

Sanatsal Bir İfade Dili Olarak “Eylem” ve “Tahribat”

Safiye Başar

ÖZ

20.yüzyılda sanat, doğanın temsiline dayalı binlerce yıllık gelenekle bağlarını koparmış; sanat nesnesini reddederek eyleme doğru evrilmiştir. Schiller ve Nietzsche öğretilerinin etkin olduğu süreçte sanat ve hayat arasındaki sınırlar eriyerek, geçişkenlik kazanmıştır. Bir durumu bilinçli bir şekilde değiştirme çabası olarak tanımlanabilecek eylem, işte böyle bir atmosferde sanatın içine dahil olmuştur. İlk örneklerinin Fütürist ve Dadaist etkinliklerde gerçekleştirildiği eylemler günümüzde de bir ifade dili olarak kullanılmaktadır. Çoğunlukla deneysel ve rastlantısallığa açık eylemler zaman zaman vandalist eğilimler göstermektedir. Vandalist pek çok eylem ardında siyasal, ideolojik, psikolojik gerekçeler barındırmaktadır. Ancak, geçtiğimiz yüzyıldan bugüne sanat vandalist eylemlerin bir gerekçesi olarak karşımıza çıkabilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Tahribat, Eylem, Sanat, Vandalizm, Yıkıcılık

“Action” and “Destruction” as an Artistic Language of Expression olacaktır.

ABSTRACT

In the 20th century, art broke off existed connections since thousands of years which were based on representation of nature. It has evolved into action by rejecting the art object. In this process which Schiller and Nietzsche’s doctrines were effective, the boundaries between art and life melted and became flexible. Action can be defined as an attempt to consciously change. It is included in the art under this atmosphere. The first examples of the action displayed in Futurist and Dadaist activities. Today, many artists used them as language of expression. It is often observed that these experimental and improvisation actions tend to show vandalistic tendencies. Vandalism is defined as destruction of art works or historical and cultural objects. Several vandalistic actions are based on political, ideological and psychological reasons. However, in the last century, vandalist actions can be originated from also artistic reasons.

Keywords: Destruction, Action, Art, Vandalism, Vandalization

¹ Doçent, Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Orcid ID 0000-0003-1958-714X safiyebasar@yahoo.com

GİRİŞ

19. yüzyıl başında romantizmle başlayan sanatın özerkleşme süreci, 20. yüzyılın ilk çeyreğinde formdan, eylemlere doğru evrilmiş; doğa ve nesnenin temsiline dayalı yüzlerce yıllık gelenekle bağlarını koparan sanat, hayatla arasındaki sınırları aşındırmaya başlamıştır. İnsanın bilinçli ve amaçlı olarak var olan durumu değiştirme çabası olarak tanımlayabileceğimiz *eylem*, işte bu süreçte hayatın içinden sızarak sanat alanına girmiştir.

Günümüzde de, pek çok sanatçı eylemi bir ifade dili olarak kullanmaktadır. Rastlantı ve deneyselliğin öne çıktığı eylemlerde tahribat, hatta zaman zaman vandalizme varan eğilimler oldukça dikkat çekmektedir. Sanat yapıtlarının bilinçli bir biçimde tahrip edilmesi olarak tanımlanan vandalizmin geçmişi, hristiyanlık çağının başlarında antik tapınaklara yapılan saldırılara kadar dayanmaktadır (Sözen ve Tanyeli, 1992:248). Vandalizm bugün kriminal bir olgu olmakla birlikte, aynı zamanda yaratıcı sürece eklenen dönüştürücü bir güçtür.

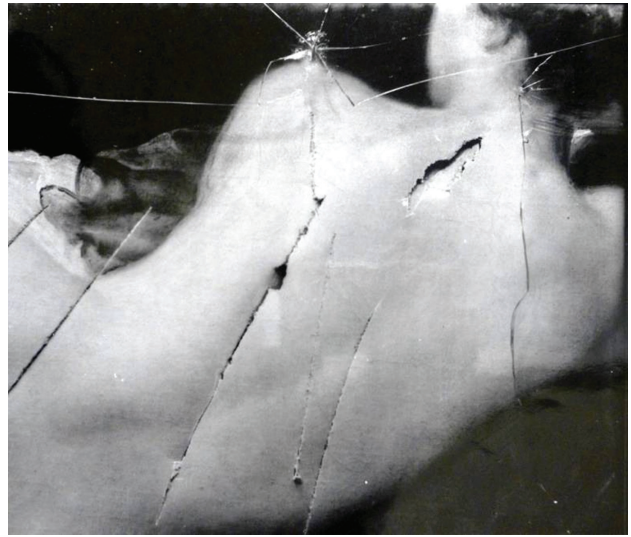
Bu araştırma şu soru etrafında gelişir: Tahribat ve yıkım, hatta zaman zaman vandalizme varan eylemler sanatsal bir anlam üretme istenci

olarak değerlendirilebilir mi? Bu sorunun cevapları aranırken öncelikle sanat ve tahribat kavramlarının ne zaman ve hangi durumlarda kesiştiği ortaya konmaya çalışılacaktır. Daha sonrasında sanatsal bir form olarak eylemlerin tarihsel süreçleri üzerinde durularak, tahribatın sanatsal eyleme dönüştüğü örnekler analiz edilecektir.

Tahribat ve Sanat

Sanat tarihinde zaman zaman sanat ve tahribatın birlikte kullanıldığını görülmektedir. Bu iki kavramın kesişim noktasında ise, ikonoklazm, vandalizm ve yaratıcılık ile karşılaşmak mümkündür. Kriminal bir olgu olarak ikonoklazm ve vandalizm (yıkıcılık), 20. yüzyıl sanatında yaratıcı sürecin bir parçası olmaya evrilmiştir. İlk algıda, yaratıcı bir edim olarak sanatın yıkımla, tahribatla birlikte anılması çelişkili görünebilir. Ancak, sanat tarihinde kırılma noktası oluşturan pek çok örneğin bu çelişik durum üzerine kurulduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Sanat ve tahribatın kesişim noktasındaki eski kavram ikonoklazmdır. Yunanca *eikon* ve *klastos* kelimelerinden türeyen *ikonoklazm*, dini açıdan kutsal kabul edilen resim, heykel gibi nesnelerin tahrip edilmesi, kutsal mekan



Resim 1: Mary Richardson'ın Saldırısı Sonrası Velasques'in 'Venüs'ün Tuvaleti' Tablosu, 1914

ve doğal oluşumlara saldırıyı ifade etmektedir. Eikon *ikon* olarak ifade edilmekte ve *görüntü*, *imaj* anlamına gelmektedir. Kırık, kırılmış anlamı içeren *klast* ise *klastos* kelimesinden türemiştir. Dolayısıyla, *ikonoklast* (*Iconoclast*) imaj kırıcı anlamı taşımaktadır. "Oxford İngilizce Sözlüğünde, Doğu'nun Hristiyan kiliselerinde, dini ibadetlerde görüntülerin veya resimlerin kullanımını azaltmak için sekizinci ve dokuzuncu yüzyıldaki harekete katılan ya da destek veren kişi" (Noyes, 2013:3) olarak da tanımlanmaktadır. Ancak bu tanımlı diğer dinlere özgü imaj ve nesnelere kıranlar için kullanmak mümkün değildir. Örneğin İslami resimleri tahrip edenler için kullanılamaz. Dolayısıyla daha geniş kapsamlı bir tanımın gerekliliği üzerinden giden Alain Besancon *idol* kelimesini kullanarak daha tutarlı bir tanım ortaya koymaya çalışmıştır. İdol: Tanrının sahte bir imgesi, heykeli veya sembolüdür. Dolayısıyla, ikonoklazm, dini açıdan kutsal kabul edilen resim, heykel gibi nesnelere tahrip edilmesi, kutsal mekan ve doğal oluşumlara saldırıyı ifade etmektedir. (Akt. Noyes, 2013: 3).



Resim 2: Robert Rauschenberg, Erased de Kooning Drawing, 1953.

İkonoklazm üzerine yapılan araştırmalarda, pek çok farklı tanımla ve görüşle karşılaşılır. Bunlar temelde aynı olmakla birlikte, tarihsel süreçte kavramın anlamının nasıl genişlediğini ortaya koymaktadır. Örneğin, Dario Gamboni, fiziksel bir zarardan ziyade bir nesnenin taşıdığı öneme yönelen zarar verici saldırılar için *metaforik İkonoklazm* ifadesini kullanmaktadır. Reinder ve Ramberliisedin nesnelere zarar vermek amacıyla yapılan fiziksel saldırıların, onların göstergebilimsel anlamının değişmesine neden olabileceğini ileri sürmektedir (Gray, 2013:11).

İkonoklazm ile benzerlik taşıyan bir diğer kavram vandalizmdir. Vandalizm, dini imaj ve sembollerin dışında kapsamı genişletilmiş bir tahribatı imler. Daha çok sanat tarihçilerinin üzerinde durduğu bu tanımda vandalizm, sanat eserlerine, tarihi ve kültürel öneme sahip çalışmalara zarar verme, tahrip ve yok etme eylemi olarak tanımlanabilir (Goldstein, 1992:19).

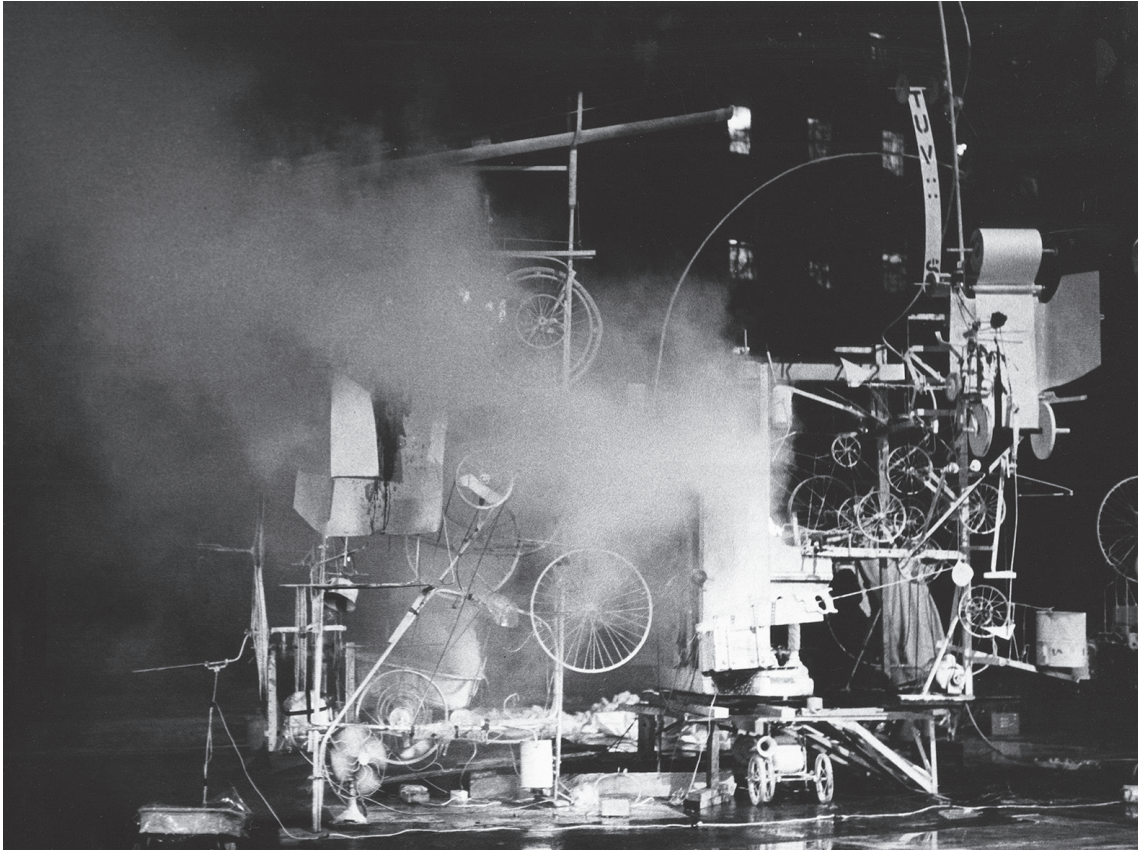
Sanat yapıtlarının tahrip edilmesinin ardındaki savlar çoğunlukla sosyal, siyasal ve psikolojik nedenlere dayanmaktadır. Farklı sosyal yapılar içindeki kişiler, dini inaçlarına ters düştüğünü ileri sürerek sanat yapıtlarına saldırabilir. Toplumsal ve siyasal gelişmeler, dönüşümler geçmiş dönemin sanatsal üretimlerine ve onların simgesel değerlerine saldırıyı tetikleyebilir, hatta meşrulaştırır. Bunun en bilinen örnekleri Hitler Almanyasında yaşanmıştır. Naziler, başta ekspresyonistler olmak üzere modernist sanat eserlerinin büyük bir bölümünü dejenere sanat olmasını gerekçe göstererek yakıp yok etmiştir.

Bazen tahrip edici saldırılar bir ideolojinin görünürlüğünü artırmaya yönelik de olabilir. Tıpkı 1914 yılında Mary Richardson'un Diego Velazquez'in ünlü *Venus'ün Tuvaleti* tablosuna saldırısında olduğu gibi. Richardson, Ulusal Müze'de sergilenen aşk ve güzellik tanrıçası Venus tablosunun önündeki koruma camını baltayla kırarak, tuvali parçalamıştır. O yıllarda bir sanat öğrencisi olan Mary Richardson, aynı zamanda kadın hareketi içerisinde yer

almaktadır (Baker, 2015). Kadınların Sosyal ve Politik Hakları Birliği'nin yürüttüğü kampanya ve eylemler bu hakların kazanımında oldukça etkiliydi. Ancak elde edilen ilerleme yavaş ve yetersizdi. Kadınlar 20. yüzyılın başlarında henüz seçme ve seçilme hakkını elde edememişlerdi. Bu nedenle 1914 baharında birlik, kamunun dikkatini çekmeye yönelik şiddet içeren bir dizi eylem kararı aldı. Bu kararın ardından gelen Richardson'ın büyük bir sansasyon yaratan saldırısı, Helen Scott'un ifadesiyle yeni bir mücadele formunu, *İkonolastik Saldırı'yı* doğurmuştur (2016:1). Richardson'ın bu ikonastik saldırısı sanata değil, venüs imgesine yöneliktir. Saldırı, adeta yüzlerce yıldır kadın bedeninde sembolize edilen aşk ve güzellik mitini parçalama girişimidir (Baker, 2015, Scott, 2016).

İster siyasal, isterse psikolojik gerekçelerle olsun, yukarıda söz edilen örnekler vandalizmin

kriminal bir olgu olarak değerlendirildiği eylemlerdir. Sanat tarihinde böylesi tahrip edici eylemlerin yanısıra, sanat yapıtlarının yıkılıp yok edilmesini savunan görüşlerle de karşılaşmak mümkündür. Eyleme dönüşmemekle birlikte örneğin Jacques-Louis David'in öğrencilerinin geçmişi reddettikleri, geçmiş dönem eserlerinin yok edilmesini ileri sürdükleri bilinmektedir. David'in öğrencilerinden Maurice Quay'in (1777-1802) Louvre Müzesi'nin yozlaşmış sanat eserleri ihtiva etmesi nedeniyle yakılmasını talep ettiği iddia edilmektedir (Scott, 2013:79). Louvre'un dolayısıyla Batı kültürünü muhafaza eden müzenin yıkımını yüksek sesle dillendiren bir başka sanatçı Cezanne'dır. Müstehcen olduğu gerekçesiyle eserinin müzede sergilenmesinin reddedilmesi üzerine Cezanne, *Louvre Yakılmalı (il faut brûler le Louvre)* diyerek, sanat kurumlarının sanatçının yaratıcılığı üzerindeki tahakkümünü reddeder. Bir anlamda, yeni bir sanat anlayışı için, geçmiş dönem tüm



Resim 3: Jean Tinguely, New York'a Saygı/Homeage to New York, 1960.

sanat yapıtlarının ve sanat kurumlarının tahribatını yıkıcı değil, yapıcı bir eylem olarak savunur. Onun bu yaklaşımı yeni bir dönemin habercisidir (Kolokytha, 2016:200). Gerekçeleri Cezanne'dan farklı olmakla birlikte Marinetti Fütürist manifestoda; sanat kurumlarının yönetimini ele geçiren avangard sanatçılar Rus proleter devrim sürecinde (Artun, 2015:12); Maleviç *Müzeler Üzerine* makalesinde sanat ve sanat kurumlarına karşı yıkıcı eylemlerin gerekliliğine vurgu yapmaktadır (Artun, 2015:113).

20. yüzyıl başlarında, sanat yapıtı ve sanat kurumlarının yok edilmesine, yıkılmasına yönelik bu düşünceler Fütürist ve Dadaist hareket içinde hayata geçirilmiştir. Yüzyılın ortalarına gelindiğinde Robert Rauschenberg, Jean Tinguely, Ivor Davis, Gustav Metzger, John Baldessari'nin çalışmalarında tahribat yaratıcı sürece eklenerek, sanatsal bir eyleme dönüşmüştür.

Bir Sanat Formu Olarak Eylem

İnsanoğlunun bilinçli ve bir amaca uygun olarak var olan durumu değiştirme çabası olarak tanımlayabileceğimiz eylem, 20. yüzyılın başlarında sanatsal bir form olarak karşımıza çıkmaktadır. İlk örneklerini Fütürist ve Dada hareketi içinde izlediğimiz eylemler, yüzyılın ortalarında oluşum (happening) ve performans olarak adlandırılan avangard sanat formlarına dönüşmüştür. 1970'li yıllarla birlikte performans kendi başına sanatsal bir form olarak kabul görmeye başladığında bu konuda ilk teorik çalışmalardan birini yürüten Rose Lee Goldberg performans sanatını *sanatçıların canlı sanatı* gibi basit bir tanımlamanın içine sığmayacağını, onun kesin ve kolay tanımlara meydan okuduğunu ileri sürmüştür (Carlson, 2013:122). Goldberg'e göre "performans sanatının yirminci yüzyıldaki tarihi, yerleşik sanat biçimlerine tahammülü olmayan sanatçılar tarafından müsamahakar, açık uçlu araçların sonsuz sayıda değişkenle, icra edilmesinin tarihidir" (Carlson, 2013:122). Onun için performans sanatı yirminci yüzyıl sanatı içinde adeta bir put kırıcıdır. Dolayısıyla performans sanatının



Resim 4: Ivor Davis, Anatomik Patlamalar / Anatomic Explosions, 1966.

tarihsel kökeninde yer alan Fütürist ve Dadaist eylemleri, yirminci yüzyılda geleneksel form dilini parçalayan, ilk avangard yaklaşımlardan biri olarak ifade etmek yanlış olmayacaktır. Geleneksel sanat malzemesini ve formlarını reddeden bu avangard yaklaşım içinde deneyselcilik öne çıkmaktadır. Sanat yapıtının metalaşmasına ve sanat nesnesine muhalif tavrın izlendiği çalışmalarda beden, sanatçının bedeni, bir araç olarak belirginleşmektedir.

Sanatsal bir form olarak eylem, kaynağını deneysel tiyatrodan değil, doğrudan hayatın içinden alır. Şüphesiz bunda bilgi ve hakikat rejiminin çöküşü karşısında, sanatı bir çıkış yolu olarak gören Friedrich Schiller gibi romantik düşünürler ile Nietzsche öğretilerinin payı yadsınamaz. Schiller, *İnsanın Estetik Eğitimi* adlı çalışmasında güzeli özgürlükle özdeşleştirmektedir. Ona göre özgürlüğün kaynağı güzelliştir. Bir başka ifadeyle sanattır. "Güzellik ise, özgür bir estetik deneyimin eseridir. Derin derin temaşaya dalmanın ve tefekkürün eseridir... Özgür bir estetik deneyimi canlandıran ise formdur" (Artun, 2018:5). Schiller'e göre, "güzellik muhakkak ki formdur... Ancak form aynı zamanda hayattır çünkü onu duyumsarız. Tek kelimeyle: hem varoluşumuzun bir hali, hem de icra ettiğimiz bir etkinliktir, [eylemdir]" (Akt. Artun, 2018:5). Dolayısıyla, hayatla sanatı bağdaştıran Schiller, sadece birtakım nesnelerin değil, eylemlerin de sanat olarak algılanabilmesinin önünü açmıştır.



Resim 5: John Baldessari, Kremasyon/Cremation, 1970.

Schiller'in estetik öğretilerine ek olarak, yirminci yüzyıl başındaki avangard sanatın kaynağında Nietzsche öğretilerinin, nihilizmin izlerini de sürmek mümkündür. "Nietzsche 'Tanrı öldü' diye haykırırken, Platon'dan ve Hıristiyan ahlakından kaynaklandığını belirttiği Batı metafiziğinin, Batı felsefesinin çöktüğünü kastedir. Ona göre, bu çöküş karşısında yegâne kurtuluş sanattır. En hakiki metafizik sanattır. Nietzsche'ye göre Platon'dan beri metafiziği yönlendiren "hakikat iradesidir"; şimdi onun yerini 'hayat iradesi' almalıdır. Bu da 'form vermedir', sanattır, estetikdir. Sanat hakikatten daha değerlidir" (Artun, 2018, 2. paragraf).

Nietzsche ve Schiller'in öğretilerinden beslenen sanatsal eylemlerin ilk örnekleri Fütürist ve Dada hareketi içerisinde izlenmektedir. Bir gelecek düşü olarak Fütürizm, hız, hareket ve dinamizm gibi yeni çağın kavramları üzerine temellenmiştir. Fütüristler, hareket, hız ve değişime kayan ilgileriyle durağan sanat yapıtlarından uzaklaştırarak, sanatsal bir üründen ziyade sürece yönelmiştir. Bu yönelim ressamların, heykeltıraşların bile birer performans sanatçısına dönüşmesinde itici güç oluşturmuştur (Carlson, 2013:139). Fütürizm hem sanatsal, hem de politik bir dil içermektedir. Hız, hareket ve dinamizm üzerinden kurgulanan sanatsal dilin yanında politik olarak aşırı milliyetçi anarşist, yıkıcı söylemler öne çıkmaktadır. Fütüristler, hayat ve sanat arasındaki doğrudan ilişkiye dikkat çekerken

akademik eğitime karşıdır. Örneğin, hareketin öncülerinden şair, yazar ve sanatçı Tomasso Marinetti, 1909 yılında yayımladığı manifestoda yeni çağda, müzeleri, kütüphaneleri yıkmayı ve her türlü akademik bilgiyi yok etmeyi savunarak, savaşı kutsamaktadır. Savaş, dünyanın arındırılmasında tek temizlik aracıdır (Antmen, 2008:78). Marinetti öncülüğünde düzenlenen Fütürist gecelerde, Politik Eylem Tiyatrosu'nun performanslarında şiddet içeren ve şiddeti öven tavrın izleri açıkça görülmektedir (Loy, 2018:1).

Öyle ki, I. Dünya savaşının patlak vermesinin ardından İtalya tarafsızlığını ilan ettiğinde Fütüristler ülkenin savaşa müdahil olmasında ısrar ederek, bu düşüncelerini duyurabilmek için bir dizi eylem gerçekleştirdiler. 15 Eylül 1914'de Puccini'nin 'Batı Kızı Operasını'nın prömiyerinde "Operanın ilk yarısının ardından Marinetti üst galeriden büyük bir italyan bayrağını açarken diğer galeriden Boccioni Avusturya bayrağını parçalara ayırarak oditoryuma fırlattı. Eylemlerini ertesi gün şehir merkezindeki başka bir galeride Vittorio Emanuele galerisinde tekrarlayarak Fütürist Savaş Sentezi broşürlerini dağıtırlar" (Berghaus, 1996:74).

Fütürist gecelerin politik eylemleri Dada hareketi içerisinde de izlenmektedir. Birinci dünya savaşının patlak verdiği yıllarda hareket, İsviçre'nin Zürih kentine göç eden bir grup genç sanatçının girişimiyle, savaş karşıtı uluslararası sanatsal dayanışma ortamında filizlenmiştir.



Resim 6: Tony Shafrazi, Tüm Yalanlara Ölüm/ Kill Lies All, 1974, Sanatçının Guernica tablosuna karşı düzenlediği eylem sonrasında müze görevlilerinin müdahalesi.

“Sosyal ve kültürel anlamda kurulu düzeni yıkmak, sorgulanmaksızın kabul gören boş değerleri yadsımak arzusunda olan dada sanatçıları, bu yıkıcı ve yadsıyıcı duyguları ifade edebilmek adına raslantısallığa ve doğaçlamaya yönelik tekniklere, yöntemlere ağırlık vermişlerdir. Dünyayı saçma bir savaşa sürükleyen insan aklının gerçekte ne kadar akılsız olduğunu gözler önüne sermek ve aklın tükenmişliğini ifade etmek adına rasyonel aklın tam karşısına, denetimsiz bir akıl-dışına öncelik veren Dadacılar, kendi absürd eylemlerinde aklın tükenmişliğini göstermek istemişlerdir” (Antmen, 2008:123).

Hayatın içinden koparak sanata eklenen eylemlerin ilk örnekleri Fütürist hareket içinde ortaya çıksa da, Dada hareketinin bir kırılma noktası olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Dada öncesinde bütün müdahaleler sanatın epistemolojisine ve fenomenolojisine yönelirken Dada, sanatın ontolojik yapısına müdahale etmiştir. Dadaistler “Sanat nesnesini imha ederek onun yerine eylemi geçirdi. Sanatın ne olduğunu değil, varlığını hedef

aldı. Kant’ın tanımladığı anlamda, evrensel, rasyonel, müspet bir kategori olarak sanatı reddetti” (Altınyıldız ve Artun, 2018: 22). Yerine, Tanrının ölümünün ilanıyla birlikte anlamını yitiren, hayatın, varlığın ve hakikatin yerini alan hiçliği koymuştur. Hiçliğin kaynağında ise sanatı örgütleyen sergi, müze, ve piyasa gibi kurumlara bir başkaldırı yatmaktadır. Yakıp yıkmaktan, intihara kadar uzanan eylemler içeren Dada, bu özelliğiyle diğer avangard sanatlardan ayrılmaktadır. Dadaist Raoul Hausmann bir yazısında, içlerindeki yeni dünyayı ortaya çıkarabilmek için, her şeyi yıkmayı, paramparça etmeyi amaçladıklarını belirtmektedir (Akt: Artun, 2018: 8). Köln’de düzenlenen *Dada Erken İlkbahar Sergisi* bir anlamda bu düşüncüyü desteklemektedir. Hans Arp, Marx Ernst ve Johannes Baargeld’in katılımıyla gerçekleşen etkinlikte seyirciler baltalarla yapıtları parçalamıştır. “Ernst, bir heykelinin yanına küçük bir balta iliştimişti ve gelenlerin heykelini bununla kırmalarını bekliyordu. Heykel parçalandıkça Ernst bir yenisini yapıyordu. Galeyana gelen izleyiciler başka eserleri de tahrip ettiler. Yok edilenlerin

yerine yenileri kondu. Heykel kırmanın dışında, izleyicilerin, üzerlerine yazı yazarak resimleri bozmaları da teşvik edildi" (Altınıyıldız ve Artun, 2018:473). Dada hareketi içindeki bu vandalist yaklaşım, yaşamın ve sanatın sınırlarını zorlayan, hatta yaşamı sonlandıran eylemlere kadar uzanmaktaydı. Sanat tarihçi Gavin Gridon'un ifadesiyle Dadacılar eylemi sanatın içine sokarak, yüzlerce yıldır nesnede ifade bulan sanatı estetik bir olaya dönüştürmeyi başarmıştı (Altınıyıldız ve Artun, 2018:26). Bunun izleri yüzyılın ortalarında daha da belirginleşmişti.

Sanatsal Bir Eylem Olarak Tahribat

Geçtiğimiz yüzyılda doğa ve nesne temsiline dayalı yüzlerce yıllık gelenekle bağlarını koparan sanat, formu reddederek eyleme doğru evrilmiştir. Bu süreç 1918 yılına değin süren Dadaist etkinliklerle örgütlenmiştir. Fiziksel zararın yanında intihara kadar uzanan Dadaist etkinlikler, sanatın sınırlarını genişletirken, tahribatın yaratıcı sürece eklenmesinin de önünü açmıştır. Aradan geçen yüzyıllık sürede, bugün tahribat sanatsal ifade dilinin bir parçası olmaya devam etmektedir.

Dada sonrası, sanatsal bir eylem olarak tahribatı merkeze alan en erken örneklerden biri Robert Rauschenberg'e aittir. Çalışmalarında içi doldurulmuş hayvanlar, coca cola şişeleri ve yorganlar kullanan, gerçekliğin temsili yerine, gerçekliği eserlerine doğrudan dahil etmeyi seçen Rauschenberg, 1953 tarihli *Erased de Kooning Drawing* adlı çalışmasıyla sanat dünyasını sarsmıştır. Sanatçı, soyut dışavurumcu üslubun en önemli temsilcilerinden biri olan William De Kooning'e ait bir desenin çizgileri üzerinden silgi ile geçerek, deseni silmiş. Daha sonra bu silinmiş desen kağıdını *Erased de Kooning Drawing* ismiyle sergilemiştir (Mundy, 2009). Gerçekliğin temsiline bir forma indirildiği formalist eğilimleri reddeden bu çalışma, tahribatın yaratıcı sürece dahil edilmesinin önünü açmıştır. Rauschenberg'in ardından, Asger Jorn'nun küçük resimleri; Lucio Fontana'nın kesik tuvaleri ve Jean Tinguely'nin kinetik heykelleri izler.

Yeni bir gerçeklik algısının peşinden giden Jean Tinguely'nin 1960 tarihli New York'a Saygı



Resim 7: Fernandez Arman, Bilinçli Vandalizm/ Conscious Vandalism 1975.

çalışmasında tahribat, yaratıcı sürecin bir parçası olarak karşımıza çıkar. Çalışmalarında Fütürist ve Dadaist geleneğin izlerini sürdüren Tinguely, kinetiksanatın en önemli temsilcilerinden biridir. İlkel, işlevsiz makinalarla gerçekleştirdiği mekanik-performansları tekrar ve sonsuzluk fikrine dayanmaktadır (Hulten, 2019: 10).

New York'a Saygı, tüketim kültürünün artıklarından üretilmiş işlevsiz bir makinadır. New Jersey'deki şehir çöplüklerinden toplanan bisiklet ve bebek arabası tekerlekleri, eski motor parçaları, metal davullar, piyano, emaye küvet ve zamanlayıcılar ile motorlardan oluşuyordu. Tinguely'nin New York Modern Sanatlar Müzesi'nin bahçesine inşa ettiği bu devasa makina/heykel izleyicilerin gözü önünde, ses ve dumanın birbirine karıştığı bir atmosferde kendi kendini imha ederek, kül ve toz bulutuna dönüşmüştür. Yukarıdaki örnekte de görüldüğü gibi, Tinguely eserlerinde makinaryı işlevsiz, icracı bir yapıya indirgemektedir. Teknolojinin hızla geliştiği, sibernetik düşüncenin yaygınlaştığı 1960'lı yıllardaki bu çalışması, teknolojinin simgesi olan makinalara değil, onları yönetenlere işaret etmektedir. "... makinaların bizim yaşamımızı nasıl kontrol ettiğini anlamamız çok korkunç" (Hanor, 2003:177) diyen Tinguely'nin makina heykelleri gizli politik bir gündem taşımaktadır.

Rauschenberg ve Tinguely'nin Amerika'daki eylemlerini 1966 yılında Londra'da gerçekleştirilen *Sanatta Tahribat Sempozyumu* (DIAS) izler. Aralarında Ivor Davies, Gustav Metzger, Yoko Ono, Ralph Ortiz and the Viennese Actionists gibi bir grup radikal sanatçı ve düşünür sempozyuma katkı vermiştir. Farklı uluslardan sanatçıları biraraya getiren ağın kilit noktası sanatçı Ivor Davies'in arşiv çalışmasıdır. Davies 1950'li yıllarla birlikte tahribatı dönüştürücü ve yaratıcı bir unsur olarak çalışmalarında kullanmaya başlamıştır. İlk olarak tuval yüzeyinde deneyimlediği yırtıklarda savaş dönemindeki çocukluk anılarıyla, savaş sonrası Avrupalı avangard sanatçıların etkileri izlenmektedir. 1960'lı yılların ortalarına gelindiğinde kinetik sanat ve *Görsel Sanatlar Araştırma Grubu'nun* (GRAV) özellikle Jean Tinguely'nin çalışmalarından etkilenmiştir. Havayı fişek kullandığı patlamalarda tahribat ve yıkım sanatsal çalışmalarının merkezine oturur. *İnfilak Gösterisi* (*Detonation Demonstration*) (1966), *Anatomik Patlamalar* (*Anatomic Explosions*) Ivor Davies'in patlayıcı kullanarak gerçekleştirdiği ilk sanatsal eylemleri arasında yer almaktadır (Bodor, 2016:2, Lowe, 2015).

Sanatsal üretim sürecinde tahribatı merkeze alan bir başka eylem John Baldessari'ye



Resim 8: Ai Weiwei, Han Hanedanlığı Dönemine Ait Vazoyu Düşürmek / Dropping a Han Dynasty Urn, 1995.

aittir. Baldessari, sanat nesnesini sorgulayan *Kremasyon (Cremation)* adlı çalışmasında 1953-1966 yılları arasında yaptığı tüm resimlerini bir krematoryumda yakarak küllerinin bir kısmını kap içinde saklamış, bir kısmını ise kurabiyelerin içine koyarak pişirmiştir. Sanatçı, 1970 tarihli bu eylemini o güne kadar yaptığı en iyi parça olarak nitelendirmektedir. Bu yok edici vandalist eylem, sanatsal pratik ve yaşam döngüsü arasındaki ilişkiyi yakalamaya yönelik bir alt metin içermektedir (Mundy, 2009).

John Baldessari ve Jean Tinguely vandalist yaklaşımlar içeren eylemlerinde kendilerine ait yapıtları tahrip ederken, Robert Rauschenberg' sanatçı De Kooning'in izniyle ona ait bir eseri tahrip etmiştir. Bu üç eylemde, tahribat yaratıcı süreçte bir potansiyel olarak kabul edilirken, tahribatın yaratıcılık ile kriminal tutum arasında gezindiği eylemlerle de karşılaşırız.

Tony Shafrazi'nin 'tüm yalanlara ölüm' eylemi yaratıcılık ile kriminal tutum arasında, bıçak sırtı bir çizgide gezinmektedir. Shafrazi, New York modern Sanatlar Müzesi'nde sergilenen Pablo Picasso'nun savaş karşıtı ünlü tablosu Guernica üzerine kırmızı spreyle boyayla *Kill Lies All (tüm yalanlara ölüm)* ifadesini yazmıştır.

İzleyicilerin şaşkın bakışları karşısında *ben bir sanatçuyum* diyen Safrazi, tutuklandığında, "Ben bir sanatçuyum ve gerçekleri söylemek istiyorum" (Temporaryart, 1974, 2.paragraf) diyerek, müdahalesini sanatsal bir eylem olarak savunmuştur. Sanatçı bu eylemiyle çok açık biçimde *Guernica* tablosunun hakettiği övgüye layık olmadığını ileri sürmektedir. Bir sanat yapıtını değerli kılan onun hasar almadan korunmuş olması mı, yoksa oluşturduğu mit midir? Tony Shafrazi vandalist eyleminde bu soruların cevaplarını ararken, müzelerin başyapıtlar ilan ederek sanat tarihinini nasıl manipüle ettiği üzerine birkez daha düşünmemize neden olmaktadır.

Shafrazi'nin bu vandalist girişiminin ardından 1975'te Fernandez Arman'ın bir galeri iç mekanını yıkıp parçalayan eylemi dikkat çeker. Arman, John Gibson Galerisi'nde oluşturulan bir ev içi sahnesinde, mobilyaları ve duvarda asılı bulunan Dali'ye ait bir tabloyu baltayla parçalayarak tahrip etmiştir. Arman'ın bu vandalist tavrının Shafrazi'den farkı Dali'nin, Çarmıha Geriliş'in tablosunun reproduksiyon olmasıdır. Arman'ın *Bilinçli Vandalizm* olarak adlandırdığı bu eylemi, tahribatın sanatsal üretim sürecinde kabul görmesinin yanısıra, vandalizmin bir esin kaynağı olduğunun da göstergesidir.

Vandalizmi sanatsal eylemlerinin merkezine taşıyan bir başka sanatçı Ai Weiwei'dir. Aktivist kimliği ve muhalif tavrıyla bilinen Weiwei, sanatsal üretimlerini performanstan heykele ve videoya değin geniş bir ifade alanı içerisinde gerçekleştirmektedir. Çalışmalarında tarih ve bellek üzerine odaklanan sanatçı, "Tarih yaptığımız şeylerin bütününden oluşan bulmacanın bir parçasıdır" der (Akt. Kataoka, 2012:17). Çalışmalarında odaklandığı her bir parça, tarih, zaman ve toplumsal farkındalığa dair bir manifestodur adeta. Weiwei'in, Çin'in tarih ve kültürü üzerine odaklanan çalışmaları, eğitim için gittiği Amerika Birleşik Devletleri'nden 1993'de ülkesine geri döndüğünde başlar (Kataoka, 2012:17). Bu yıllar, aynı zamanda Çin'in politik ve



Resim. 9: Ai Weiwei, Renklendirilmiş Vazolar/ Coloured Vases, 2006.

kültürel dönüşümünün de başladığı yıllardır. Ai Weiwei ilk vandalist eylemini o yıllarda gerçekleştirmiştir (Başar, 2012:43). Weiwei, M.Ö 206- M.S 220 yılları arasında hüküm süren Han Hanedanlığı dönemine ait yaklaşık 2000 yıllık bir seramik kabı yere bırakarak kırmış, tahrip etmiştir. Bu seramik kap sadece arkeolojik bir nesne değil, kültürel bir semboldür. Çin uygarlık tarihinde önemli bir dönem olarak kabul edilen Han Hanedanlığına ait bir kabın kasıtlı olarak kırılması, ilk algıda Çin'in geçmişiyle bağlarını koparma, kültürel mirasını yok etmeye yönelik bir girişim olarak okunabilir. Ancak Ai, bu eylemiyle yok etmeyi değil, tam tersine yeniden inşa etmenin mümkün olduğunu işaret etmektedir. Weiwei'nin kültürel hazır nesne olarak nitelediği antik seramik kap, sanatsal eylemin öznesidir. Gerçekte konteyner işlevi gören bu kap, Ai'nin çalışmasında tarihsel ve kültürel bağlarıyla ele alınmıştır. Ai'nin fırlatıp, kırıp, parçaladığı aslında sadece seramik kap değil, onun taşıdığı tarihsel ve kültürel kodlardır. Sanatçı bu eyleminin ardından aldığı tepkilere, eyleminin Çin kültür devrimi önderi Mao Zedong'un *yeni bir dünyayı ancak eskileri yıkarak kurabiliriz* sözüne dayandığını belirterek cevap vermiştir.

Ai'nin bir başka vandalist eylemi, elli bir parça neolitik dönem seramik kabı renkli endüstriyel boyalarla kaplamasıdır. İlkinden yaklaşık on yıl sonra gerçekleştirdiği bu eylem, kültür devriminin yıkıcı olarak nitelediği politikalarına gönderme içermektedir. İronik bir yaklaşımın izlendiği bu çalışmada Ai, tarihsel ve kültürel verilerin üzerini kapatarak görünmez kılar, boyaların altına gizler. Ama gerçeklik boyanın altında varlığını sürdürür. Tıpkı üstü ne kadar örtülürse örtülsün, hakikatin, tarihin koridorlarında varlığını sürdüreceği gibi. Ai Weiwei, "sanatın ister yıkarak ister olumsuzlayarak, temsil ettiği her nasıl olursa olsun insanlığın kendini ve dünyayı anlamının bir yolu olduğunu söyler" (Akt. Brougher, 2012:42). Dolayısıyla, Ai'nin eylemindeki yıkım, tahribat, anlamın yeniden inşasında sıradışı bir yöntem olarak sanat tarihindeki yerini almıştır.



Resim: 10 Kris Martin, Vazo/Vase, 2005, Qing Hanedanlığı Dönemi Müdahale Edilmiş Vazo.

Kültürel verileri vandalist eylemlerinde kullanan bir başka sanatçı Kris Martin'dir. Sanatçının *Vazo* adlı eyleminin merkezinde antik kırık porselen bir form yer almaktadır. Kris Martin, 'kültürel hazır nesne' olarak nitelendirdiği Qing Hanedanlığı dönemine (1644–1911) ait kırık bir antik vazoyu sanat galerisinin ortasında devirerek parçalamış. Daha sonra her bir kırık parçayı formu yeniden oluşturacak biçimde yapıştırarak sergilemiştir. Sanatçı, iki yüz yirmi beş santimetre yüksekliğindeki mavi beyaz porselen vazoyu Belçika'nın Ghent şehriden satın almıştır. Avrupalı koleksiyonerler tarafından yoğun ilgi gören antik Çin vazolarının değeri oldukça yüksektir. Martin'in satın aldığı örnek gibi pek çok kırık antik form, piyasa değerini yitirmeden Avrupa'da dolaşımda kalmaya devam etmektedir. Hatta bu durum zaman içinde çok iyi taklit edilmiş ürünlerin piyasada dolaşımına da neden olmaktadır (Yap, 2010, 2. paragraf).



Resim 11: Kris Martin, Vazo/Vase, 2005.

Bir zamanlar Avrupa ve Çin arasındaki ticari ilişkiler yoluyla Belçika'ya gelmiş olan bu vazo, gerçekte işlevsel bir kap, değerli ticari bir üründür. Aynı zamanda porselen zenginlik, ihtiyaç gücü ve prestij sembolüdür. Ne zaman ve nerede olduğu belli olmayan ilk kırılışında, porselen nesnenin bağlamı değişmezken, Martin'in ona müdahalesiyle, yaşamın içinde kültürel, tarihsel, estetik izler barındıran bir düşünsel önermeye dönüşmektedir. *Bir nesnenin/sanatsal çalışmanın değerini belirleyen nedir?* Martin'in eylemi bu sorunun cevaplarını bulmaya yönelik düşünsel bir önermedir. Bir başka sergi için yeniden kırılıp yapıştırılan vazunun değeri değişecek midir? Kris Martin'in kırma işlemini tekrarlaması, her defasında formun detayda değişikliğe uğraması, bir anlamda sona dair güçlü bir merak duygusu uyandırmaktadır. Martin, oldukça yıkıcı, tahrip edici bu duyguyu yaratmanın ön koşullarından biri olarak görmekte, bu düşüncesini 'bir şey bozulduğunda başka bir şeyin koşulu olabilir' diyerek savunmaktadır (Jongh, 2008, 16. paragraf).

SONUÇ

Sanat tarihi sanat yapıtlarının tahrip edilip yok edildiği pek çok örnekle doludur. Ancak 20. yüzyıl sanatçısı tahribatı sanatsal bir forma dönüştürmenin sınırlarını denemiştir. Hayatın içine dair bu iki kavram, yıkım ve tahribat, var olanın biçimsel bütünlüğünü parçalarken, sanatsal bir eylem olarak kabul görmüştür. Sanatsal gerekçelerle yıkılan, parçalanmış aslında nesnenin fiziksel gerçekliği değil, onun tarihsel süreç içerisinde yüklendiği *kollektif bağlamıdır*.

Dolayısıyla, yıkım ve tahribat çağdaş sanatta bir anlam üretme girişimi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sanat ve tahribat ilişkisinin *eylemler* üzerinden irdelendiği araştırmada sınırlı sayıda sanatçının çalışmasına yer verilmiştir. Şüphesiz bu araştırma sanat ve hayat arasındaki duvarları aşındıran Raphael Montañez Ortiz, Gustav Metzger, Niki de Saint Phalle, Yves Klein, Orlan, Stelarc'ın da aralarında olduğu sanatçıların işlerini ele alan analizlerle genişletilebilir.

KAYNAKÇA

Altınıyıldız N.; Artun A. (2018) Dada Klavuz 1913-1923, İstanbul: İletişim Yayınları.

Antmen, A. (2008). 20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. İstanbul: Sel Yayıncılık .

Artun, A. (2015) Sanatın İktidarı: 1917 Devrimi, Avangard Sanat ve Müzecilik, İstanbul: İletişim Yayınları.

Artun, A. (2018), Sanatın Sınırları, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 12. Ulusal Sanat Sempozyumu, Ankara <http://www.aliartun.com/yazilar/sanatin-sinirlari/> (15.09.2018)

Baker, R. (2015). The Suffragette and Fascist Mary Richardson and the Rokeby Venus at the National Gallery. Flashbak: <https://flashbak.com/the-suffragette-and-fascist-mary-richardson-and-the-rokeby-venus-at-the-national-gallery-29704/>. (29.08.2019).

- Başar, S. (2012). Çin Çayı Yada Coca Cola . Genç Sanat, (208):41-43.
- Berghaus, G. (1996). Futurism and Politics Between Anarchist Rebellion and Fascist Reaction 1909–1944. UK: Berghahn Books.
- Bodor, J. (2016). Silent Explosion: The Making Of An Exhibition. https://www.academia.edu/21500498/The_Making_of_an_Exhibition. (12.09.2019)
- Boldrick B.; Clay, R. (2017) Iconoclasm: Contested Objects, Contested Terms, Routledge; 1st Edition
- Brougher, K. (2012). Reconsidering Reality, Ai Weiwei: According What?, Ed.D. Horowitz Hong Kong: Prestel Publishing, s. 38-43.
- Carlson, M. (2013). Performans, çev. Beliz Güçbilmez, Ankara: Dost Kitapevi.
- Ergenç, A. (2017). Neither Mythos, Nor Utopia Unlimeted. https://docs.wixstatic.com/ugd/685bc7_275e750da978403cb2cef697c828baed.pdf. (09.15.2018)
- Germaner, S. (1997). 1960 Sonrası Sanat: Akımlar, Eğilimler, Gruplar, İstanbul: Kabaçlı Yayınevi.
- Goldstein, A. P. (1992). Why Study Vandalism. The Psychology of Vandalism, New York: Plenum Press, s.19
- Gray, L. (2013). No Construction without Destruction: Ceramics, Sculpture and Iconoclasm. Art and Destruction, Ed. J. Walden, Newcastle, UK: Cambridge Scholars Publishing, s. 9-35.
- Hanor, S. (2003). Jean Tinguely: Useless Machines And Mechanical Performers, 1955-1970. Texas: The University of Texas at Austin: <http://hdl.handle.net/2152/625>. (12.09.2019)
- Helen, S. (2013). Iconoclasm as Art: Creative Gestures and Criminal Acts Inside Museums and Galleries. Art and Destruction, Ed. J. Walden, Newcastle, UK: Cambridge Scholars Publishing, s. 77-94.
- Hultén, P. (2019). Tinguely Life and Work. <https://www.tinguely.ch/en/tinguely/tinguely-biographie.html>. (08.12.2019).
- Jongh, K. (2008). Kris Martin. Artbutler: <https://files.artbutler.com/file/77/28c2b6dc0aa74635.pdf>. (08.12.2019).
- Kataoka, M. (2012) According To What?, Ai Weiwei: According What?, Ed.D. Horowitz Hong Kong: Prestel Publishing, s. 8-21.
- Kolokytha, C. (2016). The Debate Over the Creation of a Museum of Modern Art in Paris between The Wars and the Shaping of an Evolutionary Narrative for French Art. II capitale culturale(XIV), 193-222. <http://dx.doi.org/10.13138/2039-2362/1353>. (15.08.2019).
- Lowe, R. (2015). Ivor Davies: Silent Explosion National Museum Cardiff. Culture Colony, <https://www.culturecolony.com/preview/ivor-davies-silent-explosion-national-museum-cardiff>. (12.09.2019).
- Loy, M. (2018). 1. Futurist Performance. tarihinde Mina Loy: <https://mina-loy.com/chapters/courting-an-audience/1-futurist-performance/> (23.05.2018).
- Mundy, J. (2009). Lost Art: John Baldessary. <https://www.tate.org.uk/art/artists/john-baldessari-687/lost-art-john-baldessari>. (05.08.2018).
- Noyes, J. (2013). The Politics of Iconoclasm: Religion, Violence and the Culture of Image,. London: Tauris& Co. Ltd.,

Scott, H. (2013). Iconoclasm as Art: Creative Gestures and Criminal Acts Inside Museums and Galleries. Art and Destruction, Ed. J. Walden, Newcastle, UK: Cambridge Scholars Publishing.

Scott, H. (2016). Their Campaign of Wanton Attacks: Suffragette Iconoclasm in British Museums and Galleries during 1914, The Museum Review: https://static1.squarespace.com/static/578a4d33e4fcb586152bc72d/t/5b491de48a922d98c6f341d3/1531518438652/TMR_vol1no1_Scott.pdf. (12.04.2018).

Sözen, M., ve Tanyeli, U. (1992). Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Temporaryart. (1974). The New York Times 1974: <https://www.temporaryart.org/artvandals/03.html> (20.05.2019).

Yap, C.C. (2010). A History Of Violence. Art Asia Pasific magazine: <http://artasiapacific.com/Magazine/71/AHistoryOfViolence> (09.02.2018).

GÖRSEL KAYNAKLARI

Resim 1. Mary Richardson'nın Velasques'in 'Venüs'ün Tuvaleti' tablosuna saldırısı sonrası, 1914, <https://twitter.com/robnitm/status/1169005383492558853>, (15.09.2019).

Resim 2. Robert Rauschenberg, 'Erased de Kooning Drawin', 1953, <http://audiopoetics-fall2015.blogspot.com/2015/09/project-5-improvise-and-excise.html>, (12.09.2019).

Resim 3. Jean Tinguely, New York'a Saygı/ Homeage to New York, 1960, <https://www.moma.org/audio/playlist/40/649>, (15.08.2019)

Resim 4. Ivor Davis, Anatomik Patlamalar / Anatomic Explosions, 1966, https://www.google.com/search?hl=tr&biw=1307&bih=619&tbm=isch&sa=1&ei=f5DgXfSIINHewAKD_

https://www.google.com/search?q=Ivor+Davis+anatomic&oeq=Ivor+Davis+anatomic&gs_l=img.12...2400.6158..8027...0.0..0.108.1104.4j7.....0....1..gws-wiz-, (12.08.2019)

Resim 5. John Baldessari, Cremation, 1970, <https://www.tate.org.uk/art/artists/john-baldessari-687/lost-art-john-baldessari>, (12.08.2018)

Resim 6. Tony Shafrazi, Tüm Yalanlara Ölüm/ Kill Lies All, 1974, Sanatçının Guernica tablosuna karşı düzenlediği eylem sonrasında müze görevlilerinin müdahalesi, <https://musartboutique.com/underworld-art-crimes/>, (13.05.2019)

Resim 7. Armand Pierre Fernandez, Bilinçli Vandalizm, 1975, https://armancommunity.net/baldd/2007/11-novembre-2007-baldd/2007-11-11_baldd.html

Resim 8. Ai Weiwei, Han Hanedanlığı Dönemine Ait Vazoyu/Dropping a Han Dynasty Urn Düşürmek, 1995, <https://publicdelivery.org/ai-weiwei-dropping-a-han-dynasty-urn/> (06.05.2019)

Resim 9. Ai Weiwei, Renklendirilmiş Vazolar/Coloured Vases, 2006, <http://www.chipstone.org/article.php/479/Ceramics-in-America-2011/Mind-Mud:-Ai-Weiwei%27s-Conceptual-Ceramics> (06.05.2019)

Resim 10. Kris Martin, Vazo/Vase, 2005, Qing Hanedanlığı Dönemi müdahale edilmiş vazo, <http://www.southwillard.com/news/kris-martin-at-marc-foxx/> (15.09.2018).

Resim 11. Kris Martin, Vase, 2005, Qing Hanedanlığı Dönemi müdahale edilmiş vazo, <http://www.southwillard.com/news/kris-martin-at-marc-foxx/> (15.09.2018).