

KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

KENT- İNSAN İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA YIKIM KAVRAMININ
ÇAĞDAŞ SANATTAKİ İFADE BİÇİMİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Oğuz ÇALIŞKAN

KOCAELİ 2023

KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

KENT- İNSAN İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA YIKIM KAVRAMININ
ÇAĞDAŞ SANATTAKİ İFADE BİÇİMİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Oğuz ÇALIŞKAN

Prof.Dr. Neslihan KIYAR

KOCAELİ 2023

KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

KENT İNSAN İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA YIKIM KAVRAMININ ÇAĞDAŞ
SANATTAKİ İFADE BİÇİMİ

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

Tezi Hazırlayan: Oğuz ÇALIŞKAN
Tezin Kabul Edildiği Enstitü Yönetim Kurulu Karar ve No: 11.10.2023/28

Jüri Başkanı: Prof.Dr. Neslihan KIYAR

Jüri Üyesi: Doç.Dr. Ekin DEVECİ

Jüri Üyesi: Doç.Dr. Mehmet GÖKTEPE

KOCAELİ 2023

ÖNSÖZ

Tez çalışma sürecimde desteği ve önerileri ile şahsıma yardımda bulunan ve yol gösteren danışmanım Prof. Dr. Neslihan Kıyar'a, akademik anlamda ilerlememe hep destek olan Doç. Dr. Mehmet Göktepe, Doç. Dr. Ekin Deveci' ye ve hayatımın her aşamasında yanımda olan, sanatı sevmeme ve sanatı öğrenme konusunda yol gösteren babam Ressam Rıfat Çalışkan'a, özveri ile manevi desteklerini esirgemeyen sevgili aileme sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Oğuz ÇALIŞKAN

Kocaeli - 2023



İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	iv
ABSTRACT	ii
İÇİNDEKİLER	i
RESİMLER LİSTESİ.....	ii
KISALTMALAR	iv
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM.....	4
1. KENT VE İNSAN	4
1.1. Toplum Ve İnsan	4
1.1.1. Toplumsallaşma.....	12
1.1.2. Modernite ve Kent.....	18
1.1.3. Postmodernite ve Kent.....	22
İKİNCİ BÖLÜM.....	27
2.YIKIM KAVRAMIN TOPLUMSAL YAŞAM İÇİNDEKİ YERİ	27
2.1. Sosyologların Bakış Açısı ile Kent-İnsan İlişkisi	29
2.2. Sosyolojik Yıkım.....	28
2.3. Çevresel Yıkım.....	29
2.4. Psikolojik Yıkım	31
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....	35
3. SANATTA KENT-İNSAN İLİŞKİSİ EKSENİNDE YIKIM	
KAVRAMININ SANAT YAPITLARINA	
YASIMALARI.....	35
3.4. Sanatsal Anlamda Yıkım.....	36
3.5. Vandalizm.....	40
3.1. Yeni Dışavurumculuk: Anselm Kiefer	42
3.2. Alternatif Yüzey Denemeleri: Robert Rauschenberg	55
3.3. Figür-Yüzey Sorunsalına Alternatif Çözüm: Georg Baselitz.....	63
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM.....	69
4. UYGULAMALAR	69
4.1. Oğuz Çalışkan 'ın Resimlerinde Şehir-İnsan İlişkisi Ve Yıkım Kavramı.....	69
SONUÇ	79
KAYNAKÇA	86
SANAL KAYNAKÇA.....	91
RESİM KAYNAKÇA	92

ÖZET

Kent ve insanın kentle olan ilişkisi, günümüz sanatçıları tarafından sanatta bir konu olarak ele alınmıştır. Kent ve insan ilişkisi bağlamında yıkım kavramına bakıldığında bu kavramın; insanın kentsel alandaki yüzleştiği, değişim dönüşüm ve travmaları ifade ettiğine tanıklık ederiz. Çağdaş sanatta yıkım kavramını ele aldığımızda, söz konusu olan bu kavramın kentsel dönüşümü, savaşları doğal afetleri ve toplumsal olaylar sonucunda ortaya çıkan yıkımları gösterir. Sanatçılar, yıkım kavramıyla, insanoğlunun yaşamının nasıl etkilendiğini, kent dokusunun ve insan ilişkilerinin nasıl erozyona uğradığını yapıtlarına yansıtırlar. Bu yansıtmayı da farklı teknik ve malzemelerle gerçekleştirirler. Yıkımı konu alan çağdaş sanatçılar, ele aldıkları konuyu deneysel veya soyutlama biçiminde yansıtmaya çalışırlar. Sanatçılar yıkımın duygusal ve psikolojik etkilerini göstermek için, parçalanmış, tahrip olmuş nesnelere, yapay yapı mekânları seçerler. Sanatçılar, bazen kentsel alanların yıkımın yanı sıra insan bedeninin de eleştirisi, siyasi yorumlar veya kişisel deneyimleri ifade etme amacı güdebilir. İzleyiciyi, kentsel yaşamın karmaşıklığı, yabancılaşma, kayıp ve yeniden yapılanma gibi konular üzerinde düşünmeye teşvik eder. Yıkımın çağdaş sanattaki ifade biçimleri oldukça çeşitlidir. Bunlar arasında resim, heykel, enstalasyon, video sanatı, performans sanatı ve dijital sanat gibi farklı sanat formları yer alır. Sanatçılar, yıkımın etkilerini güçlü bir şekilde hissettirmek için sıra dışı malzemeler, renkler ve dokular kullanabilirler. Sonuç olarak, kent insan ilişkisi bağlamında yıkım kavramı, çağdaş sanatta önemli bir ifade biçimidir. Sanatçılar, yıkımın neden olduğu değişimleri, çatışmaları ve travmaları görsel olarak yansıtarak izleyicileri düşünmeye ve etkileşime geçmeye teşvik ederler.

Anahtar kelimeler: Kent, Toplum, Yıkım, Yeni Dışavurumculuk, Çağdaş Sanat

ABSTRACT

The city and the relationship between people and the city have been addressed as a subject in art by today's artists. When we look at the concept of destruction in the context of the relationship between city and human, this concept; We witness that it expresses the changes, transformations and traumas that people face in urban areas. When we consider the concept of destruction in contemporary art, this concept shows the destruction that occurs as a result of urban transformation, wars, natural disasters and social events. With the concept of destruction, artists reflect in their works how the lives of human beings are affected and how the urban fabric and human relations are eroded. They achieve this reflection with different techniques and materials. Contemporary artists who focus on destruction try to reflect their subject in an experimental or abstraction way. Artists choose fragmented, destroyed objects and artificial structures to show the emotional and psychological effects of destruction. Artists may sometimes aim to criticize the human body as well as the destruction of urban areas, political comments or express personal experiences. It encourages the viewer to think about the complexity of urban life, alienation, loss and reconstruction. The forms of expression of destruction in contemporary art are quite diverse. These include different art forms such as painting, sculpture, installation, video art, performance art and digital art. Artists can use unusual materials, colors and textures to make the effects of destruction powerfully felt. As a result, the concept of destruction in the context of city-human relations is an important form of expression in contemporary art. By visually reflecting the changes, conflicts, and traumas caused by destruction, artists encourage viewers to think and interact.

Key words: City, Society, Destruction, Neo-Expressionism, Contemporary Art

KISALTMALAR

- a.g.k : Adı geçen kaynak
s. : Sayfa
ss. : Sayfa sayısı
t.y. : Tarih yok
v.d. : Ve diğerleri
Y.L. : Yüksek Lisans
yy. : Yüzyıl



RESİMLER LİSTESİ

Resim 3.1. Francis Bacon,“Papaİnnocent X”,1953.....	46
Resim 3.2. George Baselitz,“Adieu”,1982.....	47
Resim 3.3. AnselmKiefer,“Resurrexit”,1973.....	47
Resim 3.4. Julian Schnabel,“Hasta ve Doktor”, 1978.....	49
Resim 3.5. Jean Michel Basquit,“Tenor”, 1985.....	49
Resim 3.6. A. R. Penck, ”Terminatethex(ii)” 1990.....	49
Resim 3.7. Rainer Fetting, “İki Yerli”, 1982.....	49
Resim 3.8. Sandro Chia, “Energumen”, 1981.....	45
Resim 3.9. Enzo Gucchi,.....	45
Resim 3.10. Anselm Kiefer – Sulamith (1983) 514x368 cm Tuval Üzerine Karışık Teknik (San Francisco Modern Sanat Müzesi, ABD).....	52
Resim 3.11. Anselm Kiefer –Morgenthau Plan (2012) 380x380 cm Tuval Üzerine Karışık Teknik.....	54
Resim 3.12. Robert Rauschenberg. Silinmiş De Kooning Deseni. 1953. (64cm x 55cm https://bit.ly/2SR5dNP).....	56
Resim 3.13 Silinmiş De Kooning Deseni’nin Kızılötesi Taraması ile Elde Edilen Dijital Görüntüsü, 2010 https://bit.ly/2SR5dNP	56
Resim 3.14. Silinmiş De Kooning Deseni’nin Kızılötesi Taraması ile Elde Edilen Dijital Görüntüsü, 2010. https://bit.ly/2rSO6zU	57
Resim 3.15. Robert Rauschenberg, Red Paintings, (1953-1954).....	58
Resim 3.16. Robert Rauschenberg, Black Paintings, (1952-1953).....	59
Resim 3.17. Robert Rauschenberg, Jasper Johns, John Cage ve diğer sanatçılar Pearl Street stüdyosunda, New York,(1955).....	60
Resim 3.18. Robert Rauschenberg Pearl Street’teki Stüdyosunda Charlene (1954) eserinin yanında.. ..	62
Resim 3.19. Olga Gold Sigara Reklamı, Life Dergisi, 27 Nisan 1953, syf.3.	56
Resim 3.20. Robert Rauschenberg, Odalisk/Odalık, 1955-1958.	65
Resim 3.21. Georg Baselitz, Wir besuchen den Rhein I (Ren Nehrini Ziyaret Ediyoruz) ,(1996)	66
Resim 3.22. Georg Baselitz, Dresden'deAkşamYemeği ,(1983).....	67
Resim 3.23. Georg Baselitz, Ohne Titel, (1982-83).....	67
Resim 3.24. Georg Baselitz, Georg Baselit-Blauer Kopf 1.III.(1984.....	67
Resim 4.1. Oğuz Çalışkan Yıkım 1 2023 T.Ü.K.T 80 X 60.....	64
Resim 4.2. Oğuz Çalışkan Arayış 2023 T.Ü.K.T 80 X 60.....	71
Resim 4.3. Oğuz Çalışkan Yıkım 2 2023 T.Ü.K.T 80 X 60.....	72
Resim 4.4. Oğuz Çalışkan Çaresizlik 2023 T.Ü.K.T 80 X 60.....	73
Resim 4.5. Oğuz Çalışkan Yıkım 3 2023 T.Ü.K.T 80 X 60.....	74
Resim 4.6. Oğuz Çalışkan Yıkım 4 2023 T.Ü.K.T 80 X 60.....	75
Resim 4.7. Oğuz Çalışkan Yıkılmış Yol 2023 T.Ü.K.T 80 X 60.....	76
Resim 4.8. Oğuz Çalışkan Tarihi Yıkımda Arayış 2023 T.Ü.K.T 80 X 60.....	77

GİRİŞ

Tanımlar

Kent ve insan Yıkım kavramını, tarih öncesinden günümüze kadar hep var olan insan hayatını derinden etkileyen, aynı zamanda bilimsel keşiflerle ortaya çıkan araçların ve yöntemlerin, topluma farkındalık edilme süreciyle yaşanan bilimsel gelişmelerin ve uygulamaların tümünü kapsamaktadır. Ancak bizi ilgilendirdiği takdirde yıkım kavramı resim sanatı içinde tarihsel dönemleriyle farklı içeriklerle ele alınmıştır.

Yıkım kavramı, dönemsel büyük gelişimlerine göre savaşlar ve doğal afetler olarak ortaya çıkmaktadır. Kent ve insan üzerinde sonuçları çevresel, sosyolojik ve psikolojik olarak görülmüştür.

Amaç

Kentsel-İnsan ilişkisi bağlamında yıkımın kavramının çağdaş sanattaki ifade biçimi Temalı tez çalışmasında geçmişten günümüze kent insan ilişkisinin sonuçlarının incelenmesi amaçlanmaktadır. Çalışmanın birinci bölümünde, Kent ve İnsan başlığı altında yıkım kavramı ile ilgili yaşanan zaman içerisinde ortaya çıkan süreçler araştırılmıştır. Bilimsel buluşların yıkımın etkileri ve topluma yansımalarını, kültürel ve toplumsal yönüyle de irdelenmeye çalışılmıştır.

Çalışmanın ikinci bölümünde yer alan Sanatta Kent- İnsan ekseninde yıkım kavramının sanat yapıtlarına yansımaları başlığı altında tarihsel dönemlerden olan yeni dışavurumculuğun 2. Dünya savaşına duyduğu tepkisel yaklaşımının doğal bir yıkıma duyulan tepkiye yakınlığını resim sanatında kullanım biçimleri açıklanmıştır. Sanatçıların üretim tarzlarındaki yıkımlardaki örneklendirilerek konuya netlik getirilmesi hedeflenmiştir. Yıkım kavramı bakış açısı, çalışmanın üçüncü bölümü olan “Oğuz Çalışkan’ın Şehir-İnsan ilişkisi ve Yıkım kavramının yapmış

olduğu çalışmalarla devam ettirilerek tezin konu bütünlüğü ile ilişkisi bağdaştırılmak istenmiştir.

Araştırma çalışmasının üçüncü bölümünde ise, Yıkım kavramı ele alınarak, kullanılan malzeme sayesinde yüzeydeki hareketlilik ve kullanılan tekniklere değinilmiştir. Yaşanılmış bir yıkımın dışavurumunu örnekleri ile bu çerçeve içinde oluşturulmak istenmiş ve disiplinler arası bir bakış açısı benimseyerek sanata kavramsal açıdan yaklaşılmaya çalışılmıştır.

Önem

Sanatçılar geçmişten günümüze kadar sanatı araç olarak kullanmış sanat tarihinde köklü değifimler yaratmıştır. Çeşitli malzeme olanakları ile resimlerine yeni teknikler kazandıran sanatçılar, toplumun düşünce sistemlerini de değifirmişlerdir. Çünkü sanat her zaman çeşitli yollarla ifade edilebilir olmuş, beraberinde kronolojik dönemler içerisinde incelenen sanat akımlarını ortaya çıkarmıştır. Çalışmanın önemi; sanatın devamlılık esasından yola çıkarak bahsi geçen sanatçıların yıkım kavramını ağdaş oldukları sosyal, psikolojik etkilerle yapıtlarına yansıtılmalarının incelenmesidir, İleride bu doğrultuda yapılacak çalışmalara yardımcı olması açısından araştırma konusunun önem arz edeceği düşünölmektedir.

Sınırlılıklar

Araştırmanın konusu, “Kent-İnsan İlişkisi Bağlamında Yıkım Kavramının ağdaş Sanattaki İfade Biçimi” olarak belirlenmiştir. Zaman zaman farklı malzemeleri sıklıkla kullanan sanatçılardan Anlsem Kiefer’in Nürnberg, Festpielewiese, The Other Sof The Night.’in, Robert Rauschenberg’in Silinmiş De Kooning Deseni, Silinmiş De Kooning Deseni’nin Kızıl Ötesi Taraması ile Elde Edilen Dijital Görüntüsü, Red Paintings, Black Panitings, Jasper Johns, Johh Cage ve Diğer Sanatçılar Pearl Sreet Stüdyosunda, Pearl Street’teki Stüdyosunda Charlene (1954) Eserinin Yanında Olga Gold Sigara Reklamı, Odalisk/Odalık, Georg Baselitz’in Wir Besuchen Den Rhein I, Dresden’de Akşam Yemeği, Ohne Titel, Blauer Kopf 1.III.’in konu bağlamına değeriendirilebilecek eserleri seçilmiştir.

Yapılış tarzlarına göre değişen sanatçıların eserleri, konudan sapmadan kurduğu ilişkiler neticesinde bağlantılar kurularak aktarılmaya çalışılmıştır. Her bölüm için genel konunun bütünlüğünü bozacak ve akışını değiştirecek bilgilerden kaçınılmıştır.

Varsayımlar

Araştırma konusu kapsamında edinilen yerli ve yabancı kaynakların gerçeği yansıttığı varsayılmıştır.

Yöntem

Tez çalışmasında yer verilecek bilgiler doğrultusunda kapsamlı bir literatür taraması yapılmış, yerli kitaplara, yabancı çevirilere, konferans yazılarına, ulusal ve uluslararası makale yayınlarına, akademik dergilere, tezlere ve elektronik sanal kaynaklara ulaşarak ilgili bilgilerden yararlanılmıştır. Günümüzde yıkımı ifade eden sanat alanı ilgili yazılan kitap kaynaklarının yetersiz olması sebebiyle tezin üçüncü bölümünde yer alan kaynak saptaması özellikle Elektronik ortamlardan yapılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1.KENT VE İNSAN

1.1. Toplum Ve İnsan

İnsanlar, geçmişten geleceğe uzanan hafızaları, şimdiki zamandaki eylemlilikleri ve geleceğe yönelik tasarımları sayesinde belirli bir zamansal anlayış içerisinde mekâna bağımlı/ikincil bir yaşam sürerler. Uzun bir zaman diliminde belleklerinde depoladıkları bilgiler sayesinde yeni toplumlar inşa eder, yeni düzenler yaratır ve kendilerini sürekli bir değişim hali içine yerleştirirler. İnsanlar hafızaları sayesinde ilkel toplumlardan günümüzün elektronik çağına kadar varoluşlarını farklı şekillerde deneyimlemiştir. Din, teknoloji, ideoloji, toplumsal kurumlar, yasalar ve kültürel normlar üzerinden değişimin izi sürülerek insani dönüşüm nitelik ve nicelik açısından değerlendirilebilir (Aşkaroğlu, 2017: 73). Temel soru, insanın kendisi ve çevresi için kurmaya çalıştığı toplumun/sistemin/düzenin ve buna bağlı değerlerin/normların/kuralların ona ne ölçüde uygun olduğudur. Değişimin/dönüşümün kaçınılmazlığı bir gerçektir, ancak değişen insan doğası mıdır yoksa sadece dış koşullar mıdır? Eğer insan doğasının ilkel zamanlardan günümüze kadar her an evrimleştiği/değiştiği/dönüştüğü söz konusu ise, o zaman geçmişten tamamen kopmamız ve insanı yeniden tanımlamamız gerektiği ileri sürülebilir.

Öte yandan, değişen insan doğası değil de, sadece insanı ilgilendiren ve onun dışında kalan değerler, yaşam tarzları, normlar ve toplumsal kurumlar ise, o zaman değişmeyen insan doğası, değişen dış dünyaya uyum sağlamaya çalışırken zorluklar yaşamakta, kimi zaman geride kalmakta, ötekileştirilmekte ve kaçınılmaz. Değişimin kendi dinamikleri vardır. Bunlar arasında teknolojinin hızı, mekânı daraltan ve kısaltan

buluşlar, çevresel faktörler, ekonomik çıkarlar, siyasi kurumlar ve dünyanın içine sürüklendiği yeni ortak tasarım ve uluslararası rekabet sayılabilir (Aşkaroğlu, 2017: 74).

Toplum dediğimiz olgu birey üzerine kuruludur. Birliği hedefleyen organik bir bütün olarak görülen toplum, kendi iç ayrışmalarıyla ne kadar az uğraşmak zorunda kalırsa, kendi içinde ne kadar çok ortak değer yaratırsa, o kadar bütün olmayı başarır ve değişim/dönüşüm karşısında uyum kapasitesini güçlendirir. Öte yandan, temel insan doğası, nesnelere kendine uyarlayabilse bile, nesnelere ve dış koşullara bu kadar hızlı ve kolay uyum sağlayamaz. Hiçbir toplum birbirinin aynısı değildir. Cinsellik, toplumsal cinsiyet, ekonomik, etnik, sosyal, dini, ahlaki, kültürel, ideolojik, entelektüel, psikolojik, coğrafî ve daha birçok faktör aynılığın/ homojenliğin/ ortaklığın/ birliğin/ bütünlüğün karşısında ayrışma/ farklılaşma güçleri olarak belirir (Aşkaroğlu, 2017: 74).

Üst düzey toplumsal yapıların alt birimlerden oluştuğu düşünüldüğünde, en genelden en alt kavramlara kadar her aşamada ayrışma ve farklılaşmanın katlanarak ortaya çıktığı bir tablo ortaya çıkmaktadır. Genele karşı özne, evrensel karşı yerel, etnik olana karşı ulusal, merkezi olana karşı talik, genel olana karşı çelişkili, kabul edilene karşı reddedilen, iyiye karşı kötü gibi çatışmaların hepsi insana özgü bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Unutulmaması gereken, bunların değerler ve konumlandırmalar açısından belirli normlara/standartlara göre yapılan göreceli tasarımlar olduğudur (Aşkaroğlu, 2017: 74). Toplum olmanın, özellikle de ortak bir değer sistemi oluşturmanın asıl zorluğu da burada yatmaktadır. Bireyler, kendileri için kurguladıkları dünya içerisinde pek çok açıdan biriciklikleriyle/teklikleriyle çelişebildikleri gibi, yukarıdaki unsurlar toplumun sosyal oluşumuna da temsil edilebilir. Burada herhangi bir ismin, herhangi bir unsurun/kavramın/değer sisteminin, bireyin inşa ettiği/ biçimlendirdiği/ tanımladığı/ özdeşleştiği/ benimsediği/ inandığı/ doğru bulduğu her bakımdan daha üstte olan genel/ortak anlayışla çelişmesi yabancılaştırmanın ne olduğunu belirler. Ancak böyle bir özgürlüğün tam ve mükemmel adı yalnızlık ya da tek başlılıktır. Yararsız ve sonsuz can sıkıntısı ya da azami hazırlıktır. Boş yabancı, kendisini bağlayan her şeyden özgürdür, hiç kimse değildir ve hiçbir şeye sahip değildir" (Kristeva, 1991: 12).

Bu bir yandan özgürlük hali, diğer yandan da bağlılıktır. Kendi kimliğine yabancılaştırmış bir kişi, bir kimlik insanı değildir, çünkü kendisini bir değer sistemine

bağlayan/ilişkilendiren/ifade eden birçok benzerliğin dışına itilmiştir. Yabancılaşma, kümelenmenin/ortaklığın/atfetmenin artık bir olasılık olmadığı ve varoluş alanının yalnızca bağımsız adalar biçiminde belirlendiği 'biz-lik' kavramından bir kopuş anlamına gelir. Dahası, bireyi tanımlayan adalar arasında çok az bağlantı vardır. Sapkınlığı ve uyumsuzluğu temsil eden yabancılaşma, bireyin zihinsel dünyasında ve sosyal yaşamında belirgin bir kopukluk ile kendini gösterir. Kendilerini dil aracılığıyla tanıyamayan ve iletişimin sadece bir dizi sembolden ibaret olduğu toplumlar bilinçsiz bir yabancılaşma yaşarlar" (Williams, 1990: 64).

İnsanlar arasında dil aracılığıyla karşılıklı iletişim kurulsa da, bu iletişim alışkanlıklara dayanır ve samimi olmaktan uzak, sadece en temel ihtiyaçları karşılamaya yöneliktir. Anlayarak ve anlaşarak toplumsal varoluşa yönelen/inşa edilen insan doğası, kendi içine dönüklükle dışsal yaşamda cüceleşir ve anlaşılabilir/anlaşılabilir/anamlı bir yaşamın bu tür bir (olmayan) iletişimle gerçekleştirilmesi bir yandan yakınlık duygusunu yitirir, Öte yandan, kişinin sadece kendisine ait bir aynada sadece kendi gerçekliğine bakması anlamına gelir. Bu iletişim evrensel olabileceği gibi belirli bir nesne üzerinden de gerçekleşebilir, ancak en saf haliyle kopukluğu/bağlantısızlığı ve sürüklenmeyi/sürüklenmeyi ifade eder. Kopukluk ve sürüklenme en eski toplumlardan beri var olan olgulardır, ancak en derin halleriyle mekânsal değişimi/hareketliliği/yeni ekonomik ilişki biçimlerini/yaşam tarzlarını/teknolojik icatlara dayalı dünya algılarını/rekabetin yarattığı ve ekranlar aracılığıyla gözle algılanan acımasızlığı ve zamansızlığı temsil ederler. Modern dünyanın ön plana çıkardığı, imajlar ve görseller üzerinden hayatı anlamaya çalıştığı bir insan gerçeğidir.

Değişim ve dönüşüm karşısında bireylerin kafası karışır, bir an için anladığını zanneder ama bir süre sonra anlamadığını fark eder. "Modern bir insan olmak, macera, güç, coşku, gelişim ve kendimizi ve dünyayı dönüştürme potansiyeli vaat ederken aynı zamanda sahip olduğumuz her şeyi, bildiğimiz her şeyi ve bizi biz yapan her şeyi yok etmekle tehdit eden bir ortamda bulunmaktır. Bizi sürekli bir parçalanma ve yenilenme, mücadele ve çelişki, belirsizlik ve acı girdabına sürüklüyor" (Berman, 2004: 27).

Görüntülerin sınırsız sunumu bireyleri sanal bir kahramanlık algısına yönlendirir ve sahte bir öz-önem duygusu yaratır. Birey kendini birdenbire yeni heyecanlar

yaşadığı, içsel gücünü harekete geçirdiği, büyüdüğü, dünyanın efendisi olduğu ve onu değiştirdiği bir hayal dünyasında bulur. Ancak ilk adımı attıklarında, ilk soruyu sorduklarında, perdeleri ilk kez açtıklarında ve kendilerinin ötesine baktıklarında yaşam karşısındaki güçsüzlüklerini, kırılma noktalarını ve önemsizliklerini fark ederler. Eski benliği silmek, yok etmek ve düzeltmek imgenin bize anlattığından çok daha zordur. Kendini yok etmek, kendiyle çelişmeyi gerektirir. Eski, uyumsuz özellikleri yenileriyle değiştirmek, eski benliği yadsımak ve yeni bir kimlik yaratmak teknik anlamda bir 'sıfırlama'dır. Sıfırlama, sürekli değişim nedeniyle aşınma ve uyum sağlayamamanın sonucu olan belirsizlik ve bozulmanın bir başka adıdır. Herkes her duruma uyum sağlayamayacağı gibi, aynı duruma aynı düzeyde tepki de veremez. Tepki eksikliği gecikmeye, birleşememeye ve uyumsuzluğa yol açar.

Bireyler ya izole edilmiş ve marjinalleşmişlerdir ya da değişimi tamamen inkâr ederek kendi kabuklarına kapanmışlardır; değişse bile asla bir zamanlar olduğu kişi olamayacak kırık bir bileşimdir bu. "Endüstriyel modernitenin determinizmin den ve kalıbından yorulan ve sıkılan modern birey, aşırı bireycilik ve güvencesiz belirsizlikle beslenen süregelen modernitede daha da mutsuzdur. Farklı politikalara uyum sağlamak için sürekli değişime zorlanan, zihinsel ve fiziksel olarak bu duruma uyum sağlayamayan bireyler, yetersizlik duygusu nedeniyle ruh sağlıklarını kaybetmenin eşiğine geliyor. Bu durumda bireyler çözümü kendi içlerinde aramakta ve belki de delirmemek için bir savunma mekanizması olarak ortaya çıkan fantezilere kaçmaktadırlar" (Talu, 2010:164). Birey hangi gerçekliği inşa ederse etsin, hangi uzlaşmayı seçerse seçsin, sonuç nesneleştirilmez.

Bireyler kendi duyguları yerine başkalarının tercihlerini deneyimleyerek kendi duygularını kaybedebilirler. Artık kendi doğrularını savunamayan ve kendilerine uymayan ilkeleri benimsemeye zorlanan insanlar dönüşebilir. İhtiyaç duymadıkları şeyleri, davranışları ve rolleri benimseyerek kapana kısılabilirler. Bu süreç trajik bir talihsizliktir çünkü gerçekliği tüketim mantığına uydurmaya başlayanların trajik talihsizliğidir. Yabancılaşmanın derecesi Samuel Beckett'in Godot'yu Beklerken 'indeki Vladimir ve Estragon arasındaki gidip gelmelere benzer. Her ikisi de birbiriyle konuşuyor gibi görünür, ancak her bir ifade diğerinden bağımsız bir monologdur. Ötekinin varlığı ve sözü bir diyalog değil, yalnızca birbirlerinin varlığını doğrulayan niceliksel bir konumlanmadır ve yalnızlığın fiziksel boyutu dışlanır. Niteliksel açıdan ise her biri kendi varlığını ve insanlığını kanıtlamak için hem ötekinin hem de kendi

sözlerine ihtiyaç duyar. Modern insan da varlığının kanıtı olarak tüketime bakar ve ne kadar çok tüketir, etrafını ne kadar çok sarar ve ne kadar çok şeye sahip olursa, varlığını o kadar somutlaştırmış gibi görünür. Ancak başkalarının sözleri, nesnelere, tüketimleri, zevkleri ve düşünceleri özdeşlik kurmak yerine benliği yabancılaştırmakta ve öteki olarak benlik için yeni bir konum yaratmaktadır.

Cemaatçi ilkelere göre toplumsallaşma, bireyselleşmenin tam tersidir. Çünkü toplumun temel belirleyicisi bireylerin bir araya gelerek ortak bir yaşam oluşturmasıdır. Bireyselleşme ise duygu, düşünce ve kimlikle ilgilidir. Bu da olaylara, olgulara ve kavramlara duygusal tepki verebilen, düşünen, gözlemleyen, sorgulayan ve kendini tanımlayabilen insan tipini gerektirir. Öte yandan, duygusal tepki verebilseler bile, tepkileri her zaman olumlu ve yapıcı olmayabilir. Olumsuz olanı, çelişkili ve uygunsuz olanı sorgulamak, düşünen, sorgulayan insan olmanın kaçınılmaz bir parçasıdır. "Bireyin toplumsal yaşamdan kopması, bireysellik ihtiyacına ve inzivaya çekilme özlemine yol açarak [bireyi] özel yaşama ve yalnızlığa iter" (Talu, 2010:147).

Uyumsuz bir çatışma oluşturan bu çelişkili durum, bireyin toplumla ilişkisini, kendisiyle temasını, algılama ve değerlendirmesini gerektirir. Karşılaştırma, adaptasyon ya da inkârın başlangıcıdır. Hem adaptasyon hem de inkâr etkinlik açısından neredeyse paraleldir. Her iki durumda da birey bazı açılardan gerilemeye mahkûmdur. Toplumsal roller üstlendikçe ve yeni ve giderek çeşitlenen, farklılaşan ve çoğalan konumlara girdikçe, kendimizden giderek daha fazla uzaklaşma riskiyle karşı karşıya kalırız. Giddens'in belirttiği gibi, bu uzaklaşma 'akıl, mantık ve ilerleme ideallerinin slogan haline geldiği modernitede ortaya çıkmıştır' (Giddens, 1993:137).

Sanayi devrimiyle birlikte başlayan makinenin egemenliği, eskiden makinelere, toprağa, doğaya ve eşyaya hükmeden insanı köleleştirir. Makine karşısında, ileri teknolojik icatların gücüne yenilen insan, değerini yitirir ve evrendeki yerini basit matematiksel formüllerle açıklayamaz hale gelir. Zimmermeer, büyük bir kentin koşuşturmacası içinde görsel izlenimlerle kuşatılmış bireylerin yabancılaşmasının yoğunlaştığını belirtmektedir (Talu, 2010:146). Zamana, imajlarla inşa edilen dünya tasarımlarına, değişen mekânlara ve her an yeni imajlar, davranışlar ve değer normlarıyla kendini ifade eden insan çokluğuna yenik düşen tekil birey, kimi zaman kendini değersiz, güçsüz, sınırlı, önemsiz ve bazen de gereksiz görmeye başlayabilir.

Modern birey artık kariyer için oradan oraya dolaşan, risk altında yaşayan bir bireyselleşme projesidir. Bir evi olsa bile orada huzur bulamaz' (Talu, 2010:160).

Günümüzde kendini inşa etmek zorunda kalan bireyler terk edilmişlik, yalnızlık, evsizlik, köksüzlük ve huzursuzlukla karşı karşıyadır (Bauman, 2000). Toplumsal ve kişisel değerler arasındaki çatışma, mekândan kopuk bir kimlik için uygun bir yer bulamama ve zamanın ilerlemeci, akışkan ve sürekli düzeninin belirsizliği nedeniyle tanımsızlık, çağdaş insanın evsizliğinin, köksüzlüğünün ve huzursuzluğunun altında yatan değerlerdir. Ancak genel olarak modern insan, neden-sonuç bağlamında kendi içindeki boşluğun/boşluğun daha az farkındadır ve bu nedenle büyüyen çatlakları/iç boşluğu/boşluğu tüketimle, nesnelere ve imgelerle doldurarak kendini onarmaya başladığına inanmaktadır. "Çünkü sevgiye değil, ölüme ve nefrete bağlanmış bir hayat, ancak modern medusalar üretebilir ve dünyayı cehenneme çevirebilir" (Korkmaz, 2015:20). Böylesine sahte/sanal bir kimlik inşası içinde kendini yaşamak zorunda kalan insanın, sevgi ve anlama yerine bir şeyleri tüketerek anlam kazanmaya çalışması, ölümden beslenmesi ve insanın vahşi bir rekabet ortamında nefretle hareket etmesi modern insanın trajedisinin en önemli belirleyicisidir.

Bu yeni insan tipinin yaşadığı boşluk, T. S. Eliot'ın *The Hollow Man* şiirinde betimlediği gibi anlamdan, anlamaktan ya da anlaşılmaktan uzak, kendi dünyasında bir tür şizofrenidir. Tarihsel bir süreç içerisinde her şeyi beyniyle kontrol edebilen insan, teknolojinin gücü karşısında insan olarak değerini yitirmekte ve maddi kazanç hesabı yapmaya başlayan, iletişimi neredeyse sıfıra indiren ve kendi ihtiyaçlarını karşılamakla kendini sınırlayan bir toplumun kentsel gerçekliğiyle yüzleşmek zorunda kalmaktadır. Bunu yapmaya zorlanır. Bu çatışma ona kendini önemsiz hissettirir. Batı toplumlarında daha derinden hissedilen modernizm özellikleri, son zamanlarda dünyanın diğer toplumlarına da pervasızca yayılmıştır. Akli öne çıkararak, duyguları ve arzuları, kısacası insanın ilkel yanını bastıran, sorgulamak yerine koşulsuz itaat isteyen yeni dünya düzeni, yabancılaşmanın başlıca nedenlerinden biridir. Çünkü 'insan ontolojik anlamda günah tohumlarıyla yüklü biyopsikolojik bir varlıktır' (Korkmaz, 2015:37).

İnsan yaşamının alanı, kendimizi kendimiz olarak deneyimleyebildiğimiz öznel/mahrem alan, artık işlevsel bir boyuta taşınmıştır. Öznel alanın kaybı ve başkalarına maruz kalma, mahremiyetin ve öznel alanın kaybı anlamına gelir ve mahremiyet/öznel alan/mahremiyet kaybı yaşayan bir kişi artık kendi hayatının öznesi

olamaz. Yeni konum, kişinin hiçbir kurala uymadığı, o an kendisinden beklenene göre hareket ettiği, egemen değerleri reddettiği ve tutarlı bir kişilik sergileyemediği bir anomidir. Nesneleşme olarak da tanımlanabilen anomi, ortak olanı reddeden ve bir vahşi gibi sadece içgüdülerine dayanarak kendi yolunu izlemeye devam eden zihnin egoist eşmesidir. İnsan olarak, bağımsız bireyler olarak yaşayamayan insanlar, nesnelere yönelir ve her şeye sahip olmaya çalışır. Özdenetimden kopmuş bir insan, maddi ve manevi yaşamının koşulları üzerinde hiçbir kontrole sahip değildir (Tolan, 2005). Nesneye tapan insanlar aşırı bir sahip olma arzusu ve kendilerini nesnelere aracılığıyla gerçekleştirdikleri yanılmasına kapılırlar. İnsanlar arzularıyla nesnelere saldırmaya başladıklarında, kendi yaşamlarından başka bir yaşam sürerler.

İlkel çağlardan günümüze kadar tüm sanat eserleri toplumsal olguları, toplumu oluşturan unsurları, kavramları ve değerleri ele alır. İlkel zamanlarda yapılan sanat nesnelere, yaşam koşullarından, dinsel öğelerden, avcılıktan ve bereketten izler taşır. İnsanlık tarihi kadar eski olan bu sanat eserleri, toplum ve sanat arasındaki bağın en önemli ve ilk kanıtlarıdır. Tarih öncesi ve erken tarihsel dönem, Mezopotamya, Mısır, erken Çin ve MÖ 40.000'den MÖ 3000'e kadar Taş Devri'ne ait heykel ve resimler, toplumun ilk ihtiyaçlarından başlayarak, toplumun tasvirinin güç, zenginlik ve din kavramları doğrultusunda şekillendiğini göstermektedir. Bu süreçteki farklılaşma, sanatın toplumda söz sahibi olan kavram ve figürlere doğru yönelmesiyle sonuçlanmıştır. M.Ö. 500 civarında, Antik Yunan'da zamanla birlikte gelişen Erken Klasisizm ortaya çıktı (Bugler vd.) Aynı zamanda, sanatçı kavramı ve toplumdaki statüsü de bu dönemde kristalleşmeye başladı.

Yunan kentlilerinin tanrılarla ilgili eski gelenekleri ve efsaneleri sorguladığı ve nesnelere doğasını korkusuzca vurguladığı bir dönemdi. Aynı zamanda Dionysos'a adanmış festivallerden bilim, felsefe ve tiyatronun ortaya çıktığı bir dönemdi. Ancak bu dönemin sanatçıların kentli entelijansiyanın üyeleri olarak tanınması pek olası değildir. Varlıklı Yunanlılar, hatta belki de şairler ve filozoflar, şehrin idaresi ve meydanlardaki bitmek bilmeyen tartışmalarla daha çok ilgileniyor, heykeltıraşları ve ressamı aşağı görüyorlardı. Sanatçıları hayatlarını kazanmak için kendi elleriyle çalışmak zorundaydı. Dökümhanelerde ter ve çamur içinde oturup sıradan işçiler gibi çalıştıkları için aristokrasinin bir üyesi olarak görülüyorlardı (Gombrich, 1997: 82).

19. yüzyılda Sanayi Devrimi'nin etkisi, 18. yüzyılın sonunda ortaya çıkan zanaatkârlıkta belirgin bir fark yarattı. Bugüne kadar ikisi arasında ayırım yapmaya

yönelik tüm çabalar bu dönüşümle birlikte farklı biçimler almıştır. Geleneksel zanaatkârlık, Sanayi Devrimi'nin getirdiği makineleşme ve fabrikalaşma tarafından bastırılıp yok edildikçe, el emeği ekonomik bir yük olarak görülmeye başlandı. Sanatçılar ve imgeler statü olarak yükselip yeni zirvelere ulaşırken, zanaatkârlık dibe vurmuş ve zanaatkârları bireysel atölyelerini kapatmaya zorlamıştır (Shiner, 2018: 291). Aynı zamanda Sanayi Devrimi, talebe yanıt olarak sadece belirli konuları değil tüm konuları üretmeye başlayan sanatçıların vizyonunu değiştirdi. Buradaki temel sorun, ticaretin aşırı derecede işin içine girmesi ve sanatçıların para için çalışarak ödün verdikleri hissiyle dolmasıdır. Ayrıca Sanayi Devrimi ile birlikte düşük kaliteli işçilik ve zanaatkârlığın ortadan kalkması, sanat olduğunu iddia eden ama aslında sanatla hiçbir ilgisi olmayan birçok ticari ürünün ortaya çıkmasına neden olmuştur. İşte sanatın ve paranın karşılıklı desteklediği ve tüketildiği bu ortamda realizm, empresyonizm ve natüralizm gibi akımlar ortaya çıkmış ve hızla birbirini takip etmiştir.

Toplumsal ve ekonomik değişim ve dönüşümün yaşandığı bu dönemde realist akım Manet, Menzel, Repin gibi ressamın ve Stendhal, Balzac, Dickens, Flaubert, Tolstoy, Gorki, Turganieff gibi edebiyatçıların eser verdiği önemli bir dönem olmuştur. Empresyonizm ve Post-Empresyonizm, Monet, Cézanne, Gauguin ve Van Gogh gibi ressamın eserlerinin koleksiyon erler arasında rekor fiyatlara alıcı bulduğu akımlardır. 19. yüzyıl aynı zamanda estetik ve edebiyat teorisi tarihçilerinin yazılarını sanatsal ve sosyal konulara adadığı bir dönemdir. 19. yüzyıl aynı zamanda estetik ve edebiyat teorisi tarihçilerinin çalışmalarını sanatsal ve sosyal konulara adadıkları bir dönem olmuştur. Bu dönem iki farklı düşünce ekolünün çağı olarak nitelendirilebilir: sanat için sanattan yana olanlar (Gautier, Baudelaire, Whistler, Wilde) ve sanatın toplumsal sorumluluğundan yana olanlar (Courbet, Proudhon, Ruskin, Tolstoy) (Shiner 2018: 312). Bu dönemden önce, sanat ve toplum arasındaki ilişki sorunlu olarak görülmüyordu, çünkü toplumun altında bir sistem olarak sanat kavramı net bir şekilde ayrılmamıştı; 20. yüzyıl, Sanayi Devrimi'nden sonra gelişen teknolojik ve bilimsel dünyanın etkisiyle sanatın çok farklı bir kimliğe büründüğü bir dönem oldu.

Modernizm 1880'lerden 20. yüzyılın ortalarına kadar sürerken, 1960'lardan itibaren soyut hareketin gelişmesiyle postmodernizm kavramı ortaya çıkmıştır. 20. yüzyılın ilk yarısında Kübist, Dada ve Sürrealist hareket ortaya çıktı. 1945'ten sonra

sanat, modern sanatla eş anlamlı hale geldi. Sanat, Pop Art, Soyut Ekspresyonizm ve Yeni Dada hareketi de dâhil olmak üzere birçok farklı yöne doğru ilerledi. Yeni buluşlar da bu yüzyılda farklı sanat alanlarının doğmasına neden oldu. Fotoğraf, sinema ve caz gibi yeni sanat formları farklı disiplinlerin doğmasına yol açtı. Daha önce bu sanat formlarına temkinli yaklaşan müzeler, sanat kurumları ve bireyler kısa sürede onları benimsedi ve bir parçası haline geldi. Sanat ve yaşam arasında ilişki kurmaya kararlı olan sanatçılar, bu dönemde sanat piyasasını sarsan çok çeşitli eserler ve enstalasyonlar ürettiler. Sosyoloji disiplini, 20. yüzyılın başlarından itibaren sanat ve toplum arasındaki ilişkiyle doğrudan ilgilenmiştir. Çağdaş sanatın gelişimine paralel olarak sosyoloji de paralel olarak dallanıp budaklanmıştır.

1.1.1. Toplumsallaşma

Etimolojik olarak 'sosyal' Latince 'socialis' kelimesine dayanır ve 'socius' ve 'societas' ile ilişkilidir. 'Socius' ismi 'arkadaş, yoldaş, partner' ve 'societas' ise 'toplum, topluluk, işbirliği, başkalarıyla birliktelik' anlamına gelmektedir. 'Socialis' sıfatı ise 'bir topluluğa, topluma veya cemiyete ait olmak' anlamına gelmektedir (Brezinka, 1994:5). 'Socialise' fiili (isim hali 'socialisation') İngilizce'de sosyologlar, psikologlar ve diğer sosyal bilimcilerden çok daha önce kullanılmıştır; 1828 Oxford Dictionary of The English Language 'socialise' kelimesini 'sosyalleştirmek, toplumdaki yaşama uygun hale getirmek' olarak tanımlar (Clausen, 1968a: 21). Sosyalleşmenin profesyonel bir tanımına yönelik ilk girişim 1902 yılında yayınlanan Felsefe ve Psikoloji Sözlüğü'nde yer almıştır. Sözlük sosyalleşmeyi şu şekilde tanımlamıştır: 'Sosyalleşme, bireylerin kendilerini birbirlerine ve sosyal hayata adapte etme sürecidir' ve 'hareket, iletişim, taklit, ortak yargıların oluşumu, işbirliği ve ortak zevkler yoluyla gerçekleşir (Baldwin, 1902: 543)'.
'

Türkçeye 'sosyalleşme' ya da 'toplumsallaşma' olarak çevrilen 'socialisation' kelimesi sözlüklerde 'bireyin kişilik kazanarak ve toplumla bütünleşerek belirli bir toplumsal çevreye hazırlanma süreci' olarak tanımlanmaktadır (Hasan Eren vd., 1988: 1484). Sosyalleşme genel olarak bireylerin içinde buldukları grubun normlarını, değerlerini, tutumlarını ve karakteristik dilini edindikleri etkileşim sürecini ifade eder. Bu kültürel unsurları edinme süreci bireyin kişiliğini oluşturur ve şekillendirir. Dolayısıyla sosyalleşme kavramının toplumsal yaşamın iki temel konusunu içerdiği

söylenbilir: toplumsal süreklilik ve bireysel gelişim (Gecas, 2000: 2855). Bu konular nedeniyle, birçok sosyal bilim sosyalleşmeyi önemli ve temel bir süreç olarak kabul etmiştir.

Sosyalleşme olgusu 1800'lerin sonlarından bu yana antropoloji, psikoloji, sosyoloji ve siyaset biliminde kullanılmaktadır (Clausen, 1968: 21). Her disiplin sosyalleşme sürecinin farklı bir yönüne odaklanmıştır. Antropologlar sosyalleşme terimini "kültürleşme" veya nesiller arası kültürel aktarım sürecine atıfta bulunmak için kullanmışlardır (Williams, 1975: 2399). Psikologlar kültürel aktarıma daha az önem vermiş ve dürtü kontrolünün kazanılması, bilişsel ve duygusal gelişim ve öğrenme gibi bireysel gelişimin farklı yönlerini vurgulamışlardır (Clausen, 1968: 50). Sosyoloji, sosyalleşmeyi bireyin içinde yaşadığı fiziksel ve sosyo-kültürel çevreye uyumunu tanımlayan bilgi, beceri, tutum, değer, ihtiyaç ve motivasyonlar, bilişler, duygular ve modeller gibi kişisel özellikleri edinme süreci olarak görmektedir (Inkeles, 1969: 615-616). Siyaset bilimi ise sosyalleşme konusunu sınırlı bir çerçevede ele almış ve siyasi davranış ve yönelimlerin olduğu vatandaşlık eğitimi gibi süreçleri de içerecek şekilde siyasi sosyalleşme kapsamında incelemiştir (Jennings, 2001: 14522).

İnsanlar tutum ve davranışlarla doğmazlar, bunları sonradan öğrenirler. Bu nedenle tutum ve davranışlar zaman içinde gelişir ve değişir (Kağıtçıbaşı, 1996: 100). Yaşamın ilk yıllarında çocuklar canlı ve cansız varlıklar arasında ayırım yapamazlar. Çevrelerindeki şeylere değer verirken, kendilerine haz veren şeylere olumlu, acı veren şeylere ise olumsuz değer verirler. Bilişsel, duygusal ve zihinsel kapasiteleri gelişmeye başladıkça, insanlar ve nesnelere arasında ayırım yapmaya başlarlar. Bu ayırt etme kapasitesinin oluşması, çocuğun sosyal ilişkiler kurabilmesi anlamına gelir.

Dolayısıyla sosyolojik bağlamda bir benlik ya da kişilik duygusunun oluşması ve gelişmesi ancak sürekli bir toplumsal yaşam içinde mümkündür (Kurtkan, 1979: 24). Bireyin belli bir nesneye yönelik eğilimi, diğer bir deyişle tutumları, doğuştan gelen genetik ve biyolojik faktörlerden etkilenmekle birlikte, sosyal ve yaşanan çevrenin de önemli bir etkisi vardır. Dolayısıyla, tutumların oluşmasında ve davranışa dönüşmesinde genetik etkilerin yanı sıra sosyal etkiler de önemli bir rol oynamaktadır. Bu anlamda davranışın bir sosyal etkileşim süreci içinde gerçekleştiği söylenebilir (Kağıtçıbaşı, 1996: 80). Bireyler, belirli nesnelere karşı belirli tutumları benimseyerek sosyal ilişkilere girerler. Yeni doğan bir çocuğun çevresindeki nesnelere karşı belirli

tutumlar oluşturabilmesi ancak öğrenme sürecinde gerçekleşebilir. Dolayısıyla, bir çocuk çevresindeki nesnelere tanımaya başladığında, sosyalleşme sürecine dahil olmuş demektir.

Frederic Elkin ve Gerald Handel sosyalleşmenin gerçekleşmesi için üç ön koşul sıralamaktadır. Bir bireyin sosyalleşebilmesi için, i. süregelen bir toplum, yani bir dünya olmalıdır; ii. birey yeterli ve gerekli biyolojik ve genetik özelliklere sahip olmalıdır; ve son olarak, iii. birey diğer insanlarla belirli ilişkiler kurmak için doğal bir arzuya sahip olmalıdır iii. Bu üç temel unsur sosyal bilincin kazanılması için ön koşullardır (Elkin ve Handel, 1978: 9-10). Bireyler kendilerinden önce var olan dünyanın içine doğarlar. Bu anlamda toplum, bireyin dışında, kendi kuralları ve yapıları olan bir unsur olarak düşünülebilir. Burada toplumun nasıl oluştuğu ya da başladığı sorusu gündeme gelmektedir. Ancak toplumsallaşma bireyin doğduğu andan itibaren başlayan bir süreç olduğu için bu soruya değinilmemektedir. Çünkü toplumsal yaşam biçimi birey doğmadan önce de devam etmektedir. Dolayısıyla Elkin ve Handel'e göre sosyalleşmenin birincil ön koşulu toplumun varlığını sürdürmesidir (Elkin ve Handel, 1978: 9-10). Sosyalleşme her zaman belirli bir toplum içinde bir sorundur. Aksi takdirde, soyut toplumlardan, bireyler olmadan sosyalleşmeden ya da tüm toplumları takip eden bir sosyalleşmeden bahsedilemez.

Toplumların kültürel çeşitliliği, belli bir zamanda belli bir yerde yaşayan belli bir topluma göre sosyalleşmelerini gerektirir. Bu nedenle evrensel bir vatandaş olarak sosyalleşmek mümkün değildir. Her birey ancak içinde doğduğu ve yaşadığı toplum tarafından sosyalleştirilebilir. Sosyalleşmenin ikinci bir önkoşulu da bireyin uygun bir biyolojik mirasa ya da uygun bir doğal yaratılışa sahip olmasıdır. Çünkü ciddi genetik veya kalıtsal kusurlarla doğan bireyler uygun bir sosyalleşme sürecinden geçemez ve gelişimlerinde ciddi sorunlarla karşılaşır. Dolayısıyla sosyalleşme sürecinin başarısı, yeterli ve gerekli düzeyde biyolojik hazırlığın varlığına bağlıdır (Elkin ve Handel, 1978: 13-14).

Genetik faktörler bireyin sosyal davranışının oluşmasında önemli bir etkiye sahiptir, ancak davranışın tamamen genetik faktörlerle açıklanmaya çalışıldığı da görülmektedir (Vigilant ve Williamson, 2007: 143). Bu görüşe göre, davranışın oluşumu ve şekillenmesi genetik faktörlerin yapısına bağlıdır. Bireyin yaşamının şekillenmesinde kalıtımın mı yoksa çevrenin mi etkili olduğu tartışması devam etse de biyoloji, tıp ve psikoloji alanlarında yapılan araştırmalar, 'doğa-genetik-yetiştirme-

çevre ikilemi' yerine 'genetik-çevre sinerjisi' fikrinin, yani her iki faktörün birlikte uyum içinde çalıştığı görüşünün daha geçerli olduğunu göstermiştir. Ön plana çıkmaya başlamıştır (Fuller, 1970: 16). Dolayısıyla, bireylerin sosyalleşme sürecinde genetik faktörlerin rolü yadsınamazken, kalıtımın tek belirleyici olarak sunulması anlamsız görünmektedir.

Genel bir perspektiften bakıldığında, genetik özellikler bireylerin içinde geliştiği çerçeveyi temsil etmektedir. Başka bir deyişle, bir bireyin 'ne olabileceği' genetik veriler tarafından belirlenirken, 'ne olacağı' veya 'ne olduğu' çevresel koşullar tarafından belirlenir. Dolayısıyla, tüm türler ancak doğru çevresel koşulları bulabildikleri takdirde genetik potansiyellerini gerçekleştirebilirler. Böylece biyolojik, psikolojik ve sosyal yaşam, genetik ve çevresel faktörlerin etkileşimi sonucunda gelişir (İsen ve Batmaz, 2006: 22-23). Elkin ve Handel'e göre sosyalleşmenin üçüncü ve son ön koşulu insan doğasının özellikleridir. İnsanlar dünyaya geldiklerinde potansiyel kapasitelere sahiptirler. Bu kapasiteler çok geniş ve çeşitlidir. Örneğin, insan doğası başkalarıyla iletişim kurma arzusu ve eğilimi ile karakterize edilir. Öte yandan sevgi, şefkat, utangaçlık, kıskançlık, sempati ve hayranlık gibi içgüdüsel kapasiteler de vardır.

Charles H. Cooley'e göre, organizma olarak insanlar bu kapasitelerini nasıl kullanacaklarını ve değerlendireceklerini kendileri anlayamazlar. Bu ancak yüz yüze ilişki içinde oldukları, duygusal olarak bağlandıkları ve katıldıkları belirli sosyal ortamlarda mümkündür. Bireylerin doğuştan sahip oldukları bu yetenekler, farklı kültür ve toplumlarda farklı şekillerde yansımaktadır. Ancak bu bireysel kapasiteler evrenseldir (Elkin ve Handel, 1978: 30). Sosyalleşmenin bu üç ön koşulu sürecin kendiliğinden oluşan parçalarıdır. Burada önemli olan, bu ön koşullara dayanan sosyalleşme sürecinin doğasıdır (Elkin ve Handel, 1978: 31). Dolayısıyla, toplumun hayatta kalması, yeterli biyolojik miras ve insan doğasının karakteri doğrudan bir sosyalleşme meselesi değildir. Çünkü sosyalleşme olgusu bu üç unsurun varlığının ön plana çıkardığı bir konudur. Çünkü ancak yeterli biyolojik potansiyele sahip bireylerin belirli bir toplumdaki diğer bireylerle ilişki kurma eğilimleri sayesinde sosyalleşmeden söz etmek mümkündür. Bu nedenle kalıtsal bozuklukları, genetik bozuklukları ve sosyal olmayan kişilikleri olan bireylerin sosyalleşme deneyimlerini tartışmak konumuzun dışındadır. Bunlar daha ziyade tıp, psikiyatri, özel ihtiyaç eğitimi ve rehabilitasyon alanlarıyla ilgili olan özel ve spesifik sosyalleşme konusuna aittir.

Sosyalleşme olgusu, 'sosyal olmayan' oluşumdan farklı olarak bir sosyal sorumluluk duygusu geliştirme sürecine atıfta bulunur (Rose, 2002: 1535). Bu nedenle bizim ilgi alanımız, kendiliğinden ya da mevcut varsayımlar altında yukarıda bahsedilen sosyalleşme olgularını anlamaya ve açıklamaya çalışmaktır. 1960'lardan bu yana sosyalleşmeyi tanımlama ve açıklama girişimlerinde yoğun bir artış olduğu gözlemlenebilir (Martin, 2007: 113). Bu girişimlere ebeveynlik, eğitim, kültürleşme, sosyal karakter gelişimi, olgunlaşma, rol öğrenme ve sosyal katılım gibi kavramsallaştırmalar eşlik etmiştir (Clausen, 1968: 21). Sosyal bilimler disiplinleri, kendi perspektiflerine göre farklı kavramlara anlamlar yükleyerek araştırma konularının sınırlarını çizerler. Bu kavramlar temelinde konuyu farklı boyutlarda açıklamaya çalışırlar. Dolayısıyla farklı sosyal bilim disiplinlerinin sosyalleşmenin doğasına ilişkin geliştirdikleri farklı kavramsallaştırmalar, konuyu amaç, içerik ve yöntem açısından farklı şekillerde ele almaktadır (Akyüz, 2001: 56).

Sosyalleşme tanımlarını sıralamak ve sosyalleşme olaylarını bu tanımlar üzerinden açıklamak yerine, ilgili literatür ışığında geliştirdiğimiz sosyalleşme tanımından yola çıkarak bu konuyu açıklayacağız.

Sosyalleşme, her topluma özgü değer yargıları ve normların gözetiminde, kişiye bir konuda nasıl bir tutum takınması gerektiğinin öğretilmesi ve bunun sonucunda içinde yaşadığı toplumun gelenek ve beklentilerine uygun davranışlar sergilemesi süreci olarak tanımlanabilir. Sosyalleşme kavramının bu tanımı, yukarıda açıklanan sosyalleşmenin kabul görmüş varsayımları üzerine inşa edilmeye çalışılmaktadır. Bu tanımlama girişimi üç temel unsur içermektedir. Bunlar aşağıdaki üç unsurdur. Tanımın ilk unsuru, farklı toplumların farklı değerlere, normlara, gelenek ve göreneklere ve dolayısıyla farklı sosyalleşme deneyimlerine sahip olduğudur. Her toplumun yapısı farklı olduğu gibi, bu yapının ürettiği ya da belirlediği işlevler de farklıdır. Dolayısıyla farklı toplumlardaki bireylerin sosyalleşme süreçlerinde önemli farklılıklar vardır. Özellikle gelişmiş ve az gelişmiş toplum olgusunun belirlediği kültürel farklılıklar, bireylerin farklı kuralları benimsemesini gerektirmektedir. Örneğin, ilkel ve modern toplumlar, faktörler aynı olsa bile farklı şekilde sosyalleşirler. Öte yandan, toplumlar arasındaki sosyalleşme biçimlerindeki farklılıkların yanı sıra, bireylerin sosyalleşme deneyimleri de toplumun alt kültürüne göre farklılık gösterebilir. Her alt kültürün kendine özgü sosyalleşme özellikleri nedeniyle bireyler farklı sosyalleşme sonuçlarına sahip olabilir (Aziz, 1982: 23).

Tanımdaki ikinci unsur ise sosyalleşmenin bir öğrenme ve öğretme süreci olduğudur. Sosyalleşme, bireylerin üyesi oldukları toplumun ya da grubun beklentilerine uyum sağlamak için öğrendikleri, yarattıkları ve davranışlarını değiştirdikleri, toplumda farklı konumlarda bulunan bireylerin kendi özgün koşullarına uygun düşünme ve davranma biçimlerini benimseyerek o toplumda yaşadıkları bir etkileşim sürecidir. Sosyalleşme ise bunu öğrenme sürecini ifade eder (İsen ve Batmaz, 2006: 20). Dolayısıyla sosyalleşme esasen bir 'öğrenme/egitim' sürecidir. Ancak, tüm öğrenme süreçleri sosyalleşme olarak kabul edilemez.

Sosyalleşmeden bahsedebilmek için öğrenmenin birey ve diğerleri arasındaki etkileşimin bir ürünü olması gerekir. Başka bir deyişle, büyüme ve yaşlanma gibi bireyin fiziksel ve sinir sistemi yapısındaki değişikliklerin bir yansıması olarak ortaya çıkan davranış değişiklikleri sosyalleşme kapsamı dışındadır. Bir çocuğun ayakta durabilmesi ve yürüyebilmesi motor gelişiminin bir ürünüdür. Başka bir deyişle, kasların belirli işlevleri üstlenmeye hazır hale geldiği vücut ve sinir sistemi gelişiminin bir ürünüdür. Örneğin, yüzebilmek motor gelişimdir. Bir genç kıza hava atmak için trampleden atlamak, sosyalleşmiş bir davranış ya da sosyal olarak öğrenilmiş bir durumdur ve çevredeki diğer insanlarla kurulan ilişkiler sonucunda ortaya çıkar (İsen ve Batmaz, 2006: 21). Bireyler belirli konulara karşı hangi tutumlara sahip olmaları gerektiğini, nasıl davranmaları gerektiğini, hangi davranışın uygun olup olmadığını çevreleriyle kurdukları sosyal ilişkiler sonucunda öğrenirler. Bireyin fizyolojik ve psikolojik yapısındaki değişimler sonucunda yaşamında ortaya çıkan farklılıklar sosyalleşme konusu içinde ele alınamaz. Sosyalleşme, bireylerin sosyal etkiler karşısındaki pasifliği ve değişkenliğidir (Danziger, 1971: 14). Dolayısıyla, sosyalleşme sürecinde birey pasif/öğrenen, sosyal çevre ise aktif/öğreten konumundadır. Dolayısıyla birey için sosyalleşme bir öğrenme/öğretme sürecidir, yani bir sosyalleşme (sosyalleştirme) sürecidir. Tanımdaki üçüncü unsur, sosyalleşmenin bir sonucu olarak bireyin toplumun genel kurallarını benimsemesidir. Bu unsur aslında sosyolojik açıdan sosyalleşme sürecinin sonucunu temsil etmektedir (Sayın, 1994: 163).

Bireyin içinde yaşadığı topluma ya da gruba özgü bilgi, model, değer, sembol, kısacası yapma, düşünme ve dinleme biçimlerini edinmesi, belli bir sürecin sonunda ortaya çıkan bir durumdur. Birey, içinde doğup büyüdüğü toplumun ya da grubun kültürünü, maddi ve manevi yönleriyle birlikte, etkileşim içinde olduğu sosyal

çevrenin yönlendirmesiyle öğrenir ve benimser. Böylece bir yandan kendine özgü bir kimlik ve benlik geliştirirken, diğer yandan toplumun ya da grubun devamlılığı sağlanmış olur. Dolayısıyla, bireyin içinde yaşadığı fiziksel ve sosyo-kültürel çevreye uyumu ve bunun sonucunda ortaya çıkan kişisel kimliği, sosyalleşme sürecinin bir sonucu ya da başka bir deyişle 'ürünü' dür (Inkeles, 1969: 617).

1.1.2. Modernite ve Kent

Kent, örgütlenme aşamasına ulaşmış ve kendine özgü nitelikleri olan toplumsal bir yerleşim birimidir. İngilizce 'city' ve 'urban' kelimelerine eşdeğer olan Urban, 'kendisi' kelimesinin yumuşatılmış hali olarak kullanılmaktadır. Kent kavramı, tarım dışı üretimin yer aldığı, hem tarımsal hem de tarım dışı üretimin dağıtım ve yönetim işlevlerinin bütünleştiği, teknolojik gelişme derecesine göre belli bir büyüklük, heterojenlik ve bütünleşme derecesine ulaşan yerleşme biçimi olarak tanımlanmaktadır (Keleş, 1998: 75). Kentler, kentsel yaşam biçimlerinin var olduğu, uzmanlaşmış işbölümünün gerçekleştiği, akrabalık bağlarının zayıfladığı, gönüllü birlikteliklerin ve normların arttığı, toplumsal çatışmaların var olduğu ve kitle iletişim araçlarının önemli rol oynadığı yerlerdir (Marshall, 1998: 400). Komünal yaşam, korunaklı bir topluluk oluşturmaya çalışan insanların idari uyumundan ortaya çıkmıştır. Tarihsel ve toplumsal bir çıkış noktası olarak kent, özerk ve uyumlu bir topluluğun yerleştiği ve buna göre örgütlendiği yer anlamına gelmektedir (Kılıçbay, 1993: 29). Kent, insanların bir arada yaşadığı, sabit bir nüfusun bulunduğu, ekonomide sanayi ve hizmetlerin ağırlıkta olduğu, nüfusun büyük çoğunluğunun ticaret, sanayi, hizmetler ve idari faaliyetlerle uğraştığı, tarımsal faaliyetlerin genellikle az olduğu ve idari örgütlenme birimlerinin bulunduğu gelişmiş bir yerleşim birimi olarak tanımlanmaktadır.

Daha dar anlamda kentleşme, kentlerin oluşması anlamına gelmektedir ve bu bağlamda kurulan ilk kentler M.Ö. 4. binyıl civarına kadar uzanmaktadır. Ortaçağ'da ticaretin ve kapitalizmin gelişmesi, özellikle Avrupa'da büyük kentlerin kurulmasının önünü açmıştır (Marshall, 1999:399). Ancak kentler sadece fiziksel mekânlar olarak düşünülmemelidir. Bir kenti kent yapan, bireylerin canlı hareketidir. Bu nedenle kentler durağan nesnelere değil, yaşayan yapılar olarak düşünülmelidir. Kentlere akışkanlığını veren bireylerin hareketleri, sosyal ve ekonomik davranışlarıdır (Kurt,

2012:84-85). Ekonomik açıdan kentleşme, iş hayatının tarımdan sanayiye, ticarete ve hizmetlere geçişini ifade eder. Dolayısıyla kentleşme yeni ve farklı bir örgütlü yaşamdır (Adıgüzel, 2012:188). Çünkü kentlerde sanayi, ticaret ve hizmetler ağırlıktadır.

Göçmenlerin çoğunluğu belirli bir meslekte değil, çoğunlukla bedensel emeğe dayalı işlerde çalışmaktadır. Birçoğu, akrabalarının ve yurttaşlarının daha önce gelip yaşadıkları mahallelerde yaşamakta ve aynı mesleklerde çalışmaktadır. Bireysel emeğin, yoksulluğun azaltılmasının ve yeni istihdam olanaklarının yaratılmasının ulusal ekonomiye önemli katkılar sağladığına şüphe yoktur. Ancak son zamanlarda, bir ülkenin kalkınması ve büyümesi için temel kriterin yalnızca ekonomik yapısıyla ilgili olduğu yönünde eleştiriler yapılmaktadır. Çünkü bu ekonomik kriter kalkınmanın sosyal boyutunu ihmal etmektedir. Ne gayri safi milli hâsıla ne de milli gelir bir ülkenin kalkınması hakkında doğru bilgi sağlayabilir. Özellikle gelişmekte olan ülkelerde milli gelir tüm sınıflara eşit olarak dağılmamakta, gelir genellikle üst sınıfların elinde kalmaktadır. Bu durum toplumun bir bütün olarak ekonomik refah içinde yaşadığı anlamına gelmez (Cirhinlioğlu, 1999:22-23). Bu nedenle, kentleşme derecesi, okuryazarlık, mesleki eğitim, gazete okuma oranı, demokratik siyasi sistem, özel girişim, aklın egemenliği, laiklik, sivil toplum kuruluşlarının varlığı, çekirdek aile yapısı ve bağımsız yargı gibi başka ölçütler de geliştirilmiştir (Hoogvelt, 1978'den aktaran Cirhinlioğlu, 1999). Bu bağlamda kent, kalkınma ve modernleşmenin temel itici güçlerinin bulunduğu yerdir. Çünkü yukarıda bahsedilen kriterler sadece kentleşme ekseninde ortaya çıkmaktadır. Murat Germen, aşırı kentleşme ve soylulaştırmanın etkilerine, özellikle kamusal alan, katılımcı yurttaşlık ve kentli hakları, yerel kültürün belgesel sürdürülebilirliği ve insanın doğada yarattığı tahribat gibi konulara odaklanmaktadır (Şahin, 2019:58).

Lerner, Ankara'da yaptığı bir çalışmada kentleşmenin modernleşmenin önemli bir özelliği olduğunu belirtmektedir. Özellikle kitle iletişim araçlarının kentleşmede önemli olduğunu ve kentleşmenin bireyleri daha özgür kıldığını belirtiyor. Modern insanın en önemli özelliği rasyonel düşünmesi ve empati kurabilmesidir. Dolayısıyla bir toplumun modernliği okuryazarlık, kentleşme, kitle iletişimine katılım ve empati gibi özelliklerle ölçülebilir (Cirhinlioğlu, 1999:105). Özellikle bu açıdan kentleşmenin modernite bağlamında gelişmesi, kentleşmeyi göç kavramıyla birlikte ele almamızı zorunlu kılmaktadır. Çünkü göç olgusu geleneksel yapılardan modern yapılara doğru

bir geçiş eğilimi taşımaktadır. Kırsal yaşam, gelenek ve duyarlılığın baskın olduğu, birincil ilişkilere göre farklılaşmanın olmadığı homojen özellikler gösterir. Kent yaşamı ise ikincil ilişkilerin, farklılaşmanın, 'ben' kavramının ve aklın egemen olduğu modern ve heterojen yapılardan oluşmaktadır. Dolayısıyla, 1950'lerden bu yana Türkiye'de kırsal alanlardaki geleneksel yaşamdan kentsel alanlardaki modern yaşama doğru bir geçiş yaşanmıştır.

1980'lerin neoliberal politikaları, Türkiye'de özellikle mega kentlerde önemli değişikliklere yol açmış ve kentsel alanlarda yaşam standartlarındaki eşitsizliği artırmış görünmektedir. Kentlerde eğitim ve sağlık gibi temel hizmetlere erişim, gecekondu ve varoş bölgelerinde yaşayan insanlar için daha zor hale gelmiştir. Bu bölgelerde yoksulluk neredeyse kalıcı hale gelmiştir. Bu durum Harvey'in kapitalizmin eşitsizlikler yarattığı ve coğrafî olarak eşitsiz gelişmeyi derinleştirdiğı anlayışıyla tutarlıdır (Kurt, 2012:86).

Mega kentlerdeki bu mekânsal ayrışmalar son dönemde daha da belirginleşmiştir. Bir yanda yoksul banliyöler, diğer yanda ise büyük binalardan oluşan ve güvenli mahalleler olarak yaratılan konut siteleri bulunmaktadır. Dolayısıyla her iki alan da büyük ölçüde kapalı ve farklı dünyalar yaratıyor. Özellikle orta sınıf bu güvenli ve kendi kendine yeten sitelerde kapalı bir grup olarak yaşamaktadır. Böylece orta sınıf insanlar sosyal ve ekonomik hayatlarını yoksulların olmadığı güvenli alanlarda sürdürmektedir (Özcan, 2012:124). Gerçekten de bu ayrışma, kent yoksullarını moderniteden büyük ölçüde dışlamakta ve onları geleneksel ilişki ağlarına hapsetmektedir. Bu mekânsal ayrışma ekonomik, sosyal ve kültürel ayrışmaya yol açmaktadır. Bu durum, modernliğin bir geçim pratiğine dönüşmesini engellemekte ve çeşitli geleneksel geçim ağlarının modern kentlerde devam etmesinin önünü açmaktadır. Dahası, bu mekânlardaki bireyler başta ekonomik olmak üzere bir dizi sorunla karşı karşıya kalmaktadır.

Türkiye'de 1980'lerden bu yana kentsel yapılarda önemli değişimler yaşanıyor. Kentlerin tarihi, kültürel ve doğal varlıklarının birçoğu tahrip edilmiş ve kentlerde kamu kaynakları verimsiz kullanılmıştır. Sosyal ve çevresel yapılar dikkate alınmadan gerçekleştirilen kentleşme, toplumsal eşitliği bozmuş ve toplumsal kutuplaşmayı artırmıştır (Akkar, 2006:37). Bu dönemde başlayan plansız ve çarpık kentleşme, kentin hem tarihi dokusuna hem de doğal yapısına zarar vermiş, insanların yaşam alanlarını daraltmıştır. Özellikle kentsel inşaat çalışmaları birçok yeşil alanı yok etmiş ve

banliyöler kiralık konut alanları olarak kullanılmıştır. Kentler betonlaşma çerçevesinde gelişmeye başlamış, insanların yaşamlarının ana sosyal merkezleri yok edilmiş, parklar ve yeşil alanlar tamamen beton binalara dönüştürülmüştür. Buna ek olarak son yıllarda dünya genelinde gelişen kapitalist anlayışa paralel olarak ülkemizde de tüketimin özendirilmesini ifade eden büyük alışveriş merkezleri inşa edildi.

Tüketimin temel bir yaşam alanı haline geldiği bu mekânlardan sadece belirli bir düzeyin üzerinde geliri olan sınıf ve bireyler yararlanabilmektedir. Bu durum sınıflar arasındaki uçurumu derinleştirirken aynı zamanda yoksulları da belli bir kalıba sokarak dışlamaktadır. Özellikle kentlere sonradan gelenler bu durumdan daha fazla etkilenmektedir. Geleneksel olarak kırsal alanlarda yaşayan ve çalışan köylüler, çok sayıda kente göç ettikten sonra emekleriyle geçimlerini sağlamaya başlamışlardır. Böylece bireyler, sanayi öncesi kırsal alanların yerleşik yaşamından modern kentlerle birlikte ortaya çıkan hareketli bir yaşam tarzına girmişlerdir (Özcan, 2012:107).

Kentlere göç eden insanlar kırsal kesimden geldikleri için daha düşük eğitim seviyesine, geleneksel aile yapısına sahiptir ve belirli bir mesleğe sahip değildir. Bu göçmenler genellikle akrabalarının veya daha önce burada bulunmuş vatandaşların yardımıyla şehre gelmektedir. Yaşadıkları bölgeye yerleşmekte ve aynı mesleklerde çalışmaktadırlar. Ancak bu akraba ve hemşerilerin benzer eğitim, aile ve kültür yapılarına sahip olmaları, yeni göçmenlerin modern anlamda kente entegrasyonu ve adaptasyonu üzerinde olumlu bir etki yaratmamaktadır (Kaldık, 2015:7-8).

Göçmenlerin yaşadıkları yerler son derece karmaşık sorunlar arz etmektedir. Bu yerlerin altyapı, sağlık, eğitim, işsizlik, yoksulluk, sosyal dışlanma ve çağdaş anlamda kültürel uyum gibi pek çok alanda sorunları vardır. Dolayısıyla bu bölgelerde büyüyen ve yaşayan gençlerin kimlik oluştururken bu toplumsal yapılardan soyutlanmaları düşünülemez. Sorunların büyük kentlerin kent çevrelerinde yığılması tesadüfi bir durum olarak değerlendirilemez. Bu bölgelerde hırsızlık, gasp, uyuşturucu kullanımı ve satışı gibi adli vakaların çok olmasının bazı sosyal ve ekonomik nedenleri vardır. Bu sorunlar özellikle gençlerden kaynaklanmaktadır (Kaldık, 2015:3). Bu kentlerde yaşayan gençlerin dünyası gecekondular mahalleleriyle sınırlı olduğundan, kimlikleri de bu mekânların karamsar ve umutsuz manzarası içinde şekillenmektedir (İnsel, 1995: 319).

1.1.3. Postmodernite ve Kent

Postmodernizm kavramı daha az nettir. Henüz tam olarak anlaşılamamıştır. Kavramın, yüksek modernizmin yerleşik biçimlerine karşı somut bir tepki olarak ortaya çıkmış olması oldukça olasıdır. Gerçekten de bazı düşünörlere göre postmodernizm, işlevi kültürde ortaya çıkan yeni özellikler arasında bağıntılar kurmak olan bir zeitgeist kavramıdır. Bu kavram ilk bakışta 1950'ler ve 1960'larda ortaya çıkmaya başlayan yeni toplumsal ve ekonomik düzenle ilişkili görünmektedir (Sarup, 1995: 206). Bu bölümde postmodernizm olarak tanımlanan postmodern dönemin kentsel biçimleri kısaca ele alınacaktır. Postmodernizm, modernist kurumları, politik davranışları, yasaları, ahlakı ve düşünceleri meşrulaştıran meta anlatıların tükendiği, bilgi kuramlarının yeniden ele alındığı, standartlaşmış bireylerden farklı davranış ve tercihlere sahip kişiliklerin oluştuğu bir dönem olarak tanımlanabilir (Eraydın, 1992).

Modernizmden sonra ortaya çıkan postmodernizm, genellikle kronolojik bir olgu olarak görölmekte ve postmodern olarak kabul edilmektedir. Ancak 'postmodern' akımın önde gelen tanımlayıcılarından Liotard, terimin 'tekrar geri gelme' ya da 'hatırlama' anlamına geldiğini savunur. Bu 'hatırlama' sadece yüzeysel anlamda değil, aynı zamanda aktif hafızanın yeniden kazanılmasıdır. Dolayısıyla postmodernizm terimindeki 'post' hem tarihin hatırlanmasını hem de metafiziğin ve türevlerinin kesin olarak ortadan kaldırılmasını ima eder (Brann, 1992: 5). Modernite geleneksel kurgulardan radikal bir kopuş önererek insani gelişmeyi ve onun sosyo-ekonomik, kültürel, siyasal, mekânsal vb. ürünlerini yeni bir serüvene sürüklerken, postmodernite modernitenin kalıbını kendi eleştirel yapıları içinde yeniden inşa etmeye başlamıştır (Kayın, 2010: 337).

Modernizm evrenselliğe ve yeterliliğe vurgu yaparken, postmodernizm bu vurguları yerellik, parçalanmışlık, mekânsallık, çelişki, istikrarsızlık, düzensizlik, çatışma, heterojenlik ve bölgeselliğe doğru kaydirmiştir. Clark (2003: 555) postmodernizmi "parçaların sürekli türbölansı, teorik ve metodolojik meta sistemlerin kapsamlı bir şekilde bozulması ve terk edilmesi" olarak tanımlar; Fuller'e (1990: 276) göre postmodernizm, müdahaleci eğilimlerden kaçınması bakımından da modernizmden ayrılır. Marksizm ve çeşitli modernist yaklaşımlar belirli bir ideolojinin pratik yönleriyle ilgilenirken, postmodernizm güzellik ve öznellik üzerine odaklanır. Postmodern felsefenin önde gelen savunucularından biri olan Michel

Foucault, son yıllarda sadece coğrafi anlayışta değil, diğer birçok disiplinde de çığır açan bir düşünce sisteminin profesörüdür. Foucault yazılarında, baskıcı ve totalleştirici bir düşünce biçimi olarak tanımladığı moderniteye karşı çıkmaktadır. Foucault ayrıca içinde bulunduğumuz çağın belki de her şeyden önce bir mekân çağı olduğunu vurgular. Soya, Foucault'nun argümanını temel alarak tarih yazımı ile modernizmi, coğrafya ile postmodernizmi uzlaştıran ve mekânın önemini, daha doğrusu yatay ve dikey olarak yaratıcı bir şekilde birleşen zaman ve mekânın birliğini yeniden vurgulayan yeni bir eleştirel ve postmodern coğrafyayı savunuyor (HoltJensen, 2017).

Postmodernizm ve mekân üzerine kayda değer çalışmaları bulunan Edward Soya, *Postmodern Geographies* (1989) ve *Third Space* (1996) adlı kitaplarına dayanan teorik bir çerçeve geliştirmiş ve *Postmetropolis* (2000) ile üzerine eleştirel perspektifleri anlamlandırmayı ve genişletmeyi amaçlayan bir üçlemeyi tamamladı. Bu çalışma, 20. yüzyılın ikinci yarısında küresel ölçekte ortaya çıkan şaşırtıcı gelişmelere dair ilk kapsamlı metin olma özelliğini taşıyor. Buna karşılık Murat Germeç'in 2000 yılından bu yana sergilenen fotoğrafları, kenti hem parçalayan hem de bütünleştiren bir üsluba sahiptir. Germeç'in fotoğrafları sadece üretilme biçimleriyle değil, sergilenme biçimleriyle de benzersizdir. Bir bakıma, büyük ölçekli, içten aydınlatmalı fotoğraflar aracılığıyla kenti simüle ediyor. Bu açıdan Germeç'in, deneyimlediği ve hayal ettiği kentin bir simülasyonunu yaratmaya çalıştığı düşünülebilir. Germeç'in dijital müdahaleleri de simülasyon girişimleriyle ilişkili bir düzeyde teknolojinin şekillendirdiği yorumlar olarak değerlendirilebilir. 2014 tarihli 'Muta-morphosis' serisinde kent dijital müdahalelerle dönüştürülür (Erol, 2017: 85). Soja (2000), Harvey ve Castells'in önceki çalışmalarının yetersiz olduğunu, çünkü kentsel mekânın kentteki ve coğrafi etki alanındaki sosyal ilişkilerin, mimari biçimlerin ve insan faaliyetlerinin belirli bir konfigürasyonunu temsil etmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Böylece Soya, metropolü mekânsal bir form olarak tanımlamakta ve toplumsal form sürecini mekânsal olarak belirlemektedir.4 Soya, post-metropol olarak adlandırdığı post-modern kent ile arasındaki farkı, onu yeni bir kentleşme süreci olarak tanımlayan altı kavramla açıklamaktadır.

Flexcity: Post-Fordist sanayi kentlerinin jeopolitik olarak yeniden adlandırılması (Soja, 2000: 157). Ortaya çıkan post-metropol, çağdaş kentsel yaşamı etkileyen bir üretim, yenilenme ve işleme bölgesi olarak nitelendirilmektedir.

Kozmopolis (kozmpolit şehir): Küreselleşmiş bir kentsel alanı veya bölgeyi tanımlar. Dünya kentleri ve küresel kentler hiyerarşisi üzerine yapılan çalışmalar (bkz. Friedmann ve Wolff 1982; Stroper 1997) siyasi, ekonomik ve kültürel ölçekte küresel olarak rekabet eden metropoliten alanların kent devletinin yeniden dirilişini temsil ettiğini göstermektedir (Soja, 2000: 207-208). Post-metropoller aynı zamanda ulusötesi eş-zamanlılıkların, farklılıkların, melezliğin, üçlü alanların, temas bölgelerinin ve küresel coğrafyaların çeşitliliğine ilişkin diğer unsurların bulunduğu yerlerdir (Soja, 2000: 232). Dolayısıyla kozmpolit terimi hem küreselleşmiş hem de kültürel olarak heterojen olana atıfta bulunmaktadır. Kozmpolit şehirler küresel bir ilişkiler ağının parçası haline gelir ve çeşitli sosyal ve kültürel unsurları kapsar.

Exopolis: Kentsel standartların yeniden yapılandırılması. Bir metropolün kolektif yerleşimi, büyük ancak geniş ölçüde dağılmış bir nüfusu ve süreksiz, parçalı ve çok merkezli bir mekansallığı içerir (Soja, 2000: 235). Gerçekten de kentler, banliyölerin ve kent çevresi ve banliyö alanlarının kentleşmesiyle tanımlanır (Soja, 2000: 238). Başka bir deyişle, hem kentlere hem de kentsel çekirdeğin dışında gelişen kentlere atıfta bulunmaktadır. Post-metropolün sosyo-mekânsal örgütlenmesi, neyin kentsel olup neyin olmadığını tanımlamanın geleneksel yollarını dışlayan özelliklere sahiptir. Fraktal şehirler (metropol kutuplaşması): Sosyal mozaığın yeniden düzenlenmesi ve metropolde yeni kutuplaşma, mekânsal eşitsizliklerin ortaya çıkmasıyla ilişkilidir. Bu durum, toplumsal mozaığın tabakalaşma yönünde yeniden düzenlendiğine işaret etmektedir. Soja (2000: 265) "yeni kentleşme sürecine içkin sosyo-ekonomik eşitsizliklerin yoğunlaştığını" ileri sürmektedir. Şettolar, etnik mahalleler, kapalı siteler ve kent çevresi alanlar özelleştirilmiş ve desantralize edilmiştir. Bu da kentin parçalı yapısını vurgulamaktadır. Ancak Manuel Castells'in Çifte Şehir adlı kitabında açıkladığı gibi, bu parçalanma klasik değildir. Parçalanma sosyal yapılarda daha belirgindir.

Carceral city Yeni kentleşme rejimi, sosyal ve mekânsal kontrolün güçlendirilmesi olarak tanımlanmaktadır. Michel Foucault ve Mike Davis'ten esinlenen Soja (2000: 289), ada benzeri müstahkem bir kentsel topluluğu, bireyleri ve toplulukları fiilen engelleyen ve tehlikeyi önleyen sığınaklar, müstahkem alanlar ve kapalı mekânlarla dolu post-metropolitan bir alan olarak tanımlar. Müstahkem kentler, polisin yerini gardiyanların aldığı, gözetim teknolojisinin yükselişinin eşlik ettiği hapisaneler olarak da tanımlanmaktadır. Bu yapı, post-metropolitan kültürün

karmaşıklıklarından yararlanmakta ve sermaye ile devletin artan kutuplaşması bağlamında gelişmektedir.

SimCity (Simülasyon şehri): kentsel imgenin bir simülasyon ve sürrealizm içinde yeniden yapılandırılmasını temsil eder. Soja'ya (2000: 147) göre, post-metropol her şeyden önce gerçeklik ve hayal gücünün birleştiği metafizik bir gerçekliktir. Post-metropol, metropol düzeyinde kentsel imgenin yeniden inşası, gündelik yaşamın gerçeküstü niteliğinin yoğunlaşmasıdır. Bu analog yapı tarafından tanımlanan dünya, hangi siyasi partiye oy verdiğinizden nasıl giyindiğinize, yemek yediğinize ve sosyalleştiğinize kadar hayatın her yönünü daha önce hiç olmadığı kadar şekillendirmektedir. FlexCity, Cosmopolis, Exopolis, FractalCity, CarceralCity ve SimCity gibi post-metropolisler Ülkeler, postmodern kentsel zihniyetin mekânsal, sosyal ve ruhsal yönlerinin keşfedilmesine ve yapısının yeni karakterizasyonlarının sağlanmasına yardımcı olmuştur. 1980'lerin kentsel araştırma yeniliklerinden bu yana, postmodern kentsel mekân, kentsel yapıların yeniden düzenlenmesi, yeniden şekillendirilmesi ve yenilenmesi de dâhil olmak üzere önemli değişiklikler geçirmiştir. Mekânsal uygulamaların artan önemi, konut alanlarının tasarımına yeni bir vurgu yapılmasına yol açmıştır. Bu mekânlar sadece kentsel yaşam tarzlarının temelini oluşturmakla kalmayıp, aynı zamanda kentsel yaşamın önemli bir unsurunu teşkil etmekte ve yeni duygusal yapıların yaratılması için temel oluşturmaktadır (Harvey, 1990: 66- 67).

İKİNCİ BÖLÜM

2.YIKIM KAVRAMIN TOPLUMSAL YAŞAM İÇİNDEKİ YERİ

Bu konuya daha iyi bir şekilde hâkim olabilmemiz için öncelikle yıkım ve toplum kelimelerinin sözlük anlamlarını bilmesi gerekir. Bu bağlamda doğru bilgiye hâkim olunabilsin. Yıkım; yok olmaya neden olabilecek durumdur. Toplum ise aynı toprak parçası üzerinde yaşayan canlılar topluluğudur. Bu anlamlardan yola çıkarak yıkım kavramını toplumsal yaşam içindeki yerini genel açıklamalarla tanımlanabilir.

İnsanoğlu, geçmişten günümüze yaşamını sürdürebilmek için doğayı kontrol altına almaya çalışmış ve bu doğrultuda tahrip etmeye başlamıştır. Yıkımların sonuçlarından en çok etkilenen canlı insanken bu yıkımların en büyük nedeni de yine insan faktörüdür. İnsanlar çoğu zaman sebep oldukları bu durumun farkında olmalarına rağmen zarar vermeye devam etmektedir. Bu zararları verenler, kimi zaman maddi çıkarları zedelenmesin diye kimi zaman ise olumsuz sonuçlarının onu ilgilendirmediği düşüncesiyle ve bireysel çıkarıcılıkla bunu umursamamıştır. Bireysel yapılan müdahaleler, zamanla toplumu etkileyecek sonuçlar doğurmuştur. Yaşamı toplumsal düzeyde etkileyen yıkım yaratan bu olaylara afetleri örnek verebiliriz. Afetler, toplumun yaşam düzenini bozan, onun uyum sağlama ve yanıt verme kapasitesini aşan, dış yardıma gereksinim doğurarak insani, maddi ve çevresel kayıplara yol açan olaylardır (Akdur, 2000). Afetler doğal ve yapay olarak ayrılır. Doğal afetler her ne kadar doğa kaynaklı olsa da insanların, önlem almamaları ve ihmalleri yüzünden yine en çok etkilendikleri afet türüdür. Yapay afetler tamamen insan etkisiyle olan ve yıkım etkisi daha kötü olabilen (nükleer silahlar, salgın hastalıklar gibi) afetlerdir (Akdur, 2000).

Televizyonlar, gazeteler ve internet hemen hemen her gün gerçekleşen bir afeti haber olarak bize sunuyor. Dünya’da yaşanan bu afetleri uzaktan izlemek ve okumak bile bizleri ürkütüyor. Bir saniye sonra başımıza bir şey gelmeyeceğinin garantisini veremiyoruz. Ülkece afet bölgesi olan bir coğrafyada yaşıyoruz. Gerek deprem, sel, çığ gibi doğal afetlerin yoğun olduğu yerler olsun gerekse savaş bölgelerine yakınlığımızla olsun hiçbir zaman can ve mal güvenliğimizin olmadığını bilmeliyiz. Dünyada ve ülkemizde yaşanan afetlerden sel, çığ ve salgın hastalıklar ve bunların

sonuçlarına bakacak olursak milyonlarca insanı hem maddi hem de manevi yönden yıkıma uğrattığını söyleyebiliriz. 2013 yılında Hindistan'ın kuzeyinde etkili olan muson yağmurları kısa sürede sele döndü ve yaklaşık bin kişinin hayatını kaybettiği üç bin kişinin ise selde kaybolduğu bilgisi verildi (<https://www.sabah.com.tr>).

2.1. Sosyologların Bakış Açısı ile Kent-İnsan İlişkisi

Nüfusun büyük çoğunluğunun ekonomik faaliyet alanı olarak ticari, sınai, idari ve hizmetle ilgili işlerden geçimini sağladığı, sosyal ve kültürel topluluk içinde yaşayan insanların büyük çoğunluğunun tarım dışı işlerle uğraştığı, insanların barınmadan eğlenceye kadar tüm ihtiyaçlarını karşıladığı sürekli gelişen bir yerleşim yeridir (Yahyagil, 1988: 105-120).

Kentler, insan yaşamını düzenlemek için oluşturulur ve insan yaşamını şekillendiren en önemli ve en büyük fiziksel yapılardır. Kentler, insanlar ve sosyal yaşam biçimleri arasında ilişkiler yaratır. Bu yoğun ilişkiler, kültürel ve sosyal faaliyetler, yapılar, bina grupları, bunları birbirine bağlayan ulaşım altyapısı ve tüm sosyal donanım sistemi içinde gerçekleşir (Koçak, 2011: 259 - 269).

Kent kültürü dediğimiz şey aslında ilk etapta kenti oluşturan insanların kültürü olduğunu söyleyebiliriz bu kültür farkı kültürlerle sahip insanlar da kente geldiği zaman değişime uğramıştır farklı kültürlerin bir araya gelmesi sonucu kent kültürü ortaya çıkmıştır ve her kentin farklı kültürleri vardır. Kent kültürünün oluşmasının nedeni toplumlar arasındaki farkları kaldırıp hangi din, dil, ırk ve mezhepten olursa olsun herkesin eşit olduğunu ve kurallara herkesin uyması gerektiğini ifade eder.

Kent insan ilişkisi ilk yerleşim yerlerinin ortaya çıkmasıyla birlikte sürekli gelişen dünyada her geçen gün yeni şeyler ortaya çıkmaktadır. Özellikle kentlerde hızlı sanayileşme, internet, ekonomi gibi şeyler sayesinde insanlar bu tür değişimlere ayak uydurmakta çoğu kişi zorlansa da bu tür değişikliklere karşı mecbur kendisi de uymaya çalışır. Bu da insan psikolojisini hem kötü etkilemekte hem de sosyal yapının sürekli bir değişim içinde olması kentin insan üzerindeki etkilerini arttırmaktadır. İnsanların kentlere eskiden olduğu gibi günümüzde de devam eden bir uyum sağlama çabası içinde olduklarını görmekteyiz. Bu uyum sağlama konusunda en başarılı kimseler bile bir yerden sonra değişen kent ve gelişen kentlere uyumda zorlanırlar. Eğitim öğretim, uyum sağlama ve sosyal aktiviteler ile insanları bilgilendirme kentte daha sağlıklı,

bilgili ve tecrübeli bireyler oluşturmak istenmektedir. Kent kültürünü benimseyip uyum sağlayanlar ise zorlanmadan hayatlarına devam ederler.

2.2. Sosyolojik Yıkım

Toplumların tarihlerine baktığımızda her toplumun yeryüzündeki konumu, yer aldığı bölge yönetim biçimi, ekonomisi, siyasal ve sosyal yapısı başka bir topluma göre oldukça farklılıklar gösterdiği bilinmektedir. İnsanlar içinde buldukları mekânları doğal afetler, savaş ve ekonomik koşullardan dolayı terk etmek zorunda kalırlar. İnsanoğlu neredeyse hayatına mal olabilecek bir yolculuğa çıkar. Bu durum göç dediğimiz kavramı ortaya çıkarır. Böylece göç kavramı hem mekânsal hem de toplumsal bir hareketlilik olarak ortaya çıkar. (Gemici, Çatal, 2019: 52)

Salih Aydemir, Zorunlu Kitlesele Göç Olgusuna Sosyolojik Bir Yaklaşım adlı makalesinde şöyle yazar: *‘‘Sosyolojik anlamda göç, sadece basit bir mekânsal yer değiştirmeyi ifade etmez. Göç olgusu fiziki ve sosyal çevre değişikliğinin yanı sıra, aynı zamanda göçmenlerin ve yerli nüfusun karşılıklı olarak sosyo-kültürel ve ekonomik ilişkilerini dönüştüren ve onları yepyeni bir ilişkiler yumağına dahil eden bir süreci ihtiva etmektedir. 2011 yılından itibaren Suriye’den Türkiye’ye doğru gerçekleşen zorunlu ve kitlesele göç de; hem göç eden Suriyelileri, hem de göçü kabul eden Türk vatandaşlarını olağanüstü güç koşullar ile yüzleşmek zorunda bırakmıştır. Bu kitlesele ve ani göçün ilk beş yılında, Suriyeli göçmenler misafir olarak görülmüş ve bir yardım seferberliğine girişilmiştir. Daha sonraki yıllarda ise göçün ekonomik ve sosyal etkileri, daha rasyonel bir biçimde ele alınmaya başlamıştır’’*. (Aydemir, 2018,s.121)

Günümüzde dünya genelinde göç kavramı bilimsel anlamda ele alınıp değişik açılardan tartışılan bir konu olarak değerlendirilmektedir. Aynı zamanda göç kavramı sanatın da konusu olmaya başlamış. Sanatçılar bu konuyu eserlerine sıkça yansıtılmışlar. Sanatçılar göç konusu bağlamında insanların tarihi süreçte yaşamış oldukları dramaları vermiş oldukları mücadeleleri eserlerinde resmetmişlerdir. Ruhi Çay, Çağdaş Sanatta Sosyolojik Bir Olgı: Göç adlı makalesinde şöyle yazar:

Toplum yapısını, gelişimi, değişim ve dönüşümleri yazılı ve sözlü olarak inceleyen sosyoloji, psikoloji ve ekonomi gibi alanların yanında sanatın da evrensel mesaj niteliği taşıması, sanat ve sanatçı kimliğinin önemini bir kez daha ortaya çıkarmaktadır. Bu bağlamda göçün kitlesel psikolojik boyutunu eserlerinde inceleyen ve yaptığı çalışmalarda özgürlük temasına vurgu yaparak kişisel özgürlükleri ön plana çıkaran Ai Weiwei; fotoğraf, heykel, seramik, enstalasyon ve performans sanatı aracılığıyla psikolojik ve sosyolojik yönlerinin yanında siyasal eleştirilerin de içinde yer aldığı eserler üreten muhalif bir sanatçıdır. Devletlerin çıkar politikaları sonucunda yaşanan insan hakları ihlalleri ve beraberinde gelen insani sorunlara eserlerinde rastlamak mümkündür. Hak, özgürlük ve düşüncelerini ifade edebilme gibi konular kendisini ön plana çıkarmış fakat diğer taraftan tehlike arz eden bir sanatçı profili olarak algılanmasına sebep olmuştur. Kendisinin muhalif bir sanatçı profili olarak tanınmasının yanında, çağdaş sanatçıların da insanların konu olduğu alanları eleştirel bir tutumla incelemeleri gerektiği fikrindedir (Avcı ve Uslu, 2019: 21)

2.3. Çevresel Yıkım

Geçmişten günümüze kadar gelen insanlık tarihi boyunca insanlar, hep nüfus artışı, nüfuslanma ile mücadele etmiştir. Bundan dolayı insanlar sürekli doğa ile mücadele etmek keza yine aynı şekilde doğanın insana müdahalesi söz konusu olmuştur. Bu mücadelede çoğu zaman insan doğaya ayak uydurmak zorunda kalıp, geçmişten günümüze kadar süregelen afetlerden dolayı sosyal, fiziksel, ekonomik ve psikolojik anlamda insanların çevre ile mücadelesi hep devam etmiştir. Doğa ile insan arasındaki etkileşim daha çok insanların kaliteli bir yaşam sürdürmek istemesi ve daha temiz bir çevrede, ihtiyaçlarının karşılandığı, faydalandıkları bir ortam istemesiyle şekillenmiştir. Bunun gibi çeşitli nedenlerden ötürü çevresel yıkım başlamıştır. Çevresel yıkım, insanların doğaya müdahalesi ve doğanın insana müdahalesi şeklinde

ele alınabilir. Özellikle bir toplumun en büyüğünden en küçüğüne kadar farkındalık oluşturması bu konuda hassasiyet göstermesi oldukça önemlidir. Kentlerde insanın doğaya müdahalesi ile ulaşım, sağlık, hizmet vb.. sektörlerde çevresel yıkımlar daha fazladır çünkü kentlerdeki kalabalık nüfusun getirdiği kargaşada idari boyutun yönetimini zorlaştırmaktadır. Bundan dolayı ülkelerin gelişmişlik düzeyine göre fark yaratan çevresel yıkımlar gelişmiş ülkelerde insana bağlı faktörde daha az iken, gelişmekte olan veya gelişmemiş ülkelerde fazladır. Dolayısıyla gelişen ve globalleşen dünyanın getirdiği teknolojinin de ilerlemesiyle ve insan etkileşiminin artmasıyla oluşan, doğanın bize sunduğu doğal dengenin hunharca ve bilinçsizce kullanılmasıyla; sosyolojik, psikolojik, ekonomik ve sosyal anlamda bir dengesizliğin oluşturduğu bir yıkımdır (<https://dergipark.org.tr>).

Çevresel yıkımda etkileyici faktörlerden bir diğeri ise, doğanın insan üzerindeki etkisi veya müdahalesi diyebiliriz. Doğanın insan üzerindeki en önemli etken maddesinde afetler vardır. Afetler, insanların can ve mal varlığına zarar veren çevresel faktörlerden biridir. Bilindiği üzere afetler hiçbir zaman tam anlamıyla insanların kontrolünde olmadı dolayısıyla çevresinin doğal nedenlerinden ötürü ve insanların bundan dolayı maddi ve manevi olarak zarar gördüğü doğal felaketler/ afetler arasında; Çığ, deprem, volkanik patlamalar, tayfun, kasırga, tsunami, aşırı soğuklar, sel baskını vb. kavramlardır. Bütün bu doğal afetler içerisindeki insan etkisi olmamakla birlikte bazı noktalarda insanın etkisinde söz konusu olabilir dolayısıyla yaşam koşullarını hep zorlaştırmış olan afetler, insanların geçmişten günümüze kadar ve günümüzden sonrasına kadar özellikle sağlık, barınma, gıda ve sosyal yönden hep tehdit altında bırakmıştır (Kaldık, 2017: 23).

Meydana gelen afetlerden dolayı çıkan çevresel yıkımlarda yine ülkelerin gelişmişlik düzeyine bağlı olarak güvenlik açısından aldıkları önlemlere bağlıdır. Bir ülkenin gelişmişliği yani refah düzeyine göre afetlerle ve afetlerin oluşturduğu çevresel yıkımlarda o ülkede yaşayan toplumun zarar görebilirlik seviyesi de değişir çünkü bir ülkenin gelişmiş olması gelişmekte olan veya gelişmemiş ülkelerin aldıkları zararlara nazaran daha azdır. Dolayısıyla doğal afetlerde toplumsal bir kaosun çıkması, yani sosyal düzenin bozulması ve bunun tekrar en başından iyileştirilmesi durumu gelişmişlik düzeyine bağlı olarak aynı zamanda o toplumun yönetimi ile ilgilidir (Cirhinlioğlu, 1999:22-23).

İster savaşa hazırlık sürecinde olsun ister savaş sırasında olsun ister savaştan sonra olsun çevresel etkileri mevcut ve kötü felaketler doğurabilmektedir. Savaşlar için açılan yerler ekolojik dengeyi bozuyor başta ormanlar olmak üzere tarımsal üretimde kullanılan alanların da ortadan kaldırılmasına, üretilen silahlar ağır bombalar içerdiği toksin kimyasallar ile öldürücü etkiler yaratmaktadır. Yalnızca savaş sırasındaki düşmanları etkilemekle kalmıyor gerisinde yaşayan tüm halk kitlesini de etkileyebilmektedir (Cirhinlioğlu, 1999:20-21). İnsanların hemen hemen her yaşamsal faaliyetlerine kadar gidebilmektedir. Yeme, içme, giyinme, barınma almış olduğu nefesi bile etkilemektedir. Toprağa, havaya sızılmış bu kimyasallar yüzyıllar geçse de etkisi devam etmektedir. Özellikle tarihte yaşanmış bazı savaşların çevresel yıkım ve ilişkisine örnek verecek olursak; Hiroşima ve Nagazaki'ye atılan nükleer bombaların etkileri maalesef hâlâ göstermektedir. Körfez savaşı sırasında 6-8 milyon varil ham petrol Basra Körfezine yayılmıştır yüzlerce deniz canlısı yok olmuştur, çöldeki Petrol kuyularının tahrip olmasına neden oldu, mangırov ağaçlarının yarısı kirletildi ve sahil şeridinin kirlenmesine sebep olmuştur (<https://dergipark.org.tr/tr/>).

Oluşan herhangi bir doğal afetle yerleşim yerlerinin bozulması sonucu kitlesel göçlerin yaşanabildiği kanısına varılır. Biraz daha detaylandığında deprem afeti sonucunda aile ve akrabaların farklı şehirlere göç etmesi ve aile fertlerinin eski bulunduğu coğrafyalara göç etmesi ailelerin dağılmasına sebebiyet verebilmektedir. Duruma doğru bağlantısı olarak olası bir depremin ailelerinin fertlerinin dağıttığını veya bölgenin kültürel ve sosyal olarak dağılma eşiğine geldiğinden söz edilebilir. Göç yoluyla ailelerin dağılması bölgenin sosyal anlamda olası senaryoların oluşabildiği sonuçlarına varılır.

İnsanoğlu' nun doğaya birinci elden müdahalesi ile beraber doğanın intikamını daha acı bir şekilde alması, oluşan herhangi bir doğal afet sonucu (deprem, sel, heyelan, tsunami) ile beraber o bölgenin siyasi, sosyal, ekonomik ve kültürel alanlardan birçok eksikliğini doğmasıdır. Kitlesel can ve mal kayıplarının insan yaşam ve psikolojisi üzerinde yıkıcı bir etkisinin sonucunda insan yaşamının psikolojik olarak dağılmasına sebebiyet verdiğinden ve sosyal yapıyı bozduğundan ötürü bunun sonucunda ise insan yaşamının kötü bir şekilde etkilenmesi söylenilebilir.

2.4. Psikolojik Yıkım

İnsanla ilişkili bu ruhsal durum daha çok psikolojik olarak acı çekme kayıp yaşama hali kendini travmatik olayların içinde bulma, hayal kırıklığı yaşama insanın beklemediği durumlara maruz kalması, temel ihtiyaçlarını karşılayamaması durumu sayılabilir. Yukarıda söz konusu edilen durumlara maruz kalan insan/birey zihinsel açıdan bir yıkıma sürüklenir. Psikolojik yıkım kişide bedensel ağrıya eşlik edebilir. Ancak bedensel ağrıdan farklı bir durumu içerir. Psikolojik yıkım aynı zamanda depsefik bozukluk durumlarıyla ilişkilendirilmiş ancak, klinik bir hastalık olmadığı halde yine varlığında söz edilebilir. Psikolojik yıkımın intihar vakalarına yol açtığı uzmanlarca düşünülmektedir. Psikolojik yıkıma uğrayan bireyin beyinlerinin aktive alanlarının fiziksel ağrı alanlarıyla örtüştüğü söylenmektedir. Psikolojik yıkımı değerlendirebilecek bazı araçlar bulunsa da henüz yeterli seviyede değildirler.

Psikolojik yıkım henüz tamda bilinmeyen bir kavram, olduğu için psikiyatrik bozuklukları tedavi eden yöntemlerden yarar sağlayıp, sağlanmadığı sözgelimi antideprasan kullanımı ile psikolojik yıkım düzeyinde bir gerilme olup olmadığı yada uygulanan terapi yöntemlerinden bir fayda sağlanıp sağlanmadığı, yeni bir araştırma yapılması gereken diğer önemli bir hususta yetersiz verinin bulunduğu psikolojik yıkımın nörobiyolojik yönüdür (Demirhal, Namlı, Tamam,2019:205-2013).

Travmaya yol açan olaylar ve durumlar gözlemlenmiştir. Bunlardan bazıları travma sonrası stres ve davranış bozukluklarına (travma sonrası stres bozukluğu) yol açabilir. Depremler, hortumlar, fırtınalar, seller, volkanik patlamalar, yangın patlamaları ve tsunamiler gibi doğal afetler travma sonrası stres bozukluğuna yol açabilen olumsuz olaylardır. Bu tür doğal afetlerden sonra yaşananlar normal insan deneyiminin ötesindedir ve bu nedenle afetten etkilenen veya afete tanık olan kişiler psikolojik olarak dayanabileceklerinden daha fazla psikolojik strese maruz kalabilirler.

Doğal afetlerin ardından insanlar travma sonrası stres bozukluğu semptomları geliştirebilir ve enkazda bu kadar uzun süre hayatta kalmanın verdiği şok gibi duygular yaşayabilirler. Psikolojik travmaya yol açan her olayda olduğu gibi, doğal afetler de ani ve karşı konulamaz olaylardır ve çaresizlik, güçsüzlük ve suçluluk duyguları yaratır. Böyle bir travmaya verilen ilk tepki genellikle bir şok halidir. Şok halindeyken kişi donup kalma ve sanki hiç olmamış gibi olayı inkâr etme eğilimindedir. Şoku atlattıktan sonra aşırı tutarsızlık, suçluluk ve depresyon yaşanması normaldir

<https://www.adnancoban.com.tr>

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. SANATTA KENT-İNSAN İLİŞKİSİ EKSENİNDE YIKIM KAVRAMININ SANAT YAPILARINA YANSIMALARI

3.4. Sanatsal Anlamda Yıkım

Yıkım çok yönlü bir kavramdır ve çeşitli disiplinlerde çalışma konusu olarak incelenmiştir. Yıkım, insan doğasına içkin bir motivasyon olduğu için yüzyıllar boyunca yaşamın sürdürülmesi ve şekillendirilmesinde belirleyici bir faktör olarak ortaya çıkmıştır. Her disiplinin yıkım kavramını kullanma biçimi, kendine özgü

Yönelimine bağlıdır. Sanat alanında sıklıkla kullanılan yıkım kavramı, sanatta farklı amaç, yöntem ve kullanımlarla görsellik kazanır. Sanat, tarihsel süreç içerisinde değişen dünyanın getirdiği yenilikler ve dinamikler aracılığıyla farklı sorunsal durumları ifade etmek için bir araç işlevi görür. Sanatta yıkım, yaratıcılığın gerçekleşmesinde ateşleyici bir unsur, sanatın yıkımında avangard bir tavır ve eleştirel bir anlatım dili olarak var olur (İlhan, 2020: 27).

Tarihsel süreçte sanatçılar, kendilerini ifade etmek ve kendi varoluşlarını ortaya koymak, yeni bir şey yaratmak, belirli sorun alanlarına yönelik söylem biçimleri geliştirmek, daha önce var olmayan durumları yaratmaya çalışmak gibi amaçlarla sanatın ifade gücünden yararlanmışlardır. Bu aşamada eskiyi dönüştürerek, yeniden inşa ederek ya da tamamen ortadan kaldırarak yeni bir şey yaratmaya çalışmışlardır. Sanatçıda içsel dürtüler ve çevresel faktörlere bağlı olarak gelişen bu yeni arzusu, eskiyi yeni koşullar altında sürekli değerlendirme ihtiyacını doğurmuş ve bu süreç sanatçıyı yaratıcı eyleme hazırlamıştır. Yaratıcılığın gerçekleşmesi, sanatçının eski ile yeni arasında kurduğu yıkım ve yeniden inşa aşamasının sağlıklı bir şekilde inşa edilmesiyle mümkün olmuştur. Sanat tarihsel sürecin sürekliliğini, zengin ve çeşitli akımların, üslupların ve yöntemlerin dinamizmini garanti eden de sanatçıların bu yaratıcılığıdır (İlhan, 2020: 27).

Romantizmle birlikte sanatçılar, yaratıcılıklarını özgün ve özgür yorum deneyleriyle ifade edebilecekleri bir ortam bulmaya başlamış ve bu dönemden itibaren yaratıcı sanatçılar gelenek ve ifade ile bağlarını koparmaya başlamıştır.

Empresyonizmin ardından gelişen İzlenimcilik ve Post-Empresyonizm, ressamalara konu, biçim ve yüzey arayışlarında özerklik kazandırmış ve bir dizi radikal sanatsal yorumun kaynağı olmuştur. Ressamlara yüzeyleri analiz etme özgürlüğü tanıyan bu dönem, Picasso ve Braque'ın mevcut yüzeyleri resimlerine dâhil etmesiyle sanatta değişen estetik anlayışların kavramsal bir boyutunu oluşturmuştur. Sanatçıların yıkım ve yaratım üzerine değerlendirmeleri, sanatsal serüvende yaratma ve yok etme arzusunun bilinçli bir tutum olduğunu gösterir. Picasso, eserlerinde yaratıcılığın kaynağına vurgu yaparak, yaratmanın yıkım yoluyla gerçekleştiğini ve 'her yaratma eyleminin önce bir yıkım eylemi olduğunu' ifade eder (May, 2018: 80).

Sanatta yıkımın önemini vurgulayan sanatçılardan biri de Piet Mondrian'dır. Mondrian, eski formların yok edilmesinin yeni formların yaratılması için bir ön koşul olduğunu savunmuştur. Mondrian ayrıca, sanattaki yıkıcı unsurun yeterince dikkate alınmadığını ve ihmal edildiğini belirterek eleştirilerini dile getirmiştir (Mauracher, t.y.). Sanatta yıkım, mutlaka bilgi düzeyinin düşünsel ve yüzeysel boyutundaki kural, değer ve yargıların değiştirilip dönüştürülmesiyle gerçekleşmez. Sanatçıların fiziksel yıkıma başvurmaları da mümkündür. Sanatçı, düşünsel boyutta gerçekleştirdiği soyut tasarıma yıkıcı eylemlerle somut gerçeklik kazandırarak yaratma eylemini tamamlayabilir. Yıkımın sanatın bir unsuru olarak kabul edildiği ve pratiğinin yaygınlaştığı modernizmde yıkım, çeşitli gerekçeler ve uygulamalarla sanata kaynaklık etmiştir. Modern sanata özgü anlayışta yıkım ve yaratım sürekli bir süreçten geçmektedir. Yıkma eylemi yaratıcılığın ortaya çıkışını tetiklerken, yaratıcılığa yönelik dürtü de yıkma arzusunun yeniden harekete geçiren bir güç olarak ortaya çıkar. Yaratıcılık ve yıkım arasındaki bu ilişki, yaratıcılığın ve yıkımın karmaşık bir yapıya sahip olduğunu gösterir. Sanat tarihçisi John Fisher, 'Bir Yaratma Biçimi Olarak Yıkım' başlıklı makalesinde yıkımın sanatsal yaratımdaki anlamını ve yıkım sürecini şöyle tanımlar: Yıkım her zaman düzenli bir nesnenin göreceli bir düzensizliğe dönüşmesi ya da bir zamanlar onu o yapan özelliklerin yok olması anlamına gelir. Bu şu anlama gelir: organize bir nesnenin göreceli bir düzensizliğe dönüşmesi ya da bir zamanlar onu o yapan özelliklerin yok olması. Sanatsal yaratım her zaman yeni bir düzenin dönüşümü, yeni şeylerin varlığı ya da yeni bilgi veya düşünce biçimleri anlamına gelir ve her zaman mekânsal nesnelere atıfta bulunur (Fisher, 1974: 63-64).

Modernizmin getirdiği yıkım fikri, sanatta yeni bir arayışın keşfedilmesinde önemlidir. Yıkım, modern sanatçıların hayatla bağlarını güçlendirerek ona uyum

sağlamalarına yardımcı olurken, zamanlarına uygun sanatsal pratiklerin yaratılmasına da katkıda bulunmuştur: 20. yüzyıl sanatında yıkım, sanat yapımında biçimsel sorgulamaya bir yanıt olarak uygulanmaya başlamıştır. Yıkıma dayalı yaratım eylemi, sanatın kökenlerine dair temel ilkeleri yok ederken, kendini bu yıkım temelinde yeniden inşa etti ve yaratımın sürekliliğini sağladı. Çağdaş sanatçılar, yıkım olasılığı üzerinden geçmiş, bugün ve gelecek arasındaki bağlantıyı aktarmaya çalışmışlardır. Modernizm koşulları içinde yıkıma yol açan arayışlardan biri de öze ulaşmak için yıkım eyleminin gerçekleştirilmesiydi. Bu dönemde sanatçılar, öze ulaşmalarını engelleyen tüm unsurları ortadan kaldırmaya çalışarak yıkıma başvurmuşlardır. Bu amaçla başvuru olan yıkımda sanatçı, geçmişin izlerini ve yeni, yeni kurguları dile getirerek, özgürlük arayışı, şiddet ve saldırgan tavırlar üzerinden kendini ifade etmiştir.

Picasso, modernizmin yıkıcı geleneğini en iyi yansıtan sanatçılardan biridir. Yaratıcılığın yıkımın gerçekleştirilmesiyle ortaya çıktığını savunan Picasso, yıkımın modern sanatta ortak bir eylem olduğunu belirterek, yıkımın modern sanatı anlamının temel yönlerinden biri olduğuna dikkat çekmiştir. Picasso'nun yıkım ve yaratım arasında kurduğu ilişki, 'yaratıcı yıkım' yaklaşımının özgün karakterini yansıtmaktadır. Yaratıcı yıkımın eski yapıları yok edip yerine yeni yaratımları koyduğu ekonomik model, üretim ve tüketimin sürekliliğini garanti altına alan bir yaklaşımdı. Yaratıcı yıkım, sanat alanında farklı bir kavramsal boyutta uygulandı. Sanat alanında, uygarlaşma ve sanayileşmenin getirdiği dinamikler, yıkım ve yaratım arasında var olan çağdaş bir sanat anlayışına dönüştü. Sanatçılar yaratmak için yıkıma, yıkmak için de yaratıma başvurdular. Bu açıdan sanatsal yaratım, yeni biçimlerin gerçekleştirilmesinde yıkımın gerekliliğini ortaya koymuştur (Kuspit, 2017).

Robert Rauschenberg, sanatta yaratıcılığı yıkım kavramı ve kurduğu ilişkiler üzerinden görselleştirmiş, farklı çalışma alanlarının yıkıcı unsur ve eylemlerin farklı kullanımlarını bir araya getirmesine olanak sağlamıştır. Neo-Dadaist olarak adlandırılan sanatçı, sanatta geleneksel kuralları, değerleri ve yargıları altüst ederek yeni bir ifade dili arayışına girmiştir. Boya, nesne ve performansı içeren çok yönlü üretim yöntemleri, yeni uygulamalar getirmiş ve sanatın tarihsel sürecinde önem kazanmıştır. Rauschenberg, yaratıcılığın ne olduğu ve sanatsal eylemin yıkım yoluyla elde edilip edilemeyeceği sorularını ortaya atarak radikal uygulamalar ortaya koydu.

Rauschenberg, silme eylemi aracılığıyla bir sanat eseri yaratmanın mümkün olup olmadığını deneyimlemek istedi. Bu amaçla ünlü sanatçıların eserlerini silerek yok etmeyi planladı. Rauschenberg, eseri silmenin yıkımın etkisini artıracığına inanıyordu, bu nedenle dönemin en önemli sanatçısı olarak gördüğü de Kooning'den eseri silmesini istedi. Bu isteğe yanıt olarak de Kooning, Rauschenberg'e çizimin bir eskizini verdi. Yaklaşık iki ay süren silme çalışmasının ardından Rauschenberg uzun

Süredir hayalini kurduğu Vandalizm'e ulaşmış oldu. Silinen de Kooning eseri, geleneksel bir sanat unsuru olan çerçeve ile birlikte sergilenerek üretim süreci tamamlanmış oldu. Sanatçının radikal bir pratikle gerçekleştirdiği bir çalışmayı sergilenebilir bir eser olarak kabul edip etmemesine bağlı olarak, bir eserin bir geleneğe ait bir çerçeve içinde sergilenmesi, eserin yıkım yoluyla yaratılmasına bir göndermedir (Cain, 2017).

3.5. Vandalizm

Vandalizm'in bir türü olarak bilinen Vandalizm, kültürel değerleri, sanat eserlerini ve kamu mallarını geri dönüşü olmayacak şekilde tahrip etmeye yönelik kasıtlı ve saldırgan bir girişimdir ve toplumsal yaşamda önemli bir yere sahiptir. Estetik kaygılardan uzak Vandalizm eylemlerini de içerir. Vandalizm, yıkıcı amaçların yanı sıra çeşitli nedenlerle motive olmuş failer tarafından da işlenebilir. Vandalizm, toplumsal düzeni bozduğu, kültürel değerleri tahrip ettiği, kültürel hafızayı sildiği ve maddi zarara yol açtığı için sosyal kriz durumlarının yaratılmasında belirleyicidir. Vandalizm'in nedenleri incelendiğinde, saldırganlığa yol açan çeşitli nedenler olduğu görülmektedir (İlhan, 2020: 25).

Ölüm içgüdüsünden kaynaklanan saldırganlık ve Vandalizm, sadece yıkım amacına değil, aynı zamanda siyasete, dine ve bu bağlamda hedeflenen politikaların hayata geçirilmesine de dayanabilir. Siyasi liderlerin ve yönetimlerin kendi görüş ve inançlarına göre uyguladıkları politikalar Vandalizm'in ve şiddetin ortaya çıkmasında belirleyici olmaktadır. Fail olarak tanımlanan kişilerdeki psikolojik rahatsızlıklar da Vandalizm'in önemli bir nedenidir. Psikolojik dengesizlik şiddet eğilimlerini dışa yönelterek çevreye zarar ve yıkım vermekte, bu da Vandalizm'e yol açmaktadır. Vandalizm'in bir diğer nedeni de izleyicinin sanatçıya verdiği tepkinin esere yansmasıdır. Vandalizm genellikle estetik ilgi eksikliğinin ve sanata yönelik bilgi ve

duyarlılık eksikliğinin bir sonucudur. Müze ve galerilerde Vandalizm yapan kişilerin tahrip etme ve eğlenme motivasyonlarının yüksek olduğu görülebilir ancak bu kişilerin kendilerini farklılaştırmak ve profillerini yükseltmek için bu eylemleri planladıkları ve gerçekleştirdikleri de bilinmektedir (İlhan, 2020: 26). Genel olarak kamusal alanlardaki sanat eserlerinin tahrip edilmesi Vandalizm'in bir özelliğidir. Kamunun kolayca erişebildiği yerlerde, özellikle de dış mekânlarda üretilen sanat eserleri, Vandalizm'in zarar vermesine en açık yapılardır. Bu tür kamusal alanlar sadece bilinçli bir izleyici kitlesine hitap etmekle kalmaz, aynı zamanda eserin saldırıya maruz kalma olasılığını da artırır. Sanatın tarihsel sürecinde ünlü sanatçıların eserleri farklı zamanlarda, farklı kişiler tarafından ve çok farklı nedenlerle saldırıya uğramıştır. Sayısız kez saldırıya uğrayan bu dönemden önemli Vandalizmler arasında Barnett Newman'ın Kim Korkar Kırmızı, Sarı ve Maviden, Rodin'in Düşünen Adam heykeli, Anish Kapoor'un Kirli Boynuzlar'ı, Rembrandt'ın Gece Devriyesi ve Leonardo da Vinci'nin Mona Lisa'sı sayılabilir, Diego Velázquez'in Aynadaki Venüs'ü ve Ai Weiwei'nin Renkler Vazosu (Goldstein ve White, 2019). Vandalizm'in nedenleri ve sonuçları yüzyıllar boyunca rejim değişikliği, savaş, devrim ve soykırım da dahil olmak üzere çeşitlilik göstermiştir. Vandalizm, kültürel birikimi tehdit eden, kültürel ve tarihsel hafızanın silinmesine neden olan bir olgu olarak yüzyıllardır varlığını sürdürmektedir. Bizans ikonoklazmı ile başlayan ve Fransız Devrimi ile artan Vandalizm'in şiddeti, Dünya Savaşları ile daha da artmış ve günümüze kadar bir yıkım kaynağı olmaya devam etmiştir.

3.1. Yeni Dışavurumculuk: Anselm Kiefer

Neo-ekspresyonizmin en önemli ifade özelliklerinden biri, her sanatçının eserinin diğer sanatçıların eserleri kadar özgür ve sorumsuz, ancak izleyicinin hemen tanıyacağı kadar farklı olmasıdır. Sanki resim yeniden keşfedilmiş gibi, sanatın tüm yaratıcı hücrelerini kullanan bir ifade tarzı, sanki 'resimde yeni bir şey kalmadı' der gibi. Neo-ekspresyonizm ve sürrealizm arasındaki ilişki farklı yaklaşımların ürünü olarak kurulur, ancak neo-ekspresyonizmin konuya ve tuvale yaklaşımlarında sürrealizme özgü rüyaları, bilinçaltını ve hayal gücünü kullanan bir yaratıcılık duygusu vardır. Başka bir deyişle, neo-ekspresyonizmin 'boyası' son dönem Alman ekspresyonizminden türemiştir, ancak ortaya çıkan eserlerin figürleri, metinleri ve

konuları sürrealizmle bağlantılıdır. Bu kombinasyondan kaynaklanan imgelerin mantıksızlığı, absürt tiyatro sanatçılarının çalışmalarını anımsatan bir atmosfer yaratır (Baykam, 1990: 76).

Neo-ekspresyonizm, gündelikliye dayanır, kaynağını sokağın kendisinde bulur ve nesnel ve kayıtsız bir bakışın aksine alay, hiciv, eleştiri ve inkârla gündelik hayata katılır. Bireyciliği, içgüdüyü, öznelliği ve tuval resmini bir kez daha kutlama arzusudur. Dışavurumcu sanat kendi içinde bir dizi halka olarak gelişmiştir, ancak ilgili literatürün de yaptığı gibi Neo-Ekspresyonizm, Alman dışavurumculuğu ve Amerikan soyut dışavurumculuğuna eklenen üçüncü bir halkadır.

Neo-Ekspresyonizm, erken Ekspresyonizm ile bazı açık paralellikler gösterir (Alman Ekspresyonizmi gibi, Neo-Ekspresyonizm de figüratif figüre geri dönmüştür. Soyut Dışavurumculuktan farklı olarak, figürden soyutlanmış sanatın 'sınırlı özgürlük' olduğunu savunmuştur). Bu benzerlikler öncelikle ideolojik projelerde ortaya çıkmaktadır. İdeolojik projedeki benzerlikler bir yana, neo-ekspresyonizmin gelişimi, dini ve mistik kökenli resme yakınlığı ve iki ana yönüyle ilkel sanatı kullanması açısından kendisinden önceki iki ana gelişmeye tamamen yaklaşır ve benzerlik gösterir. Ancak şunu da belirtmek gerekir ki, Ekspresyonizm, diğer akımlarla karşılaştırıldığında, hem oluşum süreci hem de tartıştığı konular açısından toplumsallıkla en fazla temas halinde olan akımdır. Kübizm, Konstrüktivizm, Fütürizm, Voltizm, Dada ve Sürrealizm tamamen estetik denilebilecek bilinç meselelerini, özellikle de 'gerçeklik' meselesini merkeze almışlardır (Kahraman, 1988). Bu nedenle geniş bir yelpazede sosyal bilimsel analizlere olanak sağlayan en önemli sanat akımları arasında yer alırlar. Neo-ekspresyonizmin oluşumundaki en önemli unsurlar bunlardır: ideolojik dil ve sosyal bilimsel konular.

Neo-ekspresyonizm, temelde minimal sanat ve kavramsal sanatın yarattığı boşluğu doldurmak için ortaya çıkmıştır. Boşluğun önemi, her iki hareketin de modern sanat olarak başlayıp daha sonra bir tür geleneksel sanata dönüşmesidir. Neo-ekspresyonizm farkında olmadan Alman ekspresyonizmine karşı bir tepki de taşımıştır. Çünkü geleneksel olana bir saldırı olarak başlayan Alman Dışavurumculuğu bir süre sonra geleneksel olanın kendisi haline gelmiştir (Kuspit, 1981). Dolayısıyla neo-ekspresyonizmin esasen modernizme karşı bir tepki olarak geliştiği ve aynı zamanda modernizm adına belli bir dönemden sonra yozlaşarak kendini geleneksel, 'mekanik' üretime dönüştürdüğü söylenebilir. Sırf bu nedenle Tier, Cucchi, Mariani,

Baselitz, Ruppelt, Middendorf, Fetting, Peck, Kiefer, Schnabel . ve neo-ekspresyonist sanatın diğer merkezi figürleri, geleneği keşfetmeye ya da yeniden değerlendirmeye çalışmadıklarını, aksine geleneğin (ki bu anlatı geleneğidir) çöküşünü ifade etmeye ve kanıtlamaya çalıştıklarını birçok yerde belirtmiş ve vurgulamışlardır (Gordon, 1983). Ayrıca 1980'lerde varlığını hissettirmeye başlayan neo-ekspresyonist sanat, geleneğin bu bağlamda uygulayabileceği otoriteye bir ölçüde direnmiştir.

Elbette neo-ekspresyonist sanatın oluşum sürecinin tamamını tek bir açıklayıcı unsura indirgemek mümkün değildir. Ancak bu akımın yükselişindeki en önemli motivasyon otorite karşıtlığıdır. Nitekim böyle bir yaklaşımın doğal, hatta kaçınılmaz olduğu, 1980'lerde neo-ekspresyonizmi başlatan iki ülke olan ABD (New York) ve Almanya'nın imajına bakılarak anlaşılabilir. Savaşlar, siyasi gerilimler ve ekonomik krizler yine toplumsal düzeyde yaşanmış, bu durum bireysel düzeye de yansımıştır. Başka bir deyişle 1980'ler toplumsal otoritenin bireyi ve bireyselliği olabildiğince ezdiği bir dönemdi. Bireysellik mitinin büyük ölçüde göz ardı edildiği bir dönemdi. Dolayısıyla neo-ekspresyonizmin dışavurumcu geleneğe karşı bir tepki olarak başladığını söylesek bile, hareketin temelinde yatan varoluşsal kaygılar açısından, özellikle de çıkış noktası itibariyle dışavurumculukla bir bağ kurar.

Sanayi toplumlarının yaşadığı sorunlar kümesinin özeti, bu toplumların her şeyi entelektüel olana indirgemesidir. Bu durum, insan ve eşya arasındaki ilişkinin neredeyse nesne ve eşya düzeyine indirgenmesi olarak tanımlanabilir. Meta fetişizmi etrafında gelişen ve elbette yabancılaşmaya yol açan bu çerçevede yeni dışavurumculuk sanatçılarının kurmaya çalıştığı öznelğin plastisitesidir. Öznelliği sorgulamak, olayları algılama, değerlendirme ve yorumlama sürecindeki aksiyolojik katmanları gündemde tutmaktır. Bu açıdan bakıldığında, yeni dışavurumculuğun kökeninde neredeyse Empresyonizm ile özdeşleştirilebilecek bir yorumlama özgürlüğü yatmaktadır. Ancak daha önceki minimal ve kavramsal sanatta bu boyut büyük ölçüde göz ardı edilmiştir (Kahraman, 1988).

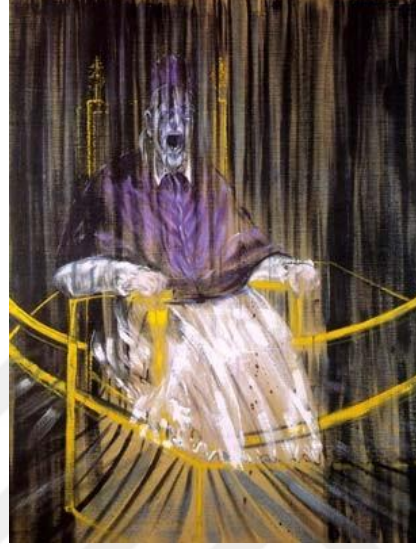
Dışavurumculuğun geri dönüşü daha ziyade yerel tepkilerin geri dönüşü anlamına gelir. Çünkü Alman Dışavurumculuğunun yaşadığı tarihsel süreçlere ve giderek gelişen yabancılaşma olgusuna karşı yeni bir tepkidir. Alman Dışavurumcuları en azından kaybolan gerçekliğin öznelliğe dayanılarak yeniden inşa edilebileceği inancına sahipti ve bu öznelik nesnel gerçeklikten değil, maddesiz eşmeden ve

bilincin parçalanmasından bir kaçıştı. Dolayısıyla, neo-ekspresyonizm bireyi sanatın merkezine geri döndürme girişimidir.

Yeni dışavurumculuğun doğasında var olan sorunların bir başka yönü de şu şekilde ifade edilebilir. Ekspresyonizmin en belirgin iki özelliğinden biri deneyimlediği anlamların çokluğu ve karşıtlığı, diğeri ise ilkel sanatla olan ilişkisi ve yakınlığıdır. Bunun nedeni dışavurumculuğun samimiyetten anlamasıdır. Ayrıca dışavurumculuk ilkel olana sığınır ve modernizmin yapıları içinde oluşan kültürden bir tür romantik yaklaşımla 'kaçmaya' çalışır. İlkel olanın kendiliğindenliği ve gerçekliğin tüm kısıtlamalardan uzak, özgürlük ve öznellik içinde algılanması dışavurumcu sanatçılar için çekiciydi. Ancak aynı zamanda, yukarıda bahsedilen noktalar yerini kaçışçı romantizmin hâkimiyetine bıraktı. Modernliğin, daha önce geliştirilmiş ifade boyutlarının ötesinde, ilkel ve çağdaş bir şeyle özdeş olarak sunulması da bir tür kültür çatışması yarattı. Bu durum bugün de devam etmektedir. Dışavurumculukta doğal ve ilkel olanın bir arada var olması, bugün de yaşanan bir tür toplumsal çelişkiden doğmuştur. Geçmişin metafizik gelenekleri ve tüketim toplumunun değer yargıları tarafından üretilen bir dildir (Kahraman, 1995: 71).

Neo-ekspresyonist sanatın kökenlerine bakarken, tarihsel arka planından gelen unsurların yanı sıra, postmodernist hareketin gelişi sırasında yaşanan durgunluk duygusundan da söz etmek gerekir. Nitekim 1950'lerde tüm hızıyla gelişen Amerikan soyut dışavurumculuğu, daha sonra minimalizm ve kavramsal sanata dönüşerek Landart (Arazi Sanatı), Arte Povera (Yoksul Sanat) ve Body Art (Vücut Sanatı) gibi sanat formları üzerinden genişlemeye devam etmiştir. Pop sanat, bu akımların belli bir dönemden sonra izleyicilerinde yaşattığı 'güç' karşısında önemli bir rahatlama sunarak ortaya çıkan iki akımdan biriydi (Russel, akt. Kahraman, 1969). Gerçekten de Pop Art'ın gündelik yaşamı yakalayıp dönüştürme konusundaki görkemli ve rahat tavrı ve gündelik yaşamın neredeyse tüm katmanlarından izleyicilerin kendilerini orada bulabilmesi, akımın kısa sürede benimsenmesine ve desteklenmesine yol açtı. Kendisinden önce gelen 'ezoterik' sanat ile aynı derecede tanımlanmış sanat arasında bir geçiş bölgesi oluşturan Pop Art'tan sonra izleyiciye nefes aldırان ikinci akım Neo-Figüratizm ve ardından Neo-Ekspresyonizm oldu. Gerçekten de neo-ekspresyonizmi pop art ve neo-concrete'in açık kanallarında gelişen bir akım olarak tanımlamak zor değildir. Ancak iki akımı eşitleme hatasına düşmemek gerekir.

Sanatsal durgunluk duygusundan kaynaklanan sanatçı arayışları, toplumsal gelişmeler ve buna bağlı bireysel ikilemler neo-ekspresyonizmin gelişiminde önemli rol oynamıştır. Kısacası akımın bu yönünün kabul gördüğü ve dönemin hâkim sanat anlayışı haline geldiği yadsınamaz.



Resim 3.1. FrancisBacon,“PapaİnnocentX”,1953

Soyut Dışavurumculuk ve Yeni-Dışavurumculuk arasındaki dönemde, yukarıda bahsedilen akımlar büyümeye ve dikkat çekmeye devam etti, ancak ister soyut ister figüratif olsun, Dışavurumcu sanatın doğrudan yönelimi, hemen hemen her dönemde ve ülkede daha az etkili olsa da fark edilmeden devam etmesini sağladı. Sadece bir kişi, Bacon, kendisini dışavurumcudan ziyade gerçekçi olarak tanımladı (Resim 1.1) ve 1950'lerden itibaren insan figürünü bir acı, et ve insan imgeleri yığımına dönüştüren resimlerle temsilin sınırlarını zorladı. Ürperti, tiksinti ve korku uyandıran imgelerden oluşan anıtsal resimlerinde, bildiğimiz gündelik hayatın trajik yönlerini gösterir. Figürler korku ve varoluşsal kaygı içinde ağır biçimde çarpılmıştır (Özayten, 1988).

Yeni Ekspresyonistler, Beckman, Nolde, Kirchner ve Grosz gibi 1900'lerin Ekspresyonistlerini yeniden ele almış ve yüzyılın başındaki Ekspresyonist hareketle olan yakın bağlarını vurgulamışlardır. Yeni-Ekspresyonistler duygusal, büyü, bilinçdışı ve ruhani konulara odaklanırken, metafizik bir resim hareketi geliştiren de Chirico ve Sürrealizm gibi ressamardan da etkilendiler (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997: 1931)



Resim 3.2. George Baselitz, "Adieu", 1982



Resim 3.3. Anselm Kiefer, "Resurrexit", 1973

Neo-Ekspresyonizmin emektarlarından biri olarak kabul edilen George Baselitz, büyük tuvaleri ve baş aşağı duran figürleriyle bu akıma öncülük etmiştir (Resim 1.2). Kiefer, çağdaş Alman ressamlarının önde gelenlerinden biri oldu ve savaş sonrası trajik manzaralar resmetti. Siyah ve kahverengi gibi koyu renkler, kalın boya katmanları ve zengin dokularla unutulmak isteyen insanları resmetti. Kiefer, Baselitz, Lüpertz ve Immendorf başlangıçta geleneksel resme geri dönen faşistler olarak etiketlendi. Ancak Kiefer şöyle der. 'Faşist misiniz yoksa anti-faşist mi? Herkes kendi rolünü oynamak zorundadır'. Onun sanatı bir hafıza gerilemesidir. Kendisini 'politik varoluşçu' olarak tanımlıyor. Aslında onun sanatı politik olmaktan çok evrenseldir. Hitler'i uygarlığın potansiyelini yok ettiği ve insanlığı kökenlerine döndürdüğü için kınar. Steven Henri Madoff'un dediği gibi, 'siyah deri ayakkabıların sesini duyuyorum' (Özayten, 1988). Tema Alman manzarası ve Almanya'nın bölünmüşlüğüdür. Figürsüz resimler daha çok zihinsel baskıyı ifade eder. Gri, kahverengi, çamurlu bir doğa, yer yer alevler ve dumanlı bir Almanya temsil edilir.

Jörg Immendorf, Almanya'nın trajik tarihini ve çağdaş yaşamın dramını korku, şiddet ve dehşet yoluyla tasvir etmeye devam eden bir başka sanatçıdır. Reiner Feting'in ana teması, savaş sonrası Almanya'nın bölünmüşlüğüne dair estetiğe meydan

okuyan bir fantezidir. Figürleri konturlarıyla vurgulanır. Çarpıcı renkler ve farklı malzemeler kullanıyor. Helmut Middendorf, insan ve hayvan figürlerini çarpıcı bir sadelikle kentsel imgeler içinde betimliyor. George Jiri Dekoupil, çarpıtılmış ve abartılmış formlar ve dikenli tellerle korkunun iç dünyasını tasvir ediyor. Berlin Sanatçılar Grubu'nun tanınmış üyelerinden Salome Kendi, özel yaşamdaki çeşitli cinsel eğilimleri resmetmiştir.

Amerika'nın önde gelen neo-ekspresyonist sanatçılarından Julian Schnabel, kırık tabakları ve porselen atıkları (bir dönem garsonluk da yapmıştır), kolajları ve anıtsal ölçekteki resimleriyle tanınır (Resim1.4). Jean-Michel Basquit grafitiye dayalı resimler üretmiştir. Basquit'nin çalışmalarının resimle ilgilenmeyen bir izleyicide bıraktığı ilk izlenim, küçük bir çocuğun karalamaları ve tuval üzerine aktarılmış boya ile yaptığı çalışmalardır. Sanatçı bir yandan aklına gelen her şeyi tuvale aktarıyor gibi görünürken, diğer yandan Basquit'in bireyselliği her esere hâkimdir ve başka hiç kimse böyle resim yapamaz (Resim 1.5). Gerçekçilik, dışavurumculuk ve kavramsal sanatı birleştiren David Salle'ün resimleri, karmaşık ve korkutucu imgelerde, çocuk figürlerinde ve grafitilerde ortaya çıkan çelişkileri yansıtır (Özayten, 1988).

Schnabel, Basquit, Scharf, Salle, Richard Bosman, Fischl, Charles Clough, JeanSnyder, Golub, Susan Rothenberg, LouiseFishman, Pat Steir, JudyPfaf, RafaelFerrer, Frank Young, Stella, BillJensen, Mike Glierve Peter Dean ve diğer Amerikalı neo-ekspresyonistler, kontrast tonlar ve canlı renklerin hakim olduğu fantastik ve korkutucu derecede agresif formlardan oluşan kişisel anlatılara sahip resimleriyle tanınırlar. Bu sanatçıların resimlerinin birçoğu Pop Art konularına sürrealist fantastik bir yorum katarak gündelik olaylara ve imgelere kişisel bir yorum getirmeyi amaçlamaktadır (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi,1997:193)



Resim 3.4. Julian Schnabel, "Hasta ve Doktor", 1978



Resim 3.5. Jean Michel Basquit, "Tenor", 1985



Resim 3.6. A. R. Penck, "Terminatethex(ii)", 1990



Resim 3.7. Rainer Fetting, "İki Yerli", 198

Walter Libuda, Werner Tübke, Bernhard Heising, Wolfgang Matthever, George Bselitz, Markus Lüpertz, Anselm Kiefer, A.R. Penck, Jörg Immendorf, Sigmar Polke, Salome, Middendorf, Fetting bazen savaş, ölüm, seks ve korku gibi konuları 'kolajlarında' ve geçmişin mirasını dramatik insan figürlerinde, sembolik temsillerde ve trajik atmosferde birleştirir. Bunları bir araya getirerek kendi geleneklerine bağlılıklarını gösterirler.



Resim 3.8. Sandro Chia, "Energumen", 1981



Resim 3.9. Enzo Gucci

Gachier, Blaise Rousse ve özellikle Alberola gibi Fransız Yeni-Ekspresyonistleri, Fransız geleneğine yakın, ancak Amerikan çağdaşlarına daha yakın bir resimsel dil kullanırlar (Beykal, 1988). Enzo Gucci ve Sandro Chia gibi İtalyan Neo-Ekspresyonist ressamlar mitoloji ve mekânsal ikonografiyi birleştiren resimleriyle öne çıkarlar (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997: 1931)

Yeni Dışavurumculuk (Neo Ekspresyonizm) sanat akımı içinde yer alan Anselm Kiefer, 1945 yılında İkinci Dünya Savaşı'nın sonlarına doğru Almanya'da dünyaya gelir. Savaş sonucu harap hale gelen Almanya toprakları daha sonradan onun sanatını şekillendirir. Çocukluğundan itibaren tanık olduğu yıkım ortamı, Alman halkının vermiş olduğu toplumsal mücadele, ekonomik koşullar, Anselm Kiefer'in bilinçaltında yer edinmiş ve bugünkü eserlerinin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Sanatçının eserlerinde sıkça ele aldığı konunun esin kaynağı, Almanya'nın savaş tarihi, Nazi dönemi politikalarının getirmiş olduğu vahşet ve yıkım alanlarıdır. (Sucuoğlu, Azeri. 2021: 176)

Kiefer, Nazi soykırımının akıl almaz şiddeti ve katliamı ile İkinci Dünya Savaşı'nın dizginlenemeyen saldırganlığı Almanya'daki sessizlik ve inkârı doğrudan ele aldığı çalışmaları 24 yaşında iken eserlerine yansıtır. Sanatçı 1969 yılında Avrupa'daki çeşitli ülkeleri gezerek bu ülkelerdeki anıtların Önünde Hitler selamı

verdiği görüntülerini belgeler. Sanatçının Almanya'nın tarihine dair eleştirel yaklaşımını sözü edilen bu eseri ile ortaya koyan sanatçı, döneminin üniversite hocaları, eleştirmen ve halk tarafından tepkiyle karşılaşır. Yalnızca başka bir kültürü incelemeye hevesli, meraklı bir turist olarak seyahat etmek yerine, buralara Nazi işgal gücünün algısını deneyimlemek ve mirasının bu tartışılmamış yönünü daha iyi anlamak için gitmiştir” (Fineberg,2014). 1980’li yıllar, kapitalizmin yönetimlerde egemen hale geldiği ve bireyselliğin ön plana çıktığı bir dönem olarak bilinir. Anselm Kiefer, eserlerine irdelediği Alman tarihini ve mitolojik simgeleri yansıtır. Resimlerinde insan figürasyonları sıkça yer almaz. Bazı resimlerinde yer alan insan figürleri ise anlatmak istediği düşüncesini desteklemek amacıyla belli belirsiz bir biçimde yansır. “Almanya’nın savaş sonrasını konu aldığı resimlerinde, koyu gri, kahverengi ve siyah renkler hâkimdir. Kalın boya hamurunu tuval yüzeyine sürerek oluşturduğu dokuda, geçmişin izlerini sürmüştür.” (Yayman, 2023: 279)

“Resimlerinde fiziksel ilerlemeyi, kullanacağı malzeme yüzeyine taşıyan Kiefer, Almanya’nın tarihi ve mitolojisiyle derinden ilgilenir. Eserlerinde tarihsel süreci ya da mitolojik hikâyeyi empatiyle ortaya koyar. Destansı manzaralar tasarlarlarken ayrıca cesurca seçtiği politik konularla ilgilenmiştir” (Güven,2017: 211).



**Resim 3.10: Anselm Kiefer - Nürnberg, Festpiele Wiese – Nürnberg, Festival Alanı
(1982) 280x380 cm Tuval Üzerine Karışık Teknik**

Sanatçı yukarıda yer alan resminde (Resim 3.10) farklı malzemelerden elde ettiği macunları tuvalin ön yüzeyine uygulamak suretiyle dokular elde etmiş. Resimsel mekânda yer alan, yatay çizgiler üzerinde dikey görüntüler elde etmek suretiyle,

resimde karşıt bir hareket bir ritim ortaya koymuştur. Tarlanın yzeyinde yer alan çizgiler ulaşacakları yere akıcı bir biçimde hareket halindedirler. Yeni ekilen ürün ile geçmiş arkada bırakılarak, geleceğe bir kapı aralanmıştır. Savaş sonrası harap hale gelen Alman toprakları, Nazi dönemi politikalarının getirmiş olduğu vahşet, yıkım ve yaşanan tüm acılar yok sayılırcasına geleceğe umutla bakılmaktadır. Resimde ufuk çizgisi üzerinde yer alan fabrika ve benzeri mekânlar, Almanya'nın gelecekte her yönüyle kalkınacağının işaretlerini verir gibidir. Kiefer'in resmin sağ tarafında kullanmış olduğu yazılar resimsel anlatımı resmi hale getirir. Yine resimsel yzeyde kullanılan sert ve kaba malzeme resimsel mekânda birbirine tezat biçimleri yansıtır. Resimsel yzeyde gerçek nesnenin kullanılmış olması aynı zamanda geleneksel resim tekniğinden uzaklaşıldığı ve yeni bir gerçeklik arayışına yönelim görülür. Resimde kullanılan malzeme izleyici de görsellik yanında dokunsallık duygusunu da harekete geçirir. Resimsel yzeyin yukarıda söz konusu edilen malzemeyle kaplanmış olması, geçmişin izlerini yok sayıp, yıkım ve felaket dönemin hiç yaşanmamış olduğuna yöneliktir. Sanatçı kültürel kimliğini sorgularken, resimsel yzeyde kullandığı malzemeleri bu yönde seçmiştir” (Kılıç & Gündüz, 2018)

Sanatçının resimde kullanmış olduğu malzemenin altında yer alan koyu/siyah alanlar kentin bir zamanlar yer yer yanmış ve yıkıntılar içinde olduğunu hissettirir. Resimsel yzeye yerleştirilen saman nesnesi kolay yanıcılığı ile geçmişe bir gönderme yapar. Kiefer, resimde vermek istediği mesajı, seçtiği malzemenin özellikleriyle yansıtır. (Ötgün, 2000: 90-103)



Resim 3.11. Anselm Kiefer, The Others of the Night ,1996, Tuval Üzerine Akrilik ve Gomalak, 950x732

Anselm Kiefer,1996'larda resmettiği The Others of the Night adlı eserinde, oldukça büyük bir biçimde resmedilen ayçiçekleri altında ve resmin ön planında uzanmış vaziyette kendisini resmin bir elemanı olarak yansıtmıştır. Resimsel alanın neredeyse büyük çoğunluğunu kaplayan ayçiçekleri, ressamın yerde cansız bir biçimde uzanan bedenine doğru yönelmektedir. Resme hâkim olan puslu, kasvetli renk kullanımını resme dramatik bir görünüm kazandırmıştır. Sanatçı boyayı resimsel yüzeye kalın tabakalar halinde uygulayarak, resimsel mekânın ve ön planda yer alan figürün cansız bedeninin soğukluğunun etkisini beyaz rengin farklı ton dereceleriyle göstermeye çalışmıştır.

Sanatçı resimde ayçiçeklerini sembolik bir anlatı olarak kullanır. Ayçiçekleriyle doğum, ölüm ve yaşam gibi kavramlara göndermelerde bulunur. Kiefer' in sanatına dair Banu Çarmıklı şöyle yazar: “Tarihi dokusu, şiirsel dili ve derin felsefesi ile sanatçı aslında geçmişin ağırlığı ile efsanenin gücünü anıtsal bir boyutta yüz yüze getiriyor. Onun sanatı evren bilim ya da kozmoloji... Cennet ile dünya arasında, maddi ile manevi olanı bir arada sunuyor. Kiefer' in her yapıtı, bir bütün olarak devamlı değişim halinde ve bir bakıma sürekli evrim geçirmektedir. Ona göre etrafındaki her şey birbiri ile bağlantılı ve periyodiktir. Eserlerinin tamamında bu değişim ve çöküşü görmek mümkün” (Çarmıklı,2014: 1).

3.2. Alternatif Yüzey Denemeleri: Robert Rauschenberg

Alternatif yüzey denemeleri, çağdaş sanatta kullanılan bir tekniktir. Bu teknik, geleneksel resim malzemeleri yerine farklı yüzeylerin kullanılmasıyla gerçekleştirilir. Bu yüzeyler, resimde yeni bir boyut ve dokusal bir etki yaratmak amacıyla yapıldı. Alternatif yüzey denemeleri, farklı malzemelerin ve yüzeylerin kullanılmasıyla sınırları zorlama ve deneysel bir yaklaşım sergileme imkânı sunar. Geleneksel tuval yerine tuval üzerine farklı malzeme kullanılarak dokulu bir yüzey elde edilmeye çalışıldı. Ayrıca, yüzey üzerine boya ve farklı teknikler kullanılarak geleneksel malzemelerin yanı sıra çeşitli malzemeler ve nesnelere de eklenerek katmanlı bir etki oluşturulmuştur. Alternatif yüzey denemeleri, yıkım temasını anlatmak istenilen resimlerde ilginç bir seçenek olabilir. Yıkımı temsil eden bu resimlerde, geleneksel tuval yerine yıkıntılar, döküntüler veya geri dönüşüm malzemeleri gibi yüzeylere odaklanabilirsiniz. Bu yüzeyler üzerine Akrilik, soft pastel, kömür veya diğer malzemeleri kullanarak karmaşık ve dokusal bir etki elde edilmiştir. Alternatif yüzey denemeleri, sanatçıya daha özgün ve deneysel bir ifade aracı sunmaktadır. Bu teknikle yaratılan resimler, izleyicilerde farklı duygusal tepkiler uyandırabilir ve yıkım temasını güçlü bir şekilde iletebilir. Sanatçının yaratıcılığına ve tercihlerine bağlı olarak, farklı malzemeler ve yüzeyler kullanarak benzersiz bir sanat eseri ortaya çıkarmak mümkündür. Alternatif yüzey denemeleri sizin yaratıclığınıza ve deneyimlerinize bağlı olarak şekillenecek bir tekniktir. Farklı malzemeleri, yüzeyleri ve boyama tekniklerini deneyerek kendi tarzınızı ve ifade biçiminizi keşfedilmeye çalışılmıştır.

Robert Rauschenberg, sanatta yaratıcılığı yıkım kavramıyla kurduğu ilişki üzerinden görselleştirmiş, yıkıcı öğe ve eylemlerin çeşitli uygulamalarıyla farklı bir üretim disiplini oluşturmuştur. Neo-Dadaist olarak adlandırılan sanatçı, sanatta geleneksel kuralları, değerleri ve yargıları yıkarak yeni ifade yolları aradı. Boya, nesne ve performans dayalı çok yönlü üretim yöntemi, sanat tarihsel süreçte dikkat çeken yeni uygulamaları bünyesinde barındırdı.

Rauschenberg, yaratıcılığın ne olduğu ve sanatsal eylemin yıkım yoluyla elde edilip edilemeyeceği sorularını ortaya atarak radikal bir uygulamaya imza attı. Rauschenberg, silme eylemi aracılığıyla bir sanat eseri yaratmanın mümkün olup olmadığını deneyimlemek istedi. Bu amaçla ünlü bir ressamın eserini silerek yok etmeyi planladı. Rauschenberg, bir sanat eserini, bir sanat yapıtını silmenin yıkımın

etkisini artıracığına inanıyordu ve dönemin en önemli sanatçısı olarak gördüğü de Kooning'den eseri silmesini istedi. Bu talebe karşılık olarak de Kooning, Rauschenberg'e kaba bir eskiz verdi (Resim 16). Yaklaşık iki ay süren silme çalışmasının ardından Rauschenberg istediği Vandalizm'e ulaştı. Silinen de Kooning eseri, geleneksel bir sanat unsuru olan çerçeveye birlikte sergilenerek üretim süreci tamamlanmıştır (Resim 3.12). Radikal bir pratikle gerçekleştirilen eserin sanatçı tarafından sergilenebilir bir eser olarak kabul edilip edilmemesine bağlı olarak, eserin geleneğe ait olan çerçeveye birlikte sergilenmesi, eserin yıkım yoluyla oluşturulmasına bir göndermedir (Cain, 2017).



Resim 3.12. Robert Rauschenberg, Silinmiş De Kooning Deseni. 1953. (64cm x 55cm). <https://bit.ly/2SR5dNP>



Resim 3.13. Silinmiş De Kooning Deseni'nin Kızılötesi Taraması ile Elde Edilen Dijital Görüntüsü, 2010. <https://bit.ly/2rSO6zU>

Rauschenberg de Kooning'in çalışmalarını sildi çünkü sanat geleneklerinin etkisi olmadan kendi yorumuna ulaşmak istiyordu. Ressam, çizimleri silmenin yanı sıra de Kooning'in tüm üslup ve sanatsal unsurlarını da silmiş ve yok etmiştir. Rauschenberg'in bu avangart tavrı sanat, yaratıcılık ve yıkım arasındaki ilişkiyi ortaya koymuş ve sanata yeni bir bakış açısı getirmiştir. Rauschenberg, yıkım eylemini yaratıcı bir sanatsal eyleme dönüştürmüş ve somut bir biçimde ortaya koymuştur.

Robert Rauschenberg'in sanatı ise 1952'de Twombly ile yaptığı Avrupa ve Kuzey Afrika gezisinden sonra yeni bir döneme girmiştir. Rauschenberg bu süreçte geliştirdiği düşünsel süreci şöyle anlatır: 'Soyut Dışavurumculuğun kendini açığa vuran yapısı ve karmaşası beni her zaman huzursuz etti. Çünkü o zamanlar tam tersi yönde yoğunlaşıyor, resimlerin imgelerinin, malzemelerinin ve anlamlarının nerede olduğunu bulmaya çalışıyordum. Arzularımı görsel olarak tanımlamak yerine, gözlemlediklerimi önyargısız bir şekilde kaydetmeye ve duygu ve anlam alanını kendi haline bırakmaya çalıştım.'" (Fineberg, 1995: 180).



Resim 3.14. Robert Rauschenberg, Red Paintings, 1953-1954.



Resim 3.15. Robert Rauschenberg, Black Paintings, 1952-1953.

Rauschenberg 1953'te New York Okulu'nun psikolojik iç gözleminden, rengin egemenliğinden uzaklaşarak malzemelerin ve boyanın duygularla dönüştürüldüğü bir üslup benimsemeye başladı. Rauschenberg 1952'de yaptığı kırmızı resimlerinde buruşturulmuş gazete kağıdı kullanmış, siyah resimlerinde ise kentsel atık ve çöpleri çalışmalarına katmıştır (Resim 17, Resim 18). Bu seriyle birlikte Rauschenberg'in sanatına eklektik yaşam malzemeleri eklenmeye başladı. Robert Rauschenberg 1954'te Jasper Jones ile tanıştı ve Pearl Caddesi'nde Jones ile aynı binada bir stüdyo kurarak sanat üretimlerine kolektif bir yaklaşım getirdi. Her iki sanatçı da iç gözlem ve keşif ile sanat yapma arasındaki bağlantıyı sorguladı. Bu dönemde Rauschenberg, Soyut Dışavurumcu sanatçıların çalışmalarında iç gözlem konularını ele alma yöntemlerine hayranlık duyarken, aynı zamanda New York Okulu'nun öznel benlik veya egoya yaptığı vurguya karşı malzeme keşfi yoluyla yeni estetik yaklaşımlar ve direnç noktaları aradı (Resim 3.15).



Resim 3.16. Robert Rauschenberg, Jasper Johns, John Cage ve diğer sanatçılar Pearl Street stüdyosunda, New York,1955.

Rauschenberg'in resimlerinde kullandığı malzeme anlayışı, çalışmalarının sınıflandırılmasında iki boyutlu ve üç boyutlu tartışmasına yol açmış ve kompozisyon için günlük malzemeleri seçmesi, resimlerini günlük yaşamla ilişkilendirmiştir. Bu yaklaşım, ressamın çalışmalarını gündelik hayata ve rutine yaklaştırmış, süregelen hayat ile sanat eseri arasında bir ilişki yaratmıştır. Rauschenberg'in çalışmalarını analiz eden eleştirmenler, onu yaratıcı süreçte avangart olarak tanımlıyor. Sanatsal üretim sürecinde çoklu medya ve nesnelerin yan yana gelmesi, bu süreçte nesne ve eser kavramları arasındaki sınırların yıkılması ve deneysel yaklaşımı bu nitelendirmeye katkıda bulunmuştur (Resim 20). (Whitham, Pooke, 2013: 28).



Resim 3.17. Robert Rauschenberg Pearl Street'teki Stüdyosunda Charlene (1954) eserinin yanında

Amerikalı sanatçı Jasper Johns, Robert Rauschenberg ile birlikte, İkinci Dünya Savaşı sonrasında ABD'de uzun süre etkin olan Soyut Ekspresyonizm'den Pop Art ve Minimal Sanat'a geçişin önde gelen temsilcilerinden biridir (Antmen, 2000: 65). Robert Rauschenberg, 1950'lerden itibaren 'aksiyon resmi' olarak bilinen, hareketi vurgulayan bir resim tarzının estetik tutumunu sorgulamıştır. Rauschenberg, 'birleştirilmiş' işlerinin üretim aşamasına geçmeden önce, kolaj ve birleştirilmiş sanatı kullanan Alman Dadaist Kurt Schwitters'in bir sergisini görerek bu yaklaşımdan etkilenmişti. Bu dönemde Rauschenberg soyut dışavurumcu çalışmalarının sezgisel anlamının zayıfladığını hissetti ve 1952'de ilk 'kombinasyon' resimlerini keşfetmeye başladı. Bu çalışmalar, dışavurumcu resimlerin bir fon olarak kullanılması ve resimlerin yüzeyine rastgele edinilmiş nesnelerin eklenmesiyle oluşturulmuştur. Bu nesne özgürlüğünde sanatçı, Coca-Cola şişelerini, doldurulmuş kuşları ve daha birçok maddi nesneyi resimlerin yüzeyine ekleyerek, sosyolojik amacın nesnelliğini korurken eserin Dadaist bir yaklaşımla anlaşılmasını sağladı. Sanatçının eserin bütünü üzerindeki rahatlığı ve ustalığı, yapılarına dikkate değer bir bütünlük kazandırıyor. Hazırlanmış, düzenlenmiş, rasyonel olarak kurulmuş ve her zaman kontrol edilen bir bütün için çizimin birleşiminde, konu kendi karakterini kaybeder (Cabanne, 1995: 124).

1950'lerin sonlarında konu, malzeme ve imge sorunu sanatta en çok tartışılan unsurlardan biriydi. Bu süreçte sürrealistler, bilinçdışı analiz etmenin bir anahtarı olarak farklı malzemeleri rastgele bir araya getirme yöntemini geliştirdiler. Bu

yaklaşımın aksine Rauschenberg, özümsemenin ve kullanılan malzemeler için benzer deneyimlerin kullanılmasının önemini vurguladı. Sanatçı, eserin üretimi öncesinde kullanılacak malzeme ve nesnelere keşfetme sürecine girmeden ve bu sürece bir hürdalıkta hazırlanmadan, o an içselleştirdiği duygulara ve üretim durumuna yönelmiştir. Örneğin, çöplüklerde, hurdalıklarda ya da atık merkezlerinde nesne aramamıştır. Rauschenberg, tema, hazırlık ve kurguyu reddeden bu sanatsal yaklaşımı özellikle kompozit resimlerinde benimsedi. Robert Rauschenberg ilk birleşik resimlerini üretirken Paolozzi, Richard Hamilton, Allen Jones ve Peter Blake gibi Avrupalı sanatçılar Amerikalı meslektaşlarından bağımsız bir yaklaşım benimsemiş ve popüler kültürden, özellikle de reklamlardan ilham almışlardır çalışmalarına ilham vermiştir (Boudaille, 1995: 12).

1950'lerin sonlarına hâkim olan yaşam tarzı incelendiğinde, popüler kültürü hayata yaklaştıran bir dönüşüm süreci göze çarpmaktadır. Reklam, markalaşma ve imaj gücü gibi medya unsurları bu bağlamda yaşamın dönüşümünü hızlandırmıştır. Rauschenberg'in bu dönemde ürettiği kompozit çalışmalarında yaşam tarzı, popüler kültür, erotizm ve medya dönüşümünün etkili unsurları olduğu gözlemlenebilir. Bu bağlamda 1953 yılında Life dergisinde yayınlanan 'Old Gold' isimli sigara reklamı ile Rauschenberg'in 1955-1958 yılları arasında ürettiği 'Odalisk' isimli çalışması incelenmiştir. Bu karşılaştırma, sanatçının organik bakış açısının ve yaşamın anlarına yönelik maddi duyarlılığının karşılaştırmalı bir analizine olanak tanır: 27 Nisan 1953 tarihli Life dergisinde yayınlanan 'Old Gold' adlı sigara reklamında, yüksek topuklu ayakkabılar giyen çıplak bir kadının bacağına bir kutu sigara yerleştirilmiş, yanında da bir taç yer almaktadır. Yanına bir taç yerleştirilmiştir. Kadının yanında iyi giyimli bir erkek tacı tutmaktadır (Resim 2.7). Egzotik bir minder üzerinde diz çökmüş, yüksek topuklu çıplak kadın bacağı doğunun harem kültürünü simgelemektedir. Fallik bir sembol olarak sunulan sigaranın üzerine bir erkek tarafından tutulan dairesel bir tacın yerleştirilmesiyle kazanılan imgesel anlam, Rauschenberg tarafından bu dönemde analiz edilmiş ve bu reklamın içeriği Odalisque adlı semantik çalışmanın temelini oluşturmuştur. Rauschenberg'in 1955-1958 yılları arasında tamamladığı Odalisk'te, popüler kültürden alınan kolaj malzemeleri kullanılarak bir anlatı kurgulanmıştır. Rauschenberg bu çalışmada vurgulamak istediği cinsel sembolizmi inşa etmek için mevcut malzemeleri kullanmıştır. (Fineberg, 1995: 181)



Resim 3.18. Olga Gold Sigara Reklamı, Life Dergisi, 27 Nisan 1953, syf.3.

Kaynak: Fineberg, 2014: 171.



Resim 3.19. Robert Rauschenberg, Odalisk/Odalık, 1955-1958.

Bu çalışmada fallik bir nesne olarak kullanılan bir silindir, bir yastığın üzerinde yükselmektedir. Silindirin ucundaki kutu, içindeki bir ışıkla aydınlatılıyor. Işıkların açılıp kapanabilir olması da cinsel bir metafor olarak görülüyor. Enstalasyonun tepesinde yer alan horoz sembolü ise diğer imgeleri destekleyecek şekilde 'insan' olgusuna yüklenen anlamlar bütünü'nün metaforik bir temsili olarak kullanılıyor.

Sanatçı resimlerini, nesnelere ve nesnelere sanatta kullanımını şöyle tanımlıyor. Nesnelere tarihini ve nesnelere insanlığı ifade etme biçimini seviyorum. Bu şekilde nesneyi ilk kez görebiliyorum. Üzerine resim yaptığımız tuvalin sadece bir bez parçası olduğunu fark ettiğinizde, doldurulmuş bir tavuk, bir ampul, saf bir form, her şeyi kullanabilirsiniz." (Fineberg, 2014: 172) Rauschenberg'in 1950'lerin sonlarında yayınlanan çalışmaları, Amerikan Soyut Dışavurumcu çağdaşları tarafından eleştirilmiş ve hatta saldırıya uğramıştır Rauschenberg'in çalışmaları Amerikalı Soyut Dışavurumcu çağdaşları tarafından eleştirildi ve hatta saldırıya uğradı. Rauschenberg'in çalışmaları ilk kez 1959 yılında Leo Castelli Gallery'nde sergilendi. Rauschenberg'in hayranlık duyduğu ve öncü olarak gördüğü Amerikan Soyut Dışavurumcuları serginin açılışına akın etmiş ve Apollo'ya Hediye eserini (Şekil 11) tekmeleyerek bu işleri daha yüksek bir estetik amacın parodileri olarak tanımlayarak tepki göstermişlerdir (Fineberg, 1995: 152).

3.3. Figür-Yüzey Sorunsalına Alternatif Çözüm: Georg Baselitz

Figürlerin Ters Çevrilmesi: Baselitz'in en belirgin tekniklerinden biri, figürleri baş aşağı veya tanınabilir formlarını bozacak şekilde boyamaktır. Bu kasıtlı tersine çevirme, izleyicileri konuyu deşifre etmeye çalışırken sanat eseriyle daha derin bir düzeyde etkileşime girmeye zorluyor. Bu durum aslında estetik kaygı gözetmediği ve yapmış olduğu figürler ile adeta estetiği yıkıma uğrattığı görülmektedir. Ayrıca izleyicilere bir afet veya deprem durumunda figürlerin yüzey üzerinde dağılma düşme ve yıkımı anımsatmaktadır. Baselitz' in çalışmaları genellikle gerçekçi temsil yerine duygusal ifadeyi vurgular. Yüzeydeki cesur fırça işçiliği, yoğun renkler ve jest işaretlerini kullanması, figürlerin duygusal özünü aktarıyor ve izleyicileri daha içten bir düzeyde bağlantı kurmaya davet ediyor. Yapı bozum ve Yeniden Yapılanma: Baselitz, figürü bileşenlerine ayırarak yapı söküme uğrattır ve ardından onu parçalanmış veya soyut bir şekilde yeniden yapılandırır. Bu yaklaşım, izleyicileri şekil ve yüzeyin alışılmamış şekillerde nasıl bir ilişki içinde olduğunu düşünmeye zorluyor.

Georg Baselitz' in genel olarak sanat hayatı ve anlayışına bakıldığında; 23 Ocak 1938'de Hans-Georg Kern olarak Deutsch Baselitz/Saksonya'da (Saksonya) doğdu. Bir ilköğretmenin oğlu olarak dünyaya gelen Georg Baselitz, ailesiyle birlikte okula devam etti. Bu okulun kütüphanesinde 19. yüzyıl sanatçısı Alben'in bir

karakalem çizimini gördü ve bu onun sanatla tanışmasına neden oldu. Hayatını etkileyen bir diğer sanatçı da Ferdinand von Rayski'dir. Ailesiyle birlikte Kamenze taşındıktan sonra Leisky'nin Vermusdov Ormanı (1859) tablosunu görme fırsatı bulan Baselitz, 14-15 yaşlarında Gottfried Zawatzki'den ilk resim derslerini aldı ve ağırlıklı olarak fütüristik portreler, dini resimler, natürmortlar ve manzaralar çizdi. 1955, Baselitz, Dresden'deki Sanat Okulu'na kabul edilmek için başvurdu, ancak reddedildi ve 1956'da Doğu Berlin'deki Uygulamalı Sanatlar Okulu'na girdi. Burada Prof Walter Wollnacka ve Herbert Behrens-Hangler ile resim çalıştı. Burada daha sonra derin bir dostluk kuracağı Peter Graf ve Ralf Wingler (A.R. Penck) ile tanıştı. Ancak iki sömestr sonra, o ve arkadaşı A.R. Penck 'kamu düzenine karşı olgunlaşmadıkları' gerekçesiyle okuldan atıldılar. Bazı kaynaklar, o dönemde hayranı olduğu Picasso'nun çizgisinde resim yaptığı için okuldan atıldığını da iddia etmektedir. Bilindiği gibi o dönemde Doğu Almanya, Sovyetlerle aynı blokta yer alıyordu ve sosyalist ülkelerde kabul gören sosyalist gerçekçi sanat anlayışını benimsemişti. Bu dışlanma onu 1957-58'de Batı Berlin'e taşınmaya zorladı (Baselitz'in kendi terminolojisiyle 'sürgün') ve 1957-62 yılları arasında Batı Berlin'deki Plastik Sanatlar Yüksek Okulu'na girdi. Bu süre zarfında Profesör Han Trier'den resim dersleri aldı. Burada Ernst-Wilhelm Ney, Wassily Kandinsky ve Kazimir Malevich'in çalışmalarını ve teorilerini inceledi ve 1959'da Giovanni di Paolo ve James Ensor'dan etkilenerek onların tarzında resimler yaptı. Bu resimlerden etkilenerek ilk özgün eserlerini üretmeye başladı ve 1960 yılında otostopla Amsterdam'a gitti. Burada Rembrandt'ın çalışmalarını inceledi ve Rembrandt'tan esinlenerek çizimler yaptı. Ertesi yıl Paris'te kaldı. Paris'te Pontorno ve Gustave Moreau'dan esinlenen çizimler yaptı. Aynı yıl psikotik hastaların resimlerini analiz eder. 1961 yılında doğum yerinden gelen 'Baselitz' takma adını kullanmaya başlar. Aynı yıl Breton'un 'Sürrealist Manifesto'sundan esinlenerek arkadaşı Eugen Schönebeck ile birlikte 'I. Pandamonium' (I. Kötü Ruh) başlıklı bir manifesto yazar. Nietzsche ve Zerdüş'tün etkisi Baselitz'in muğlak kavramlar ve dilden oluşan manifestolarında da görülebilir. 1962'de Baselitz, Schönebeck ile birlikte Manifesto II of Evil Spirits'i (Kötü Ruhlar Manifestosu) yayınlar. Karmaşık diline rağmen bu manifestolar Baselitz'in Alman sanatına yerel bir görsellik kazandırma arzusunu yansıtır (Wieland, 2002: 15).

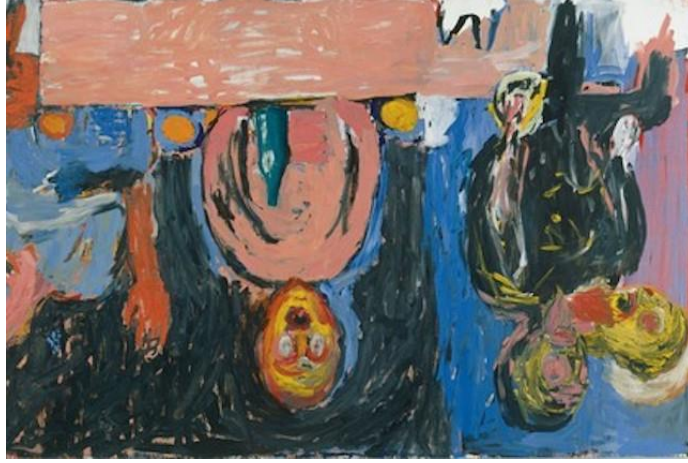
1962 yılında Baselitz Uygulamalı Sanatlar Okulu'nu bitirdi. Bu dönemde uzun süreli bir dostluk kurduğu galerici Michael Werner ile tanıştı ve 1963 yılında

Berlin'deki Werner Katz Galerisi'nde ilk kişisel sergisini açarak büyük bir heyecan yarattı. Bu sergide yer alan Kovada Büyük Gece (1962/63) ve Çıplak Adam (bazı kaynaklarda Kanca olarak geçer) adlı resimlerine, tür kırıcı oldukları ve pornografik öğeler içerdikleri gerekçesiyle el konuldu. 'Big Night in the Bucket' mastürbasyon yapan bir çocuğu, 'Naked Man' ise erekte olmuş bir cinsel organı tasvir etmektedir. Savcı bu fotoğraflarda 'bilinçli bir meydan okuma' görmüştür. Berliner Zeitung'un mahkeme muhabirine göre mahkeme 'sanatın zulüm ve iğrençliği ifade etme hakkını da tanımıştır'. Savcı ressama ve genç galericilere 1.000'er mark para cezası verdi ve resimlere el konulmasını talep etti, ancak hâkim 400'er mark para cezası verdi ve resimlere el koymayı reddetti. İlk derece hâkimi şöyle demiştir: bu tür resimler atölyeler ve arşivler için üretilebilir. Ancak halka açık bir sergide sergilenemezler" demiştir. 1965 yılındaki bir sonraki duruşmada resimlerin iade edilmesine karar verilmiş ve dava kapanmıştır. Kovadaki Büyük Gece şu anda Köln'deki Ludwig Müzesi'nin kalıcı koleksiyonunda yer almaktadır (Wieland, 2002: 16-17).

Baselitz 1964 yılında idolleri resmetmeye başladı. İdoller parçalanmış cesetlerle boyanmıştır. Burada da büyük ilgi gördü. İlk heykelsi resimlerini de bu yıl gerçekleştirdi: ABD'deki Colour Field ve Pop Art akımlarının dünyayı etkilediği 1964-1966 yılları arasında, parçalanmış bir arka planın önünde duran ve 'Kahramanlar' adını verdiği devasa bir erkek figürü resmetti. Yine bu dönemde 'Yeni Tipler' ve 'Sıkı Dostlar' adlı resimleri gerçekleştirdi. 1966'da Berlin'deki Rudolf Springer Galerisi'nde 'Sıkı Dostlar Neden İyi Resimlerdir' başlıklı bir sergi ve manifesto sundu. 1969'a kadar 'kırık resimler' olarak bilinen resimler üzerinde çalıştı. 'Kırık resimler' olarak bilinen resimler üzerinde çalıştı.



Resim 3.20. Georg Baselitz, Wir besuchen den Rhein I (Ren Nehrini Ziyaret Ediyoruz) , 1996



Resim 3.21. Georg Baselitz, Dresden'de Akşam Yemeği , 1983

Baselitz 1969'da (kimilerine göre 1967, kimilerine göre 1970) nihayet ilk 'baş aşağı resimlerini' yapmaya başladı. Baselitz günümüzde de bu baş aşağı resimleri yapmaya devam etmektedir. "Agresif fırça darbeleri ve tuhaf oranlarıyla figürleri gerçeklikten soyutlamak için baş aşağı çalıştığı söylenebilir. Bu temayla ilgili çeşitli yorumlar vardır, ancak en akla yatkın yorum, Baselitz'in Dışavurumcuları takip etmeye karar verdiği, ancak onların steril bir kopyası olmamak için bu yeniliği benimsediğidir' (Taha Ahmet, www.zaman.com.tr/). Baselitz 1972'de Kassel'deki Documenta 5'e katıldı Parmak resmine bu dönemde başladı ve 1973'e kadar Parmak Resmi - Kartal, Parmak Resmi - Kayın Ağacı ve Parmak Resmi - Nu gibi resimler üretti. 1975'in sonuna kadar memleketi Deutsch Baselitz'in teması üzerine manzara resimleri yaptı. Tema üzerine manzara resimleri yaptı." Dortmund'daki Mimarlık Günü kapsamında 'Müze Mimarisi' temalı manifestosu Four Walls and One Skylight or No Painted Wall'u sunduğu 1979 yılına kadar geniş formatlı linolyum heykeller üzerinde çalıştı Resim (Detlev, 2002: 130).



**Resim 3.22. Georg Baselitz - Ohne Titel, 1982-83 Resim 3.23. Georg Baselitz - Blauer Kopf
1.III.1984**

Baselitz çok yönlü bir sanatçıdır. Üretimini tuval resmiyle sınırlamaz. Kâğıt üzerine gravürler, linol baskılar, pasteller ve suluboyalar ve çok sayıda heykel üretti. Heykel Modelleri başlıklı ilk heykeli 1979 Venedik Bienali'ndeki Alman standında sergilendi; 1982'de New York'ta kişisel bir sergi açtı ve aynı yıl Kassel'deki Documenta 7'ye katıldı. Bu dönemde Baselitz Almanya, New York, Paris, Floransa, Amsterdam gibi uluslararası şehirlerde sergiler açtı. 1983'te Karlsruhe'deki profesörlüğünden Berlin Sanat Okulu'na profesör olarak geçti. 1985'te Baselitz 'Ressamı Donatmak' adlı manifestosunu yazdı.

Baselitz politik kimliği olan bir sanatçı değildi, ancak bir Alman vatandaşı olarak ülkesinin geçmişindeki bazı gerçeklere duyarsız kalmadı: 1989'da 20 eserden oluşan '45' resim ve 'Dresden'de Kadınlar' heykel serisini gerçekleştirdi. Bu eserler Baselitz'in İkinci Dünya Savaşı'na dair anılarını ve savaş hakkındaki görüşlerini ortaya koymaktadır. 1992 yılında Berlin Güzel Sanatlar Akademisi'nden ayrıldı. Aynı yıl Münih'teki Hypo Kültür Vakfı Müzesi'nde, ardından Edinburgh'daki İskoç Ulusal Modern Sanat Galerisi'nde ve Viyana'daki Ludwig Vakfı Modern Sanat Müzesi'nde 1964-91 yılları arasındaki eserlerinden oluşan retrospektif bir sergi düzenlendi. Jack Lang tarafından Sanat ve Kültür Nişanı ile ödüllendirildi. Siyah astarla boyanmış hayali kadın portreleri serisine başladı. Berlin Güzel Sanatlar Akademisi'nde yeniden profesör oldu. Münih Platformu'nda 'Almanya Üzerine Diyalog' konulu bir sunum

yapar ve burada taklanın aynı zamanda bir egzersiz ve eğlence biçimi olduğunu söyler (Detlev, 2002: 134).

1994'te 'Gotik - Dokuz Anıtsal Resim' sergisini 'Kafadan resim, kafanın üstünden resim, şapkadan resim' manifestosuyla düzenledi; 1995'ten 1996'ya kadar aile fotoğraflarına dayanan 'Aile Portreleri' serisini üretti. Bu portrelerin bazılarında Slav halk danslarından motifler kullanılmıştır. 1997 yazında İtalya'da Slav tarzı cam arkası resimlerinden oluşan bir başka resim serisi üzerinde çalıştı. 1999'da Genf'teki Rathmuseum'da Anıtsal Baskı Grafikleri 1977-1999 adlı büyük bir retrospektif sergi düzenlendi. Aynı yıl Lenus Sanat Ödülü'nü de kazanan Baselitz, Domestic Landscape ve Siegmund gibi grup resimleri ve köpek portreleri üzerinde çalıştı. 2000 yılında bir süre eski anılarından ve öğrencilik günlerinden kalma The Principle of Inner Necessities gibi çizimlerden esinlenen resimler ve Duchamp üzerine çalıştı. Bir süre Duchamp konulu resim ve grafik çalışmaları üzerinde çalıştı. Yine bu yıl Krakow'daki Plastik Sanatlar Akademisi tarafından fahri profesörlükle ödüllendirildi. 2001 yılında Valencia'daki Julio Gonzalez Merkezi'nde 'Heykele Karşı Resim' sergisini açtı ve bu sergiyle Julio Gonzalez Sanat Ödülü'nü aldı. Bu dönemde bir Stalin portresi üzerinde çalıştı ve 2002'de Paris'te bir dizi sanatsal üretime katıldı. Thadaeus Lepak Galerisi'nde dairesel resimlerini sergiledi ve Sanat ve Kültür Nişanı ile ödüllendirildi. Bu arada bir dizi anıtsal linol baskı üzerinde çalıştı. 19 Eylül-26 Ekim 2002, İstanbul'da Nostalji, küratörlüğünü Detlef Gretenkort'un yaptığı bir retrospektif sergi, İstanbul'daki Yapı Kredi Kazım Taşkent Müzesi'nde Düzenlendi. Georg Baselitz halen Dernburg (Niedersachsen) ve Imperia'da (İtalyan Rivierası) yaşamaktadır.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. UYGULAMALAR

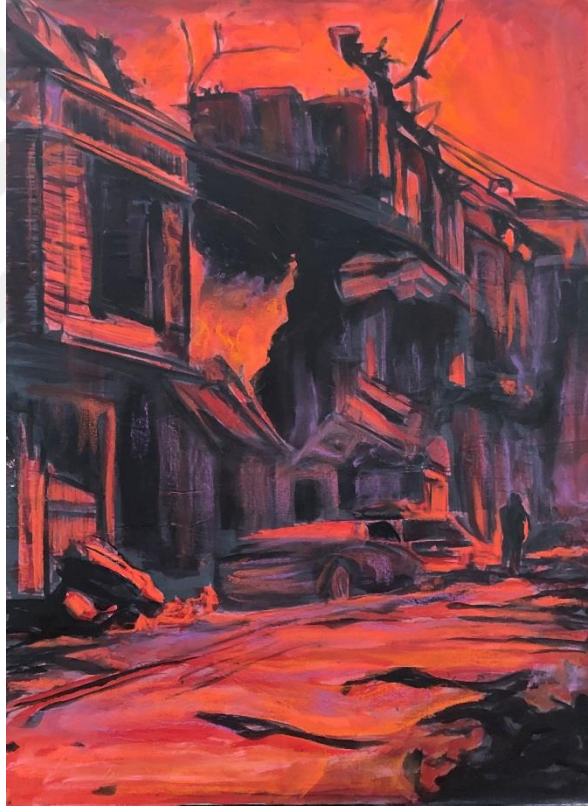
4.1. Oğuz Çalışkan' ın Resimlerinde Şehir-İnsan İlişkisi Ve Yıkım Kavramı

Geçmişten günümüze kadar doğal ve insan eliyle olan yıkımlar sadece toplumsal, kültürel, siyasal ve ekonomik alanları etkilememiş, ortaya çıkan mağduriyet durumuna karşı sanatçıların duyarlılığı artmıştır. Bu bağlamda sanatçılar yaşadıkları çağlarındaki yıkımların resim sanatı alanlarında da işlevsel açıdan nasıl kullanılabileceklerini düşünmüşlerdir. Bu bağlamda deneysel çalışmalar neticesinde resim sanatını etkileyerek, yeni avangard hareketler yaratmışlardır. Dolayısıyla yıkımın alt yapısının oluşmasıyla birlikte ortaya çıkan yeni tepkisel eylemler sanat akımlarının toplum içerisinde yaygınlaşmasını sağlamıştır. Bulunduğu çağlar içerisinde sanatçıların pek çoğu kendi döneminde yaşanan yıkımlara sırtını çevirmemiş, tam tersine bu yıkımları tepkilerine dâhil edip tuvale, kâğıda veya başka bir mecraya aktarmıştır. Günümüzde sanatın ifade biçimleri değişirken, sanatçıların üretim yaptıkları malzeme ve materyaller çoğalmış, sanatçının bu araçlara ulaşabileceği elverişli ortamlar yaratılmıştır. Bu alanlarda ortaya çıkan uygulama ve platformlar giderek artmaktadır. Oğuz Çalışkan'ın çalışmaları tez konusu bağlamında kent-insan, yıkım kavramlarını çağdaş sanattan etkilenerek uyguladığını ifade eden Çalışkan, bulunduğu yıkım ortamlarını gözlemleyerek, sanat anlayışına her farklı bir yorum getirme çabası hissetmiştir. Kendisini sürekli yeni arayışlar peşinde koşan biri olarak görmekte, sanatında deneysel çalışmalar yapmaktan kaçmamaktadır. Yaşamakta olduğumuz dünyada sonu gelmeyen doğal afetler ve savaşların oluşturduğu tahribatların olduğunu düşünerek sanatı da bu bağlamda sürdürmektedir.

Sanat ve sanatçı bu yıkımlara ve oluşturdukları sonuçlara tepki bakımından benzetilebilir. Ancak en önemlisi sanatçı tepki bakımından ileriye taşıyabilme ve geliştirebilme dürtüsüne sahip olmalıdır. Kitap, makale ve sanal kaynaklardan faydalanan Çalışkan, bazen soyut ve somut kavramlardan yola çıkarak da çalışmalarının genel yapısını kurar. Yüzeyindeki hareketliliği dokusal bir Zemin

olarak, uygulamanın sağladığı çeşitli alternatiflerle çalışmalarını farklı açılardan oluşturmuş üzerinde müdahalelerini yapabilmıştır. Yıkım anını ve sonrasını hissederek oluşturma amacından dolayı içinden geldiği gibi çalışılan bu ortamda farklı malzemenin olması deneysel üretimlerinin yönünü etkileyen başlıca faktörlerden biri olmuştur.

Eserlerinde hep Dışavurum amacı gören Çalışkan'ın figürleri estetik kaygı gözetmeksizin oluşturduğu görülmektedir. Genellikle figürleri yıkıma tepki gösteren bir gölge gibi görülmektedir. Çalışkan bu doğrultuda yıkımın sonuçlarını mekânın ve figürlerin hal ve hareketleriyle ifade etmeye çalışmıştır.



Resim 4.1. Oğuz Çalışkan Yıkım 1 2023 T.Ü.K.T 80 X 60

Yıkım 1 (Resim 2.13) adlı çalışmanın diğer bütün çalışmalarda olduğu gibi öncelikle eskizi yapılmıştır. Sonraki aşamada tuvale yapıştırılan kâğıt ile elde edilmiş doku üzerine aktarılmış, dokusal arayış ile müdahale ederek yıkım algısı yüzey üzerinde araştırılmaya çalışılmıştır.

Resmin sol alanında kompozisyonun merkezine doğru bir yığılma görülmektedir. Yığılma çalışmanın alt kısmında toplanması ile yatay olarak ikiye ayrılmıştır. Yığılmayı oluşturan yapıda deprem sonrası yıkılan bina, binanın altında kalan otomobil ve çaresiz bakan figür fark edilmektedir. Yıkılan binalar açık planlı bir kompozisyonda devam ederken, figür bu oluşum içinde daha geri planda bırakılmaktadır. Kompozisyonda daha çok yıkılan bina ve altında kalan araç ön plandadır. Çalışmada yıkımı ve üzüntüyü temsil eden kırmızının tonları hâkimdir. Yapı daha nettir, figür ise soluk bir şekilde resmedilmektedir. Figürün solukluğu simgesel olarak ele alınmıştır. İzleyici yıkım sebebini deprem olarak biliyor olsa da bina yapımındaki kalitesiz ve vasıfsızlıktan dolayı bir yıkım olduğunu da hissetmektedir.

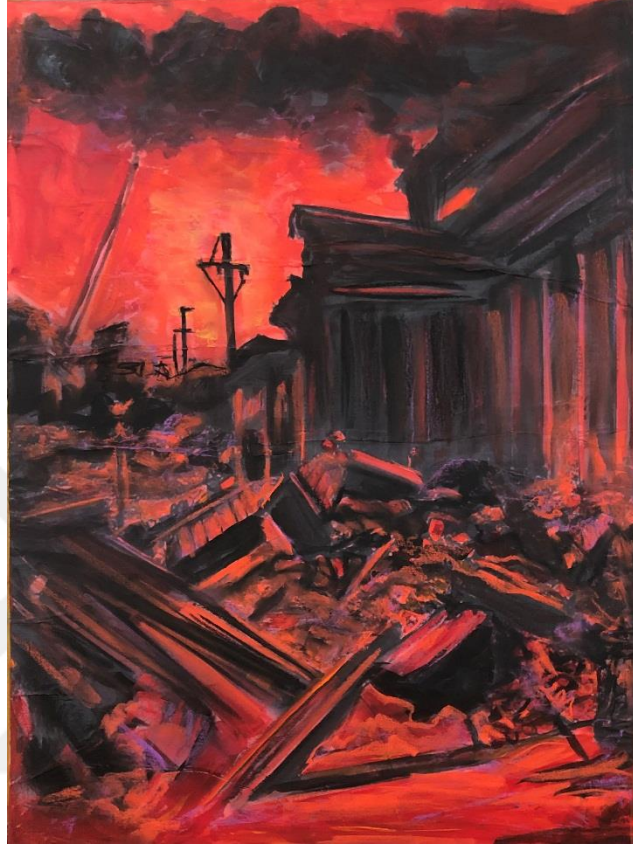


Resim 4.2. Oğuz Çalışkan Arayış 2023 T.Ü.K.T 80 X 60

Arayış (Resim 4.2) adlı çalışmanın diğer çalışmalarda olduğu gibi önce eskizi yapılmıştır. Sonraki aşamada tuvale yapıştırılan kâğıt ile doku elde edilmiştir. Elde edilen doku üzerine müdahale ederek yıkım algısı yüzey üzerinde araştırılmaya çalışılmıştır.

Kompozisyonunun merkezinde bir yığılma görülmektedir. Yığılma çalışmanın orta kısmında toplanması ile yatay bir izlenim oluşturmaktadır. Yığılmayı oluşturan yapıda deprem sonrası yıkılan bina, binanın altında kalan insanları çaresizce arayan figürler görülmektedir. Yıkılan binalar açık planlı bir kompozisyonda devam

etmektedir. Kompozisyonda daha çok yıkılan bina ve altında kalanları arayan insanlar ön plandadır.



Resim 4.3. Oğuz Çalışkan Yıkım 2 2023 T.Ü.K.T 80 X 60

Yıkım 2 (Resim 4.3.) Yıkım 1 adlı çalışmanın diğer çalışmalarda olduğu gibi ilk olarak eskizi yapılmıştır. Sonraki aşamada tuvale yapıştırılan kâğıt ile doku elde edilmiştir. Elde edilen doku üzerine müdahale ederek yıkım algısı yüzey üzerinde araştırılmaya çalışılmıştır.

Resmin ön kısmında kompozisyonun merkezine doğru bir yığılma görülmektedir. Yığılma çalışmanın ön kısmında toplanması dikey görünüm oluşturmaktadır. Yığılmayı oluşturan yapıda deprem sonrası yıkılan bina, binanın ön ve yan kısmında oluşan moloz yığınları görülmektedir. Yıkılan bina açık planlı bir kompozisyonda oluşturulmuştur.

Depremle tamamen harap olmuş bir şehir manzarası görülmektedir. Binalar moloz yığınlarına dönmüş, temelleri paramparça olmuştur. Çoğunlukla, çatlak beton

ve yıkılan sütunlar, adeta bir kargaşa ve yıkım sahnesini anımsatmaktadır. Yıkımın büyüklüğü aşikâr, bir kayıp ve ıssızlık duygusu taşımaktadır.



Resim 4.4. Oğuz Çalışkan Çaresizlik 2023 T.Ü.K.T 80 X 60

Çaresizlik (Resim 4.4)' adlı çalışmada başlangıçta küçük ebatlı eskizi yapılmıştır. Bu eskiz tuvale yapıştırılan kâğıt yardımıyla elde edilen doku, yüzeysel hareketleri oluşturulmuştur.

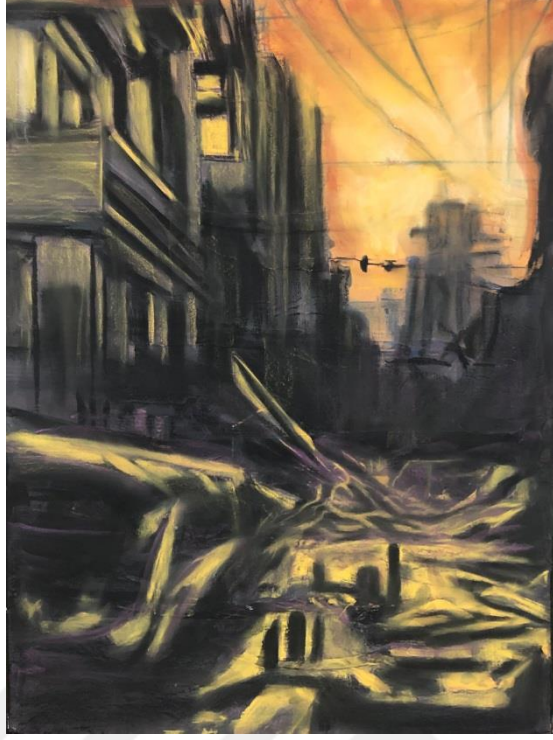
Görseldeki sahne, feci bir olayın neden olduğu kaos ve yıkımın ortasında gelişmektedir. Görüntünün odak noktası, çökmüş bir binanın kalıntıları üzerinde duran bir grup insanı anlatmaktadır. Binanın iskelet kalıntıları, dağınık enkaz ve yıkılan bir zemin oluşturmaktadır. Figürler çeşitli sıkıntı hallerinde tasvir edilmiş, korku ve çaresizlik gibi duygular ifade edilmeye çalışılmıştır. Resim, çok az umutla figürlerin savunmasızlığını yansıtmaktadır. Yükselen enkaz ile insan formunun kırılabilirliği arasındaki karşıtlık, güçsüzlük ve savunmasızlık duygusu yaratmaktadır. Gölge figürler ve vurgular, molozların arasında mahsur kalanların umutsuzluğunu apaçık bir şekilde anlatılmaktadır.



Resim 4.5. Oğuz Çalışkan Yıkım 3 2023 T.Ü.K.T 80 X 60

Yıkım 3 (Resim 4.5). Adlı çalışmanın diğer bütün çalışmalarda olduğu gibi öncelikle eskizi yapılmıştır. Sonraki aşamada tuvale yapıştırılan kâğıt ile doku elde edilmiştir. Dokusal zemine müdahale ederek, yıkım algısı yüzey üzerinde araştırılmaya çalışılmıştır.

Yıkım 3 (Resim 4.5) adlı çalışmada yıkılan sokak resmin merkezine konumlandırılmış ve çevresini kaplayan boşluk içine hapsedilmiştir. Hareketsiz canlı bir varlıktan bahsedilemeyecek kadar ıssızlık hissedilmektedir. Depremle tamamen harap olmuş bir sokak manzarası görülmektedir. Yapılar yıkılmış, temelleri paramparça olmuştur. Çoğunlukla yıkılan sütunlar, bir kargaşa ve yıkım sahnesi oluşturmaktadır.



Resim 4.6. Oğuz Çalışkan Yıkım 4 2023 T.Ü.K.T 80 X 60

Yıkım 4 (Resim 4.6) Adlı çalışmanın diğer bütün çalışmalarda olduğu gibi öncelikle eskizi yapılmıştır. Sonraki aşamada tuvale yapıştırılan kâğıt ile elde edilmiş doku üzerine aktarılmış, dokusal arayış ile müdahale ederek yıkım algısı yüzey üzerinde araştırılmaya çalışılmıştır.

Yıkılmış sokak manzarası şiddetli deprem sonucunda harap olmuş sokak görülmektedir. Yüksek binalar moloz yığımına dönüşmüştür. Binaların temelleri paramparça olduğu görülmektedir. Otomobil 'in üzerine yıkılan bir bina fark edilmektedir. Deprem öncesi kalabalık olan sokaklar artık molozlarla ve etrafa saçılmış eşyalar görülmektedir. Yıkımın büyüklüğü izleyicide kayıp ve ıssızlık duygusuna sebep olmaktadır.



Resim 4.7. Oğuz Çalışkan Yıkılmış Yol 2023 T.Ü.K.T 80 X 60

Yıkılmış Yol (Resim 4.7) adlı çalışmada il olarak küçük ebatlı eskizi yapılmıştır. Bu eskiz tuvale yapıştırılan kâğıt yardımıyla elde edilen doku, yüzeysel hareketleri oluşturulmuştur.

Tuval üzerindeki bu resim, özellikle ağır hasar görmüş yollara odaklanarak, bir depremin neden olduğu yıkım sahnesini tasvir etmektedir. Böyle bir doğal afetin ardından gelen kargaşa ve yıkım vurgulanmıştır. Resimdeki yollar parçalanmış ve çatlamış olarak tasvir edilmiştir. Bu manzara bir izolasyon ve umutsuzluk duygusu yaratmaktadır. Fırça ve soft pastel darbeleri, yolların pürüzlü kenarlarını ve bozuk kısımlarını vurgulayarak, depremin muazzam gücünü ve etkisini izleyiciye aktarmaktadır. Yıkımın ortasında, yıkık yollarda, dolaşan çaresiz insanları tasvir etmektedir. Bu insanların beden dilleri korkuyu, kafa karışıklığını ve çaresiz bir yardım yâda sığınma arayışını yansıtmaktadır. Çalışmada kullanılan renkler atmosferi aktarmada önemli rol oynamaktadır. Deprem sonrası kasvetli durumu simgelemek için sarı ve koyu gibi sert tonlar seçilmiştir. Bu renkler bir ıssızlık, keder ve kayıp duygusu uyandırmaktadır. Ek olarak, hasarlı yollarda çaresiz bireylerin karşılaştığı zorlukları ve bu zorlukları vurgulamak için de daha koyu gölgeler kullanıldığı görülmektedir.



Resim 4.8. Oğuz Çalışkan Tarihi Yıkımda Arayış 2023 T.Ü.K.T 80 X 60

Tarihi Yıkımda Arayış (Resim 4.8) Adlı çalışmanın diğer bütün çalışmalarda olduğu gibi öncelikle eskizi yapılmıştır. Sonraki aşamada tuvale yapıştırılan kâğıt ile elde edilmiş doku üzerine aktarılmış, dokusal arayış ile müdahale ederek yıkım algısı yüzey üzerinde araştırılmaya çalışılmıştır.

Resimde arama kurtarma çalışmalarının yürütüldüğü, deprem sonrasını andıran bir kazı alanını tasvir etmektedir. Tonların çeşitliliği, çalışmada derinlik ve boyut duygusunu yansıtmaktadır. Depremi neden olduğu kargaşa ve yıkımı belirtmek için, kazı alanını temsil eden ön planda koyu tonlar görülmektedir. Çalışmanın arka plana doğru ilerledikçe, depremlerin sonucunda oluşan büyük yıkımları ve harabeleri andırmaktadır. Figürler gölge şeklinde fiziksel hareketleri ile ifade edilmektedir.

SONUÇ

Kent ve insan varlığının kentsel mekânla olan ilişki biçimleri geçmiş dönemlerde ressamlar tarafından bir konu olarak farklı resim teknikleriyle yüzeylere yansımıştır. Günümüzde ise plastik sanatların neredeyse tümünde konu olarak ele alındığını görmekteyiz. Kent ve insan ilişkileri bağlamında yıkım kavramı ele alındığında bu kavramın; insanın kentsel alanda yüz yüze geldiği, değişimleri, dönüşümleri ve olup biten tüm travmaları ortaya koyduğunu görüyoruz. Günümüzde çağdaş sanat alanı içinde yıkım kavramını ele aldığımızda, söz konusu olan bu kavramın kentsel dönüşümü, savaşları doğal afetleri ve toplumsal olaylar sonucunda ortaya çıkan yıkımları yansıtmakta olduklarını tespit etmekteyiz. Sanatçılar, yıkım kavramıyla, insanoğlunun yaşamının nasıl etkilendiğini, kent dokusunun ve insan ilişkilerinin nasıl erozyona uğradığını yapıtlarına aktarmışlardır. Bu aktarımı da farklı teknik ve malzemelerle gerçekleştirmişlerdir.

Toplum denilen şey bireyin varlığıyla ilişkilidir. Eğer toplum organik bir bütünlük olarak görülmek isteniyorsa kendi içindeki ayrışmaları en asgari seviyeye indirip, ortak değerlerini artırmak suretiyle kendi değişim ve dönüşümünü üst seviyelere taşıyabilecektir. Her toplum kendi iç dinamiklerinden dolayı, diğer bir toplumlardan farklıdır. Dolayısıyla yukarıda bahsedilen aktarımlar da kendi içinde farklılıklar taşıyacaktır.

İlk çağlardan günümüze doğru bütün sanat eserleri, topluma ait olguları ve kavramları bir form/biçim aracılığıyla simgesel bir biçimde ihtiva etmiştir. Tarihin ilk zamanlarında yapılan bu sanat yapıtları, dönemin yaşam şeklinden, din, büyü, avcılık ve bereket sembollerinden izler taşır. İnsanlık tarihi ile yaşıt olan bu sanat eserleri, toplum ve sanat arasındaki güçlü bağın en önemli ve ilk kanıtları sayılabilir. 1880’lü yıllardan 20. yüzyılın ortalarına kadar süren Modernizm, 1960’lardan itibaren soyut kavramlarının etkisiyle Postmodernizm kavramına evrilmiştir. 20. yüzyılın ilk yarısında Kübizm, Dadaizm ve Sürrealizm gibi sanat hareketleri ortaya çıkmıştır. 1945’leri takip eden yıllar içinde sanat kavramı, modern sanat ile eş anlamlı hale geldiği söylenebilir. Zaman içinde sanat, Pop Art, Soyut Ekspresyonizm ve Yeni Dada hareketi gibi anlayışlar altında ilerleyişini sürdürmüştür. Söz konusu ilerleyiş, fotoğraf, sinema gibi yeni sanat formları farklı disiplinlerin ortaya çıkmasına da kapı

aralamıştır. Böylece sanat yapıtlarını kendinde toplayan müzeler, sanat kurumlarının sayıları çoğalmıştır. 1800'lerin sonlarından itibaren sosyalleşme kavramı antropoloji, psikoloji, sosyoloji ve siyaset biliminde kullanılmaya başlanmıştır. Antropologlar sosyalleşme kavramını “kültürleşme” ve nesiller arası kültürel aktarım gibi süreçlere atıfta bulunmak üzere ele almışlardır. Sosyalleşme kavramıyla her bireyin içinde yer aldığı topluma ait değer yargılarının, normlarının gözetiminde, nasıl davranacağını öğretildiği ve bireyin öğrendiklerinin davranışlarına yansımaları olarak ortaya koyması beklenmektedir. Kentler, yaşam biçimlerinin varlığı, uzmanlaşmış iş bölümünün olduğu, akrabalık ilişkilerinin zayıfladığı, normların arttığı, toplumsal çatışmaların meydana geldiği, kitle iletişim araçlarının önemli hale geldiği mekânlardır. Post modern kentler ile ifade edilmek istenen şey, kentsel yapıların yeniden düzenlenmesi, yeniden şekillendirilmesi ve yenilenmesidir.

İnsanoğlu, tarihi süreçte yaşamını idame edebilmek için doğayı kontrol etmekle birlikte aynı zamanda onu tahribata uğratmıştır. Yıkımı gerçekleştiren insanoğlu, yıkımın sonuçlarından da en çok etkilenendir. Toplumsal düzeyde insan yaşamını etkileyen en önemli olayların başında afetler ve göç gelmektedir. Göç olgusu fiziki ve sosyal çevre değişikliği ile beraber, göçmenlerin yerli halkla karşılıklı olarak sosyo-kültürel ve ekonomik ilişkilerini biçimlendiren, onları yeni ilişki biçimlerine götüren süreç olarak ele alınabilir. Toplum yapısını, gelişimi, değişim, dönüşümleri yazılı ve sözlü olarak inceleyen sosyoloji, psikoloji ve ekonomi gibi alanlar, toplumun yapısını, gelişimini, değişimini, dönüşümünü yazılı ve sözlü olarak ele alırken, sanatta topluma dair evrensel mesaj verir. Buradan bakıldığında sanat ve sanatçı kimliğinin değeri daha iyi ortaya çıkacaktır. Çevresel yıkım denildiğinde ise, insanoğlunun doğaya müdahalesi ve bunun sonucunda doğanın da insanoğlunu olumsuz şekilde etkilemesi olarak değerlendirilebilmektedir. Yani doğanın insan üzerindeki en önemli etkisi doğal afetlerdir.

Psikolojik yıkım günümüzde henüz tamda ortaya konulamayan bir kavramdır. Ancak psikiyatrik bozuklukları tedavi eden yöntemlerden yarar sağlayıp, sağlanmadığı örneğin antidepressan kullanımı ile psikolojik yıkım düzeyinde bir gerilme olup olmadığı yada uygulanan terapi yöntemlerinden bir fayda sağlanıp sağlanmadığı araştırmaları devam etmektedir. Yine üzerinde çalışılması gereken diğer önemli bir husus da yetersiz verinin bulunduğu psikolojik yıkımın nörobiyolojik alanıdır. Doğal

afetleri sonrası insanlar, travma, stres bozukluğu semptomları geliştirebilir ve enkazda uzun süre hayatta kalmanın verdiği şok gibi duyguları uzun süre yaşayabilir. Psikolojik travmaya yol açan her olayda olduğu gibi, doğal afetler de insanda çaresizlik, güçsüzlük ve suçluluk gibi duygular ortaya çıkarmaktadır.

Yeni Dışavurumculuğa bakıldığında bu akımın en önemli ifade özelliklerinin başında her sanatçının eserinin diğer sanatçının eserinden bağımsız ve özgün olduğunu ve izleyici tarafından hemen tanınacak kadar farklı olmasıdır. Resim yeniden keşfediliyormuş gibi bir yaklaşım söz konusudur. Neo-ekspresyonizm ve Sürrealizm arasındaki ilişki biçimi birbirinden farklıdır. Ancak Neo-Ekspresyonizmin konu ve konunun tuvale aktarılmasında, Sürrealizme özgü rüyaları, bilinçaltını ve hayal gücünü yansıtmaktadır. Başka bir ifadeyle Neo-ekspresyonizmin boyama biçimi son dönem Alman Ekspresyonizmine yakındır. Ancak eserlerde ortaya konulan figürler ve konular Sürrealizmle bağlantılıdır. Yeni Dışavurumculuk gündelik yaşamın eleştirel, hicivsel taraflarını da betimler. Neo-Ekspresyonizm, Alman dışavurumculuğu ve Amerikan Soyut Dışavurumculuğuna eklenen üçüncü bir halka olarak değerlendirilebilir. Neo-Ekspresyonizm daha çok figürasyonu ele almaktadır. Soyut Dışavurumculuktan farklı olarak, figürden soyutlanmış sanatın 'sınırlı özgürlük' olduğunu savunmuştur. Neo-ekspresyonizm, dini ve mistik kökenli resme yakınlığı ve ilkel sanatı kullanması bakımından diğer akımlardan farklılık arz etmektedir.

Anselm Kiefer'in eserleri, Alman tarihini ve mitolojik simgeleri yansıtmaktadır. Sanatçının resimlerinde insan figürasyonları sıkça görülmemektedir. Bazı resimlerinde yer alan insan figürasyonları ise vermek istediği mesajı desteklemek üzere belli belirsiz bir biçimde yansımışlardır. Sanatçı Almanya'nın savaş sonrası halini resimlerinde konu olarak ele almıştır. Resimlerinde genellikle koyu gri, kahverengi ve siyah renkler hakim olduğu görülmektedir. Tuval yüzeylerine kalın boya sürerek dokular meydana getirmiş, böylece oluşturduğu bu dokularda, geçmişin izlerini yakalamayı amaçlamıştır. Çocukluğundan itibaren tanık olduğu yıkımlar ve Alman halkının vermiş olduğu toplumsal mücadele, ekonomik koşullar, Anselm Kiefer'in bilinçaltında yer edinmiş ve bugünkü eserlerinin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Sanatçının eserlerinde sıkça ele aldığı konuların kaynağı, Almanya'nın savaş tarihi, Nazi dönemi politikalarının getirmiş olduğu vahşet ve yıkım alanları olarak söylenebilir.

Alternatif yüzey denemeleri üzerine ise şunlar söylenebilir: Alternatif yüzey denemeleri, çağdaş sanatta sıklıkla kullanılan bir tekniktir. Bu teknik, geleneksel resim malzemeleri yerine farklı yüzeylerin kullanılmasıyla gerçekleştirilir. Yüzeyler, resimde yeni bir boyut ve dokusal bir etki yaratmak amacıyla yapılmıştır. Geleneksel tuval yerine tuval üzerine farklı malzeme kullanılarak dokulu bir yüzey elde edilmeye çalışılmıştır. Alternatif yüzey denemeleri, yıkım temasını anlatmak istenilen resimlerde ilginç bir seçenek olarak karşımıza çıkmaktadır. Yıkımı temsil eden bu resimlerde, geleneksel tuval yerine yıkıntılar veya geri dönüşüm malzemeleri gibi yüzeylere odaklanılmalıdır. Alternatif yüzey denemeleri, sanatçıya daha özgün ve deneysel bir ifade aracı sunmakta olduğu görülmektedir. Bu teknikle yaratılan resimler, izleyicilerde farklı duygusal tepkiler uyandırabilir ve yıkım temasını güçlü bir şekilde iletebilir.

Rauschenberg, sanatta yaratıcılığı yıkım kavramıyla kurduğu ilişki üzerinden görselleştirmiş, yıkıcı öge ve eylemlerin çeşitli uygulamalarıyla farklı bir üretim disiplini oluşturmuştur. Neo-Dadaist olarak adlandırılan sanatçı, sanatta geleneksel kuralları, değerleri ve yargıları yıkarak yeni ifade yolları aramıştır. Boya, nesne ve performans dayalı çok yönlü üretim yöntemi, sanat tarihsel süreçte dikkat çeken yeni uygulamaları bünyesinde barındırmıştır. Rauschenberg, silme eylemi aracılığıyla bir sanat eseri yaratmanın mümkün olup olmadığını deneyimlemiş, bu amaçla ünlü bir ressamın eserini silerek yok etmeyi planlamıştır. Rauschenberg, bir sanat eserini, bir sanat yapıtını silmenin yıkımın etkisini artıracığına inanmış ve dönemin en önemli sanatçısı olarak gördüğü de Kooning'den eseri silmesini istemiştir. Bu talebe karşılık olarak de Kooning, Rauschenberg'e kaba bir eskiz vermiştir. Yaklaşık iki ay süren silme çalışmasının ardından Rauschenberg istediği vandalizme ulaşmış olduğunu düşünmüştür. Radikal bir pratikle gerçekleştirilen eserin sanatçı tarafından sergilenebilir bir eser olarak kabul edilip edilmemesine bağlı olarak, eserin geleneğe ait olan çerçeveye birlikte sergilenmesi, eserin yıkım yoluyla oluşturulmasına bir gönderme niteliğinde algılanmalıdır.

Baselitz'in figür-yüzey sorunsalına alternatif çözüm önermelerinin üzerine ise şunlar söylenebilir: Baselitz'in en belirgin tekniklerinden biri, figürleri baş aşağı veya tanımlanabilir formlarını bozacak şekilde boyamak olduğu bilinmektedir. Bu kasıtlı tersine çevirme, izleyicileri konuyu deşifre etmeye çalışırken sanat eseriyle daha derin

bir düzeyde etkileşime girmeye zorlamaktadır. Bu durumda aslında estetik kaygı gözetmediği ve yapmış olduğu figürler ile adeta estetiği yıkıma uğrattığı görülmektedir. Ayrıca izleyicilere bir afet veya deprem durumunda figürlerin yüzey üzerinde dağılma düşme ve yıkımı anımsatmaktadır. Baselitz'in resimsel çalışmaları gerçekçi temsil yerine duygusal ifadeyi vurgulamaktadır. Yüzeylerde cesur fırça tuşlarının kullanımı, yoğun renkler ve jestler figürlerin duygusal özünü aktarmakta böylece izleyici ile derin bağlar kurmaktadır. Yapbozum ve yeniden yapılanma üzerine, Baselitz'in figürü bileşenlerine ayırarak yapı söküme uğratmış ve ardından onu parçalanmış veya soyut bir şekilde yeniden yapılandırmış olduğunu gözlemlemekteyiz. Bu yaklaşım, izleyicileri şekil ve yüzeyin alışılmamış bir ilişki içinde olduğunu düşünmeye sevk etmekte olduğunu algılamaktayız.

Geçmişten günümüze kadar doğal ve insan eliyle olan yıkımların sadece toplumsal, kültürel, siyasal ve ekonomik alanlarını etkilemesi değil, ortaya çıkan mağduriyet durumları da sanatçıların yapıtları ile ilintilidir. Bu bağlamda sanatçıların yaşadıkları çağlardaki yıkımların resim sanatı alanında da işlevsel açıdan nasıl kullandıkları, deneysel çalışmalar neticesinde resim sanatını etkileyerek, nasıl yeni avangard hareketler yarattıkları sorusu tez çalışmasını yönlendiren noktalar olmuştur. Dolayısıyla yıkımın alt yapısının oluşmasıyla birlikte ortaya çıkan yeni tepkisel eylemler sanat akımlarının toplum içerisinde yaygınlaşmasını da sağlamıştır. Bulunduğu çağlar içerisinde sanatçıların pek çoğu kendi döneminde yaşanan yıkımlara sırtını çevirmemiş, tam tersine bu yıkımları tepkilerine dâhil edip tuvale, kâğıda veya başka bir mecraya aktarmıştır. Günümüzde sanatın ifade biçimleri değişirken, sanatçıların üretim yaptıkları malzeme ve materyaller çoğalmış, sanatçının bu araçlara ulaşabileceği elverişli ortamlar yaratılmıştır. Bu alanlarda ortaya çıkan uygulama ve platformlar giderek artmaktadır.

Oğuz Çalışkan da tez konusu bağlamında ürettiği çalışmalarını, kent-insan, yıkım kavramlarını gözeterek ve çağdaş sanat yapıtları ile bağlantılarını kurarak üretmektedir. İçinde de bulunduğu yıkım ortamlarını gözlemleyerek, sanat anlayışına farklı bir yorum getirme çabası içinde olmuştur. Kendisini sürekli yeni arayışlar peşinde koşan biri olarak görmekte, sanatında deneysel çalışmalar yapmaktan kaçmamaktadır. Yaşamakta olduğumuz dünyada sonu gelmeyen doğal afetler ve

savaşların oluşturduğu tahribatların olduğunu düşünerek sanatını da bu bağlamda sürdürmektedir.

Sanat ve sanatçı bu yıkımlara, oluşturdukları sonuçlara tepki gösterebilir. Ancak en önemlisi sanatçı tepkisini sanat duyarlılığı ve yolu ile ileriye taşıyabilme, geliştirebilme dürtüsüne sahip olmalıdır. Kitap, makale ve sanal kaynaklardan faydalanan Çalışkan, bazen soyut ve somut kavramlardan yola çıkarak da çalışmalarının genel yapısını kurmaktadır. Yüzeyindeki hareketliliği dokusal bir zemin olarak, uygulamanın sağladığı çeşitli alternatiflerle çalışmalarını farklı açılardan oluşturmuş üzerinde müdahalelerini yapabilmıştır. Yıkım anını ve sonrasını hissederek oluşturma amacından dolayı içinden geldiği gibi çalışılan bu ortamda farklı malzemenin olması deneysel üretimlerinin yönünü etkileyen başlıca faktörlerden biri olmuştur.

Eserlerinde hep dışavurum amacı güden Çalışkan'ın figürleri estetik kaygı gözetmeksizin oluşturduğu görülmektedir. Genellikle figürleri yıkıma tepki gösteren bir gölge gibi görülmelidir. Çalışkan bu doğrultuda yıkımın sonuçlarını mekânın ve figürlerin hal ve hareketleriyle ifade etmeye çalışmaktadır. Çalışkan kendi üretimlerini devam ettirirken incelemeleri ile yıkımı konu alan çağdaş sanatçı ve ele aldıkları konuların deneysel veya soyutlama biçiminde yansıtmaya çalıştıklarını gözlemlemiştir. Ele alınan sanatçılar yıkımın duygusal ve psikolojik etkilerini göstermek için, parçalanmış, tahrip olmuş nesnelere, yapay yapı mekânlarını seçerken Çalışkan da tuval yüzeyinde bu etkileri gösterebilmek için farklı yüzey uygulamaları deneyimlemektedir. İzleyiciyi, kentsel yaşamın karmaşıklığı, yabancılaşıma, kayıp ve yeniden yapılanma gibi konular üzerinde düşünmeye teşvik etme amacıyla, yıkımın çağdaş sanattaki ifade biçimlerini, çeşitlerini kullanmayı tercih etmiştir.

KAYNAKÇA

Adıgüzel, Y. (2012). “Esenler’de Yaşamak, Memlekette Ölmek: Göç ve Kente Uyum Sürecinde Hemşehrilik”. Murat Şentürk (Ed), Göç, Kentleşme ve Aidiyet Ekseninde Esenler’i Anlamak, İstanbul: Esenler Belediyesi Şehir Düşünce Merkezi.

Akkar, Z. M (2006). Kentsel Dönüşüm Üzerine Batı’daki Kavramlar, Tanımlar, Süreçler ve Türkiye, Planlama TMMOB Şehir Plancıları Odası Yayını,(36), s. 29-37.

Akdur R. (2000). 21. Yüzyılda Türkiye, Türkiye Sorunlarına Çözüm Konferansı-3, Ankara Üniversitesi Basımevi.

Akyüz, H. (2001). Eğitim Sosyolojisinin Temel Kavramları ve Alanları Üzerine Bir Araştırma, MEB Yay., İstanbul.

Antmen, A. (2000). A’dan Z’ye Yirminci Yüzyıl Sanatı. P Sanat ve Kültür Dergisi, (16), s.65-67.

Aşkaroğlu V. (2017). Toplum Ve Birey: Yabancılaşma Üzerine Kuramsal Bir Tartışma, Karadeniz, (35), s.38

Avcı, S., Uslu, M. (2019). Ai Weiwei’nin muhalif sanatı. Akdeniz Sanat,(23), s.19-29.

Aydemir,S, Şahin.M .C.(2018). Zorunlu Kitlesele Göç Olgusuna Sosyolojik Bir Yaklaşım: Türkiye’deki Suriyeli Sığınmacılar Örneği, Dini Araştırmalar, Cilt : 21,(53), s.121–148

Aziz A. (1982). Toplumsallaşma ve Kitlesele İletişim, AÜSBF Basın-Yayın Yüksek Okulu Basımevi, Ankara.

Baldwin, J. M. (1902), Dictionary of Philosophy and Psychology, Vol: 2, The Macmillan Company, New York.

Bauman, Z. (2000). Ölümlülük, Ölümsüzlük ve Diğer Hayat Stratejileri. (Çev.: Nurgül Demirdöven). Ayrıntı Yayınları: İstanbul.

Baykam, B. (1990). Boyanın Beyni, İstanbul, Ekim.

Berman, M. (2004). Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor: Modernite Deneyimi. (Çev: Ü. Altuğ, B. Peker). İletişim Yayınları: İstanbul.

Beykal, C. (1988). “Dışavurumculuk”, KALIN-Dışavurumculuk Sanat Seçkisi,(7), s.198

- Brann, E.** (1992). What is postmodernism? the harvard review of philosophy. 2(1),s.4-7.
- Brezinka W.** (1994). Socialization and Education; Essays in Conceptual Criticism, trans. James Stuart Brice, Greenwood Press, Westport,
- Bugler, C.** Kramer, A. Weeks, M. Whatley, M. ve Zaczek, I. (2017). Sanat Kitabı. Çeviren: Ahmet Fethi. 1.Basım. İstanbul: Alfa Basım Yayım.
- Cabanne, P.** (1997). Kolajlar. (Der. Batur E.), Modernizmin Serüveni. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cain, Abigail.** (2017). Why Robert Rauschenberg Erased a De Kooning?. Artsy, Erişim: 03.02.2020
- Cirhinlioğlu, Z.** (1999). Az gelişmişliğin Toplumsal Boyutu, Ankara: İmge Kitabevi.
- Clarke, A. E.** (2003). Situational analyses: grounded theory mapping after the postmodern turn. Symbolic Interaction. 26 (4), 553-576
- Clausen John A.,** (1971). “A Historical and Comparative View of Socialization Theory and Research”, Socialization and Society, Ed. John A. Clausen, Little Brown, Boston, 1968a, s.22.
- Çarmıklı, B.** (2014). Anıtların Adamı Anselm Kiefer, Gezdım, Gördüm, Yazdım.
- Danziger, K.** (1971). Socialization, Penguin Books Ltd., Middlesex, 1971.
- Detlev G.,** (2002). Bir Baseltiz Retrospektifi, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Demirhal,M.E.,Namlı Z.,Tamam** (2019) L.Psikolojik Acı,Psikiyatride Güncel Yaklaşımlar. 11(2),s.205-213
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi,** (1997) Y.E.M.Yay., İstanbul.
- Elkin, F. ve Geranld H.** (1978). The Child and Society: The Process of Socialization, Random House, New York.
- Eraydın, A.** (1992). Post-fordizm ve değişen mekânsal öncelikler, ODTÜ Yayınları: Ankara.
- Erol E.** (2017). Türkiye’de 2000 Sonrası Çağdaş Sanatta Fotoğraf Aracılığı İle Yapılan Kent Yorumları Ve Sonuçları, Dokuz Eylül Üniversitesi, Fotoğraf Ana sanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi.
- Fisher, J.** (1974). Destruction as a Mode of Creation. The Journal of Aesthetic Education Erişim: 01.01.2020.
- Fineberg, J.** (1995). Art Since 1940. New York: Laurence King
- Fineberg, J.** (2014). 1940’dan Günümüze Sanat. İzmir: Karakalem Kitabevi.

- Fineberg, J.** (2014). 1940'tan Günümüze Sanat. Varlık Stratejileri, (3. Baskı). (Çev: Simber Atay Eskier, Göral Erinç Yılmaz). İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Friedmann, J.** ve Wolff, G. (1982). World city formation: an agenda for research and action. *International Journal for Urban and Regional Research*. 6, 309-341.
- Fuller, John L.** (1970). "Genetic Influences on Socialization", *Early Experiences and The Processes of Socialization*, Ed. R. A. Hoppe. G. A. Milton, E. C. Simmel, Academic Press, New York, 1970, (7-18).
- Fuller, S.** (1990). Does it play to go postmodern if your neighbors do not? after the future postmodern times and places (Edt. Gary Shapiro). New York Press.
- Güven, S.** (2017), Kiefer'in eserlerinde yüzeysel deneyselliğin sosyolojik bağlamı. *Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat*, 2, 209-218.
- Harvey, D.** (1990). Between space and time: reflections on the geographical imagination. *Annals of the Association of American Geographers*. 80(3), 418-434.
- Hasan Eren vd. (haz.)**, (1988). Türkçe Sözlük, Türk Tarih Kurumu Basım Evi, Ankara.
- Hilary A. R.** (2002), "Socialization", *International Encyclopedia of Marriage and Family*, ed. James J. Pozetti, Jr., Vol. 4, Thomson&Gale, New York.
- Holt-Jensen, A.** (2017). Coğrafya: tarihi, felsefesi ve temel kavramları (4. Baskı). İstanbul: İdil Yayıncılık.
- Honour, H. Fleming, J.** (2016). Dünya Sanat Tarihi. Çev: Hakan Abacı. İstanbul: Alfa Yayıncılık.
- Gemici, E. Çatal, S.** (2019). Göç ve çok kültürlülük. *Anadolu Strateji Dergisi*, 1(1), 51-60.
- Giddens, A.** (1993). Sosyoloji. (Çev.: Ruhi Esengün ve İsmail Öğretir). İhtar Yayınları: İstanbul.
- Gombrich, Ernst H.** (1997). Sanatın Öyküsü. Çevirenler: Erol Erduran ve Ömer Erduran. 16.Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Goldstein, C., White, K.** (2019). What Makes Someone Attack a Work of Art? Here Are 9 of the Most Audacious Acts of Art Vandalism—and What Inspired Them.
- Gordon, D.** (1983). "Ekspresyonizm: Art by Antithesis", *AIA*, Jan.
- Güven, S.** (2017), Kiefer'in eserlerinde yüzeysel deneyselliğin sosyolojik bağlamı. *Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat*, 2, 209-218.
- Inkeles A.** (1969). "Social Structure and SocIALIZATION", *Handbook of Socialization*

Theory and Research, ed. David A. Goslin, Rand McNally, Chicago.

İnsel, A. (1995). Türkiye Toplumunun Bunalımı, 2. Baskı, İstanbul: Birikim Yayınları.

İsen, G., Batmaz V., (2006). Ben ve Toplum, Salyangoz Yay., İstanbul, 2006.

Kılıç, Gündüz. Y., & Enginoğlu. T. (2018). Yeni dışavurumculuk bağlamında Anselm Kiefer'in "osırıs ve ısıs" adlı eserinin göstergebilimsel çözümlemesi. İdil Sanat Dergisi, 7(51),1307-1314

Jennings, M. K (2001). "Socialization: Political", International Encyclopaedia of the Social Behavioural Sciences, ed.Neil J. Smelser and Paul B. Baltes, Elsevier Science Ltd., Oxford, 2001.

Kağıtçıbaşı Ç. (1996). İnsan ve İnsanlar, Evrim, İstanbul.

Kahraman, H. B. (1988). "Ekspresyonizm Kavramında Temel Sorunlara Bir Bakış" KALIN-Dışavurumculuk Sanat Seçkisi,(7),1988

Kahraman, H. B. (1995). "Ekspresyonizm: Bazı Temel Sorunlara Bir Bakış", Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri, Y.K.Y. Yay., İstanbul.

Kaldık, B. (2015). Göç Mekânlarındaki Gençlerin Kimlik İnşası: Sultangazi Örneği, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Maltepe Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Kayın, E. (2010). Mekânsal ve sosyo-ekonomik ayrıksılıklar geriliminde izmir: küresel yerel fenomenler. "Değişen İzmir'i Anlamak" Kitabı içinde (337-360). Phoenix Yayınevi. Ankara.

Kurt, Ümit (2012). "Demokratik Bir Kent Kültürü İnşası". Murat Şentürk (Ed), Göç, Kentleşme ve Aidiyet Ekseninde Esenler'i Anlamak, İstanbul: Esenler Belediyesi Şehir Düşünce Merkezi Şehir Yayınları.

Kuspit, D. (1981). "The New (?) Ekspresyonizm: Art as DamagedGoods", Artforum, Nov.

Kuspit, D. (2017). Creative Destruction Once More: Donald Kuspit on Graham Wilson's Paintings. White Hot Magazine, Erişim: 02.01.2020.

Keleş, R. (1998). Kentbilim Terimleri Sözlüğü, Ankara: İmge Kitabevi.

Kılıçbay, M. A. (1993). Şehirler ve Kentler, Ankara: Gece Yayınları.

- Kılıç, Gündüz. Y., & Enginoğlu. T.** (2018). Yeni dışavurumculuk bağlamında Anselm Kiefer'in "osırıs ve ısıs" adlı eserinin göstergebilimsel çözümlemesi. *İdil Sanat Dergisi*, 7(51),1307-1314.
- Koçak H.** (2011). Kent Kültürü İlişkisi Bağlamında Türkiye'de Değişen ve Dönüşen Kentler SBAD. 2011; 6(2): 259-269,
- Korkmaz, R.** (2015). Yazınsal Okumalar: "Yurtsuzluk İtkisi ve Anayurt Otelı". Kesit Yayınları: İstanbul.
- Kristeva, J.** (1991). *Strangers to Ourselves*. (Trans.: L. S. Roudiez). Harvester Wheatsheaf: Hampstead.
- Kurtkan A.** (1979). Genel Sosyoloji, İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Yayınları, İstanbul.
- Marshall, G.** (1999). Sosyoloji Sözlüğü, Osman Akınbay ve Derya Kömürçü (Çev.), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Martin, J. St.** (2007). "Socialization": The Politics and History of a Psychological Concept, 1900-1970, Unpublished Masters Thesis, Wesleyan University, Connecticut,
- Mauracher, M.** (2015). *Deliberate Destruction On Destroying to Create*
- May, Rollo.** (2018). *Yaratma Cesareti* (A. Oysal, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları
- Murat Şentürk** (2012), *Göç, Kentleşme ve Aidiyet Ekseninde Esenler'i Anlamak*, İstanbul: Esenler Belediyesi Şehir Düşünce Merkezi Şehir Yayınları.
- Özayten,N.**(1988).,"Dışavurumculuk",KALIN Dışavurumculuk Sanat Seçkisi,(7),198.
- Özcan, Ahmet** (2012). "Bir İstanbul Distopyası: İstanbul'un Sınıfsal ve Kimliksel Dönüşümü Bağlamında Karşı-Kentler, Folyo- Yaşamlar ve Yok-Mekânlar".
- Ötgün, C.** (2000). Sanatın şiddeti ve sınırları. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(1), 90-103.
- Russel, J. ve Gablik, S.** (1969). *Pop Art Redefined*, Praeges, New York, 1969, Aktaran: Hasan Bülent Kahraman
- Sarup, M.** (1995). *Postyapısalcılık ve postmodernizm* (Çev. Ahmet Çiğdem) Ark Yayınları: İstanbul.
- Sayın, Ö.** (1994). *Sosyolojiye Giriş*, Neşa Ofset, İzmir.
- Shiner, L.** (2018). *Sanatın İcadı – Bir Kültür Tarihi*. Çeviren: İsmail Türkmen. 5.Basım. Ankara: Heretik Basın ve Yayın.
- Soja, E.** (2000). *Postmetropolis- critical studies of cities and regions*, Blackwell Publishers Ltd: Oxford.

- Sucuoğlu,M,D.** (2021) Nevin Yavuz Azeri, Akdeniz Sanat, cilt 15, (28),s.96.
- Sucuoğlu,M, D,Azeri,N,Y.**(2021). Akdeniz Sanat, cilt 15,(28),s.105.
- Storper, M.** (1997). The regional world - territorial development in a global economy, Guilford: New York.
- Şahin Ö.,** (2019). Birey-Mekân İlişkisi Bağlamında Kamusal Alan Ve Güncel Sanata Yansımaları, Sakarya Üniversitesi, Resim Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi,
- Vigilant L. G. Williamson J.,** (2007). “The Sociology of Socialization”, 21st Century Sociology: A Reference Handbook, ed. C. D. Bryant, D. L. Peck, Vol: I, Sage Publication, London.
- Whitham, G, Pooke, G.** (2013). Çağdaş Sanatı Anlamak. Çev. Tufan Göbekçin. İstanbul: Optimist Kitap..
- Wieland S.** (2002) Bir Baselitz Retrospektifi, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları,
- Williams, R.**(1990). Marksizm ve Edebiyat. (Çev.: Esen Tarım). Adam Yayınları: İstanbul.
- Williams Thomas R.** (1975). “On the Origin of the Socialization”, Socialization and Communication in Primary Groups, ed. Thomas R. Williams, Mouton Publishers, Paris.
- Talu, N.** (2010). “Modernlik Söylemi: Endişeli Bakışlarda Modern Birey”. METU, JFA, 1010/1, METU Yayınları: Ankara.
- Tolan, B.** (2005). Sosyoloji. Gazi Kitabevi: Ankara.
- Viktor G.** (2000), “Socialization”, Encyclopedia of Sociology, ed. Edgar F. Borgatta,Rhonda J. V. Montgomery, Vol: 1, Macmillan Reference, Newyork.
- Yahyagil, M.Y.** (1988). Kent Kültürünü Gelişmesindeki Etkileri 11 Eylül Saldırıları: 2001'de Neler Yaşandı, 18 Yılda Neler Değişti? (2019). BBC News. Erişim: 01.04.2020.
- Yayman. S.** (2023), Anselm Kifer’ in Neo-Ekspresyonist Tarzındaki Resimleri Üzerine Bir İnceleme, Ekev Akademi Dergisi,(95).s.279.

SANAL KAYNAKÇA

- Sanal-1** <https://www.recepakdur.com/media/1370/10-akdur-r-afetler-ve-saglik-hizmetleri-tu-rkiye-sorunlarina-c-o-zu-m-konferansi-3-21-yu-zyilda-tu-rkiye-ankara-u-niversitesi-basimevi-2000.pdf> Erişim Tarihi: 13.03.2021.
- Sanal-2** <http://afed.org.uk/basicbakunin/> Erişim Tarihi: 13.03.2021.
- Sanal-3** <https://www.eskop.com/skopbulten/911-yikinti-estetigi/3718>
Erişim Tarihi: 13.03.2021.
- Sanal-4**
https://www.jstor.org/stable/3332132?readnow=1&seq=1#page_scan_tab_contents
Erişim Tarihi: 12.03.2021.
- Sanal-7** <https://www.sabah.com.tr/aktuel/2013/06/30/hindistanda-sel-felaketi>
Erişim Tarihi: 12.03.2021.
- Sanal-8** <https://www.adnancoban.com.tr/afetler-ve-duygusal-travma>
Erişim Tarihi: 12.03.2021.
- Sanal-9** <http://mimarcasamat.com/resim/anselm-kiefer.html>
Erişim Tarihi: 12.03.2021.
- Sanal-10** https://en.wikipedia.org/wiki/Anselm_Kiefer
Erişim Tarihi: 12.03.2021.
- Sanal-11** <https://www.rauschenbergfoundation.org/artist/expanding-career-1954-69> Erişim Tarihi: 12.03.2021.
- Sanal-12**
https://www.google.com/search?q=Julian+Schnabel+y%C3%BCzeyler+kullanarak+kabartma+tekni%C4%9Fi&tbn=isch&ved=2ahUKEwjD5fuI2buBAxUSif0HHVWaAKwQ2-cCegQIABAA&oq=Julian+Schnabel+y%C3%BCzeyler+kullanarak+kabartma+tekni%C4%9Fi&gs_lcp=CgNpbWcQAzoECCMQJzoFCAAQgAQ6BggAEA cQHjoECAAQHjoHCAAQExCABFD4CFje0AFgp9gBaABwAHgAgAGLAYgBgASSAQMwLjSYAQCgAQGqAQtnD3Mtd2l6LWltZ8ABAQ&sclient=img&ei=4DUMZcP1NpKS9u8P1bSC4Ao&bih=600&biw=1024#imgsrc=U4ZpTzUUxaLLfM Erişim Tarihi: 13.03.2021.

Sanal-13 <https://paintedout.tumblr.com/post/164859157332>

Erişim Tarihi: 13.03.2021.

Sanal-14 <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-robert-rauschenberg-erased-dekooning>

Sanal-15 <https://news.artnet.com/art-world/9-acts-of-art-vandalism-1630771>

Erişim: 01.04.2020

Sanal-16 <https://whitehotmagazine.com/articles/on-graham-wilson-s-paintings/3802>

Erişim Tarihi: 12.03.2021.

Sanal-17 <https://arkeofili.com/bizansin-sanat-yikimi-ikonoklast-donem/>

Erişim Tarihi: 12.03.2021.

Sanal-18 <https://architecturedesigntheory.files.wordpress.com/2014/05/almanakelif-g3b6ztoprak1.pdf> Erişim Tarihi: 12.03.2021.

Sanal-19 Taha A., www.zaman.com.tr/2002/08/24/kultur/h1.htm-30k

Erişim Tarihi: 12.03.2021.

Sanal-20 <http://www.iktisadiyat.com/2009/03/18/schumpeter-yenilik-veyaratici-yikim/> Erişim Tarihi: 12.03.2021.

Sanal-21 <https://www.bbc.com/turkce/haberler-dunya-49653233>

Erişim Tarihi: 12.03.2021.

Sanal-22 <http://www.banucarmikli.com/anitlarin-adami-anselm-kiefer/>

Erişim Tarihi: 12.03.2021.

Resim1.6.[https://www.google.com/search?q=A.+R.+Penck%2C+%E2%80%9DTerminatethex\(ii\)%E2%80%9D+1990&tbm=isch&ved=2ahUKEwjxys-Q6c-BAxUP3wIHHXfuKTEQ2-cCegQIABAA&oq=A.+R.+Penck%2C+%E2%80%9DTerminatethex\(ii\)%E2%80%9D+1990&gs_lcp=CgNpbWcQA1CCDFjWGGDvH2gAcAB4AIABngGIA YMCKgEDMC4ymAEAoAEBqgELZ3dzLXdpei1pbWewAQDAAQE&sclient=img&ei=EsMWZfH5KY--i-gP99yniQM&bih=619&biw=1366#imgrc=mPXTeJR3nblDQM,](https://www.google.com/search?q=A.+R.+Penck%2C+%E2%80%9DTerminatethex(ii)%E2%80%9D+1990&tbm=isch&ved=2ahUKEwjxys-Q6c-BAxUP3wIHHXfuKTEQ2-cCegQIABAA&oq=A.+R.+Penck%2C+%E2%80%9DTerminatethex(ii)%E2%80%9D+1990&gs_lcp=CgNpbWcQA1CCDFjWGGDvH2gAcAB4AIABngGIA YMCKgEDMC4ymAEAoAEBqgELZ3dzLXdpei1pbWewAQDAAQE&sclient=img&ei=EsMWZfH5KY--i-gP99yniQM&bih=619&biw=1366#imgrc=mPXTeJR3nblDQM,)

Erişim Tarihi: 15.09.2023.

Resim1.7.https://www.google.com/search?q=Rainer+Fetting+iki+yerli&tbm=isch&ved=2ahUKEwjusZbb6s-BAxV79LsIHZBSA10Q2-cCegQIABAA&oq=Rainer+Fetting+iki+yerli&gs_lcp=CgNpbWcQAzoFCAAQgAQ6BAgAEB46BwgAEBMQgAQ6BggAEB4QE1DwB1i THWDbHmgAcAB4AIABpAGIAY0IkEDOC4zmAEAoAEBqgELZ3dzLXdpei1pbWfAAQE&sclient=img&ei=u8QWZa7oHPvo7_UPkK WJ6AU&bih=619&biw=1366#imgrc=h3JxSe7Thx2e9M,

Erişim Tarihi: 12.07.2023.

Resim1.8.

https://www.google.com.tr/search?q=Sandro+Chia%2C+&tbm=isch&ved=2ahUKEwjat-3O68-BAxXF4KQKHURUCrMQ2-cCegQIABAA&oq=Sandro+Chia%2C+&gs_lcp=CgNpbWcQAzIHC AAQExCABDIHCAAQExCABDIHCAAQExCABDIHCAAQExCA BDIHCAAQExCABDIGCAAQHhATMgYIABAEeBMyBggAEB4Q EzIGCAAQHhATMgYIABAEeBM6BggAEAgQHICSDVjaIWDfJW gAcAB4AIABiQGIA YALkgEDOS41mAEAoAEBqgELZ3dzLXdpei1 pbWfAAQE&sclient=img&ei=rsUWZdqoBMXBkwXEqKmYCw&bi h=619&biw=1366#imgrc=watKBwnbw5hu7M,

Erişim Tarihi: 17.08.2023.

Resim1.9.https://www.google.com.tr/search?q=Enzo+Cucchi+grav%C3 %BCr&tbm=isch&ved=2ahUKEwjQs5e57c-BAxUHyaQKHQyODGwQ2-cCegQIABAA&oq=Enzo+Cucchi+grav%C3%BCr&gs_lcp=CgNpbWc QAZoFCAAQgAQ6BAgAEB46BwgAEBMQgAQ6BggAEB4QE1DM BliiFmCUF2gAcAB4AIABb4gBiwWSAQM2LjGYAQCgAQGqAQtnD 3Mtd2l6LWltZ8ABAQ&sclient=img&ei=mccWZZCDHoeSkwWMnL LgBg&bih=619&biw=1349&hl=tr#imgrc=62m7Ax5IZKsriM&imgdii= VknRXvcGZBUVBM,

Erişim Tarihi: 19.09.2023.

Resim1.10.<https://www.google.com.tr/search?q=Anselm+Kiefer+- +N%C3%BCrnberg%2C+FestpieleWiese+%E2%80%93+N%C3%BC>

rnberg%2C+Festival+Alan%C4%B1+(1982)+280x380+cm+Tuval+%
C3%9Czerine+Kar%C4%B1%C5%9F%C4%B1k+Teknik&tbm=isch
&ved=2ahUKEwjf-sXH78-BAxVJg_0HHUYNDjIQ2-
cCegQIABAA&oq=Anselm+Kiefer+-
+N%C3%BCrnberg%2C+FestpieleWiese+%E2%80%93+N%C3%BC
rnberg%2C+Festival+Alan%C4%B1+(1982)+280x380+cm+Tuval+%
C3%9Czerine+Kar%C4%B1%C5%9F%C4%B1k+Teknik&gs_lcp=Cg
NpbWcQA1CJEFjKG2D4J2gAcAB4AIABAIgBAJIBAJgBAKABAAa
oBC2d3cy13aXotaW1nsAEAwAEB&sclient=img&ei=0MkWZd_SHc
mG9u8Pxpq4kAM&bih=619&biw=1349&hl=tr#imgrc=2DyJCzMTiV
LqdM,

Erişim Tarihi: 20.06.2023.

Resim1.11. <https://www.wikiart.org/en/anselm-kiefer/the-orders-of-the-night-1996>,

Erişim Tarihi: 07.08.2023.

Resim2.12. <https://www.sfmoma.org/artwork/98.298/>

, Erişim Tarihi: 17.07.2023.

Resim2.1. <https://www.sfmoma.org/artwork/PGPS98.466/>

, Erişim Tarihi: 18.07.2023.

Resim2.2. <https://bit.ly/2rSO6zU>,

Erişim Tarihi: 19.07.2023.

Resim2.3. <https://www.sfmoma.org/artwork/PGPS98.466/>,

Erişim Tarihi: 20.07.2023.

Resim2.4. <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/archive/pearl-street-studio-0>,

Erişim Tarihi: 21.06.2023.

Resim2.5. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1737729>,

Erişim Tarihi: 25.07.2023.

Resim2.6. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1737729>,

Erişim Tarihi: 25.06.2023.

Resim2.7. <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/odalisk>,

Erişim Tarihi: 19.07.2023

Resim2.8. http://sammlung-essl.at/jart/prj3/essl/main.jart?content-id=1366790541558&rel=en&article_id=1364382716060&event_id=1364382716122&reserve-mode=active,

Erişim Tarihi: 25.06.2023.

Resim2.9. <https://www.flickr.com/photos/lightgoingon/6241656772>,

Erişim Tarihi: 19.06.2023.

Resim2.10. <https://www.widewalls.ch/magazine/artist-of-the-week-july-georg-baselitz>, Erişim Tarihi: 19.06.2023

Resim2.11. <https://www.iheartmyart.com/post/100588398788/georg-baselitz-blauer-kopf-1-iii-1984-kunsthalle>,

Erişim Tarihi: 19.06.2023

