

ÇAĞDAŞ RESİM SANATINDA YAPISÖKÜM, ÇIPLAKLIK VE KOLAJ ÜZERİNDEN BEDENİN TEMSİLİ

•Sanatta Yeterlik Öğrencisi Meryem Özbahar*

•Doç. Gülçin KARACA**

ÖZET

Jacques Derrida'nın ortaya attığı “dekonstrüksiyon” Türkçe karşılığı yapısöküm olan kavramın, resim sanatı eserlerindeki yöneliminin parçalılıklar ve çoklu katmanlarla ilgili olduğu düşünülmektedir. Kolajda olduğu gibi nesnelerin, bağlamından koparılıp sanat çalışmasının yüzeyinde kullanılmasının da yapısökümle ilişkili olduğu kabul edilebilmektedir. Bu özelliklerden yola çıkarak, bu makalede, çıplak bedeni yapısökümle ilişkili olduğu düşünülen parçalamalar ve kolaj tekniği ekseninde kullanan 1960 sonrası eser üreten sanatçılardan beş tanesi seçilmiştir: Bedri Baykam, İrfan Önürmen, Jeff Koons, Nur Koçak ve Tom Wesselmann. Bu sanatçıların işleri yapısöküm perspektifinden incelenerek, bu çözümleme aracılığıyla bedenin sanat tarihindeki geleneksel temsil biçimlerinin nasıl bozulduğu ve yeniden yapılandırıldığı tartışılmaktadır. Çalışma, kolaj tekniği ekseninde çıplak bedenin sanat içinde nasıl bir anlam kaymasına uğradığını ve sanatçılar tarafından nasıl farklı stratejilerle ele alındığını ortaya koyarak, sanat ve görsel kültür ilişkisine yeni bir bakış açısı sunmayı amaçlamaktadır. Araştırmada yöntem olarak literatür tarama yöntemi kullanılmıştır. Sonuç olarak, çağdaş sanatta çıplak bedenin yalnızca estetik öge bir olarak değil, kültürel, ekonomik ve ideolojik bir araç olarak ele alındığı ve bu beş sanatçının yapısöküm kavramı bağlamında hangi benzer ve farklı özelliklere sahip oldukları ortaya konmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Çıplaklık, Beden, Çağdaş sanat, Yapısöküm, Kolaj.

* Anadolu Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, meryemozbahar@gmail.com, ORCID: <https://orcid.org/0000-002-8883-6552>

** Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, gulginkaraca@anadolu.edu.tr, ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8768-1667>

PRESENTATION OF BODY IN TERMS OF DECONSTRUCTION, NUDITY AND COLLAGE IN CONTEMPORARY PAINTING

•PhD Student Meryem Özbahar*

•Assoc. Prof. Gülçin KARACA**

ABSTRACT

The concept of deconstruction, which was put forward by Jacques Derrida, can be thought to be related to fragmentation and multiple layers in works of art. It can be accepted that the use of objects on the surface of the work of art, detached from their context, as in collage, is also related to deconstruction. Based on these features, in this article, five artists who produced works after 1960, who used the nude body through the axis of fragmentation and collage technique, which are thought to be related to deconstruction, were selected: Bedri Baykam, İrfan Önürmen, Jeff Koons, Nur Koçak and Tom Wesselmann. The works of these artists are examined from the perspective of deconstruction and the discussion focuses on how the traditional forms of representation of the body in art history are disrupted and restructured. The study aims to present a new perspective on the relationship between art and visual culture by revealing how the nude body has shifted in meaning in art through the axis of collage technique and how it is handled with different strategies by artists. The literature review method was used as the method in the research. As a result, it has been tried to reveal that the naked body in contemporary art is not only considered an aesthetic element but also as a cultural, economic and ideological tool and what similar and different characteristics these five artists have in the context of the concept of deconstruction.

Keywords: Nudity, Body, Contemporary art, Deconstruction, Collage.

* Anadolu University, Graduate School of Education, Department of Painting, e-mail: meryemozbahar@gmail.com, ORCID: <https://orcid.org/0000-002-8883-6552>

** Anadolu University, faculty of fine arts, department of painting, gulcinkaraca@anadolu.edu.tr, ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8768-1667>

GİRİŞ

Yapısöküm (déconstruction), Fransız filozof Jacques Derrida tarafından 1967’de yayımlanan “Of Grammatology” adlı eserinde geliştirilmiş olan felsefi ve eleştirel bir yöntemdir. Bu yaklaşım, metinlerde sabit ve tekil anlamların bulunmadığını; her metnin kendi içinde çelişkiler, boşluklar ve ertelenmiş anlamlar taşıdığını savunmaktadır (Derrida, 2011; Derrida, 2020). Derrida’nın yapısöküm kuramını açıkladığı metinlerde birçok kavramdan yararlandığı görülebilmektedir; kuramın temel kavramlarından biri olan “différance” (farklılık oyunu), anlamın hiçbir zaman sabitlenemeyeceğini ve her zaman başka bir işarete ertelendiğini ifade etmektedir (Aydınalp, 2017: 157). Metinlerde “yapı” ve “merkez” kavramlarından yararlanılarak, yapının sabit ve değişmez bir merkez etrafında kurulmadığı, merkezin aslında yapının kendisi içinde parçalandığı açıklanmaktadır (Derrida, 2020: 367-369). Yapısöküm, ayrıca “ikili karşıtlıkların çözülmesi” yoluyla, Batı düşüncesinin anlamı zıtlıklar üzerinden inşa eden hiyerarşik yapısını sorgulamakta ve bu ikilikleri parçalayarak yeniden düşünme imkânı sunmaktadır (Derrida, 1994: 21, 22-29; Ramond, 2011: 70). Bunun yanında, iz (trace) kavramı da, hiçbir anlamın kendi başına var olamayacağını, her ifadenin geçmişteki başka işaretlerin izlerini taşıdığını belirtmektedir (Derrida, 2011: 107-110). Bu kavramların yapısökümün temelini oluşturan bazı kavramlar olduğu belirtilebilmekle birlikte yapısökümü açıklayan başka kavramların da olduğunu belirtmekte yarar vardır. Genel olarak bu kavramların ortak özelliğinin ise; anlamın sabit, mutlak ve tekil olmadığına, aksine her zaman ertelenen, parçalanan, bağlama göre değişen ve yorumlara açık bir yapı taşıdığına işaret edilmesi olarak belirtilebilmektedir (Derrida, 2011; Derrida, 2020).

Yapısöküm, kökenleri Kierkegaard ve Nietzsche’nin düşüncelerine uzanan varoluşçuluk felsefesinden sonra, disiplinlerarası alanlarda en fazla etkide bulunan yaklaşımlardan biri olarak kabul edilmektedir (Koz ve Türk, 2022: 325). Yapısöküm bu yönüyle yalnızca yazılı değil, görsel olanın da çözümlemesini olanaklı kılmaktadır (Tercan, 2023: 73). Sanat alanında yapısöküm, genellikle görsel dili, malzeme kullanımını ve temsil biçimlerini sorunsallaştırarak işlemektedir. Sanatçılar, geleneksel ikonografileri bozarak, biçimsel kodları ters yüz ederek veya yerleşik anlatı yapılarını çarpıtarak temsiliyetin istikrarını sorgulayabilmektedirler. Bu doğrultuda sanat eserleri yalnızca estetik birer nesne değil, aynı zamanda ideolojik, kültürel ve politik bir söylem alanı haline gelebilmektedir (Derrida, 2020; Foster, 1985). Sanat eserleri de birer “metin” gibi okunabilir; eserlerdeki kompozisyon tercihleri, kültürel referanslar ve görsel stratejiler yeniden değerlendirilerek, alışlagelmiş anlam katmanları sorgulanabilmektedir. Özellikle çağdaş sanat pratiklerinde çok katmanlı, parçalı ve anlamı sürekli ertelenen yapıların analizi için yapısökümcü yaklaşımların giderek daha yaygınlaştığı gözlemlenmektedir.

Bu gözlem makale yazarları tarafından hazırlanan ve tam metin bildiri olarak yayımlanan başka bir araştırmayla da ortaya çıkmıştır. Araştırmacılar tarafından daha önce gerçekleştirilen uluslararası bir sempozyumda sunulan bildiride, yapısöküm bağlamında tez yazarları tarafından resim sanatı uygulamalarının üretilmiş olduğu beş farklı yüksek lisans tezi araştırılmıştır. Bu araştırmayla yapısöküm kavramının resim sanatında nasıl ele aldığı ve resim çalışmalarında ne şekilde kullanıldığı üzerine değerlendirmeler sunulmuştur. Söz konusu çalışmada, tez yazarları tarafından kullanılan görsel öğelerin genellikle parçalanarak yeniden yapılandırılması yönteminin kullanılmış olduğu ve bunun; belirsizlik, çok katmanlılık ve anlamın ertelenmesi gibi göstergelere dönüşmüş olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Bu makalede ise söz konusu önceki çalışmada ortaya konan temel sorular yeniden ele alınmakta, bu defa tematik olarak çıplaklık, teknik olarak ise kolaj yöntemi ekseninde bir değerlendirme yapılmaktadır. Özellikle kolaj tekniğinin doğası gereği barındırdığı parçalılık, katmanlılık ve fragmente yapının, yapısöküm kuramı ile güçlü bir ilişki kurduğu düşünülmektedir. Aynı şekilde çıplaklık teması da sanat tarihinde tarihsel, kültürel ve ideolojik bağlamlar ekseninde değişime uğramış, sürekli dönüşüm ve temsil sorunları ile ilişkili bir konu olmuştur. Geleneksel sanatta çoğunlukla idealize edilmiş ve estetik bir obje olarak temsil edilen çıplak beden, 1960 sonrası çağdaş sanat üretimlerinde çok daha eleştirel, sorgulayıcı ve çoğu zaman politik bir bağlamda yeniden ele alınmıştır. Postmodern süreçle birlikte aynı zamanda çıplak bedenin estetik güzellik demek olduğu merkezli anlatı yerinden edilmiştir.

Sanayi sonrası kapitalist toplum yapısı, medya ve reklam estetiğinin etkisiyle çıplak beden, yalnızca sanatsal bir imge olmaktan çıkıp, aynı zamanda bir tüketim nesnesine dönüşmeye de başlamıştır. Bu dönüşüm, özellikle kolaj, foto-kolaj, montaj ve katmanlı teknikler kullanan sanatçılar tarafından eleştirel biçimde yeniden üretilmiş, bedenin metalaşmasına dair yeni anlatılar oluşturulmuştur.

Bu çalışmada da parçalılık ve çıplak beden temsili kullanan Bedri Baykam, İrfan Önürmen, Jeff Koons, Nur Koçak ve Tom Wesselmann gibi farklı kültürel bağlamlarda üretim yapan beş çağdaş sanatçının eserleri yapısöküm kuramı üzerinden ele alınarak incelenmiştir. Bu bağlamda makalede aşağıda yer alan temel sorulara yanıt arandığı belirtilebilir:

- Sanatta çıplak beden, bir sanat nesnesi mi yoksa bir tüketim objesi mi olarak konumlandırılmaktadır?
- Kolaj ve katmanlı teknikler, çıplaklık temsiline nasıl yeni anlamlar kazandırmaktadır?

- Batı ve Türkiye’de sanatçılar, çıplaklığın tüketim kültürüne eklemlenmesini nasıl farklı şekillerde yorumlamaktadır?
- Yapisöküm perspektifinden bakıldığında, çıplak bedenin parçalanması nasıl bir görsel ve anlamsal dönüşüm yaratmaktadır?

Araştırma sonucunda bu soruların yanıtları ele alınmıştır. Araştırmada elde edilen verilerin makaledeki başlıklar altında tartışması yapılarak, ele alınan sanatçıların çalışmalarının birbirleriyle benzerlik ile farklılıkları ortaya konmaya çalışılmış ve araştırma içinde örneklerle sorgulanmıştır. Çalışmada, yapisökümcü yaklaşım temel alınarak seçilen sanatçılar ekseninde özellikle kolaj, montaj ve katmanlı teknikler aracılığıyla çıplak bedenin sanatta nasıl yeniden üretildiğine ve anlam kaymalarına uğratıldığına dair bir analiz sunulması amaçlanmaktadır.

1. Sanat Tarihinde Çıplak Beden

Araştırmanın amacına ulaşmak üzere, araştırma sorularının da temelini oluşturan “çıplaklık nedir?” sorusu üzerinde durmak yerinde olacaktır; “soyunuk olma hali” olarak tanımlanan çıplaklık, sanatta ise nü olarak da ifade edilen bir “seyirlik obje olma” durumudur (Açan, 2013: 1).

Çıplaklık, birçok uygarlıkta dini ritüellerin ve büyü törenlerinin ayrılmaz bir parçası olmuş, bereketin simgesi olarak kabul edilmiştir. Zaman içinde farklı anlamlar kazansa da, çeşitli dönemlerde sanat ve inanç sistemlerinde kendine yer bulmuştur. Bereket idollerinde çıplaklığın, doğurganlığın ve yaşamın sembolü olarak kullanıldığı görülebilmektedir. Çıplaklığın, Arkaik dönemde ölümü betimlediği, aynı zamanda, Antik Roma ve Yunan’ın zenginleştiği dönemlerde özgürlüğün de simgesi olduğu görülmektedir. Orta Çağ’da arınma ve saflığı, Rönesansta ise insan ve doğa arasındaki bağı temsil ettiği söylenebilmektedir. Ancak, bağnaz düşüncelerle şekillenen toplumlar uzun süre eski alışkanlıklarından sıyrılmayarak doğallığa yönelmekte zorlanmışlar, bu nedenle, çıplaklık ile olan mücadelelerini sürdürmeye devam etmişlerdir (Titere, 1992: 3).

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ise çıplaklık kendini ifade etmek için mitolojiden ilham almaya ihtiyaç duymadan daha özgür bir alan bulmaya başlamıştır. Klasik sanatta çıplaklık ideal güzelliği temsil etmek için kullanılırken, modern sanatta bu anlayış geçerliliğini yitirmiştir (Açan, 2013: 40). Modern dönemde geleneksel anlamda ele alınan çıplaklık anlayışının değiştiği görülmektedir. Modern dönem sanatçıları konu seçiminde daha özgür olma yoluna gitmişlerdir. Modern sanatın öncülerinden biri olan Manet, “Kırda Öğle Yemeği” adlı tablosunda, klasik resim geleneğinde sıkça karşılaşılan idealize

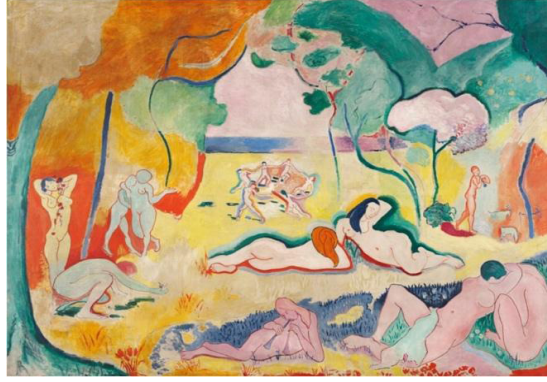
edilmiş Venüs ya da nymphe (Yunan mitolojisinde doğa ve suyla ilişkilendirilen dişi tanrısal varlıklar) figürlerine yer vermemeyi, dönemin sanat çevreleri tarafından tepkiyle karşılanacağını bilerek tercih etmiştir (Görsel 1). Daha önceki yıllarda yapılan resimlerde Venüs ve nymphelerin çıplak olmalarının tepki oluşturmamasının nedeni mitolojik imgeler olmasından kaynaklanmaktadır. Oysa Manet eserinde genç bir kadını tümüyle çıplak, diğer genç kadını da ince bir iç giysisi ile yarı çıplak ele almıştır. Resimdeki erkek figürler ise giyinik olarak görülmektedir. Tümüyle çıplak olan kadının sarı şapkası ve soluk mavi giysisi hemen kendisinin yanı başında yer almakta, arka planda ince iç giysili kadın da Sein Nehri'nin sularına elini daldırarak serinlemektedir. İlk önce “Dörtlü Grup”, sonra “Yıkanma” ve en sonunda da “Kırda Öğle Yemeği” adı verilen eserde ön planda yer alan iki erkek birbirleriyle sohbet ederken öndeki çıplak kadın fütursuzca izleyiciye bakmakta (Öndin, 2019: 17) ve Thomson’un (2014: 16) deyiimiyle kasıtlı şekilde adeta bir fahişe gibi poz vermektedir. “Kırda Öğle Yemeği” tablosundaki kadın figürünün orada eklektik bir hava içinde konumlandırılması, resme, sanki kolaj tekniğindeki gibi kes yapıştır mantığı ile yüzeye yerleştirilmiş hissi vermektedir. Postmodern dönemin özelliklerinden olan parçalılık ve eklektizm bu anlamlarda, bu çalışmada hissedilmektedir.



Görsel 1. Edouard Manet, “Kırda Öğle Yemeği”, 1863, Tüyb, 208 x 264,5 cm, Paris (Öndin, 2019: 16).

Matisse’in, 1906 yılında tamamladığı ve tek büyük boyutlu eseri olan “Yaşama Sevinci” (Görsel 2) adlı tablosu sanat dünyasında yankı uyandırmış ve hatta eski hayranları arasında bile rahatsızlık yaratmıştır. Thompson’a göre (2014: 86) modern dönem sanatçılarından Henri Matisse’in eserleri, birçok açıdan geleceğe dair öngörüler barındırması bakımından adeta kehanet niteliği taşır. Kavramsal olarak ifade etmek gerekirse, Matisse’in Yaşama Sevinci resmi, 1920’ler ve 1930’lardaki çalışmalarını aşarak, 1940’ların sonlarında ürettiği daha melodik, ritmik resimlerinin ve yaşamının son döneminde yaptığı kolajların öncüsü olmuştur (Görsel 2). Bu resim de modern döneme ait bir resim olmasına rağmen, adeta bir kolaj mantığı ile kurgulanmıştır. Resimdeki her bir figürün

veya figür grubunun kendi içinde ayrı bir havada varoluşu yine eklektik ve çok parçalı bir durumu yansıtmaktadır.



Görsel 2. Henri Matisse, “Yaşama Sevinci”, Tüyb, 174x283 cm, 1905-6 (Yılmaz, 2006: 42).

Modern dönem sanatçısının ilham aldığı kaynaklar çeşitlidir. Bu sanatçılar yeniliğin peşinde koşarken, karşılaştıkları sanat eserlerinde, ait oldukları kültürde bulunmayan değerleri keşfedip ortaya çıkarmaktadırlar. Bunun en çarpıcı örneklerinden biri de, Picasso'nun “Avignonlu Genç Kızlar” adlı eseridir (Tetire, 1992: 51). Picasso bu resimde çıplak figürleri parçalara ayırarak, sanat tarihi için de yeni bir tavır olan Kübist bir tavırla resmetmiştir (Görsel 3). Modern dönemin en çarpıcı ve radikal kompozisyonlarından biri olan bu eser, sanatçının geleneksel görsel algılara karşı geliştirdiği yeni bir görme biçimini inşa etme sürecindeki kararlılığını ve sanatsal mücadelesini açıkça yansıtmaktadır (Thompson, 2014: 96).



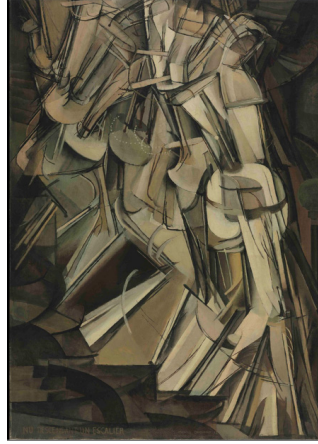
Görsel 3. Pablo Picasso, “Avignonlu Kızlar”, 1907, Moma, Amerika (Lynton, 2009: 53).

Picasso'nun Avignonlu Kızlar adlı yapıtı, Batı sanat geleneğinde idealize edilmiş nü

temsiline karşı geliştirdiği eleştirel tavırla öne çıkmaktadır. Sanatçı, Afrika kökenli “primitif” maskeleri Batı’nın akademik çıplaklık anlayışıyla karşılaştırarak, hem estetik normları hem de kültürel üstünlük varsayımlarını sorgulamıştır (Little, 2008: 103). Avignon kasabesindeki bir genelevde çalışan kadınları Afrika kökenli primitif maskeler ile resmetmek anlam olarak her iki zıtlığı birleştirerek aynı zamanda birbiriyle karşılaştırmaktadır. Kompozisyonda figürlerin parçalanmış anatomileri ve ön plandaki ölü doğa unsuru da, klasik resim düzenini bozmuştur. Picasso’nun önceki eserleriyle veya sanat tarihiyle doğrudan bir bağlantı kurmayan bu tablo, 20. yüzyıl sanatında yaygın olarak görülen parçalama anlayışının ve kolaj gibi yenilikçi tekniklerin habercisi niteliğindedir (Farting, 2014: 392).

Marcel Duchamp’ın “Merdivenden İnen Çıplak, No. 2” (1912) adlı çalışmasında da Kübist anlayışla ilişkilendirilebilecek biçimsel yaklaşımlar benimsediği görülmektedir (Görsel 4). Merdivenden İnen Çıplak, No. 2’de hareketin kronofotografik bir görselleştirme aracılığıyla ele alındığı ve figürün üst üste bindirilmiş formlarla kurgulandığı dikkat çekmektedir. Tıpkı Kübistlerin yaptığı gibi, eser, geleneksel nü tasvirlerinden farklı olarak, klasik bir beden estetiğinden uzakta, figürün hareket içindeki parçalanmış formuna odaklanmaktadır. Çıplak figür, tuvalin sınırlarına hapsolmadan, adeta zaman içinde kayarak bir geçiş sürecinde resmedilmiş ve böylelikle eserde sonsuz tekrar ve sürekli hareket kavramları metaforik bir önerme olarak sunulmuştur (Thompson, 2014: 120).

Duchamp’ın “Merdivenden İnen Çıplak No. 2” adlı eseri, geleneksel figüratif sanatın temsil yapısını radikal biçimde dönüştürerek bedeni bütünlüğünden koparmış, fragmanlara ayırmış ve tekil bakış açısı yerine çoklu bir perspektif önermiştir. Bedenin farklı açılardan üst üste binmiş şekilde resmedilmesi hareketi ve zamanı vurgulayarak, eserle Kübizm arasında doğrudan bir bağ kurmaktadır. Duchamp’ın kolaj tekniğine yaklaşımı ise geleneksel anlamda kes-yapıştır yöntemiyle değil, figürü adeta zihinsel bir kolaj gibi bölerek yeniden inşa etmesiyle kendini göstermektedir. Bu anlamda eser, kolajın sadece fiziksel bir teknik değil, aynı zamanda kavramsal bir strateji olabileceğini de ortaya koymaktadır. Duchamp’ın bu eserinde geleneksel nü resim anlayışını değiştirdiği görülmektedir (wikipedia, t.y.).



Görsel 4. Marcel Duchamp "Merdivenden İnen Çıplak No 2", Tüyb, 1912, Philadelphia Museum of Art, Amerika (Thompson, 2014: 121).

2. Yapısöküm ve Kolaj İlişkisi

Kolaj; gazete, muşamba, duvar kâğıdı, ahşap gibi sanat dışı malzemelerin çizim ve boyamaya ek olarak bir yüzeye resimsel öge olarak monte edilmesidir (Keser, 2009: 185). Bu yönüyle kolaj, gündelik yaşama ait bir nesnenin veya görüntünün bağlamından kopararak sanat niyetiyle yeni bir düzleme aktarılması anlamına gelmektedir. Malzemenin bu şekilde bağlamından ayırıştırılması, onun özgün anlamını sorgulayan ve dönüştüren bir işleve sahip olmasını sağlamaktadır. Böylelikle parçalandıktan sonra bir araya getirilen görüntüler beraber veya katman olarak kullanıldıkları diğer görüntülerle birleşerek yeni anlamlar üretmektedirler. Bu yönüyle bir kolaj çalışmasında kullanılan imgelerin anlamlarının her zaman kaygan bir zemine sahip olduğu da kabul edilebilmektedir. Bu bağlamda kolaj ile yapısöküm arasında kavramsal bir paralellik kurmak mümkün olmaktadır.

Kübit sanatın anlatım biçimi kolaj tekniğiyle şekillenmiştir. Bu yöntem, 20. yüzyılda sanatta bir dönüm noktası olarak kabul edilmiş ve dönemin estetik anlayışını belirlemiştir. Genellikle kolaj tekniğinin ilk kez Braque ve Picasso tarafından kullanıldığı düşünülse de, bu yöntemin kökeni 18. yüzyıla, Mary Delany'nin çalışmalarına kadar uzanmaktadır. Delany, renkli kâğıtlardan kestiği yaprak ve taç yapraklarını siyah bir zemin üzerine yapıştırarak kompozisyonlar oluşturmuştur. Bazen nadir renkleri solmuş kâğıtlardan elde etmiş, kimi zaman suluboya ile müdahale etmiş ya da gerçek yaprakları çalışmalarına dahil etmiştir (Linney, 1999).

Kolajın hem bir teknik hem de bir düşünce anlayışı olduğu kabul edilmektedir. Bu anlayış, birbirinden uzak iki gerçeğin uygunsuz bir alanda karşılaşmasını öngören Dada

ve Sürrealist estetiğe de egemen olmuştur. Yapısökümün görünmeyeni belirtme, saklı olanı çıkarma gibi bir anlayışı olduğundan Dada ve Sürrealist eserler de yapısöküm bağlamında sorgulanabileceği gibi, çağdaş sanat bağlamında, özellikle kavramsal sanat üzerine eser üreten sanatçıların çalışmalarında yapısökümcü bir yaklaşımın belirgin olduğu söylenebilmektedir.

3. 1960 Sonrası Sanatın Yapısökümü İlişkisi

Çağdaş sanat terimi postmodern sanatla eşdeğer olarak, eklektik (seçmeci) bir eğilimi belirtmek için kullanılmaktadır (Yılmaz, 2006: 13). Smith'e göre (2009: 8) "Çağdaşlık, yalnızca sanatın eşi benzeri görülmemiş bir şekilde çoğalmasında veya yalnızca görünüşte sonsuz çeşitliliğinde değil, aynı zamanda sanatı yapmanın ve başkalarına iletmenin oldukça farklı yollarının ortaya çıkışında ve bunlar arasındaki tartışmada kendini göstermektedir". Postmodern teriminin ise genellikle 1960 sonrası ortaya çıkan sanat türlerini tanımlamak için kullanıldığı görülmektedir. Özellikle Kavramsal Sanatla birlikte kavramın ve felsefi öğelerin sanat alanıyla ilişkilendiği görülmektedir. Le Witt ve Kosuth'un makaleleri bu yönde dikkat çekmektedir (Yılmaz, 2006: 216). Bu metinlerde özetle çağdaş felsefeden sonra sanat eski sanat değil demek istenmektedir.

1960'lı yıllardan sonra ortaya çıkan sanat anlayışı felsefi düşünme biçiminin gelişmesiyle daha farklı bir perspektifte ilerlemiştir. Fikrin ve felsefi düşüncelerin bu tarihten sonra sanat alanında oldukça gündemde olduğu görülebilmektedir. Megill (2021: 370); postmodernizmin yalnızca sanat içindeki ikicilikleri değil, aynı zamanda estetik alan kavramının dayandığı temel ikiciliği, estetik olan-estetik olmayan, sanat-gerçeklik ayrımını da yıkmaya eğiliminde olduğunu belirtmektedir.

Derrida'nın ortaya attığı yapısöküm kavramı da postyapısalcı bir yaklaşımı içermektedir. Postyapısalcılık ve postmodernizm, her ne kadar farklı alanlarda ortaya çıkmış olsalar da, anlamın sabitliğini reddetmeleri, hakikatin göreceli olduğunu savunmaları ve merkezî otoritelere karşı eleştirel tutumları bakımından örtüşmektedir. Her iki düşünce biçimi de büyük anlatılara, evrensel doğrulara ve tekel gerçekliklere karşı çıkmaktadır. Özellikle özne, kimlik, dil ve anlam gibi kavramların yapıbozumuna uğratılması, hem postyapısalcı hem de postmodern söylemlerin ortak paydası olmaktadır (Sarup, 2014). Derrida'nın yapısöküm yaklaşımıyla metin ve görsellerdeki anlamların kararsız yapısına dikkat çekilmesi, Lyotard'ın postmodernizm tanımında belirttiği "meşruiyet" sorunsalı ile benzer eleştirel zeminlerde buluşmaktadır (Lyotard, 1984: 11-14). Her iki düşünce sistemi de, mutlak anlamların yerine çoğul, göreceli ve bağlamsal anlam üretim biçimlerini savunmaktadır. Bu bağlamlarda 1960'lardan sonra üretimleri bulunan beş çağdaş sanatçının eserlerini incelemek üzere yapısöküm anlayışından yararlanılabileceği düşünülmüştür.

3.1. Çağdaş Resim Sanatında Kolajı ve Çıplak Bedeni Yapı Söküm Bağlamında Kullanan Sanatçıların Seçkisi

Hem kolajı hem de çıplaklığı ele alan beş sanatçının, kolaj tekniğini kullanarak var olan imgeleri parçalara ayırmaları ve kendi kurgusal düzenlemeleriyle yeniden bir araya getirmeleri genel olarak Derrida'nın "dekonstrüksiyon" kavramı doğrultusunda yapı-sökümcü bir yaklaşım olarak değerlendirilebilmekle birlikte, ayrıca, her bir sanatçının oluşturduğu imgeler, hem biçimsel hem de anlamsal yönleriyle ayrı ayrı ele alınarak yapı-söküm yöntemiyle incelenmeye çalışılmıştır.

3.1.1. Bedri Baykam

Bedri Baykam'ın 1980'lerde başlayıp 1987'ye kadar süren ve "California Yılları" olarak anılan dönemi, onun estetik dönüşümünü yansıtmaktadır. Bu süreçte ağırlıklı olarak tuval, ancak zaman zaman kâğıdı da kullanarak soyutladığı otoportreler, çıplak kadın figürleri ve benzeri eserler üretmiştir. Aynı zamanda, diğer dönemlerinde olduğu gibi, onun için Yeni Dışavurumculuğun en hareketli ve dinamik zamanlarından biri olmuştur. Cinsellik, yaşam, ölüm ve metafizik gibi temalar, akıtma ve sıçratma gibi tekniklerle, doğaçlama kompozisyonlarla ve Batı sanatıyla giriştiği bilinçli bir mücadele çerçevesinde şekillenmeye başlamıştır. Büyük boyutlu tuvallerinin ölçüleri iki metreyi aşarken, kâğıt üzerine yaptığı eserler bir metreye kadar ulaşmaktadır. Ancak Baykam, yalnızca tuval ve kâğıtla sınırlı kalmamış; kontrplak, ayna ve diğer pek çok malzemeyi sanatsal üretiminin bir parçası haline getirmiştir. Onun için, yaşama dokunan ve insan için anlam taşıyan her unsur, sanatsal yaratım sürecine dâhil edilebilecek estetik bir gerçeklik taşımaktadır. Bu nedenle, sanatçı, teknik ve malzeme açısından özgür seçimlerini sonuna kadar kullanarak, eserlerini gelişime açık, yenilikçi bir yapı içinde oluşturmaktadır (Karslıgil, 2014: 33).

Baykam'ın 4D serisi ise; birbirinin üzerine oturtulan dokuz-on katmanlı kompozisyonlardan oluşmaktadır. Kompozisyonlar erotizm, İstanbul, sanat tarihi ve pop kültüre göndermeler içermektedir. Baykam, uzun süredir bilinen ve sanatsal üretim pratiğinde yer edinmiş bu görsel öğeleri, yeni bir teknolojiyle birleştirerek, eserlerine çağdaş bir boyut kazandırmıştır. Sanatçının bu çalışmaları 4D serisi olarak adlandırılmasının sebebi, resme üçüncü boyuta ek olarak dördüncü boyut olan zaman faktörünün de dahil edilmesi olmuştur. Tıpkı Picasso'nun Kübist resimlerinde figürleri farklı açılardan göstererek zamanı, yani dördüncü boyutu, eserlerine dahil etmesi gibi, Baykam da bu eserlerle sanat alanına çok katmanlı ve dinamik bir yapı sunmaktadır. Baykam'ın bu resimlerinde 20. yüzyıl sanatını kapsayan ve 21. yüzyıla uzanan bir sentez görülmektedir. Uzun süredir var olan sanatsal öğeler, sanatçının çağdaş yaklaşımları ile birleşerek, günümüz sanatında yeni bir sayfa açmaktadır ("Bedri Baykam", t.y.).

Bedri Baykam'ın *Haremin Bugünü ve Dünü (2)* adlı eseri, Osmanlı haremine dair oryantalist bakışla inşa edilmiş tarihsel temsilleri, çağdaş imgelerle çarpıştırarak anlamın sabitliğini bozan, çok katmanlı ve ironik bir yapı sunmaktadır (Görsel 5). Sanatçı, geleneksel harem tasvirlerini yalnızca bir nostalji ya da tarihsel belge olarak ele almak yerine, bu imgeleri çağdaş kadın figürleriyle, erotik göndermelerle ve medya ikonlarıyla bir araya getirerek görsel temsili yeniden kurgulamıştır. Çalışmada Picasso ve Dali gibi sanatçıların resimlerinden alınan figürler de görülmektedir. Bu yönleriyle; eserde anlam tek bir merkeze bağlı değildir; figürler tarih, erotizm, kültür ve kimlik arasında sürekli yer değiştirmektedir. Kolaj ve katmanlama teknikleri ise temsili bütünlükten koparıp, görsel anlatıyı parçalı bir yapıya dönüştürmektedir. Bu bağlamlarda bu çalışmada Doğu/Batı, geleneksel/modern gibi ikili karşıtlıkların bulanıklaştırılması görüldüğünden, çalışmanın yapısöküm kuramında öne çıkan merkezin yıkımı ve zıtlıkların-ikiliklerin ifşası ilkeleriyle örtüştüğü belirtilebilmektedir.



Görsel 5. Bedri Baykam, “Haremin Bugünü ve Dünü (2)”, *Lentiküler Çalışma (4-D kolaj)*, 180x120 cm, 2008 (Bedri Baykam, t.y.).

Edouard Manet'nin “Kırda Öğle Yemeği” tablosundan esinlenen Baykam'ın “Nihai Öğle Yemeği” adlı resminde ise, sanat tarihinden sanatçıları ve eserlerini resme ekleyerek eklektik ve parçalı bir kurgu oluşturduğu görülmektedir (Görsel 6). Çalışmada Picasso'nun imgesi ile birlikte, aynı zamanda Van Gogh ve Gauguin gibi sanatçıların resimlerinden alınan imgeler, dönemin popüler figürleriyle yeniden konumlandırılmış ve farklı anlamlara büründürülmüştür. Böylelikle sanat tarihinde Manet ile özdeşleşen bu kompozisyon da, Bedri Baykam'ın yeniden ele alışıyla yalnızca bir referans olmaktan çıkarak yapısöküm kuramıyla örtüşen bir yaklaşımla, yerleşik sanat tarihsel okumaları parçalayan, temsiliyetin sabitliğini sorgulayan ve eseri çok katmanlı, çoğul anlamlara açan eleştirel bir yeniden yazıma dönüşmüştür.



Görsel 6. Bedri Baykam, 180x240cm, “Nihai Öğle Yemeği, 4D”, Lentiküler Çalışma (4-D Kolaj), 2008 (Karşıl, 2014: 33).

3.1.2. İrfan Önürmen

Sanat hayatına resimle başlayan İrfan Önürmen, figüratif bir anlayışı benimseyerek günlük yaşamdan sıradan insanları eserlerinde konu edinmiştir. Zamanla, sanatçının çalışmalarında medyanın bireylere dayattığı tüketim odaklı programlardaki insan tiplerine, savaş, terör, kadın ve cinsellik gibi temalara yöneldiği görülmektedir. Bu temaları ele alırken, kolaj ve asamblaj tekniklerini kendine özgü bir yaklaşımla kullanmıştır. Kolaj, Önürmen’in sanat pratiğinde yalnızca bir yardımcı teknik olmanın ötesinde, sanatçı kimliğini biçimlendiren temel bir üretim yöntemi olmuştur. Sanatçı, öğrencilik yıllarından itibaren farklı malzemeleri deneyerek kendini geliştirmiş, kolaj tekniğine getirdiği özgün yaklaşımla Türkiye çağdaş sanatında önemli bir isim haline gelmiş ve uluslararası düzeyde tanınırlık kazanmıştır (Öztekin, 2020: 73-77). Sanatçı çalışmalarındaki kolajları oluştururken tül, gazete ve farklı malzemeleri bir araya getirmektedir. Gazeteleri fırça darbeleriyle boyayarak müdahalede bulunan sanatçı, gündelik yaşamdan aldığı imgeleleri parçalayıp yeniden kurgulamaktadır. İrfan Önürmen’in sanat pratiği kolaj tekniğinin sunduğu olanaklarla birlikte, parçalılık, çok katmanlılık ve görsel gerilim yaratan bir yapı üzerine kurulmuştur. Sanatçının eserlerindeki katman katman üst üste gelen malzemeler, hem fiziksel hem de kavramsal bir parçalanma etkisi oluşturmaktadır (Kılınç, 2019: 103).

Sanatçının 2000’li yılların başından itibaren, “Pentül” olarak adlandırdığı özgün bir teknikle figüratif çalışmalarına devam ettiği görülmektedir. Bu eserlerde, tüle baskı alınan görüntülerin üst üste bindirilerek derinlik (espas) oluşturulduğu, sanatçının genel olarak medya temsillerini eleştirdiği ve televizyon ekranlarında sunulan eğlence odaklı, bireyin bir tüketim nesnesine dönüştürüldüğü programlara yer verdiği görülmektedir. Bu

bağlamda, Önürmen'in dönemin popüler televizyon programlarından biri olan, bir grup insanın kapalı bir evde tüm yaşantılarının kameralar aracılığıyla izleyiciye sunulduğu BBG (Biri Bizi Gözetliyor) adlı programdan ilham alarak ürettiği "BBG Evi" (Görsel 8) adlı çalışması, özel hayatın teşhirciliğini ve medyanın bireyi nasıl bir nesneye dönüştürdüğünü özellikle kadın üzerinden vurgulayan bir çalışma olarak değerlendirilmektedir. Bu eserinde, sanatçı metal kutular içine katmanlı baskılı tüller yerleştirerek televizyon ekranı estetiğine benzer bir görsellik sunmuştur (Güneş, 2013: 126-127). (Güneş, 2013: 127).



Görsel 8. İrfan Önürmen, BBG Evi, Tül Kolaj, 35x50 cm, 2003 (Fotoğraf: Pi Artworks İstanbul).

Önürmen'in katmanlı estetiği, bedenin temsiliyle ilgili kesinlikleri de sorgulamaktadır. Bu çerçevede, sanatçının çalışmaları yalnızca estetik değil, aynı zamanda kimlik, bellek ve medyanın birey üzerindeki etkilerine dair kavramsal bir sorgulama sunmaktadır. Sanatçının çalışmalarında tül malzemesini de kullanarak üretimlerinde sıkça ele aldığı örtünme, gizlenme, saklanma ve görünür olma gibi kavramlar, figür odaklı eserlerine farklı anlamlar yüklemektedir. Ayrıca, tülün geçirgen, hafif ve aynı zamanda kapatıcı özellikler taşımasının, yapısöküm kuramındaki "muğlaklık" anlayışıyla örtüştüğü düşünülmektedir. Bu resimlerle karşılaşan izleyicinin zihninde, çalışmadaki imgeleri çözümlemeye çalışırken, çok katmanlı ve farklı anlam çağrışımları oluşabilmektedir. Önürmen'in tül kullanımında, renk ve form açısından ayrılan katmanlar, izleyicinin gözünü yüzey üzerinde hareket ettirmeye de teşvik eden bir dinamizm yaratmaktadır. Sanatçı bazı kompozisyonlarında tülün yarı kapatıcılık özelliğinden faydalanarak katman şeklinde yüzeye yığılmış formlar elde etmiş, böylelikle eserlerine derinlik kazandırmıştır. Bu anlamda belirtilebilir ki sanatçının resimlerinde en dikkat çekici unsurlardan biri, bu çok katmanlı yapının yarattığı devinim ve derinlik hissidir (Can, 2019: 2).

Önürmen, yirmi yılı aşkın süredir tül ile çalışmasına rağmen, 2019 yılında kağıt kolaj üretimine yeniden yönelmiştir. 2019 yılında Barın Han'da gerçekleşen "Atonal 9 Solo" kapsamında açtığı "Hiç" adlı kişisel sergisinde, uzun yıllar boyunca biriktirdiği desenleri, çizimleri ve notları dönüştürerek büyük ölçekli bir kolaj duvarı üretmiştir. Sanatçı, arşivlediği bu materyalleri incelerken geliştirdiği refleks doğrultusunda, desenleri yırtıp keserek yok etme eylemini gerçekleştirmiştir (Gün, 2019: 1). Siyah bir yüzey üzerinde birleştirdiği kesik desen parçalarıyla soyut bir dil geliştiren sanatçı, bu yaklaşımıyla hem yok etme hem de yeniden inşa etme sürecine dayalı sanatsal bir yöntem ortaya koymaktadır. Sanatçının kendi resimlerini parçalama ve bunlardan yeni çalışmalar üretme bağlamında kolajın kendi içindeki anlamını daha da derinleştirdiği ve bir anlamda yapı-sökümle de daha derinden bir bağlantı kurduğu düşünülmektedir.

3.1.3. Jeff Koons

Amerikalı sanatçı Jeff Koons günlük imgeleri ve nesneleri, izleyiciyi yaşadığı zamanla ve tarihi geçmişle diyaloga sokan sanat eserlerine dönüştürmektedir ("Jeff Koons", t.y.). Sanatçının günümüz sanat dünyasının en önemli sanatçılarından birisi olarak görülmesine ve kendisine sunulan övgülere rağmen bazı eleştirmenler, Koons'un yaklaşımını yüzeysel buldukları için sanatçıyı eleştirerek onu zengin zevklere hitap etmek için sanat-taki temaları ve gelenekleri önemsizleştirmekle suçlamaktadırlar. Jeff Koons'un eserleri, ilk bakışta postmodern estetik bağlamında tüketim kültürüne ait nesneleri yüceltir gibi görünmektedirler. Koons kendisi de çalışmalarında ideolojik içeriği reddettiğini söylemiştir (Mattei, 2024).

Fakat sanatçının ürettiği imgeler kitsch anlayışa yakın ve popüler imgeler olsa bile, çoğu zaman başka imgelerin parodisini üretmekte, onları taklit etmekte ya da ironik göndermelerle yeniden anlamlandırmaktadır. Bu yönüyle Koons'un işleri, sürekli dönüşüm ve yeniden üretim içinde olan postmodern kültürün görsel bir temsili olarak değerlendirilebilmektedir (Pooke ve Whitnam, 2011: 103).

Koons'un fotogerçekçi kolajları, ayna yüzeyli paslanmaz çelik balon hayvanları ve "Antik" serisindeki resimleri, kopya, tekrar, gönderme kavramlarını öne çıkararak özgünlük mitini de sorgulamaktadır. Kendisi de bu serideki çalışmalarının sürecini tanımlarken şu cümleleri kullanmıştır: "Çağdaş zaman duygusuyla başlıyorum ve Lichtenstein veya Dali gibi farklı sanatçılara, Manet'ye, Rönesans sanatçılarına veya Praxiteles ve Apelles gibi antik çağın en büyük sanatçılarına göndermeler yapıyorum" şeklinde belirtmiştir ("Jeff Koons", t.y.). Koons, Apelles veya Praxiteles gibi klasik sanat ikonlarına gönderme yaparken, bu göndermeleri olduğu gibi yeniden üretmemektedir. Onları tüketim

kültürünün estetik formlarıyla iç içe geçirerek hem parodisini yapmakta hem de temsili sabitliğini bozmaktadır. Bu bağlamda Koons'un göndermeleri, sanat tarihinin otoritesine dair çatlaklar açan ve geçmişin imgelerini, güncel bağlamda ironik, çoğul ve çoğu zaman yüzeysel gibi görünen ama derin anlam kırılmaları taşıyan yapılar olarak yeniden kuran yapısökümsel jestler olarak nitelendirilebilmektedir. Bu bağlamda yapısökümsel bir bakışla değerlendirildiğinde de, bu imgelerin ardında sabit bir anlamı bulunmadığı, sürekli başka bir gösterene ertelenen, çoğul ve kaygan anlam katmanları bulunduğu kabul edilebilmektedir.

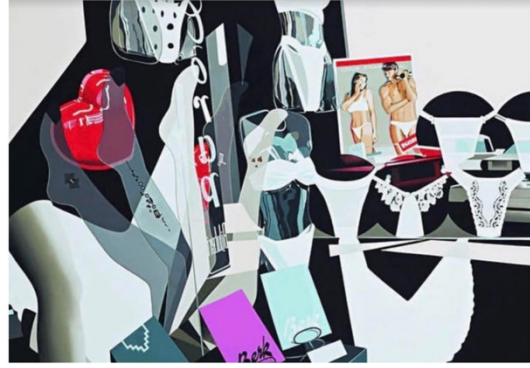
Antik serisi çalışmalarından birisi olan “Antiquity 2” adlı eseri, klasik sanat tarihine ait çıplak beden temsillerini, çağdaş ve erotikleştirilmiş popüler kültür imgeleriyle bir araya getirerek temsili, bedeni ve anlamı sorgulamaktadır (Görsel 9). Eserde yer alan klasik heykel figürleri, geçmişin idealize edilmiş çıplaklık anlayışını temsil etmektedir. Ancak merkezde konumlanan iç çamaşırılı kadın figürü ile plastik oyuncaklar ve şişme yunus gibi öğeler, bu temsili ironiyle kırılmakta ve anlamın sabitliği bozulmaktadır. Bu görsel yapı, Derrida'nın merkezin yıkımı düşüncesiyle uyumlu biçimde, kutsal ve değişmez kabul edilen göstergeleri yapının içinden çözüme kavuşturmaktadır. Koons'un tekniği ne kadar yağlı boya olsa da kolaj estetiğinin katmanlılık etkisiyle görünür kıldığı yüzeyde, beden bir özne olmaktan çıkarak; kültürel, tarihsel ve zamansal katmanlarla örülmüş çoklu anlamlara açık bir iz hâline gelmektedir. Çıplaklık, yalnızca estetik bir mesele olmaktan ziyade; tüketim, erotizm ve temsil politikalarının kesiştiği bir söylemsel çatışma alanı olarak görünmektedir. Bu yönüyle eserin, Batı sanatının beden temsiline dair merkezî yapıları sökmekte ve Derridacı anlamda yapının çatlaklarını görünür kıldığı belirtilmektedir.



Görsel 9. Jeff Koons, “Antiquity 2”, 2009–2011, Tuval üzerine yağlıboya, 259.1 x 350.5 cm, (“Antiquity”, t.y.).

3.1.4. Nur Koçak

Nur Koçak'ın "Vitrinler Serisi" başlığı altında üretilen eserlerde, sanatçı çorap, iç çamaşırı, ruj ve parfüm şişesi gibi gündelik tüketim nesnelerini resmetmektedir (Görsel 10). Bu nesnelerin tuval üzerindeki düzenlenişi, fiziksel bir kolaj etkisi yaratmakla birlikte, doğrudan kes-yapıştır yöntemine değil, resimsel düzenleme ve katmanlama yoluyla oluşturulmuştur (Karagöz, 2024: 76-77).



Görsel 10. Nur Koçak, "Berk Çorap", "Vitrinler" Serisinden, Tuval Üzerine akrilik ve yağlıboya, 114x162 cm 1987, Özel Koleksiyon (Karagöz, 2024: 77).

Sanatçının kompozisyonlarında dikkate değer bir diğer unsur, figürlerin parçalı yapısı ve bu parçaların üst üste gelme biçimidir. Ancak bu üst üste binme durumu, saydam renklerin kullanımı sayesinde figürlerin birbirini örtmesi yerine, geçirgenlik etkisi yaratmaktadır. Böylelikle kompozisyon sabit ve merkezi bir bütünlükten uzaklaşarak çok katmanlı ve açık uçlu bir yapıya dönüşmektedir. Derrida'nın yapısöküm kavramıyla ilişkili olarak, bu yapı içerisinde her bir imge, diğer imgelerle birlikte yeniden anamlanabilmektedir (Derrida, 1982).

Koçak'ın eserlerinde sıklıkla karşılaşılan tekrarlar, özellikle iç çamaşırı ve çorap gibi formların varyasyonları, biçimsel olarak izleyicinin görsel belleğiyle ilişki kurmaktadır. Bu tekrarlar, anlamın netleşmesine değil, tersine, izleyicinin algısında bir kayma oluşmasına neden olabilmektedir. Yapısöküm anlayışına göre, bu tür yapılar, anlamın çoğulluğunu ve kararsızlığını görünür kılmaktadır (Culler, 1983). İzleyicinin algısına yönelik kafa karışıklığı yaratmayı sağlayan başka bir unsur da renk kullanımı olarak kabul edilebilmektedir. İç çamaşırı temsillerinde ağırlıklı olarak tercih edilen beyaz renk ile zemin ve figür arasında kurulan açık-koyu kontrastlar, klasik figür-zemin ayrımını belirsizleştirmektedir. Bu muğlaklık da Derrida'nın belirttiği anlamın ertelenmesi durumuyla örtüşmektedir.

Reklam estetiğini yansıtan ruj ve parfüm imgeleri ise, yüksek sanat ve gündelik kültür arasındaki ayrımı problematize etmektedir. Yapısöküm kuramında sıkça karşılaşılan ikili karşıtlıkların çözülmesi, Koçak'ın biçimsel tercihlerinde açıkça gözlemlenmektedir. Sanatçı, bu ayrımları bulanıklaştırarak görsel kültürün yerleşik değer sistemlerini sorgulamaktadır.

3.1.5. Tom Wesselmann

Amerikan Pop Sanatının önemli temsilcilerinden biri olan Tom Wesselmann (1931-2004), popüler kültürün magazin dergilerinde ve kitle iletişim araçlarında yer alan kadın figürlerini, erotik biçemlerle eserlerinde kullanmıştır. Pop Sanatta kadın imgesi, çoğunlukla cinsellikle yüklenmiş ve seyirlik bir nesne konumuna indirgenmiştir. Bu bağlamda, sarışın, kırmızı dudaklı ve çekici bir figür olarak temsil edilen kadın bedeni, kültürel bir stereotip haline getirilmiştir. Antmen (2013: 161-162), Wesselmann'ın eserlerinde çıplak kadın figürünün zaman zaman bir yüz bile barındırmayan, yalnızca erotik bir nesne olarak sunulan bir temsile dönüştüğünü vurgulamaktadır. Böylelikle kadın bedeni burada, bir özne olmaktan çıkarak temsiller zinciri içinde yeniden yazılmış bir göstergeye dönüşmüş, kadın kavramı ise bütünlüklü bir kimlikten ziyade, erotik çağrışımlarla dolu bir görsel yapı taşı olarak ele alınmıştır. Böylelikle bu temsillerin bir yandan kadınlığı erotik bir ikon haline getirirken, diğer yandan bu gösterimin yapaylığını ve ideolojik kodlarını görünür kılmaktadır. Bu kırılma noktaları, yapının kendi içinde çözülmeye açık olduğunu göstermektedir.

Sanatçı, ilk kolajlarında dokuları ve renkleri ön plana çıkarmak için gazete parçaları, kumaşlar ve yapraklar gibi malzemeler kullanmıştır. Zamanla boyayı da eserlerine dahil etmiş ve ayrıca gerçek nesneleri kompozisyonlarına ekleyerek yerleştirme sanatına uzanan çalışmalar üretmiştir (Görsel 11) (Karslıgil, 2014: 22). Bu gerçek nesneler, tamamen gündelik işlevlerinden koparak, resim yüzeyinde birer kompozisyon ögesi durumundadırlar.



Görsel 11. Tom Wesselmann, “Banyo-2”, 122 x 185.5 x 15 cm , Karışık teknik, 1963 (Karşılıgil, 2014: 23).

Wesselmann'ın çalışmalarında görülen gündelik yaşamdan gerçek nesneler, sanat ile gerçeklik arasındaki sınırın yapaylığını da ifşa etmektedir. Bu, hem gerçekliğin temsiline dair bir yanılsama yaratır, hem de bu yanılsamanın sahiciliğini sorgulamaktadır. Örneğin sanatçı büyük boyutta bir yağlı boya resmi olan “Banyo-3” adlı eserine gerçek bir duş perdesi, çamaşır sepeti, banyo kapısı ve paspas koyarak gerçek bir mekân yanılsaması yaratmıştır (Görsel 12). Sanatçı, resimde birebir ölçekli bir derinlik yaratarak tasvir ettiği banyo-duş bölümü ile, yeni duş almış ve kurulan çıplak kadın figürünü bir araya getirerek bu optik yanılsamayı güçlendirmiştir (Güneş: 2013: 61-62). Hacimsiz bir formda tasvir edilmesine rağmen, sarı saçları, ağzı, göğüs uçları ve cinsel bölgesine yapılan vurgular sayesinde figürün dikkat çekici hale getirildiği söylenebilmektedir. Ayrıca, kompozisyonun büyük bir kısmını kaplayan koyu lacivert banyo fayanslarının, figürü ön plana çıkaran bir arka plan öğesi olarak kullanıldığı görülmektedir.



Görsel 12. Tom Wesselmann, “Banyo-3”, Tıy, plastik, perde, banyo kapısı, havlu, çamaşır sepeti, karışık teknik, 213 x 270 x 45 cm, 1963 (Yılmaz, 2006: 188).

Wesselmann'ın kadın temsilleri, ilk bakışta cinselliği yücelten ve idealize eden imgeler gibi görünse de, yapısökümsel okuma sayesinde bu temsillerin ardında yatan ideolojik ve metalaştırıcı yapıların kırılabilirliği açığa çıkmaktadır. Bu, görsel kültürün sunduğu imgelerin hiçbir zaman nötr olmadığını, aksine birer iktidar düzeni ve söylem üreticisi olarak işlev gördüğünü göstermektedir.

SONUÇ

Bu çalışma, çağdaş sanatta kolaj yöntemiyle ele alınan çıplak bedenin temsiline yönelik yaklaşımları yapısöküm kuramı çerçevesinde ele almayı amaçlamıştır. Çalışmada ele alınan beş sanatçı olan Bedri Baykam, İrfan Önürmen, Jeff Koons, Nur Koçak ve Tom Wesselmann'ın eserleri, çıplak bedenin estetik bir nesne olmanın ötesinde; kültürel, politik ve ideolojik bir yapı olarak temsil edildiğini göstermektedir. Bu sanatçılar, kolaj, montaj ve katmanlı teknikleriyle yalnızca görsel düzeni değil, aynı zamanda anlam üretim süreçlerini de parçalamakta ve yeniden kurmaktadır.

Bu sanatçıların eserleri üzerine yapılan yapısökümcü okumada Derrida'nın yapısökümcü kuram eksininde belirttiği özelliklerden en çok; anlamın sabitlenemezliği, temsilin çok katmanlılığı ve ikili karşıtlıkların sorgulanabilirliği üzerinden kurulmuş olduğu görülmüştür. Yapısöküm bağlamında değerlendirilen bu eserler; doğal/yapay, çıplak/giyinik, özne/nesne gibi Batı düşüncesine içkin ikili karşıtlıkları görünür kılarak bunların istikrarını bozmaktadırlar. Özellikle kolajın sunduğu parçalama ve yeniden birleştirme işlevi, temsilin süresizliğini ve bedenin sabit bir anlam taşımadığını ortaya koymaktadır. Derrida'nın "différance" kavramı çerçevesinde de, bu sanatçıların görsel anlatıları hem görünen ile gizlenen hem de geçmiş ile şimdi arasında salınan bir "farklılıklar oyunu" kurmaktadır. Her bir sanatçı, kendi döneminin ve kültürel bağlamının izlerini taşıırken, aynı zamanda sanat tarihine göndermelerde bulunmakta; böylece geçmişin imgelerini bugünün estetik ve ideolojik yapılarıyla yeniden ilişkilendirmektedir.

Bedri Baykam'ın ekspresif ve politik üslubu, bedenin özgülleşmesi üzerinden hem bireysel hem toplumsal temsilleri çoğullaştırırken, Doğu-Batı ikiliğini ve Türkiye'deki sansür-çıplaklık gerilimini ifşa etmektedir. Onun kolaj ve fotoğrafı iç içe geçiren estetik dili, tekil bir gerçeklik anlayışını bozar, ürettiği imgelerdeki anlamın böylelikle sürekli ertelendiği görülmektedir. İrfan Önürmen'in ise tül ve katmanlı kolajlarla oluşturduğu görsel yapı, bedenin ne tam olarak görünür ne de tamamen gizli olduğunu ortaya koymaktadır. Bu ara-haller, Derrida'nın différance kavramıyla uyumlu şekilde anlamın sabitlenemezliğini ve bedenin kendilik tanımının her zaman ertelenen bir yapı olduğunu yansıtmaktadır. Aynı zamanda Önürmen'in güncel televizyon programlarından

etkilenerek resimlerini oluşturması da zamanın kültürüne ve bu yapıdaki çatlaklara göndermeler olarak kabul edilebilmektedir.

Jeff Koons bedenin pornografik bir nesneye indirgenmesini kitsch estetikle birleştirerek, izleyiciye gösterilenin yüzeyde kalan bir fetiş mi, yoksa bu fetişin ardında gizlenmiş başka bir ideolojik yapı mı olduğunu tarih ile bağlantılı imgelerle birlikte sorgulatmaktadır. Bu, yapısökümün temelinde yer alan görünüş ile öz arasındaki farkın silinmesine örnek olmuştur. Nur Koçak ise fotogerçekçilikle kadın bedeninin medyatik temsiline eleştirel bir mesafe koymaktadır. Gerçekliği taklit eden ama aslında sahicilikten uzak olan bu imgeler, daima başka imgelerin izlerini taşımakta, yapısökümün sonsuz oyunu sayesinde anlam sürekli ertelenmektedir. Tom Wesselmann, reklam estetiğini ve popüler kültürü kullanarak kadın bedeninin tüketim objesi hâline gelişini stilize ederken, bu temsilin yapaylığını da görünür kılmaktadır. Onun eserleri, “doğal beden” mitini deşifre eden bir yapısöküm işlevi görmektedir.

Sonuç olarak, yapısökümcü yaklaşım; anlamın sabit, kesin ve bağlamdan bağımsız olarak var olamayacağını ileri sürmektedir. Bu bağlamda, aslında sanat eserleri de tek bir doğrultuda okunamaz. Her bir temsil, farklı bağlamlarda yeniden yapılandırılmakta ve anlam, sürekli olarak ertelenen bir oluş haline dönüşmektedir. Bu çalışma, çağdaş sanatın çıplak bedenin temsillerini Derrida’nın önerdiği gibi sabit bir merkeze yerleştirmek yerine, çatlakları, boşlukları ve ertelenmiş anlamları içinde barındıran metinler olarak ele almaya çalışmıştır. Bu bağlamda gelecek araştırmalar için yapısökümcü yöntemle dijital kültürle ilişkili çalışmaların ya da farklı coğrafyalara ait kültür ve toplum yapılarıyla ilişkili karşılaştırmalı çağdaş sanat çalışmalarının okumalarının yapılması önerilebilir. Böylelikle yeni çağın temsillerinin çok katmanlı, melez ve kültürel yapısının ortaya konacağı düşünülmektedir. Çünkü her temsil, içinde bulunduğu dönemin algısı, coğrafyanın kültürel iklimi ve izleyicinin yorumu ile yeniden biçimlenmektedir. Bu nedenle, anlamı sabitlemenin değil, anlamın devinimini izlemenin, farklı kültürlerle ait, farklı yöntem ve tekniklerle yapılan çalışmalardaki anlamın ve devinimin izlenmesinin çağdaş sanat alanı için yararlı olacağı düşünülmektedir.

KAYNAKLAR

- Açan, V. (2013). *Görsel kültürün oluşumunda çıplaklık. Yüksek lisans tezi. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.*
- Antiquity* (t.y.). Jeff Koons. <https://www.jeffkoons.com/artwork/antiquity>.
- Antmen, A. (2013). *20. yüzyıl batı sanatında akımlar. İstanbul: Sel Yayıncılık.*
- Aydınalp, E. B. (2017). *Jacques Derrida'da yazı ve anlam oyunu, SEFAD, (38): 151-160. e-ISSN: 2458-908X.*
- Bedri Baykam. (t.y.). *2007'den günümüze... 4d'ler (lentiküler çalışmalar).* <https://www.bedribaykam.com/tr/galeri/2007den-gunumuze-4dler-lentikuler-calismalar>
- Culler, J. (1983). *On deconstruction: Theory and criticism after structuralism. Ithaca: Cornell University Press.*
- Derrida, J. (1982). *Margins of philosophy* (A. Bass, Trans.). Chicago: University of Chicago Press.
- Derrida, J. (1993). *Aporias. (Çev. Thomas Dutoit) Series Meridian: Crossing Aesthetics. Stanford University Press, 1993.*
- Derrida, J. (1994). *Göstergebilim ve Gramatoloji. (Çev. Tülin Akşin). Afa Yayınları.*
- Derrida J. (2011). *Gramatoloji (Çev. İsmet Birkan). İstanbul: Bilgesu Yayıncılık.*
- Derrida, J. (2020). *Yazı ve Fark. (Çev. P. Burcu Yalım). Metis Yayınları.*
- Farthing, S. (2014). *Sanatın tüm öyküsü. Çin: Hayalperest Yayınevi.*
- Foster, H. (1985). *Postmodern Culture. London: Pluto Press.*
- Frank, E. (2009). *Jeff Koons: In his space. The Journal of Undergraduate Research, Volume 7 Journal of Undergraduate Research, Volume 7: 2009.*
- Güneş, N. (2013). *Resim sanatında kolaaj, asamblaj ve türk resmine yansımaları. Yüksek lisans tezi. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.*

- Jeff Koons. (t.y). Galerie Max Hetzler. <https://www.maxhetzler.com/artists/jeff-koons/selected-works>
- Karagöz, S. (2024). *1960 sonrası resim sanatında hafıza kavramının kolaj ve asamblaj teknikleriyle incelenmesi*. Yüksek lisans tezi Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Karlıgil, G. (2014). *Güncel sanatta kurgusal kolaj okumaları*. Yüksek lisans tezi. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Keser, N. (2009). *Sanat sözlüğü*. Ütopya Yayınevi: Ankara.
- Kılınç, K. (2019). *2000’li yıllarda Türkiye’de kolaj: sanatçılar ve uygulamalar*. Yüksek lisans tezi. Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Koz, K. ve Türk, M. S. (2022). *Metnin çoğul anlamlarına duyarlı bir okuma tarzı olarak yapışöküm yöntemi, Sosyal Bilimlerde Güncel Araştırma ve İncelemeler III’ün içinde*, (Ed. Neslihan Coşkun Karadağ ve Abdullah Balcıoğulları), AYBAK: 325-338.
- Linney, V. L. (1999). *The flora delanica: Mary Delany and women’s art, science, and friendship in eighteenth-century England*. Graduate Programme in Women’s Studies York University, Doctor of PMosophy, Toronto, Ontario: York University,
- Little, S. (2008). *İzmler sanatı anlamak*. (4. Baskı). İstanbul: Yem Yayın.
- Lynton, N. (2009). *Modern sanatın öyküsü*. Çin: Remzi Kitabevi.
- Lyotard, J. F. (1997). *Postmodern durum* (Çev. İsmet Birkan). İstanbul: Vadi Yayınları.
- Mattei, S. (2024, 10 Temmuz). *Jeff Koons’un dünyasında: Balon köpeklerinden rekor müzayede satışlarına*. ArtMajeur Magazine, <https://www.artmajeur.com/tr/magazine/8-sanatcilar-portreler/jeff-koons-un-dunyasinda-balon-kopeklerinden-rekor-muzayede-satislarina/335794>
- Megill, A. (2021). *Aşırılığın Peygamberleri Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida*. (Çev. Tuncay Birkan). Metis Yayınları.
- Öndin, N. (2019). *Modern sanat*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

- Öztekin, F. (2020). *Güncel sanatta bir ifade aracı olarak kolaj. Yüksek lisans tezi. Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.*
- Pooke, G. ve Whitnam, G. (2011). *Sanatı anlamak. (T. Göbekçin, Çev.). İstanbul: Optimist Yayınları.*
- Ramond, C. (2011). *Derrida sözlüğü (Çev. Ümit Edeş). Say Yayınları.*
- Rutli, E. E. (2015). *Derrida'nın yapısökümü. Temâşâ, 6, 49-63.*
- Sainani, S. (2021, May). *What is contemporary art.* https://www.researchgate.net/publication/351580467_What_is_Contemporary_Art#fullTextFileContent
- Sarup, M. (2014). *Post-Yapısalcılık ve postmodernizm. (Çev. A. B. Güçlü). Ankara: Ark Kitabevi.*
- Smith, T. (2009). *What is contemporary art.* USA: University of Chicago.
- Tetire, Ş. (1992). *Sanatta çıplaklık ve erotizm. Yüksek lisans tezi. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.*
- Thompson, J. (2014). *Modern resim nasıl okunur modern ustaları anlamak. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.*
- Türlü Tercan, S. (2023). *Radikal bir metin okuma stratejisi olarak: Yapısöküm kavramının sanata yansımaları. Ideart Uluslararası Tasarım ve Sanat Dergisi, 1(2), 73-88.*
- Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden postmodernizme sanat. Ankara: Ütopya Yayınevi.*
- Wikipedia (t.y.). *Merdivenlerden inen çıplak, No.2.* https://en.wikipedia.org/wiki/Nude_Descending_a_Staircase,_No._2