

YIKICI SÜREÇLERİN GUSTAV METZGER'İN SANATINDAKİ YANSIMALARI ÜZERİNE

Ecem ALPSOY ¹

ÖZET

İkinci Dünya Savaşı'nın beraberinde getirdiği yıkımların etkisiyle otorite üzerinden sistem eleştirisi geliştiren sanatçılar protest ve eylemci bir tavır benimsemişlerdir. Kendi Kendini Yok Eden Sanat, böyle bir gerçekliğinin sonucudur. Gustav Metzger'in sanatındaki imha eyleminin temel hareket noktası siyasi, psikolojik ve toplumsal belirsizliklere dikkat çekmek, kendini yok eden, ayrışan ve yapısı bozulan nesnelere biçim, özne, madde ve içeriği tek bir ifade düzleminde bir araya getirmektir. Böylece yıkımın kendisi estetik bir nitelik kazanmaktadır. Bu makale kapsamında Gustav Metzger'in eserleri ile DIAS (Destruction in Art Symposium) kapsamında sanatta imha olgusuna ilişkin yaklaşımlar incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Gustav Metzger, Kendi Kendini Yok Eden Sanat, Aktivizm, İmha, Geçicilik

¹ Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Programı, Orcid No: 0000-0003-4788-4045, eecemozmeric@gmail.com

Makale Geliş Tarihi: 12 Haziran 2019 **Kabul Tarihi:** 22 Temmuz 2019

ON THE REFLECTIONS OF THE DESTRUCTIVE PROCESSES IN THE ART OF GUSTAV METZGER

ABSTRACT

After the impact of destruction brought by the Second World War, several artists developed a system criticism against authority by adopting a protest and activist attitude. Gustave Metzger is one of those artists, and Auto Destructive Art is a result of such a reality. The basic point of the act of destruction in Metzger's art is to draw attention to political, psychological and social uncertainties, and combine the form subject, material and content of these auto-destroyed, decomposed and deformed objects in a single level of expression. Thus, the destruction itself gets an aesthetic qualification. This article examines the art works of Metzger and the approaches to the phenomenon of destruction in art under the scope of DIAS (Destruction in Art Symposium).

Key Words: *Gustav Metzger, Auto-Destructive Art, Activism, Destruction, Temporariness*

Giriş

1960'ların başında toplumsal muhalefet çizgisini benimseyen bir grup sanatçı için geleneksel sanat yerini yeni ifade ve olasılıkların arayışına bıraktı. Bizzat savaşı deneyimlemiş bir sanatçı olarak Gustav Metzger, İkinci Dünya Savaşı sonrası plastik sanatlar alanında kapsamlı bir teori olarak ele aldığı Kendi Kendini Yok Eden Sanat'ın ilk manifestosunu 1959 yılında yayınlamıştır. Onun sanatsal yaklaşımını besleyen iki temel yaklaşım göze çarpmaktadır. Bunlardan ilki toplumsal değişimlerin paralelinde sosyal mesaj vermeye, ikincisi sanatın edindiği yeri ve meta değerini sorgulamaya yöneliktir.

John Lifton soykırımın yıkıcı sonuçlarını incelediği bir makalesinde, hayatta kalmanın psikolojik etkilerine değinir. Buna göre, yıkımdan sağ kurtulmanın ardında ölüme tanıklık etmiş bir yaşamsallık vardır. Bu yüzden hayatta kalma ne olursa olsun yıkım söylemiyle okunmalıdır. Lifton, hayatta kalma durumunun yarattığı psikolojik etki ile bireylerin soykırım kurbanlarına karşı suçlulukla karışık bir sorumluluk duygusu taşıdığını ifade eder (Lifton, 1987: 244). Hayatta kalmak aynı zamanda hayatta kalmanın yükümlülüklerini de beraberinde getirmiştir. Yıkım Sanatı, yıkımın normalleştirilmesine ve kitlelerce sorgusuzca kabul edilmesine yönelik bir karşıt tavır da kendinde barındırır. Böylece, hayatta kalmayı geçersiz kılan kültürel epistemolojiler tarafından bastırılan, göz ardı edilen durumları ve yıkım süreçlerini ele alır. İkinci Dünya Savaşı'nı ve Nazi dehşetini yaşamış bir sanatçı olarak Metzger'in yıkım fikrinin düşünsel temellerinin önemli bir kısmı çocukluk travmalarında yatmaktadır. Ailesini soykırımda kaybederek kardeşi ile birlikte İngiltere'ye sığınmasını izleyen süreçte Metzger'in sanat ve siyaseti harmanlayarak ortaya koyduğu Kendi Kendini Yok Eden Sanatı eylemci bir ifadenin yansımasıdır. Deneyimlediği yıkımı sanatsal alanda formüle ederek geliştirdiği Kendi Kendini Yok Eden Sanat, bu şekilde geçmişte eksik kalan belleğin yıkıcı bir ifadesine dönüşerek kültürel bir bilinç yaratmıştır.

Metzger'in tarihsel referanslara açıkça gönderme yaparak sanatı bir direniş yöntemi olarak ele alırken, küresel, teknolojik, ekolojik veya psikolojik yok edilme tehdidinin bir sonucu olarak görmezden gelinen durumları tekrar göz önüne sermeyi amaçladığı görülmektedir. Sanat nesnesini yok etmede yıkıcı güçlerden yararlanırken sembolik tavır ve ifade düzlemi ile malzemeyi birleştirerek militarist sistemin yıkıcılığına vurgu yapmaktadır. Bununla birlikte, endüstriyel toplumlar için bir kamu sanatı biçimi olarak Kendi Kendini Yok Eden Sanat, kapitalist toplum yapısı ve değerlerini de karşısına alarak bir sistem eleştiri ortaya koymaktadır. Metzger'in 1950'lerin sonlarından itibaren ürettiği eserler, hem estetik form hem de sosyal eylem olarak gelişen bir sanat teorisini yansıtırken, onu aktivist sanatın önemli bir temsilcisi yapmaktadır.

Kendi Kendini Yok Eden Sanat

ABD füze üstleri aleyhinde düzenlenen eylemlerin yanı sıra Nükleer silahsızlandırma komitesinin kurucusu olarak bölgede imar hareketini durdurmaya yönelik protestolarda da yer alan Metzger gibi bir sanatçının ortaya koyduğu sanatın sosyal bir mesaj taşıması kaçınılmazdır. Metzger için sanat, belli durumlara yönelik izleyicide çeşitli tepkiler uyandırmaya yönelik bir aracı konumundadır. Metzger, Kendi Kendini Yok Eden Sanatını oluşturmadan önce dünyada siyasi ve kültürel anlamda pek çok yıkıcı olay meydana gelmekteydi. Bunlar Metzger'in sanatsal yaklaşımını besleyen unsurlar oldu. Sanatçının kendi ifadeleri bu durumu açıkça ortaya koymaktadır:

“İlk önce savaş, sonrasında Hiroşima'ya atılan bomba. Atom bombası, gerçek anlamda benim çalışmalarımın temelini oluşturur. Sanat öğrencisi olarak içinde bulunduğum andan itibaren sanat da dâhil olmak üzere her şeyin farklı olduğu noktasında bilinçlendiğim o an, sanatın sınırlarının ötesinde toplumun yararına nasıl kullanılabileceğini sorguladığım bir süreç oldu (Wilson, 1996: 75)”.

Sanat ve toplum arasındaki ilişkinin önemini vurgulayan David Bomberg'in sanat yaklaşımını kendi sanatsal pratikleri içerisinde dönüştürerek yeniden yorumlayan Metzger'in sanatıyla Yeni Brütalizm akımı arasındaki paralellikler dikkat çekicidir. Her ne kadar estetik yönüyle ele alınsa da Brütalizmin özü itibarıyla etik olduğunu belirten Alison ve Peter Smithson'a göre “Brütalizm üzerine herhangi bir tartışma onun toplumun kültürel amaçlar ve dürtüler bağlamında objektif olma girişimi dikkate alınmadığı takdirde esas önemli olan noktanın gözden kaçırılmasıyla sonuçlanacaktır” (Alison ve Peter Smithson'dan akt. Wilson, 2007: 180). Her iki akım da etik değerleri doğrultusunda, kapitalist tüketim toplumunun sabit değerlerini hedef alır. Metzger, aynı zamanda Engels ve Marx'ın manifestoları ile Avangart sanatın köklerini irdeleyerek her ikisini birleştirmenin yollarını aramıştır. Dada sanatçılarının, toplumsal sistemleri dönüştürmeye yönelik muazzam potansiyeline dikkat çeken Metzger, yıkıcı sanatın oluşumunda Dada'nın etkilerinden yararlanmışır. Dada, toplumsal kültürel normları hedef alarak, modern hayatın içindeki çelişkilerin özünde yer alan aklın iflasına vurgu yapar:

“Ailenin olumsuzlaması olabilecek her türlü tiksinti ürünü Dadadır; bütün varlığının yumruklarıyla yıkıcı eyleme kalkışmış bir protesto: Dada; bu vakte dek rahat uzlaşmanın ve iyi tavırların utanç verici cinsiyeti tarafından her şekilde reddedilen bilgi: Dada; mantığın iptal edilmesi, yani iktidarsızın yaratma dansı: Dada bizim uşaklarımız tarafından konulan değerler adına kurulmuş bütün toplumsal hiyerarşilerin ve denklemlerin iptal edilmesi: Dada; her nesnenin, bütün nesnelerin, duyguların, belirsizliklerin, görünümünün ve paralel çizgilerin hassas çarpışması mücadele silahıdır (Tzara, 2016: 285)”.

Bu dönemde sanatçılar burjuva değer yargılarına karşı politik bir tavır benimseyerek sosyal kültürel anlamda kurulu düzenin yıkılması gerektiğine dair görüşler ortaya koymuşlardır. Tzara ve Duchamp'ın müzeleri ideolojinin iflah olmaz mekânları olarak ele almasından sonra Marinetti, müzeler hakkında düşüncelerini dile getirdiği Fütürist Manifesto'da (1909) “bizler müzeleri ve kütüphaneleri yerle bir edip ahlakçılık ile birlikte bütün yararlı korkaklıklarla savaşağız” derken, bu kurumların yıkılması gerektiğini savunur:

“Müzeler: mezarlıklardır! Aynı şey kesinlikle, birbirini tamamlayan bir sürü ve çizgi darbeleriyle, mücadele ederek kazanılmış duvarlar boyunca acımasızca katledilen ressam ve heykeltıraşların saçma bir mezbahası! İnsanın yılda bir kez hacılık yapacağı bir yer, tıpkı bayramlarda mezarlıklara gider gibi-bunu kabul ederim. İnsanın yılda cesedin o tatsız yan yana yatışıyla. Müzeler: insanın sonsuza dek nefret ettiği ya da tanımadığı varlıkların yanında sonsuza dek yarattığı yatakhaneler. Müzeler: birbirlerini renk bir kez Gioconda'ya çiçek götürmesini kabul ederim. Ama bizim acılarımızın, kırılğan cesaretimizin, hastalıklı huzursuzluğumuzun her gün müzeler de tur atmasını kabul edemem. Niye zehirleyelim kendimizi? Niye çürüyelim? (Marinetti, 2016: 174)”.

Benzer bir yaklaşımla Metzger, 1977-1980 yılları arasında tüm sanatçılara grev çağrısında bulunurken yayınladığı manifestosunda sanatçının sanat galerilerinden özgürleşmesinin önemine vurgu yapar. Kendi deyimiyle galeriler “kapitalist birer aldatma kurumları olmaktan öteye geçememektedir (Stiles ve Selz, 1996: 403). Metzger 1960 tarihli manifestosunda asit, tuval balistik, elektrik, elektronik, cam, nükleer enerji, plastik, alçı, kum solar enerji, su basınç gibi pek çok değişkenden yararlanılabileceğini belirtirken, sanatçının bu amaçla oluşturduğu çalışmalarından belki de en bilineni naylon tabaka üzerine hidrolik asit püskürttüğü beyaz siyah ve kırmızı renklerden oluşan performansdır. South Bank Londra'da gerçekleştirilen bu çalışmada, asit ile yüzeyin buluşması sonucunda naylon tabakada meydana gelen yırtık ve delikler geçiciliğin yanı sıra sürece vurgu yapmaktadır. 1963 yılında Harold Riversiege tarafından belgelenen bu eser ile Metzger insan eliyle yaratılan yıkıma dikkat çekerken, hükümetlerin neden olduğu kaotik ortam bu bağlamda değerlendirilmektedir.



Resim 1. Gustav Metzger, *Asit Resim*, 1961, 2.13 x 3.84 m, (<https://www.tate.org.uk>)

Kendi Kendini Yok Eden Sanat geleneksel sanat nesnesinin dışlanması, kalıcılık yerine geçiciliğin benimsenmesi, bitmiş bir yapıt yerine sürecin kendisinin önem kazanması ile kendine özgü bir yaklaşımın izlerini ortaya koyar. Metzger'e göre evrende her şeyin yok olmaya yüz tuttuğu ve değişimin kaçınılmaz olduğu bir düzlemde kalıcı bir sanat fikri öncelikle doğanın yasalarına aykırıdır. Bu bağlamda yayınladığı manifestosunda eserin yirmi yılı geçmeyecek süre sonunda yok olacağını belirtir:

“Kendi içindeki dinamiklere bağlı olarak yirmi yılı geçmeyen bir zaman diliminde otomatik olarak tahrip olmasına yol açacaktır. Bunun dışında kalanlar, eylemi kendiliğinden değil dışarıdan bir etkene bağlı olarak gerçekleştirilir. Sanatçının yönlendirmesiyle gerçekleştirilen bu yapıtlar mevcut sürecin tümüyle sanatçının kontrolünde olduğu gibi daha esnek olduğu da görülür (Stiles ve Selz, 1996: 402)”.

Peki, ama neden yirmi yıl sorusu akıllara gelmektedir. Metzger, ailesi tutuklandıktan sonra yaklaşık yirmi yıl gibi bir süre içinde Kendi Kendini Yok Eden Sanat'ın temellerini atmıştır. Bu bağlamda yirmi yıl, Metzger'in yaşadığı dönüşüm ve sanatsal ifade olarak kendini bulduğu bir zaman dilimine işaret eder (Stiles, 1992: 2). 1948 yılına kadar Polonya pasaportu ile İngiltere'de yaşayan Metzger kendini yersiz olarak tanımlamaktadır. Almanya'da bir Yahudi olmanın yarattığı ötekilik İngiltere'de bir mültecilik kimliği altında varlığını sürdürmüştür. Bu açıdan değerlendirildiğinde sanatsal alandaki geçicilik politik alanda da kendisine yer edinmektedir. Paul Virillio'nun deyiimiyle, bu durum savaş esnasında kaybolmuş bir neslin aidiyetsizliğinin bir yansımasıdır (Virillio, 1990: 35). 1960'larda gerçekleştirilen pek çok yıkıcı sanat

yapıtı kendi içinde performans unsurları içerse de Kendi Kendini Yok Eden Sanat diğerlerine kıyasla bir takım farklılıklara sahiptir. Sanat tarihçisi John Fisher, yıkım ve yaratım arasındaki ilişkiselliği ele aldığı makalesinde Kendi Kendini Yok Eden Sanat'ın diğerlerine kıyasla ne gibi farklılıklar taşıdığını ortaya koymaktadır:

“Zamansallık, yaratıcılığın yıkıcı olarak değerlendirilmesinde esastır. (...) Fakat sanattaki zamansallık bizi tekrar performansa geri götürür ve otomatik yıkıcı sanat, açıkça görülüyor ki ortaya sunulan bu örneklerden kendine özgü doğası onu diğerlerinden pek çok biçimde farklı kılmaktadır. İlk olarak tekrarlanması mümkün değildir. Tekrarlanması durumunda farklı bir süreç kaçınılmazdır. (...) Birebir aynı performansı gerçekleştirmek mümkün görünmemektedir. (...) İkincisi, eser yok edilmesine bağlı olarak eserden kalanın adsız bir kalıntı olmasıdır. Performansın öncesinde ve sonrasında bir amaç vardır (Fisher, 1974: 61)”.

Metzger'in ilk manifestosunu yayınlamasını izleyen süreçte yaşanan toplumsal ve kültürel hareketlilik sanat dünyasında da kendine yer edinmiştir. Bu anlamda, 1960'lı yıllar kültürel ve toplumsal gelişmelere paralel olarak geleneksel değerlerin sorgulandığı bir döneme işaret etmektedir. Küreselleşmeyle sınırların ortadan kalktığı bu dönemde reklam endüstrisinin gelişmesiyle birlikte insanların arzularının manipüle edildiği tüketim merkezli bir toplumsal yapının oluşması ve meta fetişizminin bir sonucu olarak tüketim kaçınılmaz hale gelmiştir. Sanatta geçicilik bu noktada önem kazanır. Geçiciliği temele alarak üretilen bu eserlerde modernist anlayışla üretilen kalıcı sanat nesnesi fikrine karşı çıkılmakta ve sanat kurumları tarafından dayatılan değerler hedef alınmaktadır. Bu noktada üretilen nesne yerine sürecin kendisi önem kazanır. Özünde taşınmaz oluşları ile müzelerin sanat eserlerini saklama işlevi sorgulanırken, sanat piyasası içinde yer alarak kitlelerce tüketilen bir sanat nesnesi fikrine karşı çıkılmaktadır.

Metzger ayrıca Francis Picabia'nın büyük boyutlu çizimlerini “Kendi Kendini Yok Eden Sanat'ın erken örneklerinden biri” olarak nitelemiştir. Picabia sürekliliğin olmadığı bu gösterilerde her eylemden önce kara tahtaya çizilen karalamaları silerek bambaşka bir form ortaya koymaktadır. Ortaya konan eser bir önceki çalışmadan tamamen farklıdır (Metzger, 1996: 30). Zamansallık kültürel yapılarda, teknolojik nesnelere ve doğada olduğu gibi yapı ve yıkım döngüsünde de bilinç ile karşı karşıya kalan sürenin bir göstergesidir. Bu zamansallık toplumsal bedenin ruhunu işlevini yerine getirmesi gereken sonlu bir hatıra ile yeniden düzenler. Eylemin kendisi artık geriye döndürülemez bir süreci kapsamaktadır. Bununla birlikte eserlerin üretiminde nasıl bir yol izleyeceğine, sunumunu nasıl gerçekleştireceğine dair kesin sınırlar yoktur. Üretilen eserin bir performans olarak mı yoksa galeride ya da kamu alanında mı gerçekleştirileceği, süresinin birkaç gün mü yoksa birkaç dakika mı olacağı sanatçının seçimleri doğrultusunda belirlenir.

1970 yılında ilk defa gerçekleştirdiği büyük boyutlu çalışması “Mobil” ile Metzger şiddetli savaşlar, nükleer silah kullanımı ve sanayileşme yoluyla insanın yok etme kapasitesinin boyutlarını göz önüne sererken, yaşayan bir organizmanın yok edilmesi ve buna bağlı olarak insan eliyle gerçekleştirilen tahribatı ele almıştır. “Mobil” modifiye bir arabanın üzerine yerleştirilen saydam bir küpün sabitlenmesi ile doğrudan egzoz borusuna bağlanır. Böylece küpün içinde bulunan bitki egzoz dumanına maruz kararak zamanla yok olur. Metzger’e göre neden olunan yıkım sadece insanın varlığıyla sınırlı değildir. Aynı zamanda doğayı ve içindeki bütün canlıları da kapsamaktadır. Benzer bir şekilde “Düşen Ağaçlar” isimli yerleştirmesinde, kökünden koparılmış, ters döndürülmüş bir grup ağaç insanın doğal düzen üzerindeki yıkıcı etkisini göstermektedir.



Resim 2. Gustav Metzger, *Mobil*, 2015, yerleştirme, (Error! Hyperlink reference not valid.)

Fisher (1974: 64) yıkımın düzenli bir nesneyi oluşturan tüm özelliklerin yok edilmesi ya da düzensiz bir forma dönüşmesini içerdiğini, yaratımın ise, bilgi ve düşüncenin yeni forma dönüştürülerek yeni anlam olanaklarının mümkün hale getirildiği bir süreç olduğunu belirtir. Hans Haacke'nin izleyicinin müdahalesini gerektiren ağzı kapalı pleksiglas kaplara koyduğu suyu ışık altında buharlaşmaya bıraktığı tüpleri, David Madella'nın “Bulut Kanyonları” Kendi Kendini Yok Eden Sanatın belli başlı örnekleri olarak yerini alsa da, diyebiliriz ki, Metzger ile birlikte “sistemik” düzlemde ele alınmıştır (Stiles, 1987: 23). Metzger aşırı üretim, bilim sanayi, silah ve teknolojinin

yıkıcı yönleri ile Kendi Kendini Yok Eden Sanat'ın kesişim noktalarını irdelediği bir dizi konferansında doğru kullanıldığı takdirde sanat ve bilimi, topluma vicdani yükümlülüklerini geri verecek yegâne sistemler olarak görüyordu. Naylon ile asidi birlikte kullanarak oluşturduğu çalışmada nükleer silahların üretilmesine dikkat çekerken, doğaya verilen zararın vurgulandığı “Mobil” isimli çalışmada yaşayan bir organizmanın insan eliyle yok edilme sürecini açıkça ortaya koyarak ekolojik temelli yıkıcı süreçlere dikkat çekmiştir. Ele aldığı karşıtlığın temelinde yapay zekâ sistemleriyle imha silahlarını geliştiren ve yaygınlaşmasında rol oynayan kurumlarla günümüz insanını bedenlen ve ruhen çevreleyen ihlaller vardır. Bu bağlam çerçevesinde değerlendirildiğinde onun sanatı bir anlamda teknolojinin karanlık güçlerinin ve insanın yıkıcı tarafının bir yansıması olarak okunmalıdır. Kristine Stiles'in deyiimiyle yıkım sanatı, “ütöpic” olmaktan ziyade “pragmatik” bir yaklaşımın ürünüdür (Stiles, 1992: 77).

DIAS

1966 yılında Londra'da pek çok şair, bilim adamı, sanatçının katılımıyla gerçekleştirilen Sanatta İmha Sempozyumu (DIAS), uluslararası olmasının yanında disiplinler arası bir platformda gerçekleştirilmesi bakımından önemli bir yerde durmaktadır. Aralarında Yoko Ono, Wolf Vostell, John Latham, Günter Brus, Otto Mühl, Hermann Nitsch, Raphael Ortiz'in de bulunduğu elliye yakın sanatçı öznel, psikolojik ve ruhsal deneyimlerden yararlanarak bireyi etkileyen şiddetli ve yıkıcı durumları işaret etmek amacıyla bedeni, birer aracı olarak kullandılar. Böylece toplumsal, siyasi, psikolojik şiddet karşısında yıkım yeni dilin olanağı haline geldi. Stiles'in tanımlamasıyla DIAS sanatçıları yıkımı organik yaşamın bir ilkesi olarak benimserken, “toplumsal siyasi ve psikolojik şiddet karşısında bir direnme biçimi olarak paylaşılan ortak değerler bağlamında, yıkım ve yaratma arasındaki ilişkisellik ve bağlantı noktalarından hareketle örtük olan süreç içindeki yapıya değindiler” (Stiles, 2005: 41).

Yıkımı ele alırken patlama, yırtılma kesme gibi araçların yanı sıra ateş, rüzgâr, yağmur gibi doğal unsurlardan da yararlanılmıştır. Bunların dışında duygusal olarak yoğun psikolojik etkilerin yaratılması ve toplumsal normların kısıtlayıcı etkilerinin yıkıldığı veya kökten değişmek zorunda bırakıldığı performanslar da DIAS bünyesinde gerçekleştirilmiştir. Bunlardan belki de en bilineni Yoko Ono'nun “Parça Kes” isimli performansıdır.



Resim 3. Yoko Ono, *Parça Kes*, 1964, performans, (<https://www.moma.org>)

“*Parça Kes*” isimli performansıyla Yoko Ono kadın kimliğinin kırılğanlığının yanı sıra geleneksel izleyici ve sanatçı arasındaki ilişkinin sınırlarını ihlal etmesi bakımından çarpıcı görülmektedir. İngiliz kavramsal sanatçı John Latham, İngiltere yasalarını temsil ettiğini belirttiği bir dizi kitabı üst üste bir kule oluşturacak şekilde dizmesinden sonra hepsini yakarak, dayatılan dilsel, bilimsel ve rasyonel değerlerin yerine sezgisel bir akılla yaratıcı itkileri koymayı simgelemektedir. Sanat kitapları, ansiklopediler, hukuk kitaplarından oluşan bu çalışma aynı zamanda geleneksel düşünce biçimlerinin ve hegemonik kurumların bilgiyi iletmedeki yetersizliğine dikkat çekmektedir. Raphael Ortiz’in bireysel tarihin izinden giderek geleneksel Moyaan efsanesinden hareketle tavuğun kendisini kurban ettiği performansı basında fazlasıyla yankı bulurken, pek çokları tarafından tepki ile karşılanmıştır (Stiles, 1987: 27).

Hermann Nitsch’in performanslarıysa, doğrudan doğruya “duygusal bir katarsis”i desteklerken izleyicinin yıkıcı dürtülerinden arındırılmasına yöneliktir. Nitsch bu çalışmalarla yıkıcı eylemlerinden hareketle temellenen estetik teori ile Batı Medeniyetinin soğuk yüzünü yansıtmayı amaçlamıştır. Stiles’a göre Nitsch’in temellendirdiği yıkıcılık üç farklı referans noktasından hareketle oluşturulmuştur: “Bunlardan ilki İsa’nın çarmıha gerilişi, ikincisi vahşi erotik ve paradoksal ayinleri üçüncü ve son olarak Freud tarafından ortaya atılan Oedipus Kompleksi’dir” (Stiles, 2005: 26).

Kurucu üyelerinden biri olduğu Sanatta İmha Sempozyumu, performanstan oluşumlara pek çok alanda Metzger’in Kendi Kendini Yok Eden Sanatının bir yansımasıdır. Bu

bağlamda incelendiğinde Sanatta İmha Sempozyumu'nun Gustav Metzger'in sanatsal yaklaşımıyla paralellikler taşıdığı görülür. Soğuk savaş söylemiyle birlikte konuya yeni bir diyalektik bakış açısı kazandıran Metzger yıkımı, insanlık dışı durumlar, sömürü ve totaliter devlet yapılanmaları karşısında ele alır. Metzger'in deyimiyle yıkım sanatı bireylerin maruz kaldığı karmaşa ve yıkıcı içsel süreçleri irdelerken toplumsal beden ve kolektif uygulamaları merkeze almaktadır. Kendi Kendini Yok Eden Sanat endüstriyel toplumlar için bir sanat biçimi sunmanın yanı sıra yaşanan soykırımın izlerini de ortaya koymaktadır. Yıkıcı sanat Batı kültürünün yıkıcı epistemolojilerini karşı çıkarken bu anlamda savunucuları tarafından geliştirilen dilsel söylemleri de hedefe alır.

Hayatta kalmak aynı zamanda hayatta kalmanın yükümlülüklerini de beraberinde getirmiştir. Yıkım Sanatı, yıkımın normalleştirilmesine ve kitlelerce sorgusuzca kabul edilmesine yönelik bir karşıt tavrı da kendinde barındırır. Böylece, hayatta kalmayı geçersiz kılan kültürel epistemolojiler tarafından bastırılan, göz ardı edilen durumları yıkım süreçleri bağlamında ele alır. Söz konusu yıkım, bireyden kolektif hafızaya uzanan süreçte yaşanan psikolojik dönüşümlere işaret etmektedir. Ona göre hayatta kalma ne olursa olsun yıkım söylemiyle okunmalıdır. Lifton, hayatta kalma durumunun yarattığı psikolojik etki ile bireylerin soykırım kurbanlarına karşı suçlulukla karışık bir sorumluluk duygusu taşıdığını ifade eder (Lifton, 1987: 244). DIAS'ın, Metzger'den miras aldığı "suçluluk" ile sosyal beden için tanık taşıyan kurtulanıktır. Ortaya konan suçluluk duygusunu temellerini dehşet karşısında kurtulmanın verdiği psikolojik etkilerin yansımasıdır. Bu anlamda beden, toplumsal ve kolektif sistemlerin bir parçası olarak simbiyotik bir ilişkiselliği tanımlar. Dolayısıyla, sosyal ve siyasal sistemler şekillenmesindeki birincil etkilerinden dolayı yıkıcı sanat politik müdahaleleri sanat ve estetik disiplin içinde veya dışında hayatta kalma söyleminin merkezinde yer almaktadır. Sistemler ve kurumlar ile yıkımın epistemolojik temelleri eleştirilerin odağında yer alır. Bu anlamda bireysel beden, yıkım sanatı olarak adlandırılan ahaliyle sosyal, bireysel ve kolektif bedenlerin de toplum tarihinin olayları olduğu için simbiyotik bir bağlantıya sahiptir.

Diyebiliriz ki sanattaki yıkım, yaşamdaki yıkımı doğrudan yorumlamak amacıyla araçları, konuyu ve etkiyi birleştirmek için sanatsal kelime dağarcığına yıkıcı süreçler getirmiştir. Çoğu İkinci Dünya Savaşı'nı deneyimlemiş olan katılımcıların teori ve uygulamaları bağlamında şekillenen Sempozyum, nesiller arası bir diyalogun olanaklı olduğu "kültürel bir etkinlik" olarak yerini alır. Lebel'e göre ele aldığı kolektif etkileşim bağlamında DIAS, yeni bir hareketin başlangıç noktası olarak görülmelidir (Stiles, 2005: 42). Derrida'nın Gramatoloji'yi yayımlamasından bir yıl sonra gerçekleştirilen DIAS ile sanatçılar, çeşitli eğilimler kapsamında kültürel normları dönüştürmek amacıyla bir araç olarak yıkımı kullandılar. Bu anlamda DIAS, 1960'ların sonlarında kendini gösteren felsefi yaklaşımların bir yansıması olarak görülmektedir

(Stiles, 2005: 50). Çağdaş sanatta kendine önemli bir yer edinen DIAS, dönemin sosyal kültürel ve siyasi ortamında yeni bir oluşumun simgesi olarak görülüyordu. Her ne kadar Alan Kaprow, Beuys gibi sanatçılar tarafından aşırı görülmüş olsa da, kapsamlı bir bağlam çerçevesinde ele aldıkları yıkım kavramı bugün hâlâ disiplinler arası özelliğini korumaktadır.

Sonuç

Metzger için tarihsel yüzleşmelerin seyri aynı zamanda bugünün de belirleyicisidir. Dün yaşanan deneyimlerin bastırılmadan, görmezden gelinmeden, bilinçli bir duyarlılıkla bugünün bir parçası haline gelebilmesi bu noktada önem kazanır. Bu bağlamda ele alındığında Kendi Kendini Yok Eden Sanat imha eylemini toplumu değiştirmek için, var olan ekolojik, toplumsal ve siyasi dengesizlik ve aşırılıkları öne çıkartır. Metzger, sanatın güncel meseleleri taşımasındaki aracı konumuna vurgu yaparken, sanatı politik aktivizmin bir parçası haline getirmiştir. Kapitalizmin bir mikro kozmosun içinde gördüğü galeri, koleksiyoner ve müze sisteminin içinde olmayı reddetmenin yanı sıra sanatçıları örgütlemeye, para ve sanat ilişkisini yeniden yorumlayarak bugüne kadar sanat eserinin yer aldığı bağlamı dönüştürme yönünde atılımlarda bulunmuştur. Onun bu yaklaşımı benimsemesinde sanat simsarlarının kar odaklı yaklaşımlarının yanı sıra koleksiyonerlerin sanatçılar üzerinde uyguladıkları hegemonyadan sıyrılıp sanat piyasasını özgür kılmak isteği vardır. Kendi Kendini Yok Eden Sanat'ın özündeki geçicilik burada devreye girer: Sanatı metalaşmaktan kurtarma isteği. Metzger'in çok yönlü kişiliği teknolojiden mimariye pek çok disiplin arasında etkileşimi olanaklı kılmış, sanatı kurumlardan özgürleştirme çağrısı pek çok sanatsal disiplinde kendine yer bulmuştur.

Kaynaklar

Fisher, J. (1974). Destruction as a Mode of Creation, *The Journal of Aesthetic Education*, 8 (2), 57-64. Doi: 10.2307/3332132

Lifton, J. R. (1987). *The Future of Immortality and Other Essays for Nuclear Age*. New York: Basic Books.

Marinetti, T. (2016). Fütürizmin Temeli ve Manifestosu. P. Wood ve C. Harrison (Ed.), *Sanat ve Kuram: 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* içinde (s.171-175). İstanbul: Küre.

Metzger, G. (1996). *Damaged Nature: Auto Destructive Art*. London: Coracle.

Stiles, K. (1987). Synopsis of the Destruction in Art Symposium (DIAS) and Its Theoretical Significance. *The Act*, 1(2), 22.

Stiles, K. (1992). Survival Ethos and Destruction Art. *Journal For Theoretical Studies in Media and Culture*, 14 (2), 74-102.

Stiles, K. (1999). Thresholds of Control: Destruction Art and Terminal Culture. Timothy Druckrey (Ed.), *Ars Electronica: Facing the Future: A Survey of Two Decades* içinde. Cambridge: MIT.

Stiles, K. (2005). The Story of the Destruction in Art Symposium and the DIAS Affect. Sabine Breitwieser (Ed.), *In Gustav Metzger: Geschichte Geschichte* içinde (s. 41- 65). Vienna: Generali Foundation.

Stiles, K., Selz, P. (1996). *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artist Writing (second edition)*. Los Angeles: University of California.

Tzara, T. (2016). Dada Manifestosu 1918. Wood P, Harrison C. (Ed.), *Sanat ve Kuram: 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* içinde (s. 283-288). İstanbul: Küre.

Virilio, P. (1983). *Pure War*. New York: Semiotext.

Wilson, A. (2008). Gustav Metzger's Auto Destructive/Auto Creative Art: An Art of Manifesto 1959- 1969. *Third Text*, 22 (2), 177-194.

Görsel -İşitsel Kaynaklar

Resim 1. Gustav, Metzger, Asit Resim, 1961, yerleştirme, (**Error! Hyperlink reference not valid.** Adresi: https://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T12/T12156_10.jpg

Resim 2. Gustav Metzger, Mobil, 2015, yerleştirme, (<http://www.artcop21.com>). Erişim Adresi: <http://www.artcop21.com/wp-content/uploads/2015/10/Mexico-City-July-2015-894-1140-x-670.jpg>

Resim 3.Yoko Ono, Parça Kes, 1964, performans, (**Error! Hyperlink reference not valid.** Adresi: http://www.moma.org/learn/moma_learning/assets/www.moma.org/wp/moma_learning/wp-content/uploads/2017/03/ono_cutpiece-317x395.jpg