



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

Resim Anasanat Dalı

**YENİDEN BİR İNŞA OLARAK “YIKMAK – YAKMAK” ÜZERİNE GÖRSEL
ANLATILAR**

Gül AYDIN

Sanatta Yeterlik Tezi

Ankara, 2019



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Resim Anasanat Dalı

YENİDEN BİR İNŞA OLARAK “YIKMAK – YAKMAK” ÜZERİNE GÖRSEL
ANLATILAR

Gül AYDIN

Sanatta Yeterlik Tezi

Ankara, 2019

Kabul ve Onay

Gül AYDIN tarafından hazırlanan “Yeniden Bir İnşa Olarak “Yıkma – Yakma” Üzerine Görsel Anlatılar” başlıklı bu çalışma, 02.10.2019 tarihinde jürimiz tarafından Resim Anasanat Dalı’nda Sanatta Yeterlik Tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Başkanı

Profesör, Cebrail ÖTGÜN

Jüri Üyesi (Danışman)

Doçent, Serap EMMUNGİL
KARAMANOĞLU

Jüri Üyesi

Profesör, Atilla İLK YAZ

Jüri Üyesi

Profesör, Mehmet YILMAZ

Jüri Üyesi

Doçent, Zuhale BOERESCU

Bu çalışma, Hacettepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği'nin ilgili maddeleri uyarınca yukarıdaki jüri tarafından uygun bulunmuştur.

Prof. Dr. Pelin YILDIZ

Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

YENİDEN BİR İNŞA OLARAK “YIKMAK – YAKMAK” ÜZERİNE GÖRSEL ANLATILAR

Danışman: Doç. Serap EMMUNGİL KARAMANOĞLU

Yazar: Gül AYDIN

ÖZ

Sanatsal anlamda kullanılan nesnelerin kültürel bir karakteri vardır. “Yeniden bir inşa olarak yıkmak- yakmak üzerine görsel anlatılar” adlı bu tezin kapsamını sanatçının içinde bulunduğu ruhsal durum ve toplumsal yapı temelinde, dönüşüm sürecindeki sosyal ve duygusal mekanizmaların etkisiyle kendi başına bir anlamı olmayan nesnelerin sanatçı tarafından nasıl dönüştürüldükleri ve hangi şartlarda ortaya koyuldukları oluşturur. İçerik ve biçimin birlikteliğini sağlayacak, malzemenin sanatsal ifadeyi güçlü kılmasındaki katkısı araştırılan, yazılı dokümanlar incelenerek literatür taraması ile bilimsel kaynaklara dayanan kuramsal nitelikteki nitel bir araştırma olan bu tezin ilk bölümünde Marx, Nietzsche, Schumpeter, ve Harvey gibi kuramcıların, eskiyi yıkarak yenisini yapmayı, yaratıcı yıkım kavramıyla açıklamasına yer verilmiştir. Yaratıcı yıkım kavramının sanat yansımada sanatçının yaratma sürecinde yaratıcılığı kişiliğiyle bilinçaltının yeni metaforlarla aktararak yeni bir ürün ortaya koymaya çalışırken kullandığı geleneksel sanat malzemesi ve yöntemlerinin dışında yansıtmak istediği duyguyu ifade etme biçimleri incelenen tez çalışmasının ikinci bölümünde Tiziano, Picasso ve Duchamp’ın gelenekselleşen zihniyeti yıkmaları ve sanatta hazır nesne kullanmalarına değinilmiştir. Sanat akımlarının klasik sanat anlayışını sorgulamalarına yer verilmiştir. Ai Weiwei, Robin Page, Yves Kleen, Anselm Kiefer, Gustav Metzger ve 1962’de düzenlediği oto- yıkıcı sanat sempozyuma katılan sanatçıların seçtikleri nesnelerle duyuları ile algılama biçiminin sanata yansımada kullandıkları sanatsal ifade dili incelenmiştir. Üçüncü bölümde yıkarak yapma pratiklerinde nesnenin anlam dönüşümüne uğrayarak yapılan sanat uygulamalarında eski anlamının dışında yeni bir formla yeniden üretilmesinin olanaklı olduğu değerlendirmesinde bulunulmuştur.

Tüketerek üretme üzerine hazırlanan bu tez çalışmasında, sanat yapıtları oluşturulurken gündelik hayat nesnesinin yaşam-anlam bağlamında yeri incelenmiştir. Nesnenin tahribatı, yakılması ve yerleştirme şekilleri, toplumsal, kültürel ve ekonomik anlamda yaşanan dönüşüm ile doğru orantılı biçimde ilerlemesi sanat uygulamaları üzerinden araştırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Yeniden bir inşa, yakmak, yıkmak, görsel anlatılar, resim.

VISUAL EXPRESSIONS ON “DESTROY – BURN” AS A REBUILDING

Supervisor: Associate Professor, Serap EMMUNGİL KARAMANOĞLU

Author: Gül AYDIN

ABSTRACT

Artistic objects have a cultural character. The scope of this thesis, görsel visual narratives on demolishing and burning as a reconstruction ur, is based on the mental state and social structure of the artist, and how the objects are transformed by the artist by themselves under the influence of social and emotional mechanisms in the process of transformation. In the first part of this thesis, which is a theoretical qualitative research based on scientific sources based on literature research by examining the written documents, the contribution of the material to the strengthening of the artistic expression, which will ensure the coexistence of content and form, is examined by theorists such as Nietzsche, Schumpeter, Marx and Harvey. The concept is explained with the concept. In the second part of the thesis, the ways of expressing the emotion that the artist wants to reflect outside of the traditional art materials and methods he uses while trying to produce a new product by transferring his personality and subconscious mind with new metaphors in the process of creative creation in the reflection of the concept of creative destruction, Tiziano, Picasso and Duchampi ready-made objects. The question of classical art understanding of art movements is given. Ai Wei wei, Robin Page, Yves Kleen, Anselm Kiefer, Gustav Metzger and the artistic expression language used by the artists who participated in the self-destructive art symposium organized in 1962 to reflect the senses and perception of art to art. In the third chapter, it is evaluated that it is possible to reproduce the object with a new form other than its old meaning in art practices made by transforming the meaning in the practices of demolishing.

In this dissertation on consumption, the place of everyday life object in the context of life-meaning was examined while creating artworks. Destruction, burning and placement of the object and its progression in line with the social, cultural and economic transformation have been investigated through art practices.

Keywords: Re-build, burn, demolish, visual narratives, painting.

TEŞEKKÜR

Doktora eğitimim boyunca heyecanıma ortak olan, değerli bilgileriyle bana yol gsteren, fikirlerimi destekleyerek alıőmalarımıda beni cesaretlendiren sevgili danışman hocam **Do. Serap EMMUNGİL KARAMANOĞLU**'na, bu süreçte her trl destekleriyle yanımda olan baőta **annem** olmak üzere değerli aileme ve arkadaőlarıma çok teşekkür ederim.



İÇİNDEKİLER DİZİNİ

KABUL VE ONAY	
ÖZ	i
ABSTRACT	ii
TEŞEKKÜR	iii
İÇİNDEKİLER DİZİNİ	iv
GÖRSEL DİZİNİ	v
GİRİŞ	1
BÖLÜM 1: YARATICI YIKIM	3
BÖLÜM 2: YARATICI YIKIMIN SANATA YANSIMASI	7
2.1.Boysal Serüvende Yıkarak Yaratma Üzerine	8
2.2.Yaratıcı Yıkım Bağlamında Sanatın Gündelik Yaşam Nesnesiyle Buluşması	16
BÖLÜM 3: UYGULAMALAR	51
3.1.Kentsel Çöküşüm; İç Sıkıntısı	54
SONUÇ	78
KAYNAKLAR	80
ETİK BEYAN	84
ORJİNALLİK RAPORU	85
ORIGINALITY RAPORT	86
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI	87

GÖRSEL DİZİNİ

Görsel 1. Tiziano. Meryem, Azizler ve Pesaro Ailesi Üyeleri. 1519-26.....	9
Görsel 2. Leonardo da Vinci. Mona Lisa. 1502.....	11
Görsel 3. Marcel Duchamp. L.H.O.O.Q. Kurşun Kalemle Müdahale edilmiş resim. 1919.	12
Görsel 4. Edouard Manet. Kııda Ögle Yemeği. 1863. (1832–1883).....	13
Görsel 5. Pablo Picasso. Kııda Ögle Yemeği Yorumu. 1960.	14
Görsel 6. Robert Rauschenberg. Silinmiş de Kooning Deseni. 1953.....	15
Görsel 7. Pablo Picasso. Hazeranlı Natürmort 1912.....	18
Görsel 8. Marcel Duchamp. Bisiklet Tekerleği. 1913.	21
Görsel 9. Marcel Duchamp. Şiše Askılıđı. 1914.....	21
Görsel 10. Alberto Burri. Tuval yakma, 1960.....	23
Görsel 11. Alberto Burri, Yanma , 1960.....	23
Görsel 12. Michelangelo Pistoletto, On bir daha Azdır Birden, 2014.....	25
Görsel 13. Umberto Boccioni. Boşlukta İlerleyen Tekil Süreklilik Biçimeri. 1913.....	26
Görsel 14. Vladimir Tatlin. III. Enternasyonal Anıtı Maketi. 1919.....	28
Görsel 15. Richard Hamilton. Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir. 1956.....	29
Görsel 16. Joseph Beuys. Süpürme. 1972.	31
Görsel 17. Frank Gehry. Guggenheim Bilbao Müzesi. 1991-97.	33
Görsel 18. Fusun Onur, Sabah Jimnastiği, 1980.....	34
Görsel 19. Ai Weiwei. Han Hanedanlığı Dönemine Ait Vazoyu Düşürmek. 1995.	35
Görsel 20. RobinPage. Excellent '92. 1992.	36
Görsel 21. RobinPage. Excellent '92. 1992.	36
Görsel 22. Yves Klein. Ateş Resmi. 1961.	37
Görsel 23. Yves Klein. Ateş Resmi. F6. 1961.	37
Görsel 24. Anselm Kiefer. Altın Saçların Margarete. 1981.	39

Görsel 25. Gustav Metzger. Asit-Naylon Tekniğinin İlk Kamu Gösterimi. 1960,.....	41
Görsel 26. Gustav Metzger. Bir Öz-yıkım Sanatı Performansı Sırasında. 1961,.....	42
Görsel 27. Raphael Montañez Ortiz ve Paul Pierrot. Piyano Yıkım Konseri. 1966,.....	43
Görsel 28. Raphael Montañez Ortiz. Konser: Bir Numaralı Dans / Piyano Yıkım Konseri. 1966,.....	43
Görsel 29. John Latham. Skoob Kulesi 1966.	44
Görsel 30. Bernard Aubertin. Sıfır Hareket. 1961.	45
Görsel 31. Bernard Aubertin. Yanık Kitap. 1974.	45
Görsel 32. Ivor Davies. Anatomic Explosions / Anatomik Patlamalar. 1966.	46
Görsel 33. Cornelia Parker. Soğuk Karanlık Madde Hikâyesi. 1991.	47
Görsel 34. Cornelia Parker. Soğuk Karanlık Madde Hikâyesi. 1991.	48
Görsel 35. Cornelia Parker. Soğuk Karanlık Madde Hikâyesi. 1991.	48
Görsel 36. Cornelia Parker. Soğuk Karanlık Madde. 1991.	49
Görsel 37. Hans Haacke, Almanya, Venedik Bienali 1993.....	50
Görsel 38. Aydın Gül. 2015. İsimsiz, Kumaş Yakma, 175x250 cm (Solda).....	54
Görsel 39. Aydın Gül. İsimsiz. 2015, (Detay) Kumaş Yakma, 175x250 cm (Sağda).	54
Görsel 40. Aydın Gül. Göç. 2015, Kasnak Üzerine Kumaş Yakma, 35x35 cm.	55
Görsel 41. Aydın Gül. İsimsiz. 2017, Kumaş, jelatin yakma, 60x78 cm.....	57
Görsel 42. Aydın Gül. İsimsiz. 2017, Kumaş Yakma, 57x57 cm.....	58
Görsel 43. Aydın Gül. İsimsiz. 2017, Kumaş Yakma, 120x70 cm.....	58
Görsel 44. Aydın Gül. Perde. 2016, Kumaş Yakma, 180x95 cm.....	59
Görsel 45. Aydın Gül. İsimsiz. 2017, Kumaş Yakma, 50x60 cm.....	60
Görsel 46. Aydın Gül. Distopik Bir Coğrafyanın İzleri. 2019, Kumaş Yakma, 50x50 cm	61
Görsel 47. Aydın Gül. İsimsiz. 2017, Kumaş yakma, 100x100cm (Solda).	63
Görsel 48. Aydın Gül. İsimsiz. 2016, Kumaş yakma, 75x75 cm (Sağda).....	63
Görsel 49. Aydın Gül. İsimsiz. 2019, Kumaş Yakma, 100x65 cm.....	64

Görsel 50. Aydın Gül. İsimlessiz. 2019, Kumaş Yakma, 125x100 cm.....	65
Görsel 51. Aydın Gül. Çeyiz. 2015, Kumaş Yakma, 55x70 cm.	66
Görsel 52. Aydın Gül. Çeyiz. 2015, Kumaş Yakma, 71x58 cm.	67
Görsel 53. Aydın Gül. Abajur. 2015, Kumaş Yakma, 160x100 cm	68
Görsel 54. Aydın Gül. Bandrol. 2015, Kumaş Yakma, 100 cm.....	69
Görsel 55. Aydın Gül. Güneş Ülkesi. 2017, Kumaş Yakma, 57x57 cm.....	70
Görsel 56. Aydın Gül. İsimlessiz. 2019, Kumaş Yakma, 50x60 cm.....	72
Görsel 57. Aydın Gül. İsimlessiz. 2019, Kumaş Yakma, 28x28 cm.....	73
Görsel 58. Aydın Gül. İsimlessiz. 2019, Kumaş Yakma, 28x28 cm.....	73
Görsel 59. Aydın Gül. İsimlessiz. 2019. Kumaş Yakma, 80x45 cm.....	74
Görsel 60. Aydın Gül. İsimlessiz. 2019, Kumaş Yakma, 45x30	74
Görsel 61. Aydın Gül. İsimlessiz. 2019, Kumaş Yakma, 88x50 cm.....	75
Görsel 62. Aydın Gül. İsimlessiz. 2019, Kumaş Yakma, 40x26 cm.....	75
Görsel 63. Aydın Gül. İsimlessiz. 2019, Kumaş Yakma, 62x62 cm.....	76
Görsel 64. Aydın Gül. İsimlessiz. 2019. Kumaş Yakma, 70x62 cm.....	76
Görsel 65. Aydın Gül. İsimlessiz. 2019, Kumaş Yakma, 32x75 cm.....	77

GİRİŞ

“Yeniden Bir İnşa Olarak ‘Yıkma – Yakma’ Üzerine Görsel Anlatılar” adlı tez çalışmasında, yaratıcı yıkım kavramından yola çıkarak; mevcut olanı yıkarak yerine yenisini yaratmak/dönüştürmek için, yıkım, yeniden üretmenin bir formatı olarak ele alınmaktadır.

Bu tez kapsamında yapılan sanat uygulamalarında bireyin içinde bulunduğu bazı durumlar karşısında yaşadığı iç sıkıntısı, kaynaklarına inilerek değerlendirilmiştir. Kişinin iç sıkıntısının nedeni olarak görülen kendi dünyasındaki iç ve dış faktörlerin benliğindeki yansımalarının plastik bir dille ifadesi söz konusudur. Sanat yoluyla dışa vurulan bu yansımalar, ortaya koyulan sanat yapının biçimi ile anlamlandırılır. İçerik ise kişinin yaşama dair kavrayışlarıdır.

Sanatçı toplumsal durumlara karşı duyarlıdır. Bu tez çalışmasında kentleşme, savaş, iktidar ve küreselleşme olgularının yoğun ilişkiler yaşayan sanatçının benliğinde oluşturduğu tahribatların sanatsal bir dille vurgulanmasının yanı sıra kişinin kendine yönelerek kendi dünyasını yaratması, nesnelere yeniden yerleştirme ve yeniden düzenleme ile onlara yeni bir boyut kazandırarak, duyguların, yaşanmışlıkların plastik bir dille gösterilmesi ve yorumlanması amaçlanmıştır.

Sanatsal bağlamda üretim sürecinde, üretimin etkisiz kılındığı ve ürün ile üretim statüsünde değişime yol açtığı bir dönemde reklam, medya, moda vb. alanlar, sanatta disiplinler arası bir çeşitlilik yaratmıştır. Asıl amacı üretim olan ve gelişen bu çeşitlilik, hazır yapıtların oluşmasını sağladığı gibi, her şeyin sanat eserine dönüştürülebilmesini de beraberinde getirmiştir. Sanat uygulamalarında ifade edici öğe olarak kullanılan her şeyin sanat eserine dönüştürülebilmesi ve sanatsal bağlamda teknik olarak bir şeyi fiziksel ve/veya kimyasal olarak dönüştürmek üzerine yapılmış deneysel çalışmalar bu tez çalışmasının kapsamı içindedir.

Yıkarak yapmak ve var olanı tamamen yok etmek yerine onu yeniden üreterek sunmakla bu araştırmada örnek verilecek sanat çalışmalarında nesneyi tamamen yok etmeye değil; onu yıkarak, yakarak, tahrip ederek yeni bir bakış açısıyla yeni bir anlam dönüşmesine dikkat çekilmiştir.

Kuramsal ve sanatsal çalışmaların etkileşimli olarak sürdürüldüğü çalışmanın ilk bölümünde, yaratıcı yıkım kavramının çıkış noktası olan sosyal bağlam birçok kuramcının bakış açısı ile irdelenmiştir. Bu tez kapsamındaki sanat uygulamalarının inşa sürecinde İmparator III. Napolyon döneminde (1848-1852) Paris valisi olan Baron Georges-Eugène Haussmann'ın eski Paris kentini burjuvanın yaşam alanına dönüştürerek yeniden inşa ettirmesi bir çıkış noktası olmuştur. Dönemin Paris'inin yeni bir tüketim kültürüne dönüşümünün sanatçıda uyandırdığı duygular sanat yoluyla ifade edilmiştir. Kentsel dönüşüm başlığı altında içinde yaşanılan şehirlerin tahrip edilerek yeniden yaratılma sürecinde yaşanılan trajedilerin bıraktığı derin izlerin ve acıların sanat yoluyla dışavurumuna yer verilmiştir.

İkinci bölümde ise yaratıcı yıkım ekseninde çalışmış sanatçıların çalışmaları, gündelik hayat nesnelere sanat alanında kullanılmasının tarihsel süreci ve ortaya çıkan sanat akımlarıyla ilişkisi açısından açıklanmaya çalışılmıştır. Sanatçıların, travmatik durumlar ve toplumsal olaylardan hareketle ve tahribat, yaratıcı yıkım ve yeniden inşa yöntemleriyle yarattıkları sanat yapıtları incelenmiştir.

Üçüncü bölümde, bu araştırma kapsamında yapılan uygulamalarda yıkarak, yakarak yapma uygulamalarının bir değerlendirmesi yapılmıştır.

Bu sanat uygulamaları yapılırken, kullanılan nesnenin sanatsal dönüşüm süreçlerinin sanatçının kendi düşünsel süreçleri ve toplumdaki dönüşümlerden nasıl etkilendiği ortaya konulmaya çalışılmıştır. Toplumsal hayatta bireyselleşmenin ve endüstrileşmenin birlikte getirdiği değişim gerek sanatsal gerekse sosyal açıdan yeni bir arayışı başlatmıştır. Sanat tarihi okumasıyla, sanatın kültürel ve toplumsal olaylardan nasıl etkilendiğine, yaşanılan değişim ve dönüşümlerin sanat-yaşam ilişkisinde yeniden üretimle nesnenin nasıl bir anlam dönüşümü geçirdiğine odaklanılmıştır. Bu anlamda, geleneksel olandan sıyrılma, yeni arayışlar, gündelik yaşam nesnesinin sanata dahil edilme yöntemleri, sanat eylemi, sanatın ve sanatçının özgürleşme arzusu, sanat tarihsel örneklerle desteklenerek bu araştırma kapsamında yapılan sanat uygulamalarının açıklanması amaçlanmıştır.

BÖLÜM 1: YARATICI YIKIM

Yeni yaratma sürecinde özgün tanımlarla bilineni göz ardı ederek yeni araştırma davranışları görülmektedir. Yaratıcılık, var olanla yeni arasında ilişkiler kurabilme, daha önce yapılmamış olanı yapma, yaşantılar yoluyla edinilen deneyimlerden hareketle yeni fikirler üretme ve bunun sonucunda yeni bir ürün ortaya koyabilme olarak da tanımlanabilir.

Sanatçı var olan yeteneğini hayat deneyimleriyle birlikte doğru biçimde birleştirerek yeni bulma çabasında kendi bilinçaltıyla da yüzleşecektir. İçinde yaşadığı toplumun kültürel yapısı ve kendi bilinçaltının karşılaşma anında çıkan çarpışmalar ve çelişkiler imgelem yoluyla açığa çıkacaktır. Bu çoğu zaman bir çatışmaya dönüşebilir. Sanatçı bu durumda özgün, özgür ve bilinçli bir şekilde kendine verdiği yanıtları nesneyle birleştirerek sanat eseri olarak ortaya çıkarır. Kendi bilinçaltı ve toplum arasındaki çatışmaları da böylece aşmaya çalışacaktır. Sanatçı yaşadıkları ve yaşamak istedikleri arasında bir iç sorgulama yapar. Bu sorgulama ile kendini tanımaya, anlamlandırmaya ve anlam üretmeye başlar. Bu anlamlandırma sürecinde karşılaşılan düşüncelerin şekillenerek dışsallaşması ürüne dönüşerek ortaya çıkar. Sanatçının en büyük sorunsalı kendisidir. Plastik bir dille yaratma süreci kendini anlama çabasıdır. Yaratma sürecinde ortaya koydukları ise iç dünyasındaki duyguların, olumsuzlukların ve sınırların duyularla tekrar biçimlenmesidir. Bu biçimlendirme sürecinde nesneyi yeniden değerlendirmek ve yeni bir ürün ortaya koymak için yaratıcılığın yıkıcılığı da eklemeyerek yeni bir dönüştürme etkinliği içinde yeni formlar üretmek kendine yeni bir plastik dil oluşturur. Yıkma eylemiyle yok etmekten ziyade yeni üretmek adına yapmaya ilişkin bir yaratım süreci başlatır.

May Rollo (1991) insanlar herhangi bir etki biçiminde bütünleneceklerse, bir yasaklar yığını altında yitmiş olan kişiliklerinin "yitik" yanlarını ele geçirmelidirler. "Nesnel olmayan sanatla apaçık benzerliğine karşın, henüz otantik olgun sanat için gereken gerilimden yoksundur. Yaratıcılık kendiliğindenlik ve sınırlamalar arasındaki gerilimden doğar, sınırlamalar kendiliğindenliği sanat ya da şiir eseri için asıl olan farklı biçimlere zorlar.

Olgunlaşan kişinin sanatı, er ya da geç sınırlamalardan çıkan ve olgun sanatın tüm biçimlerinde mevcut olan diyalektik gerilimle kendini ilişkiye sokmalıdır. "Michelangelo'nun kıvranan esirleri;

Van Gogh'un vahşice bükülen selvileri; Cezanne'ın bize sonsuz bir baharın tazeliğini anımsatan nefis sarı-yeşil Güney Fransa peyzajları... Bu eserler kendiliğindenliğe sahipken, bir yandan da gerilimin içkinleştirilmesinden gelen olgun niteliğe de sahiptirler. Bu onları "ilginç" ten daha öte kılar; onları büyük kılar. Sanat eserinde var olan hâkim olunmuş ve aşılmış gerilim, sanatçıların sınırlamalar ile sınırlamalara karşı başarılı mücadelelerinin sonucudur. (May, 1991, s. 122-123)

Nietzsche'ye (1997) göre yaratıcı yıkım, yaşam gücünün ortaya çıkışıdır. Yaşam, sürekli bir kaos halidir. Bu ortamda insanın doğasından gelen bir özelliği vardır ki, o da yıkıp yeniden yapmaktır. Nietzsche "Böyle Buyurdu Zerdüşt" (1997) kitabında yaratıcı yıkım kavramına şu cümleleriyle yer vermiştir. "Kişi doludizgin yaşasın, varlığının sınırlarına dek yaşasın ve bittiği yerde kendini alt ederek, üst insanı gerçekleştirsin." (Nietzsche, 1997, s. XV).

Kendini alt etme, orijinal, otantik bir doğanın restore edilmesi değil, ikincil, yeni bir doğanın üretilmesidir (Küçükalp, 2010, s. 68).

Kendini alt etme Nietzsche'nin felsefesinde nihilizmin alt edilmesinin yani değerleri yeniden değerleyecek olan üstün insana ulaşılmasının bir önkoşuludur. Deleuze'e göre bu anlamda üstün insan, düşünmenin yeni bir şekline, kutsal olandan farklılığa işaret eder. Değerlemenin yeni şekli ise ne değerlerin bir değişimi, ne soyut bir ikame, ne de diyalektik bir ters yüz etmedir. Bu yeni değerlendirme biçimi, değerlerin kendisinden çıkarıldığı ögede bir ters yüz etme ve değiştirme anlamına gelir (Aktaran Küçükalp, 2010, s. 68).

Yaratıcı yıkım, Karl Marx'ın ekonomik teori ve görüşlerinden esinlenen Joseph Schumpeter tarafından ortaya konulmuş bir terimdir. Schumpeter "Kapitalizm, Sosyalizm ve Demokrasi" (1942) adlı eserinde, yaratma/dönüştürme eyleminin teknolojik gelişmelere paralel olarak mevcut olanı dönüştürmek için bir yaratım ve yıkımı ifade ettiğini söylemektedir. Schumpeter'in yaratıcı yıkım yaklaşımına Marx'ın artı değer kuramı kaynaklık etmiştir. Yeni olguların daha önceki olguları eskiteceğini ve zamanla da onları yıkacağını savunmuştur.

Schumpeter daima yeni yapıların bir öncekinin yerini alarak eski yapıların yıkılacağı süreci “yaratıcı yıkım” süreci diye adlandırmıştır. Yeniliklerin sürekli bir yenilik yaratarak eskisini tamamen ortadan kaldırarak ekonomik yapının kökten değişmesini endüstriyel değişim olarak ifade etmiştir (Schumpeter, 2010).

Yaratıcı yıkım kavramını kent çalışmalarına uyarlayan David Harvey, şehir incelemesi yaparak daha verimli bir üretim-tüketimin olabilmesi için kentin yıkılıp yeniden yapıldığını iddia etmiştir. Harvey kentsel dönüşüm konusuna değinmiştir. Kentsel dönüşümle aslında sermayenin çıkarlarına hizmet edildiğini vurgulayan Harvey’e göre mülksüzleştirme ve yerinden etme süreçleri ile yapılmak istenen aslında kent içindeki en büyük sorun olan çarpık yapılaşma sorununun çözülmesi yerine elit kesimin göz zevki için varoluşu bir yerden başka bir yere taşımaktır.

Yaratıcı yıkım yöntemiyle III. Napolyon döneminde (1848-1852) Paris valisi olan Baron Georges-Eugène Haussmann kentsel yenileme ve gelişme adına kamulaştırma yetkisinin tüm güçlerini kullanarak kent merkezlerini burjuvazinin barınabileceği şekilde kendini sürekli yenileyen kentsel dönüşüm modelini geliştirmiştir. Buna Haussman yöntemi denilmiştir.

Bu tez çalışmasındaki yakarak yapmak kavramı, bu kavramı kent hayatı için kullanan David Harvey’ den esinlenerek kullanılmıştır. Bu aslında sadece fonetik bir esinlenme değildir. Bu tez raporundaki sanat uygulamaları, yıkılarak yapılan yeni kentlerin insanlara sunduğu nimetler, büyük sitelerin, AVM’lerin, otoyolların arasında sıkışmışlıklar, tam da bağlantılar dünyasında bağlantısız kalmış olmak veya Ağ Toplumu’nda bir inşaattan düşerken inşaatın altında koruma sağlayacak herhangi bir Ağ’ın olmama çelişkisi gibi içinde bulunulan çağ ve gelişmelerle beraber şehirlerde yaşanan kentsel dönüşümlerin yaşattığı duygu yığınlarının ifadesidir. Bu mekanların sürekli burjuvanın talebi doğrultusunda yaratıcı yıkım yöntemiyle yeniden yapılandırma süreçleri hemen her zaman şiddete yol açmıştır. Kentlerde mülksüzleştirme, yerinden etme süreci, kentin yıkılıp yeniden inşası ve parçalanan kentsel dokunun yeni bir mekan oluşturması, bu tez kapsamındaki sanat çalışmalarında yeni bir ürün ortaya koymak için seçilen nesnenin yakılması ve onunla ilişkilendirilmiş duyguların çıkış noktasıdır. Var olanın üzerine yeniyi yapmak şiddet gerektirir. Nesnenin ilk anlamından sıyrılarak yeni bir esere dönüştürülmek için tahrip edilmesi ve yeni anlamıyla bir sanat yapıtı olarak ortaya konması, aynı zamanda kentsel dönüşümlerde

kentin asıl sahiplerini yerinden ederek elit kesimin kullanacağı yeni bir alan yaratılmasına karşı bir tepkinin yansımasıdır. Bu tez kapsamındaki sanat yapıtları kentsel dönüşümdeki yaratıcı yıkımdan esinlenerek başlamış daha sonraki süreçlerde düşünsel deneyim ve yaşamsal paradigmaların sanat eserine dönüştürülme pratiği ile yeni bir üslup olarak ortaya çıkmıştır.



BÖLÜM 2: YARATICI YIKIMIN SANATA YANSIMASI

Tarih boyunca toplumların sosyo-ekonomik ve politik yapılarındaki dönüşümler ve bunların doğurduğu sonuçlar sanata da yansımıştır. Sanatçılar sanatsal yaratımlarında anlatımı güçlü kılabilecek ve yeni bir gerçeğe ulaşabilecek biçimsel arayışlara girmiş ve yeni anlatım biçimleri keşfetmeye çabalamışlardır. Yeni olanı keşfedebilmek için eskinin biçiminin bozulması kaçınılmazdır. Günümüz sanat anlayışında sanatçılar yeni arayışlarında birçok farklı anlayış ve biçimlerle karşımıza çıkmaktadırlar. Kimi zaman yeniyi ararken gelenekçilik karşıtlığı alevlenmiştir.

Bir sanatçı olarak bu tez kapsamında yapılan çalışmalarda, yeni arayışında kendini yeniden keşfetme ve potansiyel sorgulama süreciyle otoritelerden kurtulmaya çalışarak kendini yeniden tanımlama çabası söz konusu olmuştur. Özgün bir ürün ortaya koyabilmek için mevcut olan kurallara zaman zaman isyan edilmiştir. Tüm yararlılık ve etik standartları göz ardı edilmeye çalışmıştır. Geleneksel sembollerin yakılması ve tahrip edilmesiyle bir anlam dönüşümü yaratacak yeni ürünler için bir süreç başlatılmıştır. Bu, yeniyi üretme çabasıdır. Yeniyi üretirken eskinin tamamen yok edilmesi veya yıkılmasıyla yeni bir ürün ortaya koyulması geleneksel olanın yapısının değiştirilmesi ve hatta yerine daha güvenilir ilkeler koyulması sanatsal bağlamda bir yaratıcılık ifadesi olarak düşünülebilir.

Yaşanılan toplumsal dönüşümler sanatta yeni arayışları ve yeni anlatım üslupları bulmayı zorunlu hale getirmiştir. Toplumsal ağlar, kimlikler, öz geçmiş, inançlar ve yaşantılar yoluyla edinilmiş bazı bilinçaltı durumlar sürekli olarak yeniden tasarlamak için bir itki oluşturmuştur. Kimi zaman hiçbir bağlamı olmasa da bu özgür yaratımlar bir sanatçı olarak yaratma hazzı uyandırmıştır. Gündelik hayatın ve bireyselleşmenin sorgulanmasıyla sanatçının kendi derinliklerinden getirip bağ kurduğu bir nesnenin sanat nesnesine dönüştürülmesiyle ortaya koyulan ürünle yaratıcılık süreci tanımlanmaktadır. Bir sanatçı olarak bu tavrı göstermek aynı zamanda gelenekselleşen standartları, dönüşüme uğramış toplumsal yapıyı ve sanat anlayışını sorgulamaktır. Alışla gelmiş olanın dışında yeniyi ulaşmak da söz konusudur. Yeniyi bulma sürecinde seçilen sanat nesnesinin önceki anlamıyla bağının kopartılıp yeni bir sanat ürününe dönüştürülmesiyle yaratıcı ruhun görsel olarak sunulması için yeni teknik ve yöntemler aranmaktadır. Bu yapılırken özgün olmak

için bazı yaklaşımlara ve kavramlara meydan okunmuştur. Ortaya koyulan ürünlerin konuları tamamen sanatçının kendi iç kaynağından beslenmiştir.

Sanat tarihi geçmişinden günümüze çeşitli örneklerle değerlendirildiğinde denilebilir ki yeni olana ulaşmak için eskinin değişime uğratılması veya olanın üzerine yeninin eklenmesi aslında bir çeşit yıkma ve üzerine yeniden inşa etmedir. Bu süreçte, uygulanan çalışmaları değerlendirmeden önce sanat tarihinde değişim yaratmış bazı sanat eserlerinin incelenerek günümüze kadar bir değerlendirme yapılması uygun olacaktır.

2.1.Boysal Serüvende Yıkarak Yaratma Üzerine

Yaratıcılık ve sentez, sanatçının kendi üslubunu oluşturur. Doğayı algılayışı, sanat yapıtını kompoze edişi, kısacası sanat eserini oluşturan tüm öğeler bir biçim kazanarak sanatçının stilini yansıtır. Sanatçı yapıtı oluştururken geleneksel sanat anlayışını kendi stiliyle yeniden kompoze etmenin yanında bazen de başka bir sanatçının yapıtını kullanarak kendine has üslubuyla onu yeniden yorumlar. Bu bağlamda yeni bir ifade arayışında olan sanatçı, resim sanatının uygulanış biçimlerini ve materyallerini, geleneksel ezberleri göz ardı edip resim sanatında yeni fikirler, materyal ve yöntemler ile sanatı yeniden üretmeyi amaçlar. Sanatçı bunu yaparken sanatı ve sanat yapıtını yeniden anlamlandırmayı dener. Sanatçı için resimde estetik ve sanat üretimi asıl unsur iken geleneksel olandan sıyrılmaya, yeniden sanatsal üretim ve düşüncenin de en az estetik kadar önem taşıması, sanatçılara özgünlük kriterlerini de sorgulatmaya başlar.

Örneğin Tiziano (1485- 1576) renk konusunda yeni bir üsluba geçerken rengin artık nesnelere bağlı olmadığını savunmuştur. Tiziano, "Meryem, Azizler ve Pesaro Ailesi Üyeleri" (1519-26) adlı sanat yapıtında alışlagelmiş olan kompozisyon kurallarını altüst ederek, kompozisyondaki öğeler arasındaki uyumun bozulmadan da resimdeki canlılığı nasıl koruduğunu gözler önüne sermiştir. Zamanla itibarı artan kompozisyon kurallarını bir yana iterek kompozisyonda uyumu yeniden yakalamak için renge sarılmıştır. Resimlerindeki dengeyi yakalamak için kullandığı renkler çağdaşlarını şaşırtmıştır. "Azizlerle Meryem" tablosundaki (Görsel 1) dengeyi, kabul gören kompozisyon kurallarını yıkarak renkler vasıtasıyla yeni bir tarz ile yakalaması başarılı bir girişim olmuştur (Gombrich, 2011, s. 331).



Görsel 1. Tiziano. Meryem, Azizler ve Pesaro Ailesi Üyeleri. 1519-26.

GOMBRICH. E. H (2011) Sanatın Öyküsü Çev. Erol Erduran- Ömer Erduran, Remzi Kitabevi, 7. Baskı s.330

XVIII. yüzyılda rasyonel düşünceye karşı başlayan aydınlanma hareketiyle doğan romantizm yeni-klasikçilere karşı bir tepki olarak doğar. Romantizm akımı sanatçıları var olan formları ve ölçüleri sınırlayan ve belirleyen tüm kurallardan kurtulma çabası gösterir. Geleneksel olan bütün anlayışı yıkarak, resimdeki kompozisyon anlayışını yerle bir etmektedir. Herhangi bir derinliği ve perspektifi olmayan doğal manzaralar, tarihsel süreçte travma yaratmış toplumsal olayları kendi iç dünyasını ve duygularını ön planda tutarak yapmışlardır.

İnsan yaşamının bütününe kapsayan ve dış dünyadan esinlenmek yerine kendi duyu ve duygularından esinlenen XIX. yüzyıldaki modern çağın başlangıcı, günümüzün dünya ve sanat görüşünün öncüsü olan romantizm tartışmasız büyük önem taşır. Daha sonra ortaya çıkacak akımların da en büyük uğraşı benlik ve çevrenin karşılaşma anında ortaya çıkacak olan çatışma olacaktır. Romantik sanatçılar, çağdaş yaşamı ve tarihi birbirine kaynaştırarak insan duyu ve sezgilerini daha baskın olacak biçimde resimlerinde ön plana çıkararak sanatta yeni bir anlam ile birlikte özgün yaratıcılık, hayal gücü, sanatsal, politik ve sosyal hareketleri birleştirmiştir.

Romantizmden sonraki süreçlerde duyguların ifadesi için farklı arayışlar ve yönelimler devam etmiştir. Sanatçı yaratım sürecinde bilinçaltı süreçleri ve psikolojik durumlarını yapıtlarına yansıtacak sanatsal bir dil arayışına girmiştir.

Yaratıcı yıkım kavramı ilk bakıldığında garip bir duygu oluşturur. Yaratmak kelimesi sanat için kulağa hoş geldiği gibi hemen arkasından yıkmak kelimesi sanatın içinde uygun değilmiş gibi durur. Bu iki kelime birbirine çok uyumsuz gibi dursa da sanat tarihinin her döneminde daha önceden yapılmış olan sanat yapıtları daha sonraları birçok sanatçı tarafından kullanılarak yeniden yorumlanmış, yeniden üretilmiş ve çeşitli yollarla tahrip edilerek yeniden sergilenmiştir. Başka eserleri kendi eserlerine yerleştiren bu sanatçıların tüketerek üretmek ile müdahale ettikleri işlerde orijinal ile yeni arasındaki geleneksel ayrımı tartışmak niyetinde oldukları anlaşılmaktadır. Manipüle edilen işler artık birincil değildir. Deforme edilerek veya yeniden yorumlanarak 19. yüzyıldan bu yana artan sanat eseri üretme yöntemleri aslında sanatı tüketerek tekrar sanat üretmek olarak da okunabilir.

Duchamp Mona Lisa'da, geleneksel olan sanat anlayışına müdahale ederek ve hazır nesneleriyle aslında geleneksel olan sanatın yerleştirmiş olduğu göze hitap eden estetik anlayışa zihinsel bir saldırı gerçekleştirmiştir. Böylelikle geleneksel sanat anlayışını yıkmaya yönelik hareket etmiştir. Duchamp'a göre Mona Lisa, bir tablo olarak resim sanatını; model (konu) olarak da kadını temsil ediyordu. Ayrıca bu çalışmasıyla, görsel imge ile sözel dil arasındaki garip ilişkiye de dikkat çekmiş oluyordu. O halde bir konuya dikkat çekmek, sorgulamak için hangi tarz olursa olsun görsel bir dil kullanmanın, ona sözcük eklemenin bir sakıncası yoktu. Peki, Mona Lisa'nın mükemmel bir kopyasını bizzat Duchamp'ın kendisi yapsa ve bıyığı da onun üstüne ekleyseydi ne olurdu? Sonuçta izleyicinin gördüğü şey altında L. H. O. O. Q. yazılı, bıyıklı bir Mona Lisa olmayacak mıydı? Ayrıca Duchamp'ın dediği gibi, bir hazır yapıtın kopyası aynı mesajı verirdi. Demek ki resim sanatından çok, resim sanatının hâlihazırdaki işlevine karşı çıkmak gerekiyordu (Aktaran Yılmaz, 2013, s. 181) (Görsel 2-3).



Görsel 2. Leonardo da Vinci. Mona Lisa. 1502.

GOMBRICH. E. H (2011) Sanatın Öyküsü, Çev. Erol Erduran- Ömer Erduran, Remzi Kitapevi, 7. Baskı s.301



Görsel 3. Marcel Duchamp. L.H.O.O.Q. Kurşun Kalemle Müdahale edilmiş resim. 1919.

YILMAZ. M. (2013) Modernden Postmoderne Sanat, Ütopya yayınları, 2.Baskı s.178

Pablo Picasso, Edouard Manet'in "Kırda Öğle Yemeği" (1863) adlı yapıtını kendi üslubuyla yeniden yorumlamıştır. Bu yer değiştirme, sanat rejimini tanımlayan ilişkileri yeniden şekillendirerek yeniden düşünülebilir hale getirdi. Sanatçı, imgeleri bu şekilde yaratmanın, onları

düpedüz kopya etmekten çok daha “doğaya uygun” olduğuna inanıyordu (Gombrich, 2011, s. 331).

Estetiğin öncüleri olan filozoflar tarafından bile; sanata ait şeyler artık “yapma tarzları” gibi pragmatik ölçütlere göre tanımlanmıyordu. Gitgide daha çok “duyulur olma tarzları” terimleriyle tanımlanıyordu (Ranci re, 2012, s. 16). Picasso’nun “Kırda  g le Yemeği”ni yeniden yorumlaması tam da orijinalinin hoyrat ca stilize ediliŖi gibi algılanabilir. Bir eserin farklı bir teknikle yeniden yorumlanması alışılmıŖ resmin yıkımı da sayılabilir (G rsel 4-5).



G rsel 4. Edouard Manet. Kırda  g le Yemeği. 1863. (1832–1883).

Erbil. D.(2004) Empresyonist Sanat Ansiklopedisi, Remzi Kitabevi, 4. Baskı s.124



Görsel 5. Pablo Picasso. Kırda Öğle Yemeği Yorumu. 1960.

Picasso. Kırda Öğle Yemeği. Jpg- Vikipedi

Rauschenberg'in "Erased de Kooning Drawing" (1953) adlı çalışması, sanat yapıtına müdahale ederek tahrip etme açısından önemli bir örnektir. Sanatın kaynağı; sanatçının iç evreninden, dış çevreye yönelmiş, insanın, gecen ve davranışın anlamlandırılmasına dayalı geleneksel araçlar kullanılarak yapılmış olan seyirlik bir resimden, katılım ve çözümleme gerektiren bir sanata geçişle belirlenir (Şahiner, 2013, s. 126). Bu geçişi gerçekleştiren Rauschenberg, Soyut Dışavurumcu izler taşıyan eserlerini önce siler daha sonra da sanatsal anlamda zirveye ulaşabilmek adına ünlü bir sanatçının eserini silme fikrine kapılır. Bir sanat eserinin silinerek veya tahrip edilerek yıkım eylemi yoluyla yaratılabileceği üzerine incelemeler yapmıştır. Birçok sanatçıyı eserlerinin bir kısmını silme amacıyla ziyaret etmiştir. Soyut Dışavurumcu (1940) De Kooning de Pop sanatçısı (1950) olan Rauschberg'in ziyaret ettiği sanatçılar arasındadır. De Kooning'den aldığı çizimi ile uzun bir süre uğraşarak onu silmiştir. Geriye silme işleminden sonra orijinal çizimlerden izler kalmıştır.

Rauschenberg, üst üste yığılarak çizilmiş resmi silgisi aracılığıyla yok etmiştir. Bu durumda çizgiler yok edilerek yerinden edilmiştir. Bir sanat yapıtının sanatçısının onayıyla tahrip edilerek

yıkıma uğratılması diğer yandan da yıkımı gerçekleştiren uygulamacısı aracılığıyla başka bir sanat yapıtına dönüştürülmesi tam bir yaratıcı yıkım olarak görülebilir.

Rauschberg bir sanat yapıtının silinmesinin veya imha edilmesinin de yeni bir yaratıcılık olduğunu savunmuştur. De Kooning'in eserini tamamen silerek boş bir çerçeveye koymuştur (Görsel 6).



Görsel 6. Robert Rauschenberg. Silinmiş de Kooning Deseni. 1953.

BBC- Culture- The Art Works That Caused A Scandal

Yıkarak yapmak alışılmışın ötesinde yenilikçi bir tutuma yaşam vermektedir. Kırmak ya da silmek yok edici bir eylem olarak değil yaratıcı bir tavır olarak eyleme dönüşür. Sanatçı bunu yaparken bulunduğu sosyal çevre hakkındaki izlenimlerini duygusal bir bağ oluşturarak dışavurumcu bir tavırla, öznelini yaratmak için mevcut olanın asıl anlamı dışında yeni bir anlama dönüştürmektedir. Buna anlamsal dönüşüm de diyebiliriz.

2.2.Yaratıcı Yıkım Bağlamında Sanatın Gündelik Yaşam Nesnesiyle Buluşması

Boyasal serüvenden sonra sanat dünyasında bazı sanatçıların sanatın biçimsel ve anlamsal dönüşümü üzerine sanatın sınırlarını sorgulayıcı bir tavır takındıkları söylenebilir. Sanatın ve nesnesinin çevresini saran kabukların kırılarak çıkarılması, alışlagelmiş olanın yıkılmasıyla sanat dışı alanda belirginleşen nesne, hazır -nesne adını ve varlığını algılama alanında anlam dönüşümüne uğrayarak yeni bir sanat nesnesi olarak da duyuracaktır. Sanat nesnesinin esneklik ve kullanılabilirliği bakımından geçirdiği gelişme sonucunda sanat yapıtının “Güzel” diye tanımlanmasının köklü değişimlere uğraması olası görünmektedir. Artık bütün sanat dallarında eskisinden farklı bir gözlemi, gelişimi ve işlemeyi gerektiren fiziksel bir yan vardır. Çok uzun bir süreden beridir ne uzam ne madde ve ne de zaman eski pozisyonunda bulunmaktadır. Sanatçının iç dünyasına en yakın görünümü ve kendini en fazla ifade edebildiği gündelik hayatın nesnelere yönelme gereksinimi günden güne artmaktadır.

Güzellik, gerçek, deha, uygarlık, biçim, toplumsal konum, beğeni vb. Bu varsayımların çoğu bugünkü durumuyla artık dünyaya uymamaktadır. Bugünkü durumyla dünya salt nesnel bir gerçeklik değildir; buna bilinçlilik de katılmıştır. Günümüze tam uymamalarının dışında bu varsayımlar geçmişe de gölge düşürürler (Berger, 2009, s. 11).

Bu kaçınılmaz “Yeni” arayışları sanatın tekniğini de olduğu gibi değiştirecektir. Sanatçının buluş yeteneğini de doğrudan etkileyecek olması sanat kavramını büyük bir değişime uğratabilir. Sanattaki değişme ve gelişme eğilimleri üretim koşulları göz önüne alınınca eskiden kalanı artık saf dışı bırakmakta ve mevcut olanı dönüştürme eylemine girmektedir. Gündelik yaşamın nesnelere dahil edilerek yeni bir anlam yüklenilebilir olması artık eski anlamından tamamen dönüşerek yeni bir anlam bulmasıdır.

Bugün çelişki, yeni formlara duyulan arzunun sonsuzluğu ile beden, cinselliğin vs. sonluluğu arasındadır. Yeni sanat bu çelişkinin terimlerini değiştirmelidir: Sonsuzluk tarafına yeni bir içerik, yeni bir ışık dünyaya yeni bir bakış koymalı; sonluluk tarafına ise araçların ve vecizleştirmenin kesinliğini koymalıdır (Artun, 2010, s. 356).

Pablo Picasso 20. Yüzyılın tartışmasız en önemli sanatçılarından biridir. Geleneksel resim sanatına başka bir bakış açısı getirerek görme biçimini dönüştürmüştür. Sanata dair her şeyi yeniden sorgulayarak tanımlamıştır. Kendisinden sonra gelecek olan sanatçı kuşakların da sanatı sürekli ve hep yeniden tanımlamasının nedeni olmuştur.

Sanatında hazır nesneye yer veren Picasso sanatta temsil sorununu sorgulamıştır. Kübist Picasso resimden vazgeçmek yerine dikkat çekici bir biçimde geleneksel içerik çerçevesinden çıkmadan kavramsal sanatın gelişim aşamasında, gündelik görüntü ile hazır-yapıtları kullanarak izleyicinin beklentisini kesintiye uğratarak bildiklerini, nasıl bildiklerine dair sorgular. Bu, bilgi kuramıyla alakalı bir durumdur. Gündelik hayat yaşantısıyla sanat atölyelerinin örtük yaşantısını kaynaştırmayı amaçlar. Picasso'nun kolaj denemeleri hasır, gazete ve muşamba gibi seri üretim nesnelere dayanmaktadır. Bu nesnelere eserlerinde sanat bağlamına sokan Picasso endüstriyel ürünleri yapıtlarında bir öğe olarak kullanmıştır (Görsel 7). Bu tavrı yıkıcı bir tavidir. Sanatın alışlagelmiş malzemesinin dışında gündelik hayat nesnesi olan malzemeyi sanata dahil etmesi mevcut olan kuralların yıkılmasıdır. Picasso bir sanat yapıtı üretirken bir yandan da mevcut olan sanat ve sanatın araç ve malzemelerinin sınırlarını sorgulatmaktadır. Bu sorgulamayı yaparken kabul görmüş sanat kalıplarını da yıkmayı amaçlamaktadır. Bu yeni anlatımı kısa sürede uluslararası sanat ve tasarımda bir dizi gelişmeler için sıçrama tahtası olmuştur. Bu akımın etkili olmasının nedeni de Kübizmin birtakım özgürlükler getirmesiydi. Örneğin, gerçekliği belli bir ölçüde dolaysız olarak yansıtmak gibi eskiden beri yüklenilmiş bir ödev bırakma özgürlüğü, dünyayı yepyeni açılardan yansıtmak için yeni anlatım yolları ya da yeni dil birleşimleri bulma özgürlüğü (Lynton, 2004, s. 61).



Görsel 7. Pablo Picasso. Hazeranlı Natürmort 1912.

<https://kavrakoglu.com/cagdas-sanata-varis-41-kubizm-2/>

Sosyal ve kültürel anlamda var olan burjuva değerlerinin sonucu olan Birinci Dünya Savaşı'na yaklaşımları tam da muhalif bir tavırla yansıtan Dada sanatçıları geleneksel yöntemin reddiyle insan yaratıcılığını sınırlayan kültürel verilere karşı çıkmışlardır. Dada hareketi (1916) savaş sonrasında muhalif bir ekip ile yarattıkları dayanışma alanında amaçlarına ulaşmak için açtıkları Cabaret Voltaire sanat ve eğlencenin gerçekleştiği bir yer olmuştur. Bu yerin ve Dada'nın önemi "sanattaki yeni" ifadesini ortaya koymaktı. Dada burjuvayı ve onun estetik anlayışını yerle bir eder. Artık güzelin yerini sıradanlık alır.

Dada'nın en genel temsilcilerinden olan Duchamp için alışılmış bir nesnenin eski düzeni yerle bir etmek adına yeniden kullanması, nesnenin artık gündelik sanat nesnesi olmasının dışında izleyici üzerindeki etkisini ölçer bir deneysel araca dönüşmüş ve anlam değişikliğine uğramıştır. Duchamp'ın bu tavrı sanatla yaşam arasındaki sınırları yok etmek ve kültürel kurumsallaşmaya karşı bir eleştiri olarak okunabilir. Mevcut olan bir fikir yerini yepyeni bir fikre bırakmaktadır. Marchel Duchamp, endüstriyel bir hazır nesne olan "Pisuar"ı sanatsal bir yapıt olarak sergilemeyi amaçlamamıştı. İzleyici karşısına çıkardığında bir sarsıntı etkisini amaçlamıştır. Tam da istediği gibi şiddetli tartışmaların başladığı sanat yapıtının kutsanışını yerle bir etmiş ve herkesin fikirsel

olarak belki de birer sanatçıya dönüşmesini arzulamıştı. Estetik beğeni ölçülerini, sanatı ve sanatçıyı kutsallıktan çıkarıp sıradanlaştırmıştı. Artık sanat onun için bir beceri eylemi olmaktan çıkmış fikirsel bir eyleme dönüşmüştü.

“Pisuar” yirminci yüzyılda sanat felsefesini sorgulatan en etkili figür olmuştur. Duchamp Pisuar ile sanatı aslında zanaattan uzaklaştırarak tamamen fikre çekmeye çalışıyordu. Bunu yaparken de şiire yaklaşır bir tavırla resim ve heykele yaklaşıyordu. Bir şiir yazılırken nasıl ki onu yazan kalemin, kullanılan harfler ve kaligrafik özellikleri şiirin üzerine yazıldığı kâğıdın özelliklerinden ziyade şiirin anlamı, ahengi ve kullanılan kelimeler önemliyse resim ve heykelde de tekniğinden ziyade ardında barındırdığı fikrin önemini ortaya koyuyordu. Duchamp’ın amaçladığı daha önemli bir değişiklik ise sanatçı, sanat objesi, halk ilişkileriydi (Lynton, 2004, s. 131). İşte pisuardaki motivasyonu da buydu.

New Yorklu Dadaistler tarafından yayınlanan The Blind Man adlı dergide yayınlanan anonim bir yazı, “Çeşme”nin neden bir sanat eseri olduğunu şu üç argüman ile savunuyordu:

Objenin seçimi başlı başına yaratıcı bir süreçtir.

Objeye işe yarar özelliğinden koparıldığında bir sanat eseri haline gelir.

Objeye bir isim verip, bir sanat galerisinde sergileyerek objeye yeni bir fikir veya anlam verilmiş olur (Aktaran İzan, 2018).

Yerleşik olan zihniyeti yıkmak felsefesi haline gelen Duchamp’ın yıkmak istediği şeyi yalnızca geleneksel sanat anlayışının yarattığı iktidar ile sınırlamak onun hazır nesnesindeki derin anlamı anlayabilmek için yeterli olmayacaktır. Duchamp’ın çalışmaları kendi formlarıyla yine kendini üreten iktidarlara da bir saldırı niteliğindedir. Paris topografyası da bundan nasibini almıştır.

Paris (1852-1870) III. Napoléon’un valisi Georges Haussmann’ın planlarıyla yıkılıp yeniden inşa edildi. Haussman kentsel yenileme ve gelişme adına işçi sınıfını ve diğer tehdit unsurlarını siyasi tehdit ve toplumsal düzen sorunu olarak gördü ve onları kamulaştırma yetkisinin tüm güçlerini kullanarak kent merkezinden uzaklaştırdı. Böylelikle burjuvazinin barınma sorunu yeni bir

yöntemle çözüldü. Buna Haussman yöntemi denildi. Sonuç olarak Haussman'ın kendini sürekli yenileyen ve yaratıcı yıkım yöntemiyle ilerleyen kentsel dönüşüm modeli günümüze kadar kendini yineleyerek gelmiştir (Harvey, 2013, s. 48-49).

Modern Paris inşa edilirken geniş caddelere yer açılarak, anıtlarla demir kuleler ve sütunlarla tam bir iktidar simgesi haline getirildi. Duchamp hazır nesnesiyle Paris'in bu yeni görüntüsünü eleştirel biçimde heykel formuna dönüştürerek kullanmıştır.

Yeniden düzenlenen ve iktidar simgesi haline dönüştürülerek kent yığınları halindeki bu yeniden tasarlanan kenti “Bicycle Wheel” (Bisiklet Teker, 1913) (Görsel 10) ve “Booth Rack” (Şişe Askılığı, 1914) (Görsel 11) çalışmalarına konu yapmıştır. Yeni Anıtsal Paris'in Eiffel Kulesi'ni ve Dönme Dolap'ını gösterirken Duchamp, kuleyi ve dönme dolabı hatırlatabilecek nesnelere seçmiştir. Seçtiği nesnelere Şişe Askılığı ile Eiffel Kulesinin o çirkin metal yapısını hatırlatacaktır. Gündelik hayat nesnesi olan askılığı anlam dönüşümüne uğratarak metal bir formla heykelleştirmiştir. Bisiklet Tekerleği ile güçlendirdiği Şişe Askılığı ile kendi Paris topografyasını tasvir etmiştir. Bir tabureye oturtulan tekerlek ile dönme dolap etkisi verilmiştir.

Duchamp hazır nesnelere Paris şehrinin görüntüsünü bir heykel formunda sunarken gündelik yaşam nesnesini anlam dönüşümüne uğratarak hazır-nesne ve estetik ile ilgili tavrını da ortaya koymaktadır. Bu ilk çalışmalarından itibaren artık sanat için kullanılan nesnelere anlamları bağlamına göre belirlenecektir. Seçtiği hazır nesnelere yaptığı bu iki Paris tasviri ve daha sonraki işlerinde geleneksel olan sanat anlayışının iktidarını yıkmaktadır. Bu sanat çalışmalarında, kapitalizmin, makine ve teknolojiyi araçsallaştırarak insanlığın yıkımına karşı özgürce kullanabilmesinin sanatçıyı da sanat çalışmalarında bu yıkımı eleştirecek sanatsal yöntemleri kullanmada en üst düzeyde özgürleştirdiği söylenebilir (Görsel 8-9).



Görsel 8. Marcel Duchamp. Bisiklet Tekerleği. 1913.

YILMAZ. M. (2013) Modernden Postmoderne Sanat, Ütopya yayınları, 2. Baskı s. 165.



Görsel 9. Marcel Duchamp. ŞiŖe Askılığı. 1914.

For sale; A Rare Duchamp – The Newyork Times

1909 yılında Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) tarafından bir Fransız gazetesinde yayınlanan fütürizm akımı, modern teknolojiyi, makineye yönelttiği övgüyü, şehir yaşamını, gücü ve hızı yüceltmıştır (Aktaran Özer, 2013, s. 108). Dada sanatçılarının yaptığı aksine, amaçları sanatı yok etmek değil de sanatı gelişen dünyaya paralel olarak değiştirmek olan fütürist sanatçılar, geleneksel değerlerin reddini ve yeni dünya düzenini kabul ettikleri modern dünyayı ifade etmek amacıyla kolajı kullanmışlardır. Sürekli değişen ve gelişen toplumsal yapıyı kabul eden fütüristler, kentsel dönüşümleri ve yapılan mimari tasarımların geliştirilmesini önemsemiş, modern kentlerin gerektirdiği dinamizmin yansıtılmasında gündelik nesnelere yaygın olarak kullanmışlardır. Rus avangartlarını da etkilemeyi başararak onlara öncü olmuşlardır. Fütüristlerin yaratıcı yıkımı yani savaşları bir tür yeniden inşa, gelenekselden arındırarak daha iyi bir dünya kurmak için savaşın bir tür katarsis gücünün olduğunu düşünüyorlardı. Bundandır ki kübist etkilerin hissedildiği sanatlarında özellikle gündelik hayat nesnelere de kullanarak yenilikçi bir tutum benimsemişlerdir.

Alberto Burri, sanatsal kariyeri boyunca heykel ve resim malzemesini ayıran sınırları silmek için çaba sarfetmiştir. Alberto eserlerini yüzey, materyal ve fikir ilişkisi olarak açıklarken gerekli malzeme arayışı olarak da açıklıyordu. Eserlerini yüzeylere kesikler delikler ve yaralar açarak üretti. Dada, kontrüktivizm ve gerçeküstücülük gibi akımlarından etkilendi. Tuvallerine savaşın izlerini yansıttı. Savaş sırasında bir çuval bezinin ucuz ama hem dayanıklı hem de kullanışlı bir malzeme olmasından yola çıkarak çuval bezini sembolleştirdi. Alberto tahta, plastik, ahşap, kumaş, katran gibi geleneksel olmayan ve gündelik hayat nesnesi olan malzemeleri genellikle tuval yüzeyinde kullanarak inceledi. Tuvallini yakarak oluşturduğu şekillerle yeni bir boyuta ulaşmak istiyordu. Ve ateşi de tuval yüzeyinde denedi. Malzemeye nüfus etmek için içinden geçmesi gerekiyordu, ateşle tuvalin içinden geçebilirdi. Fakir sanatına (Arte Povera) ilham kaynağı olan ve alışılmadık dışında kullandığı sanat malzemeleriyle sanatı değiştiren sanatçı olarak da anılmaya başladı. İkinci dünya savaşından sonra sarsılmış olması ve yeniden yaratması işlerinde yaratıcı yıkım biçimini temsil ediyor (Görsel 10-11).



Görsel 10. Alberto Burri. Tuval yakma, 1960.

<https://www.youtube.com/watch?v=klIpRwGZ5gY>



Görsel 11. Alberto Burri, Yanma, 1960.

<https://www.hypocritedesign.com/alberto-burri/>

Alberto Burri'nin sanatsal anlamdaki yenilikleri Michelangelo Pistoletto, Jannis Kounellis ve Alighiero Boetti gibi sanatçıları da etkileyerek İtalya'nın Radikal fakir sanatı için de sahne oluşturmuştur. 1960 ile 1970 yılları arasında bu sanatçılar günlük malzemeleri kullanarak ticaret amaçlı kullanılan çağdaş galerilerinin sistemleri meydan okumak için kullandılar.

Michelangelo Pistoletto'daki 1962 yılından itibaren kendine bakmak ve kimliğini görmek için aynayı kendi otoportrelerini boyayacak tuvali olarak tanımladı. Resim sanatının iflası algısıyla da başa çıkmaya çalıştı. Pistoletto'nun aynalarda ortaya koyduğu gerçeklik ve temsil arasındaki tedirgin edici gerçekliktir. Pistoletto sanatın hayatın ta kendisi olduğunu ve ona göre ortaya koyulacak sanatsal yapıtının malzemelerinden biri de toplumdur. Pistoletto kendi sınırlarını belirlemesi, uç noktalarıyla yüzlemesi için farklı biçim arayışlarıyla tarzını yansıtmak metaforlarla sanrı, gerçeklik, imge, ve güç ilişkilerini ortaya koyacaktır. Kendini bulma çabasında deneyimlerini genişleterek kendini yansıtan bölünmüş yüzeyler oluşturdu. Pistoletto galeri mekanının duvarlarına yerleştirdiği büyük ebatlardaki çerçevelenmiş aynaları izleyicilerin bakışları karşısında elindeki balyozla galeri mekanını gezdikten sonra kırmaya başladı. Kırılan aynaların farklı renklerle boyanmış olan arka yüzeylerinde dünyaca en çok konuşulan dillerde saygı sözcüğü yazılıydı. Bu kırma eylemi ile aynanın yüzeyini kırması yaratıcılığını, açtığı deliklerle görüntünün iktidarına karşı yıkıcılığı ve üretilen yeni anlam ile Pistoletto kendini ifade biçimini ortaya koymuştur (Görsel 12).



Görsel 12. Michelangelo Pistoletto, On bir daha Azdır Birden, 2014

<https://ny-carlsbergfondet.dk/en/infinite-reflections>

Figürleri belli bir dinamizm içinde yansıtan Umberto Boccioni (1912-14) fütürizmin hıza ve harekete yönelik ilgisini adeta görünür kılmıştır. Boccini'ye göre; hakikate olan gereksinim arttıkça, biçim ve renk bugüne kadar anlaşıldığı anlamda tatmin etmemiş, tuvalde görünür kılmak istenilenin evrensel bir dinamizmin içinde belirli bir an sabit kalmamıştır. Görünür kılmak istedikleri hareketli dinamizm duygusunun kendisidir (Görsel 13) (Antmen, 2013, s.64-73).



Görsel 13. Umberto Boccioni. Boşlukta İlerleyen Tekil Süreklilik Biçimeri. 1913.

Cubism and Early Abstraction / Modernizm 1900- 1980 / Khan Academy

20. yüzyılda Rusya’da ortaya çıkan konstrüktivizm savaş döneminde yıkıcılık ve yapıcılık düşüncesini odak noktası yapan ve sıklıkla karşılaşılan bir sanat terimi olmuştur. Konstrüktivizm burjuva sanatı olarak gördüğü tuval resmini bu anlayıştan sıyırmak amacıyla üçüncü bir boyut arayışına girer. Dönemin şartları içinde sosyal, ekonomik, siyasal ve kültürel yapıdan etkilendiği söylenebilir. Rusya’da egemen olan komünizmi, devrimci anlayışı ve kapitalizmin meydana getirdiği sarsıntıları, iç karışıklıkları ve yıkıntıların yarattığı sonuçların insanların gündelik hayatlarına etkilerini göz önüne alan gerçekleri gündemleştiren sanatçılar, sanat ve tasarım konusunda önemli roller üstlenmiştir.

20. yüzyılda hakim olan yeniden yapılanmacı ve inşacı bir anlayış resim alanında çok fazla ilerleme kaydedemeyerek heykel ve mimaride varlığını önemli biçimde hissettirmiştir. Bu dönemde parçalama ve yeniden yapma anlayışına sahip olan kübizm, konstrüktivizm düşüncesine ön ayak olmuştur. Hatta metal ve birçok nesneden gitar heykelini tasarlayan

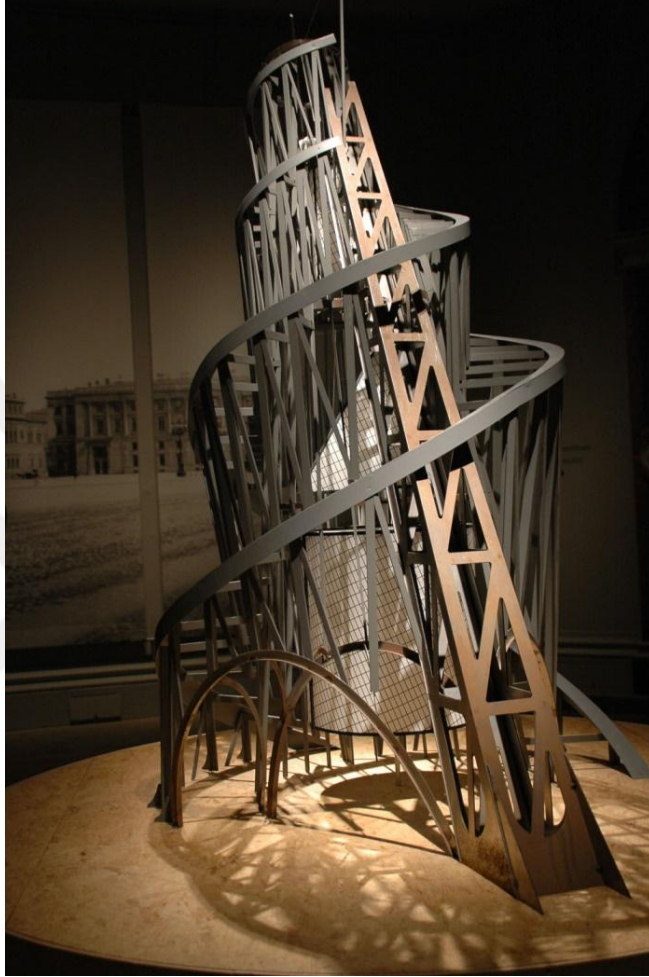
Picasso'nun parçadan bütüne ve yeniden oluşturmacı anlayışı konstrüktivizm akımına denk düşer. Konstrüktivizmin Picasso'nun "Gitar" çalışmasına esin kaynağı olmakla birlikte bu eserin kendi ideolojisinin bir ürünü olduğu da söylenebilir. Konstrüktivizmin diğer toplumsal olaylardan etkilenecek yıkıma karşı yıkımı kullanan akımlardan toplumsal düzenlemede mimaride yeniden inşa düşüncesiyle ayrıldığı görülmektedir. Heykel mimari ve resim alanında öne çıkan sanatçıları Vladimir Tatlin, Aleksander Rodchenko, Naum Gabo, El Lissitzky, Lyubov Popova, Konstantin Medunetsky, Aleksandır Vesnin Olga Rozanova, Varsara Stepanova, Antonie Pevsner'dir. Resimsel düzlemden sıkılmış olan konstrüktivist sanatçılar üçüncü boyutla oluşturmacı ve inşacı anlayışla devam etmişlerdir. Ayrıca konstrüktivist tavrda hakim olan üç boyutlu geometrik formları resimlerinde iki boyutlu olarak da kullanmışlardır.

Görünen o ki resim ve heykel konstrüktivizmde tamamıyla terkedilmemiş, mimari yapım süreçleri ve endüstriyel ürünlerin ortaya konmasının bir parçası olmuştur. Tasarladıkları sanatsal yapıları toplumsal faydacılığı da ön planda tutarak düşünen konstrüktivistler gündelik hayatta mimari alanında kullanışlı olan alanlar yaratmayı amaçlamışlardır. Mühendislik bilgisi, malzeme ve bilimsel bilgi önemli olmuştur. İlk zamanlarda geometrik resimlerle gündem olan konstrüktivizm daha sonra yapıcı ve inşacı anlayışın hakim olduğu 20. yüzyılda iki boyuttan kopup üç boyutlu bir tavra yönelmiştir. Artık kağıt üzerinde olan geometrik formlar kağıdın dışına çıkılarak heykel formunda yapılmıştır.

Konstrüktivist sanatçılar nesnelere resmetmek yerine direkt nesnenin kendisini kullanmışlardır. Rus konstrüktivistler estetik bağlamda Batı'ya benzeseler bile örgütlenme biçimleri farklı olmuştur. Sürekli yeni bir dünya kurma amacıyla olan bu sanatçılar yaşadıkları yenedünyaya yeni nesnelere yeni sanat ürünleri sunmuşlardır.

"İki boyuttan kurtulma çabalarına Kontra rölyefleri ile Tatlin'in çalışmaları örnek olmuştur" Giderer (2003, s.120). Vladimir Tatlin Kulesinin inşasını (1919) planlarken (Görsel 12) kulesini teknolojinin ve endüstriyel materyallerin şiireselleştiği bir mimari tasarım olarak görmüştür. Tatlin'in Kulesi, Üçüncü Komünist Enternasyonal Anıtı olarak anılır. 400 metre yüksekliğinde olması planlanan anıt, Paris'teki 300 metrelik Eiffel kulesine bir yanıt olacaktı. Kapitalizmin simgesi sayılan, reklam ve eğlence amacıyla dikilen Eiffel Kulesi'ne karşılık III. Enternasyonal Anıtı sosyalizmin simgesi haline gelecekti (Yılmaz, 2013, s. 134). Tatlin bu heykel ile geleneksel

heykel anlayışından sıyrılmakta ve artık yapısal olarak bir değişim gözler önüne serilmektedir. Klasik heykelde yer alan malzemeler heykel tekniği, formu ve hatta heykel konusu bir değişime uğramıştır. Kullanılan malzeme, çağdaş yaşam, teknoloji, yeni form, mekan ve boşluk açısından inşa biçimi ile bugünün heykel anlayışını da etkileyecektir (Görsel 14).



Görsel 14. Vladimir Tatlin. III. Enternasyonal Anıtı Maketi. 1919.

Vladimir Tatlin / 3rd International Monument (1920). Russian... / Flickr

Daha sonra tarihsel süreçte nesne, birçok sanatçı tarafından sanat uygulamalarında giderek daha fazla yer almaya başlamıştır. Pop sanatının 1950'lerdeki öncü sanatçıları da gelenekselin dışında Batı dünyasında gündelik yaşamın portresini sunacak yeni içerik arayışlarına, deneyselliğin ön planda olduğu bir sanat anlayışına hakimdi. Antmen'in de belirttiği gibi:

Pop sanatçıları, elit bir kesimin beğenisine yönelik 'yüksek kültür' ile daha geniş kitlelere yönelik kültür tüketme biçimleri arasındaki ayrımları yok ederken öncelikle hazır imgelerden yararlanmışlar, izleyicinin gündelik yaşamının bir parçası olan

nesneleri iki-boyutlu yüzeylere aktarmışlardır. Cocacola şişelerinden konserve kutularına, sigara paketlerinden hamburgerlere çok çeşitli yiyecek ve içecek malzemesi yer almış, özellikle Amerikalı tüketicinin gündelik yaşamın sıradan nesnelere sanatsal bir bağlam içinde yeni anlamlar kazanmıştır (Antmen, 2013, s. 162).

Richard Hamilton 1956'da "İşte Yarın" sergisinde popüler kültüre göndermeler içeren modern yaşamın hazır nesnelere çalışma yapmıştır. Batı dünyasının imrendiği ve içinde olmak istediği yaşam biçimini özetler nitelikteydi. Gündelik hayat nesnesinin yanında geleneksel cinsiyet rollerini yeniden üretirken erkeğin de kadın gibi seyirlik bir nesne halinde görülmesini ve tüketime yönelen dünyanın yansımalarını kolaj ile üç boyuta kavuşturarak vurgulamıştır. "Hamilton'ın her yerde bulunan bu tip nesnelere yararlanarak sanat yapma konusunda ısrarı, geleneklere karşı bir davranış olarak değerlendirilebilir. (Lynton, 2004, s. 286) (Görsel 15).



Görsel 15. Richard Hamilton. Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir. 1956.

YILMAZ. M. (2013) Modernden Postmoderne Sanat, Ütopya yayınları, 2. Baskı s. 250.

Çağdaş sanat pratiklerinde sanat nesnesinin ve tekniklerinin sınırları zorlanarak eski anlayışın yerini bir başka uygulama, yani sanatın politik temele oturtulması almıştır. George Marcionas tarafından 1960 yılında ortaya atılan fluxus Almanya'da çıkıp, daha sonra New York, Japonya, Avrupa'ya yayılarak bir takım amaçlar belirlemiştir. Sanatı "Burjuva hastalıklarından kurtarmak! Ölü sanattan arındırmak (Aktaran Antmen, 2013, s. 203).

Fluxus'un ve neo avangart sanatçılarının özellikle benimsediği strateji, aslında sanatın geleneksel formlarının hakimiyetine meydan okumaktır. Fluxus, (1960) sanatçıları, ticarileşmiş kültürü ve

entelektüeli yok etmek için çağırır. İçinde bulunduğu toplumu burjuva yaşamının hegemonyasından arındırmak ister. Fluxus akımı, Batı kapitalizminin etkisinde olan sanat anlayışını hor gören tavrıyla, sanat karşıtlığı fikrinin herkesçe anlaşılması için rehberlik eder. Fluxus, sanatsal değerlerde bundan böyle ağırlığın estetikten ziyade etiğe kayması fikrindedir; sanatçının biçim olarak ne yaptığından çok, üretirken ne düşündüğü daha önemlidir. Asıl devrimi, toplumları da içine alarak politik ve kültürel eylemlerin işbirliği halinde olması şeklinde görüyordu. Artık estetik, burjuvanın hegemonyasından kurtulup yeni ve daha iyi bir dünya için etik olmalıydı.

Disiplinler arası bir yapıya sahip olan fluxus ressamaları, şairleri, müzisyenleri, edebiyatçıları, tiyatrocuları ve heykeltıraşları bir araya getirerek birçok kentte festivaller düzenleyerek birçok sanat alanının birbirleriyle ilişkilendirilmesine zemin hazırlamıştır. John Cage (1912-92), Nam June Paik (1932-2006), Dick Higgins (1938-98), Yokko Ono (1935-) gibi birçok müzisyen besteci ve sanatçılar bu akımın önde gelen temsilcileriydi. Joseph Beuys 1960'lı yıllarda fluxus grubuyla bağlantılıydı. Bu grubun üyeleri sıradan, gündelik hareketlerin de sanat etkinlikleri kadar dikkate değer olduğuna inanıyordu (Göbekçin, 2013, s. 41). Beuys' un ifadesiyle;

Sanatın bugün tek evrimci- devrimci güç olduğunu kanıtlayabilmek, sanatla ilgili tüm etkinliklerin göz önünde bulundurulması ve sanat tanımında radikal bir değişikliğe gidilmesiyle mümkün olacaktır. Bir ayağı çukurda bunak bir sosyal sistemin baskılayıcı unsurlarını çözmek, bugün yalnızca sanatla mümkündür. Sanat, sanat yapıtı olarak sosyal organizma inşa edebilmek için önce yıkmak durumundadır (Aktaran Antmen, 2013, s. 211).

Beuys'un, sanatının temelini eylemi yerleştirerek klasik sanattaki konu ve malzeme ayrımının yanında sanatsal eylem ve sanat yapıtını da birbirinden ayırdığı söylenebilir. Modernizm farklı anlayışlara ulaşılsa bile bu ayrımları korur. Beuys bu ayrımları yok ederek post modern bir tarza ulaşır. Belirli malzemelerle üretilen bir yapıt resim yapma eyleminin sonucunda ürüne dönüşür. Bu ürün sanat eyleminden ve sanatın kendisinden bağımsızlaşarak varlık kazanır. Beuys, sanat yapıtını, sanatçı ve eylemi tek bir çerçevede bir arada tutar ve sergilenecek ürün ise sadece kalıntılardır. Berlin'deki Karl Marx meydanında (1972) 1 Mayıs gösterilerine iki öğrencisiyle katılır. Herkes için özgürlüğün eşit olmasını savunan ve sosyal eşitsizliğe tepki olarak "süpürmek" isimli performansını gerçekleştirmek için gösterileri süpürgesine yaslanarak izleyen Beuys, hiçbir tarafa katılmamış ama arada protestocu öğrencilere ne istediklerini bağırarak sormuştur. Bu tavrından hem onlarla yakınlık kurmuş hem de onlardan ayrı durmuş olabileceği

anlamı çıkıyordu. Gösteriler bittikten sonra meydanı süpürerek (böylelikle temizlik işçilerine de yardım etmiş olur) kalıntıları da bir galeride sergilemiştir (Görsel 16). Bu kalıntılar onun için yapıtı. İzleyicide anlam dönüşümleri ve nesnelere yeni bir bakış açısı uyandırmalıydı. İnsanların yaratıcı gücünü keşfederek eyleme geçmesiyle özgürleşebileceğini savunan Beuys'a göre bu süpürme eyleminin simgesel bir anlamı vardı. Evet, herkesin hakkıydı özgürlük. Ne var ki özgürlük peşinde koşarken herhangi bir partinin kölesi olmamaya ve çevreyi kirletmemeye dikkat edilmeliydi. Özetle, hem fiziksel ortamın, hem de zihnin zararlı şeylerden arındırılması gerektiğine ilişkin bir simgeydi bu eylem (Yılmaz, 2013, s. 348).



Görsel 16. Joseph Beuys. Süpürme. 1972.

YILMAZ. M. (2013) Modernden Postmoderne Sanat, Ütopya yayınları, 2. Baskı s. 348.

Prix'e göre "dekonstrüksiyon" kelimesinde yer alan 'de-' ön eki bir şeyin dışarı atılması, bozulması anlamına gelmekte, 'kon-' eki de bir araya getirme anlamı taşımaktadır" (Aktaran Esin, 1996, s. 49).

1980'lerin sonunda ortaya çıkan dekonstrüktivizm, mimariye yön veren felsefi bir akımdır. 1960'lı yıllarda Derrida'nın felsefi görüşleri etrafında şekillendirdiği ve mimariden ödünç aldığı dekonstrüksiyon kavramının Peter Risenman (1932) ve Bernard Tschumi (1944) gibi mimarlar tarafından tekrar mimariye iade edilmesi ile gelişmiştir. Derrida'nın edebiyat alanındaki 'dekonstrüksiyon' (yapı söküm) kavramı ile konstrüktivizmin kaba bir birleşimi olan

dekonstrüktivizm, yeni bir biçimsel yaratıcılık ile mimarlığın kuramsal temelini çeşitlendirme girişimleri arasındaki zemini tanımlar.

Yapının dışarıdan görülmeyen içyapısını dışa vurup mekândaki farklı uyumları yeniden tasarlayarak inşa etme ve yapının asıl olan formunu bozarak yeniden tasarlamayı amaç edinmiştir. Dekonstrüktivist yeniden üretimde, mevcut olanı yok etmekten ziyade karşılıklı birbirini etkileyen ve hatta bozan biçimler tasarlamak amaç edinilmiştir. Bu da; çağdaş sanat akımlarından olan minimalizm, dışavurumculuk, kübizm gibi 20. yüzyılın hareketlerine de kaynaklık ederek referans olmuştur. Dekonstrüktivizm sadece mimaride yapıların inşası olarak sıkışıp kalmaz. Düşünsel olarak da yeni bir şeylerin inşası esnasında yalın olan bir zemini ortaya çıkarmak için onu yıkmayı amaçlamaktan önce aslında bir sorgulama biçimidir.

Dekonstrüktivist mimarlar modernist biçemdeki tıkanıklığı aşmak için yeni binaların bazılarında eskiye göndermeler yapmaya başlamıştır. Yapılan bu binalara heykel ve kabartmalar yerleştirmiştir. Dekonstrüktivist tasarımlarla modern sanat müzesinin basit modern işlevselliğini tamamen göz ardı ederek modernizme bir gönderme yapmıştır. Kanada asıllı Amerikalı mimar Frank Gehry Guggenheim Bilbao Müzesi'ni çalışırken (1991-97) bir mimardan çok heykeltıraş gibi işe başladığını belirtmiştir (Görsel 17). Modernist binaların 90 dereceyle birbirine bağlanan hesaplı ve yalın düzlemlerine inat; sanki rüzgârda uçuşan, rastgele bir araya getirilmiş duygusu uyandıran iç ve dış bükey yüzeyli kütlelerden oluşmaktadır bu yapı. Tesadüfen bir araya gelmiş hissini veren eğri yüzeyleri Gehry, ışığı yakalamak için tercih etmiş. Bilgisayar çağını simgelercesine, Gehry, bu organik görünümlü yapıyı bilgisayar ortamında, üç boyutlu bir tasarım programıyla hazırlamıştır (Yılmaz, 2013, s. 210).



Görsel 17. Frank Gehry. Guggenheim Bilbao Müzesi. 1991-97.

YILMAZ. M. (2013) Modernden Postmoderne Sanat, Ütopya yayınları, 2. Baskı s. 211.

Türkiye'nin çağdaş sanatçılarından biri olan Füsun Onur heykel sanatında yaptığı işlerde geleneksel heykel malzemesi olan alçı malzemesinin dışında gündelik hayat nesnesi kullanmıştır. Sünger, tuval, oyuncak plastik bebek, ağaç dalları, kumaş gibi birçok nesneyi kullanarak işlerini hayata dahil etmiştir.

Füsun Onur işlerinde kullandığı malzemenin yanı sıra sergileme biçiminde de alışılmışın dışına çıkmıştır. Bu yerleştirme biçimi yeni bir anlamın inşasıdır. Sergilerinde parçalar arasında kurduğu ilişki ile oluşturduğu bütünlük, mekanın yaşamsal anlamına bit göndermedir. Füsun Onur'un çalışmalarına kumaşın girmesi resme yöneltilmiş bir eleştiri olarak okunabileceği gibi, her gün üzerimizde taşıdığımız yıkanabilen, atılabilen, yıpranan giysilerimize gönderme olarak da okunabilir. Kumaş ikinci bir ten olmuştur insana. Bedeni hem örter hem de gösterir. Nitekim, işlerinde kullanmak için kumaş almaya gittiği mağazada tezgahtara da tenle ilişkilendirerek aradığını tarif etmiştir:

"Şöyle, alttan teni göstereyim." Aradığı kumaşın, arkasını gösterecek, içini gösterecek kadar ince olması ruhsal şeffaflığa ve saflığa özlemi yansıtır. İyi bildiği tül değildir istediği. Çocukluğunda giydiği bir elbiseden hatırladığı ama ismini bilmediği bu kumaş organzadır. Işığı elde etmek, karanlıkla savaşıp aydınlığa ulaşmak için artık bu kumaş ve yaldızı koyar işlerine" (Yılmaz, 2009, s. 214) (Görsel 18).



Görsel 18. Füsün Onur, Sabah Jimnastiği, 1980.

Dergipark, 2009.

Daha önceki zamanlarda sanat yapıtının, sınırlandırılmış malzeme ve nesneyle süregelen bir sergileme geleneğinin, sanat yapıtı niteliğinin ancak geç sayılabilecek bir dönemde tanınmaya başlanması ile bugünkü sergilenme biçiminde, sanat yapıtını bütünüyle yeni işlevleri bulunan bir oluşuma dönüştürmektedir. Bunların içinden bilincine varılan, yani sanatsal işlev; Güzel'den alınan hazdan öte anıların canlı tutulması çabası (çağı yakalamak ve teknolojik gelişime yetişmek adına kentlerin dönüşümü ve benliklerde açılan tahribatlar, yalnızlıklar vs.) açıkça gözler önüne serilmiştir.

Bu eserler izleyiciyi tedirgin eder; izleyici, onlara uzanan belli bir yolun izlerini takip etme ve aramak zorunluluğunu duyumsar. Bununla eşzamanlı olarak oluşturulan görsel, izleyiciye yol göstericilik yapmaya başlar. Gösterilen yolların doğruluğu ve yanlışlığı yoktur. Yıkım her şekilde yıkımdır ama bir yok oluş değildir. Sergilenen eserlere bakan izleyicinin altyazılar misali takip ettiği izler aracılığıyla aldığı direktifler, kısa süre sonra eserin nesnesinin öncesi ve dönüşüm sonrası daha kesin ve buyurgan bir anlam kazanır. Yıkıcı yaratımda tek tek her yapıtın anlamının kavranma biçiminin, önceki anlamının dışında oluşturduğu zincirin çok farklı karaktere

büründüğü açıktır. İzleyici aslında hiç de zorlanmaz. Bunu çözülecek bir bulmaca gibi düşünmez. O an kendinde eski düşüncesinin yıkılıp yenisinin inşasını fark etmiştir.

Sanat yapıtının imhasının sansasyonel örneklerinden biri olan Ai Weiwei Çin hanedanlığına ait iki bin yıllık milyon dolar değerindeki vazoyu elinden bırakarak yere düşürdüğü “Dropping a Han Dynasty Urn” (1995) çalışmasında (Görsel 19), sanat yapıtını aslında neyin değerli kılacağını sorunsallaştırmıştır. Bu değerli vazoyu kırma performansında Çin uygarlığının başlangıcı olarak kabul gören Han dönemine bir gönderme yapmıştır. Han dönemine ait değerli bir vazoyu elinden bırakır ve bu süreci de fotoğraflarla belgeler. Ona göre yaratmak kadar yok etmek de sanatsal bir eylemdir (Natusch, Hawkins, 2014, s. 124).



Görsel 19. Ai Weiwei. Han Hanedanlığı Dönemine Ait Vazoyu Düşürmek. 1995.

Ai Weiwei Exhibition To Open Expanded Kemper Art Museum In September / St. Louis Public Radio

Robin Page ise Çağdaş Sanatlar Enstitüsü'nde yapılan konserde çalmaya başladığı gitarını daha sonra salonun dışına tekmeleyerek çıkarmıştır. Etrafindakilerle birlikte Londra sokaklarında gitarı tekmeleyerek parçalamıştır (Görsel 20-21).



Görsel 20. Robin Page. Excellent '92. 1992.

Guitarsolo by Robin Page Excellent' 92 performed by Ben Patterson Youtube

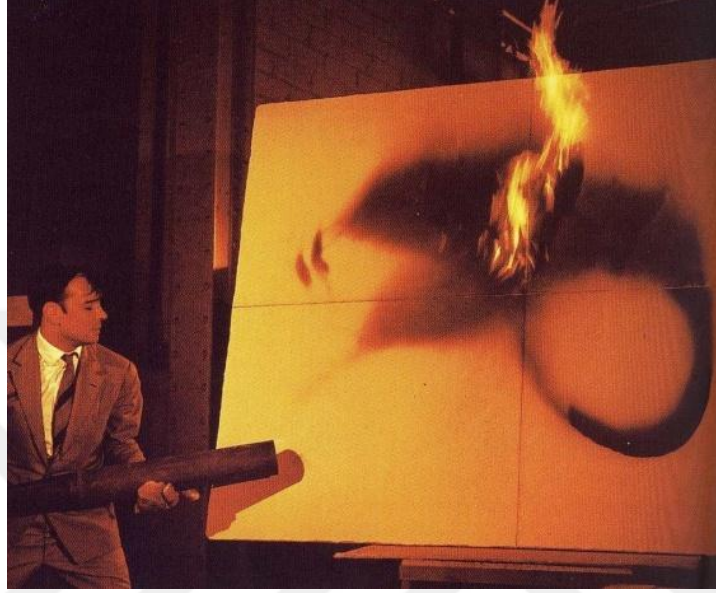


Görsel 21. Robin Page. Excellent '92. 1992.

Guitarsolo by Robin Page Excellent' 92 performed by Ben Patterson Youtube

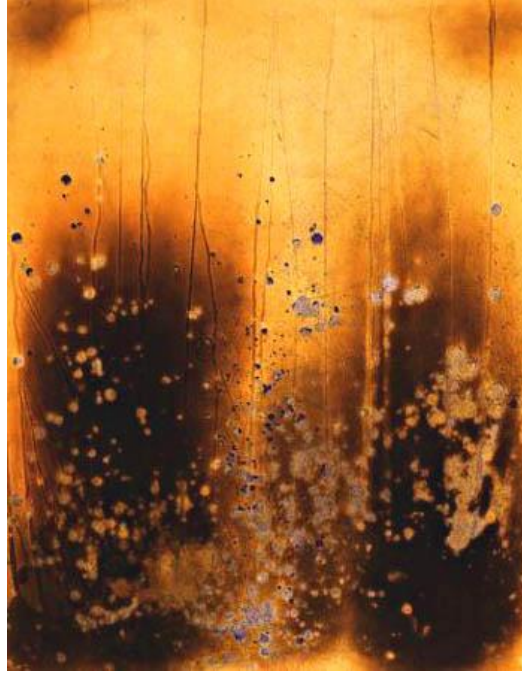
Yves Klein ateşin bıraktığı izleri kaydederek yeni sanatsal formlar üretmiştir (Görsel 22-23). Yakmanın gücünü kullanarak yaratıcı hale dönüştürmüştür. Klein, ilk ateşten resimlerini gerçekleştirir. Bu, 1961'de başlayan ve ateşin gücünü kontrol ederek kullanmayı öğrendiği bir dizi çalışmadır. Klein için ayrıcalıklı bir yere sahip olan ateş, Kozmogonilerde olduğu gibi doğanın yaratıcı gücünü kullandığı, doğa ile kültür arasında kalan insanı ifade etmek istediği bir

malzemedir. Ona göre ateşin kökeni medeniyete dayanır ve bu doğal enerji aynı zamanda ruhsal bir enerjiyi de temsil eder. Klein, bazen yumuşak ve sevecen, bazen şiddetli ve yıkıcı bir tavır sergileyerek iki uç arasında gidip gelir. 3-4 metre yükseklikte yanmaya daha dayanıklı İsveç karton yüzeyi suyla nemlendirildiği için farklı yanma derecelerine ulaşır ve alev izlerini bırakır (Uz. N, Uz. A. 2017, s. 81-93).



Görsel 22. Yves Klein. Ateş Resmi. 1961.

Yves Klein, The Fire Paintings



Görsel 23. Yves Klein. Ateş Resmi. F6. 1961.

Yves Klein, The Fire Paintings

Toplumsal travmalar üzerine çalışma yapan Anselm Kiefer sanat yaşamında, doğduğu Almanya'nın yapmış olduğu insanlık suçlarını sorgular nitelikte sanat yapıtları üretmiştir. Malzeme ve içerik ilişkisini günlük yaşam nesnelere kullanarak resimlerine yansıtmıştır. Geleneksel malzemeler olan kil, toprak, çuval bezi, kağıt, saman, giysi, demir ve kullandığı çok katmanlı pastel tonlu akrilik boyanın hakim olduğu tuval üzerinde çalışmış ve yıpranmış, paslanmış, yanmış ve yayılmış malzemelerle insanlarda tedirginlik uyandıran bir dokunma hissi veren çalışmalar yapmıştır. Bu çalışmalar Kiefer'in savaş sonrası yıkımın belleklerde anlamsal bağlamda çağrışımını yakalayacak bir anlatım biçimidir. Çok yönlü düşünme şekli ve içinde yaşadığı fırtınalar kullandığı her sanat aracında farklı yöntemler denemesine olanak sağlamıştır. Kiefer'in malzemeyle olan ilişkisi, seçtiği nesnelere kimyası ile bütünlük göstermektedir. Tüketilerek, deforme edilerek yeni formlara dönüşebilen nesnelere, tüketilmiş hayatlardan sanat eseri üretmesi olarak da okunabilir. "Kiefer, Paul Celan'ın 1945 yılına ait "Death Fugue" adlı şiirinden ilham almıştır" (Aktaran Göbekçin, 2013, s. 84). Toplama kamplarında fırınlarda yakılan kadınların saçlarını saman ve kömür kullanarak Yahudi soykırımını tuvale aktarmıştır. Hayatının deneyimlerinden yola çıkarak hazırladığı bu sanat uygulamalarında bir yandan da kendisiyle yüzleşmektedir. Kiefer seçtiği nesnelere ve tekniğiyle bir modern sanat anlayışından kopuşunu da entelektüelce ortaya koymuştur. Sanat yapıtlarındaki ifade biçimi, dünya görüşü olarak postmodern duruşunu açıkça göstermiştir. Çalışmalarında özgünlüğü ve artistik yaratımların özgürlüğü gözle görülür biçimdedir (Görsel 24).



Görsel 24. Anselm Kiefer. Altın Saçların Margarete. 1981.

İzler ve Yansımalar: Anselm Kiefer, Savaş yıkıntılarının izdüşümü, Margarete

Sanatçı toplumsal durumlar karşısında kendi iç dünyasına da yönelerek nesnelere yeniden biçimlendirerek, onlara yeni bir boyut kazandırarak sanatsal üretimde özgün ve özgür bir plastik dil oluşturmuştur. Yaşantılar yoluyla edindiği deneyimlerini duyu ve duyguları aracılığıyla yeniden düzenlemiştir. Sanatsal bağlamda nesne anlam dönüşümüne uğratılmıştır. Bu tez kapsamında yapılan sanat uygulamalarında biçim ve içeriğin birlikteliğini ifade etmek, iç dünyayı yansıtmak, duygularını sanat yoluyla ifade etmek için kullandığım yaratıcı yıkım yöntemi ile oluşturduğum plastik dil, yukarıda sözü geçen sanatçılar ile aynı amaç doğrultusunda tercih edilmiştir.

Yaratıcı yıkım, nesneyi dönüştürerek yıkma eylemiyle yeniden yapma, yeni bir forma dönüştürme yoluyla yeni bir okunurluk kazanmıştır. Tüm bu sanat uygulamalarında sanatçının yaratıcılık adına tahrip, yıkma ve imha etmesinde, 20. yüzyılda egemen olan sanatçı ve sanat yapının kutsallığı ve yerleşmiş olan kültürel değerlerin eleştirilmesinin yanı sıra toplumsal ve politik açıdan insanların sürüklendiği kaosu yerleştiği sistemin eleştirisi de söz konusudur.

Açıkçası bir insanlık durumu eleştirisi yapılmaktadır da denilebilir. Sanatçı karşılaştığı toplumsal yıkımla sanatı aracılığıyla yüzleşebilmektedir.

1926 Nürenberg doğumlu, Polonyalı Yahudi bir ailenin çocuğu olan Metzger, oto-yıkıcı sanat akımının öncüsü hatta yaratıcısı olmuştur. Yaşamı boyunca sanat ve toplumla iç içe yaşayan sanatçı sanat dünyasında önemli bir aktivist olmuştur.

Globalleşen dünyada kapitalizm karşısında politik kimliğini sakınmayarak sanatsal eylemler gerçekleştirmiştir Metzger II. Dünya Savaşı başlamadan gelecek olan trajik günlerden önce İngiltere'ye kaçırılan 10 bin çocuktan biriydi. Tüm ailesi toplama kamplarında hayatlarını kaybetmiştir. Cambridge, Antwerp ve Oxford gibi üniversitelerde felsefe, sanat ve sosyoloji üzerine eğitim almıştır. 1950'li yıllarda anti-kapitalist ve tüketim kültürü karşıtı sivil toplumları örgütleyen hareketlerde yer almıştır. Nükleer silahlanmaya karşı birçok kampanya organize etmiştir. Politik alanlardaki bu eylemler sonucu 1959'da oto-yıkıcı sanat akımının manifestosunun yazılmasını ve yayılmasını sağlamıştır. Ardına aldığı sivil toplum örgütlerinin desteğiyle sanat çevresini ve geniş kitleleri tetikledi, hareketi büyük yankı uyandırdı ve meşrulaşarak büyük ilgi gördü.

Metzger bu akımın; Nazi askerlerinin robot misali programlanmalarına karşı bir savunma, bir direnç olduğunu söylemiştir. Aslında çocukluğunda yaşadığı olayların bilinçaltında yer edinen yansımalarının sonucu olarak, otoriteye başkaldırmanın sanatsal bir ifade biçimiyle olabileceğine inanmıştır. Ayrıca bu akımın, çıkarları uğruna metalaşan sanat ticaretine karşı bir savaşa yolu olduğunu belirtmiştir. Metzger, sanatçının yaratıcı yönüne vurgu yaparak onu korumak gerektiğini ve yok etmeye sebep olacak kadar yıkıcı olmaması gerektiğini savunmuştur. Sanatçının asıl rolü sanatın kalıcı olarak sürdürülebilir olması için nesnelere yeni bir şeyler eklemek yerine daha az şey ile kalıcı olmadan sanatı sürdürebilmek olmalıydı.

Kendini barışa adayan Metzger sivil itaatsizliğin şiddet içermeden sanat yoluyla da olabileceğini göstermiştir. Metzger'in sanat tarihindeki önemi, sanatçıların protesto biçimi olarak seçtikleri nesneyi parçalaması, tahrip ederek yıkması manasına gelen oto-yıkıcı sanat akımını başlatmasıdır. 1959'da ilk asit tablolarını yaratmaya başlamış ve bunun için birkaç yıl çalışmıştır.

İlk olarak naylonlu tuvalerine asit püskürterek başlamıştır (Görsel 25- 26). Bu çalışmayla, eriyebilen naylonu kullanarak yaratıcılığı, ona asit püskürterek de otomatik yıkıcılığı vurgulamıştır.1961 yılında asit tablolarıyla oto-yıkıcı sanat akımının sanatsal eylemini gerçekleştiren Metzger bu performans gösterisiyle nükleer silahlanma ve üretimine karşı sanat üreterek tepki göstermiştir. Daha sonra uzun uğraşlar sonucu oluşturduğu çalışmasını, vermek istediği mesaj doğrultusunda parçalamıştır. Londra’da sanatta ilk imha sempozyumunu 1966’da gerçekleştirmiştir (Wilson, 1996, s.185).



Görsel 25. Gustav Metzger. Asit-Naylon Tekniğinin İlk Kamu Gösterimi. 1960,

Londra. Gustav Metzger, Recreation of First Public Demonstration of Auto-Destructive Art 1960, remade 2004, 2015 / Tate



Görsel 26. Gustav Metzger. Bir Öz-yıkım Sanatı Performansı Sırasında. 1961,
South Bank, Londra. Gustav Metzger, Obituary / Art and Design / The Guardian

Sanatsal bağlamda eleştiri ifadesi olarak Ortiz, Gustav Metzger'in 1966'daki yıkıcılık sempozyumuna katılır. Daha sonra uzunca bir zaman piyano imha konserlerini devam ettirir. Bazen Batı'nın temsili olan sanat galerilerinde bir bölümünü icra ettiği performanslarını kimi zaman da ilksel dönemlerin dini ritüeli sayılan kurban etme töreni biçiminde gerçekleştirir. Amacı Batı'nın kültürünü simgeleyen piyano ile Batı'nın günahlarından ancak şiddet yoluyla arınacağını ifadesini piyanonun kırılarak parçalanıp hem mekânsal hem de maddesel olarak ortadan kaldırılmasıyla hayatı olumlamasıdır (Görsel 27). Ortiz bu performanslarında piyanoyu imha ederken çıkardığı gürültüyü, tarihsel süreçte insanlığın mağduriyeti ve sessiz çılgınlıklarının sese dönüşmesi olarak düşünmektedir. Mekânsal olarak yok olan piyanonun sessel olarak var olmasıdır adeta (Görsel 27- 28) (Rush, 1999, s. 1-10).



Görsel 27. Raphael Montañez Ortiz ve Paul Pierrot. Piyano Yıkım Konseri. 1966,
Sanatta Yıkıcılık Sempozyumu, Londra. Ara Sıra Bir Şeyleri Kırmak Keyiflidir- Manifold



Görsel 28. Raphael Montañez Ortiz. Konser: Bir Numaralı Dans / Piyano Yıkım Konseri. 1966,
Sanatta Yıkıcılık Sempozyumu, Londra 2014. Ara Sıra Bir Şeyleri Kırmak Keyiflidir- Manifold

Gustav Metzger'in 1966'da düzenlediği sempozyuma birçok ülkeden katılan sanatçılar da yıkıcılığı yeni bir ifade biçimi olmanın ötesinde görmüşlerdir. Estetik kalıpların, nükleer yok edilişlerin ve kapitalizmin değerlerinin eleştirisi için kullanılacak en iyi yöntemin bu olduğu konusunda hemfikir olmuşlardır. Bu sanatçılara göre yıkıcılık yöntemiyle toplumsal olaylara, kötüye giden ekonomiye, baskıcı bir rejime, her türlü şiddete karşı bir direniş sergilenebilir.

Yıkıcı bir ifade biçimini kullanan sanatçılar sadece yakmak, kırmak, baltalamak, patlatmak, kesmek ve yırtmakla kalmayıp nesnelerin zaman ve doğanın çürütme ve yok etme öğelerinden de yararlanarak dolaylı biçimde yok oluşu da incelerler (Wilson, 1996, s. 190).

Metzger'in 1966 yılında Londra'daki sanatta ilk imha sempozyumuna katkı olarak John Latham da The Skoob Towers Ceremony performansını gerçekleştirir. John Latham'ın 1964-1968 yılları arasında bu performansları devam etmiştir. Metal bir kaide üzerinde istiflenmiş ve birbirlerine dik açılarla açık biçimde tutturulmuştur. Yaklaşık 3 m. yüksekliğinde kule şeklindeki kitaplardan oluşan bu kule doğaçlama biçimde Hukuk Mahkemeleri, Müze ve Senato gibi yerlerin halka açık kısımlarında yapılmıştır. Az biçimde hava alması için aralıksız biçimde üst üste gelen kitaplar alttan yakılmaya başlanmıştır (Görsel 29). Bu kitaplar genellikle Nazi dönemine ait kitaplardı (Walker, 1987, s. 719).



Görsel 29. John Latham. Skoob Kulesi 1966.

Ritual / John Latham: Skoob Tower (1966) / Limen

1934 Fransa doğumlu olan Bernard Aubertin, kırmızı monokromatik resimleri ve Zero hareketi ile tanınmaktadır. Yves Klein'dan dekoratif sanatlar üzerine eğitim almıştır. Aubertin 1958'de hazır nesneyi kullanarak kırmızıya boyanmış çivi, vida ve cıvata gibi malzemelerle oluşturduğu tuvaler yapmıştır. Bernard Aubertin 1961'de Zero grubuna katılarak çalışmalarında ateşi kullanmaya başlamıştır. İlerleyen zamanlarda performansa dönüşen sanat uygulamalarında yaktığı kitabın kalıntılarını Livre Brûlé'de (1974) sergilemesinin ardından (Görsel 30-31) kendi çalışmalarını yakıp kalıntılarını sergilemesiyle tanındı.



Görsel 30. Bernard Aubertin. Sıfır Hareket. 1961.

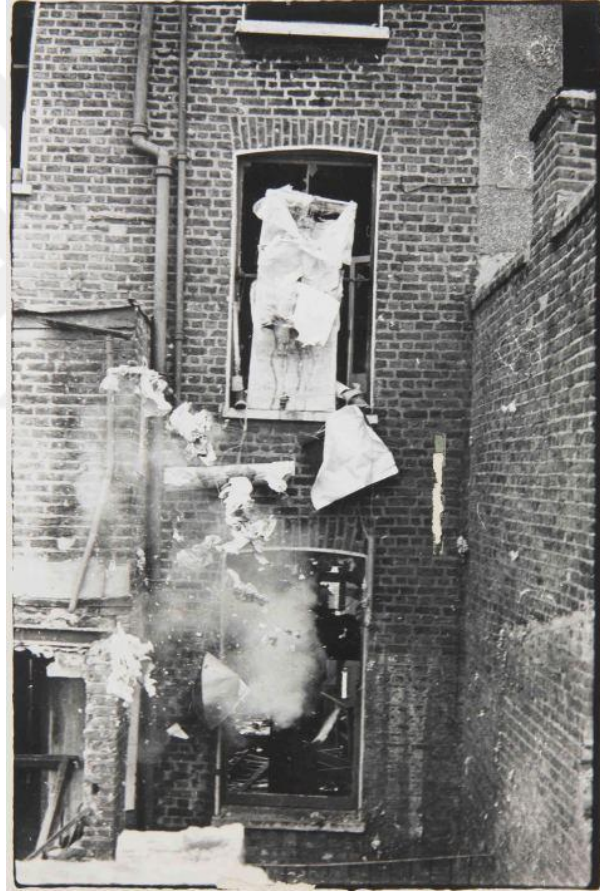
Bernard Aubertin. Palais de Tokyo EN



Görsel 31. Bernard Aubertin. Yanık Kitap. 1974.

Bernard Aubertin. Livre Brule, 1974 / The Mayor Gallery

Ivor Davies (1935) 1966'dan bu yana sanat yaşamında yaratıcı yıkım kavramından hareketle sanat yapıtları üretmiştir. Yıkım onun için bir yol göstericidir. Resim, heykel ve performanslarında yıkıma, patlamaya yer vermiştir. II. Dünya Savaşı'nda Penarth'in bombalanmasına yer vermesinin, çocukluğundan kalan bilinçaltı yansıması olduğu söylenebilir. Silent Explosion en önemli sergilerinden biridir. Davies de Gustav Metzger'in oto-yıkıcı sanat akımından etkilenmiş ve yıkıcılık sempozyumuna (1966) katkıda bulunmuştur. Metzger ve Yoko Ono gibi sanatçılarla birlikte eylemci bir tavırla hareket etmiştir. Silent Explosion (1966-1968) sergisinde arşiv filmlerinin de yer aldığı bir enstalasyon yapmıştır. 1960'larda, dünyadaki ve toplumdaki yıkım fikrini yansıtan patlayıcıları kullanarak sanat eserleri ve performanslar yapmıştır (Bodor, 2015, s. 2) (Görsel 32).



Görsel 32. Ivor Davies. Anatomic Explosions / Anatomik Patlamalar. 1966.

Silent Explosion: Ivor Davies. And Destruction In Art / National Museum Wales

Cornelia Parker da (1956 doğumlu) gündelik nesnelere ve yanmış, yıkılmış mekanların kalıntılarını kullanarak senaryolara dönüştüren enstalasyon sanatçısıdır. İşlerinde patlamayı, parçalamayı kullanır, daha sonra şaşırtıcı bir şekilde onları yeniden düzenler. Film, heykel,

fotoğrafçılık, çizim ve enstalasyonlarıyla adından sıkça söz ettirmiştir. Cornelia Parker “Cold Dark Matter” (1991) adlı sanat yapıtında bir kulübeyi önce patlatmış daha sonra patlama esnasındaki havaya dağılma anını dondurmuş gibi zamanı durduran bir izlenim yaratmıştır. Sanat nesnesi olarak da yanıp kömürleşen patlayan kulübenin parçalarını kullanmıştır. Kullandığı hayalet iplerle asma eylemini gizlerken sanki nesnelere boşlukta asılı duruyor gibidir. Bir patlama anını ve şiddeti çağrıştıran çalışmalarının küp formu ve parçaların uyumu insanı şaşırtacak niteliktedir. Kulübe tekrar patlıyor ve yeniden bir araya geliyor hissi yaşatmaktadır (Middleton. D. Brown. S. D, 2005, s. 2) (Görsel 33-34-35-36).



Görsel 33. Cornelia Parker. Soğuk Karanlık Madde Hikâyesi. 1991.

The story of Cold Dark Matter / Tate



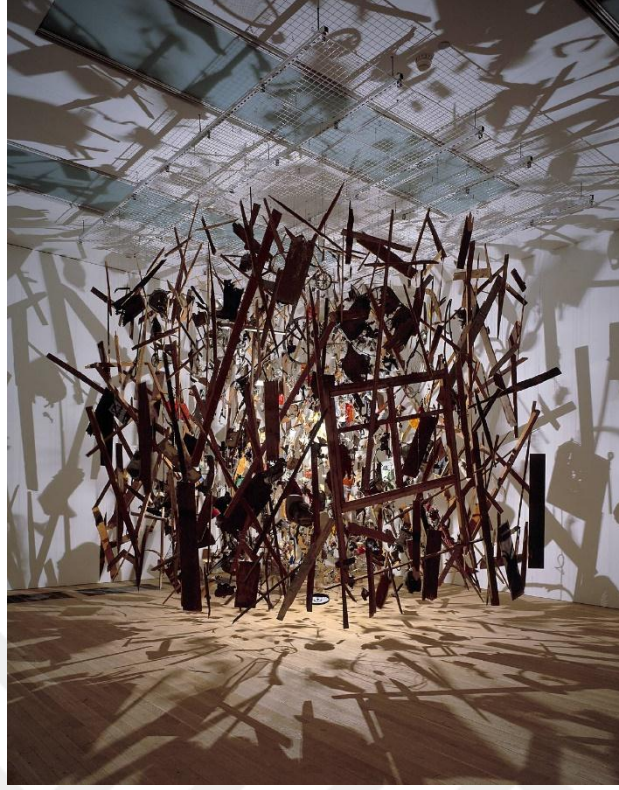
Görsel 34. Cornelia Parker. Soğuk Karanlık Madde Hikâyesi. 1991.

The story of Cold Dark Matter / Tate



Görsel 35. Cornelia Parker. Soğuk Karanlık Madde Hikâyesi. 1991.

The story of Cold Dark Matter / Tate



Görsel 36. Cornelia Parker. Soğuk Karanlık Madde. 1991.

The story of Cold Dark Matter / Tate

Newyork’lu sanatçı Hans Haacke Almanya tarafından Venedik bienali Alman pavyonuna davet edilmiştir. Venedik’e giden Haacke pavyonun mevcut olan görüntüsünü 1933’ iktidara gelen Hitlerle bağlantılı olduğunu gördü. Hitlerin kaos yaşattığı Almanya’da ki yıkıcılığı, kayıpları bu pavyonda hem de Almanya’nın bayrak taşıyıcısı görevi verilmişken temsil görevini de yerine getirir. Pavyonun girişi Hitler tarafından mimarlarına orijinal parkelerin yerine mermer levhaları döşetilmişti. Haacke Hitler dönemindek kalan ve o dönemin soğukluğunu yansıtan mermer levhaları kırmıştır. Daha sonra izleyicilerinde geçmişin izlerini kırmak istemesi ve çocuk izleyiciler de oyun oynar gibi mermerleri kırmaları Haacke’nin belki o Venedik bienalindeki temsil ettiği anlam açısından tam da olmasını istediği şeydi (Görsel 37).



Görsel 37. Hans Haacke, Almanya, Venedik Bienali 1993

<https://blogg.hiof.no/artisticresearch/2016/01/17/critical-issues-in-public-art-hans-haacke/>

Toplumsal travmalar üzerine eser üreten sanatçılar eserlerini tahribat ve yakma eylemiyle üretmişlerdir. Genellikle eserlerinde kullandıkları nesnelere tarihsel bir süreci yansıtmak, bir anlatımı yıkım üzerinden anlatabilmek için deneysel çalışmalar yapmışlardır. 20. yüzyılın sanatçıları, sanat uygulamalarında yıkma eylemiyle yaratma yöntemini toplumsal olaylardaki yıkıma karşı kullanmışlar, yani sanatsal yıkım yöntemiyle karşılık vererek kendi eserlerini bir bakıma kendi benliklerini yok ederek üretmişlerdir.

BÖLÜM 3: UYGULAMALAR

Bu tez çalışması kapsamında yapılan uygulamalarda, nesnelerin değişim ve dönüşümünü gerçekleştirilmesi, birçok şeyin var veya yok olmasını ya da yeniden üretilmesini sağlaması açısından yakma eyleminin kullanılması uygun görülmüştür. Bir şeyin yakılırken aslında yok olmadığını ve başka bir şeye dönüştüğünü biliriz.

Bu çalışmaların ilk aşamalarında, yaşadığım iç sıkıntısını ve bilinçaltımı sanata yansıtabilmek adına bir nesneyi tüketerek başka bir nesneyi üretmek için bir araç olarak sigara ateşi kullandım. Önce tespit ettiğim yanabilir kumaşlara yanık bir sigaranın ucuyla yakma işlemi uyguladım. Daha sonra yüksek ısıli aletler ve alevlerin yardımıyla yeni bir yöntem uyguladım. Yapılan sanat uygulamalarında yakma eylemi, biçim ve öz arasındaki ilişki ile ifade edilecek düşünceyi daha güçlü kılacağı düşünülerek sanatsal bir ifade biçimi olarak tercih edilmiştir. Nesnenin dönüşümü üzerinden yapılan bu çalışmalarda, bir nesneyi tüketerek yeni bir sanat yapıtı üretmek tam da anlamsal dönüşüme uğrayan kumaştaki yanıklarla anlatılmak istenen şeydir. Bu uygulamalarda yakma yöntemi ile yaratılan biçimlerin “yaratıcı yıkım” kavramlaştırmasıyla sanat yapıtına dönüştürülmesi planlanmıştır. Genellikle bir duygudan, bir düşünceden, bir kavramdan yola çıkılarak doğru nesne seçilmiş ve ardından sanatsal kompozisyon oluşturulmuştur. Nesneye yapılan müdahale ile nesne veya yüzeye eski anlamından sıyrılarak yeni bir anlam kazandırılmaya çalışılmıştır. Bu nesne kişisel yaşamımdan seçilmiş olup kişisel duygularıyla da bir araya gelince yeni bir kimliğe bürünmüştür. Zaman içinde nesne zenginleştirilerek ve farklı tekniklerle bir araya getirilerek yeni bir forma ve yeni sanatsal biçimlere dönüştürüldü. Kullandığım nesne rol değiştirerek gündelik hayat nesnesinden türeyip sonrasında eski anlamından farklılaştırıldı. Nesnelere, kültürel anlamlara da yer vererek yaptığım müdahaleler çalışma tavrımı göstermiştir. Yapılan bu sanat uygulamalarında kültürel anlamları göstermek çalışmalarımın amacıyla birlikte aracı da olmuştur. Nesnenin anlam dönüşümü ve değişim değeri yapı söküme uğratılmıştır. Özne ve nesnenin yan yana getirilmesiyle oluşan yeni kimlik ve yeni anlam gözler önüne serilmeye çalışılmıştır. Bu anlamda bu işler birer otobiyografi niteliği taşımaktadır.

Tüketmek nedir? Peki ya üretmek? Bu ikisi birbirinin zıttı mıdır veya bağımsız mıdır birbirinden? Bir şeyi üretirken başka bir şey mi tüketilir veya tam tersi; bir şeyi tüketirken başka bir şey mi

üretir? Bir sanat tüketicisi olarak tüketilenlerin daha sonra bir sanatçı olarak başka şekilde üretilmesi bu kapsama girebilir mi? Veya bir şeyi yerken yani tüketirken, aynı anda üretilen şey hücreler midir?

Bu düşüncelerin sağlanması Marx'ın şu sözleriyle yapılabilir;

Üretim, dolaylı tüketimdir de. İki bakımdan tüketim, nesnel ve öznel: bir yandan, üretmek yeteneklerini geliştiren birey, doğal döllenmenin yaşamsal gücün tüketimi olması gibi, bu yeteneklerini harcar, üretim eylemi içinde bunları tüketir. İkinci olarak: kullanılan üretim araçları da tüketmektedirler, bunlar yıpranmakta ve evrenin öğelerine dönüşerek dağılmaktadırlar. Tüketim de, aynı biçimde, dolaylı üretimdir. Örneğin tüketimin özel bir biçimi olan beslenmede, insan kendi vücudunu üretir. Demek ki üretim dolaylı tüketimdir ve tüketim de dolaylı üretimdir. Her biri doğrudan kendi karşıtıdır (Marx,2011, s. 246-247).

Tüketmek ve üretmek için, teknik olarak bir şeyi fiziksel ve/veya kimyasal olarak dönüştürmek gerekir denilebilir mi? Her ne kadar da kişi tüketmeyi olumsuz, üretmeyi de olumlu yönde kullanıyor olsa bile aslında ikisi de teknik olarak bir dönüşümdür. Olumlu veya olumsuz anlamı ona kullanıcı katmaktadır. Bir etin çürümesi her ne kadar olumsuz bir durumsa da onu tüketecek bir bakteri için olumludur, tüketilmek için olgunlaşmıştır artık. Süt çürüyünce yoğurt veya peynir olur. Yakma da olumsuz bir anlam gelirken bazı yiyecekler belirli bir oranda yakılarak yani pişirilerek yenir.

Bugün içinde bulunduğumuz çağın koşulları, yıkmak-yapmak ile ilgili sanat yapıtları uygulamaları için esin kaynağı olmuştur. Bu nedenle bu uygulamalar, içinde bulunduğum sosyal çevrenin dönüşümler ve değişiklikleri karşısında yaşadığım çöküşün benliğimde açtığı tahribatların sanata yansması olarak da düşünülebilir.

Bu tez kapsamındaki sanat uygulamalarında bazı nesnelere yakarak, tüketerek başka türlü nesnelere üretmek amaçlanmıştır. Bunu yaparken, önceki ve sonraki iki nesne arasında ortaya çıkan anlam farkını ortaya koymak, tam da yapılmaya çalışılan şeydir. Üretim veya tüketim nesnelere, kendi varlıkları dışında, algılayan bir varlık için de başka türlü bir dönüşüme uğradığı söylenebilir. Buna, fiziksel ve kimyasal dönüşümün dışında anlamsal dönüşüm de diyebiliriz.

Sanat uygulamalarında seçtiğim nesnenin birçok farklı şekilde kullanılması sanatsal bir ifade aracım olmuştur. Kullandığım nesnenin dağarcığının yaşantılar yoluyla bilinçaltımda yer edinmesi ve sanatsal biçimde dışavurumu, zengin bir ifade biçimi olarak görülebilir.

3.1.Kentsel Çöküşüm; İç Sıkıntısı

Kumaşı yakarak oluşturduğum yanıklar her türlü şiddeti ve barbarlığı içinde barındırarak trajik olanı gözler önüne seren kaderi çağrıştırmaktadır.

Yıkılarak yeniden inşa edilen kentlerin dönüşümünde kentin tahrip edilmesi benim için bir tür kentsel çöküş olmuştur. Günümüzdeki savaş imgesinin çoğunlukla yıkılmış kentler üzerine odaklanması, aslında inşa edilmesi gereken kentler vurgusu üzerinden savaş ve inşayı, dolayısıyla yıkım ve inşayı birbirinden bağımsız okunamaz olgular olarak dayatması benim de çalışmalarımaya yansımıştır. Evler, apartmanlar, binalar ve betonlar ne kadar sağlam olabilir ki yıkım karşısında?

Görsel 38 ve 39'de kamusal bir alanda kurulan evin duvarlarının kumaş hassasiyetiyle verilmesi, aslında dış dünyadan korunmak adına yapılan betonların hiç de korunaklı olmadığına dikkat çekmeye çalışmaktır. İnşaların özel yaşam alanına nasıl kolaylıkla ve izinsiz girebildiğini vurgulamaya çalışmaktır. Bunlar, yıkım ve yenedünya inşasının tahrip ettiği evler ve hayatlarla ilgili bende açılan yaraların izleridir. Sigara yanıklarıyla açtığım delikler ise tam bir iç sıkıntısını ifade etmektedir. Yıkılan ve yeniden inşa edilen sadece kentler değildir. Benlikler, bellekler ile birlikte bu yıkımlar önce enkaza dönüştürülür sonra da yeniden inşa edilir. Çünkü bireysel ve toplumsal olarak tüketilen şeye dönüşüm başlar, yani kenti tüketerek insan kendini üretir. Bu çalışmada kumaşa açtığım delikler ve yanık izleri ile yapmak istediğim, bakan kişide içsel bir tahribat hissi uyandırabilmektir. Yeniyi inşa ederken eskinin yanıklarla ifadesi anlamı daha güçlü kılacak ve yanık acısıyla hissettirilebilecektir. Kumaşın yakılması sonucunda eksilen parçalarla oluşturduğum yeni, bellekte kalan anıların acı hatırasıdır.



Görsel 38. Gül Aydın. 2015. İsimsiz, Kumaş Yakma, 175x250 cm (Solda).



Görsel 39. Gül Aydın. İsimsiz. 2015, (Detay) Kumaş Yakma, 175x250 cm (Sağda).

Görsel 40'ta görülen çalışmada savaş ve göç olgusundan yola çıkarak yakma tekniğiyle göçün benliğimde açtığı ağır izleri ele aldım. Değişen eğitim durumları, sosyo-kültürel ve ekonomik nedenler, savaşlar, kentsel dönüşümler bir göç dalgasına sebep olmuştur. Bu durum kişisel hayatımda derin yaralar açmıştır. Bu nedenle bu çalışmada zihinsel, duygusal vb. birçok nedene bağlı olarak, savaş ve göç teması işlenmiştir.



Görsel 40. Gül Aydın. Göç. 2015, Kasnak Üzerine Kumaş Yakma, 35x35 cm

Sanat yapıtı olarak seçilen nesne, mevcudiyetteki gerçeklik algısını tümüyle dönüşüme uğratar. Gündelik hayat nesnesini sanat yapıtı olarak kullanmakla izleyiciye sanatsal bağlamda yeni bir bakış açısı kazandırmak amaçlanmıştır. Bu amaç izleyiciyi şaşkırtmanın yanında, ayrıca düşündürmektir. Sanat alanına çektiğim gündelik yaşam nesnesi olan kumaş artık kendi gerçeğine yabancılaşmıştır. Böylece izleyicinin sıradanlaştırmış olduğu kumaşın anlamı tamamen göz ardı edilerek yeni biçimiyle, nesneyle farklı bir ilişki biçimi geliştirilmesi sağlanmıştır. Bu çalışmalar nesnenin yeni anlamı ile karşılaşan izleyicinin, nesnenin günlük yaşamdaki anlamlarının insan zihninde nasıl değişebileceği ve nesnelere alışkanlıklarının dışında daha farklı nasıl ilişkiler geliştirilebileceğini görmesi bakımından anlamlıdır.

Mesajı izleyiciye direkt ulaştıran göstergeleri kullanmak yerine insan zihninde kodlanmış temelde bulunan durumlara farklı bir bakış açısıyla zihinsel anlam dönüşümü yaşatacak yeni alanlar açılmasının anlamsal olarak daha etkili olacağı düşünölmüştür. Bunu yaparken nesnelerin anlamlarındaki çağrışımlarla anlamın güçlendirilip zenginleştirilmesi, daha geniş anlamlar yüklenerek genişletilmesi ve izleyicinin zihinsel süreçlerinde katmanlar oluşturulması mümkün kılınmaktadır. Bu anlamda kumaşı, hem kullanılma biçiminin zenginliğinden hem de anlam çeşitliliğinden dolayı sanatsal ifade aracı olarak seçilmiştir.

Günlük yaşamda nesnenin kullanım amaçları ile anlatılmak istenen bağlama dair ipuçları vererek oluşturduğum kurgu, izleyiciye bir keşif yolu sunmaktadır. Tahrip ettiğim nesnenin anlatımı açık uçlu olarak izleyiciye bir anlam belirlemede öncelik verir. Zihinsel olarak izleyicinin çalışmaya yoğunlaşmasının, çalışmaya bambaşka anlam yüklemesinin, çalışmanın anlamını daha da zenginleştireceği düşünölmüştür.

Bu çalışmada (Görsel 41) bilinçli bir şekilde seçtiğim günlük yaşam nesnelere olan kumaşların, kırmızı jelatin ve çuval beziyle karışık bir şekilde sanat nesnesine dönüştürölüp yakılması, soyut bir biçimde bekarete bir gönderme niteliğindedir.



Görsel 41. Gül Aydın. İsimlessiz. 2017, Kumaş, jelatin yakma, 60x78 cm

Bu çalışma (Görsel 42-43) örfi olarak toplumdun topluma değışiklik gösteren kadın yazmaları ile yapılmıştır. Kadın yaşamının denetimine gönderme niteliğindedir. Hala yaşamakta olduğum Güneydoğu Anadolu Bölgesi'ndeki kadınların beşikden mezara kadar kullanacakları yazmalar üst üste eklenerek, bir birine dikilip şekiller vererilek alttaki renklerin de ortaya çıkmasıyla rengarenk bir görüntü elde edilmiştir. Bu çalışmada nesnenin ilk anlamını sorgulamakla birlikte farkındalık yaratmak da amaçlanmıştır.



Görsel 42. Gül Aydın. İsimsiz. 2017, Kumaş Yakma, 57x57 cm



Görsel 43. Gül Aydın. İsimsiz. 2017, Kumaş Yakma, 120x70 cm

Bu çalışmada (Görsel 44) yaşadığım toplumdaki insanların kendi mahrem alanlarını perdeyle kapatırken dışardaki insanları perde arkasından izlemesinden duyduğum rahatsızlık ifade

edilmiştir. Yakarak, şekillendirilerek ve tahrip edilerek perde sembolik olarak soyutlanmış bir sanat yapıtı haline dönüştürülmüştür.



Görsel 44. Gül Aydın. Perde. 2016, Kumaş Yakma, 180x95 cm

Bu çalışmada ise (Görsel 45) gündelik yaşam nesnesinin kullanımı olan perdenin ihtiyaç halinde farklı amaçlarla kullanılmasına da dikkat çekilmiştir. İnsanların perdeyi hava şartlarından korunmak, dış mekan ve iç mekanı birbirinden ayırmak için ya da dekoratif bir ev aksesuarı amacıyla kullandıklarına şahit olduğum gibi bazen de ölümün tam ortasında kalarak evlerini dışarıdan gelebilecek bir kurşuna karşı korumak için astıklarına şahit oldum. Bu çalışma, renkli kumaşların kurşunun yakıcı ve delici etkileri ile sadece kumaşı değil hayatları da nasıl paramparça ettiğinin bende yarattığı iç sıkıntısının dışavurumudur.



Görsel 45. Gül Aydın. İsimless. 2017, Kumaş Yakma, 50x60 cm

Bu çalışma (Görsel 46) kentlerde ve bellekte yaratılmak istenen ütöpik bir toplumun insanın varlığını ve özgürlüğünü sınırlayan bir distopyaya dönüşmesi düşüncesine dayanmaktadır. Gelecekte daha iyi bir toplum hayatı için amaçlanan yaptırımlar ve dönüşümlerin bende yol açtığı ağır tahribatlar sanatsal yolla görselleştirilmiştir. Bu yapıt, üst üste gelen kumaşların katmanları ayrı ayrı yakılarak oluşturulmuştur. Tüketilmiş olan eskinin yıkılarak yeniyi tekrar tüketime hazır biçimde inşası olarak gördüğüm yeniden dönüşümler, bana içinde bulunduğum kültürler arası dünyanın barbarca durumlarını yakmak eylemiyle iyice hatırlatmış, kabuk tutmuş toplumsal yaraları da düşündürmüştür. Buradan yola çıkarak güzel kumaşların ve yakma eyleminin oluşturacağı karşıtlıkların çalışmalara dinamizm katarak ifadeyi daha güçlü kılacağını söyleyebiliriz.



Görsel 46. Gül Aydın. Distopik Bir Coğrafyanın İzleri. 2019, Kumaş Yakma, 50x50 cm

Bu çalışmalarla (Görsel 45-46) sanat yapıtı üzerinden gölgenin düştüğü alan üzerindeki denetleme deneyimlenmiştir. Bu çalışmalarda, gözetleme ve teşhirin belirleyici olduğu toplumsal yapı; kendini görünmez kılan iktidarın halkı gözetleme biçimi ve toplum bireylerinin hem birbirlerini hem de kendilerini kontrol altında tutma biçimine dikkat çekilmiştir. Bu esere bakarken izleyici kitlesinin kendi kararlarıyla gölgeleri de izleyip bunları sanat eserinin bir parçası olarak kolaylıkla kabullendikleri; bu eserin yapılma ve sergilenme aşamalarında ben izleyiciyi denetlerken izleyicinin de beni denetlediği gözlemlenmiştir. Gözetim sistemlerini kullanan iktidarlar, toplumda “denetimcinin gözü” ile (Dolgun, 2008, s. 107) denetlemeyi sağlarken denetlenenlerin gözünü de denetim altında tutmayı amaçlar.

Bu çalışma izleyiciyi sanatsal bir aktivite başlığı altında gözetleme amacıyla yapılmıştır. Performansta izleyicilerin bakmasını istediğim yönleri denetlerken, bakan kişinin kendi rızasıyla tutsak olduğunu fark ettim. Sistemde toplumsal düzenlemeleri sağlayan iktidarın gözetlenmeyi ve izlenmeyi sıradanlaştırmak için tasarladığı denetim yöntemlerini vurgulamak amacıyla kumaş

üzerine yakarak delikler açtım. Açılan bu delikler modern dünyada izlenen kişilerin teknolojinin egemenliği altına girmelerine ve kendi arzularıyla gözetlenmeyi kabul etmelerine bir gönderme niteliğindedir. Kumaşlarda açtığım deliklerden ışığın yansıması ve bilinçli bir şekilde biçimlendirdiğim bu çalışma, hayatlarımızı şekillendirerek nasıl kolaylıkla günlük yaşamlarımızda mahremiyetin yok edildiğine tanıklığı da anlatmaktadır. Dışardan verilen ışık yardımıyla deliklerden sızan ışığın gündelik hayattaki mahrem alana teknoloji aracılığı ile nasıl girildiği ve şeffaflaşan hayatlarda enformatik bilginin hayatlarımıza nasıl sızdığı; ekonomik, sosyolojik ve politik yapı karşısında büyülenen bireylerin yaşantılarında kavramların nasıl bir anlam dönüşümüne uğradığı da hatırlatılmak istenmiştir.

Artık sanatsal bir çalışma için bile herhangi bir kuruma giderek değil de herhangi bir toplumsal alanda insanların gündelik hayatlarına girerek bireyleri kendi bünyesinde toplamak yerine bireylere doğru giden bir yöntemle denetim alanlarının sınırlarını nasıl aştığı gösterilmeye çalışılmıştır.

Gözetim, toplumdaki tüm bireylerin kişisel bilgilerine erişebilmek adına veri toplamak için her anın kaydedilmesi, şeffaflaştırarak bireyleri daha açık biçimde verilerin de yardımıyla görünür kılma ve yönetmek amaçlıdır. Gözetim toplumlarıyla yaratılmak istenen, daha özgür hareket edebilen kişilerin denetimini sağlamak ve onları yönetmektir.

Bu çalışmaların çıkış noktası, Marx, Weber ve Foucault'nun gözetime dayalı iktidar ilişkilerine dair bir takım görüşleri olmuştur. Bu ilişkiler, “Marx için sınıf ilişkileri ekseninde atölyeler ile fabrikalarda; Weber'e göre de, bürokratik iş bölümleri üzerinden modern örgütlerde su yüzüne çıkar (Dolgun 2008, s. 104). İnsan eylemlerinin zaman mekan ile sınırlandırılmasını toplumsal yaşamı düzenleme aracı olarak gören ve toplumsal ağ içindeki mikro iktidar-ilişkilerini temele alan Foucault ise, “hem fabrika ile hapisane arasında analogi kurarak kuramını Bentham'ın gözetime dayalı bir mimari biçim olarak geliştirdiği panoptikon metaforu üzerine odaklar, hem de konuya biyo-iktidar adını verdiği siyasi teknikler açısından yaklaşır.

Dolgun'un ifadesiyle (2008, s. 105) modernliğin eleştirisini gözetime dayalı iktidarların görmeyen gücü üzerinden yapan Foucault, “Gören mi iktidardır, görülmeyen mi, yoksa görülmeden gören

mi?” şeklinde formüle ettiği kuramını mimariden ödünç aldığı panoptik bakış ile görünmeden görenin yarattığı iktidar alanının çekiminden esinlenerek yaptığım bu çalışmalarda küreselleşen dünyada gözetim, toplumsal denetim ve iktidar ilişkilerini gözler önüne sermeye çalıştım (Görsel 47-48).



Görsel 47. Gül Aydın. İsimlessiz. 2017, Kumaş yakma, 100x100cm (Solda).



Görsel 48. Gül Aydın. İsimlessiz. 2016, Kumaş yakma, 75x75 cm (Sağda).

Görsel 47, 48 ve 49’da ki çalışmalarda, atmosferdeki gerginliğe, yuvarlak olan kompozisyon ile hareketlilik verilmiştir. Yanık kumaşların renkleri ile oluşturmak istediğim, hareketli durgunluktur. Günümüzde birçok alanda yıkıcı yaratım ile yapılan tahribatı işlemeye çalıştım. Çalışmada yer alan yanmış kumaşlar ve kullandığım renkler küreselleşmeye karşı yaşadığım iç sıkıntısının birer yansımasıdır. Bir yandan mor rengi psikolojik olarak umutsuzluğu simgelemesi diğer yandan mavinin kışkırtıcı koyu tonunun huzurun dağılmasını göstermesi, güneşi simgeleyen sarının kırmızıya geçerken yeşili ve maviyi arada bırakarak şiddeti ve şiddetin silip süpürdüklerinin etkisini anımsatmaya çalışılması amaçlanmaktadır. Arka planda kullandığım kumaşın sadeliği ve ön plandaki kumaşların yakarak tahribi ile bir karşıtlık oluşturmaya çalıştım. Güneşi temsil eden sarının merkezde giderek daralması ve bitme noktasına gelmesi artık güneşin

ışık saçmayacağı anlamına gelmektedir. Yeşilin var olma çabasının karşısında kırmızıyla noktalanmasıyla, bozulan dengenin hem psikolojik etkisine hem de doğada oluşan dengesizliklere neden olmasına vurgu yapılmıştır.

Doğada oluşan tahribatla tehlikenin eşiğinde olan doğanın çılgınlıkları bu çalışmada görsel bir kavram olarak biçimlendirilmiştir. Doğaya verilen zararı yakma eylemiyle yansıttım. Doğada oluşan bir kimlik karmaşası ile yaratılan zıtlıkların doğanın dengesini bozması, doğayı tüketerek dengesiz bir üretime sebep olduğunu izleyiciye hatırlatmayı amaçladım (Görsel 49-50-51).



Görsel 49. Gül Aydın. İsimlessiz. 2019, Kumaş Yakma, 100x65 cm



Görsel 50. Gül Aydın. İsimsiz. 2019, Kumaş Yakma, 125x100 cm

Kültürün etkisiyle dayatılan çeyiz kavramı, kölecilik ve kapitalist düzende bir pazar alanı olmasıyla günümüze kadar uzanır. Bu çalışmalarda evlilik öncesi ve sonrası kadının pozisyonuna yönelik bir eleştiri söz konusudur. Bu çalışmayla kadına biçilen zorunlu ve kutsal rollerin yerle bir edilmesi amaçlanmıştır. Kültüre karşı ezber bozan bir biçimde en kutsal sayılan gelenekler sigara yanıklarıyla alaşağı edilmiştir. Burada ben de dahil kadınlara dayatılan bu zorunlu sorumluluktan dolayı yaşadığım iç sıkıntısıyla, alışlagelmiş anlam dönüştürülmüştür. Sanatsal bir ifadeyle estetik ve tahrip bir arada kullanılmıştır.

Çeyiz kavramı Şamanlardan bu yana Türk kültürünün değişmez geleneği haline gelmiştir. “Kız beşikte çeyiz sandıkta” deyimini, evlenene kadar süren bir hazırlık aşaması olarak da okunabilir. Çeyiz sandığının içi yöreden yöreye değişiklik göstermektedir. İçinde yaşamakta olduğum coğrafyada da çeyiz sandığının içinin zenginliği aileye bir itibar kazandırmaktadır. Kadının becerileri ve değeri çeyiz sandığıyla ölçülür. Evlilik merasimi öncesi çeyiz sandığı törenle erkeğin evine götürülüp şahitler huzurunda açılır. Kadının bebekliğinden itibaren evliliğe hazırlanmaya başlanmasıyla gelenekselleşen zorunluluğun aslında bir çeşit köleleştirme olduğunu

düşünüyorum. Çeyiz, kadının boşanması halinde geleceğinin teminatı olarak görülse de aslında kadının eşya gibi teslimi ve geri alınması söz konusudur. Gelenek adı altında çeyiz yaklaşımı, bana göre kadının metalaştırılmasından ve köleci bir yaklaşımdan başka bir şey değildir. Çeyiz hazırlanırken bedensel hasar ile birlikte kabul edilen görünmez kurallardan kaynaklı aslında fark edilmeyen ezik bir tavrın aşırı titiz biçimde itina ile dışavurumu dikkat çekicidir. Bu kapsamda yaptığım çalışmalar kadının gelenekler yoluyla sindirilip aşağılanmasına ve kadının da buna karşı koymayışına, bu durumu kabullenişine sanatsal bir eleştiridir (Görsel 51-52).



Görsel 51. Gül Aydın. Çeyiz. 2015, Kumaş Yakma, 55x70 cm.



Görsel 52.Gül Aydın. Çeyiz. 2015, Kumaş Yakma, 71x58 cm.

Düğünlerde düğün gününe özel kıyafetin hazırlanması Eski Roma’da başlar. Kapitalizmin de etkisiyle 16.yüzyılda İngiltere ve Fransa’da gelinlik yaygınlaşmaya başlayarak 1813’te Fransa’nın etkili moda yayını Journal Des Dames’de görülen beyaz gelinlik ve duvaktan sonra (Emiroğlu, 2015, s. 35) artık bir ritüelden çıkıp moda dönüşür. Bu yeni sembolik tüketim nesnesinin artık anlam dönüşümüne uğrayıp özel gün elbisesi olmanın yanında bir gösteri ve statü nesnesi olarak anlam kazandığı söylenebilir. Ne kadar gösterişli ve kaliteli olursa olsun altındaki mana kadınlar tarafından farkında olmadan kabul edilmiş, kendilerine yüklenen namus göstergesi olan el değmemişlik, saflık ve masumiyetin rengi olarak beyaz renkle “topluma ilanı” anlamı simgeleşerek değişmemiştir. Basit bir kumaş anlam dönüşümüne uğrayarak yeni anlamlar edinmiştir. O artık yalnızca beyaz bir kumaş değil kadının bir erkekten başka bir erkeğe sunulmasında saflığının temizliğinin sembolüdür.

Bu çalışmada gelinliğin yakılarak abajura dönüşmesi aslında eskiyi yıkıp yeniye dönüştürürken uğradığı anlam dönüşümü ve tüketimi küresel biçimde yaygınlaştıran geleneğin nesnesi olan beyaz kumaşın imajına hapsolan bir kimlik politikasına eleştiridir. Diğer alanlarda olduğu gibi evlilik ve aile kurma kavramlarının da arzu ve duygulardan öte varlığını kapitalizmin tüketim politikasıyla günümüze kadar taşıdığı söylenebilir. Kapitalizmin tüketme politikasıyla geleneksel

olarak yaygınlaşan bir kitle kültürü artık tamamen sosyal kimliğin yeniden inşası ve törenlerle ifşasıdır (Görsel 53).



Görsel 53.Gül Aydın. Abajur. 2015, Kumaş Yakma, 160x100 cm

Şamanlarda kırmızının gücüne inanılmasıyla ve kötü ruhları kovduğu gerekçesiyle takılmaya başlanan kırmızı kurdele zamanla anlamsal dönüşüme uğramıştır. Dini inanışlara göre nazara karşı önlem, kötü ruh kovucusu olarak gelenekselleşen kırmızı kurdele zamanla adeta kadının “el değmemiş” olmasının bir göstergesi haline gelmiştir. Bu çalışma, kutsallaştırılmış bazı geleneklerin kadına yapılan en büyük taciz ve hakaret olarak okunmasından doğan bir iç sıkıntısının yansıması olmuştur. Bu kurdele ritüeline duygusal anlam yüklemek asıl temsil ettiği anlamın üstünü örtemez. Bu çalışmada bir metre kırmızı kurdele üzerine geleneği yıkmak için

sigara yanıklarıyla rastgele açılan delikler sayesinde kurdelenin anlam dönüşümü sağlanmaya çalışılmıştır. Kurdele artık açılmış bir paketin bandrolü anlamını taşıyan şeride dönüşmüştür. (Görsel 54).



Görsel 54.Gül Aydın. Bandrol. 2015, Kumaş Yakma, 100 cm

Görsel 55’te yer alan “Güneş Ülkesi” adlı çalışma da Tommaso Campanella’nın “Güneş Ülkesi” (1602) ve Thomas More’un “Utopia”sındaki (1516) toplumsal cinsiyetlerde eşitliği amaçlayan mükemmel devlet tasarımında kadının hakları, rolleri ve cinsiyet sorunu, dans eden kadın figürü ile ataerkil düşünce yapısına göndermedir. Kurgu bile olsa kadının mükemmel devlet anlayışındaki konumundan yola çıkılarak yapılmıştır. Toplumsal cinsiyet eşitsizliğine dikkat çekilmek istenirken aslında içinde bulunulan topluma dans ile bir başkaldırı, bir isyan yer alır. Bu çalışma da kadının her dönemde karşılaştığı zorlukları yaşamın bir parçası sayarak onunla mücadele biçiminin metaforu olarak kumaşı yakma yöntemiyle yapılmıştır (Görsel 55).



Görsel 55. Gül Aydın. Güneş Ülkesi. 2017, Kumaş Yakma, 57x57 cm

Görsel 56'ten Görsel 64'e kadar olan sanat uygulamaları bu tez çalışması hazırlanırken yapılan çalışmalardır. Bu çalışmalarda kendi duygularımdan beslenerek alışılmış sanat malzemesi anlayışının dışında (tuval, boya, vs.) biçim ve içerik olarak yeniyi üretme çabasında, direkt nesneye müdahaleyle yakıp tahrip etme söz konusudur. Yakma eylemi bir biçimlendirme yöntemi olarak kullanılmıştır. Geleneksel anlayışın dışında bir düşünme biçimi olarak yeniyi inşa ederken asıl anlamı kullanıma yönelik ürünler yapmak için kullanılan kumaşın var olan anlamını yerle bir etmek söz konusudur. İlk anlamından sıyrılan kumaş artık bir sanat nesnesine dönüşerek ifade edilmek istenen duygunun dışavurumunda kullanılarak yeni bir sanat ürününe dönüşmüştür. Geçmiş yaşantının nesnelere temsili olan bu işler çocukluk döneminin oynacağı olan kumaşlarla çocukluktan günümüze kadar gelen yaşantıların bilinçaltındaki etkilerinin dışavurumudur.

Freud'un yaratıcı sürecin ruhbilimsel yönleri üzerine yazdığı makaleleri çeviren E. Kapkın ve Ayşen T. Kapkının ifadesiyle “İmgelemsel etkinliğin ilk izlerini çocukluk kadar erken bir dönemde aramamız gerektiğini söyleyen” Freud şunları ifade etmektedir:

“O halde insanlar büyüyünce oyuna son verirler ve oynamaktan kazandıkları haz ürününden vazgeçmiş gibi görünürler. Ama insan aklını anlayan herkes bir insan için bir zamanlar yaşamış olduğu hazdan vazgeçmekten daha güç olan bir şeye çok zor rastlandığını bilir. Gerçekten asla bir şeyden vazgeçmeyiz; yalnızca onu bir diğeri ile değiştiririz. Vazgeçme olarak görünen şey gerçekte bir yerine-geçenin ya da vekilin oluşumudur. Aynı şekilde büyüyen bir çocuk oynamayı bıraktığında hiçbir şeyden değil ama gerçek nesnelere oyun arasında bağ kurmaktan vazgeçer; oynamak yerine artık düşlemlemeye başlar. Gökyüzünde kaleler inşa eder ve gündüz- düşleri olarak adlandırılan şeyleri yaratır. Çoğu insanın yaşamları boyunca zaman zaman düşlem oluşturduğuna inanıyorum. Bu uzun zamandır göz ardı edilmiş ve dolayısıyla önemi yeterince değerlendirilmemiş bir gerçektir. İnsan düşlemleri çocukların oyunundan daha güç gözlemlenir” der (Kapkın, E. Kapkın A.T, 1999, s. 127).

Yapılan sanat uygulamalarında geçmişin izleri yanıkların verdiği tedirginlik ve rahatsız edicilikle kendini göstermekte, yaşamın çocukluk dönemindeki bir oyun aracı olan kumaşla yeniden bir biçim arayışına girilmektedir. İlk yaratma sürecinde geçmişle bir ilgi kurmadan yapılan bu uygulamaların daha sonra kazısı yapıldığında geçmişe dönük çocukluk dönemine ait izler taşıdığı ortaya çıkmıştır. Bu sanat uygulamalarının hangi nedenle ve nasıl ortaya çıktığı ise kültürel anlamdaki değişim ve anlık ruhsal etkileşimlere dayanır. Bu yaptığım uygulamalar psikolojik olarak bir problem çözme süreci olarak da okunabilir.



Görsel 56. Gül Aydın. İsimsiz. 2019, Kumaş Yakma, 50x60 cm



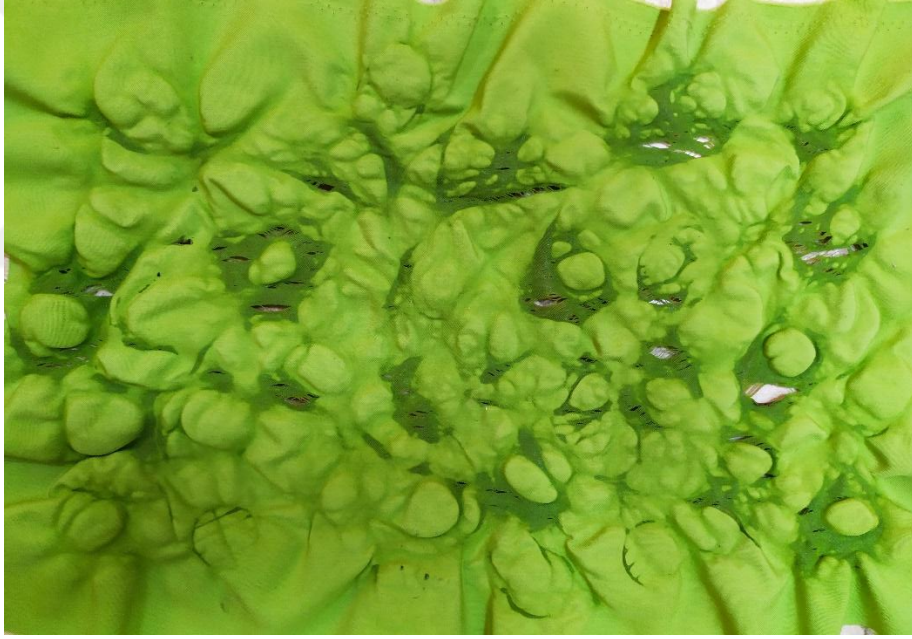
Görsel 57. Gül Aydın. İsimsiz. 2019, Kumaş Yakma, 28x28 cm



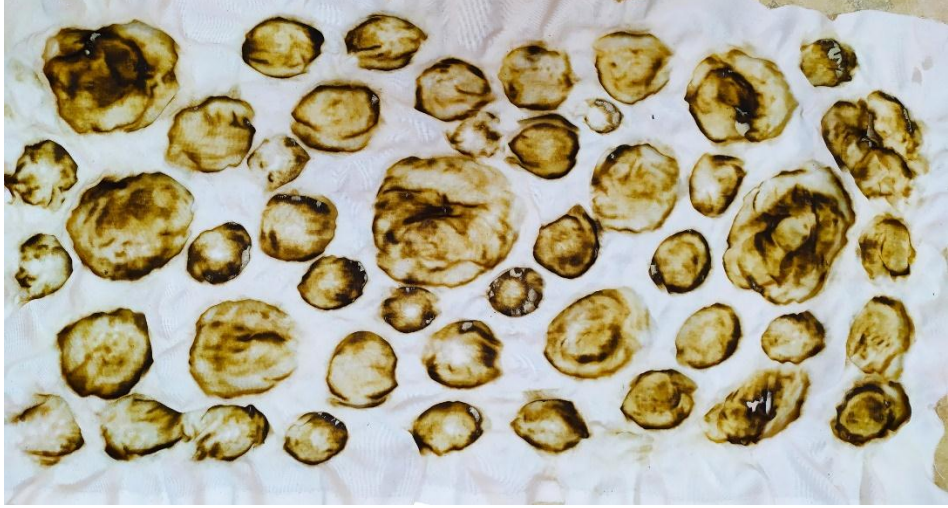
Görsel 58. Gül Aydın. İsimsiz. 2019, Kumaş Yakma, 28x28 cm



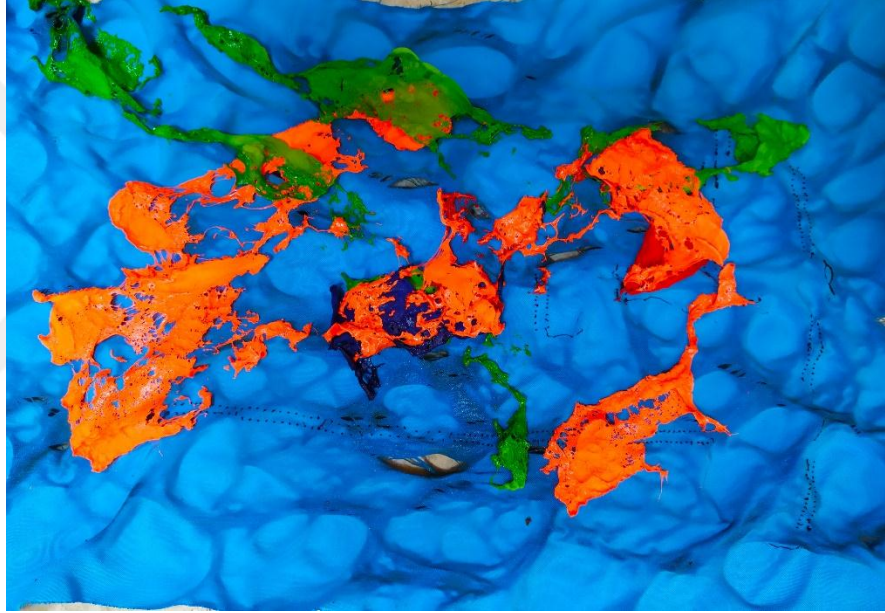
Görsel 59. Gül Aydın. İsimsiz. 2019. Kumaş Yakma, 80x45 cm



Görsel 60. Gül Aydın. İsimsiz. 2019, Kumaş Yakma, 45x30



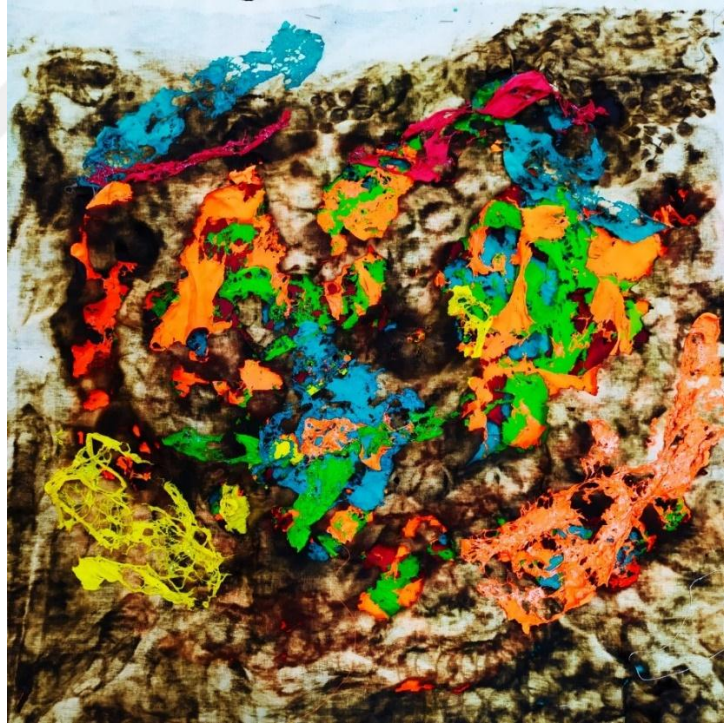
Görsel 61. Gül Aydın. İsimsiz. 2019, Kumaş Yakma, 88x50 cm



Görsel 62. Gül Aydın. İsimsiz. 2019, Kumaş Yakma, 40x26 cm



Görsel 63. Gül Aydın. İsimsiz. 2019, Kumaş Yakma, 62x62 cm



Görsel 64. Gül Aydın. İsimsiz. 2019. Kumaş Yakma, 70x62 cm



Görsel 65. Gül Aydın. İsimsiz. 2019, Kumaş Yakma, 32x75 cm

SONUÇ

Bu tez çalışmasında kendi dünyamıza ait iç sıkıntısının yansıtıldığı sanatsal uygulamalarda biçimin içerik ile birlikteliğini ifade edecek malzeme ve sınırlar sorgulanarak hayatın gerçeklerinden esinlenilip yakma eylemiyle sanatsal bir dil yakalanmaya çalışılmıştır. Mevcut olan nesnenin tahrip edilerek yeni bir eserin ortaya konması, yeni sanatsal formlar oluşması yaratıcı yıkım kavramıyla deneyimlenmiştir. Anlam dönüşümüne uğrayan nesne sanat uygulamalarında yeni bir forma dönüştürülerek eski anlamından soyutlanarak ya da eski anlamın dönüşmesi ile yeni bir anlam kazandırılarak yeniden üretilmiştir.

Tarihsel süreçte avangart hareketleri incelendiğinde bunların sanat-yaşam ikilemine dikkat çektikleri ve bu ayırımı ortadan kaldırmayı amaçladıkları söylenebilir. Picasso ve Duchamp ile başlayan sanatta hazır nesne kullanımından başlayarak dada, fluxus, pop sanatı, fütürizm ve belirli farklılıklarla konstrüktivizmin de sanat-yaşam ayırımını yok etmek amacıyla hareket ettikleri görülebilir. İktidarların modern sanat biçimlerinin eleştirilmesinin yanında alışlagelmiş klasik sanat yapısının da sorgulanması ve değişmesi söz konusu olmuştur. Bu değişim, sanat uygulamasında kullanılacak gündelik yaşam nesnesi ile geçmişteki sanat pratiklerinin de belli oranda kullanılmasıyla sanatsal bağlamda yeni bir ifade biçimiyle yeniden üretim yapmakla gerçekleştirilmiştir.

Alternatif sanat arayışlarıyla sanatçılar, Duchamp'ın öncülük ettiği ve alışlagelmiş zihniyeti yıkmaya yönelik olan felsefeden yola çıkarak sanat anlayışını yeni yöntem ve teknikler geliştirerek takip etmişlerdir. Bu yolculukta birçok etkili yöntem bulunmuştur. Bunlardan biri, yakarak, tahrip ederek gerçek anlamından sıyrılan nesne ile yeni bir anlam kazandırma yoluyla kavramsallaştırmadır. Sanatsal anlamda bir tavır ortaya koyabilmek için yaratıcı yıkım yöntemiyle, var olan gündelik hayat nesnesini tüketip, ona düşünsel boyut kazandırıp onu sanat yapısına dönüştürerek yeni bir anlam üretmek önemlidir. Sanat bağlamında yaratıcılığın ve üretmenin daimi olmasını sağlayan yıkarak yapmak, kapitalist düzende tüketimi de sorgulatmaktadır. Sanatın ve hayatın kesiştiği noktada sanatın bir yaşam biçimi olduğu ve hayatın da kendisinin sanat olduğu söylenebilir. Sanatın dinamiklerini algılama üzerine gelişen bir bakış açısı ile modernizmde eksik kalan veya bilinçli bir biçimde görünür kılınmayan alanları görünür kılan postmodern bakış açısıyla yeni bir okuma tekniği niteliği de kazandırmak amaçlanmıştır. Bu

çalışma yaratıcı yıkım yöntemi ile sanatçının duygusal anlamda iç dünyasının sanatsal olarak dışavurumu ve toplumsal olarak belirlenmiş dinamikleri sorgularken artistik ifade biçimi yerine sorgulayıcı, yıkıcı, bazen zorlayıcı ve yapı sökümcü bir anlayış ile sanatın gidişatını anlayabilme ve anlamlandırma gayretidir.

Bu tez kapsamında incelenen sanatçılar ve yapılan sanat uygulamaları ile sanat ve gündelik yaşam nesnesi arasındaki sınırlar çökertilerek aşılmaya çalışılmıştır. Sanatsal bağlamda üretimi ve duyuların algılama biçimini gerçekleştiren nesnelere, gündelik yaşam nesnelere seçilmiştir. Üretilen sanat yapıtlarının kişinin iç dünyasındaki tarihsel süreçte kurduğu duygusal bağ ile ilgili olduğu kadar içinde bulunduğu toplumsal, kültürel, sosyo-politik, ekonomik, vs. değişimler ile de ilgili olduğu bu tez çalışmasında ortaya koyulmaya çalışılmıştır.

Sanatsal yapı içinde yeni bir anlatım yöntemi ile sanatçı tarafından sanat yapıtının nesnesinin özgürleşmesi ve sanatta anlam dönüşümünün sanat tarihsel örnekler üzerinden incelenerek şimdiye kadar yapılan deneysel sanat uygulamalarının daha açık ve yaratıcı biçimde ilerleyeceği ve bu bağlamdaki incelemelere referans olabileceği düşünülmektedir.

KAYNAKLAR

- Antmen, Ahu. (2013). 20.Yüzyılda Batı Sanatında Akımlar. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Artun, Ali. (2010). Sanat Manifestoları Avangard Sanat ve Direniş. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baudelaire, Charles. (2014). Paris Sıkıntısı. Çev. Tahsin Yücel. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- BBC- Culture- The Art Works That Caused A Scandal
<http://www.bbc.com/culture/story/20171018-the-works-too-scandalous-for-display> Erişim tarihi 07.02.2019 saat 22:46
- Benjamin. Walter. (2013). Pasajlar, Çev: Ahmet Cemal. İstanbul: YKY.
- Berger, John. (2009). Görme Biçimleri. Çev: Yurdanur Salman. Metis Yayınları.
- Bodor. Judit (2015)- Silent Explosion: Ivor Davies and Destruction in Art
https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/42376800/Bodor_Judit_The_Making_of_an_Exhibition_2015.pdf? Erişim tarihi:15.04.2019 Saat.21:53.
- Castells, Manuel. (1997). Kent, Sınıf, İktidar. Çev. Asuman Erendil. Bilim ve Sanat Yayınları.
- Campanella, Tommaso. (1602). Güneş Ülkesi.
- Dergipark, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/192613> Erişim Tarihi:27.06.2019 saat:18:36
- Dolgun, Uğur. (2008). Şeffaf Hapishane Yahut Gözetim Toplumu. Ötüken Yayıncılık.
- Emiroğlu, Kudret. (2019). Gündelik Hayatımızın Tarihi. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Erbil, Devrim.(2004) Empresyonist Sanat Ansiklopedisi Remzi Kitap Evi
- Esin, Nur. (1996). Mimariye Değişik Bir Bakış: Dekonstrüktivist Mimari. Mimari Akımlar Yem Yayın.
- Freud, Sigmund. (1999) Sanat ve Edebiyat. Çev. Kapkın Emre- Kapkın Ayşen Payel Yayınları.
- For sale; A Rare Duchamp – The Newyork Times
<https://www.nytimes.com/2016/09/09/arts/international/for-sale-a-rare-duchamp.html> Erişim Tarihi:15.02.2019 saat:21:272

- Giderer, Hakkı Engin. (2003). Resmin Sonu. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Gombrich, Ernest Hans. (2011). Sanatın Öyküsü. Çev. Erol Erduran- Ömer Erduran. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Harvey, David. (2013). Asi Şehirler. Çev. Ayşe Deniz Temiz. Metis Yayınları.
- Harvey, David. (2007). Umut Mekanları. Çev. Zeynep Gambetti. Metis Yayınları.
- İzan, Faik (2018) Bir Pisuvar Sanat Tarihini Nasıl Değiştirdi
<https://medium.com/t%C3%BCrkiye/inceleme-4135aac9ae16>Erişim Tarihi 09.01.2019 saat:03:18
- Küçükalp, Kasım. (2010) Nietzsche ve Postmodernizm Kibele Yayınları
- Kuruyazıcı. Hasan, Alsaç. Hasan, (1983) Sanat Tarihi Ansiklopedisi, Görsel Güzel Sanatlar Ansiklopedisi Görsel yayınları
- Lynton, Nobert. (2004). Modern Sanatın Öyküsü. Çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Lyon, David. (2006). Gözetlenen Toplum. Çev. Gözde Soykan. Kalkedon Yayıncılık.
- Marx, Karl. (2011). Ekonomi Poliğin Eleştirisine Katkı. Çev; Sevim Belli. İstanbul: Sol Yayınları.
- May, Rollo. (1991) Yaratma Cesareti. İstanbul: Metis Yayınları
- Middleton, David- Brown, Steve (2005) The social Psychology Of Experience Studies in Remembering and Forgetting https://books.google.com.tr/books?hl=tr&lr=&id=PpC-AwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PP2&dq=cornelia+parker&ots=pLxSJIEeE2&sig=C6eP1zvFqKU26OXlfcYG_5OKIjE&redir_esc=y#v=onepage&q=cornelia%20parker&f=false
- Erişim Tarihi:15.05.2019 saat:20.07.
- More, Thomas. (1515). Utopia.
- Natusch. Barry, Hawkins. Beryl. (2014) Mapping Nichols' Modes in Documentary Film: Ai Weiwei: Never Sorry and HelveticaThe IAFOR Journal of Media, Communication and FilmVolume II - Issue I - Summer 2014
<http://iafor.org/archives/journals/iafor-journal-of-media-communication-and-film/10.22492.ijmcf.2.1.07.pdf> Erişim Tarihi:27.06.2019 saat:15:43.
- Nietzsche, Friedrich. (1997). Böyle Buyurdu Zerdüş. Çev. A. Turan Oflazoğlu. İstanbul: M.E.B Yayınevi.

- Little, Stephen. (2013). İzimler Sanatı Anlamak. Çev. Derya Nükhet Özer. Yem Yayınları.
- Pablo Picasso. Haziranlı Natürmort 1912. <https://kavrakoglu.com/cagdas-sanata-varis-41-kubizm-2/> Erişim tarihi:04.10.2019
- Ranciere, Jacques. (2012). Estetiğin Huzursuzluğu. Çev. Aziz Ufuk Kılıç. İletişim Yayınları.
- Robin Page (1992) <https://www.youtube.com/watch?v=wrPagThC1fU> Erişim Tarihi: 12.03.2019 Saat:23:12.
- Rush, Michael. (1999). Gürültülü bir sessizlik. PAJ: Bir Performans ve Sanat Dergisi 21 (1), 1-10. Proje Muse veri tabanından 27 Haziran 2019 tarihinde alındı. <https://muse.jhu.edu/article/25702/summary> Tarihi:03.06.2019 saat:20:23.
- Schumpeter, Alois. Joseph. (2010). Kapitalizm Sosyalizm ve Demokrasi. Çev. Hasan İlhan.
- Şahiner, Rıfat. (2013). Sanatta Postmodern Kırılmalar. Ütopya Yayınevi.
- Şentürk, Varlık Leyla. (2012). Analitik Resim Çözümlenmeleri. Ayrıntı Yayınları
- Uz. Nurbiye, Uz. Ayfer. (2017) Yves Klein Sobider ,Sosyal Bilimler Dergisi Yıl: 4, Sayı: 12, Ağustos 2017, http://www.sobider.com/Makaleler/1472225412_3578%20Nurbiye%20UZ.pdf Erişim Tarihi:03.05.2019 saat:02:48.
- Walker, John Albert (1987) The Burlington Magazine, Vol. 129, No. 1016 (Nov., 1987), <https://www.jstor.org/stable/pdf/883213.pdf> Erişim tarihi 27.03.2019 Saat:17:23.
- Whitham, Graham –Pooke, Grant. (2013). Çağdaş Sanatı Anlamak. Çev. Tufan Göbekçin, Optimist Yayıncılık.
- Wilson. Andrew. (1996) Gustav Metzger's Auto-Destructive/ Auto-Creative Art An Art of Manifesto, 1959–1969 Yayıncı: coracle @ workfortheyetodo, <http://4.s32.scripts.mit.edu/fall2014/wp-content/uploads/2014/09/Auto-Destructive-Art-Text-Routledge.pdf> Erişim tarihi: 01.03.2019 saat:13:58.
- Yılmaz, Ayşe Nahide. (2009) Türk Heykelinde Bir Öncü Sanatçı: Füsün Onur "Sabah Jimnastiği" 1980 <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/192613> gazi_sanat_tasarim02.qxp 04.01.2009 Erişim tarihi:11.09.2019 saat:19:29
- Yılmaz, Mehmet. (2013). Modernden Postmoderne Sanat. Ütopya Yayınları.
- <https://www.youtube.com/watch?v=klIpRwGZ5gY>. Erişim tarihi:04.10.2019.
- https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Picasso_kirda_ogle_yemegi.jpg Tarihi:03.02.2019 saat:20:28

<https://www.hypocritedesign.com/alberto-burri/>. Erişim tarihi:04.10.2019.

<https://ny-carlsbergfondet.dk/en/infinite-reflections> Erişim tarihi:04.10.2019

<https://pl.khanacademy.org/humanities/art-1010/wwi-dada/art-great-war/a/umberto-boccioni-unique-forms-of-continuity-in-space?modal=1> Erişim Tarihi:23.03.2019 saat:17:46

<https://news.stlpublicradio.org/post/ai-weiwei-exhibition-open-expanded-kemper-art-museum-september#stream/0> Erişim Tarihi:27.06.2019 saat:15:43

<https://www.youtube.com/watch?v=wrPagThC1fU>ERİŞİM TARİHİ: 12.03.2019 SAAT:23:12

<http://izlerveyansimalar.blogspot.com/2015/12/anselm-kiefer-ve-savas-ykntlarinn.html>
Tarihi:18.04..2019 saat:22:56

[_https://www.tate.org.uk/art/artworks/metzger-recreation-of-first-public-demonstration-of-auto-destructive-art-t12156_](https://www.tate.org.uk/art/artworks/metzger-recreation-of-first-public-demonstration-of-auto-destructive-art-t12156) Erişim tarihi: 01.03.2019 saat:13:58

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/mar/03/gustav-metzger-obituary> Erişim tarihi
08.02.2019 saat 20:06 Erişim tarihi: 01.03.2019 saat:14:07

<https://manifold.press/ara-sira-bir-seyleri-kirmak-keyiflidir> Erişim tarihi 08.02.2019 saat 21:17

Limen<https://supralimen.wordpress.com/2010/11/20/ritual-john-latham-skoob-tower-1966/>
Tarihi:03.03.2019 saat:20:46

<https://www.palaisdetokyo.com/en/event/bernard-aubertin> Erişim tarihi: 07.03.2019 saat:13:00

<https://www.mayorgallery.com/artists/59-bernard-aubertin/works/9874/> Erişim tarihi: 07.03.2019
saat:13:05

<https://museum.wales/cardiff/whatson/8579/Silent-Explosion-Ivor-Davies-and-Destruction-in-Art/> Erişim tarihi:15.04.2019 Saat.21:53

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/parker-cold-dark-matter-an-exploded-view-t06949/story-cold-dark-matter> erişim tarihi:22.08.2019 saat:17:46

<https://blogg.hiof.no/artisticresearch/2016/01/17/critical-issues-in-public-art-hans-haacke/> Erişim
tarihi:04.10.2019

Etik Beyanı

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tez/Sanat Çalışması Raporu Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Tez/Sanat Çalışması Raporunda,

- Tez/Sanat Çalışması Raporu içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- bu Tez/Sanat Çalışması Raporunun herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez/Sanat Çalışması Raporu çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

04/10/2019

(İmza) Güi AYDIN

**Sanatta Yeterlik
Tezi Orijinallik Raporu**

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

Tez Başlığı: YENİDEN BİR İNŞA OLARAK “YIKMAK – YAKMAK” ÜZERİNE
GÖRSEL ANLATILAR

Yukarıda başlığı verilen Tezimin tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin
adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir.
Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
04.10.2019	80	82,284	02.10.2019	10	1186007609

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar dâhil
3. 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez/Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (04/10/2019)

İmza

Gül AYDIN

Öğrenci No.: N15150848

Anasanat/Anabilim Dalı: Resim

Program (işaretleyiniz):

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
	X		

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

(Doçent, Serap EMMUNGİL KARAMANOĞLU)

Proficiency in Art Thesis Originality Report

HACETTEPE UNIVERSITY
Institute of Fine Arts

Title : VISUAL EXPRESSIONS ON "DESTROY – BURN" AS A REBUILDING

The whole thesis/art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. According to the originality report, obtained data are as follows.

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
04.10.2019	80	82,284	02.10.2019	10	1186007609

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded
2. Quotes included
3. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (date 04/10/2019)


Gül AYDIN

Student No.: N15150848

Department: Painting

Program/Degree (please mark):

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
	X		

SUPERVISOR APPROVAL


APPROVED

(Associate Professor, Serap EMMUNGİL KARAMANOĞLU)

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikrî mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*** kapsamında tezim aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi/ H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü/ Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. (1)
- Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

04/10/2019

(İmza)

Gül AYDIN

*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge

- (1) Madde 6.1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmasını ş ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7.1. Ulusal çıkarılan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

Tez Danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.