

YOKSUL SANATTA MALZEMENİN DEĞİŞEN ANLAMLARI VE CANLI HAYVAN KULLANIMI

Ayşegül TÜRK¹

Doç. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Görsel Sanatlar Bölümü Gölbaşı-Ankara gulturkgulturk@gmail.com.
Orcid: 00 00000174679456

Türk, Ayşegül. "Yoksul Sanatta Malzemenin Değişen Anlamları ve Canlı Hayvan Kullanımı". ulakbilge, 57 (2021 Şubat): s. 313–321.
doi: 10.7816/ulakbilge-09-57-13

ÖZ

Yoksul Sanat ya da fakir sanat anlamına gelen Arte Povera hareketi 1960'lı yılların ikinci yarısında Avrupa'daki ana akımlara tepki niteliğinde ortaya çıkmıştır. Yoksul Sanat, geçmiş, şimdi, gelecek zaman üçlemesine de şimdi ve burada olana yani anda olana odaklanarak yeni bir zaman algısı yaratmıştır. Bu algı içinde yıkıcılığın kökenleri vardır. Zaman kavramını merkeze alan Yoksul Sanat'ın esas meselesi geçicilik ve kalıcılık sorunudur. Yapıtın zaman içinde yok olacağı ya da değişebileceği ihtimali Yoksul Sanat'ın güçlü referansları arasında yer alır. Süreç içinde sanat yapıtının değişip dönüşme ihtimali yapıtın kalıcılığını sarsmış; bu yüzden de yapıtın biricikliği ve buna bağlı olarak varlık nedenleri yeniden sorgulanmaya başlamıştır. Bu makalede Yoksul Sanat'ın önde gelen temsilcilerinden Jannis Kounellis ve Pier Paolo Calzolari'nin düzenlemeleri üzerinden, canlı at ve köpeğin sanat nesnesi olarak kullanılmasına odaklanmıştır. Bu bağlamda sanat yapıtının oluş hali, yapıtın değişen anlamları geçicilik ve kalıcılık üzerinden ortaya konulmuştur. İnsan, hayvan ve sanat bağlamı üzerinden bu sanatçıların yapıtlarının anlamsal çözümlemeleri yapılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Yoksul Sanat, canlı hayvan, sanat yapıtı, geçicilik-kalıcılık problemi

Makale Bilgisi:

Geliş: 3 Ekim 2020

Düzeltilme: 5 Ocak 2020

Kabul: 9 Şubat 2021

Giriş

1960 sonrası dönemde sanat kavramının, sanatçının, sanat nesnesinin ne olduğu ya da ne olmadığı üzerine büyük tartışmalar yaşanmıştır. Bu yıllar yapıt üretme, sergileme biçimleri ve mekânların değiştiği hatta altüst olduğu yıllardır. Sanatçılar disiplinlerarası bir yaklaşımla yapıtın sınırlarını sorgulamaya açmış; beklenmedik karşılaşmalar izleyiciyi de durağan konumundan çıkartmıştır. İzleyici tek ve biriciklik aurası ile sarmalanmış geleneksel sanat yapıtı algısı yerine gündelik yaşamda sıklıkla karşılaşılan malzeme, teknik ve anlatım dillerinin yaygınlaştığı yeni bir sanat alanına itilmiştir. Farklı ve olanaksız olanı gerçekleştiren sanatçı da toplumsal anlamda büyük çelişkiler ve travmalar yaratmıştır. Bu yıllarda kavramsal sanat, minimal sanat, beden sanatı, arazi sanatı, happening, Yoksul Sanat, süreç sanatı gibi farklı sanat hareketleri ile sanatçı, yapıt, galeri, mekân, malzeme, anlatım ve dil konuları ile birlikte zaman ve mekân algılarında da kökten değişimler olmuştur. Yeni söylemler yeni ifade biçimleri ortaya çıkmıştır.

“Doğanın sanatsal söylemin üretim malzemesinde kullanılması gibi, insan eylemlerinin de sanatsal söylem üretiminde yöntem biçimi olarak kullanıldığı yeni ifade biçimleri ortaya çıkmıştır. Flüksus ve happening gibi hareketler bu sanatsal söylem üretiminin yöntem biçiminde yer almaktadır. 1970'lere doğru insanın eylemlerinin yanında kendi bedeninin de bir tuval işlevi olarak görüldüğü beden sanatında söylem biçimi post üretimin düşünsel aracı haline geldi. Tüm bu akımlar ve biçimlendirme anlayışları birbirleri içine geçerek ve eklektik bir yapıda sürekliliğini sürdürerek, postmodernist dönem olarak adlandırılan bu yeni dönemin, yeni kültür ortamının ve enformasyonist toplum düzeninin sanat alanındaki göstergeleri oldu” (Gültekin ve Tokdil, 2017:185).

Atık malzeme ve nesnenin anlam yaratan etkisini araştıran ve başkaldırısını bu yolla yapan Yoksul Sanat dönemin siyasi sorunlarına sanat yoluyla bir tepkidir. “Polonyalı tiyatro yazarı Jerzy Grotowski’nin dekor, kostüm, aksesuar gibi sahne öğelerinden kurtularak, oyuncuyu kendi bedeniyle baş başa bırakan “Yoksul Tiyatro” kavramını ödünç alan İtalyan küratör ve yazar Germano Celant’ın isim babalığını yaptığı bu yeni-avangard akımın özelliği, gündelik yaşamdaki sıradan nesnelerin sanat ortamına taşınmasıydı” (Bağlantı 1). “Jannis Kounellis, Pier Paolo Calzolari, Mario ve Marisa Merz, Luciano Fabro, Giulio Paoloni, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto, Alighiero Boetti, Giovanni Anselmo, Gilberto Zorio ve Pino Pascali, Yoksul Sanat’ın ilk akla gelen isimleridir. Bu sanatçıların solo sergileri, 20. yüzyılın sonlarında ve 21. yüzyılın başlarına kadar açılmaya devam etmiştir” (Kavrakoğlu, 2015) Germano Celant, *Arte Povera* başlıklı kitabını yayınladıktan sonra 1967 ve 1968’de iki sergi düzenlemiş; bu sergilerde iktidar olanla uzlaşmayan, reddeden, sisteme ait tüm kurguları ve piyasa söylemlerini reddeden bir anlayışı benimseyerek radikal bir tutum sergilemiştir.

Yoksul Sanat’ta Malzeme ve Süreçler

Yoksul Sanat’ı benimseyen sanatçılar; tüketim kültürüne, hazır nesnelere, teknolojiye, modern dünyanın tüm verilerine ve kalıcı olanın yüceltilmesine tepkilerini yapıtlarında kullandıkları malzeme ve şeylerin farklılığı ile vermişlerdir. Başka bir ifadeyle; günlük kullanım nesneleri var olan işlevselliklerine yabancılaştırılarak ikinci bir anlamlandırma düzeyi içinde sanatsal uygulamalarına esin kaynağı olmuşlardır. Her geçen gün artan ve çeşitlenen teknolojik ürünler, günlük kullanım nesneleri atıl duruma gelmeseler dahi, günümüz sanatsal üretimini farklı arayışlara ve anlayışlara yöneltmekte ve köklü zihinsel değişikliklere neden olmaktadır. Böylece ifade edilmek istenilen, sanat dışı kabul edilen nesne ve malzemeleri yeni bir sanatsal kurgu ile düzenlemek Yoksul Sanat’ın kullandığı yaygın bir dildir. Modern sonrası zamanlarda ise; nesneler son kullanım tarihleri geçtiğinde ya da belirli sayıdaki kullanımından sonra otomatik olarak atık sıfatını kazanıyordu. Öte yandan sürekli pompalanan tüketim çılgınlığı ve piyasaya sürülen gerekliliği ve işlevselliği tartışabilecek nesne ve şeyler var olan sistemi sürdürmek için piyasada yerlerini almaktadırlar. Bu anlamda Yoksul Sanat’ın malzemeyle ilişkisi durağan değildir. Malzemenin süreç içinde dönüşümü ve malzemenin doğası yapıtın hem kendisini hem de nedenselliğini oluşturur. Malzemeye karşı tavır bu anlamda kavramsaldır.

Yoksul Sanat’ta malzemenin geçirdiği değişim malzemenin tüm yapısal olasılıklarının deneyimlemesi üzerine kurulmuştur. Yoksul Sanat, ucuz olan, gelip geçici olan ile yakın bağlar kurmuş; bu bağlamda atık malzemeyi yapıta dâhil ederek, tüketim kültürüne ve geleneksel sanat yapma biçimlerine karşı durmuştur. Günlük yaşamda karşılaşılan dikkate alınmayan nesne, hayvan, bitki ve benzerlerini yapıt yaratma süreçlerine dâhil ederek süreçte yok olacak olan yapıtın nedenselliğini oluşturmuştur. “Arte Povera sanatçıları doğanın ve yaşamın önemini fark etmiş ve sanattan para kazanma fikrine karşı çıkmışlardır. Arte Povera, bilinçli olarak sıradan malzemelerle

yapılmasının yanı sıra, genellikle ortamları, çevreyle ilgili bir sanattır ve güçlü, canlandırıcı öğeler içerir. Gerçekte bulunan unsurların değerlerini yüceltmış ve sanat aracılığı ile kabul görmesini hedeflemiştir. Bu hedefleri ise basit ve kullanılmış malzemeleri önemli birer sanat yapıtına dönüştürerek sağlamıştır. "Danto'ya göre Yoksul Sanat; doğanın ve endüstriyel malzemelerin minimalist kullanımı ile Neo-avangard hareketlerden birisi olarak da değerlendirilebilir" (Avşar ve Tuğ, 2017: 148).

Yoksul Sanat'ın malzeme yelpazesi de oldukça çeşitlidir. Toprak, taş, su, kömür, ağaç dalları, kütükler, endüstriyel ve çeşitli çöp atıklar, neon ışıkları, kâğıt, ip, halılar, giysiler, paçavralar, aynalar, gazete, sebzeler, cam parçaları, metallerin yanında hayvanları da kullanmıştır. Yoksul Sanat sanatçıları malzeme repertuarını zenginleştirmiş aynı zamanda farklı malzemelerin zaman içindeki değişimini izlenebilir kılarak süreci izlenebilir kılımlardır. Radikal anlamda geçici malzeme ve durumların peşine düşen Yoksul Sanat sanatçıları; yapıtın zaman içindeki dönüşümünü, giderek yok oluşunu, izleyiciye de tanıklık ettirerek galeri ve müze sistemine de karşı olmuşlardır. Ayrıca malzeme ve nesnelerin geçirdiği fiziksel, kimyasal ya da biyolojik süreçler; sanatsal deneyimin sınırlarını zorlamış, izleyicinin zaman ve mekân algısını ters düz ederek genişletmiştir. Bu malzemeler galerinin steril mekanında biricik ve tek sanat yapıtı görme beklentisinde olan izleyiciyi de oldukça sarsmıştır. Öte yandan da Yoksul Sanat yapıtları yapıtın meta olarak dolaşımına da bir tepki niteliği taşır.

Germano Celant, Yoksul Sanat; tarih, zaman ve an konularında erime ve süreç kavramlarına odaklanmış, bu kavramlarla Yoksul Sanat'ı ilişkilennmiştir. "Arte Povera'yı belirleyen özellik tarihsel olanla bağlantı kuran ya da ona tepki gösteren ilişkiydi. Bu im hem gündelik gerçeklerin hem de tarihin kavranmasına ilişkin kırılmaların çoğulunu yarattı: Arte Povera bir sistemden çok bir gerilimdi. Arte Povera'da yakın geçmişin 'aktarılabılır' biçimlerini tanımlayan, yapıtın yüzeyde ve dışarda kalmasını zorlayan aşkınlık yoktu, bunun yerine bir 'erime işlemi' yer alıyordu" (Bağlantı 2). Bu anlamda da şimdiye yani an'da oluşa odaklıdır. Şimdide olup biten olgu zamanın geçişini nesnelleştirir. Ve izleyici yapıtın oluş ve yok oluş sürecine tanıklık eder.

Yoksul Sanat sanatçıları metaforlarını ve malzemelerini doğadan ya da gündelik hayattan alarak; tüketim kültürüne ve var olan sisteme karşı eleştirisi ve mizahı güçlü yapıtlar yaratmışlardır. Geçicilik ve süreçte yok olma sanat yapıtının kalıcılığı üzerinden yeniden düşünülmesi gereken bir alan yaratmışlardır. Geçicilik ve kaybolma kavramları tüketim ve meta bağımlısı olunan sisteme getirdikleri en sert eleştiri olarak kabul edilir.

Pop Sanat ile Yoksul Sanat arasında gündelik malzemenin kullanımı açısından benzerlikler saptansa da üretim biçimleri, çıkış noktaları ve tavırları birbirinden oldukça farklıdır. Yoksul Sanat da Pop Sanat gibi gündelik malzemeyi ya da tüketim nesneleri dolaşıma sokarken; Yoksul Sanatın esas meselesi süreç ve yaşanan tüketime tepki ve doğal olana yönelimdir. Pop Sanat da gündelik tüketim nesnelerini kullanır ve sonuçta onları yeni ikonlar haline getirerek, yücelterek cıralayıp yeniden piyasa diline uyarlayıp gönderir. Yoksul Sanat, yapıtı bağlamını malzemeye yaklaşımından alarak sanatsal dizgesini oluşturur. Bu malzemeler hem yapıtın üretim kaynağını, nedenselliğini ve varlık nedenini oluşturur. Dışarıdan gelen bu malzeme ve süreçler kimi zaman oldukları gibi yapıta dâhil edilirken; kimi zaman da dönüşüme uğrattılır, yapılandırılır, ait olduğu bağlamdan kopartılarak yeniden işlenir. Bu da yeni ilişkilerin kurulmasına ve yeni düşünce alanını yaratırlar. Doğal olana dönüş, sürecin görünür olması, atılmış olanın yeni bir dil oluşturma potansiyelini fark ediş Pop Sanat'la Yoksul Sanat'ın malzemeye bakışının önemli ayırım noktalarını oluşturur.

Yoksul Sanat'ta malzemeyle kurulan deneysel yaklaşım malzemenin zaman ve mekân içindeki süreci ve bu süreç de yapıtın zamanla değişim ve dönüşümünü de belirler ki bu da yapıtın canlı bir varlık olarak yaşamaya devam ettiğini gösterir. Organik ve inorganik malzemelerin ikili kullanımı anlamsal açıdan yeni alanlar yaratır. Çürüme bozulma kimyasal tepkime, kırılma gibi süreç içinde görünür olma halleri de sebzeler kadar uzanana bir malzeme yelpazesi sunar. Basit ve değersiz malzemelerin sanatın gündemine girmesi sanatın biriktirilmesi, metalaşmasından uzaklaştırmayı ve atfedilen sanatsal değerinden de uzaklaştırmayı hedefler. Tüm bu düşüncelere rağmen Arte Povera işleri de meta kültüründen payını almış ve alınıp satılır olmaktan kaçamamıştır. Adı üzerinde Yoksul Sanat, kavramı ile tüm katmanları yoksullaştırır ve sanatsal elitizmi yerle bir eder. Sanatsal tüm atıflardan kendini kurtarmaya çalışan Yoksul Sanat tüm simgesel eklentilerden sanatçıyı yapıtı ve izleyeni arındırmaya çalışır. Yüklerinden kurtulan Yoksul Sanat'ın özgürleştirici halini yaşar ve yaşatır. "Öte yandan bu eğilime göre sadece malzemenin "yoksulluğu" değil eserlerin sergileniş biçimi de "yoksul" karmaşadan uzak ve tıpkı doğadaki gibi sade olmalıdır. Eserlerin entelektüel olarak değil, duygusal olarak seyirciye sunulması gerekmektedir" (İrgin, 2017: 1508).

Yoksul Sanat, sanatçıları yapıtlarında doğa yasaları ve yaşanan dünya arasındaki zıtlıkları yan yana getirerek doğa yasalarının varlığına güçlü referanslar vermiştir. Bunun için ikilemelerden yararlanmışlardır. Organik olan ile

olmayan, yaşayan ile ölü olan, doğal olan ile olmayan gibi. Bu zıtlıkları yaratırken değerli ve kutsal olan malzemenin peşinde koşmamış; atık, basit sıradan nesneyi kullanarak ticari olan düşünceye de karşı durmuştur. Elle yapılanın, emeğin hissedildiği, sürecin belirginleştiği malzeme ve durumları önemsemişlerdir. Değersiz malzemeden yapılan sanat yapıtının galeri ve müzelerde biriktirilmeyecek bir nesne oluşuna yol açacağını düşündürtmeye de çalışmışlardır. Sanat yapıtının biriktirilmesine müzelerde ölü gibi sergilenmesine karşı çıkmışlardır. Bu yüzden de geçici malzemeye yönelip kalıcı müze sergilemelerine karşı provokatör bir tutum takınmışlardır. Yapıtın geçiciliği malzeme ile sağlanırken anlam yaratma süreçlerinde tüm ezberlerden, kurallardan uzaklaşma gerekliliğini savunurlar. Müzelerin sanatın geçilmez kaleleri olduğu düşüncesini yok etmeye çalışırlar. Yoksul Sanat kesin ve katı olan her türlü sınırın tartışabileceğini ve yeninden inşa edileceğini ve bunun ancak bir arınma ya da sadeleşme ile mümkün olabileceğini savunur.

"Metaforun karşıt veya uzak nitelikleri birleştirerek aynı potada eritme özelliği 1960'lar da ortaya çıkan Yoksul Sanat akımında vücut bulmuştur. Yoksul Sanat sanatçılarının, doğadaki her türlü biyolojik ve coğrafik olguları bir araya getirebilme güçleri kullandıkları doğal malzemelerden kaynaklanmaktadır. Akımın sözcüsü Germona Celant, tek sesli, tek yönlü minimalist anlayıştan sıyrılmış olan bu akım için metaforik ifadenin yeniden güçlendiği bir dönem boyunca, sanatçıların bir çıkış yolu aradıklarını söyler. Celant'a göre Yoksul Sanat, endüstri ile doğa, endüstriyel enerji ile insan enerjisi, mantık ile eylem arasındaki ilişkinin karşıt niteliklerini ve oluş ile unsurlar arasındaki belirsizliği önemsemiştir. Yoksul Sanat'ın çok anlamlılığı ve belirsizliği; malzemelerin niteliğinden ve imge ile gerçeğin, ikon ile resmin, jest ile doğanın, günümüz ile geleceğin, özel ile kavramsal olanın diyalektik birlikteliğinden kaynaklanır" (Boynukalın, 2017: 1322).

Yoksul sanat; sanatçılara geleneksel malzeme ve tekniklerin anlam yaratmadaki kısıtlayıcılığı yerine; kendilerini özgürce ifade edebileceği bir alan yaratmıştır. Bunu da malzemenin sıradanlığı, ulaşılabilirliği ve herhangi bir zamana ait olmayışı yani belleksiz oluşu ile sağlar. Malzeme sadece kendi referansından sorumludur. Başka bir duruma gönderme yapmaz. Ya atıktır ya da doğanın bir parçasıdır. Kullanılan malzemenin sıradanlığı ve sanat yapıtı düzeyinde şimdiye kadar hiç kullanılmaması ve tanıdık oluşu izleyicinin yapıtla kuracağı ilişkinin şeklini nasıl olacağını belirler. Tarihsel anlamda büyük bir geleneğe sahip resim ve heykelde anlam arayışları büyük bir entelektüel birikime gereksinim duyar. Yoksul Sanat izleyiciye malzemenin sıcaklığı, yalınlığı ve gündelik yaşamın izlerini taşıdığı için daha anlamlı gelmiştir. Bu durum da modernist yapıt anlayışı ile karşılaştırıldığında ciddi bir zıtlık yaratır. Bu anlamda duygulardan ve bireysel izlerden uzak bir sanat anlayışı zamansız ve mekânsızlığa denk düşer ki, bu da yersiz yurtsuzlaşma anlamına gelir. Yoksul sanat yabancılaşmayı ve yabancılaştırıcı dil ve anlatım unsurlarını yapıtlarından uzaklaştırarak yaşamla sanat arasındaki sınırları eritmeye kadar gider. Bu düşünce hareketin kısırtıcılığını ve devamlılığını sağlamıştır.

Yoksul Sanat'ta Canlı Hayvan Kullanımı Anlam Yaratma Süreçleri

Jannis Kounellis, 1969 yılında Roma'da Galleri L'Attico'da "Untitled" isimli yapıtını galeride sergilediğinde sanatçı, izleyici, yapıt, mekân ve sanat nesnesinin varlığı ile ilgili soruları sanat gündemine taşımış, yeni tartışma alanları yaratmış ve yaratmaya da devam etmektedir (Resim 1). Kounellis "Untitled" ismini verdiği yapıtında 12 tane canlı atı galeriye bağlamıştır. Sanatçı bu yapıtı ile izleyicinin sanatsal ve ticari sunum mekânı olarak galeriyi sorgulamasını istemiştir. Kendi doğaları gereği duran atlar galerinin steril halini ortadan kaldırır, dönüştüren provokatör gibidirler. Atlar galeride doğal hallerini yaşarken izleyici içinse; baktıkları, bulundukları yer kültürün nesnelleştiği yer değildir artık. Öte yandan da sanatçı; izleyiciyi sanat ile yaşamın sınırlarını muğlaklaştıran, hatta kopartan tartışmalı yönüne odaklar.



Resim 1. Jannis Kounellis, "Untitled" Galleria L'attico, Rome, 1969, <https://uk.phaidon.com>. Erişim tarihi: 25-08-2020.

Sanatçı eserinde, "André Breton'un, Tatarların atlarına Versay çeşmelerinde su içirmelerinin imkânsızlığıyla ilgili sözlerinden ilham aldığını söyler. Sanatçının galeriyi ahıra, eserlerinin simsarını da seyise dönüştürerek sanatın alımlanışında ve yayılmasında etkili olan yapıyı sorguladığı ifade edilir. Performans, kimi eleştirmenlerce Duchamp'nın bir galeriye pisuar yerleştirmesi kadar radikal bulunur; Kounellis'in canlı atları bir sanat galerisinin atıl mekânına yerleştirerek ve "steril" galeri ortamını at dışkısı kokusuyla doldurarak "sanat ile hayatı buluşturduğu" söylenir" (Gen, 2012). Sanat ile hayatın yakın buluşması kültür ve doğa kavramlarını gündeme getirir. "Untitled" yerleştirmesi ile sanatçı insanın yarattığı ve kültürün göstergesi sayılan galeri ve müze ortamının ortadan kaldırdığı varsayılır. Doğal ortamı kırlar, ovalar olması gereken atlar insanlarca ahır denilen insan yapımı yerlere kapatılarak bir anlamda galeriyle ortak kaderi paylaşırlar. Atlar zaten insanın olduğu yerde kapatılmış ve sıkıştırılmış özgürlüklerinden edilmiştir. Galeri; ahır gibi kapatılma alanına dönüşürken; özgür ve canlı olduğu varsayılan atlar galeri- ahır duvarına bağlanarak sadece önlerindeki otları yiyen bir makinaya dönüşürler. "Atlara gelince, onlar gerçekten de galeride aynen bir ahırdaki gibi durmaktadırlar: Hareketsiz, ehlileştirilmiş ve boyunlarından bağlı vaziyette; dışkılamaları ve önlerine konan besini yemeleri dışında bir "canlılık" belirtisi göstermezler. Tüm bu yorumlarda, galerinin "steril" ortamını bozdukları ve kültür ile doğa karşıtlığını söktükleri söylenen atların "doğal ortamının ahır olmadığı; ahırın da tıpkı galeri gibi, insan uygarlığının imal ettiği ve kültürün cisimleştiği bir mekân olduğu unutulmuş gibidir. Sanatı "ehlileştiren ve hayattan koparan" kurumların nizamını bozan sanatçı, hayatı ehlileştiren uygarlığı olumlar" (Gen, 2012). Sanatçı canlı hayvanın özgürlüğünün insan tarafından kısıtlanmasına hatta daha ileri giderek yaşamları boyunca tutuklu kalmalarına; ölene dek, dikkat çekerek insanın canlı türleri içinde konumunu da tartışmaya açmıştır. Sanatçı bu işiyle sanat yapıtının ticari nesne oluşundan da öte yapıtın varlık nedeninin sorgulanmasına eleştirel bir tavır geliştirmiştir. Sanat piyasasının dayattığı yapıt ve içeriği konusunda önemli tartışmaları gündeme getirir. Resim heykel gibi bilinen anlamda ticari nesneye bakışı ortadan kaldırmıştır. Bir yandan da doğadan uzaklaşan insana doğayı da hatırlatan bu çalışma sıradanlığa ve tekdüzeliğe de karşıdır. Kendine yabancılaşan toplumla bağlarını kopartan insanın kurtuluşu doğada olanla bulabileceği yönündeki önermesi atların bize gelmesi ile mümkün kılınır. Kendi yaşam dinamiklerini her şeyin önünde tutan insan için galeride atlarla karşılaşması düzene ait tüm bilgilerini sorgulamasına yol açar. Sunulan her bilgi ve içeriğin aslında tartışılması gerektiği sonucuna ironik bir

şekilde ulaşır. Çağının tanıdığı olan izleyici ise gerçek olanı arama noktasında sunulanların, varsayımların yanılması ile karşılaşır. Sergilenen hayvanların 12 oluşu da deşifre edildiğinde çoklu anlam katmanları ile karşılaşılır. "Dini, astrolojik ve zamansal temsillere karşılık gelir. On iki havari, on iki ay, on iki burç gibi göndermeleri ile 12 at izleyici için sıradan bir rakam değildir artık" (Gen, 2012).

M. Duchamp hazır nesneyi Jannis Kounellis de canlı hayvanı yapıt olarak önermiştir. "Doğal koşullarından alınıp, galeri mekânına getirilen atlar, Duchamp'tan sanat eserinin insan üretimi olmaması bakımından ayrılmaktadırlar. Canlı bir varlığın sanat yapıtı olarak sunulması, yapaylık-doğallık ayrımının ortadan kalkması bakımından önemlidir (Yılmaz, 2006:251). Kültür ürünü ile doğal olanın sergilenmesi ile sınırların eridiği bu alan önemli bir kırılma alanı olmuştur. Bir yandan da hem yapıta, hem de hayvana karşı tutumumuz muğlaklaşır. Sonunda da hem sanat mekânına hem nesnesine hem de kendimize yabancılaşarak pasif izleyici oluşumuzun altı çizilir. "Galeri mekânında yer alan izleyiciler, Kounellis'in atlarına benzemeye başlarlar. Canlı cansız arasındaki bu iç-içe geçmişlik, sanatı canlandırır" (O'Doherty, 2010:120). Organik olmayan sanat nesnesi görmeye alışkın olan izleyici kendisi gibi canlı bir varlığı görünce geçirdiği sarsıntı deprem niteliğindedir. Biri sergilenen biri sergileyen ve izleyen konumu ile sanat kavramı yerinden oynamıştır. İlk defa sanat nesnesi olarak canlı hayvanın sergilenmesi ilerleyen zamanlarda sanatçıların bu bağlamda yeni işler yaratmasına zemin oluşturmuştur. Burada seyir nesnesi haline gelen canlı hayvan daha sonra gerçekleştirilen yapıtlarda eziyet çeken, izleyici ya da seyirci tarafından ölümü gerçekleştirilen performanslara dönüşmüştür.

Canlı atlar samanlarını yer, sularını içer dışkılarını yaparlar. Ve bir sanat mekânı da canlı olmanın tüm koşullarını bir kez daha izler. Önceleri durağan ve cansız sanat nesnesine bakan izleyici kendisi gibi canlı varlığı seyrederek gündelik yaşamında karşılaşması çok da mümkün olmayan bu izleme hali bir beklenemeyenden alınan haz gibidir. Seyredildiğinden habersiz atlar kendi hallerinde iken yerinden edilen izleyici doğanın güçlü yanları ile galeri mekânında karşılaşmanın şokunu yaşarlar. Canlı hayvan ve sergilendiği mekân olan galeriden, tek ve biricik olan sanat yapıtından rol çalarak artık ne o, ne de odur. "Atlar ne kırdı, ne de haradadırlar. Tıpkı Mona Lisa tablosu gibi izlenilmek ve seyredilmek için oradırlar ve Mona Lisa'nın sergilendiği ortamla eşdeğer bir mekândadırlar" (Girgin, 2014: 6).

Öte yandan sanatın ticarileşmesi dönemin tartışma konuları arasında önemli bir yer tutarken; sanat yapıtının alınıp satılamaması, sanat nesnesinin yok edilmesi ya da kavramın muğlaklaştırılması gibi kavramlar yeryüzü sanatı, happening kavramsal sanat vb. hareketlerle ilişkilendirilir. Yoksul Sanatın simge işlerinden biri olan bu yapıtta sanatın alınıp satılır bir nesne oluşunun da reddi vardır. "Kounellis'in dediği gibi bu akım, ideolojik bir gruplaşmadır. Pop Art'ın tüketim çılgınlığına karşı gelen, seri üretime karşı olan ve sanatın meta değerini sorgulayan anlayışları ile dikkat çekerler. Yani sanatın ticari amaçla kullanılmasına bir karşı koyma söz konusudur" (Ayдын, 2018: 231).



Resim 2. Pier Paolo Caolozolari, "İdeal Ev", 1968. Düzenleme, <https://www.mca.com.au>. Erişim Tarihi: 25-08-2020.

Yoksul Sanat sanatçılarından Pier Paolo Caolzolari'nin 1968 yılında gerçekleştirdiği "İdeal Ev" isimli düzenlemesinde malzeme olarak keçe, cam bloklar, buz kalıpları ve yaşayan bir köpek kullanılmıştır (Resim 2). Galeri zemini keçe ile kaplıdır. Zamanın geçişini izleyiciye duyumsatmak için cam blokların içine buz kalıpları yerleştirmiştir. Buzlar zaman içinde eriyerek suya dönüşerek ilk hallerini kaybedeceklerdir. Buzun suya dönüşümü yaşamın döngüsüne denk olan bir durumun göstergesidir. Galeri duvarına yerleştirilen yansıtıcı bir yüzey de galeri mekânında sürecin yansımaya yaradığı gibi; izleyicinin görüntüsünü yansıtan ayna işlevini de görür. İzleyici mekânda dolaşırken yansıyan yüzeyde yapıtın parçası olurlar. İzleyicinin bu tanıklığına ek olarak galeri ortamındaki ortam ısıısıyla eriyen buzları izleyen bir de canlı bir hayvan vardır. Albino diye tanımlanan beyaz bir köpek bu olaya tanıklık eder halde galeri mekânına zincirle bağlanmış haldedir. Galerinin beyaz kaplı zeminine, yansıtıcı duvarlarına ve steril haline renk anlamında uyumlu albino türünde bir köpek galeri mekânın eziciliğine zincirle bağlı oluşundan dolayı zorunluluktan katkıda bulunmaktadır. Sanatçı bu işinde canlı hayvanı galeriye kapattığında köpek yapıtın zorunlu bir parçası olmak durumunda bırakılmıştır.

Sonuç

Yoksul Sanat ile geleneksel malzeme ve anlatım dillerinden kopan sanatçı, malzemenin süreç içindeki değişimini açık ve anlaşılır hale getirmiştir. Yoksul Sanat sanatçıları sanatla ilgisi kolay kurulamayacak nesne ve malzemeleri sanatsal sürece dâhil etmiş, sanatsal deneyimin alanlarını genişletmişlerdir. Bu anlamda süreç ve Yoksul Sanat'ın birbirleri ile yakından ilişkili olduğu saptanmıştır. Değişimin ve dönüşümün her daim devam ettiği noktadan bakıldığında katı ve durağan hiçbir şeyin olmadığı gerçeğine varılır. Yaşanan bu değişimler Yoksul Sanat'ta malzemenin süreçte kat ettiği değişimi göz önüne serer. Eski ile yeni, sert ile yumuşak, değerli ile sıradan olan, durağan ile hareketli olan, estetik değeri olan ile olamayan, doğa ile kültür gibi çarpıcı zıtlıkları ortaya çıkartılır. Böylelikle tüketim çılgınlığı, pompalanan nesneler sanatın elitist halinden koparmış sanat yapıtının ticari nesne oluşunu da reddetmişlerdir. Yoksul Sanat'a izleyici, artık edilgen konumunu terk etmiş diyalog kurmak zorunda bırakılmıştır. Aktifleşen izleyici değişen malzeme ve ifade olanakları ile kutsal bir yer ya da deney laboratuvarı ya da ameliyathane gibi dokunulmazlığı olan galeri mekânına canlı hayvanı sokarak çoklu anlamlara yol açabilme potansiyeline sahip bir alan haline gelmiştir. İzleyici ile yapıt, yapıt ile mekân, mekân ile izleyici arasındaki karşılıklı ilişki sonucunda yapıt mekânda sorgulanan bağımsız bir sanat nesnesi olmasının ötesinde bütünsel olarak algılanması gereken bir duruma dönüşmüştür. Bu dönüşüm izleyicinin yapıtı kendi deneyimi ile tamamlaması ile devam etmektedir. Özerkliğini ilan eden yapıt, özgürleşen seyirci sanat piyasasının egemen düzenini de sorgulayan eleştiren tavrı ile sanatçı kurulu düzene karşı çıkışın da bir sembolü olmuştur. Gelip geçici olanı alınıp satılamamayı imleyen yeni sanat nesnesi formu olmuştur. Artık mekân-yapıt-izleyici üçlüsü ideolojik bir varoluş sorunsalına dönüşmüştür.

Yoksul Sanat düşüncesinde malzeme hem kültürel hem de ideolojik anlamda bir yere denk düşer hem de modern yaşamın ittiği ve yok saydığı atıkları, canlıları bitkileri hayvanları tekrar dolaşıma sokar. Tam da bu merkezden bakıldığında yapıt yaratma özgürlüğünden hareketle insana ait mekânlara galerilere müzelere zorla eklemlendirilen canlı hayvanlar insan-sanatçının pervasızca kıyımının göstergesi haline gelmiştir. Sanat olgusunda önemli olan yapıtın yeni sorgulama alanları açması ve geleneğin reddi tam bu zamanlarda canlı hayvanın sunulan bir nesneye dönüşmesi ile sanat tartışması sanat-malzeme ve tavır ekseninden çıkarak insanın üst bir varlık olarak her şeye hükmedeceği noktasına geçer. İnsan-sanatçı yapıtına hayvanı bağlayarak hayvanı bin yıldır kullandığı gibi sömürünün merkezine yerleştirmiş olur. İzleyici sanat yapıtı ile karşılaşmanın şokunu yaşarken; aslında hayvanın sömürü nesnesi olduğunun farkına henüz varamamıştır. Efendi köle ilişkisi gibi sanatçı yapıtında hayvanı istediği gibi kullanan sorgulamasız efendiliğini sürdürmeyi seçmiştir. Resim geleneği içinde hayvanların resmi çizilirdi. Güç, iktidar ve özgürlük gibi sembolü anlamlar yüklenen hayvan resimleri Kounellis ve Caolzolari ile birlikte canlı hayvanların atın ve köpeğin kendisinin galeriye gelmesi ile dolaylı anlamın kendisi dolaysızlaşmıştır. Anlatımı doğrudan sağlayan hali ile canlı hayvanlar kendinden başka hiçbir şey değildir. Özgürleşen hayvan galeride sergilenen sanat nesnesinin konusu değil de bizatihi kendisi olarak önemli bir kırılmaya neden olur. Kounellis ve Caolzolari'nin yapıtlarında canlı hayvanların kendisi yapıtı oluştururlar. Her iki sanatçının işinde hayvanlar bağlanmış, tutuklu haldedirler. Yapıtın içine herhangi bir nesne gibi yerleştirilen canlı hayvanlar Yoksul Sanat'ta yaşamın içinde karşılaşılan her durum, olay ve canlıyı sanatın içine yerleştirme ya da kullanma düşüncesinden kaynaklanır. İnsan merkezli düşüncenin temsildir. İki sanatçı da canlı hayvanı düzenlemelerinde kullanarak, galeri ya da müze mekânını mekânın sembolik anlamlarından koparmak istese de kopamadan; üzerine giydirilen politik, kültürel ve sosyolojik anlamda içinde yer alan nesneye ve şeylere rolünü aşılayacaktır. İzleyici içinse; sanat nesnesi sergilenmesi ve algılanması bağlamında gerçeklik düzlemi

yerinden oynamıştır. İzleyici muğlak ve tekinsiz bir sanat ortamındadır.

Kaynaklar

- Bağlantı 1. Ögdül, Rahmi. "Kültür Yığını ve Yığın Kültür", <http://rahmiogdulbirgun.blogspot.com>, 2020, Erişim Tarihi: 25-08-2020.
- Bağlantı 2. www.gorselsanatlar.org/sanat-tarihine-giris/yoksul-sanat-arte-povera/, "Yoksul Sanat/Arte Povera", 2011, Erişim Tarihi: 25-08-2020.
- Boynukalın, Azize Reva. "Çağdaş Sanatta Doğanın Metaforik Dönüşümü", *İdil Dergisi*, Cilt 6, Sayı 32, 1319-1335, 2017.
- Aydın, Derya Uzun. "Modernizmin Benzer Akımları İçinde Kendine Yer Bulmaya Çalışan Bir Sanat Üslubu: Arte Povera", *Diyelektolog Ulusal Sosyal Bilimler Dergisi Kış*, Sayı 19, 217-233, 2018.
- Gen, Elçin. "Aşklar ve Köpekler (ve Sanat)", <https://www.e-skop.com/skopbulten/asklar-ve-kopekler-ve-sanat/880>, (2012), Erişim Tarihi: 25-08-2020.
- Girgin, Figen. "Çağdaş Sanatta Sanatın Malzemesi Olarak Mekân", *Akdeniz Sanat Dergisi*, Cilt: 7, Sayı 13, 12-22, 2013.
- Kavrakoğlu, Fisun. "Çağdaş Sanata Varış 189 Arte Povera Arte Povera Yoksul Sanat / Yoksulluk Sanatı 1967", <https://kavrakoglu.com/cagdas-sanata-varis-189-arte-povera-arte-povera-yoksul-sanat-yoksulluk-sanati-1967/>, 2015.
- Yılmaz, Mehmet. *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. İstanbul: Ütopya Yayınevi, 2006.
- O' Doherty, Brain. *Beyaz Küpün İçinde 'Galeri Mekânının İdeolojisi*, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2010.
- Karabağ, Pelin Avşar ve Tuğ, Rabia Sena. "Yoksul Sanatı Yorumlayan Sanatçılar ve Eserleri", *Sobider Sosyal Bilimler Dergisi / The Journal Of Social Science/ Yıl: 4, Sayı:11*, 146-159, 2017.
- İrgin, Süleyman. "Kültür ve Yoksul Sanat Diyelektiği" *İdil Dergisi*, Cilt 6, Sayı 33, 1503-1511, 2017.
- Gültekin, Tuba ve Ezgi Tokdil. "Francis Bacon'ın Putlar Kuramı Betimlemesinde Yeryüzü Sanatı ve Yoksul Sanatta Söylem Üretimi", *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı:52, 181- 197, 2017.

Görsel Kaynakça

- Resim 1. <https://uk.phaidon.com/agenda/art/articles/2018/october/09/when-jannis-kounellis-painted-with-horses/> Erişim tarihi: 25-08-2020.
- Resim 2. <https://www.mca.com.au/artists-works/exhibitions/230-arte-povera-art-from-italy-1967-2002/> Erişim tarihi: 25-08-2020.

THE CHANGING MEANINGS OF THE MATERIAL IN POOR ART AND THE USE OF LIVE ANIMALS

Ayşegül TÜRK

ABSTRACT

The Arte Povera movement emerged as a reaction to the mainstreams in Europe in the second half of the 1960s. Poor art has created a new sense of time by focusing on what is here and now in the trilogy of past, present, future. In this perception there are roots of destructiveness. The main issue of poor art, which places the concept of time at the center, is the problem of temporality and permanence. It takes place within itself. The transformation of the artwork in the process has shaken the permanence of the work; therefore, the uniqueness of the work and the test of writing accordingly began to be questioned again. This research is focused on the ongoing arrangements of the leading representatives of Poor art, Jannis Kounellis and Pier Paolo Calzolari, who used an alive dog or horse as an art object. In this context, the state of the art work will be revealed through the changing print, temporality and permanence of the work. Semantic analysis of the works of these artists will be made through the context of human, animal and art.

Keywords: Poor Art, Living Animal, Artwork, Temporality-permanence problem