



100 

IDEART

ULUSLARARASI TASARIM VE SANAT DERGİSİ
INTERNATIONAL JOURNAL OF DESIGN AND ART

CİLT:1, SAYI:2, 2023

VOLUME:1, ISSUE:2, 2023

E-ISSN: 2980-2342



İÇİNDEKİLER

1. Erken Cumhuriyet Sanat Stratejileri Early Republic Art Strategies.....	62
2. Radikal Bir Metin Okuma Stratejisi Olarak: Yapısöküm Kavramının Sanata Yansımaları As a Radical Text Reading Strategy:Reflections of The Concept of Deconstruction on Art.....	73
3. Arazi Sanatının En Önemli Eserlerinden Spiral Jetty'nin Eser-Doğa İlişkisinin İncelenmesi Üzerine Bir Araştırma A Research on Analysing The Artwork-Nature Relationship of One of The Most Important Works of Land Art: Spiral Jetty.....	89

DERGİ KÜNYESİ

Dergi Sahibi:

Gaziantep Üniversitesi adına Rektör Prof. Dr. Arif Özyaydın

Editörler:

Prof. Dr. M. Cevat Aralay

Dr. Öğr. Üyesi M. Bünyamin Üzümcü

Editör Yardımcısı:

Dr. Öğr. Üyesi Erdiñç Yılmaz

Dil Editörü:

Dr. Öğr. Üyesi M. Özer Özkantar

Kapak ve Logo Tasarımı:

Arş. Gör. Bekir Baba

Teknik Editörler:

Arş. Gör. Dr. İbrahim Halil Özkirişçi

Arş. Gör. Bekir Baba

Arş. Gör. Arife Hümeýra Hüsmen

Öğr. Gör. Ebru Ateş

Öğr. Gör. Menekşe Meriç Avşar

Öğr. Gör. Özlem Coşkun

Öğr. Gör. Gamze Damgacı

Öğr. Gör. Tuğrul Alparslan Damgacı

Öğr. Gör. Tuğba Öztürk



Danışma Kurulu:

Aydın Ayan, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi
Alaybey Karoğlu, Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Melek Gökay, Necmettin Erbakan Üniversitesi
Devrim Özkan, Gaziantep Üniversitesi
Serkan Boz, Ege Üniversitesi

Dergi Kurulu

Prof. Dr. Ebru Çoruh
Doç. Dr. Nazan Avcıoğlu Kalebek
Doç. Dr. Ayhan Özer
Dr. Öğr. Üyesi M. Özer Özkantar

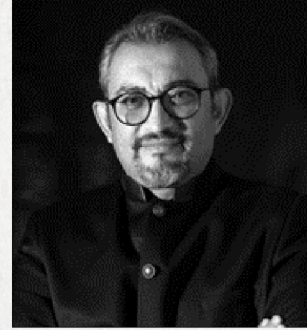


Bilim Kurulu:

Prof. Dr. Tolga Akalın	Prof. Dr. Oğuz Yurttadur
Prof. Dr. Aydın Ayan	Doç. Dr. İrfan Atalay
Prof. Dr. Gültekin Akengin	Doç. Dr. Gülcan Başar
Prof. Dr. Fulya Bayraktar	Doç. Dr. Mehtap Bingöl
Prof. Dr. Valeri Chakalov	Doç. Dr. Burak Boyraz
Prof. Dr. Elif Çimen	Doç. Dr. Semih Büyükkol
Prof. Dr. İbrahim Çoban	Doç. Ayhan Çetin
Prof. Dr. Hüseyin Elmas	Doç. Burçin Erdi
Prof. Dr. Yüksel Gögebakan	Doç. Dr. Özlem Gök
Prof. Dr. Aylin Gürbüz	Doç. Dr. Sevtap Kanat
Prof. Dr. Tleujanova Abdilhan Kabdilhanoviç	Doç. Dr. Elanur Kızılsafak
Prof. Dr. Derya Kahraman	Doç. Dr. Sevim Tuğba Arabalı Koşar
Prof. Dr. Evren Karayel Gökkaya	Doç. Dr. Cihan Şule Külük
Prof. Dr. Meltem Katrancı	Doç. Dr. Serdar Mutlu
Prof. F. Deniz Korkmaz	Doç. Dr. Dalila Özbay
Prof. Dr. Aslı Korkut	Doç. Dr. Burcu Pehlivan
Prof. Dr. Bülent Salderay	Doç. Dr. Emine Teker
Prof. Dr. Emre Tandırılı	Dr. Öğr. Üyesi Özden Gezer
Prof. Melihat Tüzün	Dr. Öğr. Üyesi Burak Sarı
Prof. Dr. Ali Tilbe	Dr. Öğr. Üyesi Gökhan Temizel
Prof. Dr. Rüya Yılmaz	Dr. Bekten Usubaliyev Aşimbayeviç
Prof. Dr. Meliha Yılmaz	



Editörden



Saygıdeğer Okurlar, Sanatseverler ve Değerli Akademisyenler,
Türkiye Cumhuriyeti'nin 29 Ekim kutlamalarını, sanatın büyüğü dünyasını kucaklayarak sizlerle paylaşmanın coşkusunu yaşıyoruz. Bu heyecan verici anı, üniversitelerimizden gelen seçkin makaleleri ele aldığımız ikinci sayımızla daha da özel kılıyoruz.

Dergimizde yayınlanan makaleler, özgün çalışmaların yanı sıra yazarların samimiyeti ve sanat anlayışlarının muhteşem bir yansımasıdır. Sanatın dilinde Cumhuriyetimizi kutlamaya davet eden dergimiz, bu özel 100. yıl vesilesiyle, Türkiye'nin zengin kültür mirasıyla buluşuyor.

Bu vesileyle, cumhuriyetimizin temel değerlerini ve bu topraklarda yetişmiş nitelikli akademisyenlerin ve sanatçıların bir araya getirdiği gücü de yürekten selamlıyoruz. Cumhuriyetimizin 2. yüzyılı, temel değerlerin bir simgesi olarak karşımıza çıkıyor ve bu sergi, bu değerleri sanatın özgün diliyle anlamamıza ve kutlamamıza olanak tanıyor.

Eserlerdeki detaylar, Cumhuriyetimizin ilerlemesine, çağdaşlaşmasına ve kültürel zenginliğine katkı sağlayan birer iz bırakıyor. Bu birliktelik, sanatın gücünü, bilimin ışığını ve akademik değerlerin derinliğini bir araya getirerek kutluyor.

Bu anlamlı zamanda, Cumhuriyetimizin köklü değerlerini bir kez daha hatırlamanın ve kutlamanın mutluluğunu yaşıyoruz. Bu sayımıza katkıda bulunan tüm yazarlara teşekkür ediyor, birlikte nice başarılarla imza atmayı diliyorum.

Son olarak, derginin hazırlanmasında; editör M. Bünyamin Üzümcü'ye, editör yardımcısı Erdinç Yılmaz'a, dil editörü M. Özer Özkantar'a ve ayrıca görsel tasarım için Taylan Güvenilir ve Bekir Baba'ya, İ. Halil Özkirişçi'ye, Hümeysra Hüsmen'e ve makalelerin değerlendirilmesinde büyük emekleri olan hakemlerimize içten teşekkürlerimi iletirim.

Mustafa Cevat Atalay
Baş Editör



e-ISSN:2980-2342

ULUSLARARASI TASARIM VE SANAT DERGİSİ
International Journal of Design and Art



Cilt:1 Sayı:2, Aralık 2023
Volume:1 Issue:2, December 2023

ERKEN CUMHURİYET SANAT STRATEJİLERİ

Early Republic Art Strategies

Kerem İřcanođlu¹, Kutalmış Bayraktar², Deniz Gökduman³

- 1 Trakya Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Edirne, Türkiye,
 - 2 Trakya Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Edirne, Türkiye, ORCID:0000-0002-6593-2242
 - 3 Trakya Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Edirne, Türkiye, ORCID:0000-0003-3982-0199
- Sorumlu Yazar e-posta: iscanoglukerem@gmail.com

Araştırma Makalesi/Research Article

ÖZET

Osmanlı imparatorluğunun geri çekilme süreci Kurtuluş Savaşının kazanılması ile sonlanır. Ama asıl mücadele bundan sonra başlayacak sürdürülebilir bağımsızlığın inşası için gerekli görülen politikalarla uygulanacaktır. Türklerin, bağımsızlıklarının sorgulanamaz olması için ileriye sıçrayışlara ihtiyaçları vardır. Sanatta atılımlar bunun paralelinde gelişecektir. Kurumsal çabalarla kısıtlı ekonomik imkânlarla rağmen ciddi adımlar atılır. Bu da Türkiye'nin Batı kültür alanında yer bulmasına ve modernleşmeye yardımcı olur.

Anahtar Kelimeler

Sanat,
Kültür,
Cumhuriyet,
Atatürk.

ABSTRACT

The withdrawal process of the Ottoman Empire ends with the victory of the War of Independence. But the real struggle will begin from now on and will be implemented with the policies deemed necessary for the construction of sustainable independence. Turks need leaps forward so that their independence is unquestionable. Breakthroughs in art will develop in parallel with this. Despite limited economic opportunities, serious steps are taken through institutional efforts. This helps Turkey find a place in the Western cultural sphere and modernize.

Keywords

Art,
Culture,
Republic,
Atatürk.

Bu makaleye atıf yapmak için/To cite this article:

İşcanoğlu, K., Bayraktar, K., Gökduman D. (2023). Erken Cumhuriyet Sanat Stratejileri. Ideart Uluslararası Tasarım ve Sanat Dergisi, 1(2), 62–72.

1. GİRİŞ

Osmanlı imparatorluğunun geri çekilme süreci I. Dünya savaşı sonrasında güçlü Batılı uluslar tarafından ve onların lehine “Türklerin” Anadolu ve Balkanlardan tasfiyesiyle son bulacaktır. Egemen Batılı Güçlerin planlarıyla gelen koşullarla başlayan sürecin sonunda Türkler, Anadolu’da ve Doğu Trakya’da Mustafa Kemal Atatürk’ün kişiliğinde tetiklenen hareket ve onun düşün-silah arkadaşlarının kurmayca üst üste gelen doğru stratejileri ve Türk halkının yürekli çabalarıyla İstiklal-Bağımsızlık-Kurtuluş Savaşı başlatılmış ve kazanılmıştır. Böylece Türkler, Güneydoğu Avrupa’da Doğu Trakya topraklarını elinde tutmuş ve jeopolitik açıdan en önemli mevkiilerden biri olan Küçük Asya’daki stratejik ve ortaksız egemenliklerini sürdürmüştür. Ama asıl mücadele bundan sonra başlayacak sürdürülebilir bağımsızlığın inşası için gerekli görülen politikalarla uygulanacaktır. Türklerin, bağımsızlıklarının sorgulanamaz olması için ileriye sıçrayışlara ihtiyaçları vardır. Bunlar için de öncelikle bir rejim değişimi gerekmektedir.

13. yüzyıldan 14. yüzyıl ortasına değin Anadolu antikitesi içinde Ankara Ahi Cumhuriyeti yine Ankara merkezli bir Türk Cumhuriyeti’nin kurulmasında antik bir maneviyat, yadigâr ve andaç olarak hatırlanmıştır. Son tahlilde, cumhuriyet ile millete bağdaştırılmış egemenlik, millet kavramına yeni sorumluluklar yüklemiş böylece yönetimde yeri olan toplum, bundan böyle ulus olarak yeniden Ankara’da dirilmiştir. Bu noktada erken Cumhuriyet’e paralel, onu anlatır bir kelime karşımıza çıkar; kemalizm.

“Çetin Altan halkçılığı, Atilla İlhan devrimciliği vurgularlar, onlar dışında hemen hepsi, o özü olarak “batı uygarlığını Türk topluluğuna mal etme” hareketinde ve bunun da özü olarak laiklikte görüyordur. Nihat Erim (1912-1980), bu misyonu “aklın diktatörlüğü” şiarıyla tanımlar. Yazarlar arasında daha ortalamacı, mutedil olanlar, Atatürkçülüğün altı okuna “gerçekçiliği” ilave ederler.” (Bora, T. s.119, 2017)

Cumhuriyet rejimi ile ulusal bağımsızlık için üretilecek politikalar çok yönlü bir değişimi öngörüyordu ve bunlar yalnız ve yalnız ulusal çıkarlar adına olmalıydı. Aynı yöntemler aynı sonuçları üretir ancak yöntemler değişirse sonuçlar da değişecektir. O halde, rejim yeni politikalar getirmelidir. Hal böyleyken hayallere şerit çekilmemekte fakat ayağı yere basan, denenmiş ve başarılı olmuş yöntemlerin öne çıktığı bir tercih anlayışı hâkim olacaktır. Başarılı olmuş yöntemlerin bir kısmı yüzyıllardır Türkiye diye bilinen bu diyar için yeni yöntem sayılacaktır. Yöntem yeni, yön ileri...

Alışkanlıkların tasfiyesi herkes için zorluydu. Cumhuriyetin kurucu çekirdeği olan imparatorluğun kimi münevverleri için ise bazı değişimler katlanılamaz olacaktır. Bağımsızlık savaşının ardından tasfiye edilen imparatorluk ardılı kimi kurucular, yakıcı sıcak devrimlerin dökümüne dayanamayacak “kayıp mum”dular. Susan Buck ‘a göre:

“Dost ile düşmanı arasındaki ayrım çizgisi, ulusal sınırdır. Bu sınırın ihlali casus belli’dir (Latince:savaş nedeni). Savaşın sona ermesi toprak egemenliğinin yeniden paylaşılması getirir beraberinde. Öte yandan, sınıf savaşı alanı zamansaldır. Sınıf devrimi zamanda bir ilerleme olarak kavranan tarihsel bir olaydır. Neyin zafer olduğu, toprak kazancı terimleriyle değil tarihsel ilerleme terimleriyle tasvir edilir.” (Buck-Morss, s.37, 2004)

Yenidünyanın güçlü toplumları ve bu toplumların politikaları, ileri modernist stratejik eğilimleri yeni cumhuriyet için esin kaynağı ve olumlama nesnesi olacaktır. “İleri olanı ülkene taşı;” “Bilimle sözlerim arasında çelişki yaşarsanız bilimi tercih ediniz;” “En doğru, en gerçek tarikat medeniyet tarikatıdır;” “Hayatta en hakiki mürşit ilimdir, fendir;” gibi ve dahi birçok bilinirliği yaygın özdeyiş Mustafa Kemal Atatürk, kalem ve kalamında politikalarının gerçekçiliğini (realizm), olguculuğunu (pozitivizm) ve yararcılığını (pragmatizm); “modernist” tavrını ortaya koymaktadır.

Türkiye için modernizm yeni değildi. İmparatorluk Türkiye’sinin son yüzyılında çöküntüyü durdurmak için girişilen yenileşme çabalarıyla modernizm ile tanışılmıştır, ancak gevşek, kararsız ve utangaç kucaklamalardan ibaret kalmıştır. Cumhuriyete kadar biriken uzlaşılar-çatışmalar muhasebesi, çaba ve kararlılığın keskinleştirilmesinin kaidesi olmuştur. Çağdaşlaşma ve gelişmişlikle uyum güçlendirilmiş, bu yolda sanayileşme, şehirleşme, yurttaşlık gibi merkeze koyduğu kavramları kurumsallığı arttırılan ve kamusal alanlarda yükselen sanat pratikleriyle perçinlemiştir. Bu süreçte asrı olana öykünme modern kent, modern yurttaş, modern resim, modern eğitim gibi “yeni,” modern sıfatıyla tekrar kimliklendirilmiştir. Modern teması, birçok konuda vurgulanmış ve bağımsızlığın sürdürülebilmesi için bunun bir gereksinim olduğu ortaya konmuştur. Bu hedefte gelişen politikalar, modernizmin ilerlemeyi ve ileri olanda tutunmayı baz alan yeniyi, eski ve eskimekte olanların yıkıntıları üzerine kuran tavrını bir yöntem olarak kullanmıştır. Tebaadan, ulus olan halkın bu değişimleri yaşatmasında umulan fedakârlık onun bağımsızlık motivasyonu olmuştur. Bu doğrultuda cumhuriyet, halkın dahil olduğu devrimlerin önünü açmıştır. İşgal yıllarında dahi mecliste konuşulan milli savunmanın dışındaki konuların arasında milli eğitimin olması bir önceki günlerden cumhuriyetin gelecek günlerine ipucu olarak bulunacak ve parlak geleceğe ilerlemek için üstlenilecek her türlü fedakârlığın kolektif bilincini ortaya koyacaktır.

Sanat, üretilen bir şeydir ve yeni kimlikle üretimi yeni sanatı getirir. Kriz tarihinin ardılı bu fırsat tarihi, resim, heykel ve mimarlık gibi alanların Türk Milletinin yaşamına daha öncesinde görülmemiş bir varoluşla dahil edilmiştir. Bu doğrultuda Türk sanatı, saray ahalisinin beğeni çeki gücünden, cumhuriyetin kurucu ruhunun itki gücüne geçirilmiştir. Böylece Türk sanatı, tüketilen soyut nesneden, üretilen soyut nesne olma haline ulusal bir kimlikle geçmiştir. Birçok modernist anlayışta olduğu gibi bunun için tabandan talep bekleyen doğal tarihçi bir anlayış beklenmemiş daha önce belirli bir zümreyle sınırlı olan sanat üretiminde devlet eliyle arz yaratılmıştır. Böylece Türk sanatı serpilmiştir.

Yeni kurulan cumhuriyetin en temel sorunlarından biri de insan kaynaklarındaki yetersizliktir. Bu da aslında yüksek tahsilden temel talim ve terbiyeye eğitim alt yapı eksikliğinin neticesidir. Dünyadaki gelişimin farkında olmayan geniş halk katman ve çoklukları yer yer en temel ihtiyaçları bile karşılamaktan geridir. Öte yandan, üst üste savaşlar neticesinde eğitilmiş insan kaybı da, bu konudaki kadro eksikliğini daha görünür kılmıştır. Bununla birlikte, hayatta kalmış aydınların birçoğu umutsuzluk ve kaygı ile öncelikleri doğru belirlenmemiş ideolojilere sarılmış ve ulusal bilinç odağı ıskalanmıştır. Eğitimin noksanlığı, nitelikli bireyin noksanlığını getirmiş; bu da uygarlaşma için gerekli olan ince soyutlama açığını doğurmuştur. Görülmekteydi ki genç cumhuriyetin en önemli eksikliği nitelikli kadroydu. Modern diye tanımlanan insanın Türkiye’de üretilmesi ve burada oluşan nitelikli birey birikiminin ulus-toplumsal bağımsızlığı sürdürülebilir bir şekilde bina etmesi gerekiyordu.

Ulusun son savaş ile verdiği kurtuluş m¼cadelesi eşraf ve esnaf önderlerinin hareket desteğiyle devam etmiştir. Bu noktada ulusal direniş, ulus bilinci ve kentlilik ilişkisi ulusal silkinmeyle yaratılan Cumhuriyetin ideolojik omurgasını oluşturmuştur. Verimli üretim ve sermaye birikimi, modern mimarlık ile buluşarak çağdaş kenti doğurmuş bu da daha öncesinde yalnızca saray ve çevre-dolanıklığında imkân bulabilen modern kent yaşamının sınırlarını genişletmiştir. Bu doğrultuda ulusun üst örtüsü cumhuriyet, taşıyıcıları ise “modern” ile gelişen çağdaş kent yaşamıdır. Modern-ulus söz öbeği bu doğrultuda bir kabuk çekirdek ilişkisinin özetidir. Bu özet iktisadi kılcal sirk¼lasyon sağlayacak ve bağımsızlık m¼cadelesi ile örg¼tlenmiř, toprak sınırlarını cephede demir yumruklar ve masada kadife eldivenler ile kazanmış, dil, tarih, ruhsal yapı ve kült¼rel benzerlikler yönleriyle benzerler toplumunun bu yeni biliş heyecanını canlı tutacak kardiyovask¼ler sistemi olacaktır.

Cumhuriyet, öncesinde olduğu gibi yenileşme / modernleşme hamlelerinde sanatı da etkilemiş ona sorumluluklar yüklemiştir. Sanat eğitiminin yaygınlaşması sanat ile aynı kaptan beslenen tasarım ve teknik gibi beceriler için aranan çalışan ve eğitmen açığını beslemiş; öte yandan kentleşmenin bir sonucu olarak estetik sağduyuları gelişen bireyin gündelik-kült¼rel diriliğinin ihtiyacına alt yapı sağlamıştır. Bunların yanı sıra, tarih kalıbına bağımsızlık m¼cadelesiyle d¼k¼len ulusluluk bilinci, millete başarısını belgeselci bir estetik ile yansıtmış ve yeni hedeflerin duyurulmasında plastik bir aray¼z olmuştur.

Kentlerin planlanarak verimlerinin artırılması, modern mimarının ilkelerinin yeni binalar için temel alınması, kamusal alanların yolların buluştuğu ve anıt heykellerle ruh kazanan meydanlarla örg¼tlenmesi, ilk, orta ve lise düzeyinde verilen resim dersleri, yurdu gezen ressamın sergileri, kurulan müzeler, arkeolojik kazılar, köy enstit¼lerindeki etkin sanat eğitimi, Akademinin (İDGSA) ve Gazi Eğitim Enstit¼s¼n¼n kurulması ve birçok başka atılımlar cumhuriyetin sanatı bir politikanın yanı sıra yeni ideolojinin erklerinden biri olarak ele aldığını da ortaya koymaktadır. Böylece güzel sanatların yansıttığı maneviyat, süreçle beraber doğan ve gelişen etiğin, estetik bir lehçeye terc¼mesi olmuştur.

Modern sanat ve yaşam bu bakımdan Türkiye Cumhuriyeti'nin temel d¼řünsel sistemi için armonyiyi açığa çıkarmıştır. Batılaşmanın yerini batının başını çektıği uygarlığı yakalamak mottosu almıştır. Böylece kült¼rel dekanstan çekinen ama kararlı çağdaşlaşma hedeflenmiştir. Bu ilke içerisinde sanayileşmeden, kentleşmeye, ulaşım ağının genişletilmesinden, dilin sadeleştirilmesine ve alfabe reformu yoluyla iletişimin her anlamda verimli hale getirilmesi temin edilmiştir.



Şekil 1. Mustafa Kemal Atatürk Müze Ziyaretinde

Yurttaş ve hatta birey olmak modern kültürün temel eksenidir. Üretim yapmayan bir ülkede bağımsızlık hiçbir an mümkün değildir. Bu bakımdan Kemalist üretim hamlesi, modern resmin yaygınlığı için beklenen fırsatı tomurcuklandırmıştır. Modern kent yaşamının bir parçası olarak bunu hem üreten hem de tüketmeyi bekleyen modern sanat beklentisini doğurmuştur. Okuma yazma seferberliği sonucunda yepyeni bir talep bulan basılı yayının aktarımında görsel kültürel malzeme de hanelere çağırılmıştır. Devrimler silsilesi domino taşı etkisiyle yeni taleplere yeni arzları başlatmıştır. Gündelik yaşamın değişmez bir parçası olan kâğıdın yerli üretimi de bu durumda hızlı gelişimin tetikleyicisiydi. Cumhuriyet, çağdaşlaşma, kalkınma potansiyel enerjisini kinetik bir güce dönüştürmüş, yani işe yaramıştır. Yeni bağıyla yurdu için paydaş olan birey yani yurttaş, kazanımları dolayısıyla aitlikler ve bu aitliklerden doğan sorumluluk bilincini kazanmıştır. Yurttaşların bu katılımı çağdaş demokrasiyi de doğurmuştur. Meşrutiyet ile eksik kalan demokratikleşme zembereği, cumhuriyet ile (özellikle de milli mücadelenin ardından doğan bir cumhuriyet olması dolayısıyla) yine demokrasi yolunda daha ileri menzillere yürütecek daha güçlü ve türdeş bir mekanik aksam sağlamıştır.

Cumhuriyetin kültür sanat politikasına iki şekilde bakmak gerekir. Bunlardan ilki, doğrudan devlet politikalarıdır ki bu yapılan sanat yatırımlarına, açılan sanat kurumlarına ve eğitimde-yüksek öğrenimde yer verilmesidir. Diğeri ise doğrudan olmayan ikinci dereceden etkisi olan yeniliklerdir. Bu yenilikler arasında en temeli sanayileşme hamlesidir. Sanayileşme beraberinde kentleşme ve bireyleşme gibi iki kavramı getirir. Çok daha bıcın sermaye birikimine araç (ve amaç olan) sanayileşmiş bir toplumda zaman ve mekân, sürdürülebilirliğin gereksinimiyle çok daha keskin ölçeklendirilmiştir. Ham maddenin üretiminde dahi görülen endüstriyel pratikler, ara ürün ve son ürün üretimlerini toplumsal bir vites kutusu gibi verimli hale getirmiştir. Bunun arka planında her alanda sanayileşme hedeflerinin verim-iletim ilişkisi bulunmaktadır. Toplumsal beekte canlı olan kazanılarak elde edilen bağımsızlık güdüsünün maneviyatı, ulusal çıkarlar doğrultusunda her türlü yenileşmenin önünü açmıştır. Sanayileşmiş bir toplum, hızlıca kentleşecek, kentleşecek toplum bireyselleşecek, bireyselleşen toplum kendisini araştıracaktır. Bunun yolu sanattır ve artık bu sanat, modern sanattır.

Kentlinin doğuşu düşünülmeden modern sanatın gelişmesinden ve yaygınlaşmasından bahsedilemez. Modernin kitleye iletiminde bir medya (ortam) olarak basılı yayın (- (n) ın ve bundan doğan kültürün) yeri önemlidir. Bu doğrultuda kâğıt üretimine bağlı olarak maliyetlerin düşmesi ve böylece tüketimin artması ile çağdaşlaşmanın görsel kültür kodları halinde tabana aktarıldığı görülmüştür. Cumhuriyet tarihinin ilk sanayi kuruluşu olan SEKA'nın (Türkiye Selüloz ve Kâğıt Fabrikaları) stratejik varlığı önemlidir. Devletin ulusal kâğıtçılık politikası sanata önemli bir politik-ideolojik desteği taşımaktadır. Basılı yayın devlet eliyle desteklenmiştir. Burada modern, grafik bir dil ile bireyin hafızası ve bilincine geçmiştir. Bir diğeri de eğitim seferberliği konusudur. Burada da sanat, okuryazarlık paralelinde ve bağıntılı olarak yayılmıştır.



Şekil 2. SEKA Kâğıt Fabrikası

2. CUMHURİYETİN SANAT POLİTİKALARININ BİR SONUCU OLARAK SANAT ATILIMLARI

2.1. Köy Enstitüleri

Cumhuriyet, toplumun bütün kesimlerini içerisine alan bir eğitim seferberliğini başlatmıştır. Bunların arasında yöntem bakımından en dikkat çeken kuşku götürmeksizin Köy Enstitüleridir. Burada, gelişmiş birçok ülkede köy eğitim okullarında uygulanan yöntemler kuramsal olarak olumlanmış ve uygulamada Türk toplumsal yapısına uygun olarak değişikliklerle geliştirilmiş ve ulusal özgünlüğe kavuşturulmuştur. Köyün yani kırsal ham madde üretim mevkinin eğitilendirilmesi arzu ve güdüsünün Cumhuriyet tutkusundan doğan devlet ruhunda öncelikli olması şaşırtıcı değildir. Bu, Cumhuriyetin “uluslaşma” sürecini tamamlamış toplumunda bundan sonra “gelişmiş-kalkınmış uluslaşma” sürecine doğru giden yolunu (dağları eriterek) açan ilerlemeci ve köktenci reformist hamlesi olacaktır. Burada ışık tutulması gereken şey, eğitime ulusal kalkınmada verilen çok işlevli roldür. Bu eğitim sistemi, ilk üründe verimli üretimi ve büyük periyotta emeğin yeniden üretiminde de demografik korunumu hedefleyen bir sistem olarak karşımıza çıkmaktadır. Toprağa dayalı üretimi sürdürebilen bir

köyün sosyo-kültürel ve sosyo-ekonomik ilerlemesini de hedeflemiş; böylece kentli yaşamla beraber gelişen ulusal ve katılımcı bilincin kırsala da bu ilerlemenin “Köy Enstitüsü” katkısı ile aktarılması planlanmıştır. Köylerin yine köylü çocukları tarafından değiştirileceği düşüncesi de burada belirtilmesi gereken diğer bir taktik yaklaşımdır. Son tahlilde, köyde de devlet rengi, kentlerden olduğu kadar gök mavi ve parlak olacaktır. Ütopya, düşünen bir köydür...

Konumuz bağlamında asıl dikkati çeken Köy Enstitülerinin müfredatında sanatın yeridir. Duyuşu ve bilişi arttırılmış böylece toplumsal duyarlılıkları yüksek, bireysel varlığı derin kişilerin inşası hedeflenmiştir. Plastik sanatlarda güncel biçim ve yeniyi arama arzusunun uyanışı; edebiyat ve dramatik sanatlarda klasikleşmiş güçlü metinlerin kavranmasıyla ilerler. Görülmektedir ki, Türkiye Cumhuriyeti erken günlerindeki serüveninde, Köy Enstitüleri ile modernist yaşamı sadece sermayenin toplandığı kentsel ölçek ile sınırlandırmamıştır. Kırsal için de yüksek yaşamı ve yüksek yaşamla iç içe olan toplumun gelişmiş bireyselleşmesini hedeflemiştir. Türk Devleti, her manada üstün yurttaş hayal etmiş, bu yolda talepten önce arzı bir devlet sezgisiyle yaratmıştır. Ne var ki bu süreç kısa sürede kesintiye uğramıştır, bu yüzden köy enstitüleri bir eğitim uygulama tarihinden ziyade, kısa vadeli uygulanmaya çalışılmış bir kuram tarihi olarak kalmıştır.



Şekil 3. Köy Enstitüsünde Açık Hava Resim Çalışması

2.2. Yurt Gezileri

İlerici hamleler, sonsuzluğa uğurlanan Atatürk’ün ardından yavaşlıyorsa da bir süre devlet bürokrasisi sanat atılımlarını desteklemeye devam etmiştir. Bunlardan biri de yurt gezileridir. 1938-1943 yılları arasında gerçekleştirilen 50 ile 63 arası ressamın çalıştığı ve 700’e yakın eserin üretildiği tahmin edilen Türkiye’nin bütün vilayetlerini kapsayan bu gezi ve çalışmalar Anadolu halkının sanat ile karşılaşması/tanışması/bakışması için önemli bir imkân olmuştur. Ressamlar o kentin meydan, kahvehane ve benzeri kamusal alanlarında resimler yapmışlardır. Kamusal alandaki halk ile sanatçı arasında sağlanacak bu gözlem ilişkisi, halk açısından estetiğin üretim sürecindeki halinin deneyimidir. Plastik estetiğin, üretim fazında ortaya çıkan teatral estetik, halk açısından yeni duyuş ve bilişlerin kapısını aralamıştır. Böylece sadece ürün değil, üretim araç ve süreci de kamusal bilince taşınmıştır. Bu durum yeninin aktarımında sanatçılara başka türlü bir işlev de vermiştir. Yurt sergileriyle resim, aynı zamanda belgeselci

yanyla da öne çıkmaktadır. Yurdun başkent dışı yörelerinden toplanan insan görünümüleri, toplumsal ipuçları ve arazi kesitleri Ankara'da toplanır. Yeni başkente yöreden gelen görsel iletim, sanatçının oynadığı özgün etnografik aracılık ile sağlanmış olur. Böylece bir yandan eserler yükselirken bir yandan da yeni estetik deneyimler edinen başkent dışı halkın sanat ile karşılaşması sağlanmaktaydı. Buradaki görünümünün bürokratik ve diplomatik merkezde sergilenmesi ayrıca bir politik tavrı da sergilemekteydi. Gezilerin ardından düzenlenen sergilerde devlet eliyle satın alınan resimler, sanatçılar için onları ayrıcalıklı kılacak maddi bir kazanç olmuştur. Yeni rejimle beraber sanat, sarayın gönlünü hoş tutan dar bir amaçtan, halkın gelişiminde rol oynayan bir araç olmuştur. Bu Türk resim tarihi için yenidir; sanat, İstanbul'un dışına çıkmıştır. Eli fırça tutan ve kibar ortamlarda da aranan sanatçılar Anadolu ve onun gerçeği ile tanışılar. Böylece sanatçı milli bir görevi gerçekleştirmiş olur.

2.3. İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi

İşgal yıllarında yersiz kalan Sanayi-i Nefise Mektebi cumhuriyet rejimiyle beraber küllerinden yeniden doğacaktır. Utangaç modernizmin bir çocuğu olarak hayat bulan kurum ilk olarak Gülhane Parkının üstünde gizli sayılabilecek bir noktada başlamıştı yaşamına... Çağdaşlaşma yolunda daha kararlı bir tutum izleyen genç cumhuriyet, eğitim ve kültürü ön plana almakta bunların kurumsallaşması adına pozitif ayrımcılık sağlamaktaydı. Boğazda kamulaştırılan imparatorluk mirası yapıları eğitim ve öğrenimin kullanımına tahsis etmiştir. Boğaziçi'nde sıralanan seçkin yapıların en dikkat çekebendenlerinden Cemile ve Münire Sultanlar Çifte Sarayı veya Fındıklı Sarayı olarak da bilinen, Meclis-i Mebusan binası da daha sonra İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi adını alacak Sanayi-i Nefise Mektebi'ne verilmiştir. Bu merkeze kültürü koyan Genç Cumhuriyet için anlaşılır bir tavidir. Türk demokrasi tarihi için önemli bir mekânın sanata tahsis edilmesi olgusal kabul edilebilir. Bir demokrasi denemesi , demokratik bir toplum için vazgeçilmez olan "çığır açan" sanatın açmasını bekleyen bahçe olmuştur.



Şekil 4. Devlet Güzel Sanatlar Akademisi

2.4. Gazi Eğitim Enstitüsü

Güzel Sanatlar Akademisi Türkiye'nin eğitim kurumlarına resim öğretmeni yetiştirme misyonunu zorunlu, örgün ve karma Türk eğitim sistemine giren resim dersleri ile kazanmıştır. Zaman kaybetmeye tahammülü olmayan son çağdaşlaşma imkânı cumhuriyet, Anadolu'nun yaşamında İstanbul'da yetişen eğitimcilerin yeterli olamayacağına karşı endişeliydi. Bu bakımdan ikinci bir sanatın amiral gemisi inşası için harekete geçilecekti. Anadolu çocuklarını yine onun içinden çıkan çocuklar eğitecekti. Bu bağlamda Gazi Eğitim Enstitüsü, Türkiye'de modern resmin ülkenin her noktasına erişiminde milli bir görev üstlenmiştir. Türkiye Cumhuriyeti eğitim ideallerinde ciddiydi ve genç dimağları sanat ile buluşturma işinde bu eğitim enstitüsü ile ikinci bir cephe açmıştır.

Bu konuda Enstitü resim Bölümü ve Malik Aksel için Sezer Tansuğ şunları söylemektedir:

“Öte Yandan yüksek düzeyde resim eğitimi yönünde umut bağlanan bir başka okul, Ankara'da 1930 tarihinde açılan Gazi Eğitim Enstitüsü'nün resim bölümüdür. Bu okulun yıllarca resim eğitimine emeği geçen ilk önemli hocası Malik Aksel'dir. Malik Aksel Anadolu folkloruna eğilmiş ve öğrencilere giysili ve çıplak kadın modeller sağlama yolunda bile çaba göstermiştir. Bu sanatçı usta bir ressam olmanın ötesinde, hem bir anı ve deneme yazarı, hem de ilgi alanını Anadolu halk resimleri ile dinsel tekke resimleri üzerinde yoğunlaştıran bir araştırmacıdır.” (Tansuğ, S., s.170, 1993)



Şekil 5. Gazi Eğitim Enstitüsü

2.5. Arkeolojik Kazılar ve Müzeler

Son Anadolu işgalinde, işgalci güçlerin kendilerini aklama hipotezlerinde buranın Grekoromen tarihselliği nedeniyle Batı Uygarlığının kültürel bir parçası olduğu görüşü hakimdi. Bunun üzerine arkeoloji bilimi, Türkiye'de dipleri daha derine inecek araştırmalar için kendini ortaya koymuştur. Genç Cumhuriyet kendini Anadolu'da bir işgalci gibi gören yaklaşımı tamamıyla terletmeye çalışmış ve bu anlamda dünya tarihçiliğine de büyük hizmetler yapmıştır. “En az 5000 yıldır Anadolu'dayız” söylemi Türklerin ön atalarını besleyen kocaman Avrasya pınarlarının içinde Anadolu uygarlıkları olduğunu da irdelemiş; bu manada günümüzde dinmemiş ama bilimsellikten kopmamış tarihöncesi tartışmaların fitilini ateşlemiştir. Bir bin yıldır kesintisiz bir şekilde üstüne emeğini akıtan Türk, bu yolla toprağının altıyla da hesaplaşmış orada yeni kendilerini bulmuştur. Böylece ulusunu besleyen

milliyetçiliğinin sadece tarihselci kökleri güçlenmemiş, coğrafyacı olarak da derinleşmiştir. Türkler burada işgalci değil bilakis gerçek sahipleriydi. Bunun için genç cumhuriyet kazılara ve müzeciliğe büyük önem verdi. Aynı zamanda bu atılımlar Türk halkının plastik sanatlar ile tanışıklığının tekrar kurulması için çok büyük olanak yarattı. Müzecilik çalışmaları, cumhuriyet ile Türklerin kültür-diplomasisinde de güçlenmelerine olanak sağlamıştır. İlerleyen yıllarda mirasına sahip çıkan cumhuriyet, dünya savaşlarının ardından gelişmekte olan turizm alanında da kendini ortaya koyma şansını sağlayacaktır. Türkiye, cumhuriyet kazanımlarıyla kendisini kültüre endekslemiştir.

2.6. Halk Evleri

Halkın müzik tiyatro ve resim gibi birçok sanat dalıyla tanışmasında halkevleri çok önemli bir ödev almıştır. Ulusun yüreğinden doğan ve onun çıkarları için hizmetin raylarına oturtulan cumhuriyet, Halk Evleri mekanizmalarıyla da toplumsal hücrelerini beslemiştir. Halk evleri, kentlerin, kentli yaratması sürecini hızlandıran enzim rolünü oynamıştır. ok-yay-okçu (birey-kent-kurum) işlevi görmüştür. Çağdaşlaşmanın toplumun bireylerinin içgörülerinin artmasıyla mümkün olduğu idealinde Halk Evleri sanatı topluma mal etmiş, burada ok-okçu-yay (birey-kurum-kent) ilkesini kurmuştur. Böylece toplum, derinleşen birey yoluyla ileri gitmiştir.

3. SONUÇ

Yıkımların hırpaladığı Türk Ulusu tarihin ona yüklediği gelişme ve modernleşme zorunluluğunu iyi algılayan Erken Cumhuriyet yönetiminin elinde sanat politikaları bağlamında ileri atılımlar yapmıştır. Bu atılımlar zayıf ekonominin ve eldeki kadroların elverdiği ölçüdedir. Kaynakları en verimli kullanma edimindeki erken cumhuriyetin akılcı iradesi sayesinde az zamanda, az paralar ile çok ve büyük işler başarılabilmiştir. Sert bir tutum izleniyor oluşu batının ilerleyişinin yakalanması için farkın epeyce açık, zamanın kısıtlı olduğundandır. İdeolojik olarak modernist bir tutumla geçmişten topyekûn kopuş fikrine sahiptir. Bağımsızlık fikri içerisinde çeşitli politik dengeler gözetilmiş ama kişisel çıkarlar söz konusu edilmemiştir. Cumhuriyetin yeni yetişecek ve ülkeyi ileriye taşıyacak kadrolar için düşündüğü model bilimsel düşünce ve batı modernizmidir ki içerisinde sanat çok önemli bir yer tutmaktadır. Bu bağlamda sadece savunulan şey bilimsellikte değil aynı zamanda gelişmeye ve rekabete açık üretken bir zihnin yaratılmasıdır ki bu bağımsızlığın da temel teminatıdır. Kurumsal çabalar bu sürecin derinleştirilmesi noktasında önemli katkılar sağlar. Sürecin hızlı ilerleyişi Atatürk'ün ölümüyle hızını belli oranda yitirmiştir. İnönü dönemi Atatürk'ün sert politikalarının yerine uzlaşmacı bir tutum izler. Ama gidişatın yönü değişmez Türkiye sanat politikaları bağlamında diğer bir çok alanda olduğu gibi batı modernizminin ayrılmaz bir parçası olmaya çalışacak ve öyle de devam edilecektir. Son tahlilde sonuçların ışığında Cumhuriyetin ideallerinin sonuçlarından biri olan sanat politikaları ve devrimi başarılı olmuştur.

KAYNAKÇA

Akay, A. (2002). *Kapitalizm ve Pop Kültür*. İstanbul: Bağlam Yayınları.

Akyıldız, A. (2003). Meclis-i Meb'ûsan - İki meclisli Osmanlı Parlamentosu'nun Seçimle Gelen Üyelerden Oluşan Kanadı. İçinde *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (DİA)* (C. 28, ss. 245-247), İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. Ayrıca erişim: <https://cdn2.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/28/C28009161.pdf>

- Aslan, Ç. (2019). Erken Cumhuriyet Dönemi Sanat Anlayışı ve Türk Sosyologlarının Yaklaşımları. *Gaziantep University Journal of Social Sciences*, 18 (3), 1004-1014 . DOI: 10.21547/jss.494735. Ayrıca erişim: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/748847>
- Buck-Morss, S. (2004), *Rüya Alem ve Felaket , Doğuda ve Batıda Kitlesele Ütopyanın Tarihe Karışması*, İstanbul, Metis Yayınları, (1. Baskı).
- Eroğlu, Ö. (2015). *Türkiye’de Resim Sanatı*. İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Gençel, Ö. (2021). *Sanayi-i Nefise Mektebi (1882-1928)*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Ayrıca erişim: <https://www.openaccess.hacettepe.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11655/23504/Sanayi-i%20Nefise%20Mektebi%20%281882-1928%29.pdf>
- Hasol, D. (2021). *20. Yüzyıl Türkiye Mimarlığı*. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları. (4. Baskı)
- Keskin, C. (2012). Yurdu Gezen Ressamlar. *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi – SDU Faculty of Arts and Sciences Journal of Social Science*, 141-151. Ayrıca erişim: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/117827>
- Keskin, C. (2014). Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Resminde Toplumsallıktan Bireyselliğe Geçiş Süreci. *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 181 (181), 87-101. Ayrıca erişim: <https://dergipark.org.tr/en/pub/tsadergisi/issue/21491/230371>
- Kongar, E. (2013). *Kültür Üzerine*. İstanbul: Remzi Kitabevi (10. Basım)
- Kongar, E. (2017). *Tarihimizele Yüzleşmek*. İstanbul: Remzi Kitabevi (98. Basım)
- Metin, C. (t.y.). Ankara’da “Ahiler Yönetimi (1290-1354)” Meselesi. Erişim: <https://ait.hacettepe.edu.tr/akademik/arsiv/ank.htm>
- Bora, T. (2017), *Cereyanlar; Türkiye’de Siyasi İdeolojiler*, İstanbul, İletişim Yayınları
- Tansuğ, S. (1993). *Çağdaş Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi, (3. Basım).
- Türkeş-Günay, U. (2009). *Türk Kültürüne Eleştiri*. Ankara: Akçağ Yayınları
- Ürekli, F. (1997). *Sanayi-i Nefise Mektebi’nin Kuruluşu ve Türk Eğitim Tarihindeki Yeri*. (Yayımlanmamış doktora tezi). İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Ayrıca erişim: <http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/TEZ/30074.pdf>



RADİKAL BİR METİN OKUMA STRATEJİSİ OLARAK: YAPISÖKÜM KAVRAMININ SANATA YANSIMALARI

As a Radical Text Reading Strategy: Reflections of The Concept of Deconstruction on Art

Selma Türü Tercan¹

1 Gaziantep Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Anasanat Dalı, Türkiye
Sorumlu Yazar e-posta: selmaturlu@outlook.com

Araştırma Makalesi/Research Article

ÖZET

Postmodernizmin önemli bir söylemi olan yapısöküm, felsefe merkezli birçok disiplinin ortak bir söylem içinde olduğu düzlemi ifade eder. Fransız filozof Jacques Derrida yapısöküm kavramını icat ederek yeni bir eleştiri sistemi geliştirmiştir. Yapısöküm (dekonstrüksiyon) kavramı, 1970'li yıllarda postmodern düşüncenin sanat alanında yankı bulmasıyla önem kazanmıştır. Batı sanatındaki postmodern söylemler, sanat yapıtıyla ilişkilendirilmiştir. Bu söylem ve yapıt arasındaki ilişki sonrası yapısöküm düşüncesi, sanatın ontolojik yapısı üzerinde derin tartışmalara neden olmuştur. Öte yandan yapısöküm kavramı, çağdaş sanat pratiklerinin çözümlenmesinde önemli rol oynamış ve sanat yapıtının üretim sürecindeki dilin kurgulanışına odaklanarak "gösterilen" ve "gösteren" arasındaki ilişkileri tersyüz etmeye odaklanmıştır. Sanatçılar ise yaşamın çelişkilerini ortaya çıkarmaya yönelik yapısökümcü bir tavırla eserler üretmiştir. Bu çalışmada, postmodernist kabul edilen Derrida'nın yapısöküm kavramı, 1970 sonrası modern dünyayı yeniden yapılandırması olarak tanımlayabileceğimiz postmodernizm düşünce sistemiyle şekillendirdiğini belirtmek ve öte yandan geçmişle hesaplaşma deneyimine imkân tanıyan postmodernizm dönemine bakmak hedeflenmiştir. Özellikle 1917 yılında sanatçı Marcel Duchamp'ın R. Mutt imzalı "Pisuar/Çeşme" adlı sanat yapıtı ile ilişkili olan "yapısöküm kavramı" irdelenmiştir. Derrida'nın yapısökümcü yaklaşımıyla Duchamp'ın sanata bakışı arasında bir paralellik söz konusudur. Bu ilişki, Duchamp'ın "ready made"i ile Derrida'nın "yapısökümü"nü kapsadığı üzerine bakış hedeflenmiştir. 21. yy.'da postmodernizm ile dönüşüme uğrayan sanat ortamı, geleneksel yapının bozulması gerçeğini doğurmuştur. Sanatı hayata yaklaştırmak için gündelik hayatın etkileşimle yönü kullanılmıştır. Sanatı – hayata, hayatı – sanata yaklaştırmayı amaçlayan görüşler gün yüzüne çıkmıştır. Yapısökümcü bir tavırla, yaşam ve sanat alanındaki çelişkileri deşifre etmeye, sanatın ontolojik yapısını sorgulamaya yönelik çok katmanlı eserler üreten Marcel Duchamp, René Magritte, Sherrie Levine, Barbara Kruger, Cindy Sherman yapıtlarında estetik anlayışın yapısöküme uğraması üzerine kurgulanmıştır.

Anahtar Kelimeler

Jacques Derrida,
Marcel Duchamp,
Yapısöküm,
Ready Made,
Gündelik Hayat

ABSTRACT

Deconstruction, which is an important discourse of postmodernism, refers to the plane where many disciplines centred on philosophy are in a common discourse. French philosopher Jacques Derrida invented the concept of deconstruction and developed a new system of criticism. The concept of deconstruction gained importance in the 1970s with the resonance of postmodern thought in the field of art. Postmodern discourses in Western art were associated with the work of art. After the relationship between this discourse and the work, the idea of deconstruction has caused deep debates on the ontological structure of art. On the other hand, the concept of deconstruction has played an important role in analysing contemporary art practices and has focussed on inverting the relations between the "signified" and the "signifier" by focusing on the construction of language in the production process of the work of art. Artists have produced works with a deconstructive attitude towards revealing the contradictions of life. In this study, it is aimed to state that Derrida, who is accepted as a postmodernist, shaped the concept of deconstruction with the postmodernism thought system, which we can define as the restructuring of the modern world after 1970, and on the other hand, to look at the postmodernism period that allows the experience of coming to terms with its past. In particular, the concept of deconstruction, which is related to the artwork titled "Urinal / Fountain" by R. Mutt by the artist Marcel Duchamp in 1917, has been examined. here is a parallel between Derrida's deconstructive approach and Duchamp's view of art. This relationship is aimed to look at Duchamp's "ready made" and Derrida's "deconstruction". In the 21st century, the art environment transformed by postmodernism has led to the fact that the traditional structure has been disrupted. In order to bring art closer to life, the interactive aspect of daily life has been used. Opinions aiming to bring art closer to life and life closer to art have come to light. The works of Marcel Duchamp, René Magritte, Sherrie Levine, Barbara Kruger, Cindy Sherman, who produced multi-layered works aimed at deciphering the contradictions in the field of life and art and questioning the ontological structure of art with a deconstructive attitude, are based on the deconstruction of aesthetic understanding.

Keywords

Jacques Derrida,
Marcel Duchamp,
Deconstruction,
Ready-made,
Daily Life

Bu makaleye atıf yapmak için/To cite this article:

Türü Tercan, S (2023). Radikal Bir Metin Okuma Stratejisi Olarak: Yapısöküm Kavramının Sanata Yansımaları. Ideart Uluslararası Tasarım ve Sanat Dergisi, 1(2), 73-88.

1. GİRİŞ

Felsefe tarihinde, Platon'dan beri süregelen geleneksel temsil krizi, yapısalcıların öne sürdüğü dilsel değişim süreçlerine kadar kalıplaşmış anlayışlar Derrida'nın *yapısöküm kavramı* etrafında irdelenmektedir. Bir okuma stratejisi olarak yapısöküm, batı düşüncesinde, metafiziğinde, felsefesinde temsil krizi olarak tanımlanan süreci, sanatçının ve izleyicinin yorumlama, çözümleme yapabileceği bir düzlem yaratarak, sanat eseriyle etkileşime geçmesine olanak tanır. Derrida, metni parçalara ayırarak yeniden yapılandırır; böylece sonsuz anlamlara imkân tanınabileceğini öne sürmektedir. Bu noktadan hareketle metni, okuyucusu sayısınca anlam üretebilir, sorgulanabilir, yeniden inşa edilebilir bir yapı kazanmıştır artık. Bu bağlamda yapısöküm kavramı, öncülleri ışığında sanat üretiminin çözümlenebilen bir yapıda yeniden inşa edilmesinin iç işleyişini sorgulamaktadır.

Derrida yapısöküm kavramıyla *gösterilen-gösteren* arasında bir bağ olduğunu, bir gösterenin içinde barındırdığı anlamı diğer gösterenlerin de barındırdığını ileri sürmektedir. Bu sebeple, bir gösteren kendinden önceki gösterenin anlamı olmadan tamamlanamaz, öteki gösterenle bağlantılıdır. Yapısökümcü yaklaşımda bu “*gösteren – gösterilen*” arasındaki ilişkiyi sorgulamaktadır. Derrida tüm bu spesifik kavram karmaşasını düşünürken, metnin içerisi – dışı kavramlarını da parçalara ayırarak sorgulamaktadır. Bu noktadan hareketle dilin “*gösteren*” tarafından belirlenen bir “*gösterilen*” durumu gerçekleşmektedir; böylece aralarındaki yapısöküm olarak tanımladığı durum ortaya çıkmaktadır. Derrida'nın keşfettiği yapısöküm kavramı, 1960 sonrası modern dünyayı yeniden yapılandırma çabası olarak tanımlanan postmodernizm düşünce sistemiyle biçimlenmektedir. Postmodernizm, bütüncül bir tavır sergileyen üst anlatılara, dayatılan doğruya, dışsal gerçekliğe mesafeli yaklaşır. Totaliter teorilerin reddi, ötekileştirilenin, dışlananın, bireysel olanın içeri alındığı bir süreçtir postmodernizm. Modernizmin yücelttiği nasıllığı önceleyen tavrı, doğru bilginin tek kaynağı akıldır ilkesini devre dışı bırakarak; belirsizliği, görecelik teorileriyle beraber nedenselliği önemsemıştır. Postmodern dönemde modernizmin akılcı yaklaşımı terk edilmiş, yerini çok anlamlılık çok seslilik çoğulculuk almıştır. Bu nedenle modern düşüncenin yücelttiği geleneksel değerleri, kuralları, ilkeleri yapısöküme uğratmak için postmodernizm çifte kodlama, parodi, pastiş, kolaj, kurgu, montaj, temellük¹ gibi kavramları devreye sokar. Sanatçılar, modernizmin dışladığı; öteki, yabancı, metnin dışında konumlandırılmış, görmezden gelinmiş ne varsa deşifre ederek, metnin anlam çatısını yapısöküme uğratarak yıkmayı amaçlamıştır. *Gösteren – gösterilen* arasındaki ilişkiyi görünür kılarak, farklı anlamların varlığını, çizilmiş sınırlar içine hapsedilemeyeceğini, öteki, yabancı, aykırı okumalarla anlamı zenginleştirip sanatına dâhil etmeye çağırır. Yapısöküm eleştirel okuma stratejisinin sanat alanına yansımalarının postmodernizm ile ilişkilendirildiği görülür. 1970'lerde ortaya atılan, postmodern dönemde sanatsal yapının merkezsiz – bulanıklaşan görüntüsüyle oluşan bazı kavramlar ve olgularla birlikte varlığını sorgulamaktadır. Çünkü postmodernizmin merkezsiz yapısı sanatı devingen bir yapıya dönüştürmüştür. Bu bağlamda Derrida'nın yapısöküm stratejisiyle çözümlenmelerinden hareketle sanat alanını yeniden yapılandırması açısından önemli detaylar barındırmaktadır.

¹ Temellük: bir şeyi kendine mal etme. (Türkdoğan, 2014, s. 64).

Araştırmada, Derrida'nın kullandığı yapısöküm stratejisi köktenci bir gösterilenden gösterene doğru giderken anlam sürekli ertelenir. Bu durum, yapısökümcü bir farkındalıkla sanat – hayat ve sanat – gerçeklik arasındaki ayrımı tıpkı postmodernistler gibi yapısöküme uğratar. İlk kırılmayı 1920'li yıllarda Dada'yla birlikte yaşayan ve 1960'lı yıllarda devam eden (yeni) sanat anlayışı geleneksel yapının bozulması gerçeğini bir problem olarak sunulmaktadır. 1960'lı yıllarda sosyal hareketlerle birlikte ortaya çıkan “Avangard” teriminin yarattığı yapısökümcü tavrın radikal stratejisiyle birlikte sanatın gündelik hayata yaklaşma denemeleri, estetik bağlamda yaşanan yapısökümün yarattığı girift yapı yeni tartışmalara neden olmuştur. Bu yapısöküm sanat–gündelik hayat kavramının ne ifade ettiği üzerine odaklanarak; sanata nasıl yansıdığına, değişen sanat paradigmalarına etkilerinin, gündelik hayat normlarının tartışılmasının, sanatçı ve yapıt örneklerinin irdelenmesiyle ortaya koyulmuştur.

Bu çalışmanın önemine ve amacına ulaşabilmek için öncelikle postmodernist kabul edilen Derrida'nın *yapısöküm kavramını*, 1960 sonrası modern dünyayı yeniden yapılandırması olarak tanımlanan postmodernizm düşünce sistemiyle şekillendirdiğini belirtmek ve öte yandan geçmişle hesaplaşma deneyimine imkân tanıyan postmodernizm dönemine bakmak gerekir.

Yapısöküm düşünce stratejisinin sanattaki yansımaları eylemsel olarak Marcel Duchamp'ın büyük yankı uyandıran *Pisuar*'ını merkeze alarak konu aydınlatılmaya çalışılmıştır. Bu aydınlatma, Duchampyen perspektifle sanatı geleneksel temsilden soyutlaması, sanatın *ne*'liğine dair sorgulamalarla yeni bir yapı inşa etme biçimlerini ve nedenlerini, sanatçıların yapıtları üzerinden eleştirel bir yaklaşımla çözümlenmeye çalışması, Derrida'nın yapısöküm kavramının sanattaki yansımalarının anlaşılması açısından önem arz etmektedir.

2. YAPISÖKÜM ÜZERİNE DÜŞÜNCELER

Post-yapısalcı düşünürlerden Jacques Derrida, *yapıbozum – yapısöküm (dekonstrüksiyon)* kavramını ortaya atarak geleneksel düşünce sistemine yeni bir eleştiri yöntemi geliştirmiştir. J. Derrida, bugünün göstergelerinden hareketle onları yapı parçalanmasına uğratarak yapısöküm kavramını geliştirip, farklı bir düzleme taşımıştır. Felsefe, edebiyat alanında yaşanan bu parçalanma, zihinlerde yeni mefhumların inşasına yol açmıştır.

Metni çevresel koşullardan bağımsız bir yapı olarak ele alan yapısalcılar, göstergeyi devre dışı bırakmışlardır. Göstergebilimin kurucusu olan yapısalcı düşünür Ferdinand de Saussure için dil, bir inceleme nesnesidir. “Saussure metni bir göstergeler dizgesi olarak ele almakta, göstergenin kendisi ve diğer göstergelerle ilişkisi üzerinden kesin bir anlama ulaşmaya çalışmaktadır. Postyapısalcıların anlam eleştirisi, Saussure'cu yaklaşımın çıkış noktası olan gösteren ile gösterilen arasındaki uyumlu ilişkinin sorgulanması ile başlar” (Derrida, 1994, s.31). Saussure'in bu yaklaşımına Jacques Derrida şöyle bir bakış açısı getirir; “göstergenin salt bir anlama indirgenemeyeceğini savunmaktadır. Derrida'ya göre *gösteren ve gösterilen* arasında bir tekabülîyet ilişkisi yoktur. Gösterenden gösterilene giderken, gösterge sürekli başka bir göstergeye doğru kayar ve anlam ertelenir. Salt bir anlama indirgenemeyen gösterge, sonul bir gösterilene ulaşamayacağı için anlam, zincirleme” (Derrida, 1994, s.33-34) devam ederek sonsuza kadar çoğalır. Yapısöküm kavramını aynı zamanda ‘*olay*’ı ‘*bir kopuşun, bir çifte katlanışın dışsal biçimine sahiptir*’ (Derrida, 1994. s.165) şeklinde tanımlamıştır.

1960'ların sonunda Derrida'nın Martin Heidegger'i yorumlayarak işe başlayan "yapıbozumculuk" akımı bu noktada postmodernist düşünce tarzlarına güçlü bir itilim kazandıracak şekilde işin içine girmiştir. Yapıbozumculuk felsefesi bir konum olmaktan ziyade metinler hakkında düşünmeye ve bunları 'okumaya' ilişkin bir tarz olmuştur" (Harvey 2003, s.67). Bir okuma stratejisi olarak *yapısöküm* (yapıbozum) kavramında Derrida, eleştirel okuma yöntem arayışına dikkat çekerek yazarın kutsallaştırılmasının gereksizliğini, yazarın da yanıtlar yapabileceğini okuyucuya gösterme çabasındadır. Derrida, şüpheli yaklaşımıyla, metinlerin satır aralarındaki gizli kalmış, üstü örtülmüş esas düşünceyi keşfedene dek metinleri okur, böler ve parçalara ayırır. Çünkü Derrida'ya göre, metinlerin asıl düşünce olarak dayattığı gerçekle kesin bir bağlantısı yoktur. Çünkü anlam, bir okuyucudan bir sonraki okuyucuya sürekli ertelenir ve kesin değildir. Bu yüzden çok sesliliği ve çok anlamlılığı ön plana çıkaran Derrida, Batı metafiziğinin dayattığı düşünceleri temelden sarsarak, yıkımını gerçekleştirme çabasındadır. Ancak *yapı-yıkım* olarak da tanımlanan Derrida'nın '*dekonstrüksiyon*'u, (yapısöküm) yapıların anlamlarını tamamen ortadan kaldırmadan parçalara ayırma işidir. Yapısöküm kavramı hem '*yıkma*' (destruction) hem de '*yeniden inşa etme*' (construction) iki süreci birlikte sürdürmektedir.

Aslında Derrida, yapısöküm kavramıyla "Heidegger'in '*destruction*' (yıkma) kavramına işaret etmektedir. Heidegger bu kavramı, felsefe tarihinin açıklamalarını yıkmak, tahrip etmek anlamında değil, yıkmak, parçalara ayırmak ve bir kenara koymak olarak tanımlamaktadır. Heidegger'in '*yıkım*'ından (destruction) Derrida'nın *yapısökümüne* (dekonstrüksiyon) ulaşmak, bu doğrultuda görülmektedir" (Heidegger, 1995. s. 45).

Derrida'nın bu kavramı tercih etmesinin nedeni Heideggerci perspektiften yorumlanan Fransızcadaki anlamı "*yıkma-bozuma uğratma*" (destruction) teriminin net bir biçimde hiçleşmesinden ziyade Nietzscheci perspektiften yerle bir etmeye (demolition) daha yakın ilişkide olduğu görülür. Ancak Derrida yapısöküm kavramını olumsuz bir anlama indirgeyerek, Nietzscheci yaklaşımın dışlamış kavramı yeniden yapılandırmıştır. Bu bir anlamda '*yıkım*' kavramını sorgulayarak; yeniden yapılandırmasının gerekliliği (Derrida, 1994, s. 185) hususunu görünür kılmaktadır.

Derrida, gerçeklik ve dil arasındaki farklılığa vurgu yaparak, nesne ve gösterge kavramlarını farklı bir okumayla sorgularken, batı düşüncesinin, metafiziğinin, felsefesinin (epistemeyle) temellerini sarsmayı amaçlamıştır. Yapısalcılığı kendi icat ettiği bir düşünce sistemiyle yapısöküme uğratmaktadır. Derrida, dilin açıklamaya çalıştığı dünyanın güvenilirliğini yitirdiğini, ilişkilerin yanıltıcı olabileceğini, gerçeğin manipüle edilebileceğini gösterme çabasındadır.

3. SANATTA YAPISÖKÜM DALGASI

Jacques Derrida'nın (*dekonstrüksiyon*) yapısöküm kavramı, 1960'lı yılların sonrasında modern ve postmodern düşüncenin sanat alanında yankı bulmasıyla 1970'lerde önem kazanmaya başlamıştır. 21.yy. estetik sanat anlayışı bağlamında yapısöküm, başta edebiyatta çağrı bulan bu kavram daha sonra sanat alanına girerek temsil kavramlarının ayrımlarını-farklılıklarını yeniden tanımlamaya çalışılmıştır.

Dili kapalı bir yapı içine hapseden yapısalıcıların perspektifinden bakışı alt üst eden çağdaş sanat pratikleri, Derrida'nın yapısökümcü stratejisiyle dilin sınırlarını muğlaklaştırarak; dil kavramını yeniden yapılandırmışlardır. Bu durumda yapıtlarında dilin belirginliğini kaybetmesi, anlamın merkezlessiz bir yapı halini almasıyla muğlak bir zemine kaymasına sebep olmaktadır. Yapısökümcü bir yaklaşımla dilin ontolojisine ait sorgulamalar, sanat yapıtındaki *gösterge – gösterilen* arasında bulunan tekabüliyet ilişkisindeki gizli kodları açığa çıkarma, yıkma ve yeniden inşa etme sürecine odaklanmaktadır. Bu durumun sonucunda imgenin bir anlamı refere etme gerekliliği parçalanmıştır. Nesnenin anlamı yaratıldığı iklimde anlamın yeniden yapılandırılması açısından önemli bir unsurdur. Çünkü yapısöküm postmodernist bir bakış açısıyla ortaya atılmış bir düşünce sistemidir. Yapısöküm yaklaşımı sanatın ve krizin yansıttığı düşünce motifidir.

Bir metin anlama ve okuma stratejisi olan yapısöküm kavramı, 1970'lerde postmodern düşüncenin sanat alanına yansması ile Batı merkezli sanat üretiminde etkisini göstermiş; 1990'lardan beri de ülkemizde sanatçılar üzerinde hızla bir ivme kazanmıştır. Yapısökümcü bir yaklaşımla üretilen çağdaş sanat yapıtları, bir yandan *gösterileni gösterene* indirgeyerek öte yandan da *gösterenin* içeriğini tamamen boşaltarak, yerleşik anlamlandırma süreçlerini ve görme biçimlerini sorgular. Bu tür yapıtlar ve sanatçılar sanatın iç dinamiklerine vurgu yaparak hem ikon kırıcı bir yaklaşım sergileyerek hem de yapıtın işleyişini deşifre ederek radikal bir biçimde yıkma, parçalama eğilimi görülür.

Derrida'nın yapısöküm stratejisi dilin çelişkilerini kavramsal bağlamda yeniden üretilebilmesi, dilin bu hareketli yapısını çözümlenme arzusu sanatçılar da büyük ilgi uyandırdı. Postmodernizm'in kendine açtığı bu yeni yol ayrımında Derrida'cı, sürekli yeniden yapılandırılan anlam yeni bir biçim olarak karşımıza çıkmaktadır. Ne var ki, sözcük silme edimini (üzerini karalama) yapısöküm stratejisi olarak görülür.

Sanatın yapısökümü, "herhangi bir yerde (üzeri çizilerek) 'söküme sokulma'sa da, hala söküme sokulma veya yapısökümcü diğer stratejilerle silinmesinden söz edilmektedir. Silmenin şiddeti, anlamlandırma ve hoşnutlukla mücadele etmektedir. Bu iş modernizm'in serinkanlı estetiğini yinelemeyi reddetmektedir, dahası onun yerine radikal bir beğeni koymayı da..." (Şahiner, 2015a, s. 63 - 69) sanat tavırlarını sergilemişlerdir. Sanatçılar, yapıyı yeni bir biçimde ortaya koymaktan ziyade, üzerini karalama, silme edimini gerçekleştirmişlerdir. Kastedilen silme (erasure) eylemi, yapısökümcü bir tavır olarak nitelendirilmektedir.

Derrida metinlerinde postmodernist bir yaklaşımla modernist bakış açısını protesto etmekte hatta saldırmaktadır. Derrida'nın kullandığı strateji postmodernistle gibi çerçeveyi sanat – gerçeklik ve sanat – hayat arasındaki ayrımı yapısöküme uğratar. Ancak

Derrida, "postmodernizm salt sanat içindeki ikicilikleri değil aynı zamanda estetik alan kavramının dayandığı temel ikiciliği, estetik olan - olmayan, sanat -gerçeklik ayrımını da yıkma eğilimdedir. Bu eğilim, sanat dünyasında belirginlik kazanmaya başlamıştır. Duchamp'ın pisuarı estetik gelişmelere düşünsel-felsefi bir tamamlayıcı sunduğu söylenebilir" (Megill, 2012, s 484).

1960'ların sanat ortamında kastedilen bu sanatsal eğilimlerin anlamsal yoğunluğu hızla artış göstermiştir. 21. yy.'da sanat yapıtları – sanatçıların anlayabilmek adına Lefebvre'in *sanatı* –

hayata yakınlaştırmayı amaçlayan görüşleri ışığında irdelenmiştir. Sanatın başlangıcından beri sanatta gündelik hayata dair göstergelere ve göndermelere hemen hemen her dönem rastlanılmaktadır. Aslında geleneksel yapının bozulması gerçeğini bir problem olarak sunan yeni sanat anlayışıyla birlikte gündelik hayatla ilgili incelemeler baş gösterdiği görülmektedir. Genellikle modern dönemle ilişkilendirilen gündelik - sıradan hayat kavramı, kültürel etkinliklerin ve birçok serginin başat konuları olarak karşımıza çıkmaktadır. Fransız sosyolog “Henri Lefebvre, gündelik hayat üzerine derinlemesine araştırmalarıyla birçok sanatçının gündelik hayat sorgulamalarına ışık tutmuştur. Lefebvre’in gündelik hayat ile ilgili sorgulamalarına, Marx’ın ‘özel yaşamın soyutlanması’nı modern zamanlara bağlayan düşüncesi kaynaklık eder” (Lefebvre, 2015, s. 97).

Gündelik hayat içinde “birey-toplum arasında güçlü bir ilişki vardır. Birey toplumun ayrılmaz bir parçasıdır; birey kendisini toplumdan ayırmak istese bile, toplumsal bir varlık olarak kalır. Birey toplumsal bir varlıktır ancak bütün bireyler için tek bir gündelik hayat biçiminden söz edilemez” (Lefebvre, 2015, s. 99). Gündelik hayatta birey “mekân, zaman ve yaşam tarzı çeşitliliğiyle orantılı bir şekilde farklılık gösterir. Bireyin toplum ile kurduğu ilişki ile bireyin gündelik hayatla kurduğu ilişki arasında benzerlikten söz edilebilir. Lefebvre’in dediği gibi ‘İnsan ya gündelik hayatın insanı olacaktır ya da hiçbir şey’” (Lefebvre, 2015, s. 107). Sanatı hayata yakınlaştırmak için gündelik hayatın etkileşimli yönünü kullanmaktadır. Çünkü gündelik hayat kendimizi gerçekleştirdiğimiz kendimizi özgürce ifade ettiğimiz fiziksel bir alandır. Gündelik hayata ait tartışmalar, çatışmalar, tutarsızlıklar ve farklılıkları içine alan ortak bir alan yaratmaktadır. Yani disiplinlerarası bir yaklaşım sergilemektedir.

Yapısöküm düşünce stratejisinin sanattaki yansımaları eylemsel olarak Marcel Duchamp’ın büyük yankı uyandıran yapıtlarına kadar uzanır. Bu düşüncenin temelinde sanat tarihinde başkaldırı hareketi olarak tanımlanan avangart sanat akımları yer almaktadır. Özellikle Dadaizm’in; Birinci Dünya Savaşı’nın ardından yıkma, geleneksel olanın ölümü, yok etme sanat anlayışıyla kendini göstermektedir. Dadaist sanatçılar sunulan düzene karşı duydukları huzursuzluğu, rahatsızlığı, mutsuzluğu, sanatın gerçekler karşısındaki acizliğine alaycı, protest eğilimleriyle kendilerini ifade etme yoluna gitmişlerdir. İzleyici-sanatçı etkileşimine dayanan Dada hareketini benimseyen sanatçılar sanat-gerçek, sanat-gündelik hayat arasındaki sınırları aşmayı hatta yok etmeyi gelişen, dönüşen sanata karşıt protest tavırlarıyla yaklaşmışlardır. Dada’nın politik, karşıt, protest tavrı yeni bir toplumsal yapı önerir. Bu yöntemle Dada, sanatı yapısöküme uğratarak, yeniden inşa etme sürecine kapı aralamaktadır. Aralanan bu kapıda, sanat pratiklerinde gündelik nesnelere ele alınması belirginlik kazandığı görülür.

Gündelik hayatın kültürel kodları modern ideolojilerin yarattığı iklimde mutsuzluğa sürüklenmesi, Dadaist sanatçılar için gündelik (sıradan nesnelere-ready made) yaşamda önemli bir konuma sahiptir. Çünkü gündelik hayat sömürünün, iktidarsızlaştırılmanın, sanatın estetik beğeni olmaktan öteye gidemeyen yapısının ana mekânıdır. Dadaist sanatçılar gündelik hayatın dönüşümünün gerekliliğini savunmuşlardır. Gündelik sıradan nesnelere kendi kimliklerinden sıyrarak yeni bir sanat anlayışı kazandırarak; geleneksel sanatı yapısöküme uğratmışlardır. Marcel Duchamp, Francis Bacon, Dan Graham, Jasper John gibi sanatçılar, sanat alanındaki kavramları aşır, yıkıp, parçalayıp, düşünceyi önceleyen bir yaklaşım sergileyerek sanatın zaten yapısökümcü bir yaklaşım barındırdığını şiddetle savunmuşlardır. Bu sanatçılar alışılmış nesnelere, ikonografik yöntemlerden, kalıplaşmış düşüncelerden, geleneksel biçim

yöntemiyle üretilmiş sanat yapıtlarına göndermelerde bulunarak; sanatın geleneksel pratiklerini yapısöküme uğratmayı amaçlamışlardır.

Çağdaş sanatçılardan olan “Sherrie Levine, Jeff Koons, Hannah Wilke, Dan Graham, Barbara Kruger ve Michael Asher gibi sanatçılar gündelik nesnelere, gelenekselden yararlanarak nesnelere değişikliklerini eleştirel bir yaklaşım sergileyerek; eserlerin temsil niteliklerini, var olma anlarını ve işlevlerini değiştirmiştir. Yapıyı sökmeye ötesinde, yeniden inşa etmişlerdir” (Türkdoğan, 2014, s. 64).

Dadaist akımın en önemli temsilcisi olan Marcel Duchamp sezgileri sayesinde modernist sınırlayıcı gidişatın bir çeşit çıkmaza gireceğini sezmişti. Herkesten cesaretle davranarak, daha 1910’ların ortalarında tuval resmini bırakma kararı almış olması bu yüzdendir. Picasso, Maleviç, Brancusi gibi sanatçılar bütün yolları tıkamıştı, insan daha ne yapabiliyordu ki? Yeni bir yol bulmak hiç kolay değildi. O yıllarda Duchamp, sadece tuval resmi konusunda değil, bir sanat yapısının ortaya çıkışında, *rastlantının* ve *bilincin* ne derece rol oynadıkları hususunda kafa yoruyordu. Bilindiği kadarıyla, en başta düşündüğü (yani zihninde gördüğü) imge ne olursa olsun, ortaya çıkış sürecinde bilinçli veya bilinçsizce mutlaka değişime uğruyordu. Başka amaçlar için üretilmiş gündelik malzemeleri sanatsal bir bağlamla yeniden yorumlamıştır. Bu elbette devrimci bir tavrıdır. Tabii ki burada Picasson’un hurdalıklardan bulduğu ve başkalaştırarak kullandığı *ready – made*’lerden etkilenmişti. Fakat Picasso’nun *ready made*’leri hem *kendi kimliklerini korur* hem de dönüşerek başka bir şeye *benzer*. Duchamp ise nesnelere kendi işlevinden uzaklaştırarak basitçe konum ve bağlam değişimine uğratarak; hazır yapıt (*ready-made*) olarak yeniden sunmaktadır. (Yılmaz, 2006 s.114-120).

Duchamp gündelik sıradan nesnelere kendi kimliklerinden, üretilen işlevinden soyutlayarak bir nevi yapısöküme uğratarak birer sanat nesnesine dönüştürmüştür. Duchamp’ın bu yaklaşımı, sanatın ontolojisine doğru derin sorgulamalarla yıkmak, parçalara ayırmak ve sanatı yeniden yapılandırabilmek için geleneksel sanatın yöntem ve araçlarına doğrudan bir saldırı amaçlayarak geleneği yapısöküme uğratar; alternatif yollar sunar. Özetle, Duchampyen perspektifle sanat gelenekselden kendini kurtarmalı; yeni bir yapı inşa etmeliydi.

“*Duchamp, yaratıcı edinin sırasında primitif duygularını malzemeye transfer ettiğinden söz etmektedir. Böylece ready made’ler transfer edilen duyguları izleyiciye aktarılmasını sağlayan bir araca dönüşmektedir*” (Kuspit, 2010, s.41). Başka bir deyişle, malzeme aracıya dönüşerek analistin yerini alır, böylece sanat eserini yaratmak sanatçı için bir tür kendi kendini analiz etme sürecine girer. Kısacası duygularını katarak ölü malzemeyi sanatsal yaşama dönüştürmektedir. *Ready-made*’lere iki açıdan bakılabilir mi, aynı anda hem gündelik ürünler hem de sanat eseri olarak görülebilirler mi? İşte Duchamp, *ready-made*’lerini tam da böyle görmemizi amaçlıyordu. *Ready – made*’lerin çifte kimliği vardır. *Ready-made*’ler Duchamp’ın ruhunun yaratıcı edimi sonucu yüce sanat şaheserine dönüşürken, toplumsal açıdan işlevsel ürünlerdir. Hem gündelik yaşamdaki işlevlerini korur hem de yaratıcı bir gözün bakışıyla *ready-made*’e dönüşmektedir (Kuspit, 2010, s. 31 – 38).

Felsefecilerin, kuramcılarının, düşünürlerin anlamaya çalıştığı meseleyi, Duchamp, hem sanatçı hem de düşünür olarak sanat alanına sokmaktadır. Duchamp’ın pisuarı ile Derrida’nın *yapısöküm* kavramı arasında paralellik söz konusudur. Duchamp, geleneksel sanata dair söylemlerin yetersiz kaldığını; *sanatın hayata, hayatında sanata yaklaşmasının gerekliliğini*

savunmuştur. Bu bağlamda geleneksel sanat tanımını, geleneksel estetik normlarını yapısöküme uğratarak, sanat yapıtı ve geleneksel nesne kavramlarının *ne'* liğine dair tartışmaları başlatmış olur. Sanatın ontolojisine dair bu sorgulamalar ışığında sanat nesnesi radikal bir stratejiyle yapısökümü kapsar.

Duchamp, sanatı bulaşıcı olarak tanımlar, sanatı bulaşıcı yapan şey ise *estetiktir*. Çünkü kimliği belirsiz olan *ready – made* estetik idealleştirmeyi de engeller. Bir an önce sanattan atılmalı; geleneksel estetik normları bir an önce yapısöküme uğratılmalıydı. Bu nedenle, yapıtın estetikliği feda edilmelidir. Üstün vasıflı bir sanat yapıtına hayran olmakla, bir *kiçe* hayran olmak, Duchamp'a göre, aynı derecede zararlıdır. Sırf biçiminden ötürü bir şeye hayran olan, ondan hoşlanan kişi farkında olmaksızın, düşünmeksizin, tartışmayı, akıl yürütmeyi es geçer. İşte Duchamp'ın *ready – made*'lerle amaçladığı şey görsel (retinasal) ve el becerisine dayanan sanat nesneleriyle uyuşmuş zihinleri dürtmek, uyandırmaktır. Bu nedenle, *ready – made*'ler insana ilginç, güzel veya heyecanlı gelmemeli, kutupsuz, nötr olmalıdır. Duchamp'a göre düşünceyi öncülleyen insan, uzak durmalıdır. Duchamp, *sanat dışı* bir nesneyi sanat alanına soktu. Hâlbuki, Duchamp'ın icat ettiği bir şey değil, *keşfettiği* bir şeydi. Farklı bir amaçla üretilmiş herhangi bir nesne pekâlâ başka bir bağlama da geçebilirdi (Yılmaz, 2006 s. 120).

Sanırım Duchamp'ın *ready-made*'lerinin sırrı bu ayrımı anlayabilmekteydi. Örneğin mağara duvarlarına çizilen hayvan figürleri sanatsal bir kaygı gütmeyen dinsel, büyü amaçlı yapılmışlardı. Oysa bugün sanatın başlangıcı olarak kabul edilmektedir. Kilise tarafından dinsel amaçlı üretilen Meryem – İsa figürleri *sanat yapıtı* değildi. Fakat kiliseden alıp, sanatsal bir mekâna (müze – galeri) yerleştirilince eski kimliğinden soyutlanıp yeni bir kimliğe (içeriğe) kavuşmuşlardı. O halde bir kürek, taş, deterjan kutuları, şişe açıcı, bir pisuar müzeye asılır asılmaz, neden sanat yapıtına dönüşmesini ki?



Şekil 1. Marcel Duchamp, Fountain (Çeşme / Pisuar), 1917, Seramik, Yükseklik: 61cm x 36 cm x 48 cm.

Marcel Duchamp'ın 1917 yılında yaptığı, üzerine *R Mutt* adı ile uydurma bir imza attığı, bir pisuarı ters çevirerek “Çeşme/Pisuar (Fountain)” (Şekil 1) adlı yapıtını, sergilemesi için New York Bağimsızlar Salonu'na göndermiştir. Pisuar, sergi komitesi tarafından kabul edilmemiş,

Duchamp'ın pisuarı sanat yapıtı olarak sunması ağır eleştirileri de beraberinde getirmiştir. Bu bağlamda Duchamp'ın, *pisuar* gibi gündelik – sıradan nesnelere kullanarak, *sanatı – hayata, hayata – sanata* yaklaşırma çabaları geleneksel sanat normlarına karşı ilk kırılmayı gerçekleştirmiştir.

“Duchamp, *Pisuar*'ı güzel – zarif – estetik bulanlara karşı sinirlemişti; “çünkü yapıt salt estetik düzlemde algılanmıştı, bu da sanat olan/olmayan, yani yapıtın zihinsel olarak sanat olup da fiziksel olarak sanat olmaması biçimindeki karmaşık kimliğini ortadan kaldırmıştı. Hazır nesnelere çifte kimliği vardı. Duchamp'ın yaratıcı edimini sonucu yüce sanat şaheserine dönüşmüştü” (Kuspit, 2010, s. 38).

Duchamp, ters çevrilmiş pisuara herhangi bir estetik müdahalede bulunmamış, *ready-made* (hazır nesne) olarak direkt ele almış, sanat dışı olan pisuarı bir sanat mekânına taşıyarak, sanatı yeniden yapılandırarak yapı sökümü uğratmıştır. *Pisuar*, artık sıradan – gündelik bir kullanım nesnesi (erkek tuvaletindeki işeme nesnesi) gerçek anlamından tamamen sıyrarak; “bir sanat nesnesi biçimine dönüşerek yeni bir yapı kazanmıştır. Duchamp'ın yapı söküm stratejisiyle pisuarı, sanat tarihinde *kimliksiz* bir kimlik kazanmıştır. Ayrıca pisuarın da Duchamp'tan bağımsız olarak bir sanat yapıtı olma düşüncesi de yoktur” (Akay ve Zeytinoğlu, 2013, s. 15). Duchamp'ın bir perspektifle sanatçı *ne*'yi seçtiyse, o sanat yapıtıdır. Eğer bir kutu seçmiş olsaydı bugün o kutu sanat yapıtı olarak kabul görüyor olacaktı. Sanatçının seçimi ile gündelik – sıradan nesnelere sanat nesnesi statüsüne yükseltilerek sanatı yapı sökümü uğratır.

Duchamp'ın *Pisuar*'ı gündelik, sıradan bir nesnenin kendi bağlamından kopararak sanat nesnesi mertebesine yükseltilmesindeki provokatif tavrı, ister istemez sanat nesnesinin ontolojik olarak radikal bir dönüşümünü kapsıyordu.

Sanatta konu olanla, sanatın kendisi ve sanatsal bir varlık olan arasında derin bir ayrım vardır. Marcel Duchamp'ın sanatın nesnesi mertebesine yükselterek, sanatın yücelik kategorisini paranteze aldığı veya başka bir deyişle, o güne dek kutsanan, yüceleştirilen, geleneksel sanat yapıtlarının yerine, belki de var olabilecek gündelik, sıradan bir seri üretim nesnesini konumlandırması, o andan itibaren sanatı yeniden yapılandırmıştır. (Şahiner, 2009c, s.55).

“*Ne var ki, 20. yüzyıl boyunca farklı kırılma anlarında yeniden gündeme gelen ready-made'ler, kimi zaman estetize edilmiş unsurlar olarak, kimi zamansa Duchamp'ın radikal çıkışını tekrarlayan parodik eylemlerin konusu olmuştur*” (Şahiner, 2008, s.51).

Duchamp, sanatın ontolojik yapısını sorgulayarak; geleneksel değerleri yıkmış, estetiği sanattan atmanın gerekliliği gibi birçok meseleye karşı yapı sökücü bir tavırla yaklaşmıştır. Duchamp'ın sanatı anlamak için ancak zihinsel bir süreçle algılanabileceği düşüncesinin açtığı yarıktan sızan pek çok sanatçının Duchamp'ın tavrı sergilediği görülmektedir. Duchamp, sanat paradigmasını yapı sökümü uğratarak, seyrini değiştirmiştir.

Ali Akay ve Emre Zeytinoğlu (2013), “*Pisuarın Bir Dekonstrüksiyonu*” adlı kitabında bahsettikleri sorunsalların içlerini küçük parçalara ayırma, incelikli bir irdeleme ve derinlemesine açıklama gibi işlemlerin de bir yapı söküm eylemi olarak ifade edildiğini belirtmişlerdir. “*Bir yapı söküm eyleminden bahsetmek demek, aynı zamanda ikinci/üçüncü dekonstrüksiyon eylemlerini de meşrulaştırmaktır. Duchamp'tan sonra pisuar nesnesini şu*

veya bu şekilde kullananlarınkini değil, hatta Duchamp'ın kendisinin değişik dönemlerde aynı tip pisuarı kullandığında bile farklı tarihi bağlamları içermekte, farklı tarihi biçimlere girmektedir” (Akay ve Zeytinoğlu, 2013, s73 -77). Burada gösterilen her pisuar birbirlerinden tamamen farklıdır ancak her pisuar, kendinden önceki başka bir pisuarı referans almaktadır.

Bu noktadan hareketle “birinciden itibaren meydana gelen ve sergilenen her pisuar bir differans meydana getirecektir. Mevcut olmayan ve asla bir daha aynı şekilde olamayacak bir sanat eserinininki, bu sanat eseri aynı nesne, ready-made olabilir ifadesidir. Duchamp'ın pisuarındaki porselen imalatındaki atomların bileşenleri bile bir diğer pisuardan farklıdır” (Akay ve Zeytinoğlu, 2013, s.75). Bazı sanatçılar Duchamp'ın bir tavırla ters çevrilmiş pisuarı yeniden yapılandırılmasını hedeflemişlerdir. Ortaya çıkan farklılığı sergileyerek yapı söküm eylemini belirginleştirdiler.

“R. Mutt” imzalı orijinal pisuarın fotoğrafını çeken Alfred Sterglitz'in nesneyi görüntülerken kendi yorumunu da kattığı göz önüne alınırsa, Duchamp'ın ilk kullanımı ile Sterglitz'in fotoğrafı arasında bile bir differansın – yapı söküm eyleminin var olduğundan bahsedilebilir (Akay ve Zeytinoğlu, 2013, s. 75). Her temsiliyet yok olduğu anda kendine yeni bir temsiliyet alanı yaratmaktadır. Mesela Sherrie Levine, 1991' de *Pisuar (Marcel Duchamp'dan Sonra)*” (Şekil 2) yapıtı Duchamp'ın bir tavırla yeniden üretilmiştir. Ancak bu yapıt asla orijinal biricik olan Duchamp'ın pisuarı ile aynı anlamda üretilemez. Çünkü her yapıt okuma pratiğinde, anlam sürekli ertelenir.



Şekil 2. Sherrie Levine, *Pisuar (Marcel Duchamp'dan Sonra)* 1991, Bronz, Yükseklik: 36,8 cm.

Rene Magritte de tıpkı Marcel Duchamp gibi yapı söküm yaklaşımıyla sanatsal estetik kaygısını reddederek; geleneksel sanat anlayışını yapı sökümüne uğratmıştır. Rene Magritte'nin, 1929 tarihinde yapmış olduğu “*İmgelerin İhaneti, Bu Bir Pipo Değildir*” (Şekil 3) adlı yapıtı 1960'lar da Foucault'un çok yankı uyandıran “*Kelimeler ve Şeyler*” adlı kitabından hareketle aynı adla düzenlenen sergide yer almıştır. Magritte, tuvale büyükçe bir pipo resmetmiş, resmin alt kısmına yapıta adını veren “*Bu Bir Pipo Değildir*” sözü ile gerçeklik ve anlam arasındaki ilişkiyi alt üst eden yazıyı yerleştirmiştir. Foucault, Magritte' nin bu yapıtını irdelerken

kaligrafiyi refere ettiğinden bahsetmektedir. Resimdeki kaligrafi, tuvaldeki pipo resminin yani görünenin anlamını taşımaktadır.



Şekil 3. Rene Magritte, “İmgelerin İhaneti, Bu Bir Pipo Değildir (Ceci n’est pas une pipe)” 1929, t.ü.y.b. 63.5 x 93.98 cm.

Magritte, bu yapıtıyla, resmine dili ve yazıyı dahil ederek temsil krizine bir çözüm sunmuştur. Magritte, bu yapıtında göstermekte olduğu şeyin altına görünen şeyin anlamını artık taşıyor olduğunu yazarak kaligrafinin anlamını yapısöküme uğratar. Artık gösteren gösterilen ilişkisi bu resimle ortadan kalkmıştır. Sanatçı, soyut sanatçıların peşinde oldukları geleneksel temsil ilişkisini yapısöküme uğratar. Magritte, “İmgelerin İhaneti” adlı yapıtında, tıpkı Derrida gibi üzerini çizme – karalama – silme gibi yapısökümcü eylemleri refere etmektedir. Sanatçı, geleneksel resim dilene yazılı ifadeleri ekleyerek görünen gerçekliği manipüle ederek izleyicinin gördüğü gerçekliği yeniden düşünmesini amaçlamaktadır.

Derrida’nın *yapısöküm* kavramını, Heidegger’in *destruction* (destrüksiyon-yıkım) kavramından yorumlayarak metinleri küçük parçalara ayırması- değişime uğratması, metin ve fotoğraf arasındaki anlam – anlatım farklılıklarını da kapsamaktadır. Postmodern dönemde fotoğraf sanatı, dili kapalı bir yapı içine hapseden yapısalcıların perspektifinden bakışı alt üst eden yapısöküm kavramı ile metinlerin, yapıtların içindeki gizli kodları açığa çıkartmaya yönelik örtük anlamlarının oluşturduğu gerçeklikle birlikte sorgulatmıştır. Fotoğrafta, bir izleyiciden bir sonraki izleyiciye anlam sürekli ertelenir ve kesin bir anlam yoktur. İronik bir tavır sergileyen fotoğrafta ilk başlarda, modern dünyanın sanatsal kalıplarını kabullenirken, giderek fotoğrafın tüm bu kabullenişlerinin yapısöküme yönelmesi dikkat çekicidir. Bu strateji, tarihi göstergelerin, formların (biçimlerin) ve metinlerin ayrıştırılmasını kapsar.

Yapısökümcü yaklaşımlar, “*kitle iletişim araçları, ironik Pop imajlarını orijinal bağlamlarından sökerek, onları yeni ve politik bir dolayımında ele almaktadır. Kitle iletişim araçlarının gücü ya da sinema/televizyon gibi mecralarda foto-mekanik yeniden üretim süreçlerinden geçerek ürettiği yapıtları sosyal yaşamı referans göstermektedir*” (Şahiner, 2013, s.197). Sanatçı kullandığı nesnenin (fotoğrafik unsurun) aurasını paramparça eden ve bunun altını özellikle çizerek postmodernist bir tavır takınmaktadır. Bu bağlamda, “*postmodernist sanatın müellifi, özneliği ve orijinaliği yok ettiği bir anlamda yapısöküme uğradığından söz edebiliriz. Orijinalin ve özgünlüğün yerini alan yapay, kurmaca ve karmaşık simülakr görüntüler yığını eleştirilerin hedefi haline gelmiştir*” (Şahiner, 2013, s.198).

Derrida'nın *yapısöküm* düşüncesinin yarattığı perspektife yakın bir yaklaşım sergileyen çağdaş sanatçı Barbara Kruger, temsil krizine karşı bir yöntem gerçekleştirme çabasındadır. İronik soruları yöneltmesiyle öne çıkmaktadır. Kruger kavramsal içerikli fotoğraflarını kopyalama yöntemi kullanarak; hazır olan görüntüleri tamamen ortadan kaldırmadan parçalara ayırmış ve yeniden ürettiği fotoğraflarına sloganlar eklemiştir.

Postmodernist referansa dayanan yeniden üretim teknikleri olarak tanımlanan pastiş, appropriation² ve parodi gibi kavramları yapıta yönelik protest tavırlarıyla Kruger, izleyiciye sorgulamanın (yorumlamanın) önünü açmaktadır. Sanatçı, fotoğraflarında kitle kültürüne, medyatik bilince, yüce sanat veya modernizmin yüceltiği “üst anlatılar” arasındaki kesişim noktasına odaklanmaktadır.

Duchampyen bir yaklaşım sergileyen sanatçı, fotoğraflarındaki mekânın iç-dış boşluklarında sloganlar kullanarak, geleneksel sanat normlarını ve onu ajite eden düzeni, temsil krizine (bu temsildeki ataerkil egemenliğini veya ataerkil düzende kadın izleyicilerin aktifleştirme gibi bir girişim olarak özetlenebilir) yönelik protest bir duruş sergilemiştir. Takvim yapraklarından, dergilerden seçtiği hazır görüntüleri (imgeleri), verdikleri mesajları yerine Kruger, kendi vermek istediği mesajı sloganlaştırarak, toplumda bilhassa gizli kalmış kadınsal söylemleri biçimlendiren nedenleri açığa çıkarmak üzerine odaklanarak protest bir yaklaşım sergilemektedir. Postmodernist dönemde olduğu gibi Kruger'de fotoğraflarında “*orijinal*”le yüzleşerek hem *yıkma* hem de *yeniden inşa etme* (yapısökümcü) eğilimi sergilemektedir.



Şekil 4. Barbara Kruger, Untitled (Bedeniniz Bir Savaş Alanıdır), 1989, serigrafi, 215 x 152.4 cm

Fotoğraf sanatçısı Kruger'in, 1989 tarihinde yapmış olduğu “*Untitled (Bedeniniz Bir Savaş Alanıdır)*” (Şekil 4) adlı yapıtında ilk göze çarpan durum, erkek ve kadın yüzünün tam ortasından geçen bir sınır çizgisiyle pozitif ve negatif olarak ikiye bölünmesidir. Kruger'in bu

² Kendine mal etme, temellük olarak tanımlayabiliriz (Türkdoğan, 2014, s. 64).

ayrımı, “negatife karşı pozitif, siyaha karşı beyaz, kötülüğe karşı iyilik” veya çifte kodlama vb. düşünceleri üzerine kurmuş olduğu ikili bir bağ olarak çözümlenebilir. Bu afiş tasarımı, “1989 yılı kürtaj karşıtı yasa dalgasını protesto etmek amacıyla tasarlanmıştır. Kruger, slogan ile savaş alanı olarak nitelendirdiği kadın bedenini, kadınların kendini ispatın savaşı olarak algılatırken, erkeklerin o beden üzerindeki hâkimiyetini korumak için gerçekleştirdiği savaş olarak okunabilecek çifte bir dili açığa çıkarmaktadır” (Çulha, 2019, s. 38).

Radikal metin okuma stratejisi olan yapı söküm stratejisini kullanan sanatçı “Sherrie Levine diğer sanatçıların işlerini kullanması, orijinal kopya olan arasındaki tartışmaları yeniden gündeme getirmiştir. Duchamp’ın mekanik üretim sürecine dayalı olmayan fakat çoğaltılarak bir sanat nesnesi olarak sergilenme düşüncesine dayalı ready-made’leri farklı bir tezahürü gibidir. Yani, Levine Duchamp’ın ready-made’lerini temellük etmektedir” (Şahiner, 2008, s. 202). “Levine, tanınmış sanatçıların işlerini yeniden fotoğraflayarak ve altına imzasını atarak kendine mal etmektedir. Neo – Dada olarak nitelendirilecek bu işleri, kopyalama – kendine mal etme stratejisi sanat nesnesine sıradanlaştırarak atfedilen değeri alaşağı edilmesini ve değerinin sorgulanmasını amaçlamıştır. Bu strateji bağlamında sanatsal içerikli yargılara kafa tutmaktadır” (Şahiner, 2008, s. 202).



Şekil 5. Caravaggio, Bacchus, 1597, t.ü.y.b.



Şekil 6. Cindy Sherman, *Untitled 224* 2008, fotoğraf, 11, 80 x137 cm.

Yapısökümcü yaklaşımıyla adından söz ettiren bir başka sanatçı, Cindy Sherman sürekli kendi kendini fotoğraflayan çağdaş bir sanatçıdır (Şekil 6). Kitaplarda, takvim yapraklarında ve dergi kapaklarında gördüğümüz fotoğrafları kendi portreleridir. Ancak Sherman, fotoğraflarında sürekli farklı kimliklere bürünür, aslında kendi bedenini – portresini model olarak seçerek; birer karşı portre yaratır. Sanatçı kendi kimliği (gerçek kimliğini gizleyerek) hakkında sürekli yanlış bilgiler vermektedir, hâlbuki portreden beklenen kendini tanıtmadır. Sherman tam bu noktada gerçekliği manipüle ederek, sanatın ontolojisine dair yapı sökümcü eğilimler sergilemektedir.

Cindy Sherman, tıpkı Barbara Kruger gibi yeniden üretim yaklaşımıyla karşımıza çıkmaktadır. Sherman’da postmodernist dönemi refere eden yeniden üretim teknikleri olarak

appropriation (temellük – kendine mal etme), pastiş ve parodi gibi kavramlarla geleneksel imajların sorgulanmasının gerekliliğine yeni açılımların üretilmesine imkân tanımıştır. Sanatçılar appropriation yöntemini kullanarak geleneksel temsili ikon kırıcı bir yaklaşımla birbiri üzerine eklemleyerek melezleşmiş bir yapı inşa ettiler. Kadının tarihsel, imgesel, sanatsal ve toplumsal oluşumların varoluş biçimlerini kendi portresini (bedenini) kullanarak yeniden üreten Sherman bu yaklaşımıyla arzu nesnesi haline gelen kadın figürünü ters-yüz ederek yapı sökümü uğratmaktadır. Metin okuma stratejisinde kullanılan yapı söküm eleştirel yöntemi, yerinden ederek, fotoğrafı kendi bağlamından kopararak, ters çevirerek, yeniden yapılandırmaktadır. Gerçekliğin simülakr edildiği bir yaşamda sanatın nesnesizleşme yoluna hızla evrilmektedir. Bu bağlamda simülakr bir evrende sanatın gerçekliğini de yapı sökümü uğramıştır. Yani her şey değişebilir, sanat eseri artık sonlu anlamlar barındırabilir.

Yapı sökümücü perspektiften eğilimler sergileyen başka bir sanatçı da Sherrie Levine'dir. Sanatçı yapıtlarında Rodchenko, Mondrian, Walker Evans, Duchamp vb. sanatçıların yapıtlarını yeniden üretme anlayışıyla yorumlayarak fotoğraflamıştır. Bu bağlamda, yorumladığı fotoğrafların üzerine kendi imzasını atarak yeniden yapılandırmıştır. Yeni-Dada olarak tanımlanan bu yapıtlar, manipüle olmuş gerçeği sanayi tipi bir nesneye dönüştürmüştür. Ayrıca sanat yapıtını gündelik – sıradanlaştırma, yeniden üretime sokma (yapılandırma), alt üst etme, sorgulayarak, subjektif onaylama yargılama kurallarına karşı bir tavır sergileyen fotoğraflardır. Levine, bilhassa sanatın normlarını yapı sökümü uğrattırırken bu radikal stratejiyi anlatan en iyi fotoğraftan yararlanmaktadır. Levine, modern sanat pratiklerinin yüceltiği değerleri, kabul görmüş ilkeleri, kuramları yapı sökümü uğratarak sorgulamaktadır. Levine, sanatına Duchampyen bir tavırla yaklaşmaktadır.

“Pop Sanat geleneğini de arkasına alarak Duchamp’ın hazır-nesnelere göndermede bulunan Levine, sanatını yapı sökümü uğrattır. Levine’in yeniden fotoğraflamalarıyla izleyiciye anlatmaya çalıştığı şey, geleneksel biçimci ve ikonografik yöntemlerle girilen analizlerin yetersizliğidir. Levine’in sanatsal meselesi, fotoğrafları kuşatan çerçevenin ötesine dikkat çekmektir” (Şahiner, 2013b, s.123). Levine, yapı sökümücü bir tavırla sanatı çözümlerken, tarihsel süreç içerisinde başkalarına ait eserleri alıntılarla kendine mal etme yapar, sanatı yeniden yapılandırmayı, yeniden tanımlamayı, yeni anlamlara, yeni açılımlara olanak tanımayı amaçlamaktadır. Geleneksel sanatı yapı sökümü uğratarak, sanatı yeniden yapılandırmaktadır. Levine, Duchamp’ın ready – made yani hazır nesnelere kullanarak, kendine mal edip geleneksel sanat anlayışına tepki göstermektedir. Yapı sökümücü bir tavırla sanattaki orijinallik, biriciklik, özgünlük gibi kavramları sorgulamaktadır. Bu durumu da yapı söküm stratejisini anlatmaya en uygun metod olan fotoğrafın dilini kullanarak yapar. Başka sanatçılara ait olan yapıtları yalnızca imza ekleyerek, yapıtı yeniden yapılandırarak, geleneksel olan sanatın orijinallik özgünlük gibi temel meselelerini yapı söküm stratejisiyle derin bir sorgulamadan geçirmektedir (Şahiner, 2013, s.123-125).

4. SONUÇ

Yapı söküm eleştirel okuma stratejisinin amacı; “gösterilen” ve “gösteren” parçalara ayırmak, bölmek, sanat ve dil bağlamındaki düzlemde tekinsiz – rahatsız edici bir yaklaşım sergilemektir. Böylece “gösterilen” ve “gösteren” çatışması başlamış olur. Bu çatışma sanatın ontolojik yapısı üzerinde derin sorgulama biçimiyle izleyiciye (okura) bırakılır. Öte yandan

yapısöküm kavramı, çağdaş sanat pratiklerinin çözümlenmesinde önemli rol oynamış ve sanat yapıtının üretim sürecindeki dilin kurgulanışına odaklanarak “gösterilen” ve “gösteren” arasındaki ilişkilerin yeniden yorumlanabilmesine odaklanmıştır. Sanatçılar ise yaşamın çelişkilerini ortaya çıkarmaya yönelik yapısökümcü bir tavırla eserler üretmiştir. Geleneksel sanat anlayışındaki resim ve mekân ilişkisi yeniden yapılandırılarak, mekân sanatın dışına taşırılarak dört köşeli geleneksel tuval anlayışını yapısöküme uğratmıştır.

Derrida, sanatın imgeler yoluyla gerçekleşen anlatımı ile metinlerin sözcükler yoluyla gerçekleşen anlatımı arasında bir benzeşme olduğunu iddia etmektedir. Sanatçılar, tıpkı yazarlar gibi psişik durumun getirdiklerini imgeler yoluyla sanatına yansıtmaktadır. Yapısöküm stratejisiyle sanatın köktenci- geleneksel yapısının yeniden yapılandırılmasıyla birlikte yeni, radikal eleştirel bir tavır gelişir. Yapısökümün sorguladığı “varoluş – orijinallik – kopya – temsil” gibi felsefe uzantılı kavramlar, postmodern dönemdeki sanatın önemli sorunsallarındandır. Sanatçılar, “temsil – varoluş – orijinal -kopya” kavramlarını sorgularken geleneksel sanat anlayışının dışına taşarak, gündelik nesnelere sanatın içine sokarak sanatı yapısöküme uğratmışlardır.

Yapısöküm kavramı, 1960 sonrası modern dünyanın yeniden yapılandırılması olarak tanımlayabileceğimiz postmodernizm düşünce sistemiyle şekillenmektedir. Postmodernizm, modernizmin yücelttiği nasıllığı önceleyen yaklaşımı, üst anlatılara, dogmalara şüphe ile yaklaşır. Bu bağlamda modernizmin inandığı sanatsal normları, dayatılan gerçeklikleri, ilkeleri, yapısöküme uğratarak temellük, pastiş, parodi, çift kodlama, kurgu, montaj gibi kavramları devreye sokar. Sanatın yapısökümü, Derridacı anlam doğrultusunda modern – postmodern ayrımının varlığını, sanatın ontolojisine dair sorgulamaları derinleştirmiş, sanatçılarda bu yarıktan içeriye sızarak, geleneksel yapının yapısöküme uğraması gerekliliğini vurgulamıştır.

21.yy’da postmodernizm ile dönüşüme uğrayan sanat ortamı, geleneksel yapının bozulması gerçeğini bir problem olarak sunan yeni sanat anlayışıyla birlikte gündelik hayatla ilgili incelemeler etrafında şekillenmiştir. Sanatı hayata yaklaştırmak için gündelik hayatın etkileşimli yönü kullanılmıştır. Sanatı – hayata, hayatı sanata yaklaştırmayı amaçlayan görüşler gün yüzüne çıkmıştır.

Yapısöküm düşünce stratejisinin sanattaki yansımaları eylemsel olarak Marcel Duchamp’ın büyük yankı uyandıran yapıtlarına kadar uzanır. Duchamp, gündelik hayata ait nesnelere işlevinden soyutlayarak bir sanat nesnesine yani yapısöküme uğramıştır. Duchampyen perspektifle sanat geleneksel temsilden kendini soyutlamalı; yeniden bir yapı inşa etmeliydi. Duchamp’a göre düşünceyi öncülleyen sanatçı, estetikten uzak durmalıydı. Sanatı bulaşıcı yapan şeyden yani *estetikten* kurtulmalıydı, Duchamp’ın *hazır nesnelere* (ready made) tam bu noktada devreye girer ve geleneksel estetik normları yapısöküme uğratır.

Duchampyen perspektiften hareket eden, yaşam ve sanat alanındaki çelişkileri deşifre etmeye, sanatın ontolojik yapısını sorgulamaya yönelik çok katmanlı eserler üreten Rene Magritte, Barbara Kruger, Cindy Sherman, Sherrie Levine gibi sanatçılar, sanatsal estetik kaygısını reddederek geleneksel sanat anlayışını yapısöküme uğratmanın gerekliliğiyle yola çıkmışlardır. Bu sanatçılar postmodernist dönemi referansa alarak yeniden üretim yöntemleri olarak appropriation, pastiş ve parodi gibi kavramlarla geleneksel imajların sorgulanmasının gerekliliğine, yeni açılımların üretilmesine imkân tanımıştır. Barbara Kruger, Cindy Sherman,

Sherrie Levine'nin fotoğraflarında “*orijinal*”le yüzleşerek hem *yıkma* hem de *yeniden inşa etme* sürecini birlikte yaşamaktadırlar. Sanatçılar appropriation (temellük – kendine mal etme) yöntemini kullanarak geleneksel temsili, ikon kırıcı bir yaklaşımla birbiri üzerine eklemleyerek melez bir yapı inşa ettiler. Postmodernist olarak kabul edilen Derrida'nın yapısöküm kavramı ve bununla ilişkilendirilen diğer kavramlar disiplinlerarası bakışı zorunlu kılmıştır.

KAYNAKÇA

- Akay, A. – Zeytinoğlu, E. (2013) Pisuarın Bir Dekonstrüksiyonu, İstanbul: Minor Yayınları.
- Çulha, D. (2019). Barbara Kruger'in Tasarımlarını Göstergelerarasılığın Yeniden Üretim Yöntemleriyle Okumak (11 Haziran 2021) <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/792027> erişim sağlandı.
- Derrida, J. (1994). Göstergebilim ve Gramatoloji (Çev. T. Akşin), İstanbul: Afa Yayınları.
- Heidegger, M. (1995). Nedir Bu Felsefe (Çev. A. Irgat), İstanbul: Afa Yayınları.
- Harvey, D. (2003) Postmodernliğin Durumu (Çev. S. Savran), İstanbul:Metis Yayınları.
- Karkın, N. (2009). Sanatta Anamnesis Sarsıntıları, Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Kuspit, D. (2010). Sanatın Sonu (Çev. Y. Tezgiden), İstanbul: Metis Yayınları.
- Lefebvre, H. (2015). Gündelik Hayatın Eleştirisi I (Çev. I. Ergün), İstanbul: Sel Yayınları.
- Megeill, A. (2012). Aşırılığın Peygamberleri (Çev. T. Birkan), İstanbul: Say Yayınları.
- Su, S. (2013). Çağdaş Sanatın Felsefesi Söylemi, İstanbul: Profil Yayıncılık.
- Şahiner, R. (2015). Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Şahiner, R. (2013). Sanatta Postmodern Kırılmalar, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Şahiner, R. (2008). Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu, İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi.
- Türkdoğan, T. (2014). Sanat Kültür Politika Modernizm Sonrası Tartışmalar, Ankara: Nobel Yayıncılık.
- Yılmaz, M. (2006). Modernizmden Postmodernizme Sanat, Ankara: Ütopya Yayınevi.



e-ISSN:2980-2342

ULUSLARARASI TASARIM VE SANAT DERGİSİ
International Journal of Design and Art



Cilt:1 Sayı:2, Aralık 2023
Volume:1 Issue:2, December 2023

ARAZİ SANATININ EN ÖNEMLİ ESERLERİNDEN SİRAL JETTY'NİN ESER-DOĞA İLİŞKİSİNİN İNCELENMESİ ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA

*A Research on Analysing The Artwork-Nature Relationship of One of The Most
Important Works of Land Art: Spiral Jetty*

Şakir Can Salman¹

¹ Gaziantep Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Anasanat Dalı, Türkiye, ORCID:0000-0003-3148-8988
Sorumlu Yazar e-posta: sakircansalman@gmail.com

Araştırma Makalesi/Research Article

ÖZET

Sanat eserleri sadece galeride sergilenen resimlerden ibaret değildir. Sanat eserlerinin galeri sınırlarından çıkıp, doğada bulunan materyallerin de aslında birer sanat eseri olduğu üzerinde tartışmalar incelenmektedir. Bu fikir, Arazi Sanatı adı verilen bir akıma yol açmıştır. Arazi Sanatı'nın doğuşu, eserlerin neden üretildiği, doğanın kirletilmesi ve tahribine karşı birkaç sanatçının başlattığı hareket hakkında tartışmalarla ortaya çıkmıştır. Bu hareketin başyapıtlarından sayılacak eser Robert Smithson'un Spiral Jetty (Sarmal Dalgakıran) adlı çalışmasıdır. Bu eserin sanat camiasındaki yeri ve sanatçının yenilik getirdiği noktalar üzerine literatür taraması yöntemi kullanılarak araştırma yapılmaktadır. Eserin üretiminde kullanılan malzemelerin doğal olması ve eserin doğa ile olan ilişkisi de tartışılan konular arasındadır. Robert Smithson'un ve önemli diğer sanatçıların sanat anlayışı ile şekillenen ve kalıcılığını koruyan Arazi Sanatı'nın eser ve doğa açısından önemi üzerine tartışılarak bu bağlamda eser incelemesi gerçekleştirilmektedir. Robert Smithson'un, Spiral Jetty (Sarmal Dalgakıran) çalışmasının bulunduğu çevre ile etkileşimi ve eserin zamanla değişip doğa ile olan ilişkisi irdelenmektedir.

Anahtar Kelimeler

Arazi Sanatı,
Çevresel Sanat,
Robert Smithson,
Spiral Jetty,
Doğa

ABSTRACT

Artworks are not limited to paintings displayed in galleries. There are debates and discussions about how materials found in nature can also be considered artworks, which has led to the emergence of a movement called Land Art. The birth of Land Art came about through discussions on why artworks are created and a few artists' movements against the pollution and destruction of nature. One of the masterpieces of this movement is Robert Smithson's Spiral Jetty. A literature review method is used to research the place of this artwork in the art World and the innovative points the artist brought. The natural materials used in the production of the artwork and their relationship with nature are also among the topics discussed. The significance of Land Art, which is shaped by the art understanding of Robert Smithson and other important artists, and its relationship with the artwork and nature are discussed, and in this context, an analysis of the artwork is being carried out by examining the interaction of Robert Smithson's Spiral Jetty with its surrounding environment and its changing relationship with nature over time are examined.

Keywords

Land Art,
Environmental Art,
Robert Smithson,
Spiral Jetty,
Nature

Bu makaleye atf yapmak için/To cite this article:

Salman, Ş.C. (2023). Arazi Sanatının En Önemli Eserlerinden Spiral Jetty'nin Eser-Doğa İlişkisinin İncelenmesi Üzerine Bir Araştırma. Ideart Uluslararası Tasarım ve Sanat Dergisi, 1(2), 89-98.

1. GİRİŞ

1.1. Land Art (Arazi Sanatı)

Toplumsal değişim ve gelişmeler, birçok alanı etkilediği gibi sanat alanında da büyük değişimlere yol açmıştır. 1960'lı yıllarda Yeni Gerçekçilik, Happening, Minimal Sanat, Op-Art, Land Art gibi birçok farklı sanat akımı ortaya çıkmıştır ve sanat dünyasında büyük değişimlere yol açmıştır (Tilki H. s., 2018, s. 315). Bu akımların ortaya çıkmasına yol açan durumlardan biri de savaştır.

2.Dünya Savaşı, 1945 yılının Mayıs'ında Berlin'de Nazi Almanya'sının teslim belgesini onaylaması ile sona erdiğinde bu savaştan en güçlü çıkan ülke Amerika Birleşik Devletleri olmuştur. Bu savaşın ardından başlayan Soğuk Savaş sürecinin çalkantılı döneminde farklı kültür ve fikirlerin çatışması, o dönemde yaşayan Amerikalı sanatçıların da dikkatini çekmiştir. 1960'ların önemli sanat akımları ve sanatçıları yine Amerika'dan çıkmıştır.

Arazi Sanatı, toplumun değişen yapısının ve çevreye verilen zararın artışının vurgulanması için oluşmuş bir sanat akımıdır. Bu akım, kontrolsüz gelişen sanayinin doğaya verdiği zararları ve çevrenin tahribatını ele almıştır. (Deniz, 2009, s. 96). Sanayinin hızlı ve kontrolsüz gelişmesi ve çevre faktörünün göz ardı edilmesi birçok sanatçının ilgi alanına girmiştir. Bu bağlamda eser üreten sanatçılar, endüstrileşmenin sonucu olarak, kopan insan ve doğa ilişkisini tekrar ortaya çıkarmayı amaçlamıştır. Üretilen eserlerin bütünü olmasa da çoğu tamamen doğada bulunan materyallerden meydana gelmektedir. Doğada bulunanın dışında kullanılan materyallerin olduğu çalışmaların ise yine temelinde doğa, insan ve ekolojik unsurlar bulunmaktadır.

İnsanlık tarihi boyunca, insanlar doğayı kullanarak kendi ihtiyaçlarını karşılamak için birçok şey üretmiştir. Ancak, bu üretim süreci bazen doğanın tahrip edilmesine neden olmuştur. Doğada da bu durumu bariz biçimde görmekteyiz. İnsan yeryüzünü yüzyıllardan beridir tamamen kendi menfaati doğrultusunda kullanmıştır. Binalar bunların bir örneğidir, bunların bazıları sanat eseri olsa da bu binalar çoğunlukla yaşam alanı olarak inşa edilmiştir. Bu binaların inşası için doğanın pek çok parçası kullanılmaktadır ve bu durum doğanın zarar görmesine yol açabilmektedir. İnsanlar milyarlarca nesne ürettiği gibi aynı zamanda doğayı da tahrip ettiği için, her üretilen nesnenin sanat eseri olarak kabul edilmesi mümkün değildir (Yılmaz, 2013, s. 303).

Nietzsche 1880'lerde "kendi kendini yaratan bir sanat eseri" olarak nitelendirdiği dünyanın estetik bir varlık olduğunu düşünüyordu. Bu estetik varlık, insanın ona yüklediği anlam ile ortaya çıkıyordu (Yılmaz, 2013, s. 304).

Arazi sanatı, "gökyüzünden yeraltına her yer sanat galerisidir" fikrine dayanarak, doğadaki tüm unsurların sanat eseri olarak adlandırılması gerektiğini düşünen bir düşünce yapısıdır (Tilki H. , 2018, s. 316). Arazi sanatında eserin sanat eseri niteliği taşımasında birçok faktör rol oynamakla birlikte bunların arasındaki en önemli faktör doğanın korunmasıdır. Eserlerini üreten sanatçılarda bu doğrultuda çalışmalar yapmıştır. Yapılan çalışmaların sonucu verilen mesaj insanın yaşadığı coğrafyayı iyi tanıyıp o coğrafyanın gerekliliğini göz ardı etmeden yaşayabilmesinin mümkün olduğunu göstermektedir.

Sanat eserleri, birçok zaman doğanın içinde saklı olan bir gerçeği ya da duyguyu ortaya çıkarma amacı taşır. Sanatçılar, bu gerçekliği bazen farklı nesnelere birleştirerek ya da yeni bir

fikirle harmanlayarak ifade ederler. Bu anlatılan durumun en açık örneklerinden bir tanesi ise Şekil 1’de görülen Duchamp’ın Fountain eseridir (Yılmaz, 2013, s. 304). Birçok insanın sadece tuvalette gördüğü bu nesneyi, sanatçının bir sanat eserine dönüştürmesi aslında anlatılan durumu en iyi özetleyen olaydır.



Şekil 1. Marcel Duchamp, Fountain, 1917

Dünya tamamen sanat eseridir aslında. Baktığınız bir manzara gördüğünüz ve güzel bulduğunuz bir nesne de sanat eseridir. Yalnız bunu sanat eseri yapacak doğru zaman ve mekân bulmak sanatçının işidir, öyledir ki arazi sanatçıları bu durumu çok iyi anlayan ve doğru zamanda doğru mekânda nesnelere doğru kullanan sanatçılardır.

Bir grup sanatçı, sanatın sadece galeriler ve müzelerde sergilenmekten çıkıp halkla bütünleşmesi gerektiğine inanmıştır (Özeskici, 2018, s. 12). Robert Smithson, Robert Morris, Michael Heizer, Walter de Maria, Robert Irwin, Bruce Nauman, Sol Le Witt, Richard Serra gibi isimler, sanatın bu köklü değişimini isimlendirmek üzere bir terim geliştirmiş ve Land Art adını günümüz literatürüne eklemiştir. Dilimize “Yeryüzü Sanatı”, “Arazi Sanatı” ve “Çevresel Sanat” olarak geçen bu akım Batı’da uzun süredir etkisini gösterirken ülkemizde özellikle 2000’lerin başında daha popüler hale gelmiştir. Türk sanatçıları da bu akıma katılarak önemli eserler ortaya koymuşlardır (Kılıç, 2013).

2. ROBERT SMITHSON

Smithson, 1938’de New Jersey eyaletinde dünyaya gelmiştir. Soyut Dışavurumculara ilgi duymaya başlamış, David Smith, Tony Smith, Jackson Pollock ve Morris Louis gibi sanatçılara hayranlık duymuştur. Kariyerinin ilerleyen dönemlerinde David Smith’in heykellerinde kullanılan materyallerden etkilenmiştir. Minimalizme, kavramsal sanata ve doğal çevreye ilgi duyan sanatçı bütün bu dönemde resimler, çizimler ve kolaj çalışmaları yapmıştır (Wolf, 2012). 1960’ların sonlarında ortaya çıkan ve 70’li yıllarda Batıyı etkisi altına alan Arazi Sanatının önemli temsilcilerinden birisi haline gelmiştir.

Smithson, 1950'lerin sonlarında sanat simsarı Virginia Dwan tarafından fark edildikten sonra ilk kişisel sergisini 1959 da Artist Gallery'de açmıştır. Bu dönemde heykel çalışmalarına başlamadığından bu sergi resimler ve kolajlardan oluşmaktadır. Smithson'un bu sergisi Soyut Dışavurumcu eserlerin ağırlıkta olduğu ilk kişisel sergisidir.



Şekil 2. Walls of Dis, Robert Smithson, 1959



Şekil 3. Quicksand, Robert Smithson, 1959

Robert Smithson'un 1960'lı yıllarda heykel çalışmalarına odaklanmış ve Donald Judd, Carl Andre, Sol Le Witt gibi sanatçıların çalışmalarına benzerlik göstermekle birlikte bireysel anlamda resimden uzaklaşıp heykelle yönelim göstermiştir (Wolf, 2012). Smithson'un ilk heykel çalışmaları sergi salonlarında yer alan, çelikten yapılmış eserlerdir. Terminal (1966, Şekil 4) ve Plunge (1966, Şekil 5) eserleri yine sanatçının galerilerde sergilenen eserlerindedir.



Şekil 4. Terminal, Robert Smithson, 1966



Şekil 5. Plunge, Robert Smithson, 1966

Smithson doğa ve çevre konularına ilgisinden dolayı eşi Nancy Holt ve sanat simsarı Virginia Dwan ile Amerika ve Avrupa'da şehir gezilerine çıkmıştır. Buralarda gördüğü bölgelerin bazılarında (tuz gölleri, ormanlık ve ağaçlık bölge, çorak arazi, kum arazileri) doğal

olmayan ayna ve işlem görmüş cam gibi malzemelerle enstalasyon çalışmaları yapmıştır. El değmemiş doğal ortamlarda bulunan yapay nesnelere, bu denli insan müdahalesinin verdiği rahatsızlık hissi eserlerini dikkat çekici kılmıştır. Yapay nesnelere doğal ortamda sergilemenin yanı sıra gezi sırasında topladığı doğal malzemeleri yine zıtlık oluşturmak için galeri eserlerine dahil etmiştir. Kum, mika ve kireçtaşı gibi malzemeleri sanat galerisi ortamında sergileyerek iki farklı bölgeyi tek bir alanda toplamayı ve onu izleyiciyle buluşturmayı başarmıştır (Şekil 6).



Şekil 6. Chalk-Mirror Displacement, Robert Smithson, 1969

Sanat eserlerinin galeri ve müze dışına çıkması 1968-1970 yılları arasında başlamıştır (Pazarlıoğlu Bingöl & Çevik, 2020, s. 158). Robert Smithson, arazi sanatının ve çevresel sanat eğiliminin önemli temsilcilerinden olmakla birlikte dönemin sanat anlayışı üzerine yazılar da yazmıştır.

Başarılı bir eleştirmen olan Robert Smithson, Artforum ve Arts Magazine yayınları için yazdığı yazılarda dünya, dil ve sanatın yakınsamasını içeren ilgi çekici teoriler geliştirmiştir. 1968 yılında Artforum A Sedimentation of the Mind: Earth Projects'te yayınladığı yazısında "Dünyanın katmanları karmakarışık bir müzedir." (Smithson, 1968) demiştir. Sanatın sınırları üzerine yazmış ve bu sınırları ortadan kaldırmanın önünü açan sanat akımına yönelmiş bu akımında önemli isimlerinden olmuştur.

3. SPIRAL JETTY

Arazi sanatının başyapıtı haline gelebilecek nitelikte olan Spiral Jetty Robert Smithson'un önemli eserlerinden biridir. Smithson'un "Dünya benim için doğa değil müzedir" sözü aslında bu eserin ana fikrini oluşturmaktadır (Kedik, 1999, s. 101). Mekân artık galeri dışına taşmış ve sınırsızlaşmıştır. Bu sınırsızlaşmada ortaya konulan eserler farklı materyal ve malzemelerle üretilmektedir. Eserlerde kullanılan materyaller asıl kullanım amacı dışında kullanılıp işleme takılma teorisini tamamıyla alt üst ederek uygulamaktadır.

Robert Smithson, Spiral Jetty eserini üretirken doğayı, yeryüzünü adeta tuval gibi kullanmıştır. Spiral Jetty'i havadan bakarak net ve bütünüyle görmek daha mümkündür (Şekil 8).



Şekil 2. Spiral Jetty, Robert Smithson, Yerden Görünüm

Smithson'ın Spiral Jetty adlı eseri (Şekil 8), sanatın teleskopla görülebilir olması fikrini ortaya atarak sanatın sadece galerilerde sergilenmekle kalmayıp açık havada da deneyimlenebileceğini vurgular. Bu eser, doğayı ve çevreyi sanatın bir parçası olarak kullanarak izleyicilere farklı bir deneyim sunar (Kedik, 1999, s. 105).



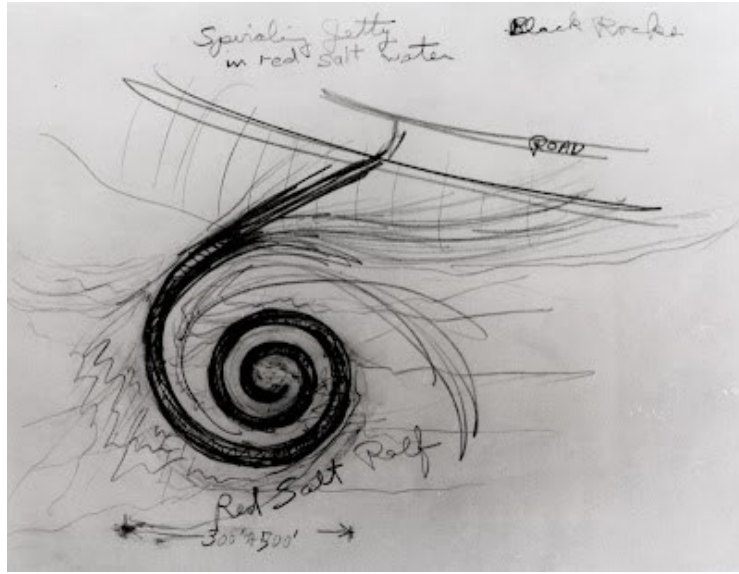
Şekil 3. Spiral Jetty, Robert Smithson, Havadan Görünüm

3.1. Spiral Jetty Çalışmasında Eser-Doğa İlişkisi

Arazi sanatı akımı, sanatçıların yeryüzünü bir tuval olarak ele almasıyla ortaya çıkmıştır. Kayalar, ağaçlar taşlar vb. bütün doğal malzemeler, bu sanatçıların boyası ve fırçası gibidir. Sanatçılar, bu malzemeleri kullanarak yeryüzüne göndermeler yaparlar. Arazi sanatı, geniş bir malzeme ve materyal yelpazesi kullanarak eserlerini meydana getiren sanatçıların yeryüzüne saygı duyduklarının bir ifadesidir. Bu saygı, aslında bir tür 'sahip çıkma' anlamına gelir (Yılmaz, 2013, s. 308).

Robert Smithson, 1960'lardan sonra sanat galerilerinin sınırlarını aşarak sanatın dili ve anlatımının yalıtılmış bir görüntüden öte, her zaman gelişime açık ve dinamik bir yapıda olması gerektiğini savunmuştur. Smithson, başlangıç ve bitiş noktaları olan sanat gösterilerinin, soyut ve gerçekçi temsillerinin gereksiz sınırlarına takılmadan, sanatın özünde gelişim ve değişim olduğunu düşünmektedir. Ona göre, sanatın gelişimi metafizik bir yapıda değil, diyalektik bir süreçte gerçekleşmelidir (Yılmaz, 2013, s. 310). Smithson'un sözünü ettiği durum aslında eserin sürekli değişen, gelişen veya kaybolan bir şey olduğudur.

Doğanın Smithson'un eserine istediği gibi müdahale etmesi eseri geliştirebilir, dağıtabilir hatta eseri yok edebilir. Bu durumu öngören sanatçı eserlerini meydana getirirken film, video ve fotoğraf kaydına alarak eskizi Şekil 9'da verilen eserin ilk anının ve nasıl geliştiğinin belgesini oluşturmuştur.



Şekil 4. Spiral Jetty Eskiz, Robert Smithson (Kır, n.d.)

Dünya'nın bir bölgesinde doğal materyallerle sanat eseri bağlamında biçimler yapılabilir, bu biçimler daha sonra kendi doğasında öylece bırakılıp doğanın esere müdahalesi beklenir. İşte Utah'ta bulunan Büyük Tuz Gölünün içerisindeki Spiral Jetty (Sarmal Dalgakıran) çalışması bu türden çalışmanın en etkili örneğidir. Smithson, bu çalışması 7.000 ton bazalt kaya taşınarak meydana getirilmiştir (Kır, n.d). Değişen mevsim etkilerinin eseri üzerindeki müdahalesini göz önüne alarak çalışmalar yapan sanatçının eserleri, kendi hikayesini kendisi oluşturan sanat eserleridir.



Şekil 5. Spiral Jetty Winter, Greg Lindquist, 2011

4,6 metre eni ve 460 metre boyu olan çalışmada kullanılan 7.000 ton bazalt kayanın o bölgede bulunmasının kolay olması yine eserin kendi doğasına bir gönderme niteliğindedir (Kır, n.d). Bazalt kayaların zamanla değişen iklim ve mevsim şartlarının etkisiyle yosun miktarının artması ve tuz tabakalarına maruz kalmasıyla suya rengini vermesi eserin çevreyle etkileşime girmesi, hareket ve mekân algısına yeni bir soluk getirmiştir. Artan su miktarı kimi zaman eseri görünmez kılmaktadır. Fakat bu durum eserin tam da amacına hizmet etmektedir. 1970 yılından 2002 yılına kadar sürekli görünüp kaybolan Spiral Jetty, 2002 yılında suların çekilmesiyle tamamen kendini ortaya çıkarmıştır.

Robert Smithson, 1970 yılında bu eserini tamamladıktan 3 yıl sonra başka bir çalışma için araştırmalar yaptığı sırada bir uçak kazasında hayatını kaybetmiş ve yarım kalan diğer eserini eşi Nancy Holt tamamlamıştır.

4. SONUÇ

Spiral Jetty çalışması Arazi Sanatı'nın ve Çevresel Sanat Akımı'nın yönünü, amacını ve işlevini en iyi anlatan önemli bir eserdir. Sanatçı bu ve bunu gibi diğer bütün eserlerinde, insanın doğanın bir parçası olduğu ve bu durumun farkına varılarak yaşanması gerektiği mesajını vermektedir. İnsan bu dünyaya en çok zarar veren ama bunun yanında dünyaya sayısız faydaları olan bir canlıdır. Bu iki kategoriden birine dahil olmak yine insanın kendi elindedir. Robert Smithson, yaşadığı çevreye önem veren ve bu görüşle eserler üreten bir sanatçıdır.

1960'lardan sonra bir grup sanatçının bir araya gelerek, doğanın bize sunduğu malzemelerle ürettiği ve sanata yeni bir soluk getiren önemli bir akımı bizlere sunduğu Arazi Sanatı, insan ve doğanın birbirine zarar vermeden yaşayıp, insanın bulunduğu çevreye yeniden başka bir gözle bakmasını ve o çevreyi tanımasını amaçlamaktadır. Bu amaçla eser üreten sanatçılar aslında yer yer yapay malzemeler kullanmışlardır. Bu durum akımın benimsediği sanat anlayışına aykırı değildir.

Spiral Jetty tamamen doğanın sunduğu malzemelerle üretilmiş doğanın durağan bir şey olmadığını vurgulamak için sanatçının eseri doğaya teslim etmesini ve gelişen doğa olaylarının

esere katkı sağlamasını amaçlamıştır. Bu bağlamda Arazi Sanatına yeniden bir perspektif kazandırmıştır. Eserlerin sanatçıya ait olduğu kadar doğaya da ait olduğunu vurgulayarak gelecek diğer eserlere ve sanatçılara bir kapı açmıştır.

Avrupa'da yaygın olan bu akımın, dört mevsimi yaşayan ve coğrafyası itibariyle de birçok Batılı Arazi Sanatı sanatçısına ev sahipliği yapmış ülkemizde de gelişmesi hem Arazi Sanatı akımı açısından hem de Türk Sanatçıların evrensel nitelikte eserler ortaya koymasından önemlidir.

KAYNAKÇA

Deniz, M. H. (2009). Sanayileşme Perspektifinde Kentleşme ve Çevre İlişkisi. *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Coğrafya Bölümü Coğrafya Dergisi*(19), 96.

Duchamp, M. (tarih yok).

İlboğa, M., & Hasan Hüseyin Aygül. (2015, Kasım). Birlikte Yaşama Kültürü Bağlamında İnsan-Doğa Diyalektiği. *Akademik Barış Dergisi*(52), 64.

Kedik, A. S. (1999). Sanat ve izleyici ilişkisinin değişen görünümü ve zaman kavramı bağlamında Land Art. s. 101.

Kedik, A. S. (1999). Sanat ve izleyici ilişkisinin değişen görünümü ve zaman kavramı bağlamında Land Art. s. 105.

Kılıç, A. (2013, Ekim). "Arazi Sanatı", insanların ve doğanın sömürülmesine karşı mesajlar veriyor. (158), s. 99-109. Ağustos 26, 2022 tarihinde www.bilisimdergisi.org.tr: <http://www.bilisimdergisi.org.tr/s158/pdf/98-109.pdf> adresinden alındı

Kır, Z. (n.d). *Land Art Örneği: Spiral Jetty*. Ekim 21, 2022 tarihinde www.iyikigormusum.com: <https://iyikigormusum.com/bir-land-art-ornegi-spiral-jetty> adresinden alındı

Özeskici, E. (2018). Sanatta Değişen Paradigmalar: Sanatçı, Eser ve Alıcı İlişkisi. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*(20), 12.

Pazarlıoğlu Bingöl, M., & Çevik, N. (2020, Temmuz 18). ÇAĞDAŞ SANATTA DOĞANIN MANİPÜLE EDİLMESİ ÜZERİNE SANATÇI SÖYLEMLERİ. *Fine Arts*, 158.

Smithson, R. (1968, Eylül). *A Sedimentation of The Mind: Earth Proposals*. (Art Forum) Ekim 02, 2022 tarihinde www.artforum.com: <https://www.artforum.com/print/196807/a-sedimentation-of-the-mind-earth-proposals-36602> adresinden alındı

Tilki, H. (2018, Aralık). Duvarın Yıkılışı ve Arazi Sanatı. *Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi*, III(05), 316.

- Tilki, H. s. (2018, Aralık). Duvarın yıkılışı ve Arazi Sanatı. *Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi*, III(05), 315.
- Wolf, J. (2012, Ağustos 01). *Robert Smithson Artist Overview and Analysis*. (J. WOLF, Editör, & The Art Story Contributors) Eylül 18, 2022 tarihinde www.theartstory.org: <https://www.theartstory.org/artist/smithson-robert/> adresinden alındı
- Wolf, J. (2012, Ağustos 01). *Robert Smithson Sanatçıya Genel Bakış ve Analiz*. (J. WOLF, Editör, & The Art Story Contribustors) Eylül 07, 2022 tarihinde www.theartstory.org: <https://www.theartstory.org/artist/smithson-robert/> adresinden alındı
- Yılmaz, M. (2013). Mekan Olarak Yeryüzü, Yapıt Olarak Dünya. M. YILMAZ içinde, *Modernden Postmoderne Sanat* (Cilt I, s. 303). Ankara, Yenimahalle, Türkiye: Ütopya Yayınları.
- Yılmaz, M. (2013). Mekan Olarak Yeryüzü, Yapıt Olarak Dünya. M. YILMAZ içinde, *Modernden Postmoderne Sanat* (Cilt I, s. 304). Ankara, Yenimahalle, Türkiye: Ütopya Yayınları.
- Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. M. Yılmaz içinde, *Modernden Postmoderne Sanat* (Cilt I, s. 304). Ankara, Yenimahalle, Türkiye: Ütopya Yayınları.
- Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat* (Cilt I). Ankara, Yenimahalle, Türkiye: Ütopya Yayınları.
- Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat* (Cilt I). Ankara, Yenimahalle, Türkiye: Ütopya Yayınları.