembolik ölçüsü çok taraflıdır: Araba, çiftlik hayatının nesnel kültürünü çağrıştırmaktadır. Mevsimlerin ritmi ile ilgili nesnel olmayan zaman burada bir yıldırım ışığı ile hareketlendirilmiştir. İkincisi ise bugüne vahşi bir bağlantı gibi durmaktadır. Zamanın yavaş akışını ve anlık karakter değişikliğini durdurması, manyetik bir enerjinin veya ruhsal bir gücün saldırısı gibi hissedilmektedir.²⁷³

Mario Merz, *Il Volo Dei Numeri (Sayıların Uçuşu)* (Resim 31) isimli eserini 1984 yılında Torino'da neon ışığı tüpleri kullanarak Mole Antonelliana Binası üzerinde yapmıştır. Mole Antonelliana binasının kubbesinin kavisli güney yüzünü, metal şeritlerle ayrılmış taş plakalar ile yapılmış dikey şeritlerin üstüne işlenen Fibonacci'nin serileri kaplamıştır.²⁷⁴ Sayılar 49,23 m. yükseklikte başlar ve 80,72 m. de sona erer. Dikey yüksekliği 31,49 m. olup, 1 den 987 ye kadar olan sayılardan 16 tanesini barındırmaktadır. Sayı serisi gelişi güzel bir sırada, artan boşluklarla, kubbenin o yüzündeki ekseninin tam ortasına değil de lambasının dış sol kenarına dizilmiştir. Bu asimetri, serinin sembolik karakterini anlatan kulenin yüksekliğini kavramsallaştıran dinamik gelişime vurgu yapmaktadır.²⁷⁵

4.2.7. Marisa Merz (1931-...)

İtalya'nın Torino kentinde, 1931 yılında dünyaya gelen Merz, 1960 tarihinden itibaren heykel, çizim ve yerleştirme çalışmalarında insan hayatı ile sanatın ilişkisini ortaya koymuştur. Yerleştirmelerinde malzeme olarak yumuşak alüminyum bobinler,

²⁷² A.g.e. s. 47.

²⁷³ A.g.e., s. 47.

²⁷⁴ Mehmet Yılmaz, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ütopya Yayınevi, 1. Baskı: Ankara, 2006, s. 250.

²⁷⁵ Giovanni Lista, *Arte Povera*, Continents Edition, 2006, Milan, s. 48.

yorganlar, balmumu, tuz, bakır ağılar ve kil kullanan sanatçı mekân olarak ise tavan ve tabanı kullanmış; dik ya da cephe yerine yatay bir perspektif geliştirmiştir.²⁷⁶

1961 tarihinde kendi sergi salonunda ilk kişisel sergisini açan Merz, obje olarak tavandan sarkan hafif alüminyum tabakalar kullanmıştır. Bu eser ertesi yıl Piper Club ve Gian Enzo Sperone Galerileri'nde tekrar sergilenmiştir. Bu sergilerden sonra Merz, yaratıcı sanatlara yönelmiş ve Arte Povera'dan etkilenmiştir. Bu bağlamda Deposito d'Arte Presente sergisine katılmış Arte Povera'nın bir temsilcisi olmuştur.²⁷⁷

Sanatçının 1967-1985 yılları arasında yaptığı çalışmalar (Resim 32) 1985 yılında New York'ta yapılan The Knot (Düğüm) adlı Arte Povera sergisinde izleyiciye sunulmuştur. Sanatçı uzun bir çalışma dönemini kapsamayan bu çalışmalarını için evinde ve stüdyosunda geliştirdiği bir montajlama çalışması esas alınmıştır. Eser, tavana asılması ve oradan sarkması nedeniyle geçen esintilerden etkilenip zedelenmektedir.²⁷⁸

1979 tarihinde kendi yazısıyla çeşitli şiirsel pasajları işlerine katmıştır. 1980 tarihinde yerleri kaplayan kâğıtlar ve onların üzerindeki objelerle büyük bir yerleştirme çalışması gerçekleştirmiş ve bunları parafın damlalarıyla birbirlerine tutturmuştur. Bu çalışma 39. Venedik Bienali'nde, *E Naufragar M'e Dolce in Questo Mare (Benim İçin Denizde Bir Kazazede Olmak Zevklidir)* adı altında sergilenmiştir. Marisa Merz 1982 yılında kilden yapmaya başladığı küçük kafaları *Testa (Kafa)* (Resim 33) olarak adlandırdı ve yapmaya 1982 yılında başladı. Düşsel kalite ile sanatçının eserlerinden göze çarpan eserlerin bazıları altına boyanmakta veya altınla kaplanmakta, başkaları duvak ile kaplanmaktadır. Genelde nesnelere ve parçalara doğru eğilmekteledir.²⁷⁹

²⁷⁶ Carolyn Christov-Bakargiev, *Arte Povera*, Phaidon, London 1999, s. 285.

²⁷⁷ Debbie Bibo, *Arte Povera in collection/collezione*, Charta, Milano-2000, s.297-314.

²⁷⁸ Carolyn Christov-Bakargiev, *Arte Povera*, Phaidon, London 1999, s. 130

²⁷⁹ A.g.e., s. 131).

Merz aynı senelerde çizim yapmaya başlamıştır. Tuval ya da karton üzerine kara kalemle küçük boyutta kadın portreleri; daha büyük boyutta pastel çalışmaları gerçekleştirmiştir. Bu çalışmalar daha sonraları yaptığı eserlere de yansımıştır. 1982 tarihinde Merz, sanat hayatında önemli bir adım atıp, boncuk çalışmasına başlamış ve eserlerinde de sık sık kullanmıştır. Diğer eserlerinde iskemleler üzerinde sembolize edildiği gibi bu pişmemiş kilden ya da plastikten imal ettiği pigmentlerle boyalı boncukları kaba ağaçlar ya da metal uçayaklar üzerinde sergilemiştir. Bazı boncuklar işlenmiş metal tellerle ya da balmumuyla kaplanıp, sebzelerle beraber sergilenmiştir. Sonraki dönemlerde ise boncuklar altın yapraklarla kaplanıp, eserler metal geometrik parçalarla ilişkilendirilmiştir. 1990 tarihinde, sanatçı bir seri keman şeklinde balmumu ile parafinden küçük heykel çalışmaları gerçekleştirmiştir.

1993 yılında Milano'da Galleria Christian Stein'de sergilenen *Senza Titolo (İsimsiz)* (Resim 34) adlı montajlama çalışmasında sanatçı, gözle görülebilen gerilim hatlarını kullanmıştır. Üç metal kaide aşağıdan yukarı doğru çıkmaktadır. Kaidelerin arkasındaki çok ince spiral bakır teller bir çizim gibi duvara aktarılmaktadırlar. Elde edilen boşluk fizikselden çok akılcı olmakta ve kafanın hareketi içeride olmanın görünürlüğünü aktarmaktadır.²⁸⁰

Bazı çalışmalarında kurşun bir altlık kullanmış, bazı çalışmalarını ise bir fişkıran suyun yanına koymuştur. Suyun anlamı esere bir ses boyutu katmaktır. Merz, 1992 tarihinde documenta 9, Cassel'de bir küçük balmumu çeşme sergilemiştir.²⁸¹ 2001 tarihinde, 49. Venedik Biennialinde küçük bir heykel kafası ile özel bir ödül alan sanatçı, 2002 tarihinde de Venedik'te gerçekleştirilen Open 2002 Uluslararası Heykel ve Yerleştirme Sergisi'ne eserleri ile katılmıştır.²⁸²

Sanatçı 1967 yılında *Senza Titolo - Coperte (Battaniyeler)* (Resim 35) adlı eserini yaptıktan sonra bu işle yakından ilişkili olan *Tavole (Masalar)* (Resim 36) adlı çalışmasını 1970 yılında yapmıştır. Bu çalışmalarda Marisa Merz, rulo yapıp sarılmış ve bağlanmış yün battaniyelerden kolay şekil verilebilir ve yumuşak bir

²⁸⁰ Giovanni Lista, a.g.e., 48.

²⁸¹ Debbie Bibo, *Arte Povera in collection/collezione*, Charta, Milano-2000, s.297-314.

²⁸² <http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=48271>,
<http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=6008>

çalışma serisi hazırlamıştır. Seneler içinde çeşitli pozisyonlarda çeşitli yerlere konulmuşlar; 1969 yılında ise L'Attico Gallery'deki sergisinde ortalıkta dolaştırırken Mario Merz'in omuzlarında; Roma yakınlarındaki Ostia Lido plajının ıslak kumları üzerine yerleştirmişlerdir; 1970 yılındaki L'Attico Gallery'deki sergisinde ise *Tavole (Masalar)* adlı eseri oluşturan üstleri sert görünümlü diğer malzemeyle tezat teşkil eden yumuşak ve yarı saydam balmumu kaplı sanatçının kendi iç görüşünü yansıtmaktadır. Bu uhrevi görünümlü 2 tane dikdörtgen masadan birinin alt gözüne, diğerinin ise üst tarafına, teşhir edilmek üzere Bolonya'daki Gennaio 1970 Uluslararası Üçüncü Genç Ressamlar Bienali'ne ya da yine sergilenmek amacıyla bir galeri duvarında bir girintiye bırakılmıştır.²⁸³

4.2.8. Giulio Paolini (1940-...)

İtalya'nın Genova kentinde dünyaya gelen ve halen Torino'da yaşayan sanatçı, Arte Povera'nın en kuramsal uygulayıcılarından. 1960 yılındaki ilk çalışmalarında sanatın doğasını sorgulamıştır. *Disegno Geometrico (Geometrik Çizimler)* adlı çalışma Paolini'nin 1960 yıllarındaki ilk eserleri arasında yer almaktadır. Burada yapılan çalışmayı herhangi bir sözel ya da sanatsal dokunuşun etkilemeyeceği, çalışmayı en iyi çalışmanın kendisinin anlatabileceği söylenmektedir.²⁸⁴

Paolini'nin ilgi alanı, özellikle resim dilinden çok kendini ifade etmenin kategorize edilmiş sunumu olmaktadır. İç içe tersten geçirdiği tuvaleri kullandığı düzenlemeleriyle dikkat çekmektedir. Özgün bir renk anlayışıyla olgunlaştırdığı kartonları, anlatım araçlarının yalınlığını tanımlarken yatay, düşey çizgiler ve temel renklerin yanı sıra siyah, beyaz ve griye boyanmış düz yüzeylerle simgeleyen yeni plastik yapıyı eleştiren bir süreçte kullanmıştır. İtalyan kültüründe bu sunum için sanat en tercih edilen arena olmaktadır. Paolini, bir sergi alanını uzay olarak kabul etmektedir. 1964 tarihinde, Roma Galleria La Salita'da gerçekleştirdiği ilk kişisel sergisinin teması da bu olmuştur.²⁸⁵

²⁸³ Carolyn Christov-Bakargiev, *Arte Povera*, Phaidon, London 1999, s. 125-126.

²⁸⁴ Debbie Bibo, *Arte Povera in collection/collezione*, Charta, Milano-2000, s.297-314.

²⁸⁵ A.g.e., s.297-314.

2200/H adlı (Resim 37), 1965 yılında yapılmış fotoğraflık çalışmada resimlerin ziyaretçilerin sırtlarını dönerek, stüdyonun duvarına yaslanmaları betimlenmektedir. Ortada, sağ tarafı kaldırılmış beyaz bir tuval üzerine yapılan çizgi çalışması bütün çalışmayı aynen anlatmaktadır. Sanatçı bir sonsuzluk çalışması yapmayı amaçlamaktadır. “Eğer resmi, orijinal görevinden soyutlarsam elimde sadece bir ‘nesne’ kalır” demektedir. Ters pozisyonda duvara konan bir resim çalışmasının teması Chirico’nun çeşitli şekillerde anlattığı gibi Louvre’da sergilenen Poussin’in meşhur kişisel portresinden esinlenerek işlenmektedir. Yapıtın ismi, resmin ortasındaki çalışmayı çizmek için kullanılan kurşun kalemin referans numarasını teşkil etmektedir.²⁸⁶

Sanatçı, 1969 tarihinde, Torino’daki Teatro Stabile’de sergilenen Alfieri’s Bruto II için set tasarım çalışması ve kostüm tasarımları ile tiyatro çalışmalarını gerçekleştirmiştir. 1972 tarihinde ise Carlo Quartucci yönetimindeki avantgard bir grupla uzun soluklu bir işbirliğine başlamıştır. 1970’li yılların ortasından sonra ikili çalışma Paolini’nin eserlerinde görülmeye başlanmış daha sonra da sık sık kullanılmıştır. Örneğin İtalyan sanatının o dönemdeki en belirgin sanatı olan *Mimesi*’de antik heykelin yüzünde iki plasteri gösteren heykel Praksiteles tarafından yapılmıştır.²⁸⁷

Paolini, *Elegia (Ağıt)* (Resim 40) adlı eserini 1969 yılında Michelangelo’nun “David” isimli eserinin sağ gözünün alçı dökümüne bir parça kırık ayna koyarak oluşturmuştur. Arte Povera’nın Rönesans sanatı ile belirgin bir şekilde iletişim kurduğu çalışmada David, onunla zıtlaşan deve, Goliath’a, dikkatle bakarken, çatılan kaşı taşı aldığı elinin niyetini açıklamaktadır. Göz bebeğindeki kırık ayna parçası bakışlarının anlamını yansıtmaktadır. Başlığın anlatmak istediği ise bezgin bir sanat akımının kendi kurgusu dışına çıkma isteğini anlatmaktadır. Paolini bu eserini görsel ve mantıksal algılama alanlarında çalışmalara başlayınca yapmıştır.²⁸⁸

²⁸⁶ Giovanni Lista, a.g.e., s. 44.

²⁸⁷ Debbie Bibo, *Arte Povera in collection/collezione*, Charta, Milano-2000, s.297-314.

²⁸⁸ Giovanni Lista, a.g.e., s. 46.

Sanatçının 1975 yılında yaptığı *Mimesi - Venere dei Medici (Mimesis-Doktorların Gelişi)* (Resim 39) adlı eserde, orijinali Yunan heykeltıraş Praxiteles tarafından yapılan yapılmış olan 2 adet büst karşılıklı yerleştirilmişlerdir ve birbirlerine bakmaktadırlar. Sanatçı kendi çalışması hakkında ise şunları söylemektedir: “İki tane aynı antik heykele ait iki dökümü karşılıklı koyduğum zaman, ben bu eserleri yapan veya onları yeniden keşfeden kişi olmak istemiyorum, fakat onlara bakan, aralarındaki mesafeyi kavrayan araştırmacı olarak, aralarındaki ilişki olasılığını veya bir ilişkinin eksikliğinin oluşmasını incelemek, veya aynı şeyi resim ile bizim için de yapmak istiyorum”. Karşılıklı birbirlerine bakarlar, bakışlardaki etki ve utanma hislerini yansıtan hareketler heykellere canlılık kazandırmaktadır.²⁸⁹

Sanatçı *Aria (Arya)* (Resim 40) adlı çalışmasını 1983-1984 yıllarında, kesilmiş siyah-beyaz fotoğraf, pleksiglas, kâğıt parçaları ve defne yaprakları kullanarak yapmıştır. Bu resim büyük ihtimalle 18. yüzyıla ait Neo-klasik tarzda, baş aşağı asılmış, kanatları ayaklarında yer alan ve altında bir plakanın üzerinde dağınık şekilde kâğıt parçaları ve defne yaprakları bulunan Apollon ilham Perisi heykelinin kopya çalışmasıdır. Bu duruşu ile sanatçı heykel kanatlı dâhiyi veya İkarus’un ya da meleğin düşüşünü şekillendirmiştir. Anlatılmak istenen, hatanın bir zamanın merkezinde olduğu mecazi söylemi olmaktadır. Mitolojik Dafne’ye dönüşen defne ağacı aslında Apollon’un da ağacıdır ve müziğin akışını anlatmaktadır.²⁹⁰

Paolini’nin 1986 tarihinde oluşturduğu *Tutku Enstrümanları* adlı eseri, New York’ta oluşturduğu bir yerleştirmedir. Bu eser hazır nesnelerin yan yana konulmasıyla oluşmuştur. Ayrıca Paolini, nota sehпасı, pleksiglas cam, tahta projektörünü bir araya getirerek oluşturduğu yerleşmesinde, bir müzik gösterisini canlandırmaktadır. İzleyenlere bir yandan bu objelerin unutulmuş sessiz izleyiciler oldukları ironik biçimde ima edilirken diğer yandan uygun biçimde yapılandıkları ve geleneksel olarak hayata katıldığında gerekli bir katalizör oldukları vurgulanmıştır.²⁹¹

²⁸⁹ A.g.e., s. 47.

²⁹⁰ A.g.e., s. 48.

²⁹¹ Aynı.

Sanatçı yerleştirmelerinde, sanat eserinin uzay ve zaman içinde yorumlanmasına ışık tutan fotoğraf, plaster, kayıt ve reproduksiyon tekniklerine yer vermiştir. Örnek olarak 1967 yılında yaptığı *Giovane Che Guarda Lorenzo Lotto* (*Lorenzo Lotto'ya Bakan Genç Adam*) (Resim 41), *Lotto's Ritratto Di Giovane* (*Bir Genç Adamın Hikâyesi*) adlı eserin aynı ebatta fotoğrafik bir çoğaltmasıdır.²⁹²

4.2.9. Pino Pascali (1935-1968)

1935 yılında İtalya'nın Bari kentinde doğan Pino Pascali, eğitimini Napoli'de tamamlamış ve Sanat Akademisi'nde Toti Scialoja'dan sahne ve dekor tasarımı öğrenimi aldığı Roma'da 1955'ten itibaren yaşamaya başlamıştır.²⁹³ Bir süre televizyon ve sinema reklâmları için çalışmıştır.

Sanatçının ilk eserlerinde Roma Sanat Akademisi'ndeki öğrenim gördüğü yılların ve film piyasasında ortaya koyduğu sahne tasarımlarının izlerini bulmak mümkündür. Aynı zamanda yapıtları, televizyon için yaptığı reklâm çalışmalarını da yansıtmaktadır. 1964 tarihli, yuvarlak bir tahtaya monte edilmiş beyaz tuval ve altı siyah boyalı Venüs tepesi ile betimlenen *Grande Bacino di Donna* (*Kadının Geniş Baseni*) (Resim 42) ile aynı sene yaptığı ve tek olarak bir duvarda sergilenen *Labbrarosse* (*Kırmızı Dudaklar*) eserleri kadının öncelikli seksi karakteristiklerini vurgulamaktadır. Bununla birlikte Pascali, bu yapıtlarında Pop Art'ın sanat piyasasına hükmettiği bir dönemde görüntüden çok, nesnellığe dönerek Tom Wesselmann'ın *Çıplaklar* (*Nudes*) eserinde olduğu gibi daha sürümlü ve komedi çağrıştıran bir tarza yönelmiştir.

1965–1966 yıllarında hurda demir, kamp malzemeleri ve karton kullanarak toplama tarzında yaptığı, tam ölçekli makineli tüfek, bomba, roket rampası betimlemeleri olan *Silahlar* (*Armi*), kendisinin görüntüsel varlığını tanımlamaktadır. Titizlikle detaylandırılmış ve bir örnek askeri tonda zeytin yeşiline boyanmış bu çalışmalar gerçeklerinden zorlukla ayırt edilebilmektelerdir.²⁹⁴ Bu yapıt, Vietnam Savaşı'na

²⁹² Carolyn Christov-Bakargiev, *Arte Povera*, Phaidon, London 1999. s. 285-286.

²⁹³ Carolyn Christov-Bakargiev, a.g.e. s. 286.

²⁹⁴ <http://www.gagosian.com/artists/pino-pascali/> (01.11.2011)

karşı çağdaş bir protestodur. Sergilendiği galeriler, örneğin 1966'daki teşhir edildiği Galleria Sperone gibi, naftalin kullanılarak koruma altına alınmış cephanelik görüntüsü vermektelerdir. Sanatçı, burada çelişkili birçok anlamlılıkla oynamaktadır. Silahlar tehlikeli olmaları ve savaşa teşvik etmelerinin yanı sıra birer sanat objesi olduklarından zararsız durmaktadırlar.²⁹⁵

Pascali toprak ölçüleriyle oynamıştır. 1967 yılında yaptığı *1 metreküp toprak, 2 metreküp toprak (1 metrocuboditerra, 2 metricubiditerra)* (Resim 43) eserleri ilk defa Roma'da bulunan Galleria L'Attico'da sergilenmiştir. Sanatçı ölçüleri bireyselleştirmiştir. Eserin adı ve küplerin gerçek boyutu birbirleriyle çelişmektedir, ayrıca birikmiş toprağın ağırlığı da duvardaki yerleşimi ile uyuşmamaktadır. Çünkü ilk anda kabul edilen kural toprağın yerde bulunmasıdır. Pascali bu kuralı toprağı çırılçıplak duvara asarak ortadan kaldırmıştır.²⁹⁶

Pascali ilk kişisel sergisini 1965 yılının Ocak ayında Tartaruga Galeri'de açmıştır. Bu sunumda 1964 yılında yaptığı *Kolezyum (Colloseo)*, *Grande Bacino Di Donna (Kadının Geniş Baseni)* ve *Primo Piano Labbra (Yakın Çekim Dudaklar)* isimli eserleri yer almıştır. 1960 yılında La Salita'da bir sergi açmıştır. 1966 yılında Fabio Sargentini L'Attico'da sanatçının beyaz tuval ile şekillendirilmiş heykellerini sergilemiştir. Bunların arasında 1966 yılında yaptığı *La Decapitazione Del Rinoceronte (Gergedanın İnfazı)* ve tahta ile bezden yaptığı, denizin kendine has üslubunun teatral bir biçimde anlatıldığı *Mare (Deniz)* eserleri yer almaktadır.²⁹⁷

Pascali, pek çok farklı tarzı ile Pop Art sanatı üzerine önemli eserler üreten ve Roma sanat dünyasına adını, Arte Povera sanatçısı olarak yazdıran önemli bir isim olmuştur. Yapıtlarında teneke kutular, plastik fırçalar, renkli sular, saman, sahte kürk gibi malzemeler kullanmıştır. Onun en önemli yapıtlarından biri de 8 metre uzunluğundaki halat köprüdür.²⁹⁸

²⁹⁵ Friedemann Malsch, Christiane Meyer-Stoll, Valentina Pero (ed.) *Che Fare? Arte Povera-The Historic Years*, Kehrler Verlag Heidelberg, Rome 1969, s. 212.

²⁹⁶ Friedemann Malsch, Christiane Meyer-Stoll, Valentina Pero (ed.) a.g.e., s. 212.

²⁹⁷ Carolyn Christov-Bakargiev, *Arte Povera*, Phaidon, London 1999. s. 286.

²⁹⁸ Richard Flood and Frances Morriz, *Zero to Infinity: Arte Povera 1962-1972*, London, s. 285.

Pascali, *Teatrino (Küçük Tiyatro)* (Resim 44) adlı çalışmasında Napoli'nin tipik dar sokaklarında gezen küçük bir gezici kukla tiyatrosu gibi tasarlanan "Küçük Tiyatro" adlı eserinde günlük hayattan alınma meyve, popüler müzik aletleri, şekilli tahta bacaklara oturtulmuş dik şampanya şişeleri gibi nesnel figürleri kullanmış, bazen de bunları plastik kaplayıp üzerini tamamen bandajla sarmıştır. Kimi zamanda küçük tekerlekler ve oyuncak motorları takmıştır. Günler ve günlük yaşam Neo-Dada veya Pop Art'ın çocuksu bir sürümünde alaycı bir bozuklukla sunulmuştur.²⁹⁹

Le Armi (Silahlar) (Resim 45) adlı çalışmada sanatçı bir tekerlekli uçaksavar topu ve iki adet havadan havaya atılan füze bataryası. Haki renkteki boya rastgele malzemeler (yumuşak demir, alüminyum, plastik) ile yapılmış bu eserleri aynı gibi göstermektedir. Fakat kısa süre sonra görüntü işlevini yitirmekte, kollar kullanılamamakta ve nesnel yapıldıkları malzemelerden ötürü anlamsız görünmektedirler. Bu yöntem Oldenbourg'un Pop Art çalışmalarına benzetilmektedir. Fakat Oldenbourg büyük ebatlarda çalışmaktadır. Pascali ise ebatları belirli oranlarda, bir oyuncak çalışmasında yapıldığı gibi küçültmektedir. Aslında yapıtlarını mekanik parçaların Arcimboldo'su gibi bir araya getirerek ortaya çıkarmaktadır.³⁰⁰

1966 yılında *De Capitazione Della Scultura (Heykelin Başsızlığı)* (Resim 46) adlı çalışmasında heykel sanatının geleneksel ve hatta temel prensipleri olan kütle ve dikeylik kavramlarına değinir. Bu eserde kütle bir aldatmaca olarak göze çarpmaktadır, dikeylik de aşırılığın açık bir şekilde ifadesi ile reddedilmektedir. Yatay heykelciliğe geçiş düşüncesi ise daha ileride Carl Andre'nin çalışmalarında konu edilecektir. Kesin biçimsel bir saflık esere kıvrımlarını kaybetmeden çok soyut sessiz bir görüntü vermektedir.³⁰¹

Vedova Blu (Mavi Dul) (Resim 47) adlı eser 1968 yılında yapılmıştır. Başlık, Pascali'nin doğum yeri olan Puglia'da bulunan renkli Tarantula cinsi örümceğe benzediğinden dolayı verilmiş olup meşhur Kara Dul'u da çağrıştırmaktadır. 1960'lı yıllarda halen anlatılan bir efsaneye göre Tarantula'nın ısırığı şuuru kaybetmeyi

²⁹⁹ Giovanni Lista, s. 44.

³⁰⁰ A.g.e., s. 44.

³⁰¹ A.g.e., s. 44.

tetiklemektedir ve ancak tarantellanın türediği “Pizzicatarantata” dansı panzehir görevi görmektedir. Pascali bu heykelin etrafında yöresel bir gösteri yapmayı istemektedir. Heykele sardığı mavi kürk ise korkunç görüntüye eğlenceli bir yön katmaktadır.³⁰²

Pino Pascali 1968 yılında henüz 33 yaşındayken bir motosiklet kazasında hayatını kaybetmiştir. Arte Povera'nın hızlı gelişmesinde etkin bir sanatçı olmuştur. Geride bıraktığı ve kendini ispatlamış az sayıda eserleri ile meslektaşları arasında yoğunlukla hatırlanmasını sağlayacak haklı bir yer edinmiştir.³⁰³

4.2.10. Giuseppe Penone (1947-...)

İtalya'nın Garessio Cuneo kentinde, 1947 tarihinde dünyaya gelen Giuseppe Penone, deneysel bilim ve tecrübenin temasını araştırma konusu olarak seçmiştir. Bu konuda insanların jestlerine ve dokunmak gibi hareketlerine odaklanmıştır.³⁰⁴

Çalışmalarını dış mekânlarda devam ettiren ender Land Art sanatçısı Arte Povera sanatçılarından olan Penone, insanı doğaya karşı evrensel bir yaklaşım içinde betimlerken doğa ve ağaçları iç içe sergilemiş, doğal olan ile müdahale edilmiş olanı birleştirmiştir. Sanatçıya göre her obje mekânda yalnızdır; düzenlemeye otoriteye ve Arte Povera'ya otorite kazandırmaktadır.³⁰⁵ Bu düşünceleriyle Arte Povera sanatçıları arasında özgün bir yer edinen Penone, çalışmalarında doğal malzeme olarak, bitkileri sıklıkla kullanmıştır.³⁰⁶ İlk önemli projeleri arasında *Alpi Marittime (Denize Uzanan Alpler)* (Resim 48) adlı aynı yıl yaptığı, evinin yakınlarındaki ormanda uyarlamalar ve değişikliklerle süslediği serisi bulunmaktadır.³⁰⁷ Odunları, kalasları henüz ağaç oldukları zamana geri döndürmeyi bir amaç olarak belirlemiştir. Sanayide kullanılmış, bozulmuş kalasları ve odunları, dallarını istediği ideal duruma

³⁰² A.g.e., s. 45.

³⁰³ <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/artepovera/pascali.htm>

³⁰⁴ Carolyn Christov-Bakargiev, *Arte Povera*, Phaidon, London 1999. s. 286.

³⁰⁵ Özkan Eroğlu, *Arte Povera/Gerçekten Yoksul Bir Sanat Mıydı?*, Nelli Sanatevi Yayını, İstanbul 2001, s.36.

³⁰⁶ Julian Bell, *Sanatın Yeni Tarihi*, NTV Yayınları, İngilizce'den çeviren U. Ceren Ünlü, Nurçin İleri, Rana Gürtuna, İstanbul, 2009, s. 329.

³⁰⁷ Carolyn Christov-Bakargiev, a.g.e., s. 286.

getirene kadar uğraşmaktadır. *Ormanı Canlandırmak* adlı çalışması, ormanların sanatsal olarak tekrar ürettiğini gösteren bir yerleştirmedir.³⁰⁸

1972 yılına ait olan *Piede (Ayak)* (Resim 49), adlı çalışmanın yaratım süreci ise Penone'nin 1971 yılında yaptığı *Svolgere la Propriapelle (Birinin Kendi Derisini Soyması)* adlı bir kitap ile başlar. Her sayfasında vücudunun değişik yerlerine bastırılmış cam slayt fotoğrafları yer almaktadır. Aynı yıl bütün anatomisini bitirmiştir. 1972'de vücudunun bütün parçalarının alçı dökümünü yapmış ve üzerlerine aynı parçanın slayt görünümünü aktarmıştır. Sağ ayağının kalıbını çıkartırken bir miktar kıl bacağından koparak alçının içine hapsolmuş ve resim o an çekildiği için de kıllar slayt fotoğrafta yer almamıştır. Daha sonra slayt görünüm alçı döküme aktarılıp üst üste geldiklerinde kıllar yerindeymiş gibi gözükmiştir. *Piede (Ayak)* ve *Torace (Göğüs Kafesi)* gibi eserleri ilk defa 1973 yılında Köln'de Paul Maenz Gallery'de sergilenmiştir. Daha sonra aynı yıl içinde Frankfurt Klaus Lepke Gallery'de, Torino Sperone Gallery'de, Roma Sperone-Fischer Gallery'de ve Milano'da Toselli Gallery'de sergilenmişlerdir.³⁰⁹

Patate (Patatesler) (Resim 50) ismi ile sergilediği eserini 1977 yılında 5 adet parlak bronz parça ve hakiki patatesler kullanarak yapmıştır. Bu eseri oluşturmak için sanatçı babasının Garessio'daki çiftliğinde yetiştirdiği 100 adet patatesi 5 duyu organlarının reçine kalıpları içinde tekrar ekmiştir. Amacı yeraltında organik bir çalışma ile gözünün, kulağının burnunun ve diğer duyu organlarının şeklinde heykeller yapmaktır. Patatesler kalıpların içinde büyüdüğünde sanatçı kalıplara en çok benzeyen 5 adet patatesi, bronz dökümden tekrar yapmıştır. Aksi takdirde bu patatesler zaman ve hava etkileri sonunda çürüyeceklerdir. Daha sonra bu beş bronz patatesi hakiki patates yığınlarının üstünde sergilemiştir. Sanatçı böylece bitki ve hayvan etkinliği arasında görsel ve plastik bir paralellik kurmaktadır. Fikrinin gelişip büyümesi ise Ovid ve Arcimboldo'nun çalışmalarını ve Mandrake efsanesini anımsatmaktadır. Bu dökümler bize hayvan etkinliğinin bir işleve denk geldiğini fakat bitki şeklinin doğal olduğunu hatırlatmaktadır. Patates şekillenmemiş canlı bir öge gibi durmaktadır.³¹⁰

³⁰⁸ Julian Bell, *a.g.e.*, s. 329.

³⁰⁹ Carolyn Christov-Bakargiev, *Arte Povera*, Phaidon, London 1999, s. 151.

³¹⁰ Giovanni Lista, s. 47.

1978 tarihinde gerçekleştirdiği *Nefesler* adlı serisinde, toprak kaplar yapmıştır. Bu çalışmasındaki amacı, insanoğlunun varlığı ile ilgili farkındalığını görselleştirmek olmuştur. Sanatçıya göre:

*“Her nefes alıp verişimizde aslında bir heykel meydana getiriyoruz. Çünkü her nefesle birlikte bir hava kütlesi diğer fizik ortamındaki başka bir hava ile temas geçiyor ve bu, önceki durumdan farklı olan yeni bir duruma yol açıyor. Yeni bir varoluş yeni bir heykel.”*³¹¹

Soffiono 8 (8 Numaralı Nefes) (Resim 51) diye adlandırdığı bu çalışması da 1978 yılına aittir. Eserde sanatçının vücudundan atılan bir nefesi enerjik bir şekilde nesnelleştirmektedir. Akdeniz’de yaşamış geçmiş uygarlıkları çağrıştıran kırmızı pişmiş toprak gibi bir maddeden yapılmıştır. İnsan boyu amforaları çağrıştıran bu çalışmalar boşlukta ahenkli bir yer kaplamaktadır. Anlatım ile benzetmeyi, mitoloji ile estetiği karıştırarak, bir cenaze kül kutusuna benzetme yapmakta, ya da yaşama gücü, veya adaklık bir sunum için yakarıyor gibi durmaktadır.³¹²

Sanatçının 1991–1992 yılları arasında gerçekleştirdiği *Struttura del Tempo (Zamanın Yapısı)* (Resim 52) çalışma, çeşitli aşamalarında bitkilerin büyümesini anlatılmaktadır. Sanatçı önce bir sarmaşık şeklinde kil kangalı kalıplamaktadır. Daha sonra aynı şekilde kalınlıklarını ve uzunluklarını azaltarak diğer kalıpları ve kangalları hazırlamaktadır. Kalıplanmış topraklar sarmaşığın yayılmasının devamlılığını tersten göstermektedir. Bitki ve madenler arası ince bir paralellik kurarken, çalışmanın son hali, başarı ile dizilen katlarda toprak aşınmasını ve çökmesini de çağrıştırmaktadır.³¹³

Penone, *Cedro di Versaille (Versay’dan Sedir Ağacı)* (Resim 53) diye anılan eserini, 2002-2003 yıllarında gerçekleştirmiştir. Sanatçı, 1999 yılında galeri tarafından Versay Parkı’ndaki yerinden sökülen 200 senelik bir sedir ağacını tamamen oyarak asıl şekline ve canlı haline erişmiştir. Çalışmasının düzgünlüğü bir özet gösterinin

³¹¹ Y. Vesper, “Örtünün Ötesindeki Görünür Kılan Sanatçı: Giuseppe Penone”, <http://www.ykykultur.com.tr/sanatdunyamiz/92/yvesper.html>

³¹² Giovanni Lista, *Arte Povera*, Continents Edition, 2006, Milan, s. 47.

³¹³ A.g.e., s. 48.

mantığına uymaktadır. Ağacın gövdesindeki açıklık bir dikdörtgen şeklinde olup, ağaç doğal kabuğundan sıyrılmıştır. Burada bize gösterilen ağacın faydaları ve ağacın doğumu, olgunluğu ve ölümünü içeren yaşam döngüsü olmaktadır.³¹⁴

4.2.11. Michelangelo Pistoletto (1933-...)

1933'de Biella-Torino'da doğan Michelangelo Pistoletto sanata çok genç yaşta, babasıyla tablo restore ederek başlamıştır. Pistoletto, 1960'lı yılların İtalyan sanat kültüründen etkilenmiştir. Ancak sanatçı içinde bulunduğu sanat ortamının da ötesine geçmeyi amaçlamıştır. Pistoletto, sanatını şu şekilde ifade eder: "*Jackson Pollock kendi rengini tuvalin üzerine dökerken, Bacon cam kafes içine hapsedilmiş bir adamı betimler. ... Benimse bu çıkmaz sokaktan kurtulmam gerekiyordu*"³¹⁵ Pistoletto kurtuluşu sanatındaki duyguyu banallığe yönlendirerek bulmuştur.

Pistoletto resim yapmaya 1950'li yılların sonlarında, doğada ve yalnız insan figürleri çizerek başlamıştır. Eserlerinde, gazete gibi değişik medya unsurları ve mermer bloklar, pleksiglas, köpük, kauçuk ve paçavra gibi hafif ve hareketsiz objeler, yanan mumlar veya seyircilerin kendileri gibi canlı örnekler kullanmıştır. Çalışma teknikleri arasında heykel performans, yerleştirme, fotoğraf ve video çalışmaları yer almaktadır. 1962'de yaptığı resimleri kesip parlak çelik tabakaların üstüne uygulamıştır. Burada figürler, uzay boşluğundaki günlük objeleri ve insanları anlatmaktadır. Ayna kadar parlak yüzey, ortamı yansıtarak görüntüyü ikizleştirirken mantıksal algılamayı kaldırarak devamlı değişen aynı zamanda uzayda birleştirici bir kavramı ortaya çıkartmaktadır.³¹⁶ Bu nedenle en önemli sergisi *Ayna Resimleri* olarak bilinir. "*Bu resimler ilk sergilendiğinde, resimlere bakanların hem resmi, hem kendilerini gördükleri, yapıtlardaki bu iki imgeyi, yani yansıyan ile boyanmış olanı ayırmayı, var ile yansıtılan arasındaki sınırı belirlemeye çalıştıkları vurgulandı.*"³¹⁷

³¹⁴ A.g.e., s. 49.

³¹⁵ Bruno Cora, "Michelangelo Pistoletto: Lo spazio della riflessione nell'arte", Agenzia Editoriale Essegi, 1986, Ravenna, s.14-15. Aktaran: Claire Gilman, "Pistoletto's Staged Subjects", *October Magazine* 124, Spring 2008, Massachusetts Institute of Technology, s. 56

³¹⁶ Debbie Bibo, *Arte Povera in collection/collezione*, Charta, Milano-2000, s.297-314.

³¹⁷ <http://www.sanalmuze.org/paneller/Mtskm/26tsd.htm> erişim: 29 Ekim 2011.

1967 yılında sanatçı, atık malzemelerle yerleştirme metoduna yönelmiştir. *Venere Degli Stracci (Paçavraların Venüs'ü)*-1967 (Resim 54) adlı eseri, paçavra yığının önüne yerleştirilmiş, basit malzemelerle yapılmış klasik tarz heykelin orijinalinin arkadan görünen bir kopyasıdır. Bu eser, Arte Povera sergisinde teşhir edilmiştir. Bu Milo Venüsü sosyal hiyerarşiyi düşündürmektedir. Bu eser, Pistoletto'yu bir anda lider durumuna yükseltmiştir.³¹⁸

Bu eser Thorvaldsen'e ait meşhur *Venüs ve Elma* adlı çalışmanın büyük bir ihtimalle 19. yüzyılın sonlarına doğru Carrara'lı bir sanatçı tarafından yapılmış başarılı bir kopyasıdır. Kadının hatları orijinaline kıyasla daha Akdeniz'li hatlar taşımaktadır. İki farklı tarzda yapılmış örnekleri de bulunmaktadır. Eserde Venüs'ü simgeleyen kadın, sanatçının ayna çalışmalarını silmek için kullandığı paçavralardan oluşmuş yığına bakarken görülmektedir. Bu paçavralar çok renkliliğe bağlı kalmak kaydıyla diğer örneklerinde veya sergi yeri değiştiğinde değiştirilebilmekteledir.³¹⁹

“Eski kıyafetlerden ve paçavralardan oluşmuş bir yığının önüne yerleştirilmiş bir “Venüs” heykelinden oluşan yapıt, dünya hâkimiyetinin batılı perspektiflerini ve merkez/çevre basamaklıklarını tüm dünyada konuşulmadan önce sorgulayan öncü bir yapıt olma özelliğini taşıyor. Bu yapıtında, Michelangelo Pistoletto, aşk tanrıçası Venüs'ü betimleyen klasik bir heykelin röprodüksiyonunu kullanıyor. Heykelin duruşu, meşhur efsanedeki, yıkanmak için suya giren Venüs'ün bir şeye şaşırıldığı ve elleriyle bedenini örtmeye çalıştığı anı temsil eder. Genellikle böyle bir yapıt, izleyicinin, duruşun erotik biçimin görebilmesine izin verecek şekilde, ön taraftan izlenir. Oysa Pistoletto, heykeli, yüzü bir paçavra yığına doğru dönmüş şekilde yerleştirerek, yapıtın geleneksel anlamını değiştirir ve esprili bir alternatif öykü önerir: Venüs çıplak bedenini artık bu paçavralarla örtbilecektir.”³²⁰

Pistoletto'nun 1966-1968 yılları arasında *Mappa Mondo (Dünya Haritası)* (Resim 55) adlı çalışması üzerine yoğunlaşmıştır. Eser iki aşamada yapılmıştır. Dünya Haritası hayata 1966 yılında, *Oggetti in Meno (Eksi Parçalar)* serisinin bir parçası olan *Sferadi Giornali (Gazete Küresi)* olarak başlamıştır. Karışık eski gazetelerden

³¹⁸ Debbie Bibo, *Arte Povera in collection/collezione*, Charta, Milano-2000, s.297-314.

³¹⁹ Michael Archer, *Art Since 1960*, World of Art,

³²⁰ http://www.yapi.com.tr/HaberDosyalari/Detay_michelangelo-pistoletto_690.html?HaberID=56210, erişim 29 Ekim 2011.

yapılan kürenin yapıldığı gazetelerde yazdığına göre, gücü ve hayatın devamlı değişen olaylarını fiziksel olarak birleştirdiği düşünülmekteydi. İlk olarak 1966 yılında Torino sokaklarında yuvarlanmıştır. Daha sonra 1967 de bu olay 'Contempl'azione' için tekrarlanmış ve sanatçı Ugo Nespolo tarafından filme alınmıştır. Bu film Roma'da L'Attico Gallery'de Pistoletto'nun kişisel sergisinde 1968 yılında gösterilmiştir. Daha sonra küre demir yuvarlak bir çerçevenin içine konmuş ve 'RA3 Arte Povera' ve Amalfi'deki Azioni Povera sergilerinde yeni ismi *Mappa Mondo (Dünya Haritası)* ile tehir edilmiştir. Benzer bir çalışma 1966 yılında düşünülmüş ve bütün sergi alanını kapsayacak kadar büyük olması düşünülmüştü. Bu düşünce 1976 Venedik Bienali'ne kadar gerçekleşmemiştir.³²¹

1970'li yıllarda sanatçı, ayna temasına geri dönmüştür, ama bu sefer obje kullanmamıştır. Bu şekilde uzayın bir önceki çalışmalarda taşıdığı anlam değişmiştir. Bu serinin adı *Divisione e Moltiplicazione Della Specchio (Aynaların Çoğalması)*-1975-1978 (seriden bir çalışma için bkz. Resim 56) adını taşımaktadır. Ana tema parçalara ayrılan ayna yüzeylerinin birbirlerini yansıtarak sonsuz resimler üretmesi ve aynı zamanda sonsuzluğu resmetmesidir. Pistoletto, *Mobili Capovolti (Devrilmiş Mobilya)* 1976 ve *L'alto in Basso, Il Basso in Alto (Üst Alttta, Alt Üstte)* 1977 adlı eserlerinde çevre ile olağan algısal ilişkiyi bozan yerleştirmeler tarzında günlük objelerle çalışmaya devam etmiştir.³²²

1980'lerde sanatçı, beraber veya tek olarak kültürel hafızanın görsel kısımlarına bir yaklaşım sunan heykellerin yapımında yoğunlaşmıştır. Pistoletto'nun çağdaş sanat ortamındaki uluslararası lider formatı birçok uluslararası müzede açılan kişisel sergileriyle kanıtlanmıştır. Bunların arasında en önemlilerinden bazıları San Francisco Museum Of Modern Art 1980, Art Gallery Of Ontario, Toronto 1986, Deichtorhallen, Hamburg 1992, National Museum Of Contemporary Art, Seoul 1994, Museud'ArtContemporary, Barcelona 2000 sergileri olmaktadır.³²³ Ancak o, çalışmalarını konstrüksiyon saymamaktadır. Michelangelo Pistoletto, hayatını ve sanat çalışmalarını doğduğu kent Biella-Torino'da sürdürmektedir.

³²¹ Carolyn Christov-Bakargiev, *Arte Povera*, Phaidon, London 1999, s. 156.

³²² Debbie Bibo, a.g.e., s.297-314.

³²³ Aynı.

Pistoletto, *Quadri Speccianti (Ayna Resimleri)* eserlerini yapmaya 1961 yılında başlamıştır. Bu çalışmalar, ilk başlarda, boyanmış insan ve eşya resimlerinin yapıldığı çok ince kağıtların kesilip parlatılmış paslanmaz çelik yüzeylere yapıştırılması suretiyle yapılmaktaydı. 1962-1964 yıllarında yapılan *Due Donne Nude Che Ballano (Danseden İki Çıplak Kadın)* (Resim 57) adlı eser de bu gruba dahildir.³²⁴ Daha sonraki yıllarda ise sanatçı bu resimde görüldüğü gibi fotoğrafik resim çalışmalarını büyütürken çeliğin üzerine, yine ipek baskı sistemi ile aktarmıştır. Bu resim Edward Muybridge'in 1901 yapımı *The Human Figure in Motion (Hareket Halindeki İnsan Şekli)* adlı serisinden alınmıştır. Sanatçı Muybridge'in, hareketi resim ile açıklama çabasını, kendi *Mirror Paintings (Ayna Resimleri)* arasında bir benzerlik olduğunu söylemektedir. Michelangelo 1997 yılındaki açıklamasında şöyle devam etmektedir: “*Bunlar, fotoğrafik hafızayı bugünün değişim ve gelişmesinin içine sürüklerken görüntüleri bir devamlı hareket haline sokmaktadır*”³²⁵.

1973 ve 2005 yılları arasında süregelen bir çalışma ise *Accarezzaregli Alberi (Ağaçları Okşamak)* (Resim 58) olmuştur. Sanatçı Floransa'daki meşhur *Aulo Metelli* heykelini kullanmaktadır. Burada konuşmacının güzel davranışı, şefkatli bir boyuta saptırılmıştır: insan kültürü dünyanın doğal büyümesi ile özdeşleşmektedir. Aynı olmalarına rağmen 4 bronz kopya heykel farklı parlaklığa sahiptir: sarı, siyah, kırmızı ve yeşil. Sanatçıya göre bu farklılıklar insanlığın etnik sınıflarına gönderme yapmaktadır.³²⁶

Pistoletto *Dietro-Front (Dönüş Hakkında)* (Resim 59) adlı, aslında bir birleştirme olan çalışmasını Floransa'nın şehir duvarlarının epey dışında sembolik anlamı olan bir meydana yerleştirilmiştir. Sanatçı, insan başının üzerine ters yöne giden bir şekil ekleyerek çift yönlülüğün anlatımını oluşturmak istemiştir. Köylü kadınların kafalarının üstünde yakacak odunu ya da sepet taşıdıkları gibi eserdeki kadın da yüzü arka tarafa çevrili, ona yaslanmış Gotik tarzda hilkat garibesini başka bir kadını taşımaktadır. Bu ters yöne doğru yaslanma; geçmişini, hafızasını, zihinsel ve fiziksel köklerini nesnelleştiren kadının egosunu değiştirmektedir.³²⁷

³²⁴ Carolyn Christov-Bakargiev, a.g.e., s. 155

³²⁵ Aynı.

³²⁶ Giovanni Lista, a.g.e., s. 49).

³²⁷ A.g.e., s. 48.

Uomo in Camicia (Gömleklı Adam) (Resim 60) adlı eser, Pistoletto'nun meslektaşı ve aynı zamanda arkadaşı olan Renato Rinaldi ile yapılan *Ayna Resimler* çalışmalarının ilk örneklerinden biridir. Resimdeki insan şekli, profilden çalışılmış, gerçek ile şekli bozulmuş gölgesi sınırında tasvir edilmiştir. Adamın görüntüsü, yansıttığı psikolojik durumdan ayrıldığında, doğaüstü bir ruh ile dengelenmiş gözükmektedir. Çalışmadaki boşluklar kaçınılmaz bir şekilde ona bakıp algılayanları kendi içine alıp, sanatın hayali dünyasını günlük hayat ile harmanlamaktadır.³²⁸

4.2.12. Gilberto Zorio (1944-...)

Gilberto Zorio, 1944 yılında Andorno Micca, Biella-Torino'da doğmuştur. 1963 ve 1970 yılları arasında Arte Povera'nın doğduğu Kuzey İtalya'nın Torino kentindeki Academia di Belli Arti'de öğrenim görmüştür. Zorio, sanat yaşamı boyunca Arte Povera'dan hiç uzaklaşmamıştır. Eserlerinde bir gerilim hâkimdir. Otoriteler, Zorio'nun eserlerindeki bu gerilimin, yaşanan ve yaşanacak dönemlerin dinamizmini yansıtan mekân içindeki izleyiciyi yepyeni estetik duyuşlara yönelten bir yaklaşım olduğunu belirtmektedir.³²⁹

İlk çalışmaları dengesizlik temasını taşımaktadır. Kullandığı malzemeler tüpler üzerinde mermer kolonlar, kobalt klorürden geçmiş yüzeyler nemden dolayı renk değişimi göstermektedir. Buna örnek olarak 1967 yılında yaptığı *Rosa-Blu-Rosa (Pembe-Mavi-Pembe)* (Resim 61) gösterilmektedir.³³⁰ Daha sonraki yıllarda gelişmiş yerleştirmelerle eserler yapmıştır. Bu eserlerinde hareket eden, ses çıkaran makineler, deri, kano, yıldız, asit, eter gibi malzemeler ve semboller kullanmıştır.³³¹ *Yıldız*, kendi enerjisiyle yaşamın yaratıcı gücünün kendini ifade etmesi olarak imgelenmektedir. Aynı zamanda yıldız, yaşamın kaynağı olan enerjinin üreticisi ve yayıcısı olmaktadır. Beş noktalı bu yıldız Ütopya'nın metaforu olarak insanın bir

³²⁸ Giovanni Lista, a.g.e., s. 44.

³²⁹ <http://www.sanalmuze.org/paneller/Mtskm/26tsd.htm> Erişim: 29 Ekim 2011.

³³⁰ <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/show-full/piece/?search=Arte%20Povera&page=1&f=Movement&cr=4> erişim: 29 Ekim 2011.

³³¹ Carolyn Christov-Bakargiev, *Arte Povera*, Phaidon, London 1999. s. 286.

başka boşlukta yolculuğuna ve başlayacağı yeni bir serüvenin bir başka boyutundaki kendi varlığına ulaşma yolculuğunun ümidi olmaktadır.³³²

Zorio'nun eserlerinde 'boşluk' da önemli bir kavram olarak önümüze çıkmaktadır. Boşluğun kullanıldığı noktada dünya, fazlalıklarından arınıp temizlendiğinde boşluk yeniden kurulmaktadır. Boşlukta dururken biz kimiz, nereye gidiyoruz sorusunu sormaktadır. Fizik ve moral olarak açıkladığı, nereden gelip nereye gittiğimizin bilinmezliğinin yolculuğunu ve acısını oluşturmaktadır. Bu yolculuk süresince, vardığımızı düşündüğümüz nokta hep yeni bir başlangıç noktası olmaktadır. Bu hep aramak ve bitirmemek üzerine kendini yeniden doğuran, süreklilik içerisinde sonu olmayan bir yolculuk gibi gözükmektedir. *Kano* ise bir yolculuğu sembolize etmektedir. *Kano* formunu genellikle bakırın iletkenliğini kullanarak oluşturmuştur. Bir noktaya doğru hareketi, yol almayı, sürekliliği sembolize ederken yıldız ise ulaşılamayan sonsuzluğu ve ulaşabilme umudunu çağrıştırmaktadır.³³³

Zorio, çalışmalarını doğal ve yapayın karşıtlığı üzerine oturtmuştur. Bu zıtlıklar, birbirlerinin ile girerek bütünleşmişlerdir. Sanatçı aynı zamanda çalışmalarına, insan faktörünü yerleştirmeyi sever, bazı çalışmalarında; hatta insan bulunmasa bile, düzenleme boyutunda özne ile ilişkilendirme yaparak izleyiciyi farklı bir etkiyi algılamaya yönlendirmektedir. Sanatçı, meslektaşısı Pistoletto gibi çalışmalarını binalarla ilişkilendirmiştir. Bunu yaparken özellikle bazı tarihî mekânlara düşey veya dikey materyallerle müdahalelerde bulunup düzenlemeler yapmıştır. 1960'lardan bu yana da potansiyel enerji ile ilişkili endüstriyel maddelerle çalışmaktadır.³³⁴

Sanatçı 1967 yılından günümüze birçok önemli Arte Povera sergisine katılmıştır. Arte Povera'da gösterdiği bu gelişmeden dolayı 1976'dan bu yana birçok müzeden davet almaktadır. İlk kişisel sergisi Kunstmuseum, Lucerne 1976'da açılmıştır. Daha sonraki kişisel sergilerinden bazıları ise Stedelijk Museum, Amsterdam 1979; The Galleria Civica; Modenaandthe Kunstverein, Stuttgart 1985, The Taylor School Of Art, Philadelphia 1988; The Instituto Valenciano de Arte Moderna, Valencia 1991;

³³² <http://www.contemporaryartdaily.com/2009/12/gilberto-zorio-at-mambo/> erişim: 29 Ekim 2011.,

³³³ http://grantorinoart.com/images/grantorino_221210.pdf

³³⁴ Özkan Eroğlu, *Arte Povera/Gerçekten Yoksul Bir Sanat mıydı?*, Nelli Sanatevi Yayını, İstanbul 2001, s. 42.

The Museed'Art Moderne et d'Art Contemporain, Nice 1992; Galleria Civicad'Arte Contemporanea, Trento 1996 olmaktadır.³³⁵ Bununla beraber 1987 yılında Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergisi'nde yapıtları sergilenmiştir. Gilberto Zorio yaşamına Torino'da devam etmektedir.

Gilberto Zorio'nun *Dal Bucodell'inferno Al Cratere Del Vesuvio (Cehennem Boşluğundan Veziv Kraterine)* (Resim 62) olarak isimlendirdiği yapıtını, 2005 yılında, 500 adet gözenekli betondan yapılmış tuğla, kara ışık lambası, bıçak bileylemesinden kalan gri kalıntı, fosforlu boya, zaman sayacı, deri balon, hava borusu, enternasyonel müziği ve hoparlörler kullanarak, yıldız şeklinde yapmıştır. Fonda enternasyonel çalarken beyaz bir halojen lamba heykelin dış yüzeylerini aydınlatmaktadır.³³⁶

Sanatçı *Stella di Cristallo con Giavelotti (Mızraklı Kristal Yıldız)* (Resim 63) adlı eserinde birbirini dengeleyen 2 adet enerjiyi harekete geçirmeyi düşünmektedir. Resim bir çelişkiyi nesnelleştirmektedir. Resimde iki mızrak tarafından vurulmuş bir yıldız görülmektedir. Aslında mızraklar yıldızı vurmamakta, onu yukarı kaldırmaktadırlar. Böylece yıldızın dengede durmasına da yardımcı olmaktadır. Bizim vahşet ve kesinlik olarak düşündüğümüz fırlatmanın başka bir anlamı vardır. Mızraklar kısa ömürlü ve ani bir aero dinamizm nesnel olmayan bir hükümlüğüne desteği olmaktadır. Daha sonra yıldız bütünlüğünü koruyarak azami bir yumuşaklık ile gözükmektedir.³³⁷

³³⁵ Debbie Bibo, a.g.e., s.297-314.

³³⁶ Giovanni Lista, a.g.e., s. 49).

³³⁷ A.g.e. s. 47.

5. 1960'LARDAKİ ARTE POVERA HAREKETİ'NİN ÇAĞDAŞ TÜRK SANATINA YANSIMASI

1970'lerden sonra toplumsal çalkantılar, özellikle politika ve düşünce alanında eleştirilerin artması, geçmiş yıllara oranla daha çok Türk sanatçının Avrupa ve ABD'ye gidebilmeleri ve 1960 sonrasında dünya sanatının yeni nitelikler ve anlamlar kazanması Türkiye'deki sanatı derinden etkilemiştir. 1970-1990 arası çeşitlilik içinde farklılaşmaların ortaya çıktığı, Doğu ve Batı'nın modern ile geleneği sorguladığı zamanlardır.³³⁸ 1970- 1990 arasında süregelen boya resminin ve heykel anlayışının dışına çıkan bir grup sanatçı yeni bakış açıları ile yeni malzemelerle farklı yapıtlar gerçekleştirmişlerdir. 1990-2000 arası dönem ise Türkiyeli sanatçıların dışa açılma çabalarının sonuç verdiği, evrensel düzeyin yakalandığı bir dönem olarak ele alınabilir.³³⁹

Ahu Antmen Türkiye'de 1960'lar ve 1970'ler ile ilgili yazdığı doktora tezinde *1970'lerin Türkiye'si'nin belki de en belirgin özelliği ekonomik, siyasal, toplumsal ve kültürel temeller üzerinde şekillenen farklı ideolojik yapıların çatışmasından doğan bir karmaşanın, yaşamın her alanına nüfuz etmiş olması, olduğunu belirtir. "...toplumsal çelişkilerin dile getirildiği ve köyü de içinde barındıran "kent"e dönüşmüştür. 1979'li yıllara sosyalist gerçekçi bir yaklaşımın hakim olduğu söylenebilir..."*³⁴⁰

³³⁸ Fulya Erdemci, Semra Germaner, Orhan Koçak, Modern ve Ötesi, s. 14.

³³⁹ A.g.e., s. 15-18.

³⁴⁰ Ahu Antmen, *Türk Sanatında Yeni Eğilimler*, Yayınlanmamış doktora tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul, 2005, s. 191-192.

Arte Povera Hareketi'nin Türk sanatı ile kurduğu doğrudan ilişki geç bir dönemde 1987 yılında I. İstanbul Bienali'nde Pistoletto ve Kounellis'in çalışmalarının sergilenmesi ile olmuştur. Aslında tezde incelemek üzere seçtiğimiz Türkiyeli sanatçılar 1987 tarihinden önce de bu nitelikteki çalışmalarını yapmaktaydılar. Aynı anahtar kavramlar üzerinden ve benzer estetik kaygılar İtalya ile neredeyse aynı zamanda üretilmiş olan eserlerin ortaya çıkışlarını öncelikle dönemin tüm dünyayı etkileyen sosyo-politik etkenleri ve ikinci olarak da sanatçıların kendi sanatsal arayışları içindeki münferit olaylardan kaynaklandığını düşünebilir. Bu bağlamda Arte Povera Hareketi'nin Türkiye'ye yansımaları 1970'li yıllardan itibaren Türkiye'deki sosyo kültürel olaylar ve değişimleri izleyerek bir platforma oturtabiliriz.

5.1. 1970'lerde ve Sonrasında Türkiye'de Sosyo-Kültürel Değişimler

1970'li yıllarda Dünya, büyük bir belirsizlik içinde bulunmaktaydı. Çünkü 1970'li yıllarda dünya ekonomisinde bir yavaşlama ve talep düşüklüğü yaşanmaktaydı. Bu durum 1980'lerde biraz daha keskinleşmişti. Ekonomideki zayıflamalar, dönemin iki büyük gücü olan ABD ve SSCB'ye olan güveni azaltmış bunun sonucu olarak da toplumsal hareketlerde geri düşmeler yaşanmaya başlamıştır.³⁴¹ Bu durum, Türkiye'nin hem siyasi hem ekonomik hem de sanat hayatını da elbette paralel olarak etkilemiştir. İtalya'da İkinci Dünya Savaşı'nın ardından ikinci bir sanayileşme dönemi, Amerikan kültürünün hızla yayılması ve çok çeşitli teknolojilerin kullanılmaya başlanması ve özellikle Torino'da yaygın olan sol kültür ile anti-kapitalist, Anti-Amerikan ve anti-militarist düşünceler entelektüel kesimi etkilerken Türkiye'de de derin değişimlerin olduğu bir kültürel doku örülmekteydi. 1960'larda tohumları atılan ve 1968 kuşağı ile tomurcuklanan bu yapılanmanın 1970'lerde Türkiye'de nasıl olduğunun belirlenmesi Arte Povera yansımaları ortaya çıkarmak için gereklidir.

³⁴¹ Bilsay Kuruç, "Dünya Ekonomisinde Ve Sanayide Gelişmeler: Genel Bir Bakış", <http://arsiv.mmo.org.tr/pdf/10662.pdf>,

5.1.1. 1970'lerde ve Sonrasında Türkiye'de Siyasi ve Ekonomik Durum

1970'lerde tüm dünyayı etkileyen bu ekonomik kriz, Türkiye'yi de yakından etkilemiştir. Ülke; ihracat yapamamış, rezervinde yeterli döviz kalmamış ve en zorunlu ihtiyaçlar bile karşılanamaz duruma gelmiştir. Hızlı ve dengesiz kapitalistleşme, toplumdaki muhalif kesimlerin çoğalması politik gerginliğin artmasına neden olmuştur. 1960'lı yıllarda ortaya çıkan hızlı sanayileşme köyden kente göçe, kentlerde işsizliklerin baş göstermesine, gecekondulaşmaya ve köy-kent çatışmalarına yol açmıştır. Bu duruma Alpaslan Türkeş'in liderliğinde Cumhuriyetçi Köylü Millet Partisi (CKMP)'nin yarı-askeri gençlik kampları kurması ve aynı dönemde işçi sınıfında da bir hareketlenmenin ortaya çıkması çatışmaları artırmış, sendikalaşmaların güçlenmeye başlamasına neden olmuştur. Bu durumun sonucu olarak da kitlesel tutuklamalar, mahkûmiyetler, işçi eylemleri, parti kapatmaları, silahlı öğrenci eylemleri ve anayasa değişiklikleri gerçekleşmiştir.³⁴² Gerilimin iyice tırmanması sonucunda 1971 yılında Genelkurmay Başkanlığı hükümete bir uyarı notu göndermiştir. 12 Mart 1971'de Genelkurmay başkanı Memduh Tağmaç ve kuvvet komutanları tarafından hükümete yollanan bu mektupta, sorunun çözümü için reformcu ve Atatürkçü bir çizginin takip edilmesinin kaçınılmaz olduğu belirtilmektedir.³⁴³

1965 ile 1971 yılları arasında üç dönem hükümet kuran Süleyman Demirel, bu olayların sonucunda başbakanlıktan istifa etmiş yerine Prof. Nihat Erim başkanlığında '*Teknokratlar Hükümeti*' kurulmuştur. Bu sürece "ara dönem" adı verilir. Bunun nedeni, meclis görev başında kalırken hükümet kurma işinin partiler üstü bir başbakan olan Nihat Erim'e verilmiş olmasıdır. Bu hükümet, anayasa ve yasalarda, temel hak ve özgürlüklere sınırlamalar getiren değişiklikler yapmıştır. Silahlı sol örgütler etkisiz hale getirilmiş ve Deniz Gezmiş, Hüseyin İnan ve Yusuf Aslan 1972'de idam edilmiştir.

³⁴² Yasemin Özkaya, *1960'tan Günümüze Çağdaş Sanatta Heykelin Konumu*, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Heykel Anasanat Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2007, s. 69.

³⁴³ Lütfi Duran, *Bunalım Kararnameleri*, AÜSBFD, Cilt 50, Sayı 3- 4 (1995), s. 149.

Bu dönemin ardından yapılan genel seçimlerden, kendilerini “ortanın solu” olarak tanımlayan CHP, ilk parti olarak çıkmıştır. Özellikle işçi sınıfının yoğun olduğu büyük şehirlerde yüksek oylar almıştır. Ancak kendi başına hükümeti kuracak çoğunluğa sahip olamadığı için hiçbir uzlaşma sağlayamadığı sağ partilerle koalisyon yapmak zorunda kalmıştır.³⁴⁴

Bülent Ecevit’in liderliğindeki CHP-MSP koalisyon hükümeti, ABD’nin tüm karşı koymalarına rağmen 1974’te Kıbrıs’a askerî bir harekât yapmıştır. Ateşkesin ardından Türkiye’nin tavsiyeleri kabul edilmeyince, tüm dünyada işgal olarak nitelendirilen ikinci bir harekât daha meydana gelmiştir. Adayı bölen sınır çizgisi, günümüze kadar ulaşır. 1983’te ilan edilen Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti’ni, Türkiye dışında hiçbir devlet tanımamış ve bu olaydan dolayı ABD ve Batı ülkeleri, Türkiye’ye karşı ambargo uygulamaya başlamıştır. Önceden var olan gerginliklere, ambargolar da eklenince iç çatışmalar gittikçe artmıştır.³⁴⁵

1979 senato seçimleri sonucu Süleyman Demirel başbakanlığında bir azınlık hükümeti kurulur. DPT Müsteşarlığı’na Turgut Özal atanmıştır. 24 Ocak 1980’de Özal’ın IMF ve Dünya Bankası ile beraber hazırladığı *İstikrar Programı* yürürlüğe konmuştur. Tarihe 24 Ocak Kararları olarak geçen kararlara göre, devalüasyon yapılır, mallara yüksek oranda zamlar getirilir ve ücretler kısıtlanır.³⁴⁶

24 Ocak kararlarının alınması ülkede büyük bir rahatlamaya yol açmadığı gibi sıkıntıların da devam etmesine neden olmuştur. Özellikle terör olaylarının gün geçtikçe artması 12 Eylül 1980’de yeni bir askeri darbe yapılmasına neden olmuştur.³⁴⁷

³⁴⁴ A. Zeynep Kılıç, *1980’den Sonra Türkiye’de Sosyalist Partilerin Siyaset Anlayışı*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kamu Yönetimi Ve Siyaset Bilimi (Siyaset Bilimi) Anabilim Dalı, Basılmamış Doktora Tezi, İstanbul 2006, s. 88.

³⁴⁵ Yasemin Özkaya, a.g.e., s. 78.

³⁴⁶ Hasan Kazdağlı “Turgut Özal’ın İktisadi Reformları”, *Kim Bu Özal, Siyaset, İktisat, Zihniyet*, ed. İhsan Sezal, İhsan Dağı, Boyut Kitapları, İstanbul 2003, s. 445.

³⁴⁷ Bülent Tanör, “Siyasal Tarih (1980–1995)”, *Türkiye Tarihi 5: Bugünkü Türkiye Tarihi 1980–1995*, Cem Yayınevi, İstanbul 2000, s. 27.

5.1.2. 1970'lerde ve Sonrasında Türkiye'de Sanat ve Arte Povera'nın İzleri

Türkiye, 70'li yıllar ve ardından gelen bu karışık ortamda kültürel ve sanatsal anlamda da birçok değişim yaşamıştır. Siyasal ortamdaki tüm bu gerginliğe ve gerilemeye paralel olarak toplumsal hayatta da hızlı dönüşümler gerçekleşmiştir. Türkiye'de başlangıçtan beri bir sınıf bilinci olmadığı için çeşitli ekonomik kriz dönemlerinde fırsatını bulup zenginleşenler, sınıf atlayıp burjuvalaşabiliyordu.

1960'ların ikinci yarısında Altan Gürman ile başlayan modernist sanatı sorgulama 1970'lerde Fusun Onur ve Sarkis ile devam etmiştir. 1970'li yıllarda "1968 Kuşağı" olarak anılan Mehmet Güteryüz, Alaettin Aksoy, Neşe Erdok, Burhan Uygur, Komet, Utku Varlık gibi isimler yaptıkları çalışmalar sayesinde oldukça özgün işlerin ortaya çıkmasına yardımcı olmuşlardır. Öznel bakış açısıyla ortaya koydukları resimlerinde sanatçılar, kendilerinden önceki figüratif ressamlardan farklı olarak figüre bireysel bakış açısıyla yaklaşmışlardır. Gündelik hayattan insan manzaralarına (Erdok), fantastik düşlere, toplumsal eleştiriye yer veren mizahi resimler (Güteryüz, Aksoy, Komet), özgürleşme sürecinin sonucunda ortaya çıkmış ürünlerdir.³⁴⁸

1980'ler, sanatın ciddi bir yatırım aracı olarak görülmeye başladığı, bu nedenle, çağdaş sanat tarihinde, sanatçıların atölyelerine dönerek yeniden resim yapmaya başladıkları bir dönem olarak anılmaktadır. *"Modern den köktenci bir kopuş yaşandı mı sorusuna gelince bunun yanıtı, Türkiye'de her yönüyle tamamlanmış bir modernizm yaşandıysa, bu modernizmle hesaplaşma da her yönüyle gerçekleşmiştir, yaşanmadıysa, hesaplaşma da tamamlanmamışlık içindedir, olmalıdır."*³⁴⁹

Yukarıda Beral Madra'nın tartıştığı modernite durumunu Hasan Bülent Kahraman da şu şekilde ele alır: Türkiye'de tamamlanmamış modernite nedeniyle doğrudan postmodernite yaşanmıştır ve dolayısıyla Türkiye Modernite'sinin ve postmodernitesinin batılı anlamda gelişmemiştir ve kendine özgü ve hatta

³⁴⁸ Ed. İpek Düben, Esra Yıldız, *Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2008, s. 23-24.

³⁴⁹ Beral Madra, "Bir Bilanço 80'li Yıllarda Türkiye'de Sanat Üretimi", İstanbul: Karşı Sanat Çalışmaları İpek Düben ve Esra Yıldız (Editörler) (2008) *Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat*, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yay. İstanbul 2005., 17.

“modernden geleneğe” yaşandığını ifade eder. Bu durumda doğal olarak sosyal-kültürel ve sanatsal alanı etkiler:

“...’muhtemel’ işçi sınıfının görece bağımsızlığının nereden kaynaklanacağı sorgulanmamıştır. Sorgulanmadığı için de bu ‘modernist’ yaklaşım 1980’lerin ortalarında başlayarak Batı’da geliştirilen bir dizi kavramla (boş zaman, işsizlik ideolojisi, Fordist üretim anlayışından çıkılması) aşılmıştır. Gerçekten de çok uzun bir süre gecekondularıyla bütünleşen iki temel tercihen birisi ‘devlet memuru’ olmaksızın, öteki de ‘işportacılık’ ve ‘esnaflık’tır. Fakat işçileşmek değildir.”³⁵⁰

1980’lerde hem söz bastırılmış hem de bu bastırılmadan kaynaklı bir söz patlaması meydana gelmiştir. Bu olayların olumsuz sonuçlar yarattığı gibi olumlu sonuçları da olmuştur. Türkiye’de Modern Sanat sonrası sanatsal üretim özellikle 80’li yıllarla beraber gündeme gelmiştir. Örneğin, Türkiye “küratörlük” kavramıyla bu yıllarda tanışır. Galerilerin sayıları artmaya başlar ve dünya standartlarına ulaşma çabası güdülmeye başlanır. Yine bu dönemde sistemli ve profesyonel sanat eleştirmenlerinin sayıları artmaya başlar. Aynı zamanda 1980’lerle birlikte resim müzayedelerinde de yoğunlaşma başlar. 1940’lı yıllardan sonra İstanbul’a sıkışıp kalmış olan sanat, Ankara’da da yoğun etkileri hissettirir. İstanbul’daki gelişmeleri Ankara’ya taşıyan Artisan Galeri, Urart Sanat, Vakko Sanat Galerisi, Türk-Amerikan Derneği Sanat Galerisi, Galeri Nev, Siyah Beyaz Sanat Galerisi ve Beymen Bedesten gibi galeriler birçok nitelikli sergi açmıştır. Özellikle resme olan ilgi artmıştır.³⁵¹

“Türk resminin ünlü ressamı ve heykeltıraşlarının yaşamları boyunca sattıkları on-on beş resim dışında atölyelerinde biriktirdikleri resimleri özel galerilerin duvarlarına ve depolarına taşınmaya başlar. Varlıklarını yeni kazanan ailelerin evlerinin duvarlarına ve işadamlarının bürolarına ulaşan bu resimler, belli bir çevrede istem yaratmaya başlar. Yaşamlarının son yıllarında, çoğu yalnız yaşamakta olan sanatçılar, birdenbire ortaya çıkan bu ilginin nedenlerini, kendilerine sağlayacağı getirileri çözümleyemeden ellerinde bulunan birikimlerinin birkaç yıl içinde hızla tüketilmesini tanık olarak izlerler.”³⁵²

³⁵⁰ H.B. Kahraman, *Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye: 1980 Sonrası Zihinsel, Toplumsal, Siyasal Dönüşüm*, İstanbul: Everest Yayınları, 2. basım, 2004, s. 84.

³⁵¹ Sevil Dolması, “1980’lerde Türkiye’de Sanat I”, <http://estelll.blogcu.com/1980-lerde-turkiye-de-sanat-i/8707633>, erişim: 30 Ekim 2011.

³⁵² Kıymet Giray, “1980’li yıllar Türk Resmi”, <http://www.resimkalemi.com/cagdas-turk-sanati/8855-1980li-yillar-turk-resmi.html>, erişim 30 Ekim 2011.

Beral Madra, Türkiye'deki modernleşme sürecini geçmişle bağdaştırmaktadır. Ve 1920 ve 1950'li yıllar arasında Konstruktivizm, Dada ve Sürrealizm gibi akımlar yaşanmamışsa bunlar, modernizmin temelini oluşturduğu için Madra, bu tip akımların etkilerinin devam ettiği etkinlikleri ve icraları bir tamamlanmamışlık olarak görmektedir. Toplumsal eleştirilerin, sürrealist imgelerin ve kavramların 1970'lerle beraber resimde görülmeye başladığını belirtmekte ve bu eğilimin temsilcisi olarak da Neşet Günal'ı görmektedir.³⁵³

Doğumları 1930 ile 1950 yıllarına rastlayan Mehmet Gülyüz, Özer Kabaş, Neşe Erdok, Komet, Alaattin Aksoy, İpek Aksüğür Duben, Nur Koçak resimlerinde toplumsal eleştiride bulunmuşlardır. 1950 ile 1960 yıllarında doğanlarda ise toplumsaldan bireyselle doğru bir geçiş başlamıştır. Toplumsal eleştiri ve varoluşçuluk 80'li yılların sanatında gözlemlenmektedir, son yıllarda ise daha bireysel öyküler öne çıkmaktadır.³⁵⁴

“Bu yıllarda Türkiye'ye özgü ilginç bir nokta da ivmesini 1977'den itibaren gerçekleştirilen Yeni Eğilimler sergisinde bulan kavramsal temelli yaklaşımların da gündeme gelmesiydi. Batı sanatında 1970'lerin ortasına tarihlendirilen 'kavramsalılık-sonrası' süreçte Türkiye'deki sanatçılar kavramsal sanata ilgi duyuyorlar, görsel estetiğin ötesinde bir meselesi olan, yeni malzemeler ve yeni bir dil kullanan bir sanatsal pratik içine giriyorlardı.”³⁵⁵

Bu dönem resimlerinde artık yasakların ikinci plana atıldığı, toplumun yasak saydığı konular üzerinde de resimlerin yapılmaya başlandığı gözlemlenmektedir. Bunun başında cinsellik, çıplaklık gelmektedir. Bedri Baykam, Murat Sinkil, Fuat Acaroğlu, Hale Arpacıoğlu gibi isimler, bu türün ilk örneklerini verenlerin arasındadır. Altan Gürman ise köktenci bir sorgulamayla nesne resim gerçeğinin yaygın etkilerini yapıtlarında yansıtmıştır. Onun ölümünden sonra da Gürman'ın ve Şadi Çalık'ın etkileri Şükrü Aysan, Serhat Kiraz, Ahmet Öktem, Ayşe Erkmen, Canan Beykal, İsmail Saray, Cengiz Çekil, Füsün Onur, Gülsün Karamustafa gibi sanatçılarda görülmüştür. Altan Gürman ve Sabri Berkel aynı zamanda modernizmi tüm

³⁵³ Beral Madra, “80'li Yıllarda Türkiye'de Sanat Üretimi”, http://www.tiyatrodao.com/dao/index.php?option=com_content&view=article&id=51:80li-yillarda-tuerkyede-sanat-ueretmberal-madra-&catid=34:makale, erişim 24 Ekim 2011.

³⁵⁴ Aynı.

³⁵⁵ Ahu Antmen, “Sanat Eleştirisi: Bir Bilanço-80'li Yıllarda Türkiye'de Sanat Üretimi”, *Radikal Gazetesi*, 27 Nisan 2005.

boyutlarıyla algılamış olmalarına rağmen o dönemde çok fazla değerlendirilememişlerdir.

“80’li yıllarda modernizmin hâlâ taşıyıcısı olması beklenen öncülüğün söz konusu siyasal-ekonomik-toplumsal baskılar yüzünden ve uluslararası iletişim araçlarının dayattığı yeni yaptırımlar içinde artık işlevinin kalmamış olması, yeni sanatçı kuşağı için, öncülük sorumluluğu taşımayan, rahat bir yaratıcılık ortamı sağlamıştır.”³⁵⁶

Türkiye’de 80’li yıllarla beraber, somutlaşan yapıt üretim birikimini kavramsal bir miras olarak ortaya koymaya çalışan çeşitli sergiler açılmaktadır. *Kavramsal Bir Miras: Öncü Yerleştirmeler* adlı sergi bunlar arasındadır. Bu sergilerde amaç, çağdaş sanatın 80’lerde verilen örneklerini daha çok kişiye göstermek; aynı zamanda 1980’li yıllarda başlayan, Modernizm’den Postmodernizme geçişin her alanda yaşandığı ve Türkiye’de bir tür kırılmanın görüldüğü dönemde, bir grup sanatçının değişime nasıl katkıda bulduklarını göstermektir.³⁵⁷

“1980’lerde sanat ortamında bir hareketlenme olduğu, kurum dışı, kuruma karşı duruşların ve etkinliklerin arttığı görülür. (...) Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Heykel Müzeleri Derneği tarafından 1980 yılından itibaren düzenlenen “Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri”, 1984 yılında birincisi yapılan ve belirli aralıklarla devam eden tuval dışı sanatı benimseyen sanatçılara yer veren “Öncü Türk Sanatı’ndan Bir Kesit” sergileri (1984-1988) ve kavramsal sanat temelindeki çalışmaların ağırlıkta olduğu A, B, C, D (1989-1993) sergileri ile etkileri 1990’lı yıllarda daha fazla hissedilecek olan ve 1987 yılında ilki düzenlenen ‘I. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergisi’ geleneksel sanat anlayışını sorgulayan çalışmaların yer aldığı, Türk sanatına yeni bir soluk getirmeye çalışan etkinliklerdi.”³⁵⁸

³⁵⁶ Beral Madra, “80’li Yıllarda Türkiye’de Sanat Üretimi”,

http://www.tiyatrodao.com/dao/index.php?option=com_content&view=article&id=51:80li-yillarda-tuerkyede-sanat-ueretmberal-madra-&catid=34:makale, erişim 24 Ekim 2011.

³⁵⁷ Beral Marda, Bir Ülkede Zamanından Önce Ortaya Çıkışmış Değerli Düşünceler Miras Olarak Ele Alınmalıdır, <http://lebriz.com/pages/lis.aspx?lang=TR§ionID=0&articleID=954&bhpc=1>, erişim: 30 Ekim 2011.

³⁵⁸ Ed. İpek Duben, Esra Yıldız, *Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2008, s. 21.

Tüm bunların yanı sıra Galeri Baraz'ın düzenlediği “Türk Resminde Modernleşme Süreci” adlı sergi 1950–1987 dönemini içeren geniş kapsamlı bir sergidir. Özel galerilerin düzenlediği sergiler eleştirilecek yönleri olmasına rağmen topluma modern ve çağdaş sanatı tanıtmaya çalıştığı ve insanlara sanat aracılığı ile eleştirel bakış açıları uyandırmaya çalıştığı için büyük yarar sağlamıştır.³⁵⁹

1990’larda ise çağdaş sanat kavramında kırılmalar meydana gelmiştir. 80 darbesinin de etkisiyle bu dönemde sanat-kültür-politika ile iç içe hareket etmek zorunda kalmıştır. Bu nedenle 1990’larda sanat çelişkilerin, çetrefilin arasında bir dinamizm olarak kalmıştır.

“Bir yanda kültürün meşrulaşması ve farklı kültür gruplarının konuşma istekleri, diğer yanda iktidarın bu özgürlük talebini kontrol altında tutma inadının getirdiği gerilim; bir yanda paranın fütursuzca piyasaya akmasıyla birlikte her türlü sosyal ihtiyaçta yaşanan aşırı bolluk ve şatafat, diğer yanda tüketim fazlalığının yarattığı adaletsizlik, sınıflar arası uçurum; bir yanda küresel olma isteği engelleyen iç ilişkiler ve dışa açılma platformlarının eksikliği; bir yanda sanatın kültürü oluşturan en önemli damar olduğunu iddia eden devletçi söylemler, diğer yanda baştan savmacılık, müzesizlik, kültürel alt yapı bunalımı...”³⁶⁰

Çalıköğlü'nun bu cümleleri 90’lı yılların sosyo-kültürel durumuna net biçimde ışık tutmaktadır. Ancak tüm bu karmaşaya rağmen bu dönemde sanatın dili kapalıktan şifreli olmaktan kurtulur ve pratik, izleyicisi ile diyalog kurabilene dönüşür. Yine modernizmin aksine 1990’ların sanatı geleneği reddetmekten ziyade pek çok geleneğin bileşimini öngörmektedir. Ayrıca 90’ların sanatı, salt estetik, kapalı bir dilin ötesine çıkarak sosyolojiye, felsefeye, popüler kültüre, sinemaya, teknolojiye yönelir.³⁶¹

1990’larla beraber alt kimlik, etnik köken, bedensel farklılıkların demokrasi içindeki karşılığı; öteki kavramı, ötekinin varlığı ve merak edilmesi gibi kavramlarda etkin olmaya başlar. Uluslararası Plastik Sanatçılar Derneğinin düzenlediği “Joseph

³⁵⁹ Ed. İpek Duben, Esra Yıldız, *Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2008, s. 22.

³⁶⁰ Levent Çalıköğlü, “90’lı Yıllarda Çağdaş Sanat: Kırılma-Gerilim-Çoğulculuk”, Haz. Levent Çalıköğlü, *Çağdaş Sanat Konuşmaları 3, 90’lı Yıllarda Türkiye’de Çağdaş Sanat*, YKY, İstanbul 2008, s.8.

³⁶¹ A.g.e., s.9-12.

Beuys” Etkinlikleri (1992), “Sanat Tahribatı ve Sansür” (1994), “Bosna- Hersek/İlk Adım/Hoşgörüsüzlük” (1995), “Vardiya Etkinlikleri” (1995), “Genç Etkinlik 1/Sınırlar ve Ötesi” (1995), “Öteki” (1996), “Genç Etkinlik 2/Yurt-Yersizyurtsuzlaşma” (1996), “Genç Etkinlik 3/Kaos” (1997)’de gerçekleşir.³⁶²

İstanbul, tarihin pek çok döneminde kültür ve sanat alanında sesini duyurmaya çalışmıştır. Bunu, bir taraftan başka ülkelerin kültürlerini ve sanatlarını kendi ülkemizde duyurmaya çalışarak öte taraftan da kendi değerlerini, kültürünü ve sanatını başka ülkelere duyurmaya çalışarak ortaya koymaktadır. İstanbul, coğrafi anlamda nasıl Asya’yı Avrupa’ya bağlama özelliği ile tanınmakta ise kültürel anlamda da geçmişi geleceğe bağlayan yaşayan bir müze olarak tanınmakta bu nedenle de dünyanın dikkatini üzerine çekmektedir. Bu sayede de aynı zamanda kültürel bir iletişime ev sahipliği yapmaktadır.

İstanbul, bu iletişimi yaklaşık otuz yıl gibi bir zamandır İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı tarafından 1973 yılından beri düzenlenen festivallerle de gerçekleştirmektedir. Böylece “İstanbul” adı plastik sanatlarla da dünyanın kültür literatüründe bir yerlere yerleştirilmeye çalışılmaktadır. Bu çalışmalar sonucunda İstanbul, kültürel ve sanatsal anlamda bir kültür kenti olma sıfatını elde etmekte hatta bu sıfatı, kültür başkenti olabilme unvanına dönüştürebilmek adına yoğun çaba harcamaktadır. Bunda, kentte yaşayan sanatçıların ve seçkinlerin büyük rolü bulunmaktadır. İstanbul’da düzenlenen bu etkinlikler, sanatsal anlamda katkıda bulunduğu gibi ekonomik ve politik açıdan da kente katkı sağlamaktadır.

“İstanbul Festivali 1980’lere kadar opera, bale, tiyatro, konser, halk oyunları gösterileri, geleneksel gölge ve kukla oyunları ve plastik sanat sergileri gibi farklı tarzlar sunar. 1982’den itibaren sinema, festivalde sunulan bir film haftası kapsamında programa dâhil edilir.”³⁶³

³⁶² A.g.e., s. 14.

³⁶³ Sibel Yardımcı, *Küreselleşen İstanbul’da Bienal*, İletişim Yay., İstanbul 2005, s. 15.

Yapılan etkinlikler, kültürel, ekonomik ve politik pek çok açıdan yarar sağlıyor olsa da yeterli değildir. Beral Madra bu durumu şu cümleler ile ifade etmektedir.

“İşe başladığımdan bu yana 20 yıl geçti; bu süre içinde İstanbul sanat ortamı büyük bir eşik atladı ama henüz sanat ortamını oluşturan birimlerin, kurumların eşzamanlı/eşgüdümlü bir işleyişe sahip oldukları söylenemez. Taşları yerine oturmamış bir temel (modernizm) üstünde, çarkları birbirine kenetlenmemiş bir işleyiş (postmodernizm) sürüyor. Modernizmin durağan belleği, kurumlarda, çeşitli uygulamalarda, inanç ve ilişkilerde, güç odaklarında ve günlük yaşamda varlığını sürdürürken postmodernizmin devinen belleği, bunlarla karşılaşp çatışıyor.”³⁶⁴

Bu çalışmaları artırabilmek adına İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı çalışmalarını sürdürmektedir. 1987 yılından itibaren İstanbul’da düzenlenen uluslararası bienaller bunun kanıtları arasındadır. Uluslararası bir bienal düzenlemenin amacı;

“Uluslararası sanat ve kültür etkinliklerinin üst düzey bir kesitini öne çıkarmak, her ülkenin belirginleşmiş güncel sanat anlayışını tanımak, ülkesinde ya da uluslararası sanat ortamında sanatın genel gelişimine katkı getiren sanatçıları tanıtmak ve bu olguyu uluslararası sanat uzmanlarına, koleksiyonculara ve geniş kitlelere sunmaktır.”³⁶⁵

olarak belirlenmektedir.

“Uluslararası İstanbul Bienali ilk olarak düzenlendiği 1987 yılından beri bir ölçüde diğer etkinliklerden ayrı tutulmuştur. Bunda kuşkusuz, İstanbulluların çağdaş sanata diğer türlere oranla daha az aşina olmalarının etkisi var. Ama asıl neden, İstanbul’un dünyaya sunulması projesinde çağdaş sanatın ayrı bir önem taşıması. Nispeten yerel bir izleyici kitlesine hitap eden diğer festivallerin aksine Bienal, dünya kamuoyunun dikkatini çekmeyi başarmıştır.”³⁶⁶

³⁶⁴ Beral Madra, *İki Yılda Bir Sanat-Bienal Yazıları 1987–2003*, Norgunk Yayıncılık, İstanbul 2003, s. 7.

³⁶⁵ Age, s. 13.

³⁶⁶ Sibel Yardımcı, a.g.e., s. 15.

1987 yılında gerçekleşen bu ilk bienal “Arte Povera” akımı adına da önem arz etmektedir. 15 Eylül 1987 tarihli Milliyet Sanat dergisinde Bülent Berkman’ın “Türk Sanatçılarının Dünya Ustalarıyla Coşkulu Buluşması” adlı makalesi, İstanbul’daki ilk bienali ele almaktadır. Makalede bu konuya şu şekilde değinmiştir;

“Uluslararası sanat ve kültür etkinliklerinin üst düzeyde bir kesitini yurdumuzda sergilemek, Türk izleyicisine ve sanatçısına uluslararası sanat ortamında evrensel sanatın gelişimine katkıda bulunan sanatçıları tanıtmak, Türk sanatçıları uluslararası sanat ortamına sunmak, uluslararası sanat olgusunu oluşturan birimler ile Türkiye’deki birimler arasında ilişki ve iletişim kurmak gibi görünüşte oldukça iddialı ilke ve amaçlarla yola çıkan İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, bir Düzenleme Komitesi oluşturarak bir yıl önce, uluslararası sanat ortamında etkili olan kişilerden bir grubu İstanbul’a çağırmıştı. Bu görüşmeler sonucunda, sergilere katılacak yabancı sanatçılar saptandı ve basına açıklandı. Bu sanatçıları Türkiye’ye getirecek olan İtalyan eleştirmen Germano Celant, festival düzenleyicilerinin belirttiklerine göre, söz verdiği sanatçıların programlarını ayarlayamadıkları gerekçesiyle bu yılın değil, gelecek yılın sergilerine katılabileceklerini açıkladı. Bunun üzerine yeni adlar belirlendi. Vakfın Genel Müdürü Aydın Gün, bu yeni adların saptanmasında ve gereken ilişkilerin sağlanmasında Beral Madra’nın büyük katkıları olduğunu özellikle belirtiyor.”³⁶⁷

Düzenlenmeye çalışılan ilk programın gerçekleşmemesine yönelik çeşitli söylentiler yayılmış ve buna neden olan durumun bütçe yetersizliği olduğu vurgulanmıştır. İlk programın gerçekleşmemesinden kaynaklı ortaya çıkan diğer bir söylenti ise düzenlenen ikinci programda -her ne kadar önemli isimler yer alsada- düzenlenecek olan yeni listedeki isimlerin kalitesiz olacağına yöneliktir. Oysa bu kaygıyı kıracak isimler bulunmaktadır listede. Arte Povera akımının iki ünlü temsilcisi Michelangelo Pistoletto ve Gilberto Zorio gibi isimler vardır. Bütçe yetersizliği konusundaki kaygılara yönelik de değişik çözüm yolları aranmıştır. Maddi bakımdan doyurucu olunamayacağı düşünüldüğü için İstanbul’un görkemli tarihsel mekanların kullanılmasının ilgi çekebileceği düşünülmüştür. Bu düşünceden kaynaklı “Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat” başlığı altında, Aya İrini Kilisesi’nde ve Ayasofya Hamamı’nda (Mimar Sinan Hamamı) sergi düzenleme kararı alınmıştır. Bu sayede sergiler yurt dışında da çekici hale gelecekti. Bu nedenle resmin yanı sıra

³⁶⁷ Bülent Berkman, “Türk Sanatçılarının Dünya Ustalarıyla Coşkulu Buluşması”, *Milliyet Sanat Dergisi*, 15 Eylül 1987, S. 176, s. 33.

heykel, seramik ve özgün baskı dallarından da sanatçılar belirlenmiş sayıları kısa sürede artan ve sanat yaşamında artık önemli bir işlevi üstlenen galerilerin bu sergilere doğrudan katılımı sağlanmıştır.³⁶⁸

Aya İrini Kilisesi'ndeki sergiye, Fransa'dan Jean-Michel Alberola ve François Morellet, Avusturya'dan Arnulf Rainer, Almanya'dan Marcus Lupertz, İtalya'dan Gilberto Zorio ve Michelangelo Pistoletto gibi isimler katılmıştır. Bunlardan François Morellet, özellikle Osmanlı sanatı üzerine yaptığı çalışmalarla tanınmaktadır ve Beaubourg'da düzenlenen retrospektifiyle önemli bir başarı elde etmiştir. Jean-Michel Alberola ise, son yıllarda birçok uluslararası yarışmada adını duyurmuş ve ödüller almıştır. İki İtalyan sanatçı Gilberto Zorio ile Michelangelo Pistoletto ise “Arte Povera” akımının temsilcileridir.³⁶⁹ Aya İrini'de düzenlenecek olan bu sergiye katılan Pistoletto ile Beral Madra sergi zamanında söyleşi yapmıştır. Bu söyleşide Madra'nın “Arte Povera ile Pop-Art ve Minimal Sanat arasındaki fark sizce nedir?” sorusuna yanıt olarak verdiği şu cümleleri kayda değerdir.

“Bunlar arasındaki ayrım çok belirgin. ABD sanatçısı geçmişi görmezliğe gelir ya da geçmişin varlığını istemez, çünkü onlar Avrupa gibi tarihsel geçmişi olan bir kıtada yaşamıyorlar. Bu yüzden de ürettikleri nesnelere en aza indirgenmişlik yüklüyorlar. Gerçekte geçmişle kendi aralarına bir duvar diyorlar. Biz Avrupa'da birçok tarihsel katman içinde yaşamak zorundayız. Yaşamımız geçmişin anılarıyla ve çağrışımlarıyla dolu. Yaptığımız her şey yukarıda sözünü ettiğim 360 derecelik bir derinliğe yansıyor; geleceğe yönelik gereksinimlerimiz ise geçmişe yansıyor. Minimalizm ABD sanatçıları için önemliydi, Arte Povera da İtalyan sanatçıları için...”³⁷⁰

6 Eylül - 2 Aralık 2007 tarihleri arasında İstanbul Modern Sanat Müzesi'nin alt katında “Şimdiki Zaman Geçmiş Zaman” adıyla düzenlenen sergide 20 yıldan bu yana İstanbul bienallerinde iz bırakanlar yeniden sergilenme imkânı bulmuştur. Bunların arasında Arte Povera'nın temsilcilerinden Michelangelo Pistoletto'nun “Paçavraların Venüs”ü adlı eski kıyafetlerden ve paçavralardan oluşmuş bir yığın

³⁶⁸ A.g.e. s. 35.

³⁶⁹ A.g.e., s. 36.

³⁷⁰ Beral Madra, *İki Yılda Bir Sanat-Bienal Yazıları 1987–2003*, s. 25.

önüne yerleştirilmiş bir *Afrodite* heykelinden oluşan yapıtı, serginin en önemli ve heyecan uyandırıcı eserlerinden birisi olmuştur.³⁷¹

13 Ekim - 12 Kasım 2011 tarihleri arasında İstanbul Galeri Artist'te Arte Povera'nın ilk temsilcilerinden biri olan Jannis Kounellis'in İstanbul'da ilk kişisel sergisi açılmıştır. Bu sergide Kounellis, son dönem yapıtlarını sergilemiştir. Kounellis'in İstanbul'a ilk gelişi değildir. Önceki yıllarda ikinci ve dördüncü bienallerde de bulunmuştur.³⁷²

5.2. 1960'lardaki Arte Povera Hareketi'nin Çağdaş Türk Sanatçılara Yansıması

1970'lerden sonra toplumsal çalkantılar, özellikle politika ve düşünce alanında eleştirilerin artması, geçmiş yıllara oranla daha çok Türk sanatçının Avrupa ve ABD'ye gidebilmeleri ve 1960 sonrasında dünya sanatının yeni nitelikler ve anlamlar kazanması Türkiye'deki sanatını derinden etkilemiştir. 1970-1990 arası çeşitlilik içinde farklılaşmaların ortaya çıktığı, Doğu ve Batı'nın modern ile geleneği sorguladığı zamanlardır.³⁷³ 1970- 1990 arasında süregelen boya resminin ve heykel anlayışının dışına çıkan bir grup sanatçı yeni bakış açıları ile yeni malzemelerle farklı yapıtlar gerçekleştirmişlerdir. 1990-2000 arası dönem ise Türkiyeli sanatçıların dışı açılma çabalarının sonuç verdiği, evrensel düzeyin yakalandığı bir dönem olarak ele alınabilir.³⁷⁴

5.2.1. Tomur Atagök (1939-...)

Tomur Atagök, 1939 yılında İstanbul'da dünyaya gelmiştir. Robert Koleji'nde öğrenimi tamamladıktan sonra 1962-1965 yılları arasında ABD'de University of California ve Berkeley'den akademik derecelerini alarak ülkesine dönmüştür. Türkiye'ye döndükten sonra sanatta yeterlilik çalışmalarını tamamlayarak Mimar

³⁷¹ “Şimdiki Zaman Geçmiş Zaman” başlıklı sergi 6 Eylül'de açılıyor.”

<http://www.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=245,446,0,0,1,0>, (15.11.2011)

³⁷² Alin Taşçıyan, “Arte Povera'nın Varsıl İcracısı”, *Star Gazetesi*, 11 Ekim 2011.

³⁷³ Fulya Erdemci, Semra Germaner, Orhan Koçak, *Modern ve Ötesi*, s. 14.

³⁷⁴ A.g.e., s. 15-18.

Sinan Üniversitesi'nde Resim ve Heykel Müzesi'nde Müdür Yardımcılığı yapmıştır. Daha sonra da Yıldız Teknik Üniversitesi'ne geçerek akademisyenliğe başlamıştır. Aynı zamanda üniversitenin Kültür, Basın ve Dış İlişkiler Başkanlığını da üstlenmiştir. Sanat ve müzecilik alanında pek çok çalışmaya imza atmıştır. Kişisel sergilerinin yanında karma sergilerde de adını duyurmuş, ulusal ve uluslararası çapta pek çok ödüle layık görülmüştür.

Tomur Atagök, sanat görüşünü şu cümleler ile ifade etmektedir: “*Önceleri sanattaki mekânı biçimler arasında bir ilişkiler sorunu olarak ele alırken sanatçı-sanat yapıtı-sanat izleyicisi arasında değişen ve yaşayan üçlü bir ilişki olarak algılamaya yöneldim.*”³⁷⁵ Atagök, sanatçının var olabilmesinin başkaları tarafından algılanmasıyla doğru orantılı olduğunu düşünmektedir. Bu nedenle yapıtın sanatçıyı yansıtmasının yanı sıra izleyiciye ait izleri de taşıması gerektiğine inanmaktadır. Sanatı her izleyici ile değişen ikili bir eylem olarak görmektedir. Çalışmalarını özellikle metal plakalar üzerinde gerçekleştirmiştir.

Atagök; yaşamdan alıntıları, özellikle savaş, barış, sevgi ve güç konularını dijital baskılar üzerine yaptığı kolajlar ile sunarken;

*“Sanat anlayışıma göre izleyici olmadan sanatın gerçekleşmesi mümkün değildir. Sanatın bir anlatımı hatta günümüzde bir diyalogu başlatması için bir mesajı olmalıdır. Ben yıllardır, önce insan eşitliği bağlamında kadın yaşamı ve haklarıyla ilişkili çalışmalar ürettim. Bu sergide savaş sevgi ve doğru kullanılmayan güç hakkında işler bulunuyor. Bu serginin farklı tarafı dijital baskı reklâmların üzerinde silme ve boyamalarla yaptığım değişikliklerle mesajlar vermem. Yazı da görsel imgelerle birlikte kullanılıyor. Savaşma, sev gibi.”*³⁷⁶

diyerek izleyiciye verdiği önemi bir kez daha ortaya koymuştur.

Atagök, kadın sanatçıları tanıtmak amacıyla pek çok sergiler açmış ve “kadın” konusunu öncelikli konuları arasına yerleştirmiştir. Sanatçının toplumsal iletilerde de bulunması gerektiğine inandığı için kadın haklarını konu edinen çalışmalara imza atmıştır. Topluma yönelik vermeye çalıştığı iletiler, kadın hakları ile

³⁷⁵ <http://www.tomuratagok.com/biyografi.html> (19.11.2011)

³⁷⁶ <http://sanatkop.com/index.php/2010-02-08-tomur-atagok-resim-sergisi-galeri-artistte-acildi/> (19.11.2011)

sınırlandırılmaz. Bunun yanında çevreye de duyarsız kalmamış, çevre korumacılığı konulu yapıtlar da ortaya koymuştur.³⁷⁷ 1996'dan itibaren de dönemin gündemini oluşturan küreselleşme adına ortaya çıkan din ve kimlik kavramları üzerine odaklanmıştır. Barış adına yapılan savaşlar ve terör konularında da yapıtları yer almaktadır.

“Güç ve Günceler” adı altında ortaya koyduğu 41. kişisel sergisinde ise insanlar arasındaki merhameti ve barışı arka plana atan kontrolsüz gücü vurgulamaktadır. “Günlükler”de malzeme olarak 1990'dan bu yana biriktirdiği şekerleme paketlerini, şarap ve bira şişelerinin etiketlerini kullanmış, davetiyeleri ve çeşitli kartları kullanarak kart boyutunda kolaj niteliğinde bir çalışma ortaya koymuştur. Bu sergi, 25 Mart 2010'da Galeri Artist Berlin'de izleyicilerle buluşmuştur. O, “Günlükler”i geri dönüşümlü malzeme birikimi olarak tasarlamıştır.³⁷⁸

Sanatçı, 25 Ekim – 26 Kasım 2011 tarihleri arasında Kare Sanat Galerisi'nde son yıllarda yaptığı heykel, resim ve yerleştirmeleri bir araya getirmiş ve “Doğanın Çağrısı” (Resim 64) adlı bir sergi açmıştır. Bu serginin küratörlüğünü Denizhan Özer'in yapmıştır. Bu sergide sanatçı, doğaya duyduğu duygu ve düşünceleri yansıtmaktadır. Bu çalışmalarda, kadının doğaya olan mücadelesi ve doğaya karşı olan güç arayışı konu edinilmiştir. Günlük hayat içinde karşımıza çıkan sıradan kadınların, uygarlık tarihi içinde yer alan tanrıçalardan destek almak için yüzlerini onlara dönmesi ve geçmiş aracılığı ile geleceğe bakmaları söz konusudur. Bir yandan "Doğa nereye doğru gidiyor?" sorusunu sorarken diğer yandan çuvaldız bir taraftan da izleyiciye batırılmakta ve bu konuda kendini sorgulama gereksinimi ortaya çıkarılmaktadır. Kare Sanat'ın ikinci salonunda ise Atagök'ün; kemikler, kurumuş dallar, yapraklar, ölü böcekler, kelebekler, taş vs. gibi doğadan geriye kalan ve endüstriyel atıklarından oluşan heykelleri ile kutu sanatlarına yer verilmiştir.³⁷⁹ (Resim 65)

³⁷⁷ http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=210
(19.11.2011)

³⁷⁸ <http://sanatkop.com/index.php/2010-04-24-galeri-artist-berlin-de-guc-ve-gunlukler-serisi/>
(19.11.2011)

³⁷⁹ <http://www.istanbul.net.tr/Etkinlik/Sergi/tomur-atagok-doganin-cagrisi/3736/15>

“Heykel, kutu sanat olarak da gruplayabileceğimiz atıklar doğa ve teknolojinin varlığını hiç de inkâr etmedikleri gibi onlar ile bizleri doğayla içselleşmeye aracı oluyorlar. Resimler, günceler, heykeller, kutu sanatlar, dallar arasında görülür görünmez yerlerini alırken bizleri yaşamı, doğayı ve onların arasında yerimizi sorgulamamızı yönlendiriyorlar.”³⁸⁰

“Doğanın Çağrısı” adlı bir sergiyi açmasına yönelik sanatçının yorumu şu cümlelerinde netlik kazanmaktadır. (Resim 66)

“Doğanın sonsuzluğunu ve yüceliğini hissettiğim bir ortamda doğadan güç alırken giderek artan tehditler nedeniyle doğa ve insanlık için endişeler de duymaktaydım. Uzun yıllar plastik cennet gibi eleştirel isimler ile doğayı ve insanı tehdit eden güçlere karşı işler yapsam da toprağın ve doğanın korunamamasının derdini sürekli yaşıyorum.”³⁸¹

Bu yapıtların yanı sıra “Anadolu Tanrıçaları” ve “Savaş ve Barış” adlı çalışmaları da oldukça önemlidir. Tomur Atagök kendini “feminist bir sanatçı” olarak tanımlamaktadır. Bu nedenle çok büyük tuvaler üzerine geniş renklerle küçük ana tanrıça heykelcikleri yapmıştır. Doğumun gizi onu da çok etkilemiştir. Daha farklı tanrıça örneklerinde göğüslerini tutan fakat çok şişman olmayan figürlerde vulva dikkat çekici bir şekilde öne çıkmıştır. Arkada ateş eden silahlar ölümün ve doğumun bütününe kavrayan ve kadını öne çıkaran bir ana tanrıça inancını göstermektedir. “Tanrıçalar” dizisinde Artemis’le başladığı savaş, ölüm, yaşam ve sevgi konularını, oyunlar serisi izlemiştir. Bu seriyi zaman içinde oyuncak askerler, kâğıt bebekler, eller, noktalar, haçlar, hilâllerden oluşan “Oyunlar, oyuncaklar, çocuklar, savaş, sevgi” serisi izlemiştir. Tomur Atagök’e göre bunlar savaş ve sevginin imgeleri. Atagök, “Ufukta barış yok, bu serilerin yapıldığı yıllar içinde değişen çok fazla bir şey yok. Oynasınlar diye kız çocuklara bebek, erkek çocuklara silah verildiği sürece değişim nasıl yaşansın? Bunların hepsi bir bütün” diyor.³⁸²

³⁸⁰ Tomur Atagök, *Doğanın Çağrısı*, sergi katalogu, Kare Art Galeri, İstanbul 2011, s.1.

³⁸¹ Aynı.

³⁸² Zühre İndirkaş, *Çağlar Boyu Ana Tanrıça İnancı ve Türk Resmine Yansımaları*, Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi Yay..

Sanatçının resimlerinde heykelle büyük bir alışveriş büyük bir ilgi söz konusudur. 16.03.2009 tarihinde Radikal Gazetesine verdiği bir röportajda heykel ve resim arasındaki ilgiye yönelik verdiği yanıtta şunları dile getirmiştir:

“Heykelden ziyade iç mekânın, o boşluğun düzenlenmesi fikri beni çok ilgilendiriyor. Enstalasyon nedir, resim nedir, bunların arasındaki ilişki nedir diye düşünmek için hiç geç değil. Hatta düşünmek gerekiyor aciliyetle. Bizim arkadaşlarımız, bugün özellikle postmoderni yaşarken taklitçiliği kabul etmiş vaziyette götürüyorlar işi. Oysa mekân olgusuna dönmemiz, resimde mekâna bakmamız lazım. Rönesans mekânı değil! Artık bugün mekâna, hayat da denir. Hans Hofmann'dan önce bunu görmemiz gerekirdi bana kalırsa.”³⁸³

Sanatçının toplumsal mesaj verme kaygısıyla ortaya koyduğu yapıtların hemen hepsinde geleceğe yönelik bir karamsarlıktan ziyade umut vardır. Bu umudun ardında aydınlık bir gelecek beklentisi vardır. Bunu yalnızca sergileriyle değil yazdığı yazılarıyla da ortaya koymaya çalışmıştır. Tomur Atagök, “Bildiklerim Gördüklerimdir, Gördüklerim Bildiklerimdir” diyerek 1980’li yılların başlarından 2000’lerin ortalarına kadar uzanan süreçte kadın sanatçılar üzerine, sergiler üzerine ve sanatçılar üzerine düşündüklerini kaleme almıştır.

5.2.2. Selim Birsal (1963-...)

1963 yılında Brüksel’de doğan Selim Birsal, 1985–1991 yılları arasında Grenoble Güzel Sanatlar Okulu’nda lisans ve lisansüstü çalışmasını tamamlamıştır. Bu eğitimin ardından Paris’te Yüksek Plastik Sanatlar Eğitim Enstitüsü’nde eğitim görmüştür. Bugüne dek ulusal ve uluslararası pek çok sergide çalışmalarını yer aldığı gibi kişisel sergileri de oldukça önemlidir. Çizim, resim, yerleştirme, fotoğraf, video, ses, performans gibi sanatın farklı alanlarında araştırmalar ve çalışmalar yapan sanatçı, 1993-1999 yılları arasında Bilkent Üniversitesinde Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi’nde dersler vermiştir. 1999–2003 yılları arasında “Bir Dükkan: Sanat Mekânı”nı kurmuş ve burada sanat yönetmenliği yapmıştır. 1999 yılından bu yana da Sabancı Üniversitesinde Görsel Sanatlar, Görsel İletişim Tasarımı Programı’nda öğretim üyesi olarak görev yapmaktadır.

³⁸³ Ailevi Terbiyemiz Sanatımızı Etkiledi, Ayşegül Sönmez’in Sanatçı ile Röportajı, Radikal Gazetesi, 16.03.2009.

“Selim Birsnel çizim, desen, performans, yerleştirme, video ya da fotoğraf üretirken üretim biçimlerini ve malzemeleri birbirine geçirerek, birbirinden süzerek, birini diğerine sızdırarak, birbirine aktararak sürekli dönüştürüyor. Bu süreçlerde, performansının içine giren bir çizimin temsili ya da deseninin ortaya çıkışının kendi başına bir performansa dönüşmesi, hem izleyici hem de üretici açısından ilginç sorular da doğuruyor.”³⁸⁴

Sanatçının sanat yaşamı, resimle başlamıştır. Resim dilini ve malzemesini ön plana çıkarmış, tek renk kullanmaya özen göstermiş, figürsüz resimler yapmıştır. İlerleyen yıllarda ise resim yapma eylemini sorgulamaya başlamış ve üç boyutlu yapıtlar üretmeye özen göstermiştir. Onun 1990’lı yıllardaki yerleştirmelerinde sanatçıya özgü minimalist ama resimsel bir düzen vardır. Gündelik yaşam anlarını yansıtan Yeni Dışavurumcu resim anlayışı karşısında yeni bir görme ve gösterme lojistiği sunmaktadır.

Yapıtlarında rastlantılar da ön plana çıkarılmış ve yapıtlarının düşünsel temeli, mürekkep, boya ya da farklı malzemelerle çizdiği desenler oluşturmuştur. Onun yapıtlarında izleyicinin yapıtla diyalogu ön plana çıkmaktadır. Bu diyalogu bir oyun olarak değerlendirmektedir sanatçı. Bu oyun, yapıtın ortaya çıkmış biçimini değil, oluşumundan sergilenişine dek geçen süreci ifade etmektedir. Bunu kendi cümleleriyle şöyle dile getirmektedir:

“Benim işlerimde şu var. İlle de ‘kamusal alan’ değil sorun olan. Ben işlerimde ziyaretçiyle buluşuyorum onlarla bütünleşiyorum. Ziyaretçi diyorum çünkü seyirci değil. Seyretmek farklı. Otururum mesela vapurlar geçer, bunu seyredirim. Seyircilik çok durağan bir durum. Ama ziyarette iki ayağınızla giriyorsunuz, bakiyorsunuz, fiziksel olarak algılıyorsunuz. Bu resim de olabilir, heykel de olabilir, fotoğraf da olabilir. Yaptığım çoğu iş de ziyaretçinin katılımıyla anlam kazanıyor. Yani o işe gidip dokunabilmesi gerekiyor ziyaretçinin, onu harekete geçirebilmesi gerekiyor, ziyaretçiyle beraber iş iş olmaya başlıyor. Benim için önemli olan zaten bu ve ben de onu yapmaya devam ediyorum.”³⁸⁵

³⁸⁴ Adnan Yıldız, “Selim Birsnel’in Sanat Pratiği Üzerine”,

<http://adnanyildiz.blogspot.com/2009/02/selim-birsnelin-sanat-pratigi.html> (21.11.2011)

³⁸⁵ Burcu Üver’in Boğaziçi’nde Çağdaş Sanat Röportaj Dizisinden Selim Birsnel ile yaptığı Röportajdan, <http://istanbulmuseum.org/artists/selim%20birsnel.html> (22.11.2011)

Mekân Birsnel’de oldukça önemlidir ancak mekânın yanında serginin gerçekleştiği ülkenin toplumsal ve jeopolitik yapısı da son derece önem arz etmektedir. Yapıtlarında tank, gemi, uçaksavar gibi savaş gereçlerinden yararlanmış, böylece savaş ve toplum mesajlı yapıtlar ortaya koymuştur.³⁸⁶

Sanatçının ilk kişisel sergileri, 1991 yılında İstanbul’da Galeri BM’de, 1994’te Ankara’da Galeri Zon’da gerçekleştirilmiştir (Resim 67). 1993’te 3., 1995’te de 4. Uluslararası İstanbul Bienali’ne katılmıştır. Halil Altındere’nin küratörlüğünü üstlendiği 9. Bienal’de de resmi olmasa da *Freekick* işiyle yer almıştır. Onun için görünen görüntüden ziyade arkada kalan görünmeyen görüntüyü ortaya koymak anlamlıdır bu nedenle de çağdaş enstalasyon tekniğinin olanaklarını kullanmıştır. Madra, sanatçının 3. Uluslararası İstanbul Bienali’nde sergilediği *Subversion* (Resim 68) adlı yapıtını, “*Selim Birsnel’in ‘savaş’ olgusu üstüne kurduğu işlerinin bir uzantısı olan yapıt, Feshane mekânının verilerini kullanıyordu; demir sütunları saran beyaz örtünün arasından çıkan tehdit edici silahlar...*”³⁸⁷ yorumu ile değerlendirmektedir.

Selim Birsnel’in kendinin de ayrı bir yerde gördüğü ve önce 4. Uluslararası İstanbul Bienali için hazırlanmış olan ancak daha sonra üzerinde yeniden çalışılan yapıtı *Kurşun Uykusu* (Resim 69) oldukça önemli bir yere sahiptir. Bu yapıt iki gün boyunca sergilenebilmiş daha sonra ise yıkılıp dökülerek ortadan kaldırılmıştır. Bu yapıta yönelik Adnan Yıldız şu yorumda bulunmuştur: “*İş, kâğıttan üretilmişti. Ama insanlar kâğıdı değil, ‘yerde yatan insan bedenlerine’ referans veren boşlukları, hacmi ve kıvrımları gördü, bu manzara onlara sıkıyönetim günlerini hatırlattı.*”³⁸⁸

“Kurşun Uykusu, adı konulmamış bir içsavaşın sıcak günlerinde Ankara Gar’ındaki Gar adlı serginin bir gün içinde derdest edilip kapatılmasına neden olan iş değil artık. O zamanda askerler öldürdükleri PKK’lıların yüzlerini gösterir, bedenlerini balık gibi istifleyip teşhir ederlerdi. Tren istasyonunda bekleyen trenlerin hemen yanında duran bu enstelasyon üzerlerine örtü serilmiş ölü bedenleri sessizce imliyordu. Tren, genç çocuklar ve onları bile

³⁸⁶ Fulya Erdemci, Semra Germaner, Orhan Koçak, *Modern ve Ötesi: 1950-2000*, Selim Birsnel, İstanbul Bilgi Üniv. Yay., İstanbul 2008.

³⁸⁷ Beral Madra, *İki Yılda Bir Sanat*, Norgunk Yay., İstanbul 2003, s. 77.

³⁸⁸ Adnan Yıldız, Selim Birsnel’in Sanat Pratiği Üzerine, <http://adnanyildiz.blogspot.com/2009/02/selim-birsnelin-sanat-pratigi.html> (21.11.2011)

bile uğurlayan analara dair çok güçlü bir metaforu. Kurşun, metallerin en ağırlarından biri ve bildiğimiz kurşun."³⁸⁹

1992 yılında yaptığı ve 12. İstanbul Bienali kapsamında Antik A.Ş. ARTAM Global Art sergi salonunda gerçekleşen "Kavramsal Bir Miras" sergisinde yer alan "Tak-Tak" adlı yapıtı zımparalanmış Arche kâğıdına grafit boya ile yapılmıştır. Resim kâğıdını zımparalamış, elde ettiği beyaz üstüne de bir tank resmi ve önünde grafit ile boyanmış tekerlekli bir oyuncak yerleştirmiştir. İzleyici bu oyuncakla oynayabilmektedir ve oyuncuğun çıkardığı ses de ona gereken çağrışımında bulunmaktadır. 2000'li yıllara dek ortaya koyduğu yerleştirmelerinde doğrudan gönderme yapmadan savaş sorununu ele almış ve bunun üzerinde durmuştur. Sanatçının örtük bir siyasal tavrı vardır ve bu yapıtlarına yansımaktadır:

*"Selim Birsnel, Öncü Türk Sanatından Bir Kesit grubunun Sekiz Sanatçı Sekiz İş: B sergisinde kendi saptamasıyla Mavi dönemim dediği, gerçekte bir ışıktan koruma, kaplama veya örtme malzemesi olarak kullanılan mavi renkli bir kâğıttan kaynaklanan bir dizi işin sonucusu olan 'Alanını Aç' işini gerçekleştirmiştir."*³⁹⁰

Alanını Aç'ta sergi mekânının bir köşesi mavi kap kağıdı ile eğik düzende kaplanmış ve ortaya çıkarılan bir göz yanılmasıyla izleyici, iğneleyici bir görme/gösterme biçimiyle karşılaşmaktadır.

Birsnel, yaptığı kurgulamalarında Fluxus ve Yeni Nesnelci bir bellekten yararlanmaktadır. O, yapıtlarında Yves Klein, Daniel Buren, Christian Boltanski'den bununla beraber İtalyan Arte Povera sanatçıları olan Pino Pascali, Mario Merz, Giovanni Anselmo, Michelangelo Pistoletto gibi sanatçılardan etkilenmiştir.

Selim Birsnel'in ilk desenlerine bakıldığında patates/kereviz baskı tekniğiyle yapılmış pastel renkli tank desenleri dikkati çekmektedir (Resim 70). *5 Kanonik Öğe* buna örnektir. Bu yapıtta, 5 adet üstü yarı saydam beyaz örtüyle kapanmış silahtan/toptan oluşmaktadır. Bununla beraber görme, görememe, görülmeme ile ilgili süreçte savaş imi hayalet uçak olarak bilinen F-117 A uçaklarının siyah beyaz şematik desenlerinde

³⁸⁹ *Santral İstanbul ve İstanbul Bienali*, <http://www.anibellek.org/?p=315> (22.11.2011)

³⁹⁰ Beral Madra, *Kavramsal Bir Miras: Öncü Yerleştirmeler*, Antik A.Ş. Kültür Yay., İstanbul 2011, s. 16.

ve bu desenlere ilişkin ortaya koyduğu yerleştirmelerde dikkati çekmektedir. Sanatçının bu uçağı seçmesinin nedeni, bu uçakların radar görüntüsünün olmaması ve çıplak gözle görüldüğünde de kişiyi ölümle yüz yüze bırakmasıdır. Buradan yola çıkılarak dünyayı da koruyabilmek adına onu görünmez yapıp görünmeme estetiğı yaratma düşüncesi yer almaktadır.³⁹¹

Sanatçı görünme/görünmeme diyalektiğine dayalı başka yapıtlar da ortaya koymuştur. Bunların arasında 1992’de sergilenen *Pilot ve Mesafeni Al* (Resim 71) önemlidir. Bu yapıt iki yüzeyli bir duvardan oluşmaktadır. Görünen yüzeyde beyaz yarı saydam mikro gözenek, tıbbi bantlardan oluşan dikey ve yatay bir düzen altında buğulu bir biçimde siyah F-117 A silueti yer alırken görünmeyen yüzeyde ise tümüyle siyah grafiti ile boyanmış bir resim yüzey bulunmaktadır.

Selim Birsel’in sanat yapıtları üzerine, sanat işinin oluşum süreci üzerine sanat tarihinden de örnekler seçerek yaptığı masa toplantıları da önemli bir yere sahiptir. Bunların arasında *Sanat İşi ve Sanat İşinin Süreci* sayılabilecekken buna benzer başka bir toplantı da *Açık Masa*’dır. *Açık Masa*, sanatçı Mürüvvet Türkyılmaz tarafından 2000 yılında başlatılan bir paylaşım zeminidir.

5.2.3. Cengiz Çekil (1945-...)

Cengiz Çekil 1945 yılında Niğde’nin Bor ilçesinde dünyaya gelmiştir. Konya’da Öğretmen Okulu’nda öğrenim gördüğü yıllarda resimle ilgilenmeye başlamıştır. Öğretmen okulundan mezun olup öğretmenlik yapmaya başlamasına rağmen resme olan ilgisinde herhangi bir azalma olmamıştır. Bu istek doğrultusunda Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü’ne girmiş ve Üniversiteden 1968’te mezun olmuştur. Mezuniyetin ardından Anadolu’nun değişik bölgelerinde Resim-İş öğretmeni olarak göreve başlamış, yalnızlık ve sessizliğin hâkim olduğu Anadolu hayatı, onun sanat anlayışında önemli rol oynamıştır.³⁹²

³⁹¹ A.g.e., s. 17.

³⁹² Necmi Sönmez, *Cengiz Çekil - Bir Tanık*, YKY, İstanbul 2008, s. 11-13.

Anadolu’da bulunduğu yılların ardından 1970’ten sonra Paris’e gitmiş ve Paris’teki, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts’da eğitim almış ve çalışmalarına burada devam etmiştir. 1975 yılında açtığı ilk kişisel sergisi olan “Réorganisation pour une Exposition”da malzeme olarak kola şişelerini, cam kavanozları ve bir somyayı kullanmıştır. Yapıtlarında kullandığı nesnelere bir gerilimin varlığı gözden kaçmamaktadır. Sergide yer alan kola şişelerinin ağzına takılan düşük voltajlı ampuller, onları çalıştıran piller, tabloları tutan keten ipleri ilk bakışta bombayı andırmaktadır. Yine aynı sergide ortaya koyulan bir somyanın ortasına yerleştirilen rezistans, iç dünya ve dış dünya kavramlarına gönderme yapmaktadır.³⁹³

Paris’te yaşadığı yıllarda Arte Povera, Body Art, Post minimalizm, Fluxus gibi akımlar üzerine yoğun tartışmalar yapılmaktaydı. Çekil de bu tartışmaların arasında kalmış ve sanat anlayışının şekillenmesinde bu atmosferin de büyük rolü olmuştur. Bunların yanında hocası olan heykeltıraş Henri Etienne Martin’in yaptığı eserlerde alternatif malzeme arayışının da Çekil üzerinde etkisi olmuştur. Buradan hareketle ortaya koyduğu *Korkuluk, Buğday Üstünde Ekmek*, (Resim 72) *Kilit Üstüne Kilit* (Resim 73) çalışmalarını ortaya koymuştur.³⁹⁴

Cengiz Çekil, böylece geleneksel resim ve heykel anlayışından uzaklaşmış ve Dada ve Arte Povera’ya ilgi duymaya başlamıştır. Bu durumu kendi cümleleriyle şöyle ifade etmektedir:

*“Fiziksel kalıcılık için heykel ve resim yapma yaklaşımından kopuş Dada ve Arte Povera ile oldu. İçinde bulunduğumuz zamanda her şey çabuk eskiyor; geleneksel yöntemler bizi belli söylemlere çekiyor; kendimizi ifade etmeye ve derdimizi anlatmaya yetmiyor. Hayat çok dinamik hale geldi ve sanatın rolü değişti. Marcel Duchamp’tan sonra her şey çok değişti; önceden uzun süreçler yaşanabiliyordu ama artık her şey çok geçici. Bireyselleşme ve sanat eserlerine duyarsızlaşmanın arttığı bir dönemde eski yöntemlerle istediğiniz şoku yaratamıyorsunuz. Sonuçta iki önemli sebep olduğunu söyleyebilirim: Geline zaman, yaşanan hayat ve plastik sanatlardaki zincirleme gelişim.”*³⁹⁵

³⁹³ Necmi Sönmez, a.g.e., s. 26-33.

³⁹⁴ <http://www.rampaistanbul.com/tr/artists/cengiz-cekil/> (14.11.2011), Necmi Sönmez, *Cengiz Çekil:- Bir Tanık*, YKY, İstanbul 2008, s. 17-21.

³⁹⁵ İpek Duben-Esra Yıldız, *Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar*, İstanbul Bilgi Üni.Yay., İstanbul, 2008, s.113.

Sanatçının kendi cümlelerinde de ifade ettiği gibi sanatta eski yöntemlerin değiştirilmesi gerekmektedir. Doğal malzemelerin de sanatın malzemesi haline gelmeye başladığı bu dönemde o da tel, kilit gibi malzemelerin yanı sıra ip, buğday, ekmek, taş, toprak, bez, bakır, su, kâğıt gibi doğal malzemeleri de kullanmıştır. Sanatçı malzemelerine hep birer anlam yüklemiştir:

“Malzeme seçimindeki tutum belli bir duruşu simgeler. Belli bir kesimin yanında yer alıyorum: Çalışan ve üreten. Benim halktan yana bir duruşum var: Halkla beraber olmak ve onun gibi hissetmek... Ben romantik bir 68’liyim. Hissiyat ve duyarlılık anlamında hep aynı insanım, hiç değişmedim demiyorum ama genel çizgime uygun işler yapıyorum.”³⁹⁶

Buradan da anlaşılacağı üzere sanatçı, malzeme seçiminde ve onlara yüklediği anlamlarda Joseph Beuys’un da yoğun etkisinde kalmıştır. Joseph Beuys’un heykele getirdiği yeni bakıştan etkilenir. Beuys evrene yeni şekil verecek ve sürekli değişimi yansıtacak heykel anlayışını önermektedir. Beuys’a göre insan düşüncesiyle, duyarlılıklarıyla ve istemeleriyle kendini kuran ve kendi kendini yapan bir heykeldir. Bu düşünce Çekil’i de etkilemiştir.³⁹⁷ *“Çekil’in heykelleri, nesnel dünyanın sonsuz derecede darmadağın edildiği, boyut mekân ilişkisinin zıtlıklar adına, gerçek ile bilinç arasındaki ayrıma uygun olarak yeniden düzenlendiği, anlatıcı olmayan poetik tutumu ortaya koyar.”³⁹⁸*

1976’da yeniden Türkiye’ye dönen Çekil, ilk olarak Paris’te yapmaya başladığı heykel dalında kendini geliştirebilmek adına Ege Üniversite’sinde yüksek lisans yapmaya başlamıştır. Yüksek lisansla birlikte başlayan akademik hayatı onu “Profesör” unvanını almaya kadar götürmüştür. 1976’da ülkeye dönüşünü Çekil, şu cümlelerle ifade etmiştir.

“76’da İstanbul’a geldiğim zaman tabii ki Paris’teki o çalışmalarımı İstanbul’da da, Türkiye’de de sürdürmeyi düşündüm. ‘Zaten ben her yerde, her tür malzemeyle bir şekilde sanat yaparım.’ Tezinden yola çıkıyordum. Onun için ne

³⁹⁶ A.g.e., s.116.

³⁹⁷ İpek Duben-Esra Yıldız, a.g.e, s.113.

³⁹⁸ Necmi Sönmez, *Cengiz Çekil - Bir Tanık*, YKY, İstanbul 2008, s. 33.

malzemeyi ne mekânı, hiçbir şeyi dert etmiyordum. Her şey ile sanat yapılabileceğine inanıyordum. Ben politik düşünen, Türkiye'deki insanların hayatlarıyla, yaşam tarzlarıyla sıkıntısı olan bir insandım. O yıllarda Vietnam Savaşı vardı. Vietnamlıların savaş araçlarını ben değişik vesilelerle öğrenmiştim. Mesela bambular, arılar, çok popüler silahlarla ülkelerini savunduklarını, hatta uçak parçalarından kamera yaptıklarını da biliyordum. Dolayısıyla sanat yaparken olabildiğince her türlü malzemeyle ve mümkün olduğu kadar da bildik malzemelerin, bildik yöntemlerin dışında davranmayı düşünüyordum."³⁹⁹

Bu bakış açısıyla ortaya koyduğu 1976 tarihli *Yazısız* adlı çalışmasında Günaydın gazetesinin ilk sayfalarındaki fotoğrafların alt yazılarının üstünü örterek görsel imgeyi bağlamından soyutlamış, böylece izleyicinin farklı anlamlar üretmesini amaç edinmiştir. Yine bu düşüncelerin ürünü olarak 1978'te İstanbul Taksim Sanat Galerisi'nde *Ele Geçirilmiş Mektuplar* adıyla Hürriyet Gazetesinde cinsel sorunlarını anlatan kişilerin yazdığı mektupları tersten beyaz karbon kâğıdına kopyalayarak ortaya koyduğu bir sergi açmış ancak bu sergi üç gün sonra kapatılmıştır.⁴⁰⁰

Bu yıllarda ortaya koyduğu *Mühür-Kaşe Çalışmaları* da oldukça önemlidir. Bunların arasında 7 Mayıs 1976'da *Bugün de Yaşıyorum*. mührü yer almaktadır. Bu mührü, o günün tarihini atarak oluşturduğu günlüğe basmaktadır. Bu eser, MOMA (Museum of Modern Art)'nın koleksiyonuna kalıcı olarak dahil edilmiştir aynı zamanda, Cengiz Çekil'in "Günce"si, 23 Mart – 19 Eylül 2011 tarihleri arasında MOMA'da düzenlenen *I Am Still Alive: Politics and Everyday Life in Contemporary Drawing (Hala Yaşıyorum: Güncel Çizimde Siyaset ve Günlük Yaşam)* başlıklı sergide de yer almıştır.⁴⁰¹

Fransa'dan döndükten sonra, 80'li yılların ölümü ve yaşamı iç içe götüren yıllar olması nedeniyle, yaşam ve ölüm temaları Çekil'in düşünsel dünyasını geniş ölçüde etkilemiştir. "*Rasyonalitenin kaybolduğu yerde birey mistisizme yönelir*" diyen Çekil

³⁹⁹ Necmi Sönmez, "Necmi Sönmez'in Hislerimle Keşfe Çıkıyorum Cengiz Çekil ile Bir Saatlik Görüşme Söyleşisi", *Cengiz Çekil: Bir Tanık*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2008, s. 10.

⁴⁰⁰ <http://www.iksftp.com/11b.iksv.org/sanatcilar.asp?sid=14>, erişim 13.11.2011.

⁴⁰¹ <http://www.ntvmsnbc.com/id/25199764/>, erişim 15.11.2011.

*kendisinin satirik olarak tanımladığı manifestoları yazdı ve sergiledi. Mutluluk Dilerim, Allahın Dediği Olur, Maşallah gibi işler manifesto serisini oluşturdu.*⁴⁰²

80’li yılların baskıcı dönemine rağmen Çekil, *Joseph Beuys’un Anısına, Bir Başka Sanat, Toplu Sergi Gösterisi* başlığı altında bir sergi açmıştır. Bu sergi ardından *Toplu Sergi* başlıklı iki serginin daha düzenlenmesini sağlamıştır. 1986 yılında 1 Mayıs’ta hayatını kaybedenlere gönderme yapmak amacıyla beyaz örtülerin altına floresan lambalarını yerleştirerek oluşturduğu *Yerleştirme No:4* (Resim 76) isimli sergi de çok ses getirmiştir.

Sanatçı doksanlı yıllardaki yapıtlarında da ölüm, doğum, enerji, direnç gibi kavramlardan ilham alarak yapıtlar ortaya koymaya devam etmiştir. Cengiz Çekil’in *Fani Bir Anıt No:2* (1990) (Resim 75) isimli işinde, anıt ölümsüzlüğü temsil eder, ancak burada ömürlü bir anıt ortaya konmuştur: “*Bütün hikâye bu çelişkide. Müslüman duyarlılıklarım var. Fanilik İslamiyet’e gönderme yapar, benim fanilik anlayışım böyle değil; bunun tam tersi, bu dünyadaki yaşamı övüyorum.*”⁴⁰³

Düzenleme No:4 (1986), adlı çalışması Atatürk Kültür Merkezi (AKM) Sergi Salonu’nun alt katında, üç adet kolonun önünde yere koyulmuş, üstleri beyaz örtülerle örtülmüş neon lambalardan ve bunlarla sütun arasına, sütunlara dayandırılmış ve üstlerinde No:1, No:2, No:3 yazılı üç beton bloktan oluşur.

Sanatçının floresan lambalarını malzeme olarak kullandığı bir başka yapıtı ise “*Z Sunağı No:2*” yapıtıdır. Yine beyaz bez, elektrik, beton bloklar, demir, tahta malzemeler kullanılmıştır. Bu yapıtta da ölüm-yaşam olguları ele alınmıştır. Çalışma beyaz bez üstüne iki beton blok, blokların üzerine yerleştirilen kalaslarla meydana getirilmiş ve floresan ile aydınlatılmıştır. Beral Madra sanatçının bu ve benzeri çalışmalarında sunağın “*Tüketim ekonomisi denetimindeki geniş kitlenin, yaşam ve ölüm arasında geçirdiği sürecin yarattığı, tüketim ekonomisinin kurban ettiği bütün insanca değerlerin, doğa ve çevrenin yattığı yer olduğunu*” belirtir.⁴⁰⁴

⁴⁰² İpek Duben-Esra Yıldız, *Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar*, İstanbul Bilgi Üni.Yay., İstanbul, 2008, s.115.

⁴⁰³ A.g.e., s.118

⁴⁰⁴ A.g.e., s.122.

Çekil, coşkun lirizmden hoşlanmamış, Türkiye'nin yakın tarihini etkileyen olayları, değişik malzemeler kullanarak görsel bir dille yorumlamaya çalışmıştır. Yapıtlarında ölüm ve yaşamı ele almasından kaynaklı sürekli olarak mistik bir atmosfere yer verilmiştir. Cengiz Çekil, başından itibaren siyasi olaylar etrafında toplumun da belleğini tutan katmanlı anlamları olan kavram yüklü çalışmalar gerçekleştirmiştir.⁴⁰⁵

5.2.4. Osman Dinç (1948-...)

Osman Dinç, 1948 yılında Denizli'nin Bozkurt ilçesinde doğmuştur. Demirci bir ailenin çocuğu olduğu için küçük yaştan itibaren demir ile iç içe bir yaşamı olmuş bu sayede de demiri beş duyusuyla algılamıştır. 1969 yılında Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü'nden mezun olduktan sonra 1972 yılına kadar Resim öğretmeni olarak görev yapmıştır. 1972 yılında ise sanat alanındaki eğitimini tamamlayabilmek için Paris'e gitmiş ve Paris'te Güzel Sanatlar Akademisi'ne girmiştir. 1975 yılında ise Akademi'den mezun olduktan sonra Türkiye'ye dönmüş ve 2 yıl süreyle Bursa Eğitim Enstitüsü'nde çalışmıştır. 1977 yılında ise yeniden Paris'e gitmiş ve sanatını orada sürdürmeye karar vermiştir. Bourges Sanat Yüksek Okulu'nda öğretim görevlisi olarak çalışmış ve yurtiçi ve yurtdışında olmak üzere toplam 34 kişisel sergiye, 59 karma sergiye imza atmıştır. 1993 yılında UNESCO büyük ödülüne layık görülmüştür.

Dinç ahşap ve metal malzemeyi değerlendirmiş ve kavramsal görüşler doğrultusunda eserler ortaya koymuştur. Bilimle de yakından ilgilenen heykel sanatçısı demir, cam ve ayna kullanarak eserlerin etraflarındaki ve içlerindeki boşlukları göz önüne çıkardığı kozmik çalışmaları da bulunmaktadır.⁴⁰⁶

Osman Dinç, on yıl kadar bir zaman diliminde resim yapmış bunun ardından 1977 yılında Fransa'daki küçük atölyesinde önceleri küçük metal nesnelere yaparak heykele başlamıştır. Küçük metal nesnelere zaman içinde yerleştirmelere dönüşmüştür. 1972 yılından itibaren resmin yanı sıra cam, tahta, demir, fotoğraf gibi malzemelerin

⁴⁰⁵ Necmi Sönmez, *Cengiz Çekil - Bir Tanık*, YKY, İstanbul 2008, s. 126.

⁴⁰⁶ http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters_artistDetailID=1461 (20 11. 2011)

birçoğunu kullanmıştır. Ancak bunlar içinde en çok yeğlediği demirdir. Dinç'in eserlerinin en belirleyici özellikleri boyutu, geometrisi ve malzemesidir.

“Sanatçı esas geometriyi, boşluk, doluluk gibi temel tasarım kavramlarını kullanır. İşleri, yaptığı geometrik tercihler nedeniyle biçimce folklorik kaynaklıdır. Formlar büyük ölçekte çok yalın ve soyut olduklarından belli bir folklorik motife referans vermezler. Dinç folklorik sanata olan yakınlığını geldiği yörenin yerel/köy kültürünü özümsemesine bağlar. Malzemeye olan yakınlığı ailesinde demir ustalarının olması ve eğitimiyle ilişkilidir. Bu noktada Dinç'in sanat yaşamında zanaatsal üretimin baskın bir yeri olduğu söylenebilir.”⁴⁰⁷

Sanatçı kullandığı malzemeler aracılığıyla toprağın, suyun, ateşin, havanın hâlâ keşfedilmemiş gizemlerini irdelemeye çalışmaktadır. Dünyanın öyküsü dikkatini çekmekte bu nedenle de anlatımcı isimlerle yapıtlarını adlandırmaktadır: "Ağrı Dağının Üzerinde Nuhun Gemisi", *Umut Fakirin Ekmeği*, *Yer Demir Gök Bakır* gibi anlatımcı başlıklar kullanmayı sevmiştir.⁴⁰⁸

Ahu Antmen, demirin rengini, kokusunu, halini, tavrını, sesini, tınısını çocukluktan beri seyretmiş, dinlemiş ve içselleştirmiş bir heykeltıraş olarak nitelendirmektedir Osman Dinç'i. Ve malzemeye arasında inanılmaz uyuma dikkati çekmiştir. Özellikle demir ile arasında müthiş bir uyumun olduğunu dile getirir. Ayrıca demiri canlandırmadaki ustalığının yalnızca maharet göstermekten ziyade zamansal ve mekânsal yolculuklara götürdüğünü anlatmaya çalışmaktadır. Yalnızca çelik levhalar kullanarak ortaya koyduğu *Damlalar* (Resim 77) yapıtı, suyu, susuzluğu, hüznü, bedeni, doğayı ve bakana göre değişecek olan pek çok şeyi düşündürmektedir izleyicisine.⁴⁰⁹

“Damlalar'ın asıldıkları duvarı yarararak yere dikey inişlerine karşın diğer duvardaki Gece Kuşları'nın simetrik yerleşimleri salonun ortasında yatay duran Kayık ile dengelenip estetik kurgusallığı açıkça desteklemekte. Eserlerin ayrı ayrı oluşları ve salonu uyum içinde kullanmaları sunuma gösterilen titizlikle bağdaşiyor. Çelik, şimşir ve cam zaman zaman eskiyi, ilkeli hatta mutlak oluşumu, zaman zaman ise çağdaş olanı ve son teknolojileri

⁴⁰⁷ İpek Duben-Esra Yıldız, a.g.e., s.285.

⁴⁰⁸ Ahu Antmen, “İstanbul Gidiş Dönüş 2”,

http://bksm.magiclick.net/tr/hakimizda/galeri/istanbul_gidis_donus_2/popup.aspx (20.11.2011)

⁴⁰⁹ Ahu Antmen, “Demirin Gözyaşlarını Gördünüz mü?”,

<http://www.radikal.com.tr/Default.aspx?aType=HaberYazdir&ArticleID=915829> (20.11.2011)

hissettirecek sihirli bir bütünsellik sergilemekte. Bunlar alışılmış nesnelere değiller ancak bize pek yabancı da görünmüyorlar. Üstelik gözü oyalayacak ayrıntılardan da olabildiğince uzaklaşmış! O halde, bu sergide çağdaş heykel sanatımızın estetikle olan sıkı bağlarından bahsedebiliriz.”⁴¹⁰

Osman Dinç, sahip olduğu yaratıcı duyarlılığı, büyük bir titizlikle, kendi yalın imgelerini oluşturarak dışsallaştırmıştır. Yansıtmak istediği imgelemi, doğal buluntuların sır dolu formuyla çoğaltmıştır. En çok demiri kullanmaktadır Dinç. Ortaya koyduğu yapıtlarında bir sessizlik, bir yalınlık hâkimdir. Bunu eserlerine verdiği “Yer Demir Gök Bakır”, “İlaman Dağı Efsanesi” gibi isimler de desteklemektedir. Bu isimler efsanelerin, inançların izlerini ve sessizliklerini taşımakta tarihöncesi dönemin araç ve gereçlerini de ortaya koymaktadır. Sanatçının heykellerinin bir iması, bir teması yoktur, onlar yalnızca kendi varlıklarını simgelemektedirler, izleyiciye pek çok şeyi anımsatmasına rağmen tümüyle algılanıp adlandırılmaları mümkün değildir.⁴¹¹

Dinç 1980'lere gelmeden kavramsal konulu deneysel çalışmalar üretmiştir. 1976 tarihli *Rakamların Mekânı* (Resim 79) adlı 220 cm. uzunluğunda bez üzerine baskı resim, İstanbul Devlet Resim ve Heykel Müzesi'nde “I. Yeni Eğilimler Sergisi”nde (1977) yer almıştır. Yine aynı yıllarda Dinç, metal kapaklı cam sayfaları olan sanatsal defterler, kavramsal içerikli fotoğraflar, fotoğraflı multimedya çalışmalar ve ışıklı enstalasyonlar yapmıştır. 1989'da “10 Sanatçı 10 İş: A” Sergisi'ne kavram ağırlıklı bir takım fotoğraf ile katılmıştır. *Şafaktan Önce Doğaya Işık Götürme* adlı çalışmasındaki üç adet renkli cibachrom fotoğrafta, sabah saat 4 sularında şafak sökmeden önce öimenlerin üzerine yaydığı çok sayıda ampulün görüntüleri gecenin karanlığını çağrıştıran bir fon içinde uzaktan kent ışıklarını hatırlatmaktadır. (Işığın farkı tarzda kullanıldığı bir çalışma için bkz. Resim 80).

2008 tarihli *Orda Bir Ev Var Uzakta* başlıklı üç adet heykeli sanatında yeni bir bakışın simgesidir. Buradan doğrudan nesnelere yer vermiş ev ve ağaç gibi imgeleri kullanarak izleyicisiyle doğrudan diyaloga girmiştir. Bu yapıtında son yıllarda

⁴¹⁰ [http://www.umranbulut.com/heykel-sanatimiz-ve-osman-dinc/\(20.11.2011\)](http://www.umranbulut.com/heykel-sanatimiz-ve-osman-dinc/(20.11.2011))

⁴¹¹ Fulya Erdemci, Semra Germaner, Orhan Koçak, *Modern ve Ötesi: 1950-2000*, Osman Dinç, İstanbul Bilgi Üniv. Yay., İstanbul 2008.

ürettiği *Kara Selvi*, *Kara Selvi* (2007) (Resim 81) gibi ağaçlı heykellerindeki gibi bir hüzün de vardır.⁴¹²

Osman Dinç günümüz sanatı içinde İtalyan Arte Povera sanatçısı Giovanni Anselmo'nun önemi üzerinde durmuştur. “*Anselmo'nun 'Torsion' (1968) adlı işinde enerjiyi hapsetmesi gibi Dinç de, demirin ve camın farklı kimyasal yapıları sayesinde zamanın farklı fiziksel tanımlarını içerdiklerini düşünür.*”⁴¹³ Sanatçı, Anselmo'nun yanı sıra Mario Merz'in de kendisi için önemli olduğunu belirtmektedir. Merz'in çoğu işinde altın oran ya da pi gibi tanımlı sayısal atıflar bulunur; sanatçının *Fibonacci Serileri* buna bir örnek teşkil eder. Osman Dinç en önemli çalışmalarından olan *Demir Çağı*'nda Arte Povera'ya yakın bir düşünceyi daha dolaylı ve esnek bir biçim diliyle kullanmıştır:

*“Demir Çağı adı altında topladığım işlerin çoğu içi boş kabuklar şeklindedir. Doğal iç boşluklarından bahseden şeyler... Ve her şey kabuğundadır. Her şey demirle evren arasındaki ilişkidir. Her şeyin içi boştur. Ya da boşluğun kendisi zaten enerjidir kuantum fiziğe göre. Tüm bunlar bunun altında yatan farklı bahaneler, ya da motifler, nedenler olarak alır konuyu, ama ondan sonra yaptığı sonra onun gerçek bahaneden daha ileri bir sorun olduğunun farkına varır”*⁴¹⁴

Dinç'in demiri kullanarak gerilim ve diyalog yarattığı çalışmalarından biri *Diyalog*'dur (1993). İki demir kap bir çubukla bağlanmış, kapların her birinin içine bir miktar 1200 derecede ısıtıldığında su gibi görünen akıtılmış sıvı cam konulmuştur. Dinç bu çalışmasında boşluğu su ile doldurarak ve iki gözü birbirine bağlayarak hem yaptığı kaba işlev kazandırmış hem de iki kabı birbirine ince bir çubukla bağlayıp fonksiyonunu cesurca tehdit eden bir denge denklemi oluşturmuştur.⁴¹⁵

Maçka Sanat Galerisi'nde, girişteki ana salonda da Osman Dinç'in “Heykel”i yer alır. Sanatçıların, çağımızın bir ifade biçimi olan yerleştirmeye ağırlık verdiklerini belirten Jonas Storsve, Osman Dinç'i heykele yakınlığını en fazla koruyan sanatçı

⁴¹² Ahu Antmen, “Demirin Gözyaşlarını Gördünüz mü?”,

<http://www.radikal.com.tr/Default.aspx?aType=HaberYazdir&ArticleID=915829> (20.11.2011)

⁴¹³ İpek Duben-Esra Yıldız, a.g.e., s.291

⁴¹⁴ A.g.e., s.292

⁴¹⁵ A.g.e., s.295.

olarak nitelendirmektedir. Çünkü Dinç, “Heykel”iyle oniksten yaptığı yalın, içeri balmumuyla ya da suyla doldurulmuş kapları sergileyerek minimalist bir çizgiyle Anadolu’nun geleneksel kültürünü birleştirmiştir.⁴¹⁶

5.2.5. Fazilet Kendirci (1961-...)

Fazilet Kendirci, 28.12.1961 tarihinde Malatya’da doğmuştur. İlkokul öğretmeninin yeteneğini keşfedip yönlendirmesi ile resme yönelmiştir. Çocukluk yıllarındaki yaşamı Malatya ve İstanbul arasında geçmesi ile iki kent arasındaki iki kültürü fark etmiş ve bunu yapıtlarında sorunsallaştırmıştır. 1993–1994 yılları arasında Bilsak Atölyesi’nde çalışmış, 1994–1999 yılları arasında ise Yusuf Taktak’ın oluşturduğu “Atölye Üçgen”in öğrencisi olmuştur. İlk kişisel sergisini 1997’de açmış ve bunun ardından 1998’de kendi atölyesini kurmuştur. Bu sayede pek çok öğrenci yetiştirmekte ve öğrencilerinin sergilerine küratörlük yapmaktadır. Çeşitli STK, Sokak Çocukları Derneği ve okullarda gönüllü olarak çalışmış ve çocuklarla atölye çalışmaları yaparak resim eğitimi vermiştir. Çünkü onun yaşamında çocukların önemi oldukça fazladır. 2003–2006 yılları arasında ise UPSD Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği UNESCO Yönetim Kurulu Üyeliği görevini üstlenmiştir. 2003 yılında Pera Müzesi’nin açılışında gerçekleşen “Genç Açılım” sergi projesine danışmanlık yapmıştır. UPSD yönetim kurulu üyeliğindeki görevinin yanı sıra İstanbul’daki önemli sanat galerilerinde, uluslararası sanat fuarı organizasyonlarında, çağdaş sanat yayıncılığında sorumluluklar üstlenmiş ve edindiği sorumluluklar ile Türkiye’deki sanatı - sanatçıyı - yöneticiyi - koleksiyoneri - sanat yazarını ve diğerlerini farklı perspektiflerden analiz edebilme şansını yakalamıştır. 2009-2011 yılları arasında Yıldız Teknik Üniv MYS Seramik Cam ve Çinicilik bölümünde okumuş; 2010 Eczacıbaşı Vitra Karo Sanat ve Tasarım bölümünde, 2011 TBMM Yıldız ve Çini Porselen Fabrikasında okul stajlarını gerçekleştirmiştir. Pek çok uluslararası ve ulusal karma sergide yer almış bunun yanı sıra şimdiye kadar 22 kişisel sergi açmıştır.⁴¹⁷ Sanatçı Arte Povera ile tanışmasını şu şekilde anlatmaktadır:

⁴¹⁶ Yasemin Özkaya, “1960’dan Günümüze Çağdaş Sanatta Heykelin Konumu”, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniv., Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Ana Sanat Dalı, İstanbul 2008, http://www.sanalmuze.org/paneller/Ssd/burcu_pelvanoglu_6.htm

⁴¹⁷ http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters_artistDetailID=2820

Saygıdeğer kıymetli insan Süleyman Velioğlu ile 1993–1994 yıllarında tanıştım. Yapıtlarımla ilgili bir dizi araştırma içindeydim, o dönemlerde içsel ipuçlarını takip ederek resimler oluşturmaya çalışıyordum. Fakat tam olarak ne yaptığım ve nereye gittiğim ile ilgili teorik bir bilgim yoktu ve bu nedenle huzursuzdum. Bir gün çalışmalarımı toplayıp Süleyman Bey’in, o sıralarda Bostancı’da olan atölyesine gittim. Süleyman Bey bana oldukça uzun zaman ayırdı, tek tek bütün yapıtlarımı inceledi kritik etti. Bana, yaşam felsefeme, sanat estetiğime ilişkin sorular sordu. En sonunda, “Hiç vazgeçme ama ortalıklarda da çok fazla dolaşma. Türkiye için bugün çok ileri bir çizgide işler üretiyorsun senin işlerini şimdilik kimsenin anlayabileceğini düşünmüyorum ama gelecekte-ki muhtemelen ben o gün hayatta olmayacağım sen şöyle diyeceksin: “Süleyman hocam söylemişti ama ben masal dinler gibi dinlemiştim” Şimdilik Üretebildiğin kadar üret. Alberto Burri’yi ve Antonie Tapies’i tanyor musun?” dedi. Tanımadığımı söyledim. Burri ve Tapies’le ilgili bir katalog bulmaya çalıştım Türkiye’de bulamadım o dönemlerde internet de yoktu, kaptan bir arkadaşım vardı. Ondan rica ettim. Amerika’dan katalogları getirdiğinde, kitabı açtım, şaşkınlıktan bağırışım: Tanrım bu adam benim resiminden yapmış!⁴¹⁸

Kendirci’ye göre sanatçının sorumlulukları olmalı ve bu nedenle de sanat enerjisini yaşamdan almalıdır. Bu nedenle yaşamın parçası olan sıradan-basit-yoksul malzemeleri yapıtlarında kullanmıştır. Sanatçı, tuval resminin yanı sıra; plastik, ağaç kabukları -dalları, yaşamış teneke parçaları, kum, cam, çakıl taşları, çuha kumaşı, gibi çeşitli atık malzemelerden ya da organik unsurlardan yaptığı çalışmalarını ile de tanınmaktadır. Sanatçı bu tip malzemeleri organik, basit-yoksul ve çöp olarak adlandırmaktadır.⁴¹⁹

Fazilet Kendirci’nin çalışmalarında sık sık karşımıza çıkan malzemelerden biri de halattır. *İsimsiz* (Resim 82). Sanatçının 2003 yılında yaptığı çalışmalarda plastikleri eriterek üst üste ve farklı renklerde ahşap üzerine yerleştirmiştir. Kısmen erimiş ve kısmen yakılmış plastiklerin arasında teller bulunmaktadır. Bu teller teknolojinin, “iletişim araçlarının ağ halinde dünyayı sarıp sarmalmasına rağmen insanların yalnızlaşarak-paylaşmadan yaşamaları” meselesini vurgulamaktadır. Sanatçının 2002

⁴¹⁸ Fazilet Kendirci ile Gizem Tatlıcı’nın yaptığı yayınlanmamış röportajdan: 17.12.2011 tarihinde sanatçının Bahçeşehir’deki atölyesinde gerçekleştirilmiş.

⁴¹⁹ Fazilet Kendirci ile Gizem Tatlıcı’nın yaptığı yayınlanmamış röportajdan: 17.12.2011 tarihinde sanatçının Bahçeşehir’deki atölyesinde gerçekleştirilmiş.

yılında yaptığı *İsimsiz* (Resim 83) çalışma teknoloji ve doğa arasındaki gerilimi iki ucundan bükülüp buruşturularak yerleştirilmiş plastiğin ortaya çıkardığı bir ağaç olarak ortaya koymaktadır.

Kendirci'nin 2003 yılında Kahire Bienali'nde sergilenirken kaybolan *Babama* (Resim 84) adlı çalışmasında araba tekerleğinin iç lastiği ve tehlikeli atıkların kullanıldığı kırmızı plastik poşetler eritilerek biçimleri mükemmel olmayan ve birbirinin içine yerleşmiş dairesel alanlarla yaşamın ve zamanın devamlılığına, insan yaşamına, zamana; zamanın döngüsüne –sürekliliği içindeki var-yok oluşa ve doğaya gönderme yapmaktadırlar. Fazilet Kendirci'nin 2011 yılında yaptığı Land Art çalışmasında ise doğada bürokrasi-iktidar-güç arasındaki ilişkiye odaklanmıştır (Resim 85).

Sanatçı 2002 yılında Fatih Üniversitesi'nde açtığı Arte Povera adlı sergi de bunu doğrulamaktadır. Sanatçı 1996 yılında evsel atık ürünlerini toplamaya başlamış daha sonra üç boyutlu nesnelere kullanmıştır.

5.2.6. Füsun Onur (1938-...)

Füsun Onur 1938 yılında İstanbul'da doğmuştur. Çağdaş bir ailenin çocuğu olarak dünyaya geldiği için oldukça açık görüşlü bir biçimde yetiştirilmiştir. Sanata olan ilgisinden dolayı 1957'de İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde heykel öğrenimine başlamıştır. Öğrenimini başarıyla tamamladıktan sonra kazandığı burs ile 1962'de Birleşik Devletlere gitme şansını elde eder. Yüksek lisansını felsefe üzerine yaptıktan sonra doktora sanat yapısıyla ilişki içindeki bir felsefi yaklaşımı ortaya koymuştur. Bunu hazırlarken Sartre'ın yoğun biçimde etkisinde kalmış, özgürlüğün mekânının ve kaynağının aslen bireyin bilincinde olduğuna yönelik görüşü ilerleyen yıllarda da üzerinde durduğu temel görüş halini almıştır.⁴²⁰

Füsun Onur, ABD'de eğitimini tamamladıktan sonra Türkiye'ye dönmüştür. Bu dönemde heykel dilini, heykelde espas, doluluk boşluk, zaman, mekân kavramlarını irdeleyen çalışmalar ortaya koymuştur. 1970'li yıllardan itibaren hazır yapım ve kişisel yaşantısından nesnelere oluşturduğu, rastlantıların, yaşanmış anların

⁴²⁰ Margrit Brehm, *Füsun Onur-Dikkatli Gözler İçin*, YKY, İstanbul 2007, s. 23.

şekillendirdiği, hayata dair görüntüleri yansıttığı yerleştirmelerinde hayat ile sanat arasındaki sınırları belirsizleşmiştir. Onun yapıtlarında kendi hayatına ve İstanbul'a ilişkin izler bulmak mümkündür. Tül, saten, inci gibi malzemeleri kullanarak nesnelere duygulu bir biçimde anlatmaya çalışmıştır.⁴²¹ Sanatçının kumaşa bu denli ağırlık vermiş olmasını Brehm, kumaşın her an değişebilmesine, yıkanabilmesine, ütülenebilmesine, katlanabilmesine bağlamaktadır. Açıklamalarının devamında ise kumaşı insanın ikinci teni olarak görmekte bu nedenle de kumaşın Onur tarafından ağırlıklı olarak kullanıldığını düşünmektedir.⁴²²

“Fusun Onur, çağdaş Türk sanatında heykel ve yerleştirme disiplininin sınırlarını genişlemesine ve yeni tartışmalarla zenginleşmesine katkı sağlayan öncü sanatçılar arasında yer almaktadır. Modernist ya da geleneksel heykelin ciddiliğinden uzak ve tepkili bir şekilde, ‘oyuncak/maket’ gibi yapıtlar üretmiş ve böylece nesnelere aramızda oluşan fetiş ve yoz ilişkileri sorgulamamızı sağlamıştır. İlhamını çoğunlukla gündelik yaşamda karşılaştığı sorunlardan ve bu sorunların çözümü için çevresinde bulunan eşyalardan alan sanatçı, ‘geçicilik’ ve ‘naiflik’ üzerine kurulu yapıtları ile 40 yıl boyunca düzenli kişisel sergilerinin yanı sıra, ulusal ve uluslararası birçok etkinliğe katılarak Türk sanatının önemli isimlerinden biri olmuştur.”⁴²³

Nahide Yılmaz bu cümleler ile tanımlamaktadır Onur'un sanatçılığını. Sanatçı Türkiye'ye döndükten sonra yapıtlarına yönelik eleştiriler almıştır ancak bu eleştirilere çağdaş anlamda “yeni aktüel anlayışın neliği ve sanat eserinin nesnelleşen durumunda kullanılan malzeme duyarlılığındaki basitlik” ilkelerini benimsediği görülmektedir. Yapılan eleştirilere bu duruşu ile karşıt bir tavır sergilemiştir. Aynı zamanda, sanatçının yapıtları belli bir sanat yolunun hizmetinde değildir; onun eserleri farklı malzemelerin bir araya getirilmesi sonucunda elde edilen bir kompozisyon olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu kompozisyonu oluşturan malzemelerin arasında çeşitli fotoğraflar ya da gündelik nesnelere yer almaktadır. Fusun Onur, sanatın doğasını geliştirmeyi amaç edinmiştir. Duyulara seslenen malzemeleri seçerek düşüncenin aktarıldığı yeni bir dil ortaya çıkarmıştır.⁴²⁴

⁴²¹ Fulya Erdemci, Semra Germaner, Orhan Koçak, *Modern ve Ötesi: 1950-2000*, Fusun Onur, İstanbul Bilgi Üniv. Yay., İstanbul 2008.

⁴²² Margrit Brehm, a.g.e., s. 32.

⁴²³ Ayşe Nahide Yılmaz, *Türk Heykelinde Bir Öncü Sanatçı: Fusun Onur*, s. 203.

http://www.sanavetasarim.gazi.edu.tr/web/makaleler/2_nahide.pdf

⁴²⁴ Mümtaz Demirkalp, “Fusun Onur Ve Heykel Sanatı”, *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi / Sayı 15 (2009)*, s.31-32.

“... Onun Türk Sanat ortamına en önemli katkılarından birinin, bu ortamda tartışmalara, sorulara ve hatta şaşkınlıklara yol açmış olmasında buluyorum. Estetik bilinçlenme düzeyine erişmemiş olmasa da bu tepkiler düşünsel uyarı yönünde Füsun Onur yapıtlarının amaçlarına bir kerte ulaştıklarını kanıtlamaktadır bence.”⁴²⁵

Sanatçı ilk kişisel sergisini 1970 yılında Taksim Sanat Galerisinde açmıştır. Bu sergide son kez geometrik, soyut formlar düzenlemiş daha sonraki çalışmalarında ise boşlukla hesaplaşmaya giren ahşap konstrüksiyonlar ortaya koymuştur. 1974’te ortaya koyduğu “Nü” adlı çalışması gündelik yaşamdaki nesnelere ile boşluk arasındaki bağlantıyı ortaya koymaya çalıştığı ilk yapıtıdır. Böylece bu çalışma, hem hükümete bir protesto niteliği taşıırken hem de heykel anlayışına yeni bir bakış ortaya koymaktadır. Heykelde yeni malzemeler kullanılmaya başlanır onunla beraber. Yukarıda söz ettiğimiz tül, saten gibi malzemelerin yanında plexiglas, çiçek, fotoğraf gibi malzemelerde onun tarafından kullanılmıştır.⁴²⁶

“Onur, hazır yapım nesnelere, ilk kez 1974’te Nü adlı işinde kullanmaya başladı. Bu iş o dönemde kamusal alanda heykele getirilen kısıtlamaları eleştirmek amacıyla taşıyordu. Çıplak, plastik bir oyuncak bebeği dilimleyerek parçalara ayırmış, bu dilimleri cam ve aynalar kullanarak yeniden birleştirmişti. Bebeğin vücudunun bölünmüş ve birleştirilmişliğini optik efektlerle ortaya koyan cam ve aynalar ile yaptığı çalışma, Onur’un şeffaf ve yansıtıcı malzeme kullanmaya başladığı bir çalışmadır.”⁴²⁷

Onur’un heykele getirmeye çalıştığı yeni bakış, zaman zaman dönemin akademisyenleri tarafından da eleştirilere maruz kalmıştır. 1976’da yaptığı *Müzikli Koltuk* adlı yapıtı öğretim üyesi Sabri Berkel tarafından “çocuk oyuncağı” olarak değerlendirilmiştir. Ancak o eleştiriler karşısında herhangi bir yılgınlık göstermemiş ve heykelde yenileşme üzerindeki çabalarını sürdürmüştür. *Ekmek Elma Dedin de Aklıma Geldi* (Resim 86) adlı yapıtı heykelin sınırlarını oldukça genişleten yapıtı olarak karşımıza çıkmaktadır.

⁴²⁵ Jale Erzen, “Füsun Onur’un Yeniliği ve Türk Heykel Sanatı İçindeki Yeri”, Yeni Boyut, 1/5 Eylül. 1982, S. 9

⁴²⁶ Margrit Brehm, *Füsun Onur-Dikkatli Gözler İçin*, YKY, İstanbul 2007, s. 18-26.

⁴²⁷ Çiğdem Kaya, Füsun Onur, Ed. İpek Duben, Esra Yıldız, *Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2008, s. 40.

Sanatçının 1985'te ortaya koyduğu *Eski Eşyaların Düşü* adlı yapıtı ise fantastik bir dünya oluşturmaya ve izleyiciyi de bu dünyaya dâhil etmeye çalışmaktadır. 1987 yılına gelindiğinde ise Onur, ilk kez düzenlenen 1. İstanbul Bienali'ne katılmıştır. Yine aynı yıl *İmin İmi Sergisi* (Resim 87) adıyla Maçka Sanat Galerisinde bir de kişisel sergi açmıştır. Burada im olarak ortaya çıkan “siyah ve beyaz” kavramlarının çatışmasıdır. Sanatçıya göre bu çatışmadan “siyah” galip çıkmıştır. 1987 yılının önemli bir başka yapıtı ise *Sabah Jimnastiği*'dir (Resim 88). Burada sopalarla yaptığı bir konstrüksiyonun üzerine attığı kumaşın doğal kıvrımlarının oluşturduğu gizemli biçimleriyle oynamıştır. Yine aynı yıl, bir siyasal metafor olarak sergilediği “Gölge Oyunu” adlı yapıtında Askeri Müze'deki pencereye astığı bir beyaz perdeye ABD, Çin, Rusya'yı simgeleyen figürler oymuş, bunun altına da dikenli teller yerleştirmiştir. Bu dikenli tellerin arasında küçük askerler yerleştirmiş, bu askerleri de sicimle ülkeleri simgeleyen figürlere bağlamıştır.⁴²⁸

Yine Maçka Sanat Galerisi'nde 1990–1991 yıllarında kişisel bir sergi daha açmıştır: “Galeri Işıkları”. Bu sergide ise birbirinin devamı olan iki enstalasyon yer almaktadır. Burada da malzeme olarak seçtiği nesnelere, günlük yaşamdandır. Bir vazo, karton melekler, bir bebek şezlongu (eski bir çerçeveden dönüşme) kullanılmıştır. Nostaljik nesnelere kullanılmamaktadır. O, izleyicinin yapıtın içine girmesini ve onunla kişisel iletişimi başlatmasını istemektedir.⁴²⁹

“1991 tarihli ‘Galeri Işıkları’nda Onur, Karagöz’ü anımsatan ışık ve gölge oyunlarından yararlanmış. Dışarıdaki ışıklardan Maçka Sanat Galerisinin duvarlarına yansıyan biçimleri inceleyen sanatçı, bu biçimleri aydıngere geçirip kenarlarının yaldızlı kağıtla çevirerek somutlaştırmış ve çoğu galeride kullanılan aydınlatma elemanlarını anımsatır biçimde sicimle tavandan sarkıtmıştır. Galeride nişlerinin birinin içine çıplak bir ampul yerleştirerek kâğıtla kaplanmış renkli tebeşiri ve tülle sardığı bir vazoyu aydınlatmıştır. Tüllerin arkasından tam olarak görünemeyen vazunun yanına da paketin içine ilişkin ipucu vermek üzere kapağını koymuş, ayrıca fotoğrafın yanına da nesnelere fotoğraftan çıkarak üç boyutlu olabileceğini göstermek için küçük bir iskemle yerleştirmiştir.”⁴³⁰

⁴²⁸ Nancy Atakan, *Sanatta Alternatif Arayışlar*, Karakalem Kitabevi, İzmir 2008, s. 103.

⁴²⁹ Necmi Sönmez, *Galeri Işıklarında Sorgulama, Sanat Hayatı İçerir mi?*, YKY, İstanbul 2006, s. 208.

⁴³⁰ Nancy Atakan, *Sanatta Alternatif Arayışlar*, Karakalem Kitabevi, İzmir 2008, s. 105.

Gündelik yaşama ait sıradan nesnelere kullandığı bir başka yapıtı ise 1992’de sergilediği *Dolmabahçe Hatırası*’dır. Bu yapıtta bankaların üzerine beyaz tüller asmış ve üzerinde altın harflerle yazılı bir şeritle bankaları birbirine bağlamıştır. Tüller ve altın yazmalarla geçmişin, sarayın şaşasına dikkati çekmeyi amaçlamıştır. Bu yerleştirmede balkabaklarını da kullanarak yapıta ironik bir bakış açısı getirmiştir.

Rene Block’un küratörlüğünü yaptığı 4. İstanbul Bienali’ne ise Aya İrini’deki enstelasyona *Orient’te Buluşalım* (Resim 89) çalışması ile katılmıştır. Bu yapıtta üzerinde boncuklarla işlenmiş bir file bulunan büyük mavi bir balon kullanmış; maviyi ulviliğinden ve gökselliğinden tercih ettiğini belirtirken altta da içi su dolu vaftiz çanağı bulunmaktadır. Suyun içinde de yıkanıp arınmış, pirinçten devlet adlarına yer vermiştir.⁴³¹ Sanatçı aynı yıl *Ben Fransızca Bilmeyorum* adlı enstelasyonunu sergilemiştir. Bu çalışmasında Fransızların dil milliyetçiliğine bir tepki söz konusudur. Bu yapıtta bir çalışma masasının üzerinde duran bir lamba ve içinde ayraç ya da bir kalem varmış izlenimi uyandıran kırmızı bez ciltli bir kitap vardır. Ancak kitapta hiçbir yazı yoktur, yazıdan ziyade çeşitli işleme parçaları yer almaktadır.⁴³²

Fusun Onur, ilerleyen zamanlarda müziği yoğun biçimde duyumsamış ve kullanmaya başlamıştır. *Kadans* (Resim 90) bu çalışmalarındandır. O, *Kadans*’ta son derece yalın malzemeler kullanarak yerleştirme yapmıştır. Malzemeler, aslında Galeri’nin demirbaşlarıdır: resim asma çubukları, küçük oturma üniteleri, lambalar, küllükler... Bu yapıtında müziğe olan tutkusunu dile getirmeyi amaçlamıştır.

*“Kadans sergisinin ele aldığı problematik, yani sanatın acımasızca farklı amaçlar uğruna tüketilmesi, aslında ülkemizin güncel soysa-politik durumunu özetlemektedir. Fusun Onur, anlatımcılığa düşmeyen tutarlı bir düzeyde kalarak bu duruma karşı tepkisini son derece sert bir şekilde ortaya koyarken o kendisine özgü kara mizahı da satır aralarında duyumsattıyor.”*⁴³³

⁴³¹ Özge Araslı Yardım’ın 19 Şubat 2002’de yaptığı röportajdan.

⁴³² <http://sanalmuze.org/sergiler/view.php?type=1&artid=711>

⁴³³ Necmi Sönmez, “Bir Duyarlılık Arayışı”, *Sanat Hayatı İçerir mi?*, YKY, İstanbul 2006, s. 217..

1999'da 6. İstanbul Bienali'nde sergilediği *Opus I* adlı yerleştirmesi de kendini müzik terminolojisi içinde tanımladığına kanıttır. Sanatçı müzikle yapıtını örtüştürmesini şu cümleler ile dile getirmiştir.

“Sözle ifade edilemeyi anlatıyor. Sözlerle veremeyeceğinizi... Şiir de öyle, ama müzik şiirin de ötesinde. Hiçbir anlam yokken çok anlamlı olabiliyor. Beni bu yola getiren devamlı sorgulamam. Zamanı, mekanı ayarlamaya çalışıyorum. Heykelleri modül modül zamana bölüyorum, çünkü resimde ve heykelde zamanı ayarlayamıyorsunuz, ama müzikte ayarlı. Resimde, heykelde iki dakika bakar geçersiniz ama müzikte isterseniz de istemeseniz de mecbursunuz o zamanı ayarlamaya. Müziği sevdiğim, ona imrendiğim için bu ayarlamayı yapıyorum. Müzik bizim içimizdeki gizli enerjiyi harekete geçirebiliyor. Onun için ritmi bulma yoluna gittim. Müziğe özendim, müziğin maddesini, elemanlarını alıp onlarla çalıştım.”⁴³⁴

Fusun Onur'un 2000'de sergilediği “Prelüd” zigon, tül, lego, çekiç gibi nesnelerin kullanıldığı hatta nesnelere arasında bir iletişimin oluşturulduğu bir yapıttır. 2006'da ise yıllardır yaşadığı semt için, Kuzguncuk için bir yerleştirme gerçekleştirmiştir. Onur, Modernizm kavramının biz de yanlış anlaşıldığından dem vurmakta modernleşmenin Batı, Avrupa, Amerika'daki sanat olarak kavranmasının bir yanılgı olduğundan söz etmektedir. O, evrensel mekân ve zaman deneyimlerini kendine özgü objelerle, geleneksel deneyimden uzaklaştırıp yeni bir mekan ve zaman algısı oluşturmaya çalışmıştır.⁴³⁵

5.2.7. Sarkis (1938-...)

Sarkis olarak tanınan Sarkis Zabunyan, 26 Eylül 1938'de İstanbul'da dünyaya gelen bir Ermeni asıllı sanatçıdır. Açık fikirli, sanata önem veren bir aileye sahiptir. Annesinin Notre Dame de Sion'da okumuş olması onun Fransız kültürüne sahip olmasına neden olmuştur. Küçük yaştan itibaren edebiyatla, sinemayla, sergilerle iç içe bir yaşamı olmuştur. Öğrenimine bir Ermeni ilkokulunda başlamıştır. Sonra Saint-Michel Lisesi'ne gider. Saint-Michel Fransız Lisesi'nden mezun olduktan sonra 1957-1960 yıllarında Devlet Güzel Sanatlar Akademisinin Seçmeli iç mimarlık

⁴³⁴ <http://sanalmuze.org/sergiler/view.php?type=1&artid=711>

⁴³⁵ Çiğdem Kaya, Fusun Onur, Ed. İpek Duben, Esra Yıldız, *Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2008, s. 49.

öğrenim görmüştür.⁴³⁶ Aldığı eğitim onu çok beslemese de mimarlığa duyduğu ilgi yıllar sonra bile canlılığını korumuştur. Mimari denince Sinan'ın felsefesi ve yapılarının yeri ayrıdır Sarkis'te. Mimarlık eğitimi aldığı o yıllarda bir taraftan da gizli gizli resim yapmaktadır ancak bu denli gizli resimler yapmasına rağmen yirmi iki yaşında bu duruma inat bir sergi açmıştır. Sergideki guaşlarda yaşamının farklı dönemlerindeki iki dünya çapındaki çatışmayı resmetmiştir. Resme yönelmesinde ve sonraki yıllarda yaptığı resimlerde Edvard Munch imzalı *Çiğlik* tablosunun da etkisi yoğunudur. 1963'te son tuvalini yaparak kısa sürede geleneksel anlamda resim yapmaya son vermiştir.⁴³⁷

Sanatçı, Russell, Tagore, Dostoyevski, Kafka, Camus, Sartre gibi önemli isimleri okumuş, bunların da etkisiyle XIX. yüzyıl sonuna ilgi duymuştur. Saint Michel eğitiminden dolayı Fransız kültürüyle yakından ilgilenirken öte yandan da Hint kültürüne de ilgi duymuştur. İlerleyen zamanlarda ortaya koyduğu yapıtlarda bu kültürlerin yoğun etkisi göze çarpmaktadır.⁴³⁸

1964'te Paris'e yerleşirler. Paris'e gitmek istemesinin temel nedeni eşinin de kendisinin de Fransız okullarında öğrenim görmüş olmaları ve o dönemde Paris'in sanatsal ve entelektüel bağlamda önemli bir yere sahip olmasının önemi büyüktür. Paris'e giden sanatçı, Fransa'daki ilk yıllarında Pop Art gibi döneminin alternatif sanat örneklerini öğrenmeye başlamıştır. 1967'de katıldığı Paris Bienali'nde resim dalında aldığı birincilik ödülünün arkasından sayısız kişisel ve toplu sergi ortaya koymuştur.

1967'nin sonuna kadar kolaj ve boya işlerini birlikte yürütmüştür. Daha sonra kolaj çalışmalarını bırakmaya karar veren sanatçı, daha sonra metal plakalar, elektrik akımını geçiren parçalar, ısı, teller, neon ışıklar, katran, su, kullanılmış nesnelere gibi çok çeşitli materyalleri kullanmaya başlamıştır. *"Sarkis, yerleştirmelerinde genellikle geçmişe ait olaylardan, nesnelere ve yaşamına ilişkin imgelerden yararlanır;*

⁴³⁶ http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=1181
(16.11.2008)

⁴³⁷ Elvan Zabunyan, *Sarkis-Ondan Bize*, YKY, İstanbul 2010, s. 32.

⁴³⁸ A.g.e., s. 20.

önceki çalışmalarında kullandığı nesnelere, ele aldığı konuları yeni işlerinde de kullanarak bugüne taşır."⁴³⁹(Resim 91)

1969'da Harald Szeemann'ın Bern Kunsthalle'de gerçekleştirdiği "When Attitudes Become Form; Works-Concepts-Processes-Situations-Information" ("Tavırlar Biçime Dönüşünce; İşler-Kavramlar-Süreçler-Durumlar-Bilgiler") sergisine katılmış olması sanatçının gelenekselden uzak olan tavrına bir kanıttır.

*"Bu sergi, Joseph Beuys, Richard Serra, Mario Merz, Robert Morris gibi resim ve heykelin modernist paradigmalarından uzak duran dönemin yenilikçi tavrına sahip sanatçıların işlerinden oluşmakta ve 1960'lardaki avangard eğilimlerin genel durumunu sunmaktaydı."*⁴⁴⁰

1969'da Bern'de "Davranışlar Şekle Dönüşürken" adlı sergisinden sonra, 1972'de Düsseldorf'da sanatçıya çalışma yapıp sergilenebilmesi için bir oda verilmiştir. Bu dönem "beyaz küp (white cube)" denilen sergileme anlayışının çıktığı dönemdir ve artık müze alanı atölye olmaya başlamıştır. İşlerini dünyanın çeşitli bölgelerinde yaymaya başlayan sanatçı, 1989'da Paris'te Pompidou Galerisi'nde, "Dünyanın Büyücüleri" sergisi için yaptığı yerleştirmede ilk kez mimari ölçek kullanmıştır. Gençken ailesiyle yaşadığı evi, sergi alanına göre ölçeklendiren ve planı, kabartarak platformlara dönüştüren sanatçı, bu işinde mimari elemanlar kullanmaya başlamıştır.⁴⁴¹

Sanatçının kişisel ve sanatsal gelişiminde yaşadığı mekânların rolü büyüktür. Gençlik döneminden itibaren gezdiği, kaldığı, yaşadığı şehirler, evler ve sokaklar çalışmalarında hem bir kıstas olmuş hem de ilham kaynağı... İşte bu nedenle Sarkis, eserlerini Türkiye'de sergilemek istediği için ve yapıtlarını Türkiye'de ortaya koymak istediği için İstanbul'a dönmüştür. Türkiye'deki ilk sergisini 1983'te Maçka Sanat Galerisi'nde açmıştır. Türkiye'den ayrılmadan önce yaptığı guaj çalışmalarını sergilediği Serko imzalı 1961-62'den "Guajlar" adlı bu serginin ardından, 1985 yılında "II. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit" sergisinde galeri mekânında yaklaşık iki metrekarelik bir alanda briketlerden meydana gelen, bir yüzü diğerlerine göre

⁴³⁹ İstanbul Bilgi Üniv. Yay., *Modern ve Ötesi: 1950-2000*, Sarkis, İstanbul 2008.

⁴⁴⁰ İpek Duben-Esra Yıldız, a.g.e., s.53.

⁴⁴¹ *Yara Almış Mekânlardan Beslenen Sanatçı: Sarkis*

<http://v3.arkitera.com/news.php?action=displayNewsItem&ID=45881> (12. 11. 2011)

daha yüksek tutulmuş bir yapı kurmuştur. *“Yapı tamamıyla teyp bandı ile sarmalanmış ve üzerinde küçük bir notla sanatçının adı, soyadı ve teyp bandından Bach’a ait bir müzik kayıtlı olduğu belirtilmiştir.”*⁴⁴²

Sarkis’in, Türkiye’de yaptığı kapsamlı ilk etkinlik 1986’da Maçka Sanat Galerisi’nde “Çaylak Sokak” (Resim 92) sergisi olmuştur. Sanatçı bu sergide ülkeden gittikten yirmi sene sonra durduğu yeri göstermeyi amaçlamıştır. Çünkü Sarkis’e göre mekânların önemi büyüktür. Bunu 7 Ekim 2009’da İstanbul Modern Sanat Müzesi’nde gerçekleştirdiği “İşlerimde Mimari Mekân” adlı konferansında da mekânı, “ifade yaratma yeri” olarak dile getirmiştir. Sarkis ile mekân kavramı arasındaki etkileşimini konferansın başında konuşma yapan İstanbul Modern Sanat Müzesi küratörü Levent Çalikoğlu oldukça net biçimde dile getirmiştir. Sarkis için *“Yara almış mekânlardan beslenen bir sanatçı... Kültürel, sosyal, politik açıdan yara alan mekânlarla uğraşan ve bunu çok hızlı bir şekilde yapan bir sanatçı.”* diye söz etmiştir.⁴⁴³

Bu tarihe kadar Türk sanat camiasından kopuk ve avangard bir sanatçı olarak bilinen Sarkis, “Çaylak Sokak”la beraber Türkiye’de sanata dair söz etmeye ve Serhat Kiraz, Ayşe Erkmen, Canan Beykal, Cengiz Çekil, Füsun Onur, Selim Birsnel gibi genç sanatçılarla beraber sergilere katılarak ilişkilerini geliştirmeye başlamıştır.

*“Çaylak Sokak (1987) sanatçının Türkiye’deki geçmişine ait otobiyografik öğeler barındıran bir çalışmadır. Burada, sergi mekânında kullandığı malzemeleri ilişkilendirerek yeni bir atmosfer yaratmayı amaçlıyordu. Belki de yıllar sonra İstanbul’daki ilk sergisi olmasının heyecanı nedeniyle, çocukluğunu temel alan bir yerleştirme yapmayı seçmişti.”*⁴⁴⁴

Sarkis’in çalışmalarında belleğin yanında *Savaş* ilk yapıtlarından itibaren belirgin bir yere sahiptir. 1971’de Paris’teki Sonnebend Galerisi’nde “III. Reich” sergisinde, *Başlangıcından Çöküşüne III. Reich* adlı kitapta geçen her adı bir yandan banda okunurken diğer yandan da daktilosuyla yazmıştır. İki dev hoparlörden, sanatçının bu adları okuyan sesi ve peşinden daktilo vuruş sesleri duyulmaktadır. *“Böylece 2.*

⁴⁴² İpek Duben-Esra Yıldız, a.g.e., s.53.

⁴⁴³ “Yara Almış Mekânlardan Beslenen Sanatçı: Sarkis”

<http://v3.arkitera.com/news.php?action=displayNewsItem&ID=45881> (12. 11. 2011)

⁴⁴⁴ İpek Duben-Esra Yıldız, a.g.e., s.54.

*Dünya Savaşı'nın Hitler, Himmler, Goebbels gibi yüzlerce önemli isminin aracılığıyla savaş gerçekliğini ortaya koymuş, bu bantları altmış kilo ağırlığında kasalara saklayarak savaş ve yıkımın bellekteki sarsılmaz yerini simgelemiştir.*⁴⁴⁵

1989'da Maçka Sanat Galerisi'nde yer alan "Savaş Meleği" sergisi, Türkiye'de oldukça olumlu eleştiriler almış ve ilgi görmüştür. Bu çalışmada Sarkis, Güney Amerika ile ilgili bir kitapta gördüğü bir müzik aletinden ilham almıştır. *"Bu alet, Ekvator uygarlığından gelme, pişmiş topraktan yapılmış, bir karış büyüklüğünde, kanatları ve başında savaş başlığı olan ve savaşı temsil eden bir figürdür."*⁴⁴⁶

Sarkis, 1993'te Maçka Sanat Galerisi'ndeki dördüncü kişisel sergisi 19380-19930 adlı çalışmasında, galeri mekanına parlaklığı azalıp çoğalan neon ışıklarıyla, ön yüzüne 19380, arka yüzüne ise 19930 yazılı, yakıldığı için kararmış büyük bir ahşap sandık yerleştirmiş, sandığın sol tarafına kırmızı bir perde, sağ tarafına ise arkadaki odalara geçişi kapatan yeşil bir perde koymuştur. Çalışmanın ismi, sanatçının doğum tarihi 1938 yılı ve serginin gerçekleştirildiği 1993 yılına gönderme yapmaktadır. Bu şekilde, sandık sanatçının yaşamıyla ilişkilendirilmiş olur.

*"Maçka Sanat Galerisi için tasarladığı 19380-19930'da ise büyük bir ahşap sandığın ön yüzüne neon ışıklarıyla 19380, arka yüzüne ise 19930 yazmıştı. Işıklar solumayı andırır biçimde yanıp sönerken sandık da gezilere, yer değiştirmeye, göçerliğe, geride bırakılanlara ya da yeniden başlamaya ilişkin anıları tazeliyordu."*⁴⁴⁷

1995'te küratörlüğünü René Block'un yaptığı Orient/ation temalı 4. İstanbul Bienali'nde Sarkis, Antrepo Gümrük Binası'nın üst katında bulunan *Pilav ve Tartışma Yeri* (Resim 93) başlıklı çalışmasında, 4 taşıyıcı sütun arasına yerleştirilmiş, iç içe geçmiş iki daire formunda ahşap oturma birimleri ve tam ortada içinde pilav pişen bir bakır kazan yerleştirmiştir. Bu yapıt, bienalin kuruluş günlerinden sonuna kadar sergi kurucularını ve izleyicilerini oturup pilav yemeye, dinlenmeye ve konuşup tartışmaya davet etme amacı taşımaktadır. *"Sunduğu geleneksel yemekle, yerel bir malzemeyi (kazanı) toplumsal kültürün metaforu olarak kullanıp bienal mekanını, uluslararası sanatçı ve izleyici kitlelerini bu noktada*

⁴⁴⁵ A.g.e., s.59.

⁴⁴⁶ Aynı, s.63.

⁴⁴⁷ Nancy Atakan, *Sanatta Alternatif Arayışlar*, Karakalem Kitabevi, İzmir 2008, s. 98.

birleştiren, bir tartışma ve paylaşım zemini haline getirmişti.”⁴⁴⁸ Rene Block bu yapıtı şu cümleler ile değerlendirmektedir:

“Sarkis’de ‘Pilav ve Tartışma Yeri’ adlı eseriyle antrepo içine merkezi iletişim amaçlı bir işlev vererek Orient/ation temasına son derece kendine özgü bir tepki veriyor. Yaklaşık 100 yıllık bir kazanda her gün pilav pişiriliyor ve pilav kuruluşta ve serginin açık olduğu zamanlarda sıcak tutulacak, bu pilav kazanın çevresinde dairesel olarak iki dizi sıra yerleştiriliyor. Bu sıralar insanı bir dakika oturmaya, pilav yemeye, su içmeye ve elbette komşusuyla sohbet etmeye ya da daha geniş bir toplulukla tartışmaya davet ediyor. Sarkis bu eski kazanla aynı zamanda: aşevinde fakirlere ve yolculara salt su ve pirinç de olsa. Yiyip içme imkânı sağlayan eski bir Türk geleneğini de canlanıyor.”⁴⁴⁹

Sarkis, “Sarkis: Bir Kilometre Taşı” adlı sergisini 2005’te Akbank Kültür Sanat Merkezi’nde gerçekleştirmiştir. Sergi, çoğunlukla sanatçının geçmişte yaptığı çalışmalarından izler taşımaktadır ve tüm yapıtlarının sürekliliği içinde anlam kazanmıştır.

Sarkis’in elli yıllık sanat yaşamının bütün kesitlerini yansıtan Türkiye’deki son ve en büyük sergisi olarak bilinen “Site” adlı sergisi ise Eylül 2009’da İstanbul Modern Sanat Müzesi’nde izleyici ile buluşmuştur. Sanatçı sergideki çalışmalarında bir kentin olası mekân, figür ve olgularını bir araya getirmiştir. Sokakta karşılaşılan insanlar-evsizler, sürekli inşa halinde olan mekânlar, gündelik hikâyelerin kahramanları, işitilen sesler ve duyulan kokular, duvarlardaki sloganlar, kamusal sorunlar gibi bir şehri ayakta tutan tüm enstrümanlar iç içe kullanılmıştır. Sergi, Sarkis’in resme yönelmesine neden olan “Çılgılık” röprodikyonu ile başlar ardından “Çaylak Sokak” gelir. Sarkis, 1960’lı ve 1970’li yıllarda benimsediği sanatsal kişiliğini son sergisinde de vurgulamaya çalıştığı gibi bu güne kadar devam ettirmiştir.

“Bu sergide, sanatçının ikonografisinde başrolü üstlenen –ses bantlarından oluşturulmuş heykeller, lulu, metronom, atölye, kırmızı ve yeşil renk, Kriegsschatz (savaş ganimeti) sözcüğü, sulu boyalar vs- ‘malzemeler’, geçmiş sergilerinin görüntülerinin

⁴⁴⁸ İpek Duben-Esra Yıldız, a.g.e., s.68.

⁴⁴⁹ <http://www.sanalmuze.org/paneller/bienal/0404.htm> (18.11.2011)

peşine takılarak bugünü işaret eder biçimde inşa ediliyor ve bu kez bu inşa Site'yi meydana getiriyor."⁴⁵⁰

Sanatçı önceleri resimle ilgilenmiştir, kısa bir süre sonra ise eserlerinde heykelin yanı sıra, ses ve video enstalasyonlarına odaklanmıştır. Son 12 yıldır da, mimaride ses kavramı ile ilgilenmektedir. Sarkis'e göre her mimari yapının kendine has bir sesi vardır. Bundan dolayı gittiği yerlerde sesleri kaydetmeye başlamıştır.⁴⁵¹ Sanatçı kendi sanatını ve sanatçılığını şu cümleler ile ifade etmiştir.

"Ben ressam değilim. Mekân heykeltraşyım desem daha doğru olur. Dolayısıyla bir tuval aldığımız zaman soyut bir mekândır, herkes o tuvali alabilir. Bir alan değildir. Benim işlerim daha çok varolan mekânlarla doğuyor. Mesela bir müze benden sergi istediği zaman, ilk başta gidiyorum müzenin mekânına bakıyorum. Benim yaptığım iş "Yerleştirme Sanatı" diyeceğim. Yerleştirme kelimesinin yanına sanatı koyuyorum. Yani bir resim sanatı, heykel sanatı, müzik sanatı gibi bu da bir yerleştirme sanatı. Bunu ben 60'ların sonundan itibaren yapıyorum ki bu yerleştirme sanatı 60'larda doğdu. Mekânlarda iş yapmadığım zaman, hani diyorum ya sürekli çalışırım. Bir de insanın kendini beslediği bir kaynak vardır. Mesela müzisyenler gam yaparlar, piyano çalarlar vs. İpin ucunu bırakmama meselesi vardır. Ben bir takım objeler üretirim. Suluboya yaparım. Yaptığım işlerde çok renkli ışıklar da kullanırım. Renkli camlardan süzülen ışık örneğin; yani ışığın renkli filtrelerle renkleşmesi. Suluboya tekniğinde de vardır. Yani suyu alıyorsunuz, şeffaf suyu biraz boyayla karıştırıyorsunuz. Mesela ben su içinde suluboyalar yapıyorum aynı zamanda ve onların filmlerini çekiyorum. Çok moda bir laf vardır multimedya deniyor. Yani değişik şeylerin birbiriyle konuşması. Ben daha çok yaptığım işlerin aralarına konuşmasını da ilave ediyorum, bunun arasını yapıyorum, orkestra şefliğini de yapıyorum."⁴⁵²

⁴⁵⁰ Esra Aliçavuşoğlu, "Sarkis 'Site'sinde Bir Gün", *Cumhuriyet Gazetesi*, 4 Ekim 2009.

⁴⁵¹ "Yara Almış Mekânlardan Beslenen Sanatçı: Sarkis"

<http://v3.arkitera.com/news.php?action=displayNewsItem&ID=45881> (12. 11. 2011)

⁴⁵² "Sarkis ile Sanat ve Mekan Üzerine", Röp. Handan Özsoy, <http://arsiv.ntvmsnbc.com/news/171685.asp> (14.11.2011)

DEĞERLENDİRME ve SONUÇ

Bu çalışmada 1960'lı yıllardan itibaren İtalya'da eserler veren Arte Povera sanatçıları ile karşılaştırmak üzere seçtiğimiz Türkiyeli sanatçıların çalışmaları arasında bir takım ortak özellikler vardır. Bu özelliklerin çoğu zaman her iki grupta yer alan birden çok sanatçı ile ilgili olduğu gözlemlenmiştir. Ölü insan bedeni üzerine örtülmüş örtü imgesi bu şekilde hem İtalyan hem de Türkiyeli sanatçılarda ortaktır. Selim Birsnel'in 1995 yılında gerçekleştirdiği *Kurşun Uykusu* (Resim 69) adlı enstalasyonu IV. Uluslararası İstanbul Bienali için hazırlanmış ve Ankara Tren Garı'nda sergilenmiştir. Sanatçı çalışmasını cesetlerinin üzeri örtülüp bedenleri teşhir edilen teröristlerin kurşun uykusuna yattıkları metaforunu kullanmıştır. *Kurşun Uykusu* Arte Povera sanatçılarından Mario Merz'in *Giap'ın İglo'su* (Resim 26) adlı enstalasyonuna gerilla tipi savaşın model alınması açısından aynı özellikle taşımaktadır. Anlamsal olarak kurulan bu bağlantının yanı sıra biçimsel olarak da Fabro'nun mermerden yapılmış ve üzeri bir örtü ile örtülmüş olan insan bedenini görselleştirdiği çalışmasına, *Lo Spirato*'ya (Resim 15) ile de yakın bir ilişki kurmaktadır.

Benzer başka bir çalışma Cengiz Çekil'in III. Öncü Türk Sanatı'ndan Bir Kesit Sergisi'nde 1987 yılında sergilediği *Yerleştirme No:4* (Resim 76) olarak karşımıza çıkar. AKM'de sergilenen bu eserde kanlı 1 Mayıs olaylarında ölen kişilerin anısına üçgen biçimindeki neon ışıklarının üzerine beyaz bir örtü örtülmüş ve elektrik, enerji, yaşam ve ışık ile ilgili metaforlar kullanılmıştır. 1 Mayıs olayları gerilla savaşı modeli ile doğrudan birleşme de otorite karşısında sol direnişin sembolü haline

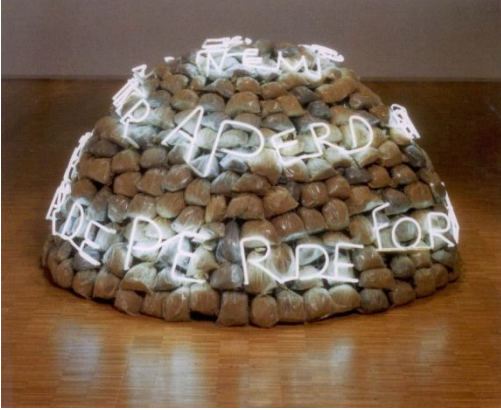
gelmiştir. Hem Çekil'in hem de Birsel'in kullandığı malzemeler Arte Povera sanatçılarının kullandıkları malzemeler ile ortak noktaları vardır.



Resim 69 Selim Birsel, Kurşun Uykusu, 1995, Ankara Tren İstasyonu. (www.selimbirsell.com).



Resim 15 Luciano Fabro, Lo Spirato – Io rappresento l'ingombro dell'oggetto nella vanità dell'ideologia. Dal pieno al vuoto senza soluzione di continuità (ölü – ben, nesnenin ideoljinin gösterişi içindeki engeli temsil etmekteyim. doludan boşa, devamlılığın bir engeli olmadan), 1968-1973, Mermer, 190 x90 cm. (Kaynak: Carolyn Christov-Bakargiev, *Arte Povera*, Phaidon, London 1999 s. 103).



Resim 26 Mario Merz, Igloo di Giap – Se il nemico si concentra perde terreno, se si diperde perde ferza (Giap'ın iglosu – Eğer düşman yoğunlaşırsa o toprak kaybeder, Eğer düşman dağılırsa o güç kaybeder.), 1968, 120x200 cm, demir, plastik ve toprak, Musee National d'Art Moderne - Centre George Pompidou, Paris. (Kaynak: Giovanni Lista, *Arte Povera*, Continents Edition, 2006, Milan, plates sayfası 10).



Resim 76 Cengiz Çekil, Yerleştirme No: 4, 1987, enstalasyon görüntüsü, 3. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergisi, İstanbul. (Necmi Sönmez, *Cengiz Çekil: Bir Tanık*, Yapı Kredi Yayınları, Türkiye'de Güncel Sanat – 07, 2008, İstanbul, s. 70).

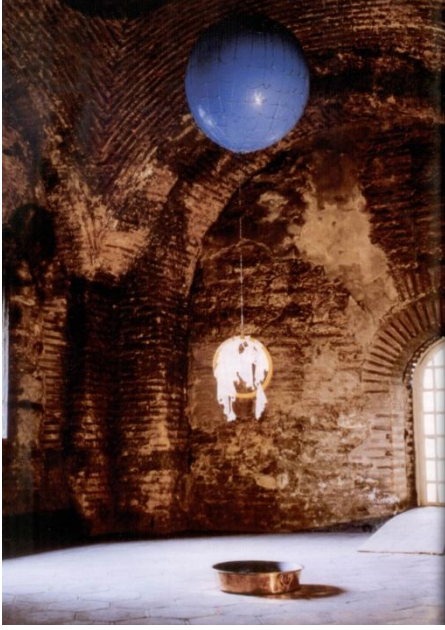


Resim 74 Cengiz Çekil, *Yerleşme-1*, Mayıs 1998, Beyaz bez, Briket, örtü plastiği, tahta, taş, bakır levha, floresant, elektrik malzemesi ve elektrik akımı, (Kaynak: Necmi Sönmez, Cengiz Çekil: Bir Tanık, Yapı Kredi Yayınları, 2008, s. 75)

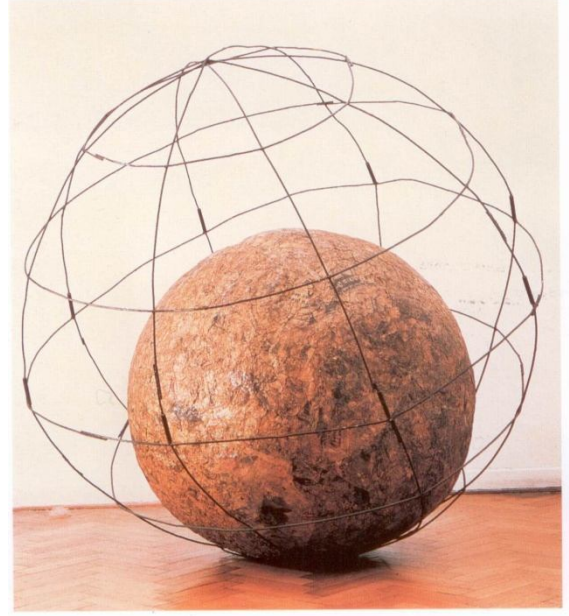
Mario Merz, *Giap'ın İglo'su* (Resim 26) adlı çalışması sayesinde ünlenen iglolarını bir seri olarak birçok çalışmasında yıllar içinde kullanmıştır. İgloların sığınma konusu ile Cengiz Çekil'in *Yerleşme-1* (Resim 74) adlı çalışması da bu açıdan bir paralellik taşımaktadır. Çekil öğrenciliğinden itibaren geleneksel mezar, gömme ritüelleri, ölümün günlük yaşamı belirleyen yönü çalışmalarında ön plandadır. Beyaz bez, briket, tahta-bakır, levha-floresan lamba ile ürettiği yapılarıdaki iç evrim, melankoli, izolasyon ve kendi başınlığı anlattığı *Yerleşme* çalışmalarında da benzer kavramlar öne çıkar. İzolasyon kendini koruma ile kendi içine sığınmayı ilişkilendiği kadar, *Yerleşme*'yi de *Giap'ın İglo'su* ile ilgili kılar. Bu açıdan Çekil'in çalışmalarında sıkça kullandığı toprak, sadece ölümlerin üzerini örtmez; aynı zamanda hayatın sürekliliğini ve doğanın dönüşümünü de anlatır.

Fusun Onur'un *Orient'te Buluşma* (Resim 89) adlı çalışmasını Orient/ation adlı İstanbul Bienali'ne bir cevap olarak tasarlamıştır. Aya Sofya'da sergilenen mavi bir uçan balonun ucundaki ipe bağlı sallanan daire biçimindeki kasnaktan sarkan yırtık beyaz kumaş parçalarından oluşan enstalasyon dünya tarihinin resmedilişini ortaya koyar. Çalışmada biri yer, gök, su ve toprağı şiirsel bir şekilde sembolize etmiştir. Doğrudan söz söylememek ve doğaya ilişkin öğeleri şiirsel bir metafor ile ele almak Arte Povera sanatçıların yöntemlerinden biridir. Ayrıca sanatçının bu çalışması

Boetti, Fabro ve Pistoletto'nun yaptığı *Mappa* 'larına benzemektedir. *Mappa*'lar coğrafya ve topografya ile ilişki kurmaktadır. (Resim 8, Resim 55).



Resim 89 Füsun Onur, Orient'te Buluşalım, 1995, Enstalasyon görüntüsü: Aya İri Müzesi, İstanbul. (Kaynak: Margrit Brehm, *Füsun Onur: Dikkatli Gözler İçin*, Yapı Kredi Yayınları, Türkiye'de Güncel Sanat -03, İstanbul 2007, s. 58).



Resim 55 Michelangelo Pistoletto, Mappamondo (Dünya Haritası), 1966-1968, çap 180 cm, Gazete Kağıdı, demir. (Carolyn Christov-Bakargiev, *Arte Povera*, Phaidon, London 1999, s. 156).



Resim 8 Alighiero Boetti, Mappa (Harita), 1989-92, 255x580 cm, keten üzerine nakış, (Kaynak: Carolyn Christov-Bakargiev, *Arte Povera*, Phaidon, London 1999, s. 84).

Sarkis'in alışmaları Arte Povera ile daha uzak ilişkiler kursa da Arte Povera ile bire bir kavramlar ve semboller kullanmaktadır. Sanatçı 1983 yılında yaptığı *Savaş Ganimeti Botlar*'da (Resim 94) anlamsal olarak anti-militarist bir tavır, malzeme seçimi olarak da yoksul malzeme seçilmiştir. Jannis Kounellis'in, 1975 yılında yaptığı *Senza Titolo – Scarpe (İsimsiz – Ayakkabılar)* (Resim 21), adlı çalışma ile sembolik bir ortaklık taşımaktadır.



Resim 94 Sarkis, *Savaş Ganimeti Botlar*, 1983, sanatçının koleksiyonu. (Kaynak: Elvan Zabunyan, *Sarkis: Ondan Bize*, Yapı Kredi Yayınları, Türkiye'de Güncel Sanat -11, 2010, İstanbul, s. 102). (Kaynak: Elvan Zabunyan, *Sarkis: Ondan Bize*, Yapı Kredi Yayınları, Türkiye'de Güncel Sanat -11, 2010, İstanbul, s. 103.).

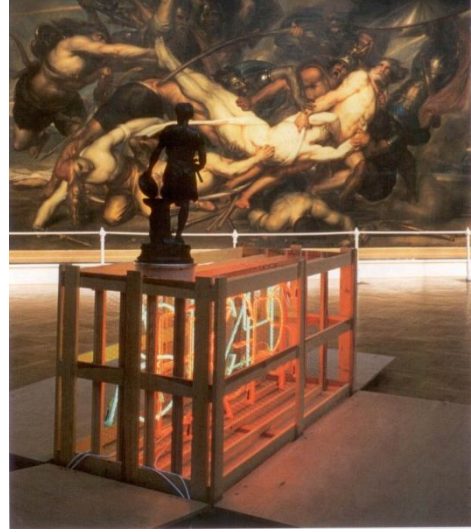


Resim 21 Jannis Kounellis, *Senza Titolo – Scarpe (İsimsiz – Ayakkabılar)*, 1975, 90x70x50 cm, cam ve metal masa üstüne ayakkabılar ve altın yaprak, özel bir koleksiyon. 2003 yılında Kunstmuseum in Magdeburg'ta sergilenmiştir. (Kaynak: Giovanni Lista, *Arte Povera*, Continents Edition, 2006, Milan, plates sayfası 24).

Sarkis'in sanatında sık sık rastladığımız neon ışık kullanımı (Resim 95 ve 96) ve enerji ile kurduğu bağlantı Arte Povera sanatılarınıninkine paralellik taşımaktadır. Pino Pascali'nin, *Le Armi (Silahlar)* (Resim 45), adlı çalışmasında siyah savaş uçaklarını kullanım biçimi Selim Birsel'in 1991 yılında yapmış olduğu *Pilote-Unknown Europe* (Resim 71) adlı çalışmalara benzemektedir.



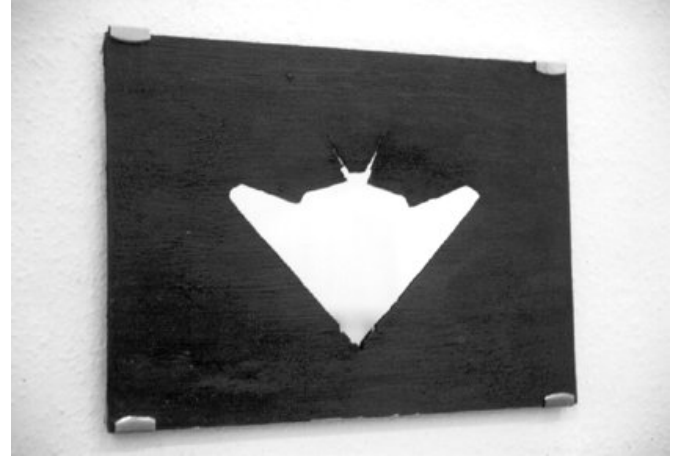
Resim 95 Sarkis, Paratoner, 1996, Akademie der Künste, Berlin. (Kaynak: Elvan Zabunyan, *Sarkis: Ondan Bize*, Yapı Kredi Yayınları, Türkiye’de Güncel Sanat -11, 2010, İstanbul, s.9).



Resim 96 Sarkis, Kırmızı ve Yeşil Sarkis Maskesi Takmış Demirci, Antoine Weirtz'in Atölyesini Ziyaret Eder, 1989, kasa ölçüsü: 1x1x2 m, heykel y: 65 cm, Musée Antoine Wiertz, Brüksel. (Kaynak: Elvan Zabunyan, *Sarkis: Ondan Bize*, Yapı Kredi Yayınları, Türkiye’de Güncel Sanat -11, 2010, İstanbul, s. 103).



Resim 45 Pino Pascali, Le Armi (Silahlar), 1965, atık malzemeler ile yapılmış bir taklit enstalasyon, Mart 1984’te Galleria Franz Paludetto’da sergilenmiştir, Torino. Özel koleksiyon. (Kaynak: Giovanni Lista, *Arte Povera*, Continents Edition, 2006, Milan, plates sayfası 4).



Resim 71 Selim Birsal, Pilot ve Mesafeni Al, 1991, Krakow. (www.selimbirsal.com).

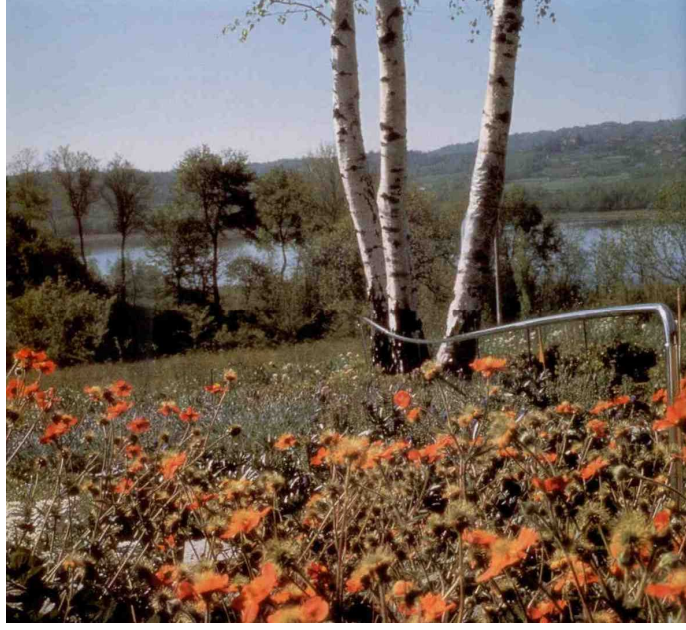
Pino Pascali 1965-66 yıllarında hurda demir, kamp malzemeleri ve karton kullanarak toplama tarzında yaptığı tam ölçekli makineli tüfek, bomba, uçak rampası, uçak betimlemeleri olan silahlar (Le Armi), silahların görüntüsel varlığını tanımlamaktadır. Bu yapıtlar Vietnam Savaşı'na karşı çağdaş bir protestodur. Silahlar, tehlikeli olmaları ve savaşa teşvik etmelerinin yanı sıra birer sanat objesi olduklarından zararsız durmaktadırlar. Sanatçı burada birçok çelişkili çok anlamlılıkla oynamaktadır.

Luciano Fabro, *Tubo da mettere tra i fiori* (Çiçekler Arasında Boru) (Resim 14) adlı çalışması Tomur Atagök'ün çalılar ve bitkiler kullanarak yaptığı çalışmalardaki doğa ile ilişki kurma biçimi ile ortak noktalar taşımaktadır (Resim 63). Tomur Atagök kendi diyalektiği içinde gidip gelen, yaşamda doğum gibi ölümün de olduğunu, fakat bellek ve zamanın kayboluşu kadar derinleşebilen bir doğa anlayışına sahiptir. Bu anlayış hemen hemen tüm çalışmalarında karşımıza çıkar ve bu noktada sanatçı Arte Povera'nın şiirsel doğallığına yaklaşmaktadır.

Biçimsel paralellikler taşıyan çalışmalar Mario Merz'in, *Lingotto* (Tomruk) (Resim 28), Penone'nin *Alpi Marittime*'si (Resim 48) ile ortak özellikler gözlemlenir.



Resim 64 Tomur Atagök, Doğanın Çarşısı, enstalasyon, 2011, Kare Sanat Galerisi, İstanbul



Resim 14 Luciano Fabro, Tubo da mettere tra i fiori (Çiçekler Arasında Boru), 1963, değişik boyutlarda, Çelik, (Kaynak: Carolyn Christov-Bakargiev, *Arte Povera*, Phaidon, London 1999, s. 98).



Resim 28 Mario Merz, Lingotto (Tomruk), 1969, 180x140x115 cm., metal boru, balmumu, dal demeti, Liliane ve Michel Durand-Dessert Koleksiyonu, Paris. (Kaynak: Giovanni Lista, *Arte Povera*, Continents Edition, 2006, Milan, plates sayfası 17).



Resim 48 Giuseppe Penone, Alpi Marittime (Denize uzanan Alpler), 1968, siyah-beyaz fotoğraflardan düzenleme, Kaynak: Kùratörler: Richard Flood & Frances Morris, *Zero to Infinity: Arte Povera 1962-1972*, s. 211)

Atagök, doğada bulduğu dal ve çalıkları izleyici önüne çıkararak izleyicinin içinde bulunduğu ortamı içselleştirir ve bizlere aktarır. Doğa ve yoksul malzemeleri çalışmalarında kullanan bir sanatçı da Fazilet Kendirci'dir. Jannis Kounellis, *Senza Titolo (İsimsiz)* (Resim 23), 1989 çalışmasındaki halatlar Fazilet Kendirci'nin yoksul malzemelerinden biridir (Resim 82). Fazilet Kendirci'nin Konya'da gerçekleştirdiği land art projesinde iktidarı sembolize etmek için doğanın ortasına bürokrasinin imgesi olan dev bir kravat yerleştirmiştir. Kendirci bu şekilde doğa ve toplum oluşturduğu baskıyı görselleştirmiştir.



Resim 23 Jannis Kounellis, *Senza Titolo (İsimsiz)*, 1989, 100x70x12 cm, ip, kurşun, metal plaka, (Kaynak: Giovanni Lista, *Arte Povera*, Continents Edition, 2006, Milan, plates sayfası 38).



Resim 82 Fazilet Kendirci, *İsimsiz*, 2003, ahşap üzerine karışık teknik. Sanatçının koleksiyonu (Fazilet Kendirci'nin izniyle)

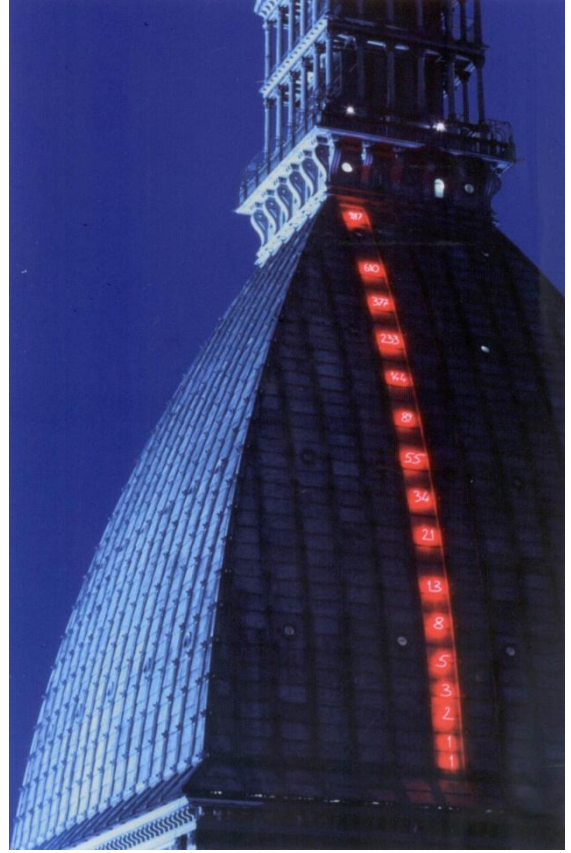
Osman Dinç'in *Rakamların Mekanı* (Resim 79) adlı 1976 tarihli çalışması I. Yeni Eğilimler Sergisi'nde yer almıştır. Bu çalışmada lastik tampon mühür ve matbaa mürekkebi ile damga şeklinde binlerce rakam bezin yüzeyini kaplamaktadır. Bu baskı resim izleyicide arkaik bir şekilde yer almaktadırlar.

Rakamların anlamı sadece sanatçının bildiği bir şifredir. 1984 tarihinde Mario Merz'in yaptığı *Il Volo Dei Numeri (Sayıların Uçuşu)* (Resim 31) adlı eserde Fibonacci sayıları bir binanın kenarına yerleştirilmiş neon ışıklar ile yazılmıştır. Fibonacci dizisi sayıları 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, 233, 377, 610, 987, 1597, 2584, 4181, 6765, 10946, ... vb. şeklinde devam eder.

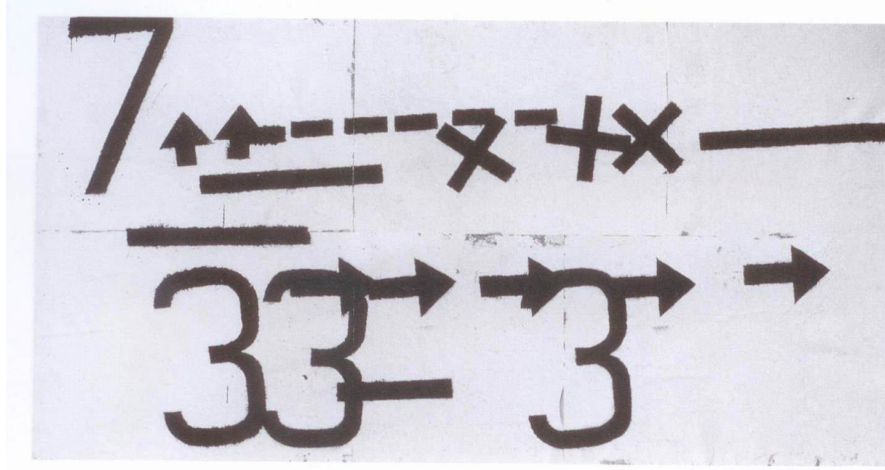
Bu sayılar birbirleriyle oranlandığında altın oran ortaya çıkar ve her sayı kendisinden önce gelen iki sayının toplamıdır. Merz için bu dizi, kaderin belirliliği anlamına gelmekteydi. Kendi içinde bir şifre taşıyan bu sayılar Osman Dinç'in kendi içinde şifre taşıyan sayıları ile simgesel bir paralellik taşımaktadır. Jannis Kounellis'in, *Untitled- 7+333 – (İsimsiz – 7+333 -)* (Resim 19) adlı çalışmasının bez üzerinde bakı sayıları da Osman Dinç'in erken dönem çalışmasını ile örtüşmektedir.



Resim 79 Osman Dinç, Rakamların Mekanı, 1977, bez üzerine baskı, 104x220 cm. (Kaynak: Ed. İpek Düben & Esra Yıldız, *Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 3008, İstanbul, s. 286)



Resim 31 Mario Merz, Il Volo Dei Numeri (Numaraların Uçuşu), 1984, Torino’da neon ışığı tüpleri kullanarak Mole Antonelliana Binası üzerinde yapmıştır. (Kaynak: Giovanni Lista, *Arte Povera*, Continents Edition, 2006, Milan, plates sayfası 35).

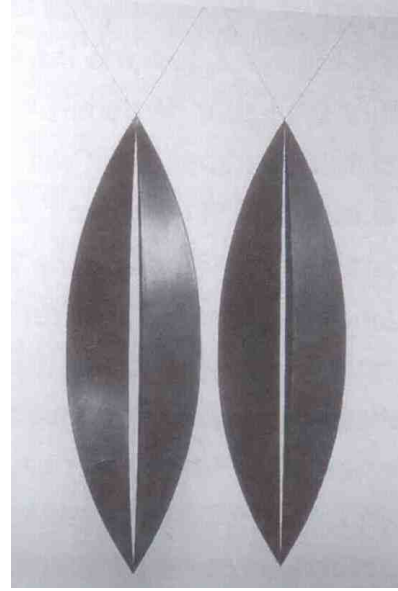


Resim 19 Jannis Kounellis, Untitled- 7+333 – (İsimsiz – 7+333 -), 1959-1960, Mat mineli boya, çizim boya, tuval, 136x256 cm., The Museum Of Modern Art, New York Koleksiyonu. (Kaynak: Carolyn Christov-Bakargiev, *Arte Povera*, Phaidon, London 1999, s. 106).

Anselmo'nun *Torsion* (Resim 1) adlı işinde enerjiyi hapsedmesi gibi Dinç'de demirin ve camın farklı kimyasal yapıları sayesinde zamanın farklı fiziksel tanımlarını içerdiklerini düşündürmektedir. Dinç'in maddi kültür olarak kaybolmuş bir medeniyetin aletlerini andırdığını söylediği işleri Arte Povera'nın endüstri öncesi zanaatkarlığa dönme özlemi ile benzeşmektedir. Arte Povera aslında ekonomik fakirliği değil laboratuvar koşulları denilebilecek kadar maddenin fiziksel ve kimyasal özellikleri ile ilgilenmiştir. Osman Dinç de özellikle Demir Çağı adlı serisi ile bu bağlamda Arte Povera ile yakın bir ilişki kurmuştur (Resim 77). Dinç, bu seride çoğu içi boş kabuklar şeklinde nesnelere üretmiştir. Kabuklar doğal iç boşlukları temsil etmektedir. Her şeyin içi boştur. Kuantum fiziğine göre de boşluk zaten enerjidir. Zanaat kavramından farklı olarak Arte Povera ile bağlantı kuran başka bir noktada Dinç'in bu eserlerinde kullandığı enerji kavramıdır.



Resim 1 Giovanni Anselmo, Torsion, 1968, 132,1 x 287 x 147,3 cm, çimento, deri ve ahşap, Jo Carole ve Ronald S. Lauder hediyesi. © 2012 Giovanni Anselmo (Kaynak: http://www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=81150).



Resim 77 Osman Dinç, İki Ses Enstrümanı, Demir Çağı dizisinden, 1997, yumuşak çelik (Kaynak: Ed. İpek Düben & Esra Yıldız, *Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2008, s. 291).

1960'lı yıllarda İtalya'da çalışmalar yapan Arte Povera sanatçılarının Türkiye'ye yansımaları her zaman ekonomiye ve politik durumlarla ilgili olan ve buna göre pozisyon alan sanat çevresine İstanbul Bienalleri'ne kadar dolaylı yollardan etki etmişlerdir. Bunun nedenini Türk sanat çevresinin ancak 1980'lerden sonra tam anlamı ile yurt dışına açılması ile açıklayabiliriz. Türkiye'deki sanat ortamını olumsuz etkileyen 1970 darbesi ile gerilen siyasi ortam ve 1980 darbeleri ile gelen 1982 Anayasası Türkiye sanat ortamının gelişimini olumsuz etkilemiştir. Buna bağlı olarak, Arte Povera üzerinde Türkiye'de akademik çalışmaların yapılmaması hareketin öne çıkardığı çeşitli ortak anahtar kavramları kullanan çağdaş Türk sanatının dünya sanatı ile etkileşimini ortaya koymakta bir eksiklik yaratmıştır.

1970'lerden sonra toplumsal çalkantılar, özellikle politika ve düşünce alanında eleştirilerin artması, geçmiş yıllara oranla daha çok Türk sanatçının Avrupa ve ABD'ye gidebilmeleri ve 1960 sonrasında dünya sanatının yeni nitelikler ve anlamlar kazanması Türkiye'deki sanatını derinden etkilemiştir. 1970–1990 arası çeşitlilik içinde farklılaşmaların ortaya çıktığı, Doğu ve Batı'nın modern ile geleneği sorguladığı zamanlardır. 1970–1990 arasında süregelen boya resminin ve heykel anlayışının dışına çıkan bir grup sanatçı yeni bakış açıları ile yeni malzemelerle

farklı yapıtlar gerçekleştirmişlerdir. 1990–2000 arası dönem ise Türkiyeli sanatçıların dışı açılma çabalarının sonuç verdiği, evrensel düzeyin yakalandığı bir dönem olarak ele alınabilir.

Türkiye’deki sanatçıların Arte Povera ile bağlantı kurmaları çok farklı şekillerde olmuştur. Kounellis ve Pistelotto’nun çalışmalarının Türkiye’de sergilenmesi ise 1980’li yıllarda, İstanbul Bienalleri’nde gerçekleştirmiştir. Bu nedenle Arte Povera’nın Türk sanatı ile en güçlü ve doğrudan bağlantısının İstanbul Bienalleri kapsamında gerçekleştiğini söylemek yanlış olmaz. Fakat çalışma boyunca ele aldığımız sanatçılar bu sergilemelerden önce bireysel arayışları içinde, münferit olaylar bağlamında Arte Povera’nın kavramları ile yollarını birleştirmişler ve farklılaşmışlardır. Bienalin küratörü Beral Madra tespit ettiği rastlantı ve gereklilik durumları bu araştırmada İtalya’daki sanatçılar ve Türkiye’deki sanatçılar arasında yapılan karşılaştırmalarda açıkça gözlemlenir. Benzer durum sanatçıların Arte Povera ile ilişkilerinde de ortaya çıkar.

Tez çalışması sürecinde Arte Povera sanatçılarının anahtar kavramları Fransisken estetiği, post modern sergileme biçimleri, tüketim kültürüne karşı olma, “yoksul” malzeme kullanmak olarak belirlenmiştir. Arte Povera sanatçıları bu kavramları İkinci Dünya Savaşı sonrasında hızlı bir sanayileşme sürecine giren ve Amerikan kültürünü özümseye başlayan İtalya’da dönemin Amerikan politikalarına karşı, Vietnam Savaşı’nı destekleyerek ortaya koymuşlardır. Sanatçılar sanat piyasasının kar-zarar ilişkisi kurduğu döngüden çıkmak için galericiler ve destekçiler seçmiş ve bunu Fransisken kültürünün zaman zaman katı bir şekilde uyguladıkları fazla paraya ve gösterişe el sürmeme şeklinde ortaya çıkan ahlak anlayışı ile ortaya çıkarmışlardır.

1960’lı yıllarda ortaya çıkan Arte Povera hareketi, Türkiye’ye bir “hareket” olarak yansımamıştır. Yansıma daha çok dönemin önemli kavramları, örneğin tüketim kültürüne karşı çıkış ve olaylarından, örneğin Vietnam Savaşı, etkilenen sanatçılarımızın benzer bir plastik kullanarak konuyu ele almaları olarak açıklanmalıdır.

Cengiz Çekil, Füsün Onur, Tomur Atagök, Selim Birsell, Osman Dinç, Sarkis ve Fazilet Kendirci Türkiye’de Arte Povera’nın yansımalarını taşıyan sanatçılara örnek olarak tezde yer almışlardır. Bu sanatçılardan sadece Cengiz Çekil ve Fazilet Kendirci kendileri ile yapılan röportajlarda ve etkinliklerinde Arte Povera ile bağlantılarını hareketten doğrudan söz ederek açıklamışlardır. Diğer sanatçılar ile yapılan görüşmelerde, Arte Povera ile ilişkilerini benzer kavramlar ve plastik yöntemler ile sınırlamış ve kendilerini farklı şekillerde nitelendirmişlerdir. Cengiz Çekil ve Fazilet Kendirci’nin çalışmaları sadece Arte Povera ile sınırlandırılmaz. Ancak çalışmanın dördüncü bölümünde de açıkladığımız gibi aralarında tavır ve plastik seçimi olarak birçok benzerlikler vardır. Bu durumun Arte Povera’nın Türkiye’de akademik olarak araştırılmamasından ve terminolojisinin çok bilinmemesinden kaynaklandığını düşünmekteyiz.

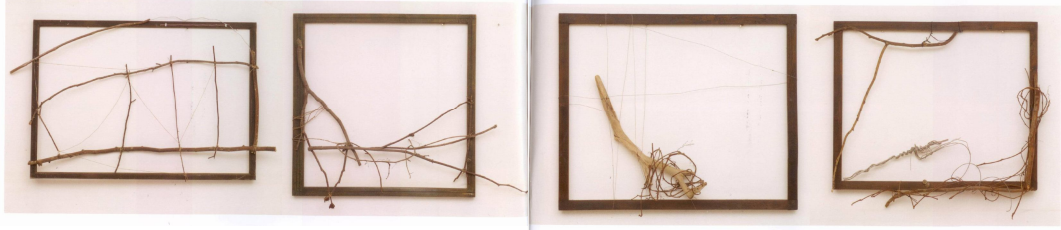
Belki Türkiyeli sanatçılar ile 1960’lı yılların İtalyan Arte Povera sanatçıları arasında açıklanması en zor olan konu Fransisken estetiği ve ahlakıdır. İtalyanların neo-avangard oldukları halde gelenekle bağlarını kurmalarını postmodern estetik kuramları ile açıklayabilirken Türkiyeli sanatçılar hakkında aynı bağlantıyı kurmak teorik olarak tutarlı değildir. Çünkü ikinci yüzyıldan itibaren sanatı etkilemiş bir Fransisken estetiği ve ahlakından söz etmek oldukça zordur. Yine bu sanatçıların kimi zaman özellikle sergileme biçimleri ile ilgili katı olarak değerlendirilebilecek tavırları, ekmek, dünya haritası, silahlar ve ölü insan bedeni imgesi gibi görsellikleri şiirsel bağlantılarla ortaya koymuşlardır. Bu noktada 1960’lı ve 1970’li yıllarda Türkiye’deki sanatçıların sol kanada yakın olmaları ve Marksist estetik ve ahlaktan etkilendiklerini söyleyebiliriz. İtalya Fransisken ahlakı ile bağlantısını kurarken Türkiye hiçbir zaman iktidara gelemeyen Marksist bir siyasi özlemle bağlantı kurarak temellerini oluşturur. Bu durum Türkiye’de Arte Povera’nın ne kadar neo-avangard olduğunun sorgulanmasına neden olabilir. Bu noktada Arte Povera’nın bu tezde ele aldığımız Türkiyeli sanatçılar İtalya’ya göre daha modernist temeller üzerine kurulmuştur tezini öne sürebiliriz. Türkiyeli Arte Povera ve İtalyan sanatçıların birleşen en önemli kavramları küresel politikalarla ilgili olanlarıdır. Hem İtalya hem de Türkiye Arte Povera tomurcuklanmaya başladığında Amerika etkisi ile bir kalkınma dönemi yaşamaktadırlar, sanayi ve teknoloji bundan faydalanmaktadır. Amerikan kültürünün yaygınlaşması her iki kültürdeki sanatçıları rahatsız eder.

İtirazlarını Amerika'nın küresel politikalarına karşı şiirsel söylemler geliştirerek ortaya koyarlar (Örneğin Giap'ın İglosu, örneğin Selim Birsel'in anti-militarist çalışmaları.).

Her iki grup arasında en zayıf olan nokta yine Fransisken kültürü ile bağlantılı olarak doğa ve doğanın içindeki enerji akışının döngüsü ile ilgili olanıdır. Bu noktada Türkiye'den seçilen sanatçılardan Fazilet Kendirci'nin Land Art (Resim 85) çalışmaları ve Tomur Atagök'ün galeri mekanında yaptığı enstalasyonlarını (Resim 66) gösterebiliriz. Sarkis'in protest tavırları ve neon ışıklarını kullanışı ayrıca boya maddeleri ile ilgili olan çalışmalarını kimya ve doğa olarak açıklayabiliriz. Yine de temel fizik kuralları Türkiyeli sanatçıları İtalyanları cezpt ettiği kadar etmemiştir.



Resim 85 Fazilet Kendirci, Kravat, 2011, Land Art, 250m², Hüyük-Konya. (Kaynak: Fazilet Kendirci'nin izniyle).



Resim 66 Tomur Atagök, Çerçevelenmiş Doğa, 2011, 100x200 cm, metal üzerine karışık teknik, Kare Sanat Galerisi, İstanbul.

Dördüncü bölümde de sözünü ettiğimiz gibi 1970'lerden günümüze sanat yaşamında yüksek verimlilik gösteren ve sanatçıların dışı açılma çabalarının sonuç verdiği, evrensel düzeyin yakalandığı bir dönem olmuştur. Çağdaş demokratik düşünce doğrultusunda biçimlenen yaratıda sınır tanımayan çoğulcu görüşler Türk sanatında da yerini almış, sanat dili bu görüşlere koşut olarak çeşitlenmiştir. Türk çağdaş sanat sahnesine giren yeni akımlar ve sanatçılardan bir kısmı da 1960'lı yıllarda İtalya'da ortaya çıkan Arte Povera sanatçıları ve kavramlarıydı. 2000'lerin çağdaş Türkiyeli sanatçısı değişen çevreyi sorgulayan, yoksul malzemeler içeren, savaş-terör, gelenek, din ve etnik sorunlarla boğuşan ve kucaklaşan çalışmaları ile farklı kültür ve coğrafyaların buluşmalarını sağlamıştır.

KAYNAKÇA

Kitaplar

Altıntaş, R., *Din ve Sekülerleşme*, İstanbul: Pınar Yayınları, 2005.

Antmen, A., *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayınları, İstanbul, 2008.

Atagök, T., *Doğanın Çağrısı*, Kare Art Galeri Sergi Katalogu, İstanbul 2011, s.1.

Atakan, N., *Arayışlar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul,1998.

Armaoğlu F., *20. Yüzyıl Siyasi Tarihi (1914–1995)*, Akım Yayınevi, Ankara, 2009.

Aydın Mukadder Çakır (Ed.), *'Sanatlar ve Toplumsal Etkileşim'*, E Yayınları, 2009.

Bakargiev Carolyn C., *Arte Povera*, Phaidon, London 1999.

Batchelor, D., *Movement in Modern Art-Minimalism*, Tate Gallery Publishing, London, 1997.

Bell, J., *Sanatın Yeni Tarihi*, NTV Yay., İstanbul 2009.

Bibo, D., *Arte Povera In Collection/Collezione-Charta* (yayınevi), Milano-2000.

Brehm, M., *Fusun Onur-Dikkatli Gözler İçin*, YKY, İstanbul 2007, s. 23.

Broude, N. and Garrard M. D. (ed.), *The Power of Feminist Art*, Harry N. Abrams, INC., Publishers, New York 1996.

Bürger, P., *Avangard Kuramı*, İletişim Yay., İstanbul 2009.

Coşkun, İ., *Modern Devletin Doğuşu*, Der Yayınları, İstanbul 1997.

Çalikoğlu, L., 90'lı Yıllarda Çağdaş Sanat: Kırılma- Gerilim-Çoğulculuk, Haz. Levent Çalikoğlu, *Çağdaş sanat Konuşmaları 3, 90'lı Yıllarda Türkiye'de Çağdaş Sanat*, YKY, İstanbul 2008.

Danto, Arthur C., *Sanatın Sonundan Sonra*, Ayrıntı Yay., İstanbul 2010.

Dempsey, A., *Modern Çağda Sanat, Üsluplar, Ekoller, Hareketler*, Akbank Kültür ve Sanat Dizisi, İstanbul, 2007

Düben, İ. ve Yıldız, E. (Editörler), *Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat*, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yay. İstanbul 2005.

Eroğlu, Ö., *Arte Povera/Gerçekten yoksul bir sanat mıydı?*, Nelli Sanatevi Yayını, İstanbul 2001.

Erzen, J.N., *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, YEM Yayınları, Cilt:2, İstanbul, 1997.

Flood, R. and Morriz, F., *Zero to Infinity: Arte Povera 1962-1972*, London.

Freidman, K., *Fluxus ve Beraberindekiler*, Çev. Yılmaz Aysan, A Cura di Achille Bonito Oliva, Italy, 1990.

Germaner, S., *1960 Sonrasında Sanat*, Kabalcı Yay., İstanbul 1999.

Gombrich, E. H., *Sanatın Öyküsü*, Remzi Yayınları, İstanbul, 1992.

Gökberk, M., *Felsefe Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1996.

Graham-Dickson, A, *Sanat Atlası*, çev. Ayça Sabuncuoğlu, Begüm Kovulmaz, Esen Gür, Arda Savcı, Fusun Savcı, Boyut Yayıncılık, İstanbul, 2011.

Guenon, R., *Modern Dünyanın Bunalımı*, Çev. Mahmut Kanık, Verka Yayınları, İstanbul 1999.

Hollingsworth, M., *Dünya Sanat Tarihi*, İnkılâp Yay., İstanbul 2009.

- İndirkaş, Z., *Çağlar Boyu Ana Tanrıça İnancı ve Türk Resmine Yansımaları*, Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi Yay.
- İpşiroğlu, N., İpşiroğlu, M., *Sanatta Devrim*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2009.
- Kahraman, H. B., *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*, Agora Kitaplığı, İstanbul 2005.
- Kaya, Ç., “Fusun Onur”, Ed. İpek Duben, Esra Yıldız, *Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2008.
- Kınay, C., *Sanat Tarihi Rönesans’tan Yüzyılımıza- Gelenekselden Moderne*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1993.
- Krausse, A.-C., *Rönesans’tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*, Litaretür Yayıncılık, Almanya, 2005.
- Kurmuş, O., *Emperyalizmin Türkiye’ye Girişi*, Savaş Yay., Ankara 1982.
- Lenin, V. İ., *Emperyalizm Kapitalizmin En Yüksek Aşaması*, Sol Yayınları, Ankara 1992.
- Little, S., *...İzmler/Sanatu Anlamak*, YEM, İstanbul, 2008.
- Lippard, L. R., *Pop Art*, Thames and Hudson, London 1992.
- Lista, G., *Arte Povera*, çev: Susan Wise, Art Gallery Publishing, Florensa, 2001.
- Lynton, N., *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1991.
- Madra, B., *Bir Bilanço 80’li Yıllarda Türkiye’de Sanat Üretimi*, İstanbul: Karşı Sanat Çalışmaları.
- Madra, B., *İki Yılda Bir Sanat-Bienal Yazıları 1987–2003*, Norgunk Yayıncılık, İstanbul 2003.
- Madra, B., *Kavramsal Bir Miras: Öncü Yerleştirmeler* Antik A.Ş. Kültür Yay., İstanbul 2011.

- Malsch, F., Christiane, M.-S., Valentina Pero (ed.) *Che Fare? Arte Povera-The Historic Years*, Kehrer Verlag Heidelberg, Rome, 1969.
- Marzona, D., Grosenick Uta (ed.), *Minimal Art*, Taschen, Bonn 2004.
- McNeal, W., *Dünya Tarihi*, çev. Alaeddin Şenel, İmge Yayınları, 14. Baskı, Ankara, Eylül 2008.
- Örs, H. B., *19. Yüzyıldan 20. Yüzyıla Modern Siyasi İdeolojiler*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 4. Baskı, Ekim 2010.
- Özayten, N., *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi/Pop Art*, İstanbul, 1997.
- Pijnappel, J.(ed.), *Art&Design, "Fluxus"*, Academy Editions, London 1993.
- Ragon, M., *Modern Sanat*, Çev. Vivet Kanetti, Hayalbaz Yay., İstanbul 2009.
- Rona, Z., *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi / 'Pop Art'*, İstanbul, 1997.
- Sander, O., *Siyasi Tarih/İlkçağlardan 1918'e*, İmge Kitabevi, Ankara, 2010.
- Sarıca, M., *Siyasal Düşünce Tarihi*, Gerçek Yayınları, İstanbul, 1987.
- Smith, E. L., *20. Yüzyılda Görsel Sanatlar*, Akbank Yay., İstanbul 2004.
- Sönmez, N., *Sanat Hayatı İçerir mi?*, YKY, İstanbul 2006.
- Sönmez, N., *Cengiz Çekil: Bir Tanık*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2008.
- Şenel, A., *Siyasal Düşünceler Tarihi: Tarih öncesinde, İlk Çağ'da, Orta Çağ'da ve Yeni Çağ'da Toplum ve Siyasal Düşünüş*, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara 1996, s. 278-286.
- Şenşekerci ve Gülcan, *Türk Devrim Tarihi ve Atatürkçülük*, Alfa Yay., İstanbul 2003.
- Tanilli, S., *Uygarlık Tarihi*, İstanbul 1979.
- Tanilli, S., *Yüzyılların Gerçeği ve Mirası Cilt: 3 16.-17. Yüzyıllar: Kapitalizm ve Dünya*, Adam Yayınları, İstanbul, 1998.

Tanör, B., *'Siyasal Tarih (1980–1995), Türkiye Tarihi 5: Bugünkü Türkiye Tarihi 1980–1995*, Cem Yayınevi, İstanbul 2000.

Turani, A. *Dünya Sanat Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2011.

Uçoral, R., *Siyasi Tarih 1789-2010*, Der Yayınları, İstanbul, 2010

Yardımcı, S., *Küreselleşen İstanbul'da Bienal*, İletişim Yay., İstanbul 2005.

Yılmaz, M., *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2005.

Zabunyan, E., *Sarkis-Ondan Bize*, YKY, İstanbul 2010.

İstanbul Bilgi Üniv. Yay., *Modern ve Ötesi: 1950-2000*, Sarkis, İstanbul 2008.

Makaleler

Aliçavuşoğlu, E., “Sarkis ‘Site’sinde Bir Gün”, Cumhuriyet Gazetesi, 4 Ekim 2009.

Berkman, B., Türk Sanatçılarının Dünya Ustalarıyla Coşkulu Buluşması, *Milliyet Sanat Dergisi*, 15 Eylül 1987, S. 176

Demirkalp, M., *Füsun Onur Ve Heykel Sanatı*, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi / Sayı 15 (2009).

Duran, L., *Bunalım Kararnameleri*, AÜSBFD, Cilt 50, Sayı 3- 4 (1995).

Erzen, J., “Füsun Onur’un Yeniliği ve Türk Heykel Sanatı İçindeki Yeri”, Yeni Boyut, 1/5 Eylül. 1982, S. 9

Gilman C., “Pistoletto’s Staged Subjects”, October Magazine 124, Spring 2008 pp 53-74, Massachusetts Institute of Technology.

Greenberg, C., “Modern ve Postmodern”, Çev. Nusret Polat, *Artist / Modern Dergisi*, Ocak 2009.

Kazdağlı, H., “Turgut Özal’ın İktisadi Reformları”, *Kim Bu Özal, Siyaset, İktisat, Zihniyet*, ed. İhsan Sezal, İhsan Dağı, Boyut Kitapları, İstanbul 2003.

Kedik, A. S., “Sanat ve İzleyici İlişkisinin Değişen Görünümü ve Zaman Kavramı Bağlamında Land Art”, *Türkiye’de Sanat*, Sayı:38, 1999 s. 36-41.

Krauss, R., “Giovanni Anselmo: Matter and Monochrome”, *October Magazine* 124, Spring 2008 pp 125-136, Massachusetts Institute of Technology.

Taşçıyan, A., Arte Povera’nın Varsıl İcracısı, *Star Gazetesi*, 11 Ekim 2011.

Torun, İ., *Endüstri Toplumu’nun Oluşmasında Etkili Olan İktisadi Ve Sina-i Faktörler*, *C.Ü. İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi*, Cilt 4, Sayı 1, 2003.

Son Yarım Yüzyılın Sanat Akımları ve Kavramları”, *1945-1995 Sanat Dünyamız Avantgarde*, yıl 20, sayı. 59, bahar 1995, YKY, İstanbul 1996, s. 90.

Sönmez, A., “Ailevi Terbiyemiz Sanatımızı Etkiledi”, Röportaj, *Radikal Gazetesi*, 16.03.2009.

Tezler

Kılıç, A. Z., *1980’den Sonra Türkiye’de Sosyalist Partilerin Siyaset Anlayışı*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kamu Yönetimi Ve Siyaset Bilimi (Siyaset Bilimi) Anabilim Dalı, Basılmamış Doktora Tezi, İstanbul, 2006.

Nalça, Şeyma Reisoğlu, *1960’tan Günümüze Sanat-Kavram İlişkisi Ve Bu Bağlamda Yapıların Temellendirilmesi* (Sanatta Yeterlilik Tezi), (Tez Danışmanı: Prof. Dr. Tankut Öktem), Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Seramik ve Cam Anasanat Dalı, İstanbul 1999.

Özkaya, Y., *1960’tan Günümüze Çağdaş Sanatta Heykelin Konumu*, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Heykel Anasanat Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2007.

Şentürk Özlem, *Fransiskan Hareketi’nin Ortaçağ Avrupası’ndaki Önemi ve Ortaçağ Avrupası’na Etkisi*, T.C. Gazi Osman Paşa Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Ana Bilim Dalı, Orta Çağ Tarihi Bilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Tokat, 2007.

Tuncer, Nalan Danabaş, *Geçmişten Günümüze Land Art Sanat Akımı ve Diğer Disiplinler İle İlişkisi*, Sanatta Yeterlilik Tezi, Prof. Dr. Güngör Güner (Tez Danışmanı), /Marmara Üni. Güzel Sanatlar Enstitüsü, Seramik-Cam Anasanat Dalı, İstanbul-1998.

Uluç, Ö., *Yeni Dini Hareketler*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İlahiyat Anabilim Dalı Din Sosyolojisi Bilim Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2006.

İnternet Kaynakları

<http://www.iksftp.com/11b.iksv.org/sanatcilar.asp?sid=14> (erişim: 13.11.2011)

<http://www.ntvmsnbc.com/id/25199764/> (erişim: 15.11.2011)

<http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/artepovera/anselmo.htm>

http://www.gms.be/index.php?content=artist_detail&id_artist=9. (erişim: 26 Ekim 2011).

<http://il.exhibit-e.com/mariangoodman/e951c553.pdf>. erişim: 25 Ekim 2011.

http://www.atelier-calder.com/pierpaolocalzolari_GB.html?lesartistes=pierpaolocalzolari_GB.html
(26.10.11)

<http://www.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=245,446,0,0,1,0>, (Erişim: 15.11.2011)

<http://www.museiciviviceneziani.it/frame.asp?pid=2046&musid=245&sezione=mostre>
(26.10.11),

<http://www.marianneboeskygallery.com/artists/pier-paolo-calzolari/bio/> (Erişim: 26.10.11)

http://www.museomadre.it/bio_show.cfm?id=19. (Erişim: 26 Ekim 2011).

<http://www.rampaistanbul.com/tr/artists/cengiz-cekil/> (Erişim: 14.11.2011).

<http://www.artscenecal.com/ArticlesFile/Archive/Articles2002/Articles0702/ArtePoveraA.html>. (erişim: 29 Ekim 2011).

<http://www.walkerart.org/archive/D/A98359440D4B49EC6162.htm>. (Erişim: 25 Ekim 2011).

<http://www.independent.co.uk/news/obituaries/luciano-fabro-456740.html> (Erişim: 25 Ekim 2011).

<http://www.stargazete.com/guncel/yazar/alin-tasciyan/yoksul-sanat-in-varsil-icracisi-haber-388801.htm> (erişim: 26.10.11).

<http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/printnews.aspx?DocID=19051501> (Erişim 25 Ekim 2011).

<http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=48271>, (Erişim: 26 Ekim 2011)

<http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=6008> (Erişim: 26 Ekim 2011)

Y. Vesper, Örtünün Ötesindeki Görünür Kılan Sanatçı: Giuseppe Penone, <http://www.ykykultur.com.tr/sanatdunyamiz/92/yvesper.html> (Erişim: 27 Ekim 2011)

<http://www.sanalmuze.org/paneller/Mtskm/26tsd.htm> (Erişim: 29 Ekim 2011).

<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/show-full/piece/?search=Arte%20Povera&page=1&f=Movement&cr=4> (Erişim: 29 Ekim 2011).

<http://www.contemporaryartdaily.com/2009/12/gilberto-zorio-at-mambo/> (Erişim: 29 Ekim 2011).

http://grantorinoart.com/images/grantorino_221210.pdf, (Erişim: 29 Ekim 2011).

<http://www.gagosian.com/artists/pino-pascali/> (Erişim: 01 Kasım 2011).

<http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/artepovera/pascali.htm> (Erişim: 1 Kasım 2011).

Karabağ Murat, Kristof Kolomb, Rönesans ve Modern Avrupa'nın Doğuşu, <http://mrohank.cennetendegaripfilm.com/makale/akademik/kristof.kolomb.ronesans.v.e.modern.avrupanin.dogusu.pdf>. (Erişim: 3 Kasım 2011).

Bilsay Kuruç, Dünya Ekonomisinde Ve Sanayiinde Gelişmeler: Genel Bir Bakış, <http://arsiv.mmo.org.tr/pdf/10662.pdf>, (Erişim: 1 Kasım 2011).

1980'lerde Türkiye'de Sanat I, <http://estelll.blogcu.com/1980-lerde-turkiye-de-sanat-i/8707633>, (Erişim: 30 Ekim 2011).

Kıymet Giray, 1980'li yıllar Türk Resmi, <http://www.resimkalemi.com/cagdas-turk-sanati/8855-1980li-yillar-turk-resmi.html>, (Erişim 30 Ekim 2011).

Beral Madra, 80'li Yıllarda Türkiye'de Sanat Üretimi, http://www.tiyatrodao.com/dao/index.php?option=com_content&view=article&id=51:

80li-yillarda-tuerkyede-sanat-ueretmberal-madra-&catid=34:makale, erişim 24 Ekim 2011.

Ahu Antmen, Sanat Eleştirisi: Bir Bilanço-80'li Yıllarda Türkiye'de Sanat Üretimi, Radikal Gazetesi, (Erişim: 27 Nisan 2005).

Beral Madra, Bir Ülkede Zamanından Önce Ortaya Çıkmış Değerli Düşünceler Miras Olarak Ele Alınmalıdır, <http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR§ionID=0&articleID=954&bhcp=1>, (Erişim: 30 Ekim 2011).

“Yara Almış Mekânlardan Beslenen Sanatçı: Sarkis”
<http://v3.arkitera.com/news.php?action=displayNewsItem&ID=45881> (12. 11. 2011)
<http://www.sanalmuze.org/paneller/bienal/0404.htm> (Erişim: 18.11.2011)

“Sarkis ile Sanat ve Mekan Üzerine”, Röp. Handan Özsoy, <http://arsiv.ntvmsnbc.com/news/171685.asp> (Erişim: 14 Kasım 2011)

Ahu Antmen, “İstanbul Gidiş Dönüş 2”
http://bksm.magiclick.net/tr/hakkimizda/galeri/istanbul_gidis_donus_2/popup.aspx
(Erişim: 20 Kasım 2011)

Ahu Antmen, “Demirin Gözyaşlarını Gördünüz mü?”
<http://www.radikal.com.tr/Default.aspx?aType=HaberYazdir&ArticleID=915829>
(Erişim: 20 Kasım 2011)

<http://www.umranbulut.com/heykel-sanatimiz-ve-osman-dinc/> (Erişim: 20 Kasım 2011).

http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=34&l=1&modPainters_artistDetailID=2820 (Erişim: 20 Kasım 2011).

<http://www.tomuratagok.com/biyografi.html> (Erişim: 19 Kasım 2011).

<http://sanatkop.com/index.php/2010-02-08-tomur-atagok-resim-sergisi-galeri-artistte-acildi/> (Erişim: 19 Kasım 2011).

http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=37&l=1&modPainters_artistDetailID=210 (Erişim: 19 Kasım 2011).

<http://sanatkop.com/index.php/2010-04-24-galeri-artist-berlin-de-guc-ve-gunlukler-serisi/> (Erişim: 19 Kasım 2011).

<http://www.istanbul.net.tr/Etkinlik/Sergi/tomur-atagok-doganin-cagrisi/3736/15>
(Erişim: 20 Kasım 2011).

Adnan Yıldız, “Selim Birselin Sanat Pratiği Üzerine”, <http://adnanyildiz.blogspot.com/2009/02/selim-birselin-sanat-pratigi.html> (Erişim: 21 Kasım 2011).

Burcu Üver'in Boğaziçi'nde "Çağdaş Sanat" Röportaj Dizisinden Selim Birsal ile yaptığı Röportajdan, <http://istanbulmuseum.org/artists/selim%20birsal.html> (Erişim: 22 Kasım 2011)

"Santral İstanbul ve İstanbul Bienali", <http://www.anibellek.org/?p=315> (Erişim: 22 Kasım 2011).

Ayşe Nahide Yılmaz, "Türk Heykelinde Bir Öncü Sanatçı: Füsun Onur", s. 203. http://www.sanatvetasarim.gazi.edu.tr/web/makaleler/2_nahide.pdf (Erişim: 22 Kasım 2011).

<http://sanalmuze.org/sergiler/view.php?type=1&artid=711> (Erişim 25 Kasım 2011).

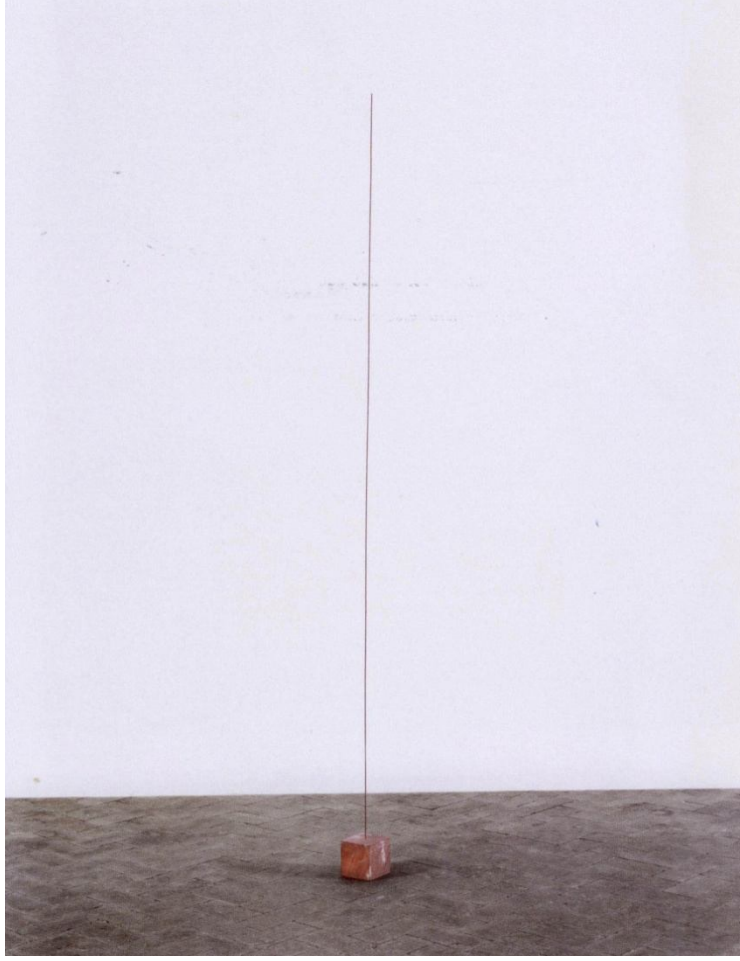
EK-1 ARTE POVERA GÖRSEL



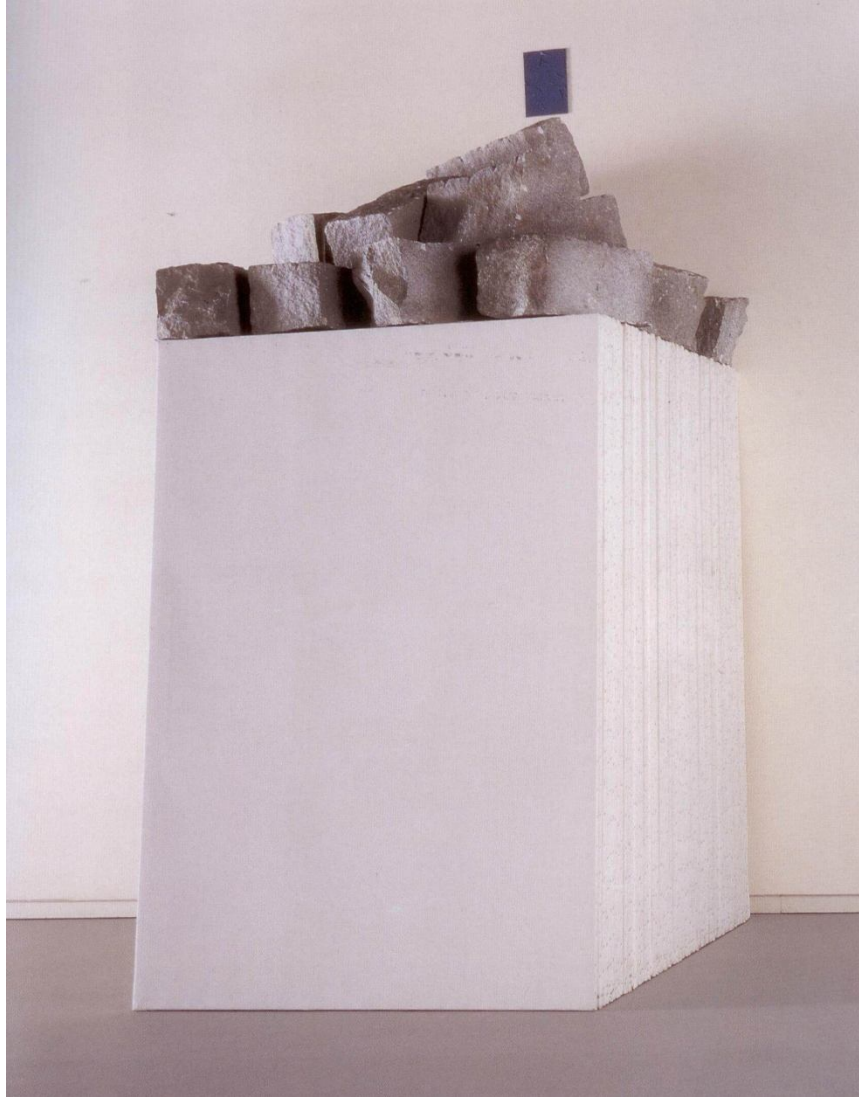
Resim 1 Giovanni Anselmo, Torsion, 1968. 132,1 x 287 x 147,3 cm, çimento, deri ve ahşap, Jo Carole ve Ronald S. Lauder hediyesi. © 2012 Giovanni Anselmo (Kaynak: http://www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=81150)



Resim 2 Giovanni Anselmo, Senza Titolo (İsimsiz) / Strutturachebeve (İçen Yaratık), 1968, 90x40x40 cm, granit, taze salata yaprakları ve bakır tel, Musee Nationald'art Moderne - Centre George Pompidou, Paris (Kaynak: Giovanni Lista, *Arte Povera*, Continents Edition, 2006, Milan, plates sayfası 11.)



Resim 3 Giovanni Anselmo, Vertical (Dikey), 1966, 265x15x15 cm, ahşap, demir çubuk ağırlık, Liliane ve MichelDurand-Dessert Koleksiyonu, Paris. (Kaynak: Giovanni Lista, *Arte Povera*, Continents Edition, 2006, Milan, plates sayfası 5.)



Resim 4 Giovanni Anselmo, Senza Titolo (İsimsiz), 1986, 323x79x208 cm, gerdirilmiş tuvaler üzerine 100'er kg. 22 adet granit taş, deniz mavisi, Musees Royeaux des Beaux-Arts, Brüksel. (Kaynak: Giovanni Lista, *Arte Povera*, Continents Edition, 2006, Milan, plates sayfası 37.)



Resim 5 Alighiero Boetti, *Io prendo il sole a Torino il 24-2-1969* (Ben 24-2-1969'da Torino'da Güneşlenirken), 1969, 177x90 cm, 112 parça, çabuk kuruyan çimento, beyaz lahana ve kelebek, Özel bir koleksiyon. (Kaynak: Giovanni Lista, *Arte Povera*, Continents Edition, 2006, Milan, plates sayfası 19.)



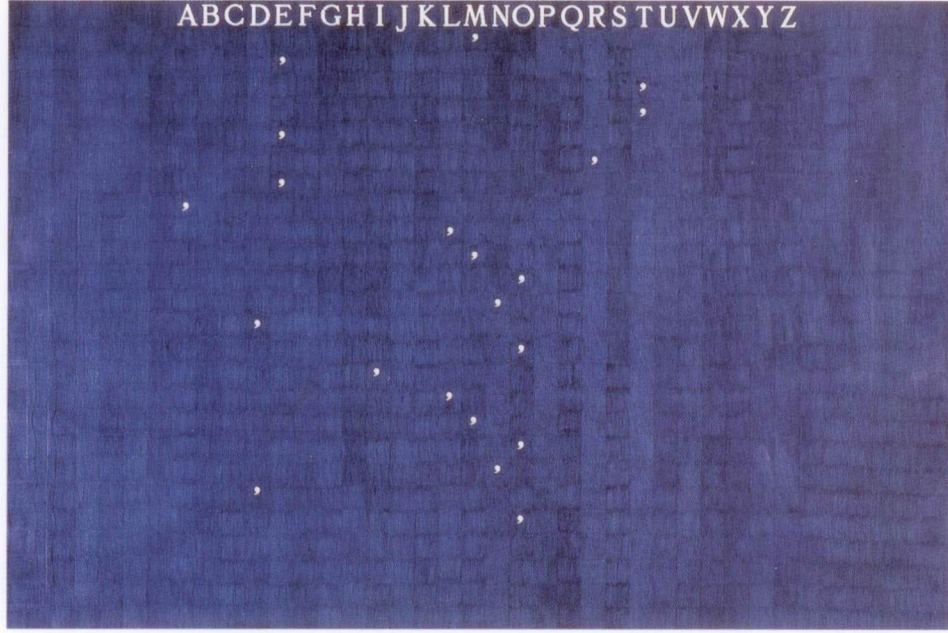
Resim 6 Alighiero Boetti, Gemelli (İkizler), 1968, 16,5x12 cm, siyah-beyaz fotoğraflardan kartpostal serisi, (Kaynak: Carolyn Christov-Bakargiev, *Arte Povera*, Phaidon, London 1999, s. 83).



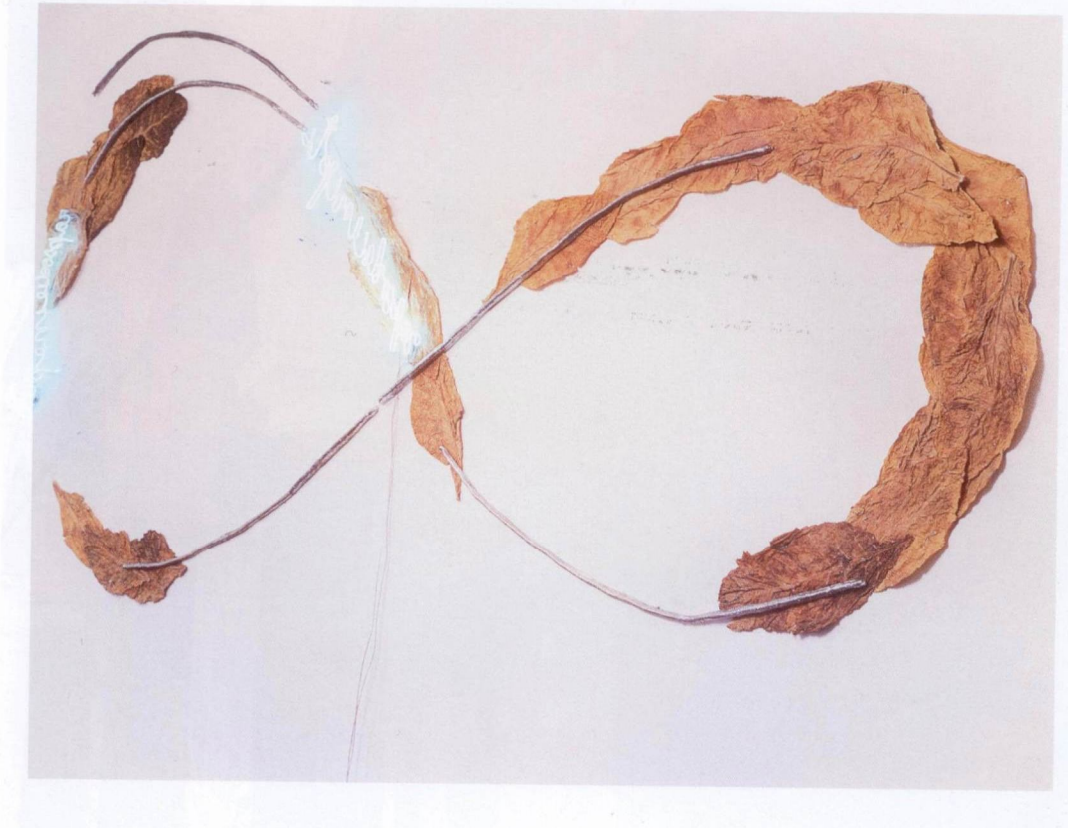
Resim 7 Alighiero Boetti, Ghise (Dökme Demir), 1968, yılında, dökme demir kullanarak 67x96 cm. ve 72x101 cm. ebatlarında iki ayrı parça olarak yaptı. Paris'te Liliane ve Michel Durand-Dessert Koleksiyonu'nda yer almaktadır. (Kaynak: Giovanni Lista, *Arte Povera*, Continents Edition, 2006, Milan, plates sayfası 9.)



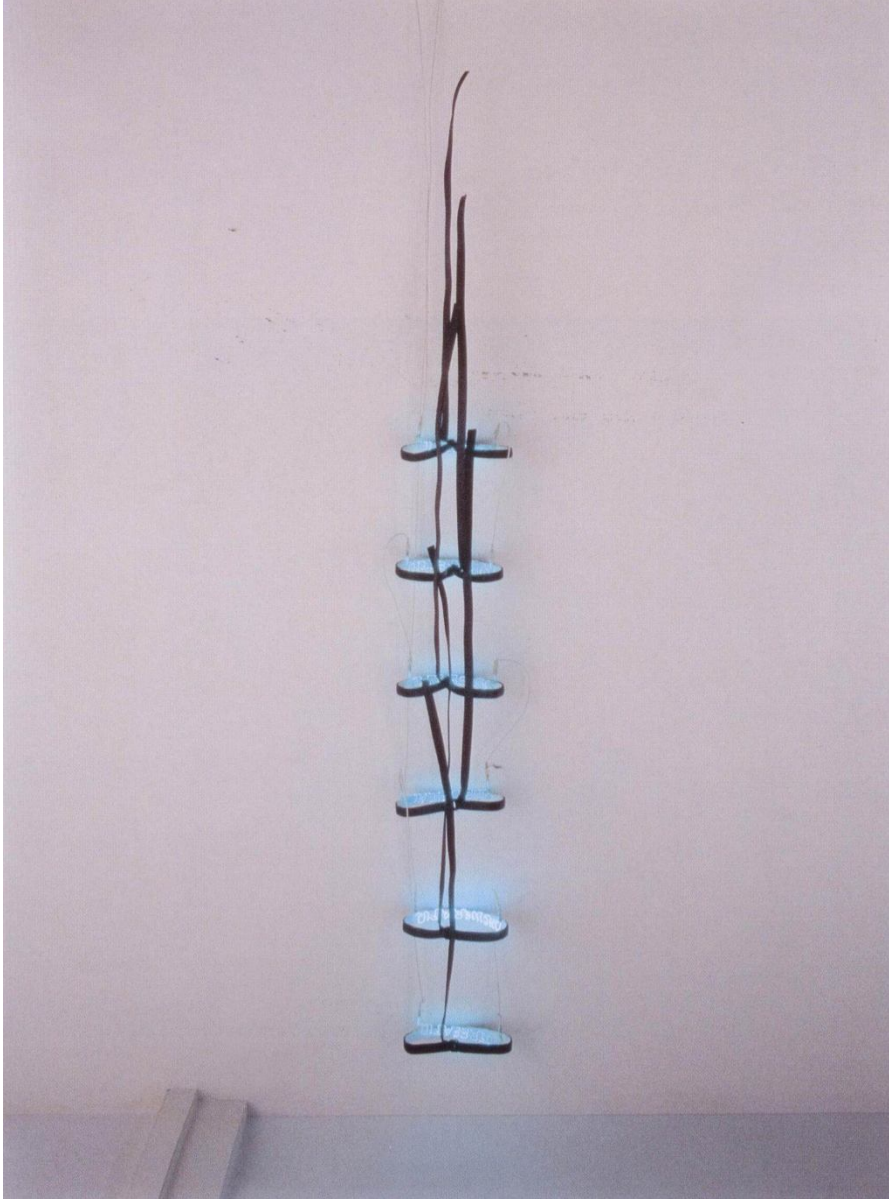
Resim 8 Alighiero Boetti, Mappa (Harita), 1989-92, 255x580 cm, keten üzerine nakış,
(Kaynak: Carolyn Christov-Bakargiev, *Arte Povera*, Phaidon, London 1999, s. 84).



Resim 9 Alighiero Boetti, *Mettere al mondo il mondo* (Dünyaya hayat vermek), 1972, 158x241 cm, tuval üzerine kalem ve kağıt, diptik. (Kaynak: Carolyn Christov-Bakargiev, *Arte Povera*, Phaidon, London 1999, s. 85).



Resim 10 Pier Paolo Calzolari, *Infinito (Rapsodie Inepte)* (Sonsuz Rapsodiler), 1969, 400x300x10 cm, Tütün yaprakları, kalay, neon tüp, kurşun ve transformatör. (Kaynak: Küratörler: Richard Flood & Frances Morris, *Zero to Infinity: Arte Povera 1962-1972*, s. 211)



Resim 11 Pier Paolo Calzolari, Senza Titolo (İsimsiz), 1969-1970, 350x25 cm, (değişken ölçüler), deri kemerler, dinamo, mavi neon ışıklar ve tuz, Liliane ve Michel Durand-Dessert Koleksiyonu, Paris (Kaynak: Giovanni Lista, *Arte Povera*, Continents Edition, 2006, Milan, plates sayfası 20.)



Resim 12 Pier Paolo Calzolari, *Occhio di Dio* (Tanrı'nın Gözü), 1971, 115x8x206 cm, tütün yaprakları, neon ışık, mum, dinamo, özel bir koleksiyon. (Kaynak: Giovanni Lista, *Arte Povera*, Continents Edition, 2006, Milan, plates sayfası 22.)



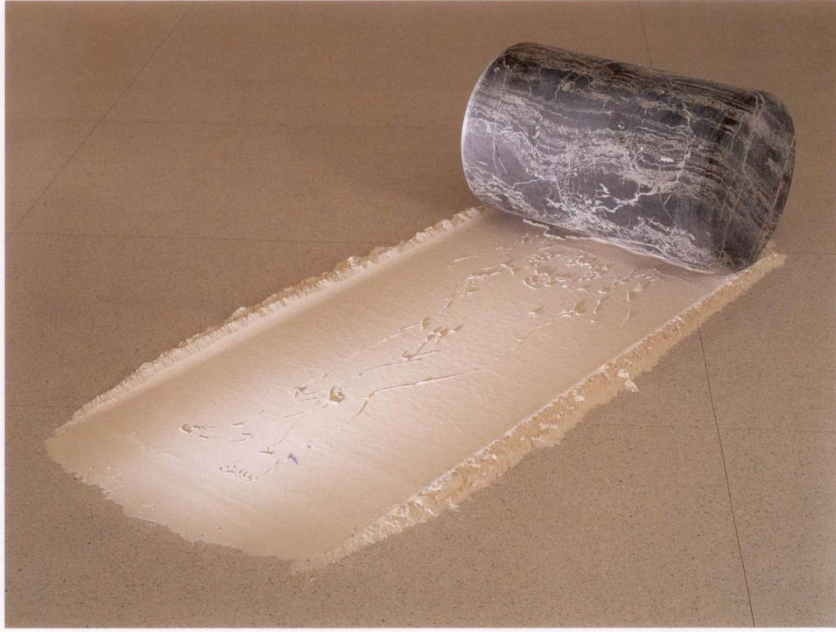
Resim 13 Luciano Fabro, *Piedi (Ayaklar)*, 1968-72, 333.5x108x79 cm, Murano camı, şantuk ipeği, metal, pleksiglas, Musée national d'art moderne – Cenrew Georges Pompidou, Paris. (Kaynak: Giovanni Lista, *Arte Povera*, Continents Edition, 2006, Milan, plates sayfası 23.)



Resim 14 Luciano Fabro, *Tubo da mettere tra i fiori* (Çiçekler Arasında Boru), 1963, değişik boyutlarda, Çelik, (Kaynak: Carolyn Christov-Bakargiev, *Arte Povera*, Phaidon, London 1999, s. 98).



Resim 15 Luciano Fabro, *Lo Spirato* – Io rappresento l'ingombro dell'oggetto nella vanità dell'ideologia. Dal pieno al vuoto senza soluzione di continuità (ölü – ben, nesnenin ideoljinin gösterişi içindeki engeli temsil etmekteyim. Doludan boşa, devamlılığın bir engeli olmadan), 1968-1973, Mermer, 190 x90 cm. (Kaynak: Carolyn Christov-Bakargiev, *Arte Povera*, Phaidon, London 1999 s. 103).



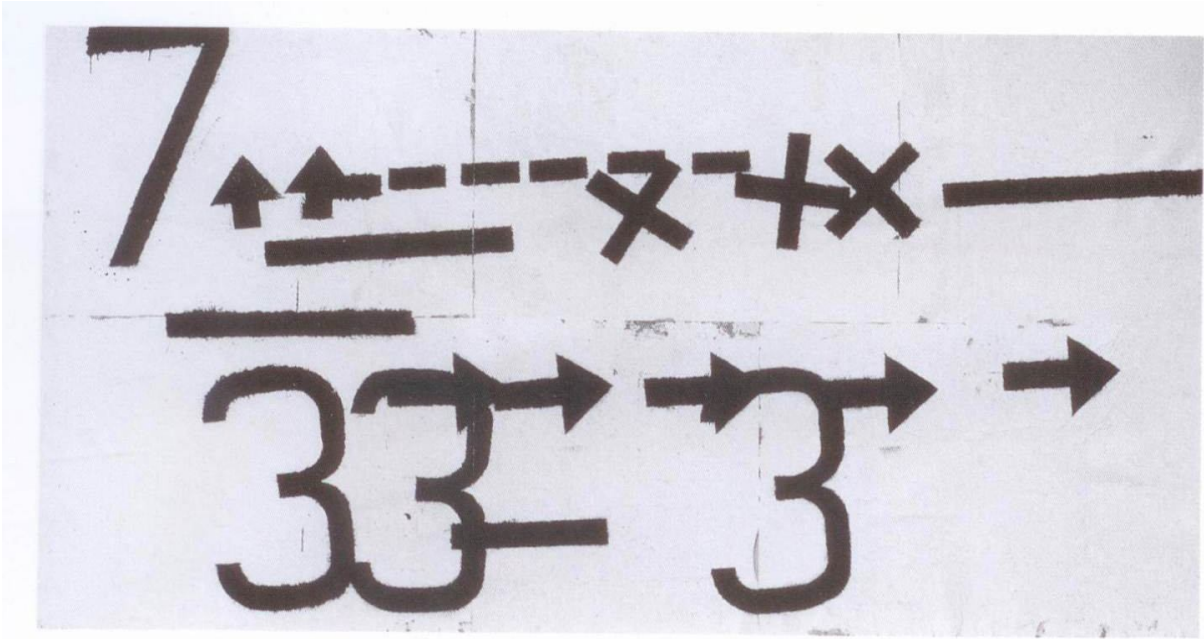
Resim 16 Luciano Fabro, Sisifo (Sisifos), 1994, 50x100x50 cm, mermer, altın yaprak, un, Minneapolis Walker Sanat Merkezi koleksiyonu, (Norwest Bank Minnesota adına Norwest Vakfı 1995'te hediye etmiştir.) (Kaynak: Giovanni Lista, *Arte Povera*, Continents Edition, 2006, Milan, plates sayfası 42)



Resim 17 Luciano Fabro, Nido (Kuş Yuvası), 1994, Dor tarzında 2 sütun, her biri 90 cm, mermer, mermer 3 yumurta, çapı: 30 cm, Røst, Norway, 2004 yılında Paris'te Musee Bourdelle'nde sergilenmiştir. (Kaynak: Carolyn Christov-Bakargiev, *Arte Povera*, Phaidon, London 1999, s. 104).



Resim 18 Jannis Kounellis, Senza Titolo (12 Cavalli) (Untitled, 12 At), 1969, farklı ölçülerde, enstalasyon, L'Attico gallery, Roma (Kaynak: Carolyn Christov-Bakargiev, *Arte Povera*, Phaidon, London 1999, s.110-111).



Resim 19 Jannis Kounellis, Untitled- 7+333 – (İsimsiz – 7+333 -), 1959-1960, Mat mineli boya, çizim boya, tuval, 136x256 cm., The Museum Of Modern Art, New York Koleksiyonu.

(Kaynak: Carolyn Christov-Bakargiev, *Arte Povera*, Phaidon, London 1999, s. 106).



Resim 20 Jannis Kounellis, Senza Titolo (İsimsiz), 1969, 40x190x80 cm, metal hasır ve yün, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino. (Kaynak: Giovanni Lista, *Arte Povera*, Continents Edition, 2006, Milan, plates sayfası 14)



Resim 21 Jannis Kounellis, Senza Titolo – Scarpe (İsimsiz – Ayakkabılar), 1975, 90x70x50 cm, cam ve metal masa üstüne ayakkabılar ve altın yaprak, özel bir koleksiyon. 2003 yılında Kunstmuseum in Magdeburg’ta sergilenmiştir. (Kaynak: Giovanni Lista, *Arte Povera*, Continents Edition, 2006, Milan, plates sayfası 24).



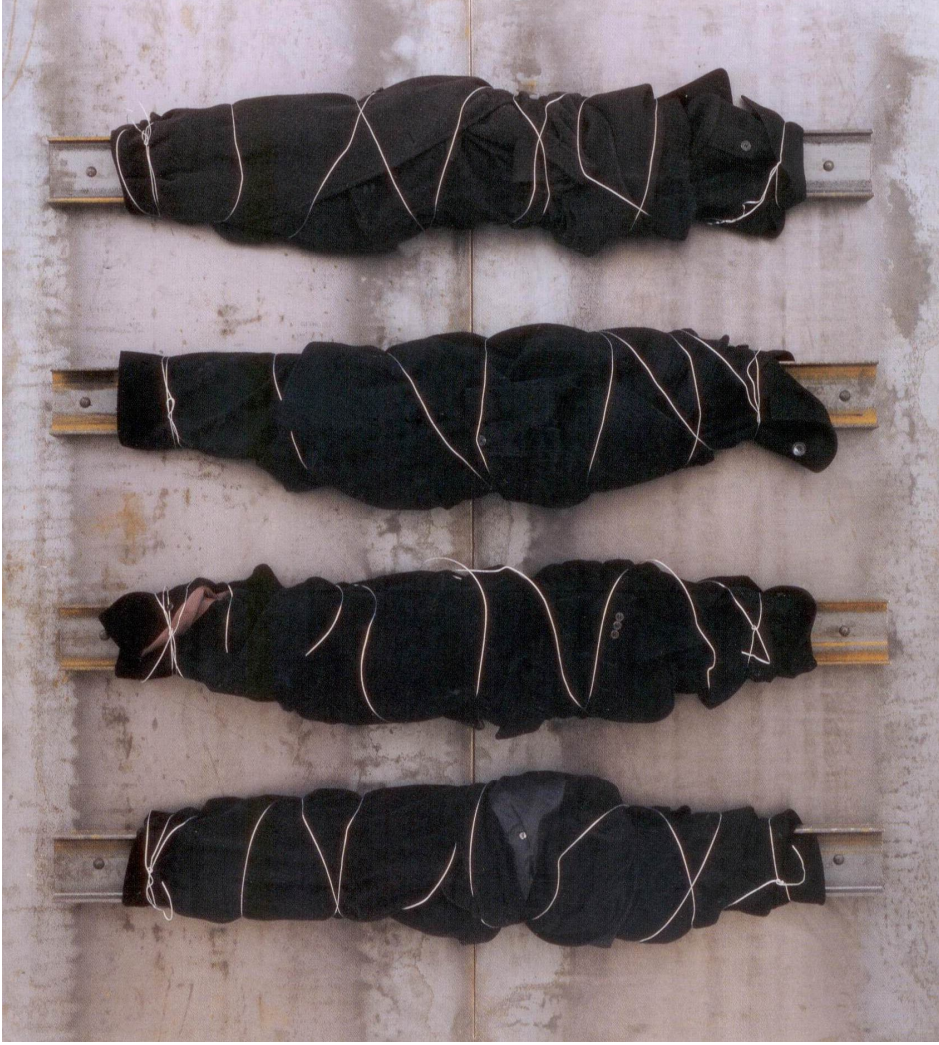
Resim 22 Jannis Kounellis, *Tragedia Civile* (Sivil Trajedi), 1975, ölçüleri değişken, altın yaprak, şapka, palto, enstalasyon, Modern Art Agency, Napoli. (Kaynak: Carolyn Christov-Bakargiev, *Arte Povera*, Phaidon, London 1999, s. 114).



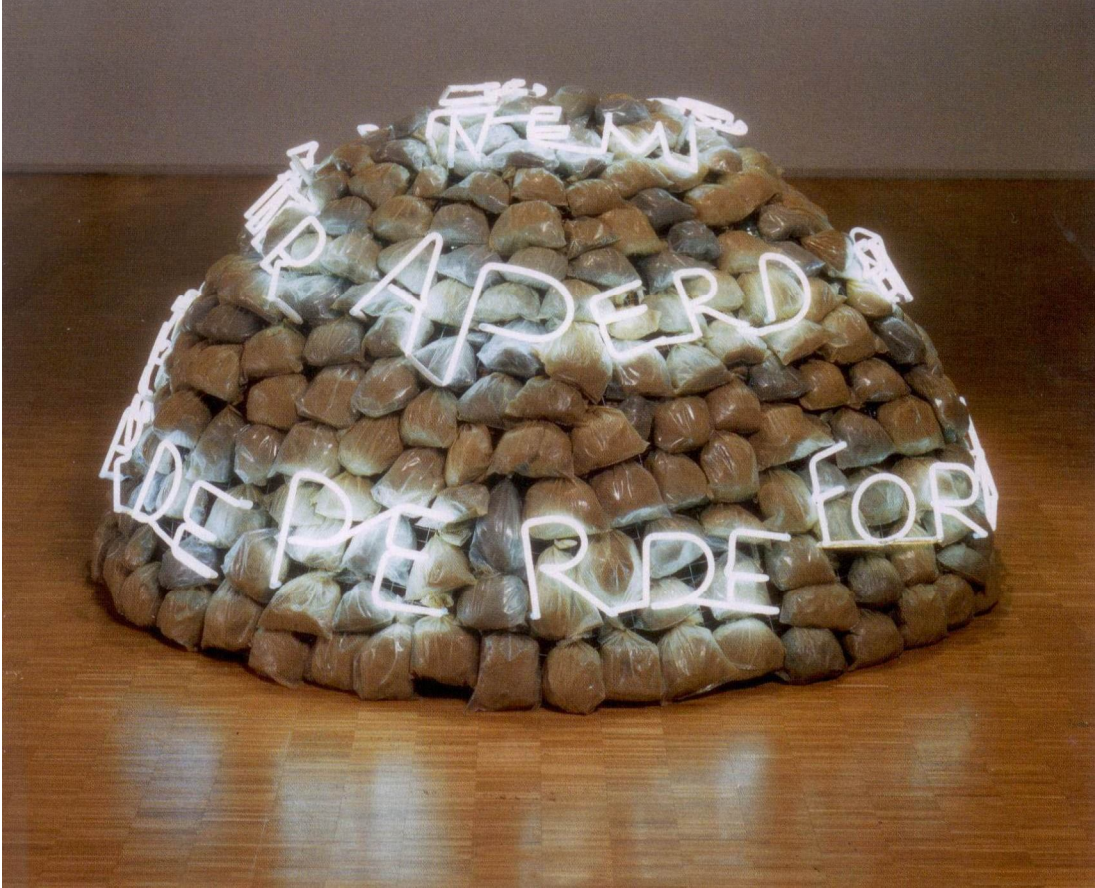
Resim 23 Jannis Kounellis, Senza Titolo (İsimsiz), 1989, 100x70x12 cm, ip, kurşun, metal plaka, (Kaynak: Giovanni Lista, *Arte Povera*, Continents Edition, 2006, Milan, plates sayfası 38).



Resim 24 Jannis Kounellis, *Resistance e Liberazione* (Dayanıklılık ve Serbestlik), 1995, 692x656x25 cm, tahta, demir ve işlenmiş naylon, Padua Üniversitesi (Kaynak: Giovanni Lista, *Arte Povera*, Continents Edition, 2006, Milan, plates sayfası 43).



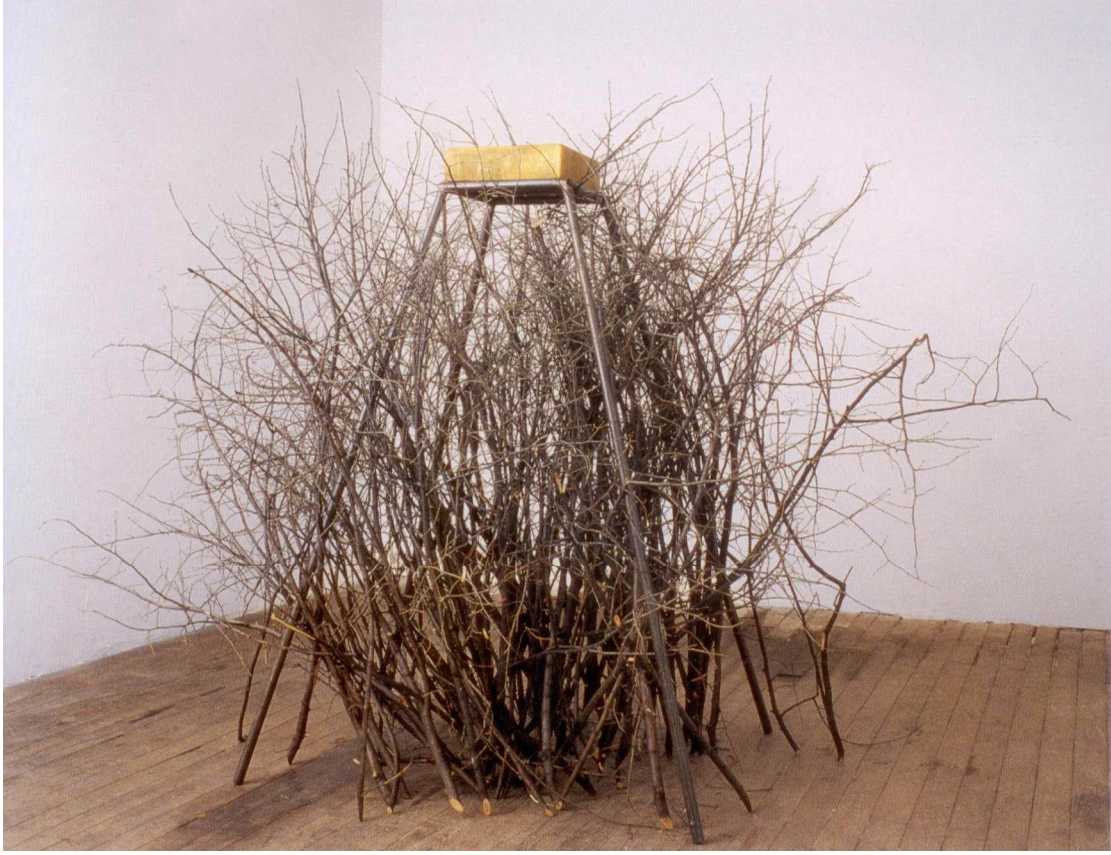
Resim 25 Jannis Kounellis, Senza Titolo (İsimsiz), 1995, 200x190x12 cm, demir plakalar ve direkler, paltolar ve tel, özel bir koleksiyonda bulunmaktadır. (Kaynak: Giovanni Lista, *Arte Povera*, Continents Edition, 2006, Milan, plates sayfası 45).



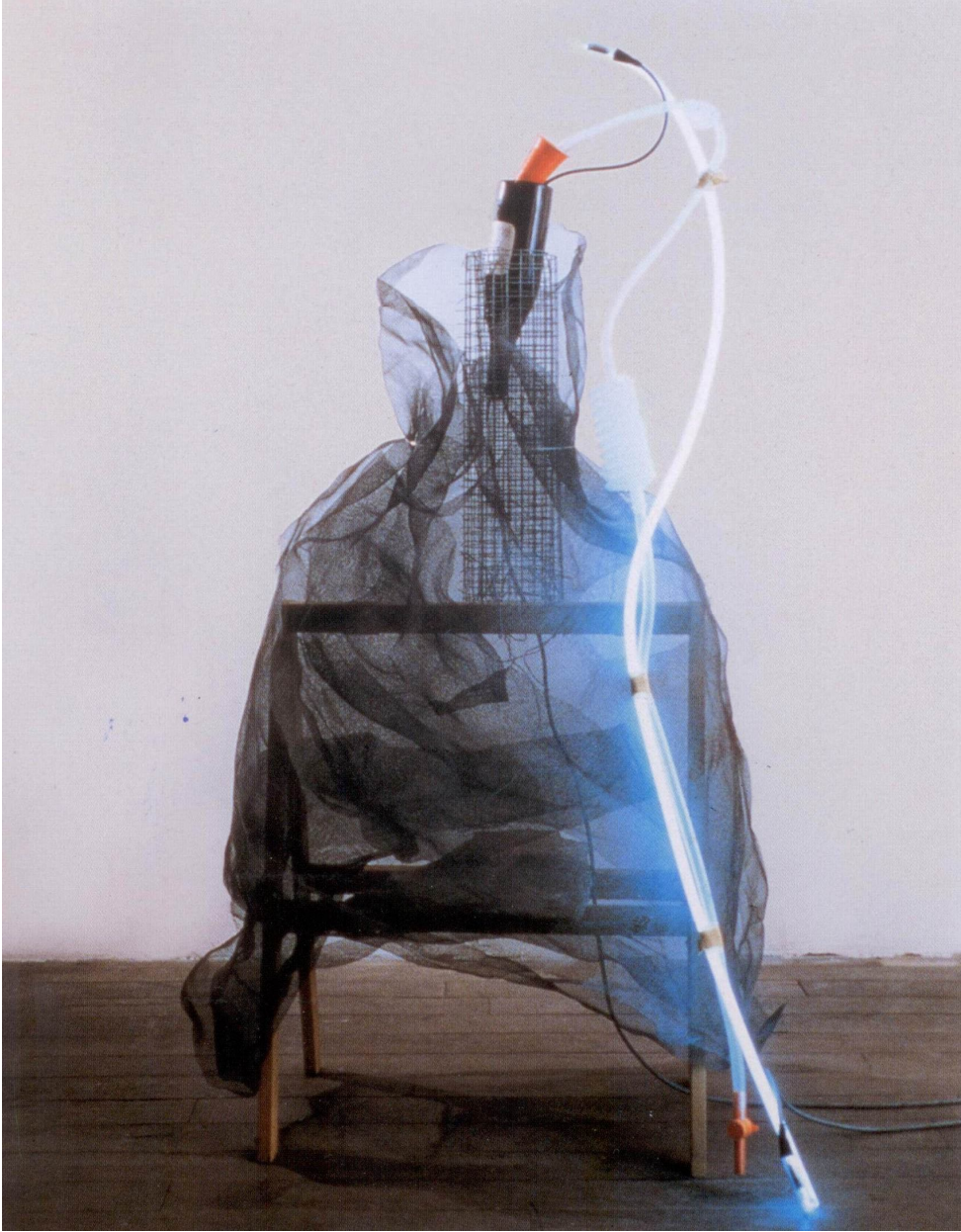
Resim 26 Mario Merz, Igloo di Giap – Se il nemico si concentra perde terreno, se si diperde perde ferza (Giap'ın iglosu – Eđer dűşman yoęunlaşırsa o toprak kaybeder, Eđer dűşman daęılırsa O gűç kaybeder.), 1968, 120x200 cm, demir, plastik ve toprak, Musee National d'Art Moderne - Centre George Pompidou, Paris. (Kaynak: Giovanni Lista, *Arte Povera*, Continents Edition, 2006, Milan, plates sayfası 10).



Resim 27 Mario Merz, Che Fare? (What to Do?), 1968, flüoresan ışık, metal çiçek tablası, 17.8x45x14.4 cm, (Kaynak: *Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea*, Tormi, 2000 s.179.).



Resim 28 Mario Merz, *Lingotto (Tomruk)*, 1969, 180x140x115 cm., metal boru, balmumu, dal demeti, Liliane ve Michel Durand-Dessert Koleksiyonu, Paris. (Kaynak: Giovanni Lista, *Arte Povera*, Continents Edition, 2006, Milan, plates sayfası 17).



Resim 29 Mario Merz, *Il Vino rovesciato, Aspirato, Bevuto* (Dökülen, Koklanan, İçilen Şarap), 1966-1983, 170x80x50 cm, metal ağ, neon ışık, tahta taş, şişe ve bir pompa, Liliane ve Michel Durand-Dessert Koleksiyonu, Paris. (Kaynak: Giovanni Lista, *Arte Povera*, Continents Edition, 2006, Milan, plates sayfası 32).



Resim 30 Mario Merz, Carro carretto (Kuru Ot Taşıma Arabası), 1978, 180x190x260 cm, tahta, demir, kuru ot, neon ışığı, Sylvio Peristein Koleksiyonu, Antwerp. (Kaynak: Giovanni Lista, *Arte Povera*, Continents Edition, 2006, Milan, plates sayfası 28).



Resim 31 Mario Merz, *Il volodei Numeri (Numaraların Uçuşu)*, 1984, Torino'da neon ışığı tüpleri kullanarak Mole Antonelliana Binası üzerinde yapmıştır. (Kaynak: Giovanni Lista, *Arte Povera*, Continents Edition, 2006, Milan, plates sayfası 35).



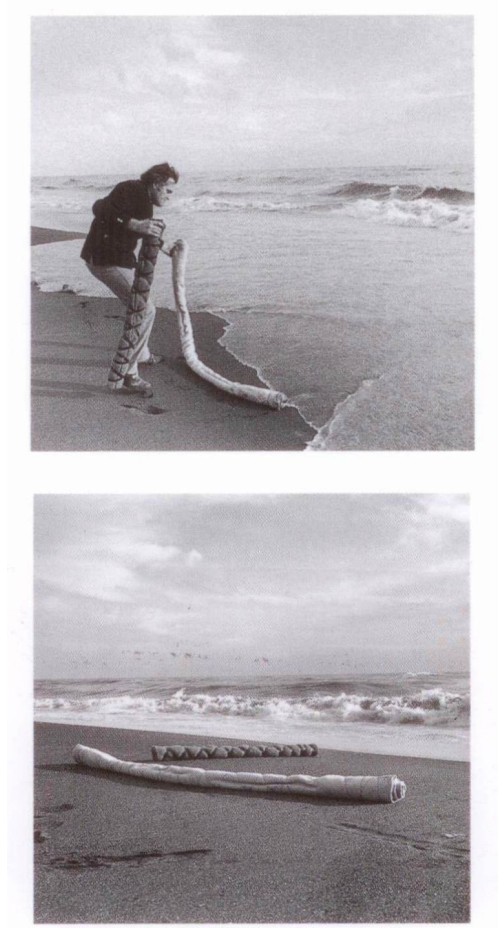
Resim 32 Marisa Merz, Senza, Titolo (İsimsiz), 1967-1985, Boyutları değişkendir, Kesilmiş alüminyum folyo halkaları, 1985 New York “The Knot (Düğüm): Arte Povera” P. S. 1 sergisinde teşhir edilmiştir. (Kaynak: Gizem Tatlıcı tarafından TATE Modern’de çekilmiştir).



Resim 33 Marisa Merz, Testa (Kafa), 1989, yükseklik 30-35 cm, 1985 New York “The Knot (Düğüm): Arte Povera” P. S. 1 sergisinde teşhir edilmiştir. (Kaynak: Carolyn Christov-Bakargiev, *Arte Povera*, Phaidon, London 1999, s. 131).



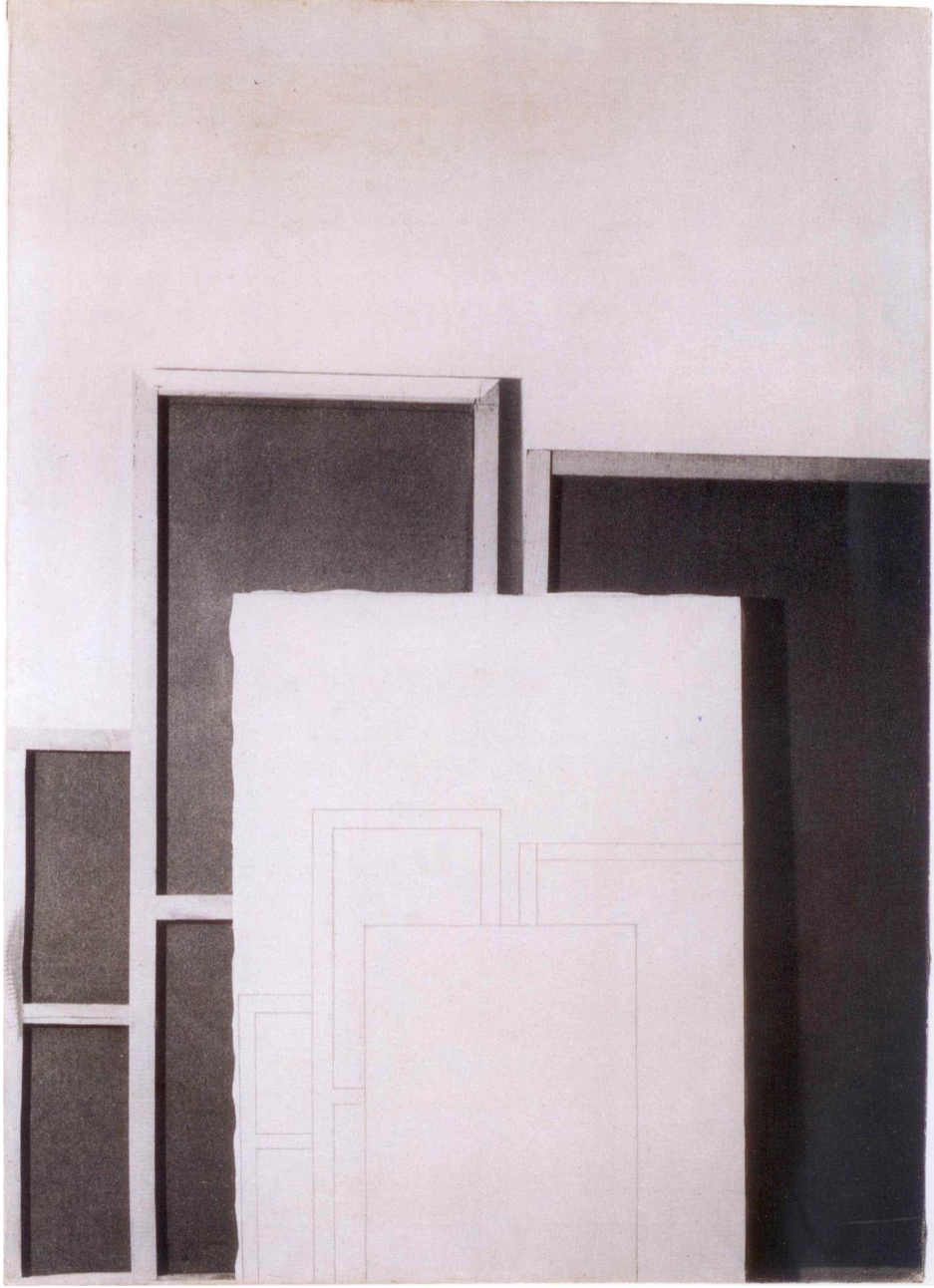
Resim 34 Marisa Merz, Senza Titolo (İsimsiz), 1993, kilden büst 22x12x15 cm, enstalasyon ölçüsü: 80x45x112 cm, bakır teller: 314x320 cm, metal kaideler, kilden büst, bakır tel, Galleria Christian Stein, Milano. (Kaynak: Giovanni Lista, *Arte Povera*, Continents Edition, 2006, Milan, plates sayfası 40).



Resim 35 Marisa Merz, *Senzatitolo - Coperte – (Battaniyeler)*, 1967, Boyutları değişkendir, Battaniyeler, deri ip. (Kaynak: Carolyn Christov-Bakargiev, *Arte Povera*, Phaidon, London 1999, s. 125).



Resim 36 Marisa Merz, Tavole (Masalar), 1970, Boyutları değişkindir, Balmumu, battaniye, örgü şışleri, naylon iplik, L'Attico Gallery, Roma. (Kaynak: Carolyn Christov-Bakargiev, *Arte Povera*, Phaidon, London 1999, s. 126).



Resim 37 Giulio Paolini, 2200/H, 1965, 126x90,2 cm, fotoğrafik tuval, 2002 yılında Kunstmuseum Winterthur tarafından satın alınmıştır. (Kaynak: Giovanni Lista, *Arte Povera*, Continents Edition, 2006, Milan, plates sayfası 3).



Resim 38 Giulio Paolini, *Elegy (Ağıt)*, 1969, 16x16x11 cm, alçı döküm ve kırık ayna parçası, Özel bir koleksiyonda. (Kaynak: Giovanni Lista, *Arte Povera*, Continents Edition, 2006, Milan, plates sayfası 18).



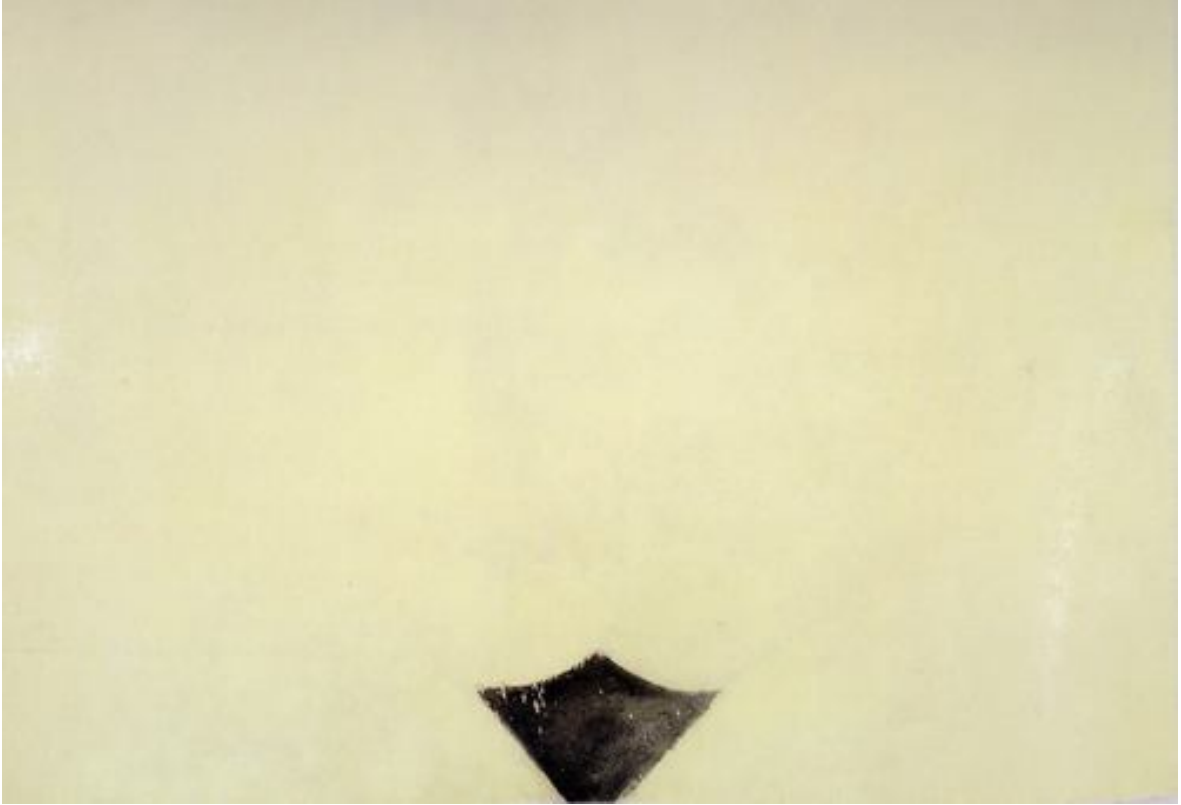
Resim 39 Giulio Paolini, Mimesi – Venere Dei Medici- (Mimesis – Doktorların Gelişi), 1975, 165x50x43 cm, 2 adet alçı kalıp, boyalı tahta kaideler, Özel bir koleksiyon, (Çalışma 1996 yılında Roma’da Villa Medici’de sergilenmiştir.) (Kaynak: Giovanni Lista, *Arte Povera*, Continents Edition, 2006, Milan, plates sayfası 25).



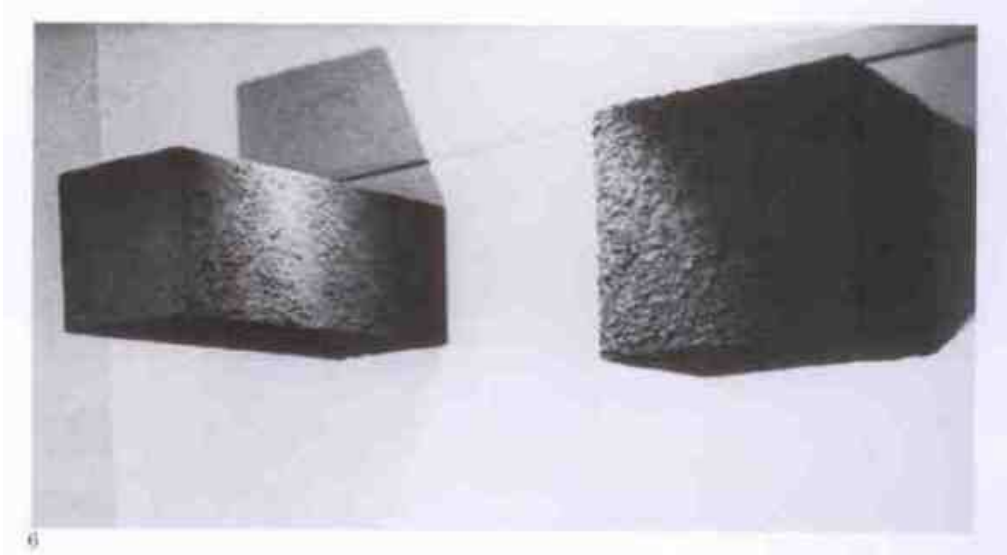
Resim 40 Giulio Paolini, *Aria (Arya)*, 1983-84, 350x200x90 cm, parçalanmış siyah-beyaz fotoğraf, pleksiglas, kağıt parçaları, defne yaprağı, Fonds National d'Art Contemporain – Musée Départemental d'Art Contemporain – Rochechouart koleksiyonu. (Kaynak: Giovanni Lista, *Arte Povera*, Continents Edition, 2006, Milan, plates sayfası 34).



Resim 41 Giulio Paolini, *Giovane Che Guarda Lorenzo Lotto* (Lorenzo Lotto'ya Bakan Genç Adam), 1967, siyah-beyaz fotoğraf, (Kaynak: Küratörler: Richard Flood & Frances Morris, *Zero to Infinity: Arte Povera 1962-1972*, s. 271)



Resim 42 Pino Pascali, Grande Bacino di Donna - Mons Veneris (Kadının büyük baseni), 1964, tuval ve ahşap konstrüksiyon üzerine akrilik, 185x250x22 cm. (Kaynak: <http://www.gagosian.com/artists/pino-pascali/>).



Resim 43 Pino Pascali, 2 metri cubi di terra (2 metreküp toprak), 1967, 1 metreküp toprak, (Kaynak: Germano Celant, *Arte Povera History and Stories*, Electa, 2011, s.33).



Resim 44 Pino Pascali, *Teatrino (Küçük Tiyatro)*, 1964, 214x74x72 cm, ahşam kaide üstünde boyanmış ahşam ve tuval, Liliane ve Michel Durand-Dessert Koleksiyonu, Paris. (Kaynak: Giovanni Lista, *Arte Povera*, Continents Edition, 2006, Milan, plates sayfası 2).



Resim 45 Pino Pascali, *Le Armi (Silahlar)*, 1965, atık malzemeler ile yapılmış bir enstalasyon, Mart 1984'te Galleria Franz Paludetto'da sergilenmiştir, Torino. Özel koleksiyon. (Kaynak: Giovanni Lista, *Arte Povera*, Continents Edition, 2006, Milan, plates sayfası 4).



Resim 46 Pino Pascali, Decapitazione della scultura (Heykelin başsızlığı), 1966, ölçüler: 103x380x85 cm ve 82x58x45 cm, beyaz kumaş kaplanmış ve porselen çamuruna batırılmış iki ahşap panel, Liliane ve Michel Durand-Dessert Koleksiyonu, Paris. (Kaynak: Giovanni Lista, *Arte Povera*, Continents Edition, 2006, Milan, plates sayfası 6).



Resim 47 Pino Pascali, Vedova Blu (Mavi Dul), 1968, ahşap ve metal konstrüksiyon üzerine pelüş ve mavi akrilik boya, yükseklik 152 cm, çap 280 cm, Museum Modemer Kunst Stiftung Ludwig, Viyane (Kaynak: Giovanni Lista, *Arte Povera*, Continents Edition, 2006, Milan, plates sayfası 12).



Resim 48 Giuseppe Penone, Alpi Marittime (Denize uzanan Alpler), 1968, siyah-beyaz fotoğraflardan düzenleme, Kaynak: Küratörler: Richard Flood & Frances Morris, *Zero to Infinity: Arte Povera 1962-1972*, s. 211)



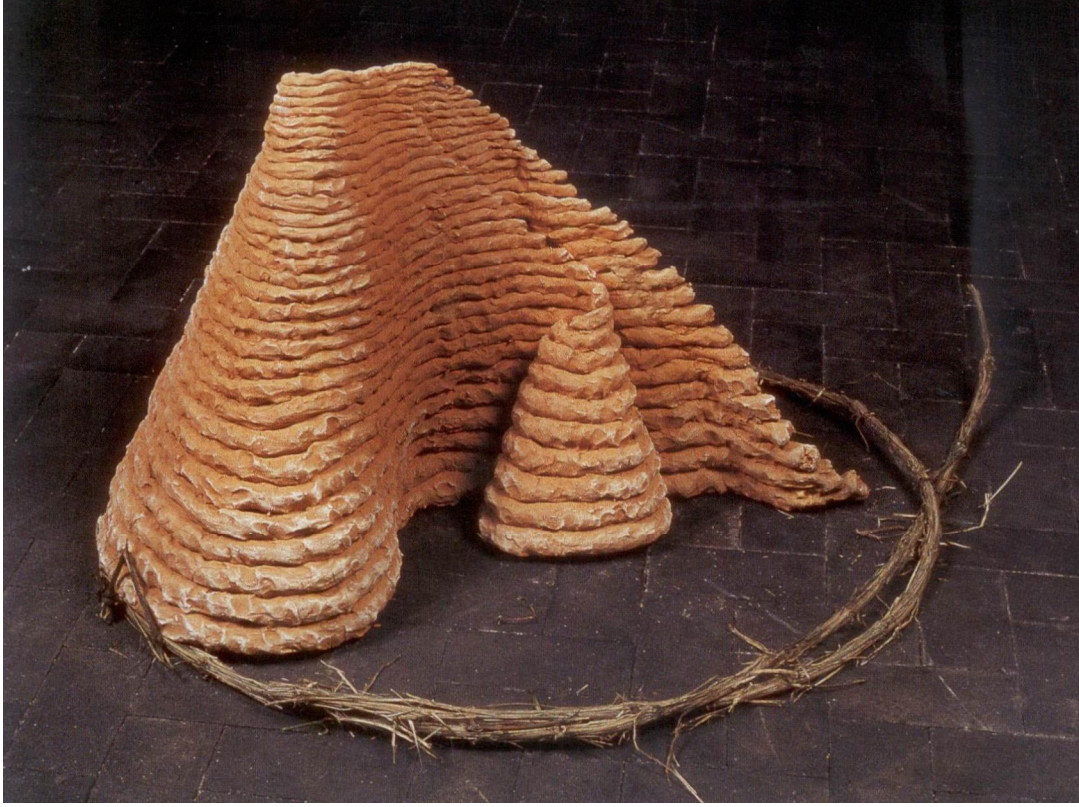
Resim 49 Giuseppe Penone, *Piede (Ayak)*, 1972, 20x27x10 cm, Alçı kalıp, saç, slayt projeksiyon makinesi, Sperone Gallery, Torino-1975. (Kaynak: Carolyn Christov-Bakargiev, *Arte Povera*, Phaidon, London 1999, s. 151).



Resim 50 Giuseppe Penone, Patate (Patatesler), 1977, 89x95x80 cm, patates ve 5 bronz patates, Başka ölçülerde örnekleri de vardır. Musée Departmental d'Art Contemporain – Rochechouart Koleksiyonu. (Kaynak: Giovanni Lista, *Arte Povera*, Continents Edition, 2006, Milan, plates sayfası 26).



Resim 51 Giuseppe Penone, Soffiono. 8 (Nefes No: 8), 1978, 148x72x65 cm, pişmiş toprak, Castellodi Rivoli – Museo d'ArteContemporanea. (Kaynak: Giovanni Lista, *Arte Povera*, Continents Edition, 2006, Milan, plates sayfası 29).



Resim 52 Giuseppe Penone, *Struttura del Tempo* (Zamanın Yapısı), 1991-1992, 72,5x105x62 cm, bitkisel sarmaşık ve pişmiş torak, Liliane ve Michel Durand-Dessert Koleksiyonu, Paris. (Kaynak: Giovanni Lista, *Arte Povera*, Continents Edition, 2006, Milan, plates sayfası 39).



Resim 53. Giuseppe Penone, Cedro di Versailles (Versay'dan Sedir Ağacı), 2002-2003, Özel bir koleksiyon, 2004 yılının Nisan ayında Paris'te Centre Georges Pompidou'nun fuayesinde sergilenmiştir. (Kaynak: Giovanni Lista, *Arte Povera*, Continents Edition, 2006, Milan, plates sayfası 46).



Resim 54 Michelangelo Pistoletto, *Venere Delgi Stracci* (Paçavralı Venüs), 1967-1969, 130x45x45 cm ve muhtelif renkli paçavralar, 280x150x100 cm. ebatlarında dökme çimento ve üzerine mika kaplama, Özel bir koleksiyon. (Kaynak: Giovanni Lista, *Arte Povera*, Continents Edition, 2006, Milan, plates sayfası 15).



Resim 55 Michelangelo Pistoletto, Mappamondo (Dünya Haritası), 1966-1968, çap 180 cm, Gazete Kağıdı, demir. (Carolyn Christov-Bakargiev, *Arte Povera*, Phaidon, London 1999, s. 156).



Resim 56 Michelangelo Pistoletto, *Divisione dello Specchino* (Aynanın bölünmesi), 1975-78, 120x182 cm, antika çerçeve, ayna, iki parça, özel koleksiyon. (Kaynak: *Arte Povera in Collection*, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Milano, 2000, s. 267.).



Resim 57 Michelangelo Pistoletto, *Due Done Nude Che Ballano* (Danseden İki Çıplak Kadın), 1962-1964, 220 x 120 cm, Fotoğrafik serigrafisi, Parlatılmış paslanmaz çelik. (Kaynak: Carolyn Christov-Bakargiev, *Arte Povera*, Phaidon, London 1999, s. 155).



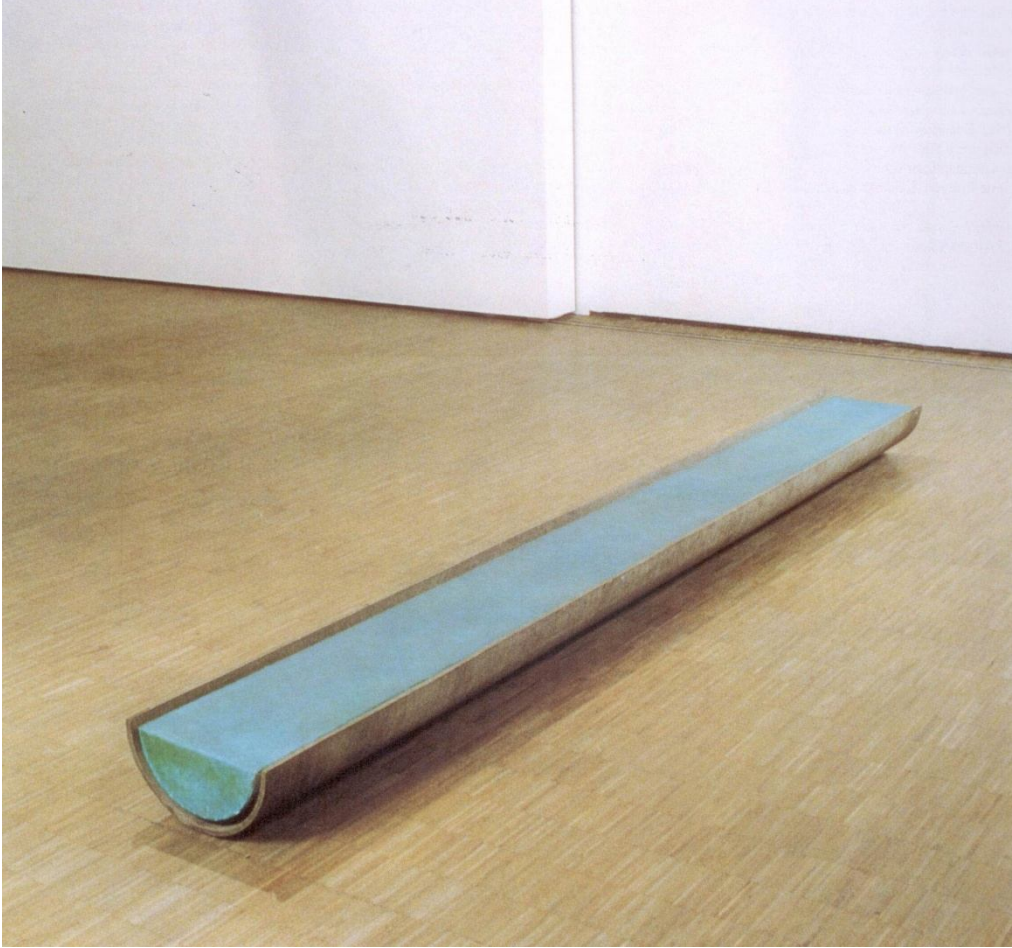
Resim 58 Michelangelo Pistoletto, Accarezzare gli alberi (Ağaçları Okşamak), 1973-2005, canlı ağaçlara dokunan 195 cm. boyunda 4 adet bronz döküm Ekrüsk heykeli, (Kaynak: Giovanni Lista, **Arte Povera**, Continents Edition, 2006, Milan, plates sayfası 48).



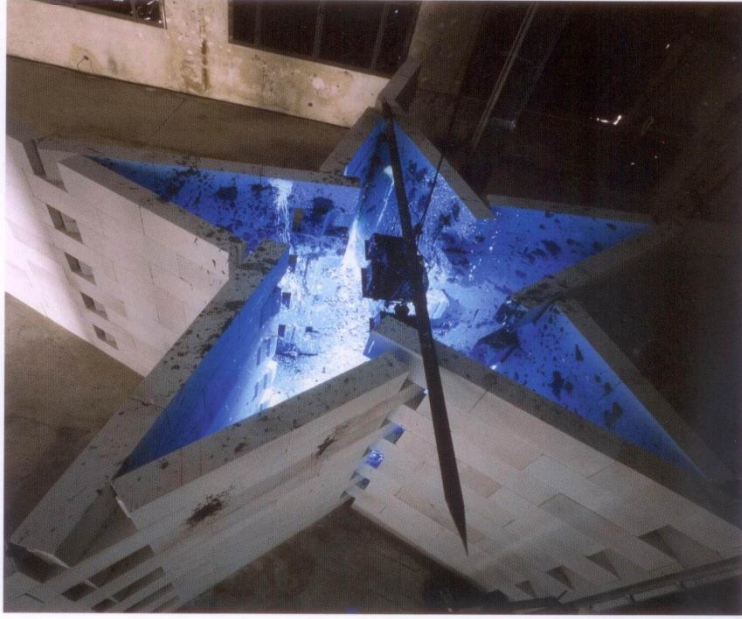
Resim 59 Michelangelo Pistoletto, *Dietro-Front (Dönüş Hakkında)*, 1982-83, 680x400x180 cm, Koyu Sarı Toskana Traverteni, Floransa Piazzaledi Porta Romana’da sergilemiştir. (Kaynak: Giovanni Lista, *Arte Povera*, Continents Edition, 2006, Milan, plates sayfası 33).



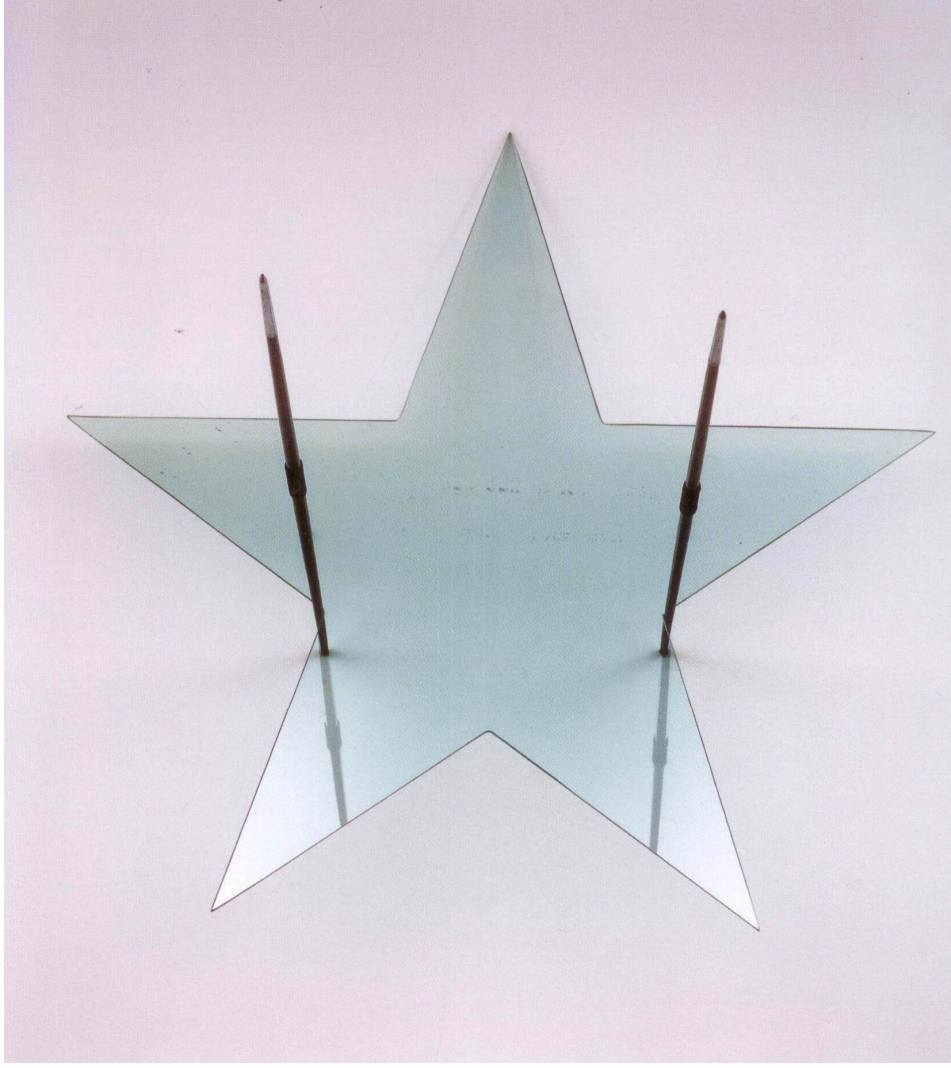
Resim 60 Michelangelo Pistoletto, Uomo in camicia (Gömlekli Adam), 1962, 131x102x2 cm, paslanmaz çelik levha üzerine serigrafi baskı, Nationalgalerie, Staatliche Museen, Berlin. (Kaynak: Giovanni Lista, *Arte Povera*, Continents Edition, 2006, Milan, plates sayfası 1).



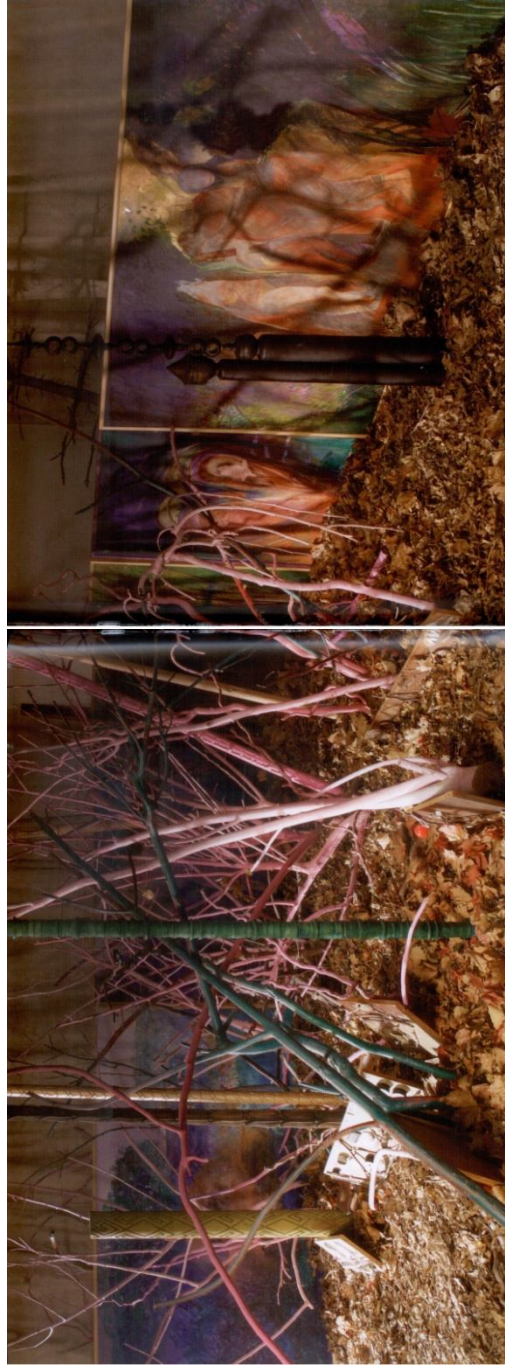
Resim 61 Gilberto Zorio, Rosa – -rosa (Pembe-mavi-pembe), 1967, 15x285x30 cm, yarı-silindir eternit içinde mavi kobalt, (Kaynak: *Arte Povera in Collection*, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Milano, 2000, s. 283.).



Resim 62 Gilberto Zorio, Dal “Buco dell’Inferno” al cratere del Vesuvio (Cehennem Boşluğundan Vezüv Kraterine), Nisan 2005, 30x70cm boyutlarında hava alan tuğla, 500 tuğladan yıldız şeklinde yapılmış konstrüksiyon, enstalasyon ölçüsü: 2500x1000x300 cm, Creux de l’Enfer – Centre d’art Contemporain, Thiers. (Kaynak: Giovanni Lista, *Arte Povera*, Continents Edition, 2006, Milan, plates sayfası 47).



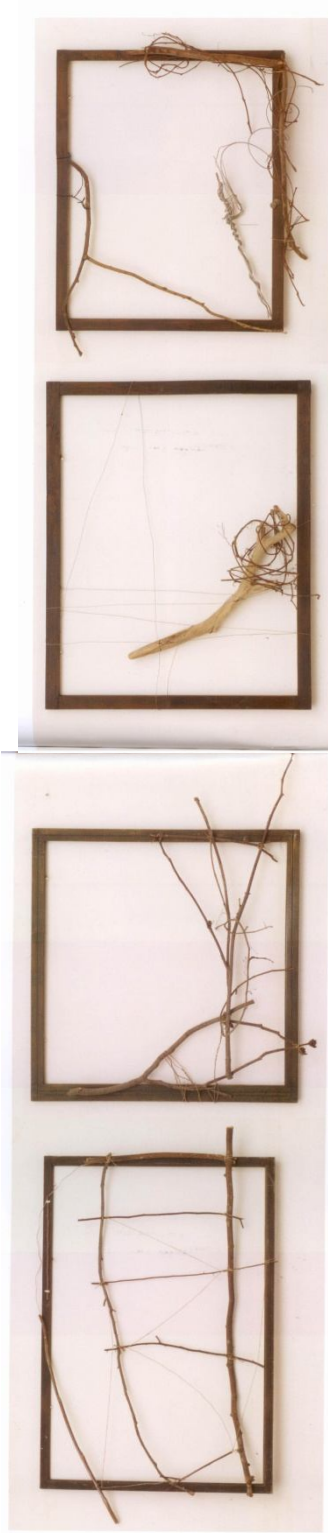
Resim 63 Gilberto Zorio, Stella di cristallo con giavelotti (Mızraklı Kristal Yıldız), 1977, 180x190x260 cm, kristalden yapılmış bir yıldız ve 2 adet mızrak, Anne ve Sid Bass Vakfı, The Museum of Modern Art, New York. (Kaynak: Giovanni Lista, *Arte Povera*, Continents Edition, 2006, Milan, plates sayfası 27).



Resim 64 Tomur Atagök, Doğanın Çarşısı, enstalasyon, 2011, Kare Sanat Galerisi, İstanbul



Resim 65 Tomur Atagök, Arayanlar Arananlar, 2011, 100x200 cm, metal üzerine karışık teknik, Kare Sanat Galerisi, İstanbul.



Resim 66 Tomur Atagök, Çerçevenilmiş Doğa, 2011, 4 adet, Kare Sanat Galerisi, İstanbul.



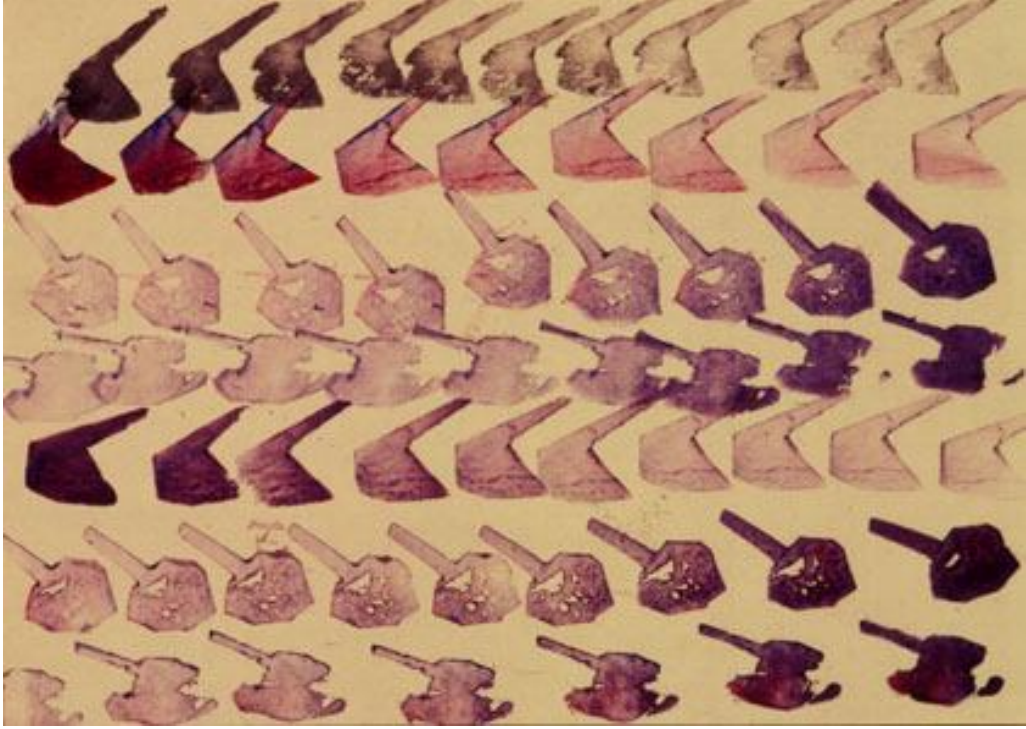
Resim 67 Selim Birsell, There Is No Food At Home For The Evening (Akşam İçin Evde Yemek Yok), 1994, Galeri Zon, Ankara. (Kaynak: www.selimbirsell.com)



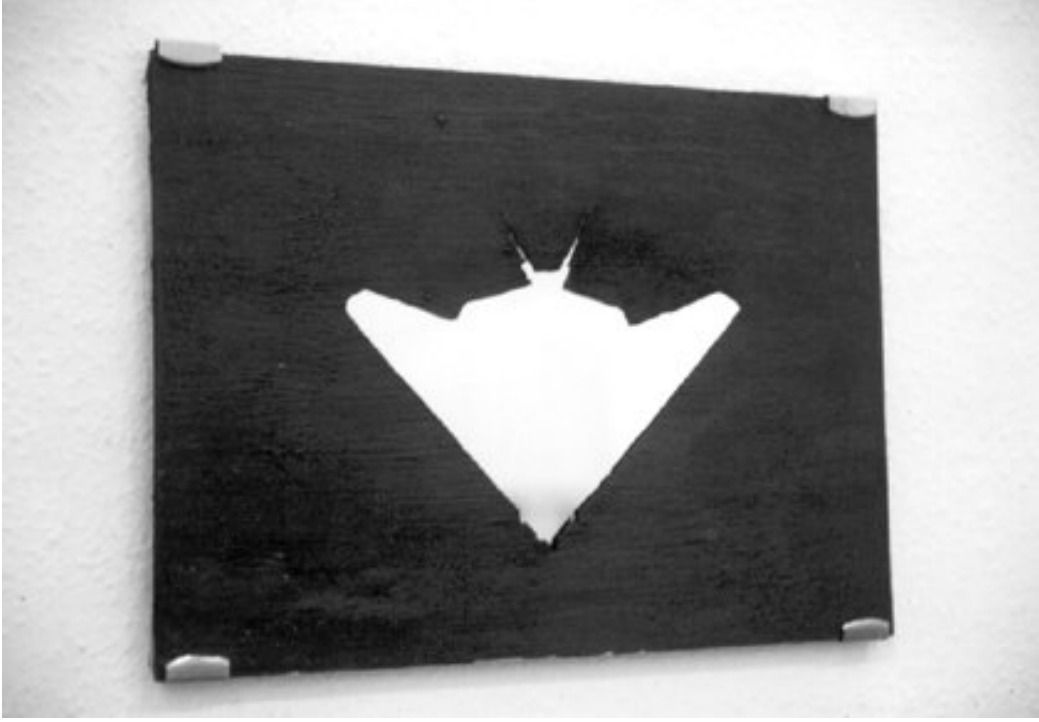
Resim 68 Selim Birsal, Subversion (Tahrip), 1992, 3. İstanbul Bienali,
(www.selimbirsal.com).



Resim 69 Selim Birsell, Kurşun Uykusu, 1995, Ankara Tren İstasyonu.
(www.selimbirsell.com).



Resim 70 Selim Birsnel, Patates Baskı, 1990, 20x30 cm, Kağıt Üzerine Mürekkep.
(www.selimbirsnel.com).



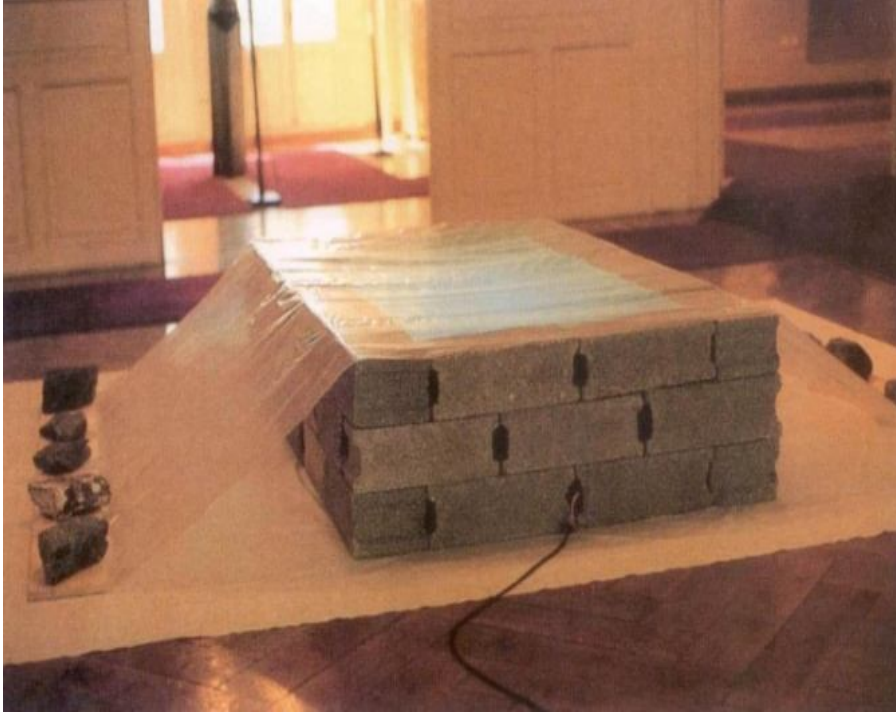
Resim 71 Selim Birsnel, Pilot ve Mesafeni Al, 1991, Krakow. (www.selimbirsnel.com).



Resim 72 Cengiz Çekil, Buğday Üstüne Ekmek, 1973. (Necmi Sönmez, *Cengiz Çekil: Bir Tanık*, Yapı Kredi Yayınları, Türkiye’de Güncel Sanat – 07, 2008, İstanbul, s. 20).



Resim 73 Cengiz Çekil, Kilit Üstüne Kilit, 1973. (Necmi Sönmez, *Cengiz Çekil: Bir Tanık*, Yapı Kredi Yayınları, Türkiye’de Güncel Sanat – 07, 2008, İstanbul, s. 20).



Resim 74 Cengiz Çekil, Yerleşme-1, Mayıs 1998, Beyaz bez, Briket, örtü plastiği, tahta, taş, bakır levha, floresant, elektrik malzemesi ve elektrik akımı, (Kaynak: Necmi Sönmez, *Cengiz Çekil: Bir Tanık*, Yapıkredi Yayınları, 2008, s. 75)



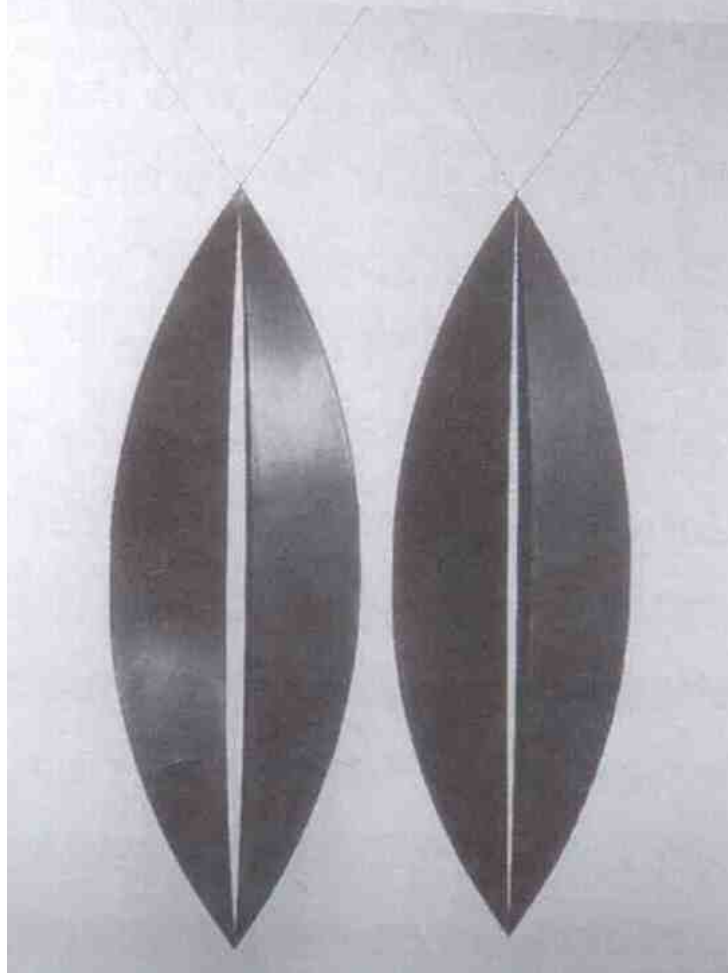
Resim 75 Cengiz Çekil, Fani Bir Anıt No: 2, 1990, enstalasyon görüntüsü, Büyük Sergi II, İstanbul (Kaynak: Necmi Sönmez, *Cengiz Çekil: Bir Tanık*, Yapı Kredi Yayınları, Türkiye’de Güncel Sanat – 07, 2008, İstanbul, s. 81).



Resim 76 Cengiz Çekil, Yerleştirme No: 4, 1987, enstalasyon görüntüsü, 3. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit sergisi, İstanbul . (Necmi Sönmez, *Cengiz Çekil: Bir Tank*, Yapı Kredi Yayınları, Türkiye’de Güncel Sanat – 07, 2008, İstanbul, s. 70).



Resim 77 Osman Dinç, Damlalar, 2008, Galeri Nev İstanbul (www.galerisiyahbeyaz.com)



Resim 78 Osman Dinç, İki Ses Enstrümanı, Demir Çağı dizisinden, 1997, yumuşak çelik
(Kaynak: Ed. İpek Düben & Esra Yıldız, *Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2008, s. 291).



Resim 79 Osman Dinç, Rakamların Mekanı, 1977, bez üzerine baskı, 104x220 cm. (Kaynak: Ed. İpek Düben & Esra Yıldız, *Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 3008, İstanbul, s. 286)



Resim 80 Osman Dinç, Her Şey Her Şeyin Etrafında Döner, 1998, cam ve yumuşak çelik, sanatçının koleksiyonu, (Kaynak: Fulya Erdemci, Semra Germaner, Orhan Koçak, *Modern ve Ötesi: 1950-2000*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları 178, Eylül 2007, s. 363).



Resim 81 Osman Dinç, Kara Selvi, Kara Selvi, 2007, (Kaynak: http://www.galerinternet.com/media/contents/artworks/kara-selvi-kara-selvi/s_dark-cypress-dark-cypress-ii.jpg erişim: 12-01-2012).



Resim 82 Fazilet Kendirci, İsimsiz, 2003, ahşap üzerine karışık teknik. Sanatçının koleksiyonu (Fazilet Kendirci'nin izniyle)



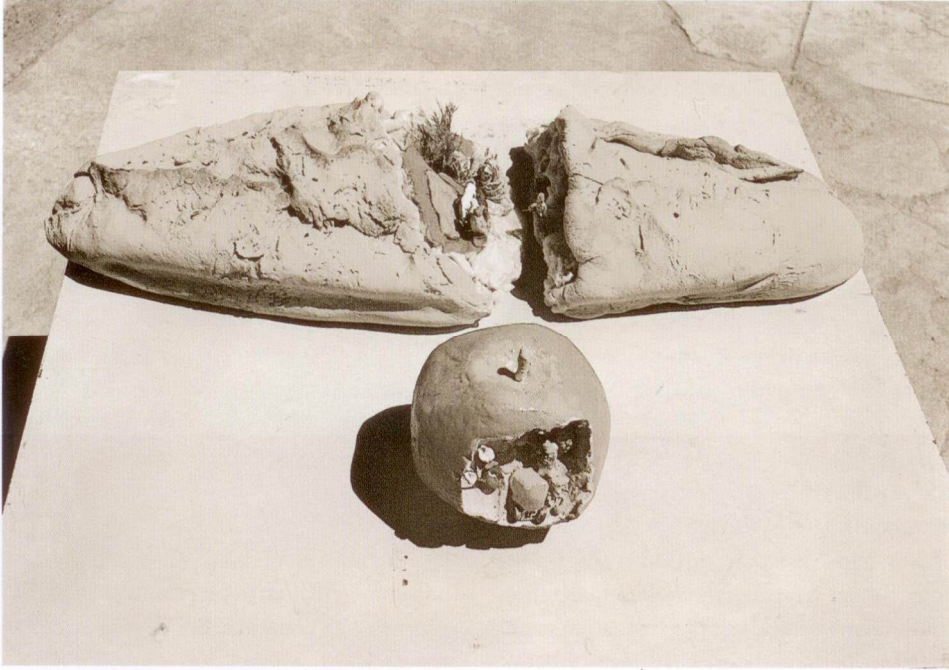
Resim 83 Fazilet Kendirci, İsimsiz, 2002, Ahşap üzerine karışık teknik, Sanatçının koleksiyonu. (Kaynak: Fazilet Kendirci'nin izniyle)



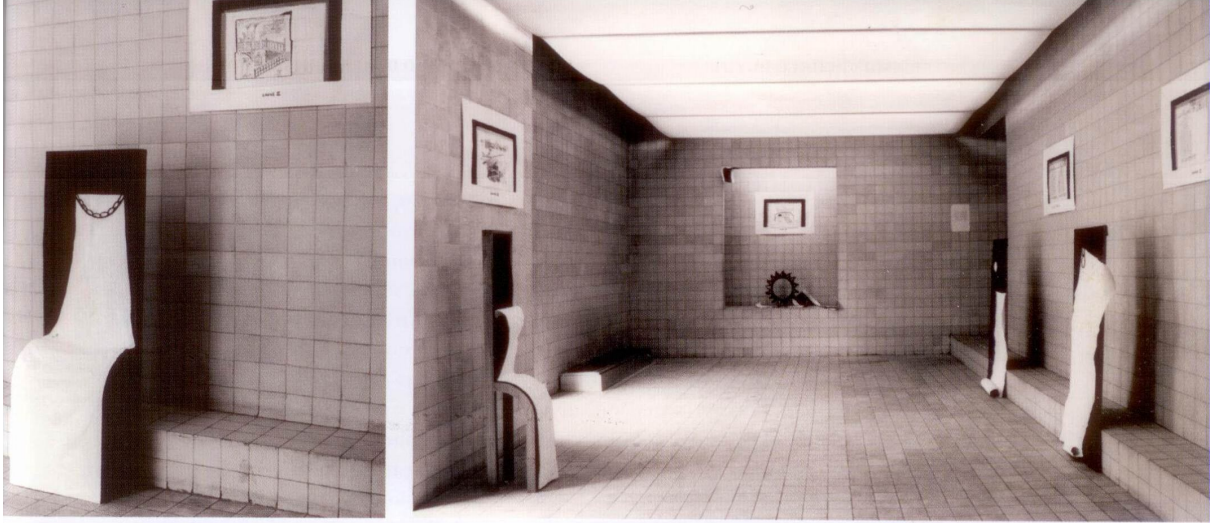
Resim 84 Fazilet Kendirci, Babama, 19.05.1999, Ahşap üzerine karışık teknik, (9. Kahire Bienali'nde kaybolmuştur, 2003). (Kaynak: Fazilet Kendirci'nin izniyle)



Resim 85 Fazilet Kendirci, Kravat, 2011, Land Art, 250m², Hüyük-Konya. (Kaynak: Fazilet Kendirci'nin izniyle).



Resim 86 Füsün Onur, Ekmek, Elma Dedin Ne Aklıma Geldi, 1978, 100x100x20 cm,
(Kaynak: Margrit Brehm, *Füsün Onur: Dikkatli Gözler İçin*, Yapı Kredi Yayınları,
Türkiye’de Güncel Sanat -03, İstanbul 2007, s. 60).



Resim 87 Füsun Onur, İmin İmi, 1987, tuval, ahşap, Enstalasyon görüntüsü, Maçka Sanat Galerisi, İstanbul (Kaynak: Margrit Brehm, *Füsun Onur: Dikkatli Gözler İçin*, Yapı Kredi Yayınları, Türkiye’de Güncel Sanat -03, İstanbul 2007, s. 91).



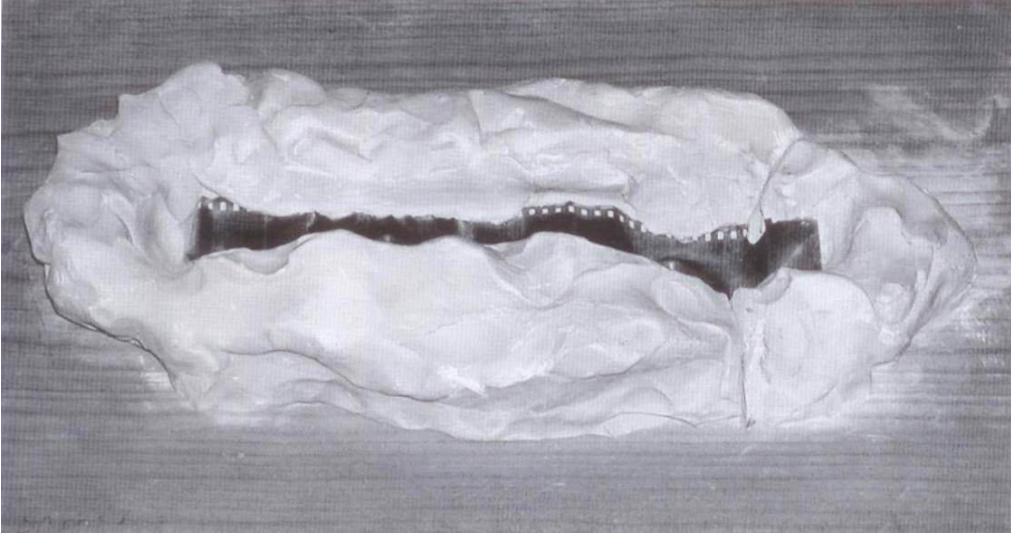
Resim 88 Füsun Onur, Sabah Jimnastiği, 1980, (Kaynak: Margrit Brehm, *Füsun Onur: Dikkatli Gözler İçin*, Yapı Kredi Yayınları, Türkiye’de Güncel Sanat -03, İstanbul 2007, s. 84).



Resim 89 Füsun Onur, *Orient'te Buluşalım*, 1995, Enstalasyon görüntüsü: Aya İrini Müzesi, İstanbul. (Kaynak: Margrit Brehm, *Füsun Onur: Dikkatli Gözler İçin*, Yapı Kredi Yayınları, Türkiye'de Güncel Sanat -03, İstanbul 2007, s. 58).



Resim 90 Füsun Onur, Kadans, 1995, tül, kaide, resim asma aparatı, enstalasyon görüntüsü, Maçka Sanat Galerisi, İstanbul. (Kaynak: Margrit Brehm, *Füsun Onur: Dikkatli Gözler İçin*, Yapı Kredi Yayınları, Türkiye’de Güncel Sanat -03, İstanbul 2007, s. 103).



Resim 91 Sarkis, 1968 Mayıs, pişmemiş toprak, film, ahşap, Sanatçının koleksiyonu.
(Kaynak: Elvan Zabunyan, *Sarkis: Ondan Bize*, Yapı Kredi Yayınları, Türkiye’de Güncel Sanat -11, 2010, İstanbul, s. 62).



Resim 92 Sarkis, aylak Sokak, 1986, Maçka Sanat Galerisi, İstanbul (Kaynak: Elvan Zabunyan, *Sarkis: Ondan Bize*, Yapı Kredi Yayınları, Türkiye’de Güncel Sanat -11, 2010, İstanbul, s. 109).



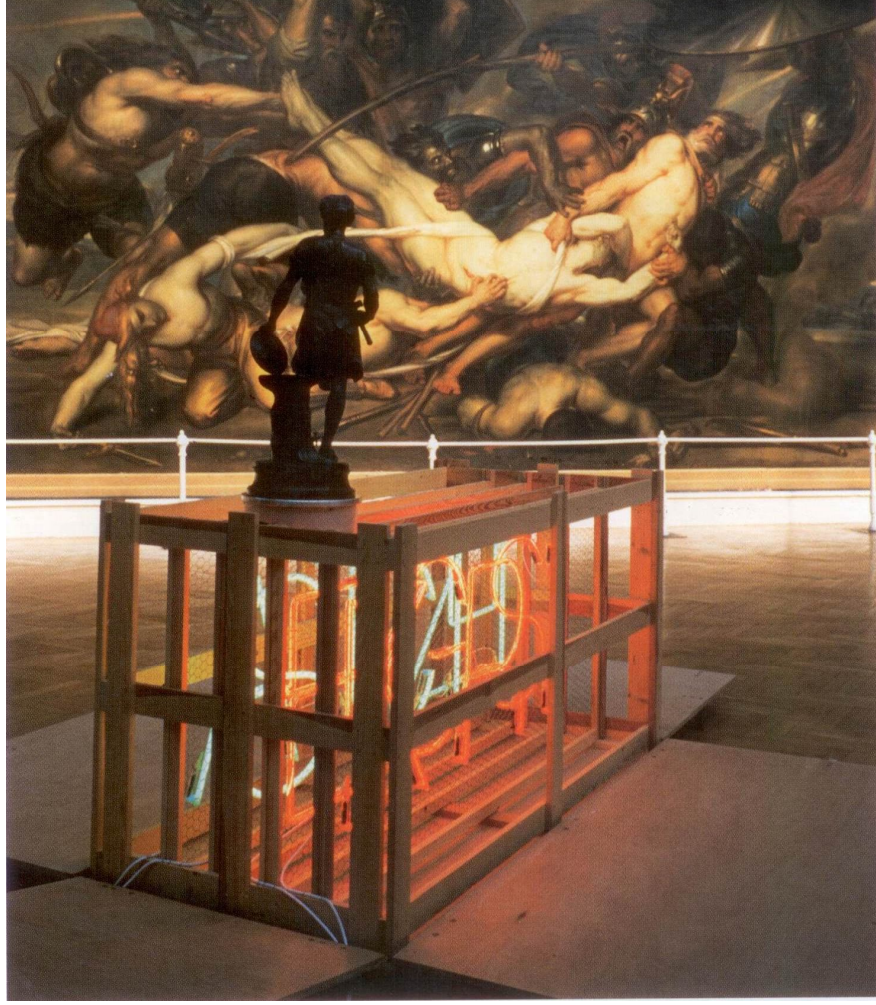
Resim 93 Sarkis, Pilav ve Tartışma Yeri, 1995, 4. Uluslararası Bienali, Vehbi Koç Vakfı Koleksiyonu (Kaynak: Elvan Zabunyan, *Sarkis: Ondan Bize*, Yapı Kredi Yayınları, Türkiye’de Güncel Sanat -11, 2010, İstanbul, s. 138).



Resim 94 Sarkis, Savaş Ganimeti Botlar, 1983, sanatçının koleksiyonu. (Kaynak: Elvan Zabunyan, Sarkis: *Ondan Bize*, Yapı Kredi Yayınları, Türkiye’de Güncel Sanat -11, 2010, İstanbul, s. 102). (Kaynak: Elvan Zabunyan, Sarkis: *Ondan Bize*, Yapı Kredi Yayınları, Türkiye’de Güncel Sanat -11, 2010, İstanbul, s. 103.).



Resim 95 Sarkis, Paratoner, 1996, Akademie der Künste, Berlin. (Kaynak: Elvan Zabunyan, *Sarkis: Ondan Bize*, Yapı Kredi Yayınları, Türkiye’de Güncel Sanat -11, 2010, İstanbul, s.9).



Resim 96 Sarkis, Kırmızı ve Yeşil Sarkis Maskesi Takmış Demirci, Antoine Weirtz'in Atölyesini Ziyaret Eder, 1989, kasa ölçüsü: 1x1x2 m, heykel y: 65 cm, Musée Antoine Wiertz, Brüksel. (Kaynak: Elvan Zabunyan, *Sarkis: Ondan Bize*, Yapı Kredi Yayınları, Türkiye'de Güncel Sanat -11, 2010, İstanbul, s. 103).

EK-2

1977 YILINDAN İTİBAREN AÇILAN YENİ EĞİLİMLİ SERGİLERDEN BİR SEÇKİ:

I- Yeni Eğilimler Sergileri (1977–1987)

1. Yeni Eğilimler Sergisi, 1977.

Şükrü Aysan, Tamer Akakıncı, Balkan Naci İslimyeli, Osman Dinç, Serhat Kiraz, Halil Akdeniz, Nadide Akdeniz, Alaettin Aksoy, Aydın Ayan, Musatafa Ayaz, Aynur Aytaç, Zafer Aytekin, T. Hamza Bahadır, Seyyit Bozdoğan, Cengiz Çekil, B. Sami Çimen, Canan Çoker, Rafet Ekiz, Gülsün Erbil, Erol Eti, Adem Genç, Mehmet Güleryüz, Veysel Günay, Nermin Güzel, Ender Güzey, Ergin İnan, Manfred Jagar, Nihat Kahraman, Gençay Kasapçı, Nur Koçak, Hüsamettin Koçan, Mehmet Mahir, Mükremin Mungan, Zekai Ormancı, Aydemir Ökmen, İbrahim Örs, Mehmet Özer, Tülin Öztürk, Tülin Serpen, Nedret Sekban, A. İsmail Türemen, Demet Yersel, Hasan Safkan, Rahmi Aksungur, Hayri Karay, Ferit Öziş, Koray Ariş, Tülay Baytuğ, A. Müfide Aksoy, Kadrünisa Aydemir, T. Hamza Bahadır, İnci durak, Ayşe Erkmen, Ramazan Gülseçen, Metin Haseki, Meriç Hızal, Erol Kınalı, Füsun Onur, Edip Perili, Nüzhet Şenel, Seyhun Topuz, Mehmet Uyanık katılmıştır. Şükrü Aysan (Birincilik Ödülü), Tamer Akakıncı (İkincilik Ödülü), Balkan Naci İslimyeli (Üçüncülük Ödülü), Osman Dinç ve Serhat Kiraz (Mansiyon); heykel dalında Hasan Safkan (Birincilik Ödülü), Rahmi Aksungur (İkincilik Ödülü), Hayri Karay (Üçüncülük Ödülü), Ferit Özşen, Koray Ariş ve Tülay Baytuğ (Mansiyon), özgün baskı resimleri dalında Ergin İnan (Birincilik Ödülü), Balkan Naci İslimyeli (İkincilik Ödülü), Asım İşler (Üçüncülük Ödülü), seramik dalında N. Fehmi Erdoğan (Birincilik Ödülü), Selma Erbayar (Üçüncülük Ödülü), grafik dalında Stane Jaodic (Birincilik Ödülü), fotoğraf dalında Enver Kaljaniç (Birincilik Ödülü), Mehmet Asatekin (İkincilik Ödülü), İbrahim Akyürek (Üçüncülük Ödülü), Ali Cengizkan (Mansiyon), karikatür dalında Alper Uygur (Birincilik Ödülü), Constantin Ciosu (İkincilik Ödülü), Stephan Despodoff (Üçüncülük Ödülü) kazanmıştır.

2. Yeni Eğilimler Sergisi, 1979.

2. Yeni Eğilimler Sergisi'ne toplam 37 adet sergi düzenlenmiş ve sergiler çevre belediyelere de taşınarak geniş bir kitleye ulaşılamaya çalışılmış, etkinliklere

İstanbul'daki galeriler de katılarak bayramın bütünlükçü yapısına katkıda bulunmuşlardır. Sergiye Serhat Kiraz, Tamer Akakıncı, Erol Kınalı, Neşe Erdok, Mehmet Y. Özel, Mustafa Ata, Şenol Yoroğlu, Azade Köker, Ragıp Erdem, Ayşe Erkmen, Mehmet Gülerüz, Gürel Yontan, Kemal İskender katılmıştır. 2. Yeni Eğilimler Sergisi'ne Serhat Kiraz, Tamer Akakıncı, Erol Kınalı, Neşe Erdok, Mehmet Y. Özel, Mustafa Ata, Şenol Yoroğlu, Azade Köker, Ragıp Erdem, Ayşe Erkmen, Mehmet Gülerüz, Gürel Yontan ve Kemal İskender başarı ödülü kazanan sanatçılar olmuşlardır. 1979 2. Yeni Eğilimler Sergisi, 12 Eylül 1980 Darbesi öncesinde Akademi'de düzenlenen son etkinlik olmasıyla da dikkat çekicidir.

3. Yeni Eğilimler Sergisi, 1981.

3. Yeni Eğilimler Sergisi'ne 38 sanatçı katılmış; sergide ödül alan yapıtlar geleneksel resim ve heykeller olmamış; Nur Koçak "Posta Sanatı "Mutluluk Resimleriniz" adlı resmiyle Birincilik Ödülü'nü, Füsun Onur, "Resimde Üçüncü Boyut, İçeri Gel" adlı mekân düzenlemesiyle İkincilik Ödülü'nü, İlgi Adalan da "Dört Form Separasyon" adlı yapıtıyla Üçüncülük Ödülü'nü kazanmıştır. 3. Yeni Eğilimler Sergisi ile birlikte artık "yeni" kavramının da sergileme biçimlerinin de yerleştiği, benimsendiği görülmektedir. İpek Aksüğür Duben'e göre de, 1981 yılındaki 3. Yeni Eğilimler Sergisi, bugüne dek izlediğimiz bazı plastik öğelerin çağdaş sanatımızda süreklilik göstermeye başladığının belirtilerini taşımaktadır. Nur Koçak, Füsun Onur, İlgi Adalan, Rahmi Aksungur, Tomur Atagök, Gülümser Atılğan, Aydın Ayan, Fatoş Beykal, Handan Börüteçene, Aleksandar Cvetkovic, Bozidar Damjanovski, İsmet Doğan, Bilal Erdoğan, Ayşe Erkmen, Ahmet Öner Gezgin, Özer Gürdeniz, Metin Haseki, Stane Jagodic, Gordana Jovic, Şükrü Karakuş, Gülsün Karamustafa, Rahmi Neyiş, İbrahim Örs, Ahmet Özel, Mehmet Y. Özel, Deniz Özen, Suat Özyönüm, Doğan Paksoy, Hasan Pekmezci, Azmi Sekban, Sevil Sert, Teoman Südor, Ercan Süelden, Tuncer Türkkan, Aydın Uğurlu, Thor Vigfusson, Gürel Yontan sergiye katılmıştır.

4. Yeni Eğilimler Sergisi, 1983.

4. Yeni Eğilimler Sergisi 17 Ekim–11 Kasım 1983 tarihleri arasında düzenlenen 4. İstanbul Sanat Bayramı kapsamında düzenlenmiştir. 4. Yeni Eğilimler

Sergisi'nin yanı sıra, 17–21 Ekim 1983 tarihleri arasında “Son 100 Yılda Ülkemizde ve Dünyada Sanat ve Mimarlık” adlı bir sempozyum, “Galeriler’83 Çağdaş Türk Sanatı Sergisi” adlı etkinlik ve Cumhuriyet’in 60. yılı olması nedeniyle “Cumhuriyet ve Türk Resmi Sergisi” düzenlenmiştir.

5. Yeni Eğilimler Sergisi, 1985.

5. Yeni Eğilimler Sergisi'nin seçici kurulunda Erdağ Aksel, Mehmet Ergüven, Saim Bugay, Neşe Erdok, Yılmaz Zenger, Adnan Çoker, Ergin İnan ve Özer Kabaş'tan oluşmuş; sergiye başvuran 95 sanatçı–122 yapıttan 45 sanatçının 51 yapıtı sergilenmeye değer bulunmuştur. Yeni Eğilimler Sergisi'nin başarı ödülleri Fatoş Beykal-Lale Özgüder, Handan Börüteçene, Balkan Naci İslimyeli, Mine Terme, Zekai Ormancı, Şeyma Reisoğlu ve Haluk Gedik kazanmıştır.

6. Yeni Eğilimler Sergisi, 1987.

6. İstanbul Sanat Bayramı'nın yan etkinliği olarak 13–16 Ekim 1987 tarihleri arasında “Sanat ve Kitle İletişimi” Sempozyumu düzenlenmiştir. 6. İstanbul Sanat Bayramı'nın ve Yeni Eğilimler Sergileri'nin “Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri” gibi rakiplerine, bu yıl, ilki 1986 yılında Ankara'da düzenlenen “I. Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Biyenalı”, ve 1987 yılında düzenlenmeye başlanıp daha sonra Uluslararası İstanbul Bienali adını alacak olan I. Uluslararası Çağdaş Sanat Sergileri gibi uluslararası ölçekli rakipler eklenmiştir. Sergi etkinliklerinin arttığı bir ortamda, Mustafa Ata (çağrılı sanatçı), Server Demirtaş, Gülsün Karamustafa, Gürcan Küçükkoğlu ve Kadri Özayten'in başarı ödülleri kazanmıştır.

II- 1980 Sanat Tanımı Topluluğu Sergisi, Beyoğlu Sanat Galerisi

Alpaslan Baloğlu, Canan Beykal, Cengiz Çekil, Osman Dinç, Ayşe Erkmen, Serhat Kiraz, Füsün Onur, Ahmet Öktem, Ergül Özkutan ve İsmail Saray.

III-Öncü Türk Sanatı'ndan Bir Kesit 1984–1988

1. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergisi, 20 Haziran–2 Temmuz 1984.

Atatürk Kültür Merkezi'nde açılan sergiye Mustafa Ata, Tomur Atagök, Ahmet Öner Gezgin, Serhat Kiraz, Hüsamettin Koçan, Füsün Onur, Zekai Ormancı, İbrahim Örs ve Yusuf Taktak'in katılmıştır.

2. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergisi, 27 Haziran–15 Temmuz 1985.

Yıldız Üniversitesi, Anfiler Sergi Salonu ve Bahçesi'nde açılan sergiye Fuat Acaroğlu, Koray Ariş, Hale Arpacıoğlu, Mustafa Ata, Bedri Baykam, Canan Beykal, Ünal Cimit, Ayşe Erkmen, Adem Genç, Gülsün Karamustafa, Serhat Kiraz, Hüsamettin Koçan, Paul McMillen, Füsün Onur, Zekai Ormancı, Kemal Önsoy, Sarkis, Yasemin Şenel, Yusuf Taktak ve Gürel Yontan katılmıştır.

3. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergisi, 20 Haziran–5 Temmuz 1986.

Atatürk Kültür Merkezi'nde açılan sergiye, Hale Arpacıoğlu, Mustafa Ata, Tomur Atagök, Bedri Baykam, Canan Beykal, Cengiz Çekil, Ayşe Erkmen, Adem Genç, Gülsün Karamustafa, Serhat Kiraz, Hüsamettin Koçan, Füsün Onur, Zekai Ormancı, Yusuf Taktak ve Nil Yalter katılmıştır.

4. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergisi, 3–18 Temmuz 1987.

Atatürk Kültür Merkezi'nde açılan sergiye Erdağ Aksel, Hale Arpacıoğlu, Tomur Atagök, Bedri Baykam, Canan Beykal, Cengiz Çekil, Osman Dinç, Ayşe Erkmen, Adem Genç, Serhat Kiraz, Gülsün Karamustafa, Füsün Onur, Kemal Önsoy, İsmail Saray, Yusuf Taktak ve Adem Yılmaz'ın katılmıştır.

5. Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergisi,

1. Hareket Köşkü'nde açılan sergiye Erdağ Aksel, Hale Arpacıoğlu, Tomur Atagök, Bedri Baykam, Canan Beykal, Cengiz Çekil, Osman Dinç, Ayşe Erkmen, Haluk Gedik, Adem Genç, Gülsün Karamustafa, Serhat Kiraz, Füsün Onur, İsmail Saray ve Yusuf Taktak katılmıştır.

IV-A, B, C, D Sergileri (1989–1993)

10 Sanatçı 10 İş: A, 15 Haziran–8 Temmuz 1989.

Atatürk Kültür Merkezi'nde açılan sergiye Alpaslan Baloğlu, Canan Beykal, Cengiz Çekil, Osman Dinç, Ayşe Erkmen, Serhat Kiraz, Füsün Onur, Ahmet Öktem, Ergül Özkutan ve İsmail Saray'ın katılmıştır.

8 Sanatçı 8 İş: B, 20 Aralık 1990–19 Ocak 1991.

Atatürk Kültür Merkezi.'inde açılan sergiye Canan Beykal, Selim Birsal, Cengiz Çekil, Osman Dinç, Ayşe Erkmen, Serhat Kiraz, Füsün Onur, İsmail Saray katılmıştır.

10 Sanatçı 10 İş: C, 7 Ocak- 8 Şubat 1992.

Atatürk Kültür Merkezi'nde açılan sergi Türkiye'deki küratörlü sergilerin ikincisidir (Türkiye'deki küratörlü sergilerin ilki, 9–30 Aralık 1991 tarihleri arasında, Vasıf Kortun tarafından İstanbul Büyükşehir Belediyesi Taksim Sanat Galerisi'nde düzenlenen Anı/Bellek Sergisi'dir).

10 Sanatçı 10 İş: D, 2–20 Mart 1993.

Sergi Maçka'daki iki Koleksiyon Mobilya mağazası ile Maçka Sanat Galerisi'nde açılmıştır. Sergiye Henri Bassmadjian (Paris), Canan Beykal (İstanbul), Selim Birsal (Grenoble), Ayşe Erkmen (İstanbul), Serhat Kiraz (İstanbul), John Latham (Londra), Füsün Onur (İstanbul), Osman (Paris), İsmail Saray (Londra) ve Veit Stratmann'ın (Paris) katılmıştır.

V-Genç Etkinlik Sergileri

(1995–1998 yılları arasında UNESCO AIAP Ulusal Komitesi Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği (UPSD) tarafından dört kez düzenlenmiş ve genç sanatçılara kendini tanıtmaya imkânı yaratmayı hedeflemiş bir sergi etkinliğidir.)

1. Genç Etkinlik, “Sınırlar ve Ötesi”, 1–9 Temmuz 1995, 240 sanatçı, 177 sanat çalışma yer almıştır.

2. Genç Etkinlik, “Yurt-Yersizyurtsuzlaşma”, 12–21 Temmuz 1996, Tüyap Fuar Merkezi, 200'ü aşkın sanatçı katılmıştır.

3. Genç Etkinlik, “Kaos” Sergisi, 4-13 Temmuz 1997, Tüyap Sergi Salonu, 477 sanatçının 314 yapıtı, 15 performans, 6 uzun, 15 kısa metrajlı film, dans ve tiyatro gösterilerine de yer almıştır.

4. Genç Etkinlik, 26 Haziran–5 Temmuz 1998, Tüyap Sergi Salonu, 229 plastik sanatlar projesi, 21 kısa metrajlı film/video, 13 performans ve 2 müzik projesi yer almış ve sergiye 290 sanatçı katılmıştır.

ÖZGEÇMİŞ

1966 yılında İstanbul'da doğan Gizem Tatlıcı, Boğaziçi Üniversitesi İşletme Bölümü'nden 1993 yılında mezun olduktan sonra 2009 yılından itibaren Işık Üniversitesi, Sanat Kuramı ve Eleştiri Yüksek Lisans Programı'nda eğitimine devam etmiştir. Gizem Tatlıcı, 2011 yılında Tatart Sanat ve Araştırma Merkezi'ni kurmuştur.