



T.C.

SİVAS CUMHURİYET ÜNİVERSİTESİ

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Resim Ana Bilim Dalı

**ÇAĞDAŞ SANAT EKSENİNDE YAPIBOZUMCU
BİR DİL OLARAK GLİTCH ART**

Yüksek Lisans Tezi

Nurhan KARATAŞ

Sivas
Eylül 2024

T.C.
SİVAS CUMHURİYET ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Resim Ana Bilim Dalı

**ÇAĞDAŞ SANAT EKSENİNDE YAPIBOZUMCU
BİR DİL OLARAK GLİTCH ART**

Yüksek Lisans Tezi

Nurhan KARATAŞ

Tez Danışmanı:
Doç. Dr. Bülent BULDUK

Sivas
Eylül 2024

ETİK İLKELERE UYGUNLUK BEYANI

Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü bünyesinde hazırladığım bu Yüksek Lisans tezinin bizzat tarafımdan ve kendi sözcüklerimle yazılmış orijinal bir çalışma olduğunu ve bu tezde;

1. Çeşitli yazarların çalışmalarından faydalandığımda bu çalışmaların ilgili bölümlerini doğru ve net biçimde göstererek yazarlara açık biçimde atıfta bulunduğumu;
2. Yazdığım metinlerin tamamı ya da sadece bir kısmı, daha önce herhangi bir yerde yayımlanmışsa bunu da açıkça ifade ederek gösterdiğimi;
3. Başkalarına ait alıntılanan tüm verileri (tablo, grafik, şekil vb. de dahil olmak üzere) atıflarla belirttiğimi;
4. Başka yazarların kendi kelimeleriyle alıntıladığım metinlerini, tırnak içerisinde veya farklı dizerek verdiğim yine başka yazarlara ait olup fakat kendi sözcüklerimle ifade ettiğim hususları da istisnasız olarak kaynak göstererek belirttiğimi,

Beyan ve bu etik ilkeleri ihlal etmiş olmam halinde bütün sonuçlarına katlanacağımı kabul ederim.

.../.../.....

Nurhan KARATAŞ

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	i
GÖRSEL DİZİNİ	iii
ÖZET.....	v
ABSTRACT	vii
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM.....	3
1. YAPIBOZUM DÜŞÜNCESİ.....	3
1.1. Derrida'nın Yapıbozum Kavramı.....	3
1.2. Çağdaş Dünya Sanatında Yapıbozum Tekniğine Tarihsel Bir Bakış.....	8
1.3. Yapıbozumun Sanat Tarihindeki Etkileri.....	11
1.4. Sanat Nesnesindeki Biçimsel Bozulmalar.....	27
1.5. Dilin Yapıbozumu- Saussure ve Dilin Yapısı	35
2.BÖLÜM.....	41
2. GLİTCH ART	41
2.1. Glitch Art Nedir?.....	41
2.2. Hataların Yaratıcılığı- Glitch Sanatın Estetik Değerleri	44
2.3. Dijital Sanatta Glitch Art'ın Yeri	48
2.4. Glitch Türleri ve Uygulamaları	51
3.BÖLÜM.....	61
3. DENEYSEL ÇALIŞMALAR.....	61
SONUÇ.....	71
KAYNAKÇA	73
ÖZ GEÇMİŞ.....	77

GÖRSEL DİZİNİ

Görsel 1: Henri Matisse, La Joie de vivre ,175 -241 cm 1905-1906	15
Görsel 2: Pablo Picasso, Avignolu Kızlar, 243-233 cm, 1907.....	17
Görsel 3: Rene Magritte, İmgelerin İhaneti, 63-93 cm, 1928	19
Görsel 4: Andy Warhol, Campbell's soup cans, 50-40 cm 1962.....	21
Görsel 5: Joseph Kosuth, Noth-ing, 1966	22
Görsel 6: Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye, 1965	23
Görsel 7: Kazimir Malevich, 79-79 cm, Siyah Kare, 1915.....	25
Görsel 8: Ai WeiWei, Han Hanedanlığı Vazosunu Düşürmek, 1995	25
Görsel 9: Yves Klein, Boş, 1962.....	43
Görsel 10: Marcel Duchamp, The Large Glass (The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even), 1915.....	46
Görsel 11: Refik Anadol, Quantum Memories, 2020	47
Görsel 12: Can Büyükberber, Dijital Çalışma, 2016	51
Görsel 13: Kübra Kaçtıoğlu, Bozulmalar, Dijital Çalışma	52
Görsel 14: John Chamberlain, İsimsiz, 100-90 cm, 1965	53
Görsel 15: Nam June Paik, Magnet Tv, 98-62 cm, 1965	53
Görsel 16: Failed Memories, David Szauder, 2008	54
Görsel 18: Jodi (Joan Heemskerk ve Dirk Paesmans), 1995,	56
Görsel 19: Kim ASENDORF, Aae fhinnorrst A, Teknik: Piksel Sıralama, Boyut:78- 53 cm, 2010	57
Görsel 20: Kim Asendorf, Aaakls, Piksel yazılımı, 71-53 cm, 2010.....	58
Görsel 21: Phillip Stearns, Interlaced Fields, 2017	59
Görsel 22: Andie Shabbar, Queer-Alt-Delete'den, Glitch, 2018.....	60
Görsel 23: Nurhan Karataş, Sketchbook – Picsart Uygulamalarında yapılmıştır, 2022	

.....	61
Görsel 24: Nurhan Karataş, Bulantı, Snapseed Uygulamasında uygulanmıştır, 2022	
.....	62
Görsel 25: Nurhan Karataş, Bir Şehir, Dijital Çalışma, 2022	63
Görsel 26: Nurhan Karataş, Bozuk Heykel, Kâğıt Üzerine Karakalem ve Akrilik	
Boya Çalışması, 29 x 42 cm, 2022	64
Görsel 27: Nurhan Karataş, Bir Kadın, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 50 x 70 cm,	
2023	65
Görsel 28: Nurhan Karataş, Döngü, Sketchbook ve Snapseed Uygulamasında	
Yapılmıştır, 2024	66
Görsel 29: Nurhan Karataş, Meleklerle Bakire, Snapseed Uygulamasında	
Yapılmıştır, 2023	66
Görsel 30: Nurhan Karataş, İstanbul Şehri, Snapseed Uygulamasında yapılmıştır,	
2023	67
Görsel 31: Nurhan Karataş, Rembrandt'ın Annesi, Kâğıt Üzerine Karakalem	
Çalışması, 29 x 42 cm, 2023	68
Görsel 32: Nurhan Karataş, Herhangibiri, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 70 x 50 cm,	
2021	69

ÖZET

Sanat, tarih boyunca sürekli bir dönüşüm ve evrim sürecinden geçmiştir. Dönüşümün yakın örneklerinden biri, modern ve post-modern çağlarda sanatın yapısal ve anlamsal sınırlarını sorgulayan "yapıbozum" yaklaşımıdır. Bu tez, çağdaş dünya sanatında yapıbozumcu bir dil olarak Glitch Art'ı incelemeyi amaçlamaktadır. Glitch Art, dijital ve teknolojik bozulmaların estetik bir form olarak benimsendiği, sanatın ve teknolojinin kesişim noktasında yer alan bir sanat akımıdır.

Yapıbozum, özellikle post-yapısalcı düşüncenin öncüsü Jacques Derrida'nın teorileri ışığında, sanatın geleneksel anlamlarını ve biçimlerini sorgulamayı hedefler. Derrida'nın dil, anlam ve yapı üzerine geliştirdiği eleştirisel yaklaşımlar, sanatın sınırlarını ve kurallarını yeniden değerlendirmemize olanak tanır.

Glitch Art, modern ve post-modern sanatın sınırlarını zorlayan, teknolojik hataları estetik bir dil olarak benimseyen bir ifade biçimidir. Sanatın bu formu, teknolojinin bozulmalarını, dijital hataları ve sistemsel arızaları sanatın özüne dahil ederek, hem yapısalcılığın hem de yapıbozumu anlayışının sanatsal bir temsilini sunar. Glitch Art, sanatın görsel ve işitsel dilinin ötesine geçerek, sanat eserinin kendini bozulma ve düzensizlik üzerinden yeniden tanımlamasını sağlar.

Tezin amacı, Glitch Art'ın yapıbozumcu bir dil olarak nasıl işlediğini ve çağdaş sanatın yapısal eleştirisi bağlamında nasıl bir rol oynadığını incelemeyi hedeflemektedir. Sanatın, dilin ve teknolojinin kesişim noktalarında yer alan bu akımın, sanat pratiğinde ve teorisinde nasıl bir yenilik sunduğunu anlamak, çağdaş sanatın dinamiklerini kavrayabilmek için önemli bir adımdır.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş sanat, Derrida, Yapıbozum, Glitch Art



ABSTRACT

Art has continuously undergone a process of transformation and evolution throughout history. One of the recent examples of this transformation is the "deconstruction" approach, which challenges the structural and semantic boundaries of art in modern and post-modern era: This thesis aims to examine Glitch Art as a deconstructive language within contemporary global art. Glitch Art is an art movement that embraces digital and technological distortions as an aesthetic form, positioned at the intersection of art and technology.

Deconstruction, particularly in light of the theories of Jacques Derrida, a pioneer of post-structuralist thought, seeks to challenge the traditional meanings and forms of art. Derrida's critical approaches to language, meaning, and structure enable us to reconsider the boundaries and rules of art.

Glitch Art is an expressive form that pushes the boundaries of modern and post-modern art, adopting technological errors as an aesthetic language. This form of art integrates technological disruptions, digital glitches, and systemic failures into the core of art, presenting an artistic representation of both structuralism and deconstruction. Glitch Art transcends the visual and auditory language of art, allowing the art piece to redefine itself through disruption and disorder.

The aim of this thesis is to explore how Glitch Art functions as a deconstructive language and what role it plays in the structural critique of contemporary art. Understanding how this movement, situated at the intersection of art, language, and technology, introduces innovation in art practice and theory is a crucial step towards grasping the dynamics of contemporary art.

Keywords: Contemporary art, Derrida, Deconstruction, Glitch Art



GİRİŞ

Çağdaş sanat, sanatın anlamını ve işlevini sürekli sorgulayan ve yeniden tanımlayan farklı düşünce sistemleri tarafından şekillendirilen dinamik bir alandır. Bu alan, sanatsal ifade biçimlerinin çeşitliliğini artırırken, aynı zamanda sanatçıları geleneksel sınırları aşmaya ve yenilikçi yaklaşımlar geliştirmeye teşvik eden çeşitli akımların etkisi altında evrilmeye devam etmektedir. Modernizmden postmodernizme, yapısalcılıktan postyapısalcılığa kadar uzanan bu akımlar, sanatın yalnızca estetik bir nesne olarak değil, aynı zamanda toplumsal, kültürel ve felsefi bir olgu olarak ele alınmasına olanak tanır.

Sanat tarihi boyunca, sanatçılar teknolojik gelişmelerle birlikte sürekli olarak yeni ifade biçimleri ve araçları aramışlardır. Bu arayış, sanatın anlamını, işlevini ve biçimini yeniden tanımlayarak, farklı akımların doğuşuna öncülük etmiştir. Glitch Art, bu arayışın bir ürünü olarak dijital çağda ortaya çıkan ve teknolojinin bozulma ve hata olgularını estetik bir biçimde kullanarak sanat yaratmayı amaçlayan yenilikçi bir akımdır. Çağdaş sanatın dinamik yapısında, Glitch Art'ın ortaya çıkışı ve gelişimi hem teknolojinin sanata olan etkisini hem de sanatın teknolojiyle kurduğu karmaşık ilişkiyi gözler önüne sermektedir.

Yapıbozumcu felsefenin dil üzerinde vurguladığı gibi, Glitch Art da sanatın ve teknolojinin geleneksel sınırlarını sorgular ve bu sınırların ötesine geçmeyi hedefler. Jacques Derrida tarafından ortaya atılan yapıbozum teorisi, anlamın sabit olmadığını, sürekli değiştiğini ve yeniden yapılandırılabilirliğini savunur. Bu teori, Glitch Art'ın sanatsal ve felsefi temelini oluşturur. Sanatçılar, teknolojinin arızalarını ve hatalarını kullanarak, anlamı yeniden şekillendirir ve izleyiciyi bu bozulma süreciyle yüzleştirir.

Glitch Art, dijital bozulmaları estetik bir unsur olarak benimseyerek, modern teknolojiye ve onun kusursuzluk arayışına meydan okur. Geleneksel sanatın aksine, hata ve bozulmayı sanatın merkezine yerleştirir ve bu sayede yeni bir estetik anlayışı geliştirir. Bu durum, yapısalcı ve modernist sanat anlayışlarına bir eleştiri olarak da değerlendirilebilir. Sanatçılar, bilinçli bir şekilde yaratılmış bozulmaları kullanarak, izleyiciyi sanatı farklı bir bakış açısıyla algılamaya davet eder.

Glitch Art'ın yapıbozumcu bir dil olarak değerlendirilmesi, sanatta ve teknolojide değişimin kaçınılmaz olduğunu ve bu değişimin sanatın doğasını nasıl etkilediğini anlamak açısından önemlidir. Bu tezde, Glitch Art'ın tarihsel gelişimi, sanatsal ve felsefî temelleri incelenerek, çağdaş sanat ekseninde nasıl bir yapıbozumcu dil oluşturduğu ve bu dilin sanatın geleneksel yapısına olan etkileri üzerinde durulacaktır. Ayrıca, Glitch Art'ın sanatta özgünlüğü ve yeniliğı nasıl yeniden tanımladığı da tartışılacaktır.



1. BÖLÜM

1. YAPIBOZUM DÜŞÜNCESİ

1.1. Derrida'nın Yapıbozum Kavramı

Jacques Derrida (1930-2004), 20. yüzyılın Fransız düşünürlerinden biridir. Dekonstrüksiyon adlı felsefi yaklaşımın kurucusu olarak bilinir. Bu yöntem, metinlerin, düşüncelerin ve kültürel yapıların içindeki karşıtlıkları, tutarsızlıkları ve belirsizlikleri açığa çıkarmayı hedefler. Derrida'ya göre, dil ve metinler sürekli olarak yeniden yorumlanabilir ve bu durum sabit anlamların olmadığını veya her zaman tartışmaya açık olduğunu gösterir.

Derrida, ayrıca pek çok kavram yaratmış ve bu kavramlarla düşünsel faaliyetlerini yürütmüştür. Kavramları dönüştürerek kullanmış ve bu süreçte felsefe, edebiyat, müzik, mimari, psikoloji, pedagoji, politika ve kültürel yapılar gibi entelektüel dünyanın farklı alanlarında pek çok tartışmaya ve polemığe neden olmuştur. Derrida'nın bu alanda yaptığı en önemli katkı ise, metin okuma stratejisi olarak bilinen yapısöküm (dekonstrüksiyon) yöntemidir (Rutli 2016: 50).

Derrida'nın, Fransızca'da "destruction" kelimesinin olumlu bir anlamda değil, anlam yönündeki yıkım veya yok etme anlamlarında kullanıldığını belirtir. Bu nedenle bu kelimeyi kullanmayı tercih etmez. Derrida, kullandığı stratejiyi en uygun şekilde ifade ettiğine inandığı için, dilbilgisel, dilbilimsel ve retorik unsurları içeren "deconstruction" terimini seçer. Derrida, "deconstruction" kelimesinin Littré sözlüğündeki tanımını şu şekilde açıklar: "Deconstruction, bir dilbilgisi terimi olarak tanımlanır. Bir metinde kelimelerin sıralanışını bozma eylemi... Bir bütünün öğelerini ayırarak analiz etme. Dizelerin yapısını çözerek, onları düzyazıya benzer hale getirme. Orijinal yapısını değiştirme (Küçükalp 2008: 247).

Derrida, dildeki göstergelerin oyununu açıklamak için "ayrım" veya "fark" terimleri yerine, kendi icat ettiği ve bu kökten türettiği bir terimi kullanır

"Differance." Differance, ses merkezilik ya da logos (aklın esneklik kazanması) merkezilik içermeyen ve dilin anlamını sürekli olarak erteleyen yapısını vurgulayan bir kavramdır. Bu özellikleriyle, Batı metafiziğinin temelindeki şiddeti de açığa çıkarır. Derrida, bu terimi Latince "differe" kavramından türettiğini ve iki farklı anlam taşıyan "differer" fiilinden aldığını belirtir (Rutli 2016: 11).

Derrida, dekonstrüksiyonun net bir tanımının yapılamayacağını birçok kez belirtmiştir. Ancak, tanımlanabilseydi, bu tanım muhtemelen Derrida'nın stratejisini açıklarken yaptığı çeşitli vurgulardan yola çıkarak Andrew Haas'ın tanımı olurdu. Haas'a göre, dekonstrüksiyon bir sınır felsefesidir ya da diğer bir ifadeyle, sınırda var olan bir felsefedir. Bu felsefe, sınırlar koymanın imkansızlığını, sınırların geçirgen doğasını, parçalanmış çerçevelerini ve belirsiz çizgilerini gösterir. Dekonstrüksiyon aynı zamanda logosun çöküşüdür, yani belirli bir felsefi tarzın oluşturma, sınıflandırma, özdeşleştirme ve belirleme hareketinin kapanmasının metafizik yapıyı göstermek için imkansızlığını dışlayan bir ötekine karşı içsel bir belirleme ve yerleşme olarak kendini tanımlama pratiğidir. Dekonstrüksiyon, belirli kuralları izleyen bir metodolojik teknik değil, gerçekleşmesi mümkün olan bir yöntem değildir; aksine, imkansızın gerçekleştirilmesi olarak anlaşılmalıdır (Küçükalp 2008: 247-248).

Derrida, yapısöküm kavramını tartıştığı çeşitli metinlerinde, bu kavramı açıklamaktan ziyade onun tanımlanamaz olduğunu vurgulamayı tercih etmiştir. Özellikle yapısökümün bir yöntem veya araç olarak algılanmaması gerektiğini belirtir. Derrida'ya göre yapısöküm, doğal olmayanın doğallaştırılmaması gerektiği endişesini taşır ve bu nedenle yapının temelini geriye doğru izleyen bir uygulama olarak değerlendirilemez. Sonuç olarak, yapısökümün ne olmadığını belirterek, Derrida'nın asıl amacının her tanımın kaçınılmaz olarak getirdiği merkezîyetçi anlayıştan ve anlamın sabitlenmesinden kaçınmak olduğunu ifade edebiliriz (Yıldız 2019: 39).

Dekonstrüksiyon, anlamın metinlerin içinde zaten var olmayan bir şey olduğunu belirterek metni analiz eder, bu şekilde varsayılan argümanların kendi içlerinde çelişkiye düştüğünü ortaya koyar. Her yazılı veya sözlü ifade, kendi reddini barındırır. Dekonstrüksiyon, metinlerin okunmasına ilişkin bir dizi analitik yöneme

işaret ederek, anlamın yazar, yazı ve okuyucu arasında kurulan dinamikle ilgili bir felsefi kavram olduğunu ifade edebiliriz (Küçükalp 2008: 249).

Derrida, çeşitli düşünce akımlarını, diyalektik mantıktan Post-modernizme kadar uzanan bir yelpazede eleştirmiş ve sunduğu kavramlarla yeni bir anlayış geliştirmeye çabalamıştır. "Yapısökümü" olarak adlandırılan okuma ve anlama yöntemi, felsefeden, iletişim sosyolojisine, eleştirel düşünceden, sosyolojiye, mimarlığa, estetiğe ve edebiyata kadar geniş bir yelpazede etkisini göstermiştir. Derrida'nın felsefi katkıları, geleneksel düşünce biçimlerini sorgulayan ve karmaşıklığına vurgu yapan bir perspektif sunarak birçok disiplinde etkili olmuştur. "Yapısökümü" yöntemi, metinleri ve kavramları geleneksel sabit anlamlardan kurtararak, içerdikleri çelişkiler ve belirsizlikler aracılığıyla daha fazla derinlik kazanmalarını sağlamayı amaçlamaktadır. Derrida'nın düşünceleri, modern ve post modern düşünce arasındaki geçişte önemli bir köprü işlevi görmüştür. Bu durum onun çok yönlü yanını ve etkisinin ise kalıcı olduğunu göstermektedir. (Yanık 2016: 91-98).

Dekonstrüksiyonun temel amacı, bir metnin derinliklerine inerek gizli kalan karşıtlıkları ve bilinçdışı unsurları açığa çıkarmaktır. Bu yaklaşım, metnin yüzeyinde görünen ve genellikle kesin ve mantıklı olarak kabul edilen unsurların aslında ne kadar kırılgan ve tutarsız olduğunu ortaya koymayı hedefler. Dekonstrüksiyonist bakış açısına göre, anlam sadece metnin doğrudan ifade ettiği kavramları değil, aynı zamanda metin tarafından göz ardı edilen veya dışlanan unsurları da içerir. Bu, metinlerin yüzeyinin ötesine geçerek, onların derinliklerine ve arka planlarına odaklanmayı gerektirir. Dekonstrüksiyon, geleneksel tanımların ve kesin açıklamaların ötesine geçmeyi amaçlar. Bu nedenle, sık sık esnek dil yapılarına, oynamalı anlatımlara ve karmaşık ilişkilere odaklanarak, geleneksel anlam ve tanımlamaların sınırlarını zorlar. Bu yaklaşım, metinler arasındaki ilişkileri, bağlantıları ve referansları derinlemesine incelemeyi içerir. Bu inceleme sürecinde, geleneksel olarak sabit ve evrensel olarak kabul edilen metinlerin, aslında diğer metinlere, kültürel bağlamlara ve dönemlere bağımlı olduğu ve bu bağlamların onlara anlam verdiği anlaşılır. Bu şekilde, dekonstrüksiyon, metinlerin ve kavramların esnekliğini, bağımlılıklarını ve sürekli değişen doğasını vurgular (Küçükalp 2008: 251).

Derrida, metnin doğasının belirsizliğine dikkat çekerek, onu katı ve kesin sınırlar içine hapsedmenin gereksiz olduğunu savunur. "Metnin ötesinde hiçbir şey yoktur" ifadesiyle, metnin karmaşık yapısını anlamamıza yardımcı olur. Derrida'ya göre, bir metin, sürekli olarak çeşitli etkiler altında şekillenen ve çok yönlü bir yapıya sahip olan bir bütündür. Bu nedenle, dekonstrüktivist bir yaklaşım, yalnızca kütüphane kitapları veya belirli kavramlarla sınırlı kalmaz. Bir metin, yalnızca söylem analizinin konusu olamaz; aynı zamanda farklı bağlamlar arasında sürekli olarak hareket eder, çeşitli güçlerin etkisi altında kalır ve politik ve kurumsal etkileşimlerle sınırlı kalmaz. Bu yaklaşım, metnin anlamını dönüştüren ve zenginleştiren bir bakış açısını ortaya koyar. (Küçükalp 2008: 252).

Tıpkı Nietzsche gibi, Derrida da nesnelere örtük bir statü atfeder. Derrida'ya göre, nesnelerin varlığı, yansıttıkları gölgelerden daha az güvenilirdir. Eğer bir merkezden bahsedilecekse, Derrida bu merkezin varlığını reddetmez. Fakat bu merkezin bir varlık değil, bir fonksiyon olduğunu savunur. Aynı şekilde, Derrida kesin ontolojik kökenlerin ve sabit referans noktalarının varlığını kabul etmez. Bu düşüncesini, Nietzsche'nin özgür oyun teorisine başvurarak açıklar. Oyun, varlık ve yokluğun içsel dinamiği olup, sabit ve dayanıklı bir odak yerleştirmeye yönelik her türlü formülasyona direnen fark ve başkalığın oyunudur (Küçükalp 2008: 102).

Derrida'ya göre dekonstrüksiyon, metnin hiçbir zaman tamamlanmış olmadığı ve metnin anlamına daima şüpheyle yaklaşılması gerektiği üzerine kurulu bir yaklaşımdır. Derrida, dekonstrüksiyonu "hem bir dilden fazlası hem de bir dilden öte bir şey olmayan" şeklinde tanımlar. Aslında, dekonstrüksiyon ne bir söylem ne de bir ifade biçimidir. Tek başına bir anlam taşımayacağını belirtir (Küçükalp 2008: 253).

Gösteren ve gösterilen kavramları, Derrida'nın yapıbozumu (deconstruction) teorisinde temel bir yere sahiptir. Derrida, Saussure'ün dilbilimsel teorisinde gösteren ve gösterilen arasındaki ilişkinin sabit ve kesin olmadığını ileri sürer. Geleneksel olarak, gösteren (örneğin, "ağaç" kelimesi) ile gösterilen (bu kelimenin işaret ettiği gerçek ağaç kavramı) arasında doğrudan ve net bir bağ olduğu düşünülür. Fakat Derrida, bu bağın aslında sürekli olarak ertelendiğini ve hiçbir zaman tamamen sabitlenemediğini savunur. Bu görüş, onun "différance" kavramıyla da bağlantılıdır. Gösteren ve gösterilen arasındaki bu belirsizlik, yapıbozum sürecinde kritik bir rol

oyunar. Yapıbozum, metinlerdeki bu tür belirsizlikleri ve çelişkileri ortaya çıkararak, metnin anlamlarının sabit ve kesin olmadığını gösterir. Bu yaklaşım, anlamın her zaman değişken, hareketli ve sonsuz bir yorumlama sürecine tabi olduğunu gösterir. Derrida'nın yapıbozumu teorisi, geleneksel gösteren-gösterilen ilişkisini sorgular, anlamın sabit olmadığını, aksine sürekli değiştiğini ve yeniden yorumlandığını vurgular.

Derrida, yapıbozum yöntemini, “difference” (ayırım) ve “bulunuş metafiziği” (metaphysics of presence) adını verdiği kavramlar üzerine inşa etmiştir. Derrida'nın “difference” kavramı, “an” ve “şimdi” ile iç içe geçmiş olan “bulunuş” kavramını içerir. Akay ve Zeytinoğlu, “difference” kavramını şu şekilde tanımlamışlardır: “bir şeyin kendisi vardır ve onun bir imi, yani temsiliyetidir.” Diğer bir deyişle, göstergeler sürekli olarak anlam kaymalarına yol açar. Uzunoglu, bu durumu şöyle açıklar: “Sanat yapıtını bir gösterge; yapıtın söylemini gösteren, zenginleştirilmiş anlam dünyasını ise gösterilen olarak ele alan yapıbozum yöntemi, sanat yapıtını çözerek unsurlarına ayırmak ve yapı mantığını bozmak için gösterileni gösterene indirgemek suretiyle göstergenin içeriğini boşaltmaya yönelir. Bu suretle yapıbozuma uğratılmış metinde içeriği boşaltılan gösterge yeni bir bağlamda farklı anlamların taşıyıcılığını yapabilir.” Sarup, gösterenlerin gösterilenler içinde dönüşüme uğradığını ve kesin bir gösterilene ulaşmanın mümkün olmadığını belirtir. Böylece Derrida, herhangi bir göstergenin anlamının sabit olmadığını ve anlamın sürekli olarak gösterenler zinciri boyunca değiştiğini vurgular (Büyükparmaksız 2021: 4).

Derrida, metinlerin ister sözcük ister görüntü olsun, birçok anlamı barındırdığını savunur ve bilgiyi çeşitli formlar aracılığıyla algılar. Yapısöküm uygulayarak, düşünce biçimimizi geliştirebilir ve sorgulanmamış yerleşik düşünceleri sorgulayabiliriz. Derrida, bir fırça darbesini bile bir işaret olarak değerlendirerek, onu bir göstergeler sistemine dahil eder. Temel amacı, bir işaret ile işaret ettiği şey arasındaki sınırsızlığı açığa çıkarmaktır. Derrida'ya göre, daha sınırsız bir düşünce yapısına ulaşabilir ve kendimizi geliştirebiliriz. Sanat alanında kullanılan göstergeler, birçok farklı anlama işaret edebilir. Derrida'nın yapıbozum kuramı, bu gösterenlerin içeriksel bir parçalanma yaratarak kavrayışımızı genişletir. Örneğin, bir çiçek betimlemesi doğanın taklidi olarak değerlendirilebilecekken, aynı zamanda kadınsallığa ve doğurganlığa gönderme yapabilir. Yapısöküm yöntemiyle

bu tür anlamların ortaya çıkarılması, Derrida'nın amaçladığı zenginliği oluşturur (Aytekin, Bahadır 2019: 48).

1.2. Çağdaş Dünya Sanatında Yapıbozum Tekniğine Tarihsel Bir Bakış

Yirminci yüzyıl Avrupa düşünce ekolünü, özellikle de Fransız ekolünü ve bu ekolün benimsediği yapısal dil bilim metodunu sosyal ve kültürel fenomenlerin analizi için kullanılır. Tarih boyunca yapı kavramının kökenlerini götürmek mümkün olsa da özellikle bu terimin dilbilimci Ferdinand de Saussure'un dilbilim yaklaşımıyla, yapısal analizin temelleri atılmıştır. Dilin bir işaret sistemini temsil eden yapısalcı yaklaşıma göre, işaretlerin anlamı ve düzeni, toplumsal yaşam ve bireyin yaratıcı niyetlerinden ziyade, sistem içindeki unsurlar arasındaki ilişkiden türemektedir. Bu nedenle, her sistemin, unsurlar arasındaki içsel mantıkla belirlendiği ve bu mantığı çözmek amacıyla analiz edildiği kabul edilir. Tekil ögeler, bireysel olarak anlam ifade etmez; asıl anlam, sistemi oluşturan unsurlar arasındaki ilişkiden doğan örgütlü bir bütündür. Yapısalcı teori, doğrudan gözlemlenen sosyal gerçekliğin ötesindeki yapıyı açığa çıkarmayı temel bir amaç olarak benimser. Bu, sosyal olguların ve kültürel yapıların anlaşılması için önemli bir analitik araçtır. Yapısalcılık, ögelerin ve yapıların içerisinde bulunduğu ilişkilere odaklanan bir analiz metodudur. Dilin bir tür işaret sistemi olarak algılandığı yapısalcılığa göre, bu işaretlerin anlamı ve düzeni, bireyin yaratıcı niyetlerinden ziyade, bu sistemi meydana getiren ögeler arasındaki bağlantılardan türemektedir. Bir sistemin temelini oluşturan ögelerin, bireysel ve izole unsurlardan daha kritik olduğu, her sistemin yapı taşlarını içerdiği ve bu taşlar arasındaki ilişkinin önemine dikkat çeker. Tek tek ögeler, kendi başlarına anlam taşımazlar; esasında önemli olan, bu ögeler arasındaki düzenli ve sistemli ilişkilerin oluşturduğu organize bir bütündür. Bu bağlamda, yapısalcı yaklaşımda, gözle görülen sosyal gerçekliğin altında yatan yapıyı açığa çıkarma hedeflenir (Küçükalp 2008: 243).

Yapıbozum düşüncesi, postmodernizm ve postyapısalcılık gibi düşünce akımlarının bir parçası olarak gelişmiş bir kavramdır. Bu yöntem, metinlerin, fikirlerin, toplumun sahip olduğu kült inançların ve dilin altında yatan sabit, tek bir anlam veya yapı olmadığını savunulur. Yapıbozum düşüncesi disiplinler arası

kullanılan bir yöntemdir. Temelinde geleneksel kalıpları, herkes tarafından kabul edilen normları eleştirir ve bunları yeniden inşa etmeye çalışılır. Genellikle toplumsal, kültürel veya sanatsal normlar eleştirilir. Bu kalıplar değiştirilmeye veya dönüştürülmeye çalışılır. Sanatçılar, geleneksel sanatta ki materyaller yerine alışılmadık ürünler kullanarak veya geleneksel sanat formlarını sorgulayarak kendilerini ifade ederler. Bu sanatın ve düşüncenin sınırlarını genişletmek, yok etmek, yeniden inşa etmek amacını taşır. Var olan normları yıkarak, yeni ve daha özgün ifade biçimlerinin ortaya çıkmasına olanak tanımıştır.

Yapısökümcü perspektif, belirli bir metin, argüman, tarihsel gelenek veya sosyal pratik içindeki karşıtlıkları keşfetmeyi amaçlar. Bu, bir terimin diğerine üstün gelmiş veya öncelikli hale gelmiş olduğu yolları incelemekle ilgilidir. Bir terim, özel, istisna veya türemiş olarak kabul edilmesine rağmen, genel, normal ve merkezi bir durum olarak düşünülerek öncelikli kılınabilir. Aynı şekilde, bir şey, karşıtından daha doğru, değerli, önemli ve evrensel olarak algılandığından dolayı öncelikli hale getirilebilir. Dahası, şeyler birden fazla karşıta sahip olabilir, bu nedenle öncelikli kılmanın farklı tipleri eşzamanlı olarak ortaya çıkabilir. Öncelikli kılınmış bir şey, çeşitli yollarla yapısöküme tabi tutulabilir. Örneğin, B'ye başvurarak, neden A'nın B'yi öncelikli kıldığının veya B'nin nasıl beklenmedik bir şekilde A'ya başvurarak ikincil bir statüye sahip olduğunun nedenleri araştırılabilir. Ayrıca, A'nın B'ye dayandığı veya B'nin özel bir durumu olduğu düşünülebilir. Bu tür egzersizler, A ve B arasındaki ilişki hakkında yeni bir anlayış geliştirmeyi amaçlar ve bu her zaman daha derin bir yapısöküm konusudur. Ayrıca, bu bakış açısı, öncelikli kılmanın sosyal, kültürel ve tarihsel bağlamda nasıl şekillendiğini anlamak için çeşitli disiplinler arası perspektiflerle birleştirilebilir. Özellikle, belirli bir dönemde veya toplumda neden ve nasıl önceliklerin belirlendiğini anlamak, yapısökümcü analizin zenginleşmesine katkı sağlayabilir. Bu bağlamda, yapılan tercihlerin ideolojik, politik veya kültürel etmenlerden nasıl etkilendiğini anlamak, önceliklerin oluşumunu daha geniş bir çerçevede değerlendirmeyi mümkün kılabilir (Küçükalp 2004: 320)

Günümüz sanatında önemli bir yere sahip olan yapıbozumu, geleneksel ifade biçimlerinin dışına çıkarak, disiplinler arası sanat alanlarında yeni bir düşünce biçimi geliştiren ve iç ve dış arasındaki ilişkiyi sorgulayan bir yaklaşım olarak kabul edilir.

Sanat yapıtı oluşturulurken, bozma, parçalama, sökme veya yıkma gibi işlemler yapılması yapıbozumunun bir belirtisi olarak değerlendirilir. Kavramsal odaklı sanat eserlerinde, içeriksel ve dilbilgisel olarak yapılan parçalanmalar, yeni bir anlamın ortaya çıkmasına yol açar. Postmodern dönemde, Derrida'nın yapıbozumu düşüncesi, sanat eserlerinde düşünsel veya biçimsel olarak uygulanarak, düşüncelerin derinlemesine incelenmesi hedeflenmiştir. Sanatçılar, nesneler üzerinde çeşitli işlemler yaparak formun yapısını bozmuş ve form ile gerçek arasındaki ilişkiyi sorgulamışlardır (Danabaş 2023: 68).

Doğal ve yapay göstergeler, insanların çevresinde ve kültüründe yaygın olarak bulunmaktadır. Doğal göstergeler, doğadaki olayları veya durumları doğrudan veya dolaylı olarak yansıtarak bilgi iletmeye hizmet ederler. Örneğin, bulutların görüntüsü yaklaşan yağmurun işareti olabilir. Yapay göstergeler ise insanlar tarafından bilinçli bir şekilde oluşturulan ve iletişim amacı taşıyan işaretlerdir. Sanat eserleri de bu yapay göstergeler arasındadır ve genellikle sanatçıların duygularını, düşüncelerini veya görüşlerini ifade etmek için kullanılır. Sanat eserlerinde, gösterilenin yanı sıra, göstergenin kendisi de önemlidir. Gösterilen, eserin anlamını oluşturan unsurların toplamıdır ve bu anlam, göstergenin ilettiği düşüncelerle şekillenir. Dolayısıyla, sanat eserlerinde gösterilen ve gösteren arasındaki ilişki, göstergenin taşıdığı anlamın derinliğini ve karmaşıklığını belirler (Danabaş 2023: 89).

Sanat eserini bir gösterge; eserin söylemi gösterge, zenginleştirilmiş anlam dünyasını ise gösterilen olarak ele alan yapıbozum yöntemi, sanat yapıtını analiz ederek unsurlarını ayırmak ve yapı mantığını değiştirmek amacıyla gösterileni gösterene indirgeyerek göstergenin içeriğini boşaltmaya yönelir. Bu yöntem Kantarcıoğlu tarafından özün form haline, kavram-anlamın şekil-harflere ve dolayısıyla kelime anlamına indirgenmesi olarak açıklanır. Bu şekilde yapıbozumdan geçirilmiş bir metinde içi boşaltılan gösterge, farklı bir bağlamda yeniden yorumlanabilen yeni anlamlar taşıyabilir. Yapıbozum, bir analiz yöntemi olmanın ötesindedir. Metindeki eksiklikler araştırılırken göz ardı edilen unsurlar geri çağırılır. Önemsiz görünen ayrıntılar anlamlandırılmaya çalışılır ve böylece amaçlanan anlam açığa çıkarılmaya çalışılır. Yapıbozum, çağdaş ve klasik metinler üzerinde uygulanabilecek bir eleştiri yöntemidir. Ancak postmodern süreçte üretilen eserler,

oluşum süreçleri ve üretim biçimlerindeki paralellikler nedeniyle yapıbozum yöntemine daha uygun görünmektedirler. Postmodernist eserlerdeki parçalılık, esneklik, çok katmanlılık, anlam kaymaları ve belirsizlikler gibi özellikler, çoklu yorumlara olanak tanır ve yapıbozum için uygun bir zemin oluşturur (Uzunoglu 2019: 24).

Differance kavramının postmodern sanatla ilişkisi, bu kavramın sanatsal planda uygulanmasıyla anlam kazanır. Postmodern sanatçılar, eserlerini üretirken differance'ın oyunsal boyutunu kullanılır ve bu dinamik modeli benimserler. Bu model, postmodern sanatçıların geçmiş sanat geleneklerine, özellikle modern sanat anlayışlarına yönelik eleştirel yöntemlerinin temel bir unsuru olarak karşımıza çıkar. Derrida'nın "differance" kavramının oyunsal yönünü kullanarak göstergenin yapısal ilişkilerini bozma stratejisi, postmodern sanatın modernizmin bütünlük mitolojisine karşı bir eleştiri biçimi olarak değerlendirilir. Bu açıdan, postmodern sanatın modern sanata ilişkin eleştirel boyutu, dışarıdan bir bakış açısıyla değil, "differance" aracılığıyla içerden bozmaya ve çökertmeye yönelik bir yöntem izler. Postmodern sanatçılar, differance'ın erteleme ve farklılaştırma süreçlerini eserlerine entegre ederek, anlamın sürekli değiştiği ve sabitlenemediği bir sanat anlayışı yaratırlar. Bu, sanat eserlerinde sürekli bir anlam arayışı ve yeniden değerlendirme süreci oluşturur. Sonuç olarak, postmodern sanatçılar, modernizmin katı ve bütüncül yapılarına karşı, "differance" kavramını kullanarak esnek ve dinamik bir eleştiri geliştirirler. Bu süreç, sanatın sürekli olarak yeniden şekillendiği ve geleneksel anlam yapılarına meydan okuyan bir alan olarak görülmesini sağlar (Doğan 2021: 273).

1.3. Yapıbozumun Sanat Tarihindeki Etkileri

Anlam sınırsızcasına değişkendir. Kelimelerin, imgelerin tekil bir anlamın içine sıkıştırılması olasılığı yoktur” (Şahiner 2013: 113).

Günümüz sanatında önemli bir yere sahip olan yapıbozumu, geleneksel biçimlerinin dışına çıkarak, disiplinler arası sanat alanlarında yeni bir düşünce biçimi geliştiren ve iç ve dış arasındaki ilişkiyi sorgulayan bir yaklaşım olarak kabul edilir. Sanat yapıtı oluşturulurken, bozma, parçalama, sökme veya yıkma gibi işlemler yapılması yapıbozumunun bir etkisi olarak değerlendirilebilir. Kavramsal odaklı

sanat eserlerinde, içeriksel ve dilbilgisel olarak yapılan parçalanmalar, yeni bir anlamın ortaya çıkmasına yol açar. Postmodern dönemde, Derrida'nın yapıbozumu düşüncesi, sanat eserlerinde düşünsel veya biçimsel olarak uygulanarak, düşüncelerin derinlemesine incelenmesi hedeflenmiştir (Danabaş 2023: 70).

Yapıbozum düşüncesi, 20. yüzyılda ortaya çıkmış olmasına rağmen, sanat tarihindeki etkileri eski dönemlerde de görülebilir. 18. ve 19. yüzyıllarda da birçok ressam, var olan normları ve gelenekleri sorgulamış ve bu sorgulamaları sanat eserlerine yansıtmıştır. Yapıbozumun temelleri, bu dönemlerdeki bazı sanat akımlarının eleştirel yaklaşımı ve yenilikçi tekniklerinde gözlemlenebilir. Sanatı geleneksel normlardan ve mantıksal sınırlardan koparan, tesadüfün rolünü vurgulayan, izleyicileri mevcut yapıları sorgulamasını, eleştirel düşünceyi teşvik eden eserler ortaya koymuşlardır.

Yapıbozum düşünce tarzı, mevcut yapının yeniden incelenip parçalara ayrılmasını ve bunun üzerinde kavramsal fikirlerin geliştirilmesini zorunlu kılmıştır. Günümüz sanatının olaylar ve kavramlar üzerine kurduğu sorgulayıcı yaklaşım, geleneksel ifade yöntemlerinden çok, disiplinli bir anlayışa yönelimin yolunu açmıştır. Yapıbozum kavramı, postmodernist göstergelerle birlikte modernizme yönelik eleştirileri de beraberinde getirmiştir (Özeskici 2019: 60).

Modern düşüncede belirli kurallar ve ilkeler bulunmaktadır. Modernist anlamlandırma ve algılama biçimi, göstergeleri olabildiğince tek bir anlama indirgemeye çalışırken, postmodern algılama biçimi anlamı sınırlamaz ve çokanlamlılığı vurgular. Bir gösterge, bireye göre çeşitli anlamlar taşıyabilir. Başka bir deyişle, postmodernizm kesin yargılara varmaz; aksine hem o hem bu şekilde yoruma açık bir anlamlandırma benimser. Postmodernizmde belirli ilkeler bulunmaz. Modernizmin kutsalları, ilerlemek ve bireysel refah gibi hedeflerdir. Ancak postmodernizm, kendisine böyle bir amaç belirlemez ve kutsal sayılan değerleri yoktur. Kutsal olmayan bir düşünce biçiminin ise kesin yargıları, ütopyası ve ilkeleri bulunmaz. Kutsalların olmadığı bir yerde, her şey tartışmaya açıktır. Postmodern anlayış, bu bakış açısıyla her şeyi sorgular, farklı unsurları bir araya getirir ve klasik olandan çok farklı bir edebiyat yaratabilir. Postmodernizm, kesin anlama karşıdır; melez bir yapıyı, melez bir anlatıyı ve melez bir dili savunur (Uçan 2009: 2290).

Sanatçı, kendisinin dışında oluşturulan kuralların ve ortak kabul edilen gerçeklerin temsili anlatılarından ziyade, daha çok gösterilemeyeceğine önem vermektedir. Başka bir deyişle, postmodern yaklaşım, modern anlatının içinde ifade edilemeyeceğini dile getirebilmek için beğeniyi reddederek anlatı özgürlüğünü vurgulamaktadır. Modern düşüncenin temelini oluşturan bilimsel bilgi ve felsefeye dayalı estetik ölçütler yerine, yerel ve anlık ifade ile bireyselliğin merkezde olduğu bir süreç benimsenmektedir. Bu özellikleri nedeniyle, postmodernizm bilinen bir içeriğin temsili anlatısından çok, tekil bir anlatının görüntüsü olarak kabul edilmektedir (Kuş 2019: 1004).

Sanatçılar, nesneler üzerinde çeşitli işlemler yaparak formun yapısını bozmuş ve form ile gerçek arasındaki ilişkiyi sorgulamışlardır. Bu anlayışın kökenleri, kalıpların kırıldığı ve özellikle Marcell Duchamp'ın ready-made eserlerinin dikkate alındığı bir döneme dayanır. Duchamp, özellikle "Çeşme " adlı seramik nesnesiyle modern sanatı sorgulamış ve nesnenin sıradan işlevinin dışında kullanarak yapıbozumu fikrini öne çıkarmıştır (Danabaş 2023: 72).

Modern sanatta, Jean Metzinger ve çağdaşı sanatçılar, nesnelerin görünümlerinden yararlanarak biçim üzerinde değişiklikler yapmış, biçimi bozmuş ve onun gerçekle olan ilişkisini zayıflatmışlardır. Yerleşik sanat kalıplarını yıkan modern sanatın "ready-made" kavramıyla Duchamp, hiç kuşkusuz yapıbozumun kökeninde yer alarak, 1960'lardan sonraki dönemi felsefi açıdan etkilemiştir. Modernizm sonrası yapıbozum, avangart akımlarda sanat kavramına eleştiri olarak doğmuştur. Sanatın yönünü köklü bir şekilde değiştiren Marcel Duchamp, "Çeşme " (Fountain) adlı seramik bir hazır nesne ile sanat nesnesinin bağlamını yapıbozuma uğratarak, modernist sanat anlayışını sorgulamıştır. Bir nesnenin alışılmış kimliğinin dışında kullanılması ve kullanılan ifade yollarının ayrı ayrı incelenmesi, eserin yapısını bozarak görünmeyen ardına ulaşma çabasıdır. Postmodern dönemde Sherrie Levine, Jeff Koons, Hannah Wilke, Barbara Kruger, Dan Graham, Hermann Nitsch, Vija Celmins ve Michael Asher gibi sanatçılar, alışılmış nesneleri bağlamlarından koparıp eleştirel bir yaklaşımla yeniden inşa ederek yapıbozuma uğratmışlardır. Postmodern dönemde, yapıbozum kavramı temel alınarak biçimsel ve içeriksel eserler üretilmiş, verilmek istenen düşünceyi açığa çıkarmak amaçlanmıştır. Postmodern sanat, kültürel göstergeleri bağlamlarından kopararak, sanatçıları

geleneksel ifade yöntemlerinden ziyade disiplinler arası bir anlayışla yapıbozum kavramına yöneltmiştir. Günümüz sanatının çok katmanlı yapısı, gizli kalmış göstergelerin anlamlarının ortaya çıkarılmasını zorunlu kılmıştır. Özeskici'ye göre, imajların melez bir kimlik kazanmasıyla ortaya çıkan eklektik yapı, yapıbozumun oluşmasına neden olmuştur. İmge ve kavram üzerine inşa edilen güncel sanatta ise tasarlanan eser, yapıbozuma uğrayarak farklı bir düşünceye dönüşmektedir. Türkdoğan'a göre, göstergeler izleyicinin bakış açısına göre anlam kazanır ve tek bir anlam taşımaz. Sayar, günümüz sanat eserlerini "bitmiş bir ürün olarak değil; tamamlanmamış bir süreç olarak, açık bir yapıt olarak görmek" gerektiğini belirterek günümüz sanatının sürekli değişken bir anlam yapısına sahip olduğunu vurgulamaktadır (Büyükparmaksız 2021: 110).

Ancak, Duchamp'tan önce de Yapıbozumun temel ilkelerine sahip benzer yapıda birçok çalışan ressam bulunmaktaydı. Empresyonizm erken dönem sanat akımında yapıbozum kavramını doğrudan benimseyen ressamlar bulmak zordur. Empresyonizm, temel olarak anlık izlenimleri ve ışığın etkilerini resmetmeye odaklanmıştır ve yapısal anlamda daha geleneksel kalmıştır. Bununla birlikte, empresyonizmin bazı ressamı, sanatın yapısını ve algılanış biçimini değiştirmeye yönelik yenilikçi yaklaşımlar getirmişlerdir. Bu ressamlar, yapının değişimini ve kavramsal fikirlerin ortaya çıkışını tetikleyici rol oynamışlardır.

Yapıbozum/Yapısöküm yönteminde, gösterenler dil ve sanatın kesişim noktasında resmi parçalara ayırarak rahatsız edici bir duruş sergilemeyi hedeflemiştir. Bu rahatsız edici yaklaşım, gösteren ve gösterilen arasındaki tartışmana sebep olmuştur. Resimde ortaya çıkan bu tartışma, eserin alt yapısındaki sorgulama yöntemiyle izleyiciye bırakılmıştır. Yeni mekân anlayışı, resmin geleneksel sınırlarının ötesine taşınmasına ve çevresiyle etkileşime geçmesine yol açmış, klasik tuval anlayışını yapıbozuma uğratmıştır. Derrida, metin içerisindeki sözcükleri, resmin desenler aracılığıyla oluşturulmasına benzetmiştir. Derrida'ya göre, yazarlar imgelerle iç dünyalarını ifade ederken, ressamlar çizimleriyle duygularını aktarırlar. Yapıbozum, sanatın geleneksel ve muhafazakâr düşüncesini yeniden sorgulayarak sanata yeni ve farklı bir perspektif kazandırmıştır. Sanatta "var olmak" ve "temsil" kavramları, yapıbozum düşüncesinin en çok eleştirdiği konular arasındadır ve bu kavramlar postmodern dönemin sanat problemlerine dönüşmüştür.

Sanatçılar, farklı materyaller kullanarak klasik tuval malzemesini terk etmiş ve "temsil" kavramını derinlemesine sorgulamaya başlamışlardır (Aytekin 2020: 35).

Renoir'ın nü çalışmaları, pornografik bir ima taşımaksızın haz verir. Vücudun erotik yönleri gizlenmez, aksine vurgulanır. Ancak, çıplak bedenlerin fiziksel varoluşları yapısal bozulma yoluyla soyutlanmıştır. Soyutlama ve renk ortamı aracılığıyla, çıplak bedenlerin normalde uyandırdığı çağrışımlar yeni bir boyuta taşınır; çünkü bu çağrışımlar sanat eserinde ortadan kalkan pratik uyaranolardır. Estetik, fiziksel olanı uzaklaştırır ve cildin özelliklerini çiçeklerle yücelterek erotik olanı saf dışı bırakır. Nesnelerin sabit ve değişmez değerlere sahip olduğu anlayışı, sanatın bizi kurtardığı bir önyargıdır. Uzlaşım sal çağrışımlar ortadan kaldırıldığında, şeylerin özünde olan nitelikler şaşırtıcı bir canlılık ve tazelikle ortaya çıkar (Dewey 2021: 133).



Görsel 1: Henri Matisse, La Joie de vivre ,175 -241 cm 1905-1906

Fovizm sanat akımında da yapıbozum düşünce yapısına benzerlik gösteren bir anlayış benimsemişlerdir. Örneğin; Henri Matisse, eserlerinde geleneksel perspektif ve anatomi kurallarını sıklıkla sorgulamış ve bu kuralları bilinçli olarak ihlal etmiştir.

Renklerin ve formların alışılmadık kullanımı, yapıbozumu yerleşik normları ve hiyerarşileri sorgulayan yaklaşımıyla benzerlik gösterir. Matisse, sanat eserlerinin tek bir doğru anlamı olmadığını, izleyicinin bakış açısına göre farklı anlamlar kazanabileceğini savunmuştur.

Form sadece sanat eseri olarak adlandırılan nesnelerde bulunmaz. Algının köreltilmediği ve çarpıtılmadığı her yerde, olayları ve nesneleri tam ve birleşik algının taleplerine göre düzenleme yönünde kaçınılmaz bir eğilim vardır. Dolayısıyla form, bir olay, nesne, sahne ve duruma ilişkin deneyimi bütünlüklü tamamlanmaya ulaştıran kuvvetlerin işlemi olarak tanımlanabilir (Dewey 2021: 185).

Anlamların sorgulanması ve bedenlerin yapıbozumu gibi yönelimlerin modernizm öncesinde kullanıldığı görülmektedir. Paul Cezanne Kübizm'in oluşmasına, sanatta yapıbozumu gelişimine ve geleneksel yapının değişimine katkı sağlamıştır. Kübizm sanat akımını, yapıbozumu düşünce akımıyla bağdaştırmak mümkündür. Kübizm, nesneleri ve figürleri geometrik şekillere ayırarak ve farklı açılardan bir araya getirerek, gerçekliği yeni bir perspektiften yorumlar. Yapıbozum ise metinlerin ve kavramların temel bileşenlerine ayrılarak yeniden yorumlanmasını ve anlamlarının sorgulanmasını içerir. Kübist sanatçıların yaklaşımı, Yapıbozumun metni ve anlamı parçalayıp yeniden yorumlama çabasıyla paraleldir.



Görsel 2: Pablo Picasso, Avignolu Kızlar, 243-233 cm, 1907

"Avignonlu Kadınlar" tablosu, 1907 yılında Pablo Picasso tarafından yapılmış olup, Kübizm akımının ilk temsili olarak kabul edilmektedir. Tabloda, Afrika maskelerinden ve Klasik Dönem Roma sanatının heykellerinin duruşlarından esinlenmeler görmek mümkündür. Gertrude Stein, "Şüphesiz resimde belli bir çirkinlik var; bunu icat eden ressam ne yaptığına bilincindedir," diyerek bu eseri övmüştür. Tablo, bir genelevde çalışan kadınları tasvir eder. Çıplak figürlerle, parçalanmaya başlayan yaşamı, savaşıyla yıkılan şehirleri ve savaşta erkeklerini kaybeden kadınların geçimlerini sağlamak için seks işçiliği yapmaya başlamalarının çirkinliğini yansıtmaktadır.

Çirkin denen nesne, özü itibarıyla bir parçası gibi görülen alışlagelmiş çağrışımlara sahip olan bir nesnedir. Resimde ya da dramada sunulan şey için çirkin sözcüğü kullanılmaz. Kendi ifade ediciliğine sahip bir nesnede ortaya çıkmasından kaynaklanan bir dönüşüm söz konusu olur, tıpkı Renoir'ın nülerinin durumundaki gibi. Başka koşullarda yani olağan koşullarda çirkin olan bir şey itici olduğu koşullardan çıkarılır ve ifade edici bir bütünün bir parçası haline gelirken nitelik bakımından başkalaşır. Yeni ortamında önceki çirkinliğiyle zıt düşmesi ona bir

heyecan vericilik ve canlılık kattığı gibi, ciddi meselelerde anlam derinliğini de neredeyse inanılmaz derecede artırır (Dewey 2021: 133).

Modernizm, sanatsal açıdan devrim niteliğinde bir talepte bulunur ve Antik Yunan ile Roma'nın sanatsal geleneklerini göz ardı eder. Geleneksel olan her şeye karşı bir duruş sergilemesi, yapıbozumcu bir strateji olarak değerlendirilebilir. Bu yüzden modern anlayışın geleneğe karşı olan tutumu, yenilik ve yaratıcılık bağlamında yapıbozumun başladığı dönemle örtüşmektedir. Bu durum, modern dönemde ortaya çıkan tüm sanat akımlarında kendini göstermiştir. Özellikle dışavurumculuk, kübizm, fovizm ve Dadaizm akımlarında, nesnenin ya da yapının taklidinden uzaklaşarak yapıbozumcu bir yaklaşımla en üst seviyede ortaya çıkar (Aytekin 2020: 22).

Sanatçılar, eserlerinde düşünsel ve biçimsel olarak yapıbozumu yaklaşımını benimsemiş ve geleneksel ifade biçimlerinden uzaklaşmışlardır. Yapıbozumu, gizli anlamların ortaya çıkarılmasında önemli bir rol oynarken, imge ve kavramlar üzerinden oluşturulan sanat eserleri, yapıbozumuna uğrayarak farklı bir anlama bürünmektedir. Avangart anlayışının öncüsü olan yapıbozumu, sanatçıların modernizmin sınırlarını zorlamasıyla ortaya çıkmış ve sanatın düşünsel boyutunu vurgulamıştır. Bu düşünce biçimi, iletişimi gerektiren bir yapı oluştururken, bir formun parçalara ayrılması, gösteren ve gösterilen arasındaki ilişkinin derinlemesine incelenmesini sağlamıştır. Yapıbozumu, geleneksel sanat anlayışını sorgulamış ve sanata yeni bir bakış açısı getirmiştir. Geçmişten günümüze, sanatçılar eskiyi dönüştürerek veya tamamen yok ederek yeni bir yaratma sürecine girmişler ve Picasso'nun "her yaratma eyleminin önce bir yıkma eylemi olduğu" sözüne atıfta bulunmuşlardır (Danabaş 2023: 72).

Özellikle Dadaist sanatçıların eserlerinde kullanılan farklı nesneler ve sürrealistlerin öznel tutumları ile temsiliyet biçimleri sanat alanında tartışmaları beraberinde getirmiştir. Bu dönemde, resim ve heykel alanlarında sanat, kendi içindeki başarısızlıkları, problemleri ve çelişkileri ortaya çıkarmayı hedefleyen bir düşünsel yapıya sahiptir. Görsel sanatlar, daha önce görülmemiş, yapılmamış, tasarlanmamış veya düşünülmemiş düşünceleri ve objeleri keşfetmeye çalışmaktadır. Bu bağlamda, yapıbozum ve görsel sanatlar arasında önemli bir etkileşim söz

konusudur. Marcel Duchamp ve Rene Magritte gibi sanatçılar, bu iletişime ve Derrida'nın felsefesine cevap olarak, estetik kaygıyı reddetmişlerdir (Aytekin 2020: 23).



Görsel 3: Rene Magritte, İmgelerin İhaneti, 63-93 cm, 1928

Rene Magritte, 'İmgelerin İhaneti' adlı eserinde, çizdiği pipo resminin altına bu ifadeyi ekleyerek gerçekliği ve anlamı sorgulatmaktadır. Foucault, bu eser üzerinden kaligrafi kavramını işaret eder; burada kaligrafi, görünenin anlamını taşıyan unsurdur. Sanatçı, dilin resme dahil edilmesiyle temsil sorununa çözüm önerir. Bu eser, gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkiyi ortadan kaldırarak yapıbozum yöntemini hatırlatır; metni silme, üzerini çizme ve yeniden yazma gibi işlemleri çağırıştır. Derrida'nın varlık kavramından esinlenerek bu işlemleri inceler. Ayrıca Magritte, izleyicinin düşünme ve algılama biçimlerini yeniden değerlendirmesini sağlamak için yaptığı karşıtlıkları ve eserlerin izleyici üzerinde bıraktığı etkileri sunar (Aytekin 2020: 24).

Magritte'in eserleri, yapıbozumu düşüncesine dolaylı olarak katkıda bulunmuş ve yapıbozumu sanatının temel prensipleriyle birçok benzerlik göstermiştir. Sanatında görsel alışılmışlıkları altüst ederek ve izleyiciyi düşünmeye teşvik ederek, Magritte yapıbozumu düşüncesinin gelişimine katkı sağlamıştır.

Sanat eserinin temsilci olduğunu söylemek, onun ifade edici olma zorunluluğuyla nasıl ilişkilidir? Genel olarak, bir sanat eserinin temsilci olup olmadığını tartışmak anlamsızdır. Temsilci niteliğin doğrulanması bazen yanlış, bazen de doğru olabilir. Eğer "temsilci" kelimesi tam anlamıyla yeniden üretim anlamında kullanılıyorsa, sanat eseri bu anlamda temsilci değildir; çünkü bu, eserin sahip olduğu eşsizlik ve kişisel ortamı göz ardı eder. Matisse, ressamlar için fotoğraf makinesinin büyük bir nimet olduğunu, çünkü nesneleri kopyalama zorunluluğundan kurtulabileceklerini söylemişti. Ancak temsil, sanat eserinin izleyicilere dünyaya ilişkin deneyimlerinin doğası hakkında bir şeyler söylediği ve dünyayı yeni bir deneyimde sunduğu anlamına da gelebilir. Sözcükler, nesnelerin ve eylemlerin yerine geçerek onları temsil eden sembollerdir ve bu bağlamda anlam taşırlar. Örneğin, bir tabelanın belirli bir yere olan mesafeyi ve yönü gösteren bir anlamı vardır. Ancak bu tür anlam, tamamen dışsal bir göndermeye sahiptir ve o şeyin yerine durur. Anlam, sözcüğe veya tabelaya içsel olarak ait değildir, bunlar cebir formülü veya bir şifre kodunun anlamı türündedir. Ancak doğrudan deneyimlenen nesnenin sahip olduğu anlamı sunan başka anlam türleri de vardır. Bu durumlarda, yorum için bir koda veya uzlaşma gerek yoktur; anlam, bir çiçek bahçesinin anlamı gibi, doğrudan deneyime özeldir. Bu yüzden, bir sanat eserinin anlam taşıdığını reddetmek, tamamen farklı iki düşünceyi ima eder (Dewey 2021: 118).

İdeoloji, genellikle içerdiği unsurların doğruluğunun aynı anda yok edilip yeniden tanımlandığı bir kültürel üretim biçimi olarak görülür. Modernitenin yenilik ve ütopyik ideallere ulaşma hedefli ilerlemeye dayalı kuramları, mevcut sosyal ortamda ortaya çıkan yaratıcılık ve yapıbozumu çatışmasını örtbas etmektedir. Modernite, sürekli bir şimdiyi temsil eden düzenli yaratma eylemiyle sosyal değişimin sağlanacağına inanan ideolojik bir kültür olarak tanımlanabilir, böylece saf yaratıcılık mitine dayalı yapıbozum kanıtlarının üstesinden gelmeyi amaçlar. (Şahiner 2013: 99).

Resim sanatının tarihsel evriminde, çizim aracılığıyla şekillerin ortaya konması, belirli bir nesnenin hoş bir tasvirini sunmaktan, düzlemlerin ilişkisi ve renklerin uyumlu birleşimine doğru sürekli olarak ilerlemiştir. Soyut sanat, ifade ve anlam üzerine söylenenlere bir istisna gibi görünebilir. Dr. Barnes'ın soyut sanatla ilgili görüşlerine bakalım: Bilim, toprak, ateş, hava ve su terimlerini bırakıp yerine

hidrojen, oksijen, nitrojen ve karbon gibi daha az tanınan elementleri kullandığında nesnelliğini kaybetmiyorsa, formlar gerçek nesnelerin formları olmadığında da sanatın gerçek dünyaya olan göndermesi kaybolmaz. Bir resimde belirli bir nesnenin temsilini göremiyorsak, belki de resmin temsil ettiği şey tüm nesnelerin ortak paylaştığı renk, uzam, katılık, hareket ve ritim gibi niteliklerdir. Tüm bireysel nesneler bu niteliklere sahiptir: bu nedenle, tüm şeylerin görünür özüne dair, deyim yerindeyse, bir paradigma işlevi gören unsur, bireysel nesnelerin daha özlü bir şekilde canlandığı duyguları çözeltisinde barındırıyor olabilir. Sanat, nesnelerin ilişkilerini görünür formda yorumlarken, tikelleri yalnızca bir bütün oluşturmak için gereken ölçüde gösterdiğinde ifade gücünü yitirmez. Her sanat eseri, ifade edilen nesnelerin bireysel özelliklerinden belli bir düzeyde soyutlama yapar. Aksi halde, yalnızca nesneleri birebir taklit ederek sanki karşımızdaymış gibi bir yanılsama yaratmak olurdu (Dewey 2021: 131-132).

Andy Warhol, pop art hareketinin önde gelen isimlerinden biri olarak, yapıbozum düşüncesi ile güçlü bir şekilde ilişkilendirilebilir.



Görsel 4: Andy Warhol, Campbell's soup cans, 50-40 cm 1962

Popüler imgeleri eleştirel bir bakış açısıyla kullanarak kendine mal eden Warhol, o dönemde Amerika'nın 'Yüksek Kültürü'nü temsil eden ve kişisel ifadelere dayalı resimler üreten Soyut Dışavurumcuların kültürel hakimiyetine son veren bir

duruş sergilemiştir. İlgi odağını öznel duygusal dışavurumdan uzaklaştırarak, tekrar eden nesneler dünyasına yönelmiş ve kitle iletişim araçlarının yarattığı ya da kapitalizmin kültürel mantığını açığa çıkaran unsurlara dikkat çekmiştir (Şahiner 2013: 16).

Warhol, seri üretim ve tüketim kültürünü eleştiren eserler yaratmıştır. Campbell çorba kutuları, Coca-Cola şişeleri ve Marilyn Monroe'nun portreleri gibi tekrar eden imgeler, tüketim toplumunun yüzeyselliğini ve popüler kültürün klişelerini ele alır. Bu, yapıbozumu düşüncesinin hiyerarşileri ve normları sorgulama yönüyle örtüşür.

Otobiyografik verilerden yola çıkarak eserler üreten Andy Warhol, kendi ötekiliğini ortaya koyma amacıyla oluşturduğu otoportresiyle bir parçalanma göstererek yapıbozumsal bir okuma sunar. Eşcinsel bir birey olarak, cinsel tercihleri nedeniyle toplum gözünde öteki konumunda yer almıştır. Ayrıca, otobiyografisinden yola çıkarak "... ben hiç parçalanmadım; çünkü hiçbir zaman bir bütün olmadım" şeklindeki açıklamaları, bu otoportredeki parçalanmayı anlamlandırır. Warhol, kendi ötekiliğini vurgularken, portresinde yapıbozum uygulamıştır (Aytekin, Bahadır 2019: 56).

noth-ing (nuth'ing). [Orig. two words, *no thing*.] **I. n.** No thing, not anything, or naught (as, to see, do, or say *nothing*; "I opened wide the door: Darkness there, and *nothing* more!" Poe's "Raven"); no part, share, or trace (of: as, the place shows *nothing* of its former magnificence; there is *nothing* of his father about him); also, that which is non-existent (as, to create a world out of *nothing*; to reduce something to *nothing*, as by a process of extinction or annihilation); also, something of no importance or significance (as, "Gratiano speaks an infinite deal of *nothing*," Shakespeare's "Merchant of Venice," i. 1. 114; "The defeat itself was *nothing* . . . but the death of the Prince was a blow," Besant's "Coligny," ix.); a trifling action, matter, circumstance, or thing; a trivial remark (as, "In pompous *nothings* on his side, and civil assents on that of his cousins, their time passed": Jane Austen's "Pride and Prejudice," xv.); a person of no importance, or a nobody or nonentity; in *arith.*, that which is without quantity or magnitude; also, a cipher or naught (0).

Görsel 5: Joseph Kosuth, Noth-ing, 1966

Joseph Kosuth'un eserleri, nesnellik kavramından tamamen uzaklaşmayı hedefler. 1968 yılından itibaren sanatçının sunum yöntemlerinde köklü değişiklikler görülür. Kosuth, çalışmalarını dergi ve gazetelerde yayımlayarak sergi mekânı veya galeri ortamını tamamen dışlar. Bu sayede aynı eser, çeşitli dergilerde ve gazetelerde eşzamanlı olarak yayımlanarak geniş bir kitleye ulaşır. 1966 tarihli "Nothing" adlı eserinde, "nothing" kelimesinin sözlük anlamını siyah zemin üzerine beyaz harflerle farklı levhalara yazarak kelimenin salt kavramsal anlamına vurgu yapar. Bu ve diğer çalışmalarında, geleneksel estetik beğeniye tamamen reddeder. Sanat eserinin nesnesizliğini vurgulayan bu çalışmalar, Kosuth'un anti-nesnel yaklaşımının temelini oluşturur. Günümüzde disiplinler arası sınırların ortadan kalkmasıyla teknoloji tabanlı melez sanat eserlerinin artması, sadece malzeme kullanımını değil, aynı zamanda düşüncenin nesneden daha ön planda olduğu kavramsal boyutu da değiştirmiştir. Derrida'nın yapıbozumu felsefesi ve Joseph Kosuth'un etkisi göz ardı edilemez (Şengül 2001: 11).



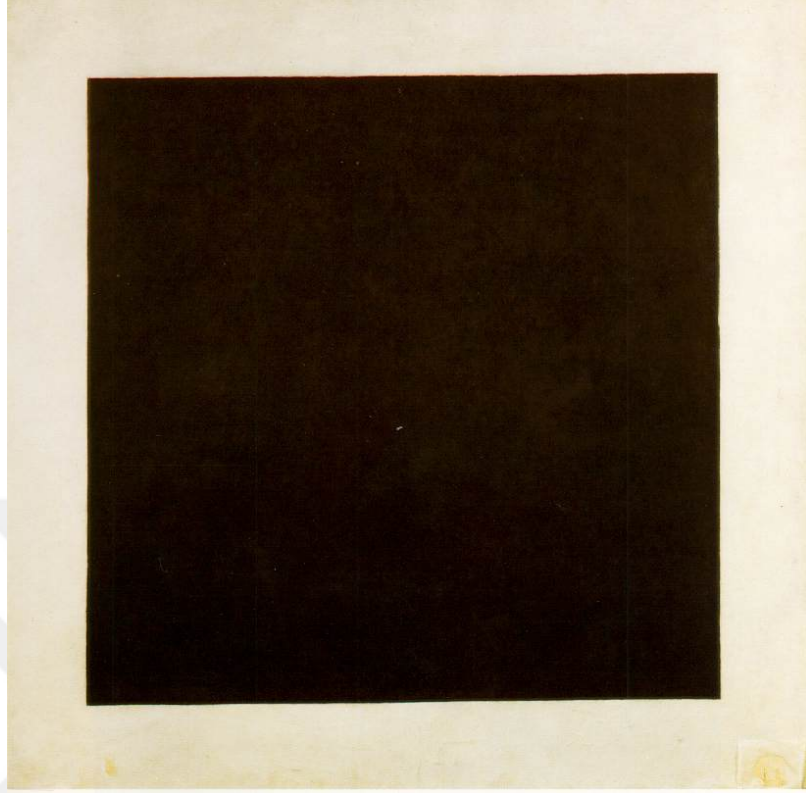
Görsel 6: Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye, 1965

Joseph Kosuth, yapıbozum düşüncesiyle doğrudan bağlantılı olan ve konseptüalizm akımının önde gelen sanatçılarından biridir. Kosuth'un çalışmaları,

sanatın doğası ve anlamı üzerine derinlemesine sorgulamalar içerir, bu da yapıbozumu temel ilkeleriyle örtüşmektedir. Kosuth, sanat eserlerinin anlamını ve bu anlamın nasıl üretildiğini sorgular. "Bir ve Üç Sandalye" gibi eserlerinde, bir sandalye, bir sandalyenin fotoğrafı ve bir sandalyenin sözlük tanımını yan yana koyarak, nesneler ve onların temsilleri arasındaki ilişkileri sorgular. Kosuth, sanatın kavramsal yönüne odaklanarak, geleneksel estetik değerlere ve görselliğe meydan okur.

Sanatın işlevini sorgulayan Joseph Kosuth, estetik ve sanatı birbirinden ayırmış ve bu savlarına düşünce ve dil aracılığıyla yanıt aramıştır. Kosuth, "Sanatçı olmak, sanatın doğasına sorular sormaktır" demiştir. Kosuth, sanatla dili ortaya koyarken ve sorunların çözümüne 'dil' ile yanıt ararken, aslında düşünsel yapımızı ve sorgulama biçimlerimizi etkilemek istemiş ve sanatın biçimsel görünümünden sıyrılması yolunda çalışmıştır. Ona göre sanat, biçimsel bir anlatımla sınırlandırılmamalıdır. Bu nedenle eserleri ve sergileme yöntemleri geleneksel sergi biçimlerinin dışında kalır. Kosuth'a göre, sanatsal olsun ya da olmasın, dünyadaki tüm nesnelerin estetik düşünce açısından eşit önemi vardır. Çağdaş sanat arenasında bir nesnenin estetik önemi ve anlamı artık estetik yargılarla ilişkilendirilmez. Kavramsal Sanat, sanatsal üretim sürecinde yalnızca malzemenin olanaklarına bağımlı kalmaz; var olmak ve çeşitlenebilmek için her şeyi araç olarak kullanır. Kosuth'un geleneksel sanatı yıkma düşüncesi, "Bir ve Üç Sandalye" adlı çalışmasında somutlaşmıştır (Şengül 2001: 9).

Eser de yapılan düzenleme, katlanabilir bir sandalye, sandalyeyi tanımlayan bir metinden ve sandalyenin bir fotoğrafı oluşmaktadır. Sandalye, bir gösterge nesnesi olarak yerleştirilirken, duvarda asılı duran fotoğraf ve sözlük tanımı, nesneye dair farklı çağrışım noktalarını açıklar. Nesnenin kendisi, fotografik görüntüsü ve tanımıyla, onu çeşitli açılardan irdeleyen bir gösterge sistemidir. Bu kavramsal alan, karşıda duran gösterge, herhangi bir zamana ait olan ancak artık kendi olmayan fotoğrafı ve aynı nesneyi çağrıştıran tanımıyla, nesneye ilişkin bir göstergeler zinciri oluşturur. Böylece, nesneye dair tüm düz ve yan anlamlar döngüsel olarak tamamlanır ve deşifre edilir. Görme, algılama sürecinde okumadan önce gerçekleşir (Şahiner 2013: 137).



Görsel 7: Kazimir Malevich, 79-79 cm, Siyah Kare, 1915

Nietzsche, “Yaratıcı olmak isteyen, önce her şeyi yıkmakla işe başlamalı, eski değerleri yerle bir etmelidir” demiştir (Antmen 2021: 34)



Görsel 8: Ai WeiWei, Han Hanedanlığı Vazosunu Düşürmek, 1995

Ai WeiWei, 1995 yılında “Dropping the Han Dynasty Vase”, “Han Hanedanlığı Vazosunu Düşürmek” isimli çalışmasında antika bir vazoyu kırarak, geçmişini yeni bir anlayışa dönüştürmüştür. Sanatçı, vazoyu parçalayıp dağıtırken, Çin Kültür Devrimi yönetimine ve Çin devletinin geçmişi ortadan kaldırma eylemlerine karşı olduğunu, yaptığı çalışmayla ortaya koymuştur. Toplumsal sorunları eleştirel bir dil ile ele alan sanatçı hem kendi ülkesindeki hem de dünyadaki hak ihlallerini sanat aracılığıyla, baskı ve susturma siyasetine rağmen devam ettirmektedir. Sanatçı, başlangıçta geleneklere karşı olduğunu, ancak bizi biz yapanın geçmişimizde saklı olduğunu ve kültürün doğum izimizi belirlediğini işaret ederek, çalışmalarını geçmişe referanslar vererek yeniden yorumladığını vurgulamaktadır (Danabaş 2023: 82).

Antik bir objeyi alarak kasıtlı bir şekilde objeyi yok etme eylemi üzerinden sanat eserlerinin modern sanat dünyasında üzerinden nasıl değerlendirildiğini gösterir. Vazoyu düşürme eylemi, materyalin değerinden ziyade, onunla kurulan ilişkiler ve bu ilişkilerin yaratıcı yorumunu eleştiri üzerinden değerlendirme düşüncesine dayalıdır. Bozulmanın, yok etmenin aynı zamanda yeni bir yaratım sürecinin parçası olduğunu ortaya koyar. Bu tür sanatsal çalışmalar, izleyiciyle bir iletişim kurmayı amaçlar. Sanatın ne olduğuna dair kendi algılarını sorgulamayı yönlendirir.

Önceki bölümlerde açıklandığı gibi yapıbozum düşüncesi, var olan yapıları ve kuralları sorgulayan, parçalayan ve yeniden inşa edilebilen bir akımdır. Genellikle yapıbozum akımı, sanat eserlerinde beklenmeyen hatalar, kusurlar veya bozulmalar kullanılarak gelişmiştir. Geleneksel sanat anlayışını sorgulayan ve izleyiciyi düşündüren bir sanat akımıdır. Sanat eserlerinde bilinçli olarak yapısal hataların veya bozulmaların kullanılmasıyla ortaya çıkmıştır. Bu hatalar teknolojiye ise teknik hatalar veya glitch’ler olarak adlandırılabilir. Teknolojinin gelişimiyle birlikte özellikle dijital ortamlarda daha da önem kazanmıştır. Sanatçıların dijital ortamlarda veya bilgisayar programlarında istedikleri sonucu elde etmek yerine, tesadüfi veya beklenmedik sonuçları kabul etmelerini içerir. Böylelikle, sanatçılar geleneksel sanat anlayışının dışına çıkarak, izleyiciyi alışılmadık deneyimlerle karşı karşıya bırakabilirler.

1.4. Sanat Nesnesindeki Biçimsel Bozulmalar

Nesnenin sanatsal bir değer olarak kullanılmasının kökeni, ilkel dönemlere kadar uzanır. İlkel insanlar, nesnelerin işlevsel ve işlevsel olmayan yönlerini yaşam tecrübeleriyle değerlendirerek onlara anlam ve değer yüklemişlerdir. Zaman içinde, insanların biçimlendirerek yaşamlarına kattıkları anlam ve işlev yükledikleri nesneler, günlük yaşamlarındaki önem ve konumları ile farklılıklarını da ortaya çıkarmıştır. Örneğin, ilkel insanın av için kullandığı mızrak, yaşamsal bir öneme sahipti ve bu önem, mızrağın nesnel değerini artırarak ona çekicilik kazandırdı. Bu bağlamda, nesne artık büyümlü ve fetiş bir anlam kazanmış, işlevsel amacından ayrılarak ayrı bir değer oluşturmuş ve biçimsel ile işlevsel özellikleri imgelere ve göstergelere dönüşmüştür. Nesnenin anlam ve değer yolculuğu, zamanla estetik ve tinsel oluşumların gelişmesine öncülük etmiştir. Böylece, nesnenin sanat alanında değerlendirilmesi her çağın estetik ve tinsel değişimlerine göre farklılık göstermiştir (Köksal, 2022: 124).

Nesne olgusunun, insanların yaşadığı dönemlerin kültürel ve coğrafi bağlamlarına bağlı olarak zamanla çeşitli biçimlere bahsettiğimiz gibi nesnenin sanat alanında değerlendirilmesi her çağın estetik ve tinsel değişimlerine göre farklılık göstermiştir. Sanat nesnesinin biçimini ve formunu dönüştürme süreci, farklı etmenlerin bir araya gelmesiyle başlamıştır. Bu etmenler arasında toplumsal ve politik değişimler, teknolojik ilerlemeler, bireysel özgürlüğün ve yaratıcılığın ön plana çıkması gibi faktörlere katkıda bulunmaktadır.

İnsanın doğadaki ilişkileri bilinçli bir şekilde anlaması, onun karakteristik bir katkısıdır. Bilinç, doğadaki neden-sonuç ilişkilerini araç-sonuç ilişkilerine dönüştürür. Aslında, bilincin kendisi bu dönüşümün başlangıcıdır. Doğada neden ve etki ilişkileri olmasaydı, hayal gücü ve icatlar mümkün olamazdı. İnsanın, doğanın malzeme ve enerjilerini kendi yaşamını geliştirme amacıyla kullanması ve bunu beyninin, duyularının ve kas sisteminin yapısıyla uyum içinde gerçekleştirmesi, bu bilincin kanıtıdır. Sanat, canlı ve somut bir şekilde gösterir ki, insan, canlı varlığın duyusal, ihtiyaçsal, dürtüsel ve eylemsel birliğini bilinçli olarak ve anlam düzleminde yeniden kurma kapasitesine sahiptir. Bilincin devreye girmesi, düzenleme, seçim ve ayarlama gücünü beraberinde getirir. Bu da sanatların sonsuz

çeşitlilikte olmasını sağlar. Ancak bilincin devreye girmesi, zamanla, sanatın bilinçli bir düşünce olarak gelişmesine yol açar ki bu, insanlık tarihindeki en büyük entelektüel başarı sayılır (Dewey, 2021: 47).

Heidegger'e göre, sanat deneyimi ile hakikatin deneyimlenmesi arasında, Varlığın açığa çıkma sürecine uygun bir paralellik vardır. Alethia kavramında ifade bulan hakikat gibi, sanat eserinde ortaya çıkan hakikat de, onun bir nesne olarak somutlaştırılması anlamına gelen altyapı terimlerinde değil, eserin kendisinden hareketle anlaşılabilir bir özelliğe sahiptir. Gadamer'in de belirttiği gibi, Heidegger bu gözleminden yola çıkarak, "Bir sanat eseri nedir ki, hakikat ondan bu yolla ortaya çıkabilsin?" sorusunu sorar. Sanat eserinin nesne ve şey karakteri üzerinden yapılan geleneksel sanat ve sanat eseri sorgulamasına karşı çıkan Heidegger, sanat eserinin bir nesne olmaktan çok kendi başına var olan bir varlık olarak tanımlanması gerektiğini savunur. Sanat eseri, kendi başına durarak sadece kendi dünyasına açılır; başka bir deyişle, sanat eserinin dünyası kendi içinde mevcuttur. Bu doğası gereği, sanat eseri kendi dünyasını ifşa eder. Heidegger, sanatın ontolojik yapısını anlamaya çalışırken, yaratıcı veya izleyicinin öznelliğinden bağımsız olarak, yeryüzü kavramını dünya kavramının yanında karşıt bir kavram olarak kullanır. Yeryüzü, kendini açmaya karşıt olarak gizlenme ve kendini-gizlemeyi temsil ettiği ölçüde dünyaya zıt bir kavramdır. Dolayısıyla, tıpkı varlığın ifşasında olduğu gibi, sanat eserinde de hem kendini açma hem de kendini gizleme bulunur. Sanat eseri, anlama göndermede bulunan bir işaret ya da fonksiyon olarak basite indirgenemez; çünkü kendi varlığında kendini sunar. Heidegger, sanat eserinin, bir nesneye indirgenemeyen ve kendi varlığında kendini sunan bu karakteriyle, hakikatin ortaya çıkışına olanak tanıdığını düşünür. Tarihsel bir yapıya sahip olan ve bu tarihsel niteliği sayesinde hakikati yaratıcı bir şekilde muhafaza eden sanat eseri, hakikatin olay halinde oluşumudur (Küçükalp, 2008: 194).

Nesnelerin toplumsal yaşamda yarar sağlaması, estetik algının gelişmesine katkıda bulunmuştur; bu durumun sanatın evriminde önemli bir rol oynadığı kesindir (Özeskici 2019: 50).

Natürmort resmin temel konusu oldukça gerçektir; masa örtüleri, peçeteler, tavalar, elmalar ve kaseler. Ancak Chardin veya Cezanne'ın natürmortlarındaki bu

objelerin sunumu, doğal olarak haz veren çizgi, düzlem ve renk ilişkileriyle algılanır. Bu yeniden düzenleme, fiziksel dünyadan bir miktar soyutlama olmadan gerçekleşemez. Zaten üç boyutlu nesneleri iki boyutlu bir yüzeyde sunma çabası, nesnelerin içinde bulunduğu koşullardan bir soyutlamayı gerektirir. Soyutlamanın hangi düzeye kadar ilerletilebileceğine karar vermekte kullanabileceğimiz önceden belirlenmiş bir kural yoktur. Cezanne'ın natürmortları arasında, nesnelerin havada durduğu örnekler bulunur. Buna rağmen, estetik bir bakış açısına sahip gözlemciler için tablonun ifade gücü azalmaz, aksine artar. Tabloda hiçbir nesnenin fiziksel olarak diğerine dayanmadığı bu özellik, izleyici tarafından olağan karşılanır. Nesnelerin birbirlerine olan destekleri, algısal deneyime yaptıkları bireysel katkılarla ortaya çıkar. Nesnelerin geçici bir denge durumunda olmaları, harekete hazır olduklarını anlatan ifadeyi yoğunlaştırır ve bu, fiziksel ve dışsal koşullardan soyutlanarak sağlanır. Genellikle soyutlama, düşünsel süreçlerle ilişkilendirilir, ancak aslında her sanat eserinde bulunur. Bilim ve sanatta soyutlamaya olan ilgi ve amaç farklıdır. Bilimde, önermelerin etkinliği için yapılırken, sanatta ise nesnenin ifade edilecek yönünü belirlemek için yapılır. Sanatçının varlığı ve deneyimi, bu soyutlamanın doğasını ve derecesini şekillendirir (Dewey 2021: 132).

Bilinç ve nesne olgusunun değişimi, insanın doğayı anlama ve dönüştürme kapasitesinin evrimiyle ilgilidir. Bahsettiğimiz gibi ilkel dönemlerde, nesneler doğrudan işlevsellikleri ve günlük yaşamda sağladıkları yarar üzerinden değerlendiriliyordu. Bu dönemde nesneler, temel ihtiyaçların karşılanmasında kullanılan araçlar olarak algılanıyordu. Zamanla, insan bilinci gelişip karmaşıktıkça, nesneler sadece işlevsel araçlar olmaktan çıkıp sembolik ve estetik anlamlar kazanmaya başlamıştır. Bu süreç, sanatta da kendini göstermiş; nesnelere, estetik değerler ve kültürel anlamlarla yüklenmiştir.

Son zamanlarda, sanat nesnesinin 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren nasıl ekonomik, kültürel, sosyal ve cinsel bir metafor olarak evrildiğini anlamak için sıkça başvurulmuş yapıbozumcu okuma önerilerini çok yönlü bir şekilde analiz etmek gerekiyor. Bu yaklaşım, Modernizm'in ilk yarısında egemen olan Avrupa merkezli, otoriter ve tekil anlamlandırma sürecine eleştirel bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Ayrıca günümüz sanatını değerlendirirken, üretim ilişkilerindeki radikal değişimleri ve sanat nesnesinin statüsünü belirleyen ekonomik temelleri dikkatlice gözden

geçirmek gerekiyor (Şahiner, 2013: 187).

Modernizm, farklı bakış açıları, yöntem ve teknikler ile nesneyi kaynak olarak kullanmıştır. Modernizme özgü biçimsel kaygıların ve yorumların anlatımında nesne, başlangıçta resimlerde araç olarak yer almaya başlamıştır. Bu dönemden itibaren, Empresyonizm ile biçimsel olarak bozuma uğrayan nesne temsilleri, Kübizm ile geometrik bir anlatıya dönüşmüştür. Modernizmin yenilik arayan yıkıcı tavrı içinde sanat, biçim ve içerik olarak yeni bir yapılandırma sürecine girmiştir. Yüzey üzerinde biçime yönelik arayışlar, temsili ortadan kaldırmış; nesne, biçim ve içerik olarak bozuma uğramıştır. Üç boyutlu bir nesnenin iki boyutlu bir yüzeyde temsilinin arayışları, tamamen soyutlamaya ulaşan yorumları beraberinde getirmiştir. Yüzeysel alanda gerçekleştirilen bu deformasyonlar, sınırlarını aşarak sanatsal anlatım araçlarının dışına çıkmıştır. Nesnenin temsili yorumlamalarının son noktası, nesnenin kendisinin kompozisyona eklemlenmesi ile sonuçlanmıştır. Nesne üzerinden temsilin dönüşümü, Kübizm içinde Pablo Picasso ve Georges Braque'ın çalışmaları ile sınırlarını aşmıştır. Sanatın sınırlarının zorlandığı bu süreç; tuvalin, boyanın ve fırçanın dışına çıkılarak, doğal ya da yapay nesnelerin sanata dahil edildiği radikal uygulamalara kaynaklık etmiştir (İlhan, 2023: 765).

Modernizmin getirdiği yenilikçi yaklaşım, sanatçıları geleneksel kalıplardan sıyrılarak yeni ifade biçimleri aramaya yöneltmiştir. Bu dönemde sanatçılar, nesneleri sadece görsel temsiller olarak değil, aynı zamanda kavramsal ve deneysel araçlar olarak kullanmaya başlamışlardır. Modernizm, daha sonra ortaya çıkan yapısalcılık ve postyapısalcılık akımlarını da etkilemiştir. Yapısalcılık, dil ve kültürel yapıları anlamak için modernist düşüncelerden beslenirken, postyapısalcılık bu yapıların sabit olmadığını ve sürekli değiştiğini öne sürmüştür. Bu, nesnenin hem biçimsel hem de işlevsel sınırlarının genişlemesine yol açtı.

Nesnelerin yapıbozumu ile soyutlama arasında doğrudan bir bağlantı mevcuttur. Nesnelerin parçalara ayrılması, ayrıştırılması ve çözümlenmesi, yapıbozumunu içerir. Yapıbozum geçiren nesnenin metni ile anlamı arasında bir çözümleme yapılır. Bu çözümleme sürecinde, nesnenin metinsel okumasına başvurulur. Eserin okunmasıyla birlikte eser veya metin yeni bir anlam ve ifade kazanır (Özeskici 2019: 15).

Çağdaş sanat nesnesinin değer yapılanması, kavram ve felsefe bağlamında derinlemesine incelenir. Sanat nesnesi, kendisini oluşturan imgesel değerlerin altında yatan anlamların keşfedilmesi için yapılan bir analizle dikkat çeker. Nesne, üzerinde çalışan veya onu sanat nesnesi olarak kullanan sanatçının, onda ne görmek istediği ve ne ifade etmek istediği ile ilişkilendirilerek anlam kazanır. Bu şekilde nesne, farklı bir algı ve imgeye dönüşür ve bilinen, kabul edilen tüm değer ve tanımlamalardan uzaklaştırılır. Sanat nesnesinin seçilmesi ve sanatçının ona anlam yüklemesi süreci, doğal nesne ile sanat nesnesi arasında algısal ve duyuşsal farklılıkların ortaya çıkmasına yol açar. Modern sanatta nesne, aslından ayrılarak fetiş niteliklere ulaştırılmıştır, özellikle Kübizm döneminde nesnenin geleneksel değer yapısı parçalanarak bozulmuş ve yeni bir anlam kazanmıştır. Braque ve Picasso'nun nesneleri, Kosuth'un dil oyunları ve kavramsal çalışmaları, Duchamp'ın Hazır Yapıtları, Rene Magritte'in bilinen nesneleri alışılmadık içeriklerle göstermesi gibi birçok sanatçının farklı önermeleri ve sorgulamaları, sanat nesnesinin evrimini gözler önüne sermiştir. Bu yeni yaklaşımlar, resim ve heykelin tek başına egemen sanat biçimleri olarak konumunu zayıflatmış ve kavramsal sanata doğru önemli bir geçişe işaret etmiştir. Sanatın nesnesi, sadece kullanılan alan veya malzeme olmakla kalmayıp aynı zamanda ele aldığı konuya da anlam katmıştır. Nesnel gerçeklik, sanatçının işlediği temaya yönelik gizemli anlamlar ve yanılsamalarla biçimlenmiştir (Köksal 2022: 125).

Töz, bir nesnenin varlığını daimî sürdüren ve diğer şeylerden ayıran bir unsurdur. Form ise bir nesnenin biçimini, yapısını ve onun ne olduğunun özelliklerini belirler. Sanat ise bu iki kavram arasındaki ilişkiyi somutlaştıran bir alan olarak görebiliriz.

Köyde çocukluk geçirmiş bir şehirli, resim satın alırken sıklıkla otlayan sığırların olduğu yeşil alanları ya da berrak suların aktığı ve doğal havuzlara sahip olan derelerin resimlerini tercih eder. Bu tür resimler, onun için çocukluğuna dair bazı değerleri canlandırırken, yıpratıcı deneyimlerden uzak durmasını sağlar ve mevcut refah haliyle olan zıtlık nedeniyle duygusal bir anlam da katar. Bu örneklerde, resimde görünen şey aslında resmin kendisi değildir. Tablolar, hoş duygulara ulaşmak için dışsal içeriği ile bir sıçrama tahtası olarak kullanılır. Aynı zamanda, çocukluk ve gençlik dönemlerinin anıları, büyük sanat eserlerinin

genelinde bilinçaltında yer alır. Ancak, sanatın özü haline gelmesi için sadece hatırlatıcı bir ima yeterli değildir; bu anıların, kullanılan ortam aracılığıyla yeni bir nesneye dönüştürülmesi gereklidir (Dewey 2021: 156).

Sanat nesnesinin ayrıcalığı sonlandırılır ve böylece sanat, müze ve galeri sınırlarını aşarak sokaklarda da yaşayan, kültürel pratiklerin merkezinde bulunan bir unsura dönüşür. Bu durumu, Postmodern dönemde sanatın nesnesizleştirilme çabalarının bir sonucu olarak görmek gerekir (Şahiner 2013: 188).

İzleyici veya okuyucu ile metin veya eser arasında çoğulcu bir ilişki ortaya çıkar. Postyapısalcılar, bir metnin sadece tek bir anlamı olduğu ve tekil bir varoluşa sahip olduğu fikrini reddederler. Yeniden vurgulamak gerekirse, metnin anlamını belirleyen yazar değil, okuyucudur. Çünkü anlam, metni okuyan her bir okuyucu tarafından yeniden inşa edilir. Bu nedenle her metin, kendisini okuyan kişi sayısı kadar çok anlam üretebilir. Bir nesne soyutlandığında, nesnenin ilk ve son hali arasında farklılıklar ortaya çıkar. Bu farklılık, soyutlanan nesnenin tekil bir yapıya sahip olmasından değil; aksine çok anlamlılığından kaynaklanır. Nesnenin çözümlenmesiyle birçok değişken ortaya çıkar. İzleyicinin her okumada farklı anlamlar çıkarması, bu çeşitliliğin bir sonucudur. Bu bağlamda soyutlama, bir eserin yapısal çözümlemesidir. "Soyutlama, modern sanatın büyük macerasıydı. Başlangıçtaki o ilkel, özgün, 'istila edici' evresinde ister geometrik olsun ister ekspresyonist, hala resmin destansı tarihinin bir parçasıydı; temsilin yapıbozumu, nesnenin parçalanmasıydı". Soyutlanan nesneler, gerçek formlarının tamamen dışına çıkmaz; sadeleşerek yeni anlamlar kazanır. Yapıbozumda amaç; nesnenin veya metnin açık ve anlaşılır olmasıdır. Aynı zamanda nesnenin çözümlenmesi sırasında ortaya çıkan çelişkileri, çıkmazları ve yan anlamları göstermektir. Yapıbozumun soyutlama ile ortak noktası; açık ve anlaşılır bir ifadeye ulaşmaktır. Soyutlama ilk olarak fikirle gerçekleşir. Eserler de soyutlanan nesne, ilk özelliğinden farklı olarak kavramsal içerik kazanır (Özeskici 2019: 45).

Çavçavdse'ye göre, sanatın nesnesi, "nesne ile öznenin karşılıklı ilişkisi" olarak tanımlanırken; Burov'a göre, bu ilişki "insan"ın kendisidir. Abramoviç'e göre ise, sanatın nesnesi "dünyanın insanla olan ilişkisi" olarak açıklanırken; Vanslov ile Stoloviç'e göre, bu ilişki "gerçekliğin estetik özellikleri"ni kapsar. Rappoport'a göre

ise, sanatın nesnesi "ilişkiler deneyimi"dir. Kagan'a göre ise, sanatta ve bilimde bilginin nesnesi arasında herhangi bir fark olmamalıdır (Köksal 2022: 126).

Matisse'in şu sözünü de ele alalım. Birisi, ona yaptığı resimdeki kadının gerçekte bir kadına hiç benzemediğini ve orada bir kadın göremediğini söylemiştir. Matisse ise şöyle cevap vermiştir: Hanımefendi, bu bir kadın değil, bir resimdir (Dewey 2021: 156).

Duchamp'ın 1914'te hazır yapım stratejisini geliştirirken ana hedefi, aura'yı ve tekil nesnenin kutsallığını ortadan kaldırmaktı; ancak sanatçı, 1941'de başka bir sorunla karşı karşıya kaldı: Hazır yapımın doğasında bulunan kültürlenme sürecine nasıl cevap verilecekti? Duchamp, bu dönemde kültürel kurumsallaşma ve alımlama sorunlarıyla ilgileniyor ve sanat kurumunu, pazarını köklü bir şekilde sorgulamak amacıyla geliştirdiği hazır yapım çalışmalarının kültürlenme sürecine nasıl dahil olacaklarına dair yeni bir yaklaşım belirlemeye çalışıyordu. Bu bağlamda yarattığı "La Boite-en valise" adlı bavul müzesi ile nesnelerinin ticari bir meta haline gelmesini engellemek ve belirli bir dağıtım ağı içinde zamanla alacakları son formu önceden belirlemek istiyordu (Şahiner 2013: 190).

Akay ve Zeytinoğlu'na göre ilk olarak sanat nesnesi haline gelmiş olan Çeşme asla ikinci kez bir sanat nesnesi olarak kullanılamayacaktır. Bir bakıma, Çeşme adlı eseri sanat nesnesi olarak tekrarlamak isteyenler aslında ilk gösterilenin temsilinden başkasını ortaya koyamayacaktır (Büyükparmaksız 2021: 109).

Sanatçının bir deneyim alanını diğerine aktarması, bunları ortak yaşamımızdaki nesnelerle ilişkilendirmesi ve hayal gücüyle bu nesneleri dokunaklı, anlamlı ve önemli kılması onun ustalığını gösterir. Renkler ve duysal nitelikler tek başlarına ne madde ne de form oluşturur. Bu nitelikler, şimdiye taşınan değerlerle dolu olup, bu değerlerin içine işlemiştir. İlgimizin yönüne bağlı olarak, bu nitelikler ya madde ya da form haline gelir. Sanat, estetik deneyimin doğrudanlığını vurgular, çünkü dolaylı olan estetik sayılamaz. Bir tablonun estetik değeri, renklerin kendi aralarındaki belirli ilişkiler ve düzenlemelerden kaynaklanır, nesnelerle ilişkilerinden değil. Su, kaya ve bulutların renkleri olarak ifade edicilik kazanmaları sanattan doğar. Bu nedenle, estetik olanla sanatsal olan arasında her zaman büyük bir fark vardır (Dewey 2021: 163).

Estetik olan nesne, duygusal algı ve güzellik anlayışına odaklanır. Bir nesnenin, olayın veya yaşantının duyular tarafından algılanan ve genel itibariyle hoş veya güzel olarak değerlendirilir. Estetik sadece sanat ile sınırlı değildir. Disiplinler arası bir kavramdır. Sanatsal nesne, yaratıcı süreç ve ifade ile ilgilidir. Sanat, insan yaratıcılığının ve ifadesinin bir biçimidir ve genellikle bir düşünce, mesaj, duygular veya fikirler iletmeyi amaçlar.

Bilgi sistemleri genişledikçe, varlığın salt bilgisinin ve özellikle sanatsal varlığın oluşumu ve değerlendirilmesine dair çeşitli zorluklar daha belirgin hale gelmektedir. Sanatsal varlık tanımlanabilir, anlaşılabilir ve belirli göstergelere indirgenebilir olduğunda, bir estetik krizle karşı karşıya kalırız. Bu durum, duygusal algının ön planda olduğu zihinsel bir sürecin, felsefi bir kavramın duygusal hale gelmesiyle ortaya çıkan yeni bir yapılaşmayı ifade eder. Bu yeni yapı, bazen rastlantısal, bazen de bilinçli yönlendirmelerle oluşturulan bir duygusal alan yaratır. (şahiner 2013: 153).

Nesne, insan yaşamına yönelik ihtiyaçlara hizmet eden işlevsel bir yapıya sahipken, sanatçı tarafından sanatın temel problemlerinden biri haline getirilmiştir. Sanatta hazır olarak var olan nesne, biçim ve anlam açısından zengin bir yapıya kavuşmuştur. Nesne, temel işlevine özgü özelliklerinden uzaklaşarak, sanatta düşünsel bir problem alanına ve bir kavrama dönüşmüştür. Sanatçının, nesnenin belleğinden aldığı referanslarla yön verdiği pratikler, nesnenin belgeleyici bir gerçeklik olarak form kazanmasını ve sanatta varlık göstermesini sağlamıştır ( lhan 2023: 776).

Bu bağlamda, nesne, sanatçının elinde işlevsellikten soyutlanarak yeniden tanımlanır ve farklı anlam katmanları kazanır. Sanatçının nesneye yüklediği yeni anlamlar, izleyiciyi nesneye dair alışılmış algılarını sorgulamaya davet eder ve sanatın düşünsel boyutunu derinleştirir. Böylece nesne, sanat eserinin merkezinde, estetik ve kavramsal bir dönüşüm geçirerek hem sanatçı hem de izleyici için yeni bir deneyim alanı yaratır.

1.5. Dilin Yapıbozumu- Saussure ve Dilin Yapısı

Ferdinand de Saussure, dilbilimin temellerini atan ve modern dil teorilerinin şekillenmesine önemli katkılarda bulunan bir dilbilimcidir. Dil, insanlığın en temel iletişim aracı ve düşünce sisteminin yapı taşı olarak, tarih boyunca çeşitli disiplinlerin ilgisini çekmiştir. Dilbilim alanında, dilin yapısı ve işleyişi üzerine pek çok teori geliştirilmiştir. Bu teoriler arasında Ferdinand de Saussure'ün yapısal dilbilimi, 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkarak dil çalışmalarında devrim niteliğinde bir değişim yaratmıştır. Saussure, dilin bir yapı sistemi olarak incelenmesi gerektiğini savunmuş ve bu yaklaşımıyla dilbilimin temellerini atmıştır.

19. yüzyılda hâkim olan dil anlayışlarına sert eleştiriler yönelten Saussure, dili, kolektif bir temsil olarak görür ve aslında dilin somut kullanımını belirleyen dilbilimsel kuralların soyut bir sistem olduğunu savunur. Ona göre dil, kolektif bir zihnin ve dilsel toplulukların ürünü olan, biçimsel ve tutarlı bir yapıdır. Dili toplumsal ve kültürel bağlamından bağımsız olarak incelenebilecek bir yapı olarak görür. Saussure, sözcüklerin sadece maddi nesneleri adlandırmak için kullanılan sesli etiketler veya iletişim aracı olmadığını belirtir. Aksine, sözcükler, insanların dünyalarını inşa ettiği, şekillendirdiği ve toplumsal etkileşimde bulunduğu temel unsurlar olarak görülmesinin olduğunu söyler. (Küçükalp 2008: 318).

Saussure'ün geliştirdiği "gösteren" ve "gösterilen" kavramları, dilin işleyişine dair devrim niteliğinde bir bakış açısı sunar. Bu iki kavram, dilin temel yapısını anlamak için kritik öneme sahiptir. Gösteren, kelimenin yazılı veya sözel biçimi, yani fiziksel temsildir. Gösterilen ise bu fiziksel biçimin zihinlerde uyandırdığı kavramsal anlamdır. Saussure, dilin bir göstergeler sistemi olduğunu savunarak, dildeki anlamların belirli göstergeler arasında kurulan ilişkiler sayesinde oluştuğunu ileri sürer.

Dilin bir göstergeler sistemi olduğunu vurgulayan Saussure 'ün göstergebilimi, merkezinde "gösterge" kavramını kapsamaktadır. Sistem "gösteren" ile "gösterilen" arasındaki ayrım üzerine kuruludur. Saussure, bütünlüğü ifade etmek için "gösterge" terimini kullanırken, dile getirilmek ya da temsil edilmek istenen kavram için "gösterilen," işitsel simge için ise "gösteren" terimlerini tercih eder. Bu yaklaşıma göre gösterge, gösteren yani bir biçim ile gösterilen, bir düşünce

arasındaki birleşimi ifade eder. Her ne kadar gösteren ve gösterilen, ayrı dilsel varlıklar olarak düşünülse de aslında bunlar, bir göstergenin ayrılmaz bileşenleridir. Göstergebilimde, bir göstergenin mevcut olanı temsil ettiği kabul edilir. Dolayısıyla, bir şey anlaşılamadığında veya gösterilemediğinde, mevcut varlık ifade edilemeyip sunulamadığında, göstergenin dolaylı yöntemleri devreye girer ve mevcut varlık bu yöntemlerle ortaya konmaya çalışılır. Bu sebeple gösterge, Derrida'nın da ifade ettiği gibi, ertelenmiş mevcudiyettir. Bu durum, göstergenin türü ne olursa olsun sözel, yazılı, ekonomik veya politik tüm göstergeler için geçerlidir. Göstergenin işleyişi, bir şeyin karşılaşıldığı, tüketildiği, harcandığı veya varlığının hissedildiği anı erteler (Küçükalp 2008: 319).

Platon'un "pharmakon", Kant'ın "parergon", Saussure'ün "gösterge" ve Rousseau'nun "eklenti" kavramları, aslında aynı temel mantığı ifade eder. Kavramların her biri, sınırsız bir anlam zincirinden kopararak tek bir anlamla sınırlanır ve bu tek anlam üzerinden kapalı bir sistem oluşturulur. Ancak, Derrida'nın yapısöküm yaklaşımı, bu kapalı sistemlerin altında yatan temel mantığın doğal değil, ilişkisel olduğunu ortaya koyar. Bu yöntem, metnin belirli bir anlam iddiasını sorgular ve metni, kesin bir anlama ulaşmanın zor olduğu bir belirsizlik durumuna sokar. Derrida'nın bu yaklaşımı, anlamın sabit bir yapıya sahip olmadığını, aksine metindeki öğelerin birbirleriyle olan ilişkileri üzerinden şekillendiğini gösterir. Her kavram, kendi başına tek ve kesin bir anlama sahip olmaktan ziyade, diğer kavramlarla olan ilişkileri ve etkileşimleri sayesinde anlam kazanır. Anlamın, dinamik ve sürekli değişen bir yapıya sahip olduğunu ifade eder. Yapısöküm, okura metindeki bu ilişkisel ağı keşfetme ve metni farklı açılardan yorumlama olanağı tanır. Böylece metin, okuyucunun aktif katılımıyla yeniden şekillenir ve zenginleşir. Derrida'nın bu yaklaşımı, kesinliğin olmadığı, sürekli olarak yeni anlamların ve bağlantıların ortaya çıktığı bir düşünme biçimini teşvik eder. Bu, okurun sadece metni değil, aynı zamanda kendi düşünce süreçlerini de sorgulamasını ve genişletmesini sağlar (Rutli 2016: 61).

Saussure'e göre, göstergenin temel özelliği onun keyfi olmasıdır; yani gösterenin gösterilenle ilişkisi, klasik dil felsefelerinde önerildiği gibi özsel bir bağ değil, tamamen rasgele bir ilişkidir. Gösterge keyfi olduğu için, bir göstergenin dilbilimsel değeri, belirli bir kavramı ya da gönderme yapılan nesneyi ifade etmekten

ziyade, diğ er g stermelerle olan farklılıklar sistemine bağılıdır. Bu durumda, sözcükler sadece, diğ er g stermelerle olan ilişkileri ve farklılıkları aracılığıyla tanımlanabilir; yani ne zaman ve nasıl kullanılacakları, göstermeler arasındaki bu ilişkiler tarafından belirlenir. Dil, dil dışı gerçeklikle olan ilişkisi keyfi ve anlaşmaya dayalı olan formal bir sistem ya da koddur. Bu sistemdeki her terim, anlamını bütün içerisindeki özgün konumundan alır. G stermeler ya da kavramlar, bir bütünün keyfi bölünmeleri olarak değ erlendirilir ve bu bütünün üyeleridir. Bu göstermeler, sistem içindeki diğ er   erlerle olan ilişkileri aracılığıyla tanımlanır. Dolayısıyla, gösteren ile gösterilen arasındaki  zdeşliğı sağlayan şey, sistem içindeki her bir ögenin diğ er   erlerle kurduğu ilişkidir. Saussure' n dil anlayışında önemli bir ayrım, dilin soyut bir sistem olarak ele alınması ile zamanla değişen bir olgu olarak değ erlendirilmesi arasındaki farktır. Saussure, dilin eşzamanlı bir göstermeler sistemi olarak incelenmesi gerektiğini savunur ve eşzamanlı y n n art-zamanlı yönden önce geldiğini düşünür. Bu bağlamda, bir dilin işleyişini anlamak için, dil sisteminin tarihsel veya gelişimsel öyküsünden ziyade, eşzamanlı olarak var olan gösterge ve anlam sistemine odaklanmak önemlidir (Küçükalp 2008: 318).

Ferdinand de Saussure' n dilbilime getirdiğı yenilikçi yaklaşımlar, yalnızca dilbilim alanında değil, aynı zamanda sanat ve estetik teorilerinde de geniş yankı bulmuştur. Saussure ile birlikte gelen dilin yorumu, resim sanatında görsel g stermelerin anlamlandırılması sürecinde önemli bir rol oynamıştır. Resim sanatı, Saussure' n gösteren ve gösterilen kavramlarıyla paralellik gösteren bir yapıya sahiptir; burada, resmin yüzeyindeki görsel   erler (gösteren) izleyicide belirli kavramsal ve duygusal tepkiler (gösterilen) uyandırır. Sanatçılar, eserlerinde renkler, şekiller ve kompozisyonlar aracılığıyla izleyicinin zihninde çok katmanlı bir anlam dünyası yaratır. Saussure' n dili anlamlandırma yaklaşımı, sanatçıların eserlerinde hangi   erleri nasıl kullandıkları ve bu   erlerin hangi anlamları taşıdığı konusunda derinlemesine bir analiz yapmayı mümkün kılar. Böylece, dilbilimsel g stermelerin resim sanatındaki uygulamaları, izleyicinin sanatı nasıl yorumladığını ve anladığını etkileyen önemli bir faktör haline gelir.

Saussure, Genel Dilbilim Dersleri'nde, dilbilimini yalnızca işitilebilir ve sesli ifadeyle sınırlamaya çalışarak, yazıyı dilbilimin kapsamının dışına çıkarmıştır. Saussure'e göre, yazı ve dil, iki ayrı gösterge sistemidir ve yazının varoluş amacı dili

temsil etmektedir. Çünkü dil, yazıdan tamamen bağımsız olan sözlü bir gelenektir ve bu bağımsızlık, saf bir konuşma biliminin gelişmesini mümkün kılar. Yazının, dilin özünü gizleyerek, sahte bir görünüm sunduğunu öne süren Saussure, yazıyı imaj ve dışsallıkla ilişkilendirir. Saussure'ün yaklaşımına göre, dilbiliminin amacı, konuşma ile yazı ve iç ile dış arasındaki doğal ilişkiyi yeniden kurmak olmalıdır (Küçükalp 2008: 328).

Saussure'e göre, dil sistemi, önceden var olan dilsel değer veya anlamların üzerine eklenen bir yapı değil, gösterenler arasındaki farklılıklardan doğar. Bu bağlamda, bir göstergenin anlam veya dilbilimsel bir değer kazanması, onun diğer göstergelerden farklı olması sayesinde gerçekleşir. Bir kelime, tek başına anlam taşıyan yalıtılmış bir tanım aracılığıyla değil, diğer göstergelerle olan ilişkisi üzerinden anlam kazanır. Bir kelimeye veya göstergene anlam yüklemek ya da onu diğerlerinden ayırt etmek, söz konusu kelime veya göstergenin özüne atıfta bulunarak değil, diğer kelime veya göstergelerle olan farklarına dayanarak mümkündür (Küçükalp 2008: 328).

Ferdinand de Saussure, Jacques Derrida, modernistler ve postmodernistler, gösterge ile onun adlandırılması arasındaki bağıntıyı kabul etmezler. Her ne kadar küçük çaplı ilişkiler kurulabilse de bu bağlantı genel bir ilke olarak görülemez: "Dilsel gösterge nedensizdir." Jacques Derrida'nın Saussure'den ayrıldığı nokta ise göstergenin tanımı ve sınırlarıdır. Saussure, göstergeyi gösteren ve gösterilen olarak ikiye ayırır ve bunları bir kâğıdın iki yüzü gibi düşünür. Kâğıt yırtıldığında, her iki yüzü de zarar görür. Derrida, bu anlayışa itiraz eder ve gösterilenin gösterene bu şekilde bağımlı olamayacağını çünkü anlamın sınırlandırılmayacağını savunur. Saussure'den farklı olarak, gönderge kavramına değinmez. Saussure, dil çalışmalarına bilimsel bir boyut kazandırmak amacıyla dilin inceleme nesnesini belirlemeye çalışır ve bu nesne olarak da yine dili seçer. Saussure'ün anlamlandırma yaklaşımında, öncelik dış dünya değil, dilin kendisi ve göstergelerin birbirleriyle olan ilişkileridir. Saussure, dili somut bir varlık olarak değerlendirir ve doğa bilimlerinde olduğu gibi dili inceleme nesnesi yaparak kesin bir anlama ulaşmaya çalışır. Jacques Derrida ise bir metinde anlamın önceden belirlenmiş ve sabit olduğu fikrine karşı çıkar. Bu karşıt görüşünü "différance" kavramı ile açıklar. Derrida, bu kavramla anlamın sınırsızlığını ve genişliğini ifade eder. Ona göre, anlamlandırma

süreci, ancak var olduğu kabul edilen her ögenin sahnede yerini almasıyla mümkündür. Bu öge, geçmişin izlerini bünyesinde barındırırken, aynı zamanda başka bir şeyle de ilişki kurar ve gelecekteki ögeyle olan bağlantısının izlerini taşır. Başka bir ifadeyle, algılanan şey ile bilinen ya da gerçek olan şey arasında fark vardır. Evrensel ya da mutlak bir gerçeklik yoktur. "Anlam sürekli ertelenir," "anlamda istikrar yoktur," ve "anlam sabitlenemez" şeklinde özetlenebilecek bu düşünceler, "ayırım" kavramı ile açıklanır. Jacques Derrida, bu görüşünü ifade ederken, "différence" kelimesi üzerinde oynar ve yalnızca bir harf değiştirir: "e" harfi yerine "a" harfini kullanarak "différence" ve "différance" terimlerini oluşturur. Birbirine benzer ve yalnızca bir harf farkı olan bu iki terimle, gösterge, gösteren, gösterilen ve gönderge hakkındaki düşüncelerini açıklar ve felsefesini bu ayırım üzerine kurar. "Différence" kelimesi "farklılık" anlamına gelirken, kökeninde bulunan "différer" fiili ise "ertelemek" veya "başka zamana bırakmak" anlamlarını taşır. Derrida, "différance" terimini "erteleme" anlamında kullanır. Bu kavram üzerinden hareketle, Ferdinand de Saussure'ün "gösteren ile gösterilenin bir kâğıdın iki yüzü olduğu" benzetmesine karşı çıkar. Derrida'ya göre, gösterenin gösterilen kısmı sınırlandırılmaz. Başka bir deyişle, anlam sürekli ertelenir. Her gösterge veya kavram, okuyucusunu başka bir kavrama veya anlama yönlendirerek anlamı erteler: Anlamın kesin bir sınırı yoktur. Anlam sınırlandırılmadığında ve sürekli ertelendiğinde, "doğru anlam" veya "mutlak anlam" diye bir şeyden söz edilemez. Bugüne kadar düşünce dünyasında birçok anlatı, kendisini tartışılmaz üst anlatılar olarak sunmuştur. Ancak bu üst anlatıların reddedilmesi gerekir. Derrida, bu şekilde anlamı bir boşlukta bırakır. Bu yaklaşım, aynı zamanda postmodernist düşüncenin temel öncülünü oluşturur (Uçan 2009: 2293 - 2294).

Anlam, doğrudan bir göstergede sabit ve belirgin bir şekilde yer almaz. Aksine anlam, birbirine bağlı bir gösterenler zinciri boyunca dağılır ve yayılır. Bu nedenle anlamı kesin bir şekilde tanımlamak zordur; o, sürekli olarak bulunma ve kaybolma arasında gidip gelen, kaçınılması güç bir şeydir. Bir metni okuma deneyimi, sabit noktaları saymaktan ziyade bu sürekli hareketi takip etmeye benzer. Metindeki her bir unsur, kendi başına tam anlam ifade etmekten ziyade, diğer unsurlarla ilişkileri üzerinden anlam kazanır. Bu dinamik yapı, anlamın mutlak ya da tek bir yoruma indirgenemeyeceğini, aksine okurun sürekli değişen ve genişleyen bir

anlam alanında gezinmesi gerektiğini gösterir. Metnin bu yapısı, okuyucuyu daha derin bir anlama ve yorumlama sürecine davet eder. Metni okurken, her okur kendi perspektifinden yeni bağlantılar kurabilir ve anlamı yeniden inşa edebilir. Böylece metin, farklı zamanlarda ve farklı bağlamlarda okundukça zenginleşir ve çeşitlenir. Bu yaklaşım, aynı zamanda anlamın sabit değil, dinamik ve çok katmanlı olduğunu, okurun aktif katılımıyla şekillendiğini vurgular (Eagleton 2011: 151).

Saussure'ün dil üzerine geliştirdiği gösterge kuramı, sanatın ve özellikle resim sanatının anlamlandırılmasında yeni ufuklar açmıştır. Resim sanatı, dilsel göstergelerin işlevine benzer şekilde, izleyiciye doğrudan iletilmeyen, ancak görsel semboller aracılığıyla aktarılan bir anlam dünyası sunar. Saussure ile gelen dilin yorumu, resim sanatında, sanat eserinin yüzeyindeki imgelerin ötesinde yatan derin anlamları keşfetmeye olanak tanır. Bu yaklaşım, resimlerdeki her bir ögenin, sadece tek başına değil, diğer öğelerle olan ilişkisi çerçevesinde değerlendirilmesi gerektiğini savunur. Örneğin, bir ressamın kullandığı renk paleti ya da kompozisyonun düzenleniş şekli, eserin anlamını etkileyen kritik unsurlardır. Saussure'ün göstergebilimsel yaklaşımı, bu unsurların nasıl bir araya geldiğini ve izleyicide nasıl bir etkisi olduğunu analiz etmek için güçlü bir araç sağlar. Böylece, sanat eserinin anlamı, izleyicinin bakış açısına ve eserin sunulduğu bağlama göre yeniden şekillenir ve zenginleşir.

2.BÖLÜM

2. GLİTCH ART

2.1. Glitch Art Nedir?

Glitch kelimesi, kökeni Almanca olan "glitschen" (kaymak) kelimesinden türemiştir. Sözlük anlamı olarak, elektronik veya dijital bir sistemde ortaya çıkan ani hata veya arıza şeklinde tanımlanır. Sanat bağlamında ise, bu hataların estetik ve yaratıcı bir şekilde değerlendirilmesiyle ilişkilendirilir.

"Glitch" terimi birçok farklı alanda karşımıza çıkan bir kavramdır. Ayrı parçaların bir araya gelmesiyle, başka biçimde meydana gelen görüntüler, görsel alanı çeşitli hatalar ve aksaklıklarla dolu bir görselliğe dönüştürür. 1990'lı yıllarda internetin ve bilgisayarın popülerleşmesiyle birlikte, dijital teknoloji çağdaş medyanın vazgeçilmez bir parçası olmuştur (Betancourt 2017: 2).

1962 yılında, astronot John Glenn'in bir sorunu tanımlamak için kullandığı "Glitch" terimi, ilk kez kayıtlara geçmiştir. O dönemde, bu terim elektrik voltajındaki ani artış veya değişiklikleri tanımlamak için kullanılıyordu ve tamamen teknik bir anlama sahiptir. Zaman içinde, "Glitch" terimi farklı anlamlar kazanarak hata, kusur, yanlışlık veya çalışmayı engelleyen sorunlar gibi anlamlarda kullanılmaya başlanmıştır. Teknolojik bağlamda Glitch, yazılım ve donanımın beklenmedik etkileri olarak ifade edilebilir (Erişti 2019: 114).

Glitch sanatı, başlangıçta teknik bir arıza veya aksaklık sonucu ortaya çıkan rastlantısal görüntülerin, daha sonra sanatçılar tarafından estetik bir değer kazandırılarak görsel manipülasyonlarla dönüştürülmesi olarak tanımlanabilir. Bu sanat dalı, genellikle elektronik ortamda yazılım dilinde meydana gelen bir hatanın sonucunda ortaya çıkan bozulmuş görüntülerin (resim veya video) veya ses hatalarının kullanıldığı bir ifade biçimidir. Ancak, Glitch sanatında bir düzensizlik veya kompozisyonunsuzluk söz konusu değildir. Bu sanat, her zaman rastlantısal hata sonucu oluşmuş bir biçimde gerçekleşmez; bozulmuş bir görüntünün rastlantısallığının, farklı sanatsal kompozisyonlar sunabilme potansiyelini ifade eder.

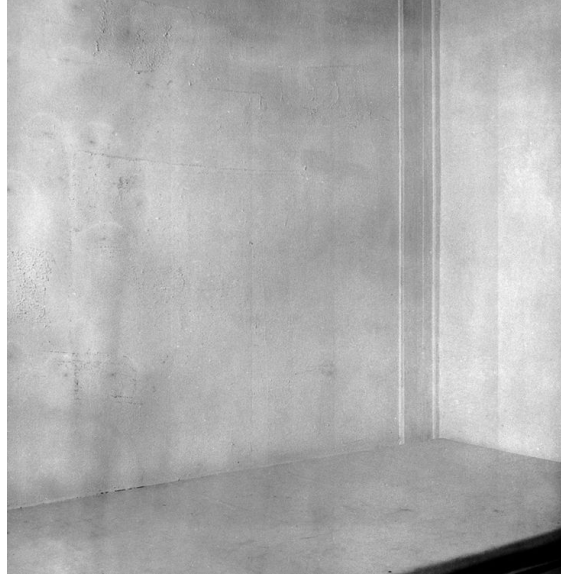
Glitch sanatçısı, bu spontane aksaklıkları koruyarak, aksaklık sanatının görsel ifadesini yakalamayı amaçlar.

Merleau-Ponty, insan vücudunu ve makineleri işlevleriyle tanımlar. İyi çalıştıkları sürece fark edilmezler ve benliğimizi dünyaya bağlayan eylemlerimizin bir uzantısı olarak algımızın bir parçası olurlar. Ancak bir hata meydana geldiğinde, makinenin veya sistemin ardında yatan gerçek doğa açığa çıkar. Bir şeyler ters gittiğinde, örneğin kırılmış bir kalem sadece bir yazı aracı olmaktan çıkıp basit bir odun parçasına dönüşür. Benzer şekilde, çökmüş bir bilgisayar, gerçekliği taklit eden bir arayüzden ziyade ekranda kod ve renkli ışık dizileri şeklinde görünür hale gelir. Bu durumda, yüzeyin altında gizlenen makinenin gerçek doğası, aniden ortaya çıkar ve günlük deneyimimize meydan okur (Demircan 2023: 44).

Bu perspektiften bakıldığında, arızalar ve aksaklıklar, sadece yanlış veya bozuk üretim değillerdir. Hatalar ve bozulmalar, sanat ve teknolojiden toplumsal değişimlere kadar pek çok alanda yeni ve geliştirici bağlamlar yaratır. İnsanların farkındalığı artırdığı ve yeni bakış açıları geliştirmemize olanak sağladığı için hatalar, aslında ilerleme ve öğrenme süreçlerinde itici güç olarak işlev görür. Bu nedenle, aksaklıklar sadece hatalardan ibaret olmayıp, daha geniş bir yaratıcı ve dönüştürücü potansiyele sahiptir.

Günlük yaşamda dijital teknolojileri kullanan bireylerin teknik bir aksaklık, hata veya dijital bir bozulma ile karşılaşmaları neredeyse kaçınılmaz hale gelmiştir. Bu aksaklıklar, modern teknolojinin ayrılmaz bir parçası olmuştur. Aksaklık sanatı olarak da bilinen Glitch sanatı, aksaklıklardan faydalanarak onların olumlu yanlarını öne çıkarır ve eleştirel bir bakış açısı sunar. Glitch sanatı, teknolojideki beklenmedik hataları ve bozulmaları estetik bir biçimde yeniden yorumlayarak, seyirciye alışılmışın dışında bir deneyim sunmayı amaçlar (Aydın, Engin Güney 2021: 74). Bu yaklaşım, sadece hataları estetik bir objeye dönüştürmekle kalmaz, aynı zamanda teknolojiye ve onun hayatımızdaki yerine dair eleştirel bir söylem geliştirir. Glitch sanatı, bu yönüyle izleyiciyi düşünmeye teşvik eder ve teknolojinin mükemmel olmadığına, hataların ve aksaklıkların da güzellik ve anlam barındırabileceğine dikkat çeker.

Modernist sanatçılar, sanatın yalnızca dünyanın bir yansıması ya da başka bir boyuta açılan pencere olmasını reddederek, onu kendi gerçekliği içinde sunmayı tercih etmişlerdir. Bu bakış açısına göre bir resim, temsilin ötesine geçerek yalnızca tuval üzerindeki boyadır. Benzer şekilde, Glitch sanatı da dijital dosyayı temsili niteliklerinden sıyrarak, gerçekte olduğu haliyle ortaya koyar: yazılım aracılığıyla biçimlendirilen kod dizileridir. Marcel Duchamp, sanat eserlerini yaratırken "hazır nesneler" (readymades) kullanmayı seçmiştir. Çağdaş sanatçılar da benzer bir yaklaşımı benimseyerek tamamen yeni bir şey üretmekten ziyade, halihazırda var olan bir unsuru vurgulama ve dönüştürme yoluna gitmişlerdir. Bu, çökmüş bir sistem veya eksik bir dosya gibi unsurların sanata dahil edilmesiyle ortaya çıkmıştır. John Cage'in 4'33", Robert Rauschenberg'in Beyaz Tuvalleri ve Yves Klein'in Boşluk sergisi gibi eserlerde görülen boşluğun sanatsal keşifleri, yaratımın gerçekleştiği çerçeveyi sağlayarak, orada bulunan insanların gürültülerinden, gölgelerinden ve hareketlerinden şekillenen bir sanallık olarak anlaşılabilir. Benzer şekilde, Glitch sanatı da eseri izleyicinin müdahalesine açık bırakır. Bu, eserin anlam ve formunun, izleyicinin etkileşimiyle sürekli bir devinim içinde kalmasına olanak tanır ve sanatı durağan bir temsil yerine, dinamik bir süreç haline getirir (Grammatikopoulou 2017: 1).



Görsel 9: Yves Klein, Boş, 1962

Iman Moradi, Glitch sanatını iki ana formda tanımlar: saf Glitch ve Glitch-benzeri. Saf Glitch sanatçıları, aksaklıkların görsel ifadesini doğrudan ve serbest bir şekilde sunarak çalışmalarını üretirler. Bu sanatçılar, istenmeyen anlık aksaklıkları yakalayabilir ve bu spontane görüntüleri web sitelerine yükleyebilirler. Ancak, bu tür aksaklıklar genellikle geçici ve anlık olmaktadır. Glitch-benzeri sanatçılar ise aksaklıkları kendileri üretirler ve bu süreçte databending olarak bilinen yazılım ve donanım manipülasyonlarından yararlanırlar. Bu yöntemle, sanatçılar bilerek ve planlı olarak aksaklıklar oluşturur ve sanatsal üretimlerini bu temele dayandırır (Kanat 2018: 30).

"Glitch" ve "bozulma eserleri" terimleri, en geniş anlamıyla, üzerinde değişiklik yapılmış görüntüleri ve nesneleri ifade eder. Bu tür bozulmuş görüntülerin yaratılması, bilgiyi depolamak, üretmek ve iletmek için kullanılan medya aygıtlarının özüne dayanır. Bu bozulmuş görüntüler, makinenin ya da yazılımın normal fiziksel veya sanal yapısının ayarlanması ya da manipüle edilmesiyle veya makineler ya da dijital araçların standart yöntemlerin dışında kullanılmalarıyla oluşturulabilir (Betancourt 2016:12)

2.2. Hataların Yaratıcılığı- Glitch Sanatın Estetik Değerleri

Glitch sanat, teknolojiyle iç içe olan çağdaş dünyamızda estetiğe ve sanatsal üretime dair geleneksel algıları sorgulayan yenilikçi bir sanat dalı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu sanat türü, dijital teknolojilerin işleyişinde meydana gelen hatalardan ve arızalardan yola çıkarak, güzelliği beklenmedik olanın içinde arar. Dijital bozulmaların ve hataların estetik unsurlar olarak değerlendirildiği Glitch sanat, aslında rastlantısal ve düzensiz görünen unsurların sanatsal bir düzen içinde sunulabileceğini göstermektedir. Geleneksel sanatta hata, genellikle kaçınılması gereken bir kusur olarak görülürken, Glitch sanatı bu algıyı tersine çevirir ve hatayı bir yaratıcılık kaynağı olarak konumlandırır. Sanatın bu biçimi, dijitalleşen dünyada insan ve makine arasındaki etkileşimleri ve arızaların güzelliğini estetik bir değer olarak öne çıkararak, sanatçılara yeni ifade alanları sunmaktadır. Glitch sanatının estetik değerleri, sanat eseri ile izleyici arasında interaktif ve dinamik bir ilişki kurar ve izleyiciyi dijital hataların sunduğu beklenmedik görsel deneyimlere davet eder. Bu bağlamda, Glitch sanat, teknolojik arızaları sadece bir problem olarak görmek yerine,

onları sanatsal yeniliğin bir aracı olarak yeniden değerlendirir ve dijital çağın estetik anlayışını derinleştirir.

Sanatta biçim arayışı ve gelenekselliğe başkaldırı sanayi devriminden beri vardır. Biçim bozukluğunun estetik olarak kabul edilmesinin örnekleri ise 20. yüzyılda görülmektedir. Fotoğraf makinesinin icadından sonra Richter'in çalışmaları aslında görüntülerde hata yaratmak üzerinedir. Teknolojinin dijitalleşmesi ise bunu artık dijital ortamda da mümkün kılabilmektedir. Aslında Glitch sanatı, 20. yüzyılın başlarından beri var olan, biçim bozukluğunu bir prensip edinen çeşitli sanat akımlarında kendini göstermiş, bugün ise bilinçli ya da bilinçsiz olarak yapılan hataların estetik amaçla kullanılmasıyla yeni bir sanat dalı olarak karşımıza çıkmaktadır (Özyurtçu 2020: 51).

Doğal ve sosyal bilimler, beşerî bilimler, yaratıcı sanatlar ve yaşam deneyimlerinin her alanında çeşitli aksaklıklarla karşılaşmak mümkündür. Aksaklıklar metodolojide bir kayma, fark edilmeyen bir önyargı, hatalı bir varsayım veya bir argümandaki mantıksızlık olarak ortaya çıkabilir. Kabul gören bir teoriye ters düşen deneysel bir sonuç, istenmeyen bir netice, bir melodideki beklenmedik nota, bir filmdeki çekim hatası ya da bir bilişsel uyumsuzluk anı gibi durumlar da Glitch olarak adlandırılabilir. Estetik uyumsuzluk, görünür irrasyonellik, belirgin saçmalık veya bariz bir imkânsızlık gibi örneklerde de görülebildiği gibi, Glitch hem negatif hem de pozitif sonuçlara yol açabilen etkiler yaratabilir. Bu etkiler, büyük ya da küçük çapta olabilir ve bireyleri, mevcut yolları sorgulamaya, araştırmaya ve yaratıcılığı yeniden yönlendirmeye teşvik edebilir (Aydın 2019: 886). Bu bağlamda, Glitch kavramı, sadece bir hata ya da kusur olmaktan öte, yaratıcı süreçlerin ve düşünce sistemlerinin gelişiminde itici bir güç olarak değerlendirilebilir. Yanlış olarak görülen unsurlar, aslında yeni ve özgün fikirlerin doğmasına zemin hazırlayabilir. Glitch, bu anlamda, alışılmışın dışında düşünmeyi ve yenilikçi yaklaşımları teşvik ederek, sanatsal ve bilimsel ilerlemeye katkı sağlayabilir (Özyurtçu 2020: 51).



Görsel 10: Marcel Duchamp, The Large Glass (The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even), 1915

Marcel Duchamp, "Büyük Cam" ya da diğer adıyla "Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin" (The Bride Stripped Bare by Her Bachelors-The Large Glass) isimli çalışmasını 1915-1923 yılları arasında tasarlamış ve bu eserini iki saydam cam arasına hava geçirmez şekilde yerleştirilmiş objelerden oluşacak şekilde düzenlemiştir. Ancak, Duchamp eseri hiçbir zaman tamamen bitmiş olarak ilan etmemiştir. 1926 yılında, eser Brooklyn Müzesi'nde bir sergiye taşınırken cam kırılmıştır. Duchamp, bu hatayı onarmak yerine, çalışmasının üzerindeki simetrik çatlaklardan memnun kalmış ve bu yeni haliyle eserin artık tamamlandığını belirtmiştir. Ayrıca, camdaki çatlakları rastlantısal bir ek boyut olarak nitelendirmiştir. Sanat dünyasında dijital öncesi bir Glitch örneği olan bu çalışma, aksaklığı sanatın merkezine yerleştirmiştir (Demircan 2023: 47).



Görsel 11: Refik Anadol, Quantum Memories, 2020

Refik Anadol, dijital verileri sanatsal bir malzeme olarak kullanır.

Verileri estetik bir biçimde yorumlayarak, dijital dünyanın karmaşıklığını ve kaosunu sanatsal bir dile dönüştürür. Glitch estetiği, Anadol'un eserlerinde doğrudan yer almasa da dijital verilerin manipülasyonu ve bozulmaları aracılığıyla benzer bir kaotik estetik yaratır.

Glitchleme, estetik açıdan geleneksel görsel iletişim sürecini derinden sarsmıştır. Glitchleme, teknolojinin kazara veya hatalı olarak tanımladığı, dönüştürdüğü ve kusurlu olarak gördüğü yeni bir anlatım biçimini temsil eder. İman Moradi, yeni ifade biçimi geliştirerek, mevcut estetik anlayışı tamamen değiştirmiştir. Estetiğin bu dönüşümü sonucunda, görsel iletişim süreçleri hata ve kusur, yani Glitch, ile yüzleşmektedir. Glitch meydana geldiğinde, izleyicilerin beklentileri sarsılır ve sapmaya uğrar; kurgulanan iletişim akışı bozulur ve izleyici tarafından sorgulanabilirliği temelinde yeniden değerlendirilir (Erişti 2019: 115-116).

Glitch sanatının bu dinamikleri, izleyicilere beklenmedik olanı kabul etme ve alışılmadık olana açık olma fırsatı sunar. Böylelikle, sanatın daha önce çizilen sınırlarını genişleterek izleyicilerin algı ve yorumlama biçimlerini sorgulamalarını sağlar. Glitchleme hem izleyici hem de sanatçı için daha fazla esneklik ve keşif imkânı tanıyarak, sanatın evriminde yeni bir dönemin kapılarını aralar. Bu estetik

yaklaşım, izleyiciyi hem teknolojik kusurların sunduğu yaratıcı olanakları keşfetmeye hem de geleneksel sanat anlayışlarını yeniden değerlendirmeye davet eder.

Glitch estetiğinin, farklı sanat biçimleri ve yerleşik perspektiflerde nasıl kendine yer bulduğunu araştırmaktadır. Sanatçılar ve tasarımcılar, bu hatalı ya da bozuk olarak algılanan unsurları bilinçli olarak estetik bir ifade biçimi olarak kullanmakta ve böylece geleneksel sanat normlarını zorlamaktadırlar. Glitch estetiği, çağdaş sanat pratiklerinde, özellikle dijital sanat ve yeni medya sanatlarında yenilikçi bir alan yaratmıştır. Glitch estetiği yalnızca görsel bir deneyim sunmakla kalmaz, aynı zamanda altında yatan felsefi düşüncelerle de derin bir anlam kazanır. Bu tür, teknolojinin ve insan algısının sınırlarını sorgularken, hataların da sanatın bir parçası olabileceğini savunur. Glitch sanatının arkasındaki felsefe, hata ve bozuklukların sadece negatif unsurlar olarak görülmemesi gerektiğini, aksine bu unsurların sanatsal bir değer taşıyabileceğini ortaya koyar (Moradi 2004: 38).

Glitch estetiği, hataların ve bozuklukların sanatta nasıl değerli birer unsur haline gelebileceğini gösterir ve bu sayede geleneksel sanat algılarını dönüştürme potansiyeline sahiptir.

2.3. Dijital Sanatta Glitch Art'ın Yeri

1970'lerin ortalarında, teknoloji alanındaki önemli gelişmeler, kişisel kullanım için daha erişilebilir hale gelen bilgisayarların sanatçılar arasında tercih edilir olmasını sağladı. Mikroişlemcilerin icadı ve boyutları küçültülüp gücü artırılan transistör çipler, bilgisayarların boyutlarında, maliyetinde ve ulaşılabilirliğinde dramatik değişiklikler yarattı. Tasarım, televizyon reklamcılığı, fotoğraf ve filmlerde kullanılan özel imaj oluşturma süreçleri, ticari yatırımlar sayesinde kısa sürede milyonlarca dolarlık dev bir endüstrinin ortaya çıkmasına yol açtı. Sanatçılar, bilgisayarları hem biçimsel deneylerini gerçekleştirebilecekleri bir araç hem de bir ortam olarak kullanmaya başladılar. Görüntüler, artık bilgisayarın belleğine nesnesizleştirilmiş bilgi olarak aktarılmıştır. Dijitalleştirme süreciyle birlikte, bilgi akışı tamamen yeni bir görsellik alanını temsil etmektedir. Dijital modeller, temsil konusunda bir krizin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Çünkü 1990'larda her tür

imajın bilgisayar aracılığıyla dijitalleştirilmesi ve yeniden üretilmesi, fotoğraf, video ve film sektörlerine ciddi bir darbe vurmuştur. Bu durum, görsel sanatların geleceğini yeniden şekillendirmiş ve sanatçıları, teknolojinin sunduğu yeni olanakları araştırmaya teşvik etmiştir (Şahiner 2013: 178-179).

Post-dijital ve post-internet kavramları, dijital teknolojilerin sosyal, kültürel, politik ve coğrafi çevrelerle etkileşime girerek yeni maddi, kültürel ve sembolik biçimler oluşturmalarını ifade eder. Bu terimler, donanım ve yazılım temelli dijitalleşmenin ötesine geçerek, dijital teknolojilerin karmaşık ve iç içe geçmiş yapısını vurgular. Klein'e göre, bu kavramlar dijitalleşmenin ikili kodlarla aktarılan ve ayrık birimler olarak tanımlanan yapısından daha fazlasını ima etmektedir. 'Post' ön eki, burada dijitalleşmenin ötesinde, yeni yapılar tarafından değiştirilen eylem ve algı biçimlerinin maddi ve kültürel koşullardaki dönüşüm süreçlerine işaret etmektedir. Bu bağlamda, 'post' ifadesi, tarihin sonunu ima eden post-historia kavramından ziyade, post-kolonyalizm kavramındaki kullanımıyla paralel bir anlam taşır. Böylece, post-dijital ve post-internet kavramları, dijitalleşmenin yalnızca bir evriminden ziyade, onun toplumsal ve kültürel etkileriyle şekillenen yeni bir aşamayı temsil eder (Kurtuluş, Paşa 2022: 102).

Fotoğrafın icadıyla eş zamanlı olarak dijital sanatın temelleri de atılmış ve her geçen adımda dijital sanata daha fazla yaklaşılmıştır. Diğer sanat üretim biçimlerine yeni bir bakış açısı kazandırmış ve mekanik yeniden üretilebilirlik çağında, resim sanatı ve illüstrasyonlar, dünyanın gerçekçi ve doğru tasviri konusundaki düşüncelerini kaybetmiştir (Demircan 2023: 47).

Gelişmelerin yanı sıra, 19. yüzyılda Empresyonizm ve 20. yüzyılda Kübizm, Konstrüktivizm ve Fütürizm gibi sanat hareketleri, sanat ve teknolojinin ayrılmaz bir bütünün parçaları olarak görülmeye başlanmasının ve yeni sanatsal tavırların habercisi olmuştur. Hareketli görüntünün gelişmesine ilham vererek, dijital sanatın ortaya çıkışı için gerekli ortam ve koşulları sağlamıştır. Devam eden süreçte, sanatın teknolojik gelişmelerle birlikte evrilerek, yaratıcı ifade biçimlerinin genişlemesine ve sanatın yeni bir boyuta taşınmasına olanak tanımıştır (Tatar 2015: 24).

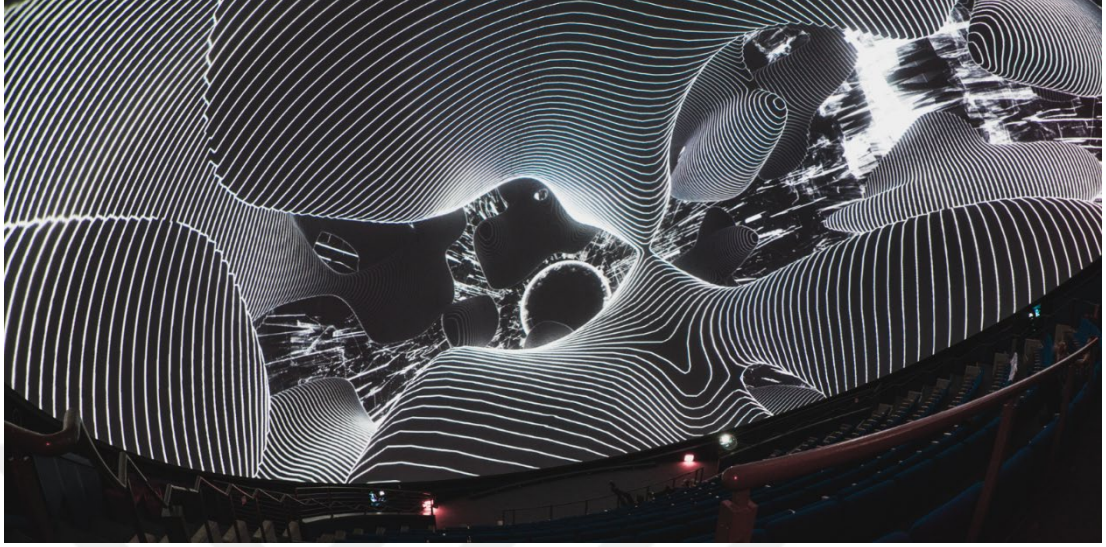
Postmodern kültür, bilgisayar, internet ve mobil teknolojilerin hızlı bir şekilde gelişmesi ve yaygınlaşmasıyla, önceki dönemlerle kıyaslanamayacak bir

değişim geçirmiştir. Teknolojik yenilikler, algılarımızı, düşünce durumlarımızı ve görsel algımızı derinden etkilemekte ve bu değişiklikler sanat eserlerinin stilini, felsefesini ve içeriğini önemli ölçüde şekillendirmektedir. Dijitalleşmenin sağladığı sanal platformlarda bireylerin gerçekleştirdiği ilişkiler ağı, bu teknolojilere uyum sağlamak için bir adaptasyon sürecine girilmesine yol açmıştır. Bu süreçte, gerçeklik yerine sanal olanı tercih etme eğiliminin arttığı gözlemlenebilir. Postmodern sanatın çeşitli yönelimleri, örneğin arazi sanatı, süreç sanatı ve performans sanatı, yeni medya teknolojilerinin sanatta kullanımında farklı ve yenilikçi açılımlar kazanmıştır. Bu teknolojiler, sanatın ifade biçimlerini ve yaratım süreçlerini dönüştürerek, sanatsal pratiğin sınırlarını genişletmiş ve yeni estetik anlayışların ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır (Güney 2020: 134).

Sanat ve teknoloji arasındaki etkileşimin derinleşmesi ve dijital sanatın artan etkisiyle, sanatçılar dijital ortamlarda daha sık hata deneyimlemeye başlamıştır. Bu dijital hatalar, sanatçılar için bir düzeltme gerekliliği olarak görülebileceği gibi, estetik bir ifade aracı olarak da kullanılabilir. Somer, bu durumu şu şekilde ifade eder: “Medyanın fiziksel formatlardan dijital formatlara geçişiyle birlikte, bilgisayarlar, monitörler ve yazıcılar gibi medya üretim makinelerinin hızla yaygınlaşmasıyla artan hata sayıları, Glitch sanatının ortaya çıkışını tetiklemiştir.” Bu çerçevede, Glitch sanatı, dijital hataları estetik bir bakış açısıyla ele alarak, teknolojik aksaklıkların sanatsal bir ifade biçimine dönüştürülmesini sağlar. Dolayısıyla, hataların estetik bir değer taşıyabileceği ve yaratıcı süreçlerde yeni ve ilginç sonuçlar doğurabileceği fikri ön plana çıkmaktadır (Özyurtçu 2020: 50).

Glitch Art, dijital sanatın bir alt dalı olarak, estetik ve kavramsal açıdan yenilikçi yaklaşımlar sunar. Dijital dünyanın karmaşıklığını, hatalarını ve beklenmedik anlarını, izleyicilere farklı bir estetik deneyimi sunar. Glitch estetiği, sadece görsel deneyimle sınırlı kalmayıp, aynı zamanda dijital teknolojiye dair bir sorgulamayı da beraberinde getirir. Bu estetik, dijital dünyanın hata ve aksaklıklarını sanatsal bir değer olarak ele alır ve bu yolla izleyicilere daha önce deneyimlemedikleri bir estetik sunar. Glitch Art, dijital sanat pratiklerinde yenilikçi bir alan yaratırken, teknolojinin sanattaki rolünü de yeniden tanımlar. Sanatçılar, dijital araçları ve yazılımları normatif kullanım şekillerinin dışında kullanarak, mevcut teknolojiyi ve onun algılanış biçimini sorgulayan eserler üretirler. Bu eserler,

izleyicilere sadece estetik bir deneyim sunmakla kalmaz, aynı zamanda dijital dünyayı ve onun karmaşıklığını anlama fırsatı da sağlar.



Görsel 12: Can Büyükberber, Dijital Çalışma, 2016

Dijital sanatçı ve tasarımcı olan Can Büyükberber, genellikle VR ve AR projeleri üzerinde çalışır. Eserlerinde, dijital bozulmalar ve geometrik formları sıkça kullanır.

2.4. Glitch Türleri ve Uygulamaları

Günümüzde teknolojinin hızla ilerlemesi, önce fotoğraf makinesinin icadıyla başlamış, ardından sinema ve televizyon gibi hareketli görüntüleri yakalayan araçların geliştirilmesiyle devam etmiştir. Bu gelişmeler, dünyayı kendi kuralları ve dili olan görsel-işitsel bir sürecin içine taşımıştır. Teknolojik ilerlemeler, görsel iletişim ve tasarım uygulamalarının deneysel çalışmalarına olanak tanımış ve bu alanlarda önemli katkılar sağlamıştır. Sonuç olarak, pek çok tasarım denemesi, dijital hataları ve yanlışları araştırarak, yeni ve çeşitli görsel uygulama alanlarının ortaya çıkmasına yol açmıştır (Uslu 2016: 1969).

Glitch sınıflandırmaları, çeşitli kategorilere ayrılmaktadır. Bunlar arasında Glitch'e uygun (Appropriated), Kazara (Accidental), Tesadüfen (Coincidental), Bulunmuş (Found), Gerçek (Real), Bilerek (Deliberate), Planlanmış (Planned), Tasarlanmış (Designed) ve Yapay (Artificial) gibi türler yer almaktadır. Günümüz

sanatçıları, bu alanlarda kendi yaklaşımlarını geliştirerek, farklı adlarla sergi etkinlikleri düzenlemişlerdir. Sanatçılar, ansal arızaları ve kusurları yaratıcı bir mekanizmaya dönüştürmüşlerdir. Bu bağlamda, aksaklık sanatı; fotoğrafın içinde dijital sürrealizm, bellek kaymaları, zaman yetersizliği, görüntü algoritması, başarısız deneyimler, kodda rastgele parametreler ve uyumsuz kaos gibi kavramlarla Glitch sanatına katkı sağlamıştır.

Kaçtıoğlu, "Bozulmalar" adlı sergisinde çalışmalarını açıklarken, Glitch sanatını şu şekilde tanımlar: "Bir televizyon programını bozuk bir antenle izlerken hem rahatsız edici bir ses hem de görsel kaymalar ve bozulmalar meydana gelir. Bu noktadan itibaren, gördüğümüz veya anladığımız şeyin önemi kalmaz; algı, objektifliğini yitirerek bir maceraya sürüklenir. Her bir ses ve görüntü, zaman bağlamından koparılır ve farklı bir evrende yeniden yorumlanmaya hazır hale gelir." Bu ifadelerle, Glitch sanatının algıyı nasıl dönüştürdüğünü ve gerçekliği yeniden yapılandırma sürecini vurgular (Kanat 2018: 29).



Görsel 13: Kübra Kaçtıoğlu, Bozulmalar, Dijital Çalışma

Soyut dışavurumcu ve Neo Dadaist sanatçı John Chamberlain'in makineye benzeyen heykelleri, günümüzün üç boyutlu Glitch eserleriyle benzerlik taşımaktadır (Görsel 13). Chamberlain, parlak renklerle boyadığı imha edilmiş araba parçalarını sanatında kullanmıştır. Nam June Paik ise televizyonu, insan bilincini manipüle eden etkin bir araç olarak görerek, sisteme karşı eleştirel bir sanat malzemesi olarak kullanmıştır. Paik, ekrandaki görüntünün elektronik yapısına müdahale etmek

amacıyla mıknatıs kullanarak normal yayın yapan televizyon görüntüsünü bilinçli bir şekilde deforme etmiştir (Görsel 14). Bu müdahale sonucunda ekranda renkli izler ve soyut desenlerden oluşan bir dizi Glitch meydana gelmiştir (Demircan 2023: 50).

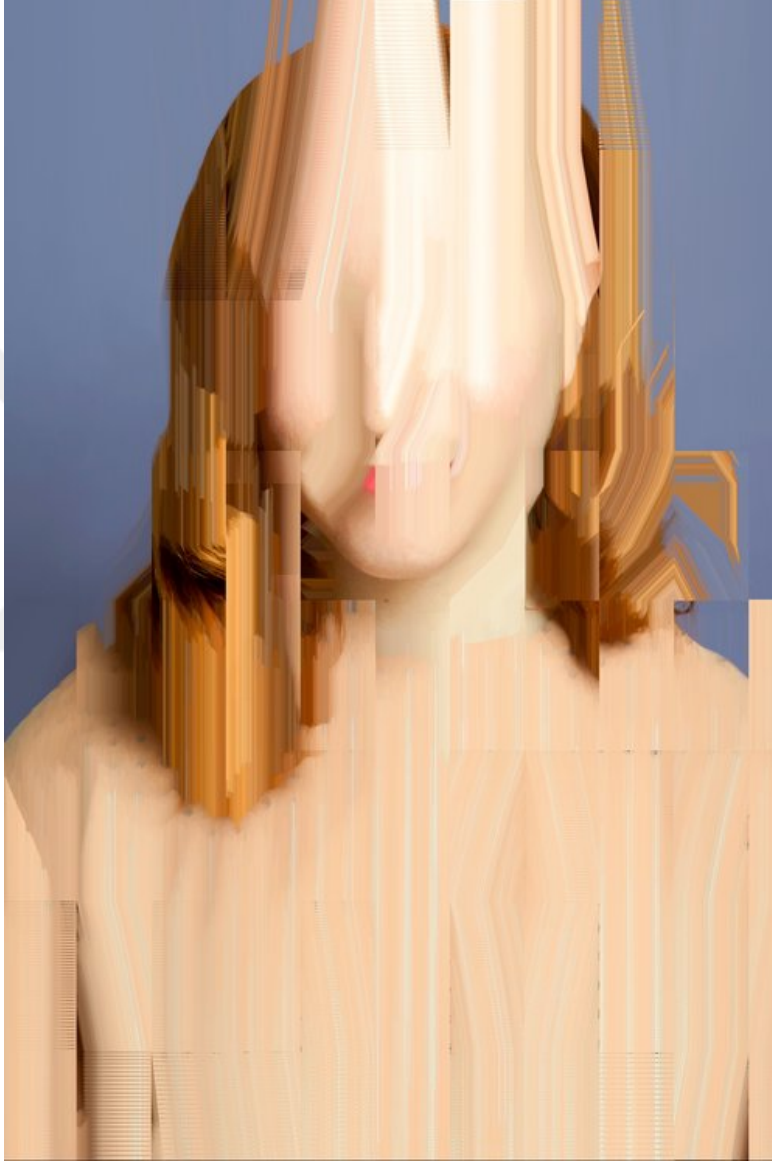


Görsel 14: John Chamberlain, İsimli, 100-90 cm, 1965



Görsel 15: Nam June Paik, Magnet Tv, 98-62 cm, 1965

Yukarıda belirtilen sanat hareketleri ve sanatçıların eserleri, modern ve sanayileşmiş dünyaya estetiğin ideolojisiyle karşı duran devrimci yaklaşımlar sergilemektedir. Bununla birlikte, medya sanatları arasında yer alan Glitch sanatı ve estetiğinin alternatif tarihinde, bu hareketlerin izleri hem kavramsal düzeyde hem de üretim pratiği açısından gözlemlenebilir (Demircan 2023: 51).



Görsel 16: Failed Memories, David Szauder, 2008

Menkman, "Glitch'i, bir nesneyi sıradan biçiminden ve söyleminden uzaklaştırarak, anlamının yıkıma doğru kaymasına neden olan etkileyici bir müdahale olarak deneyimliyorum." sözleriyle Glitch sanatının geleneksel sanat

anlayışını sorgulatan doğasına dikkat çekmektedir. Anlamaların yeniden sorgulanması eylemi her dönemde ve tüm sanat dallarında bulunur. Ancak Menckman'a göre, Glitch sanatında bu süreç daha da ileriye giderek hiçbir durağan form kullanılmaması, bu sanat dalının en ayırt edici özelliği haline gelmiştir (Kanat 2018: 30).

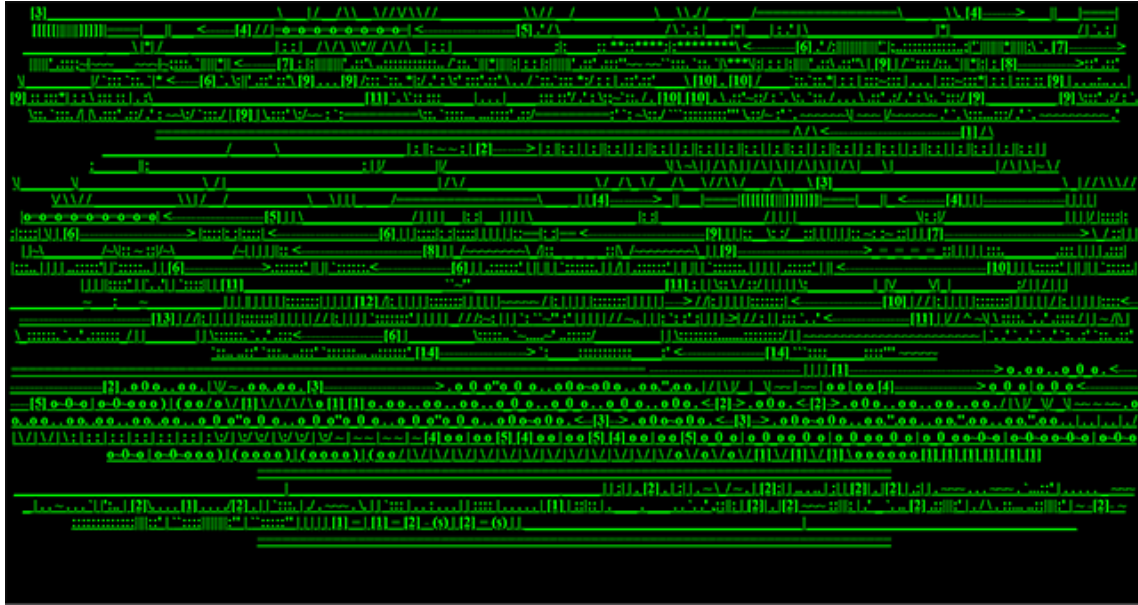


Görsel 17: Rosa Menckman, The Vernacular Of File Formats, 2010

JODİ, dijital sanatın öncülerinden biri olan ve internet sanatı ile Glitch Art'ı birleştiren bir sanatçı ikilisidir. Kodların ve yazılımların yapısal bozukluklarını sanatsal bir dile dönüştürerek izleyicilere farklı bir deneyim sunarlar.

Kasıtlı taklitlere veya kabul görmüş sosyal norm ve kurallara karşı olan Glitch sanatının erken örneklerinden biri, Dirty New Media anlayışında olan Jodi sanat kolektifinin üretimleridir. Kolektif Joan Heemskerk ve Dirk Paesmans isimli iki sanatçı tarafından oluşturulmuştur. Ağ aktivisti olarak bilinen sanatçılar medya sistemlerinin olağan akışlarını hackleyerek, teknoloji kullanıcıların veya tüketicilerinin bu sistemlerle ilgili algılarını değiştirmeye çalışmışlardır. Bu bağlamda interneti sadece iletişim ortamı olarak değil aynı zamanda karşı sanat

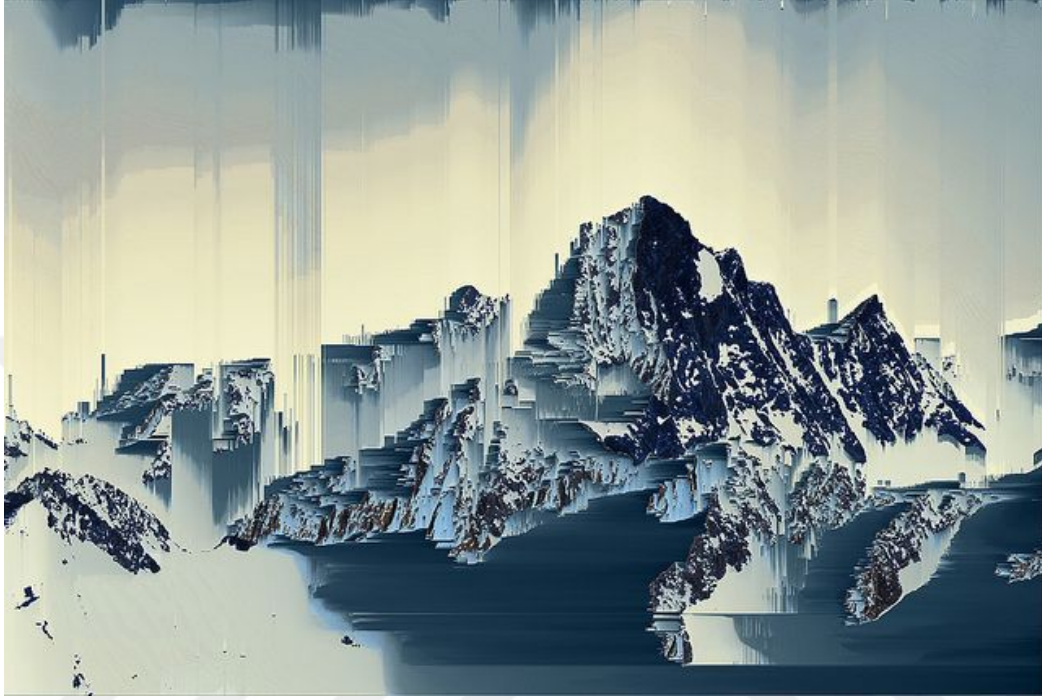
pratikleri için de kullanmışlardır. İlk çalışmaları HTML’de temel hatalar yaparak ve koda çelişkili komutlar ekleyerek klasik sayfa düzenini bozmak olmuştur. Sitenin açılış sayfası, siyah bir arka plan üzerinde anlaşılabilir yeşil metinlerden meydana gelir JODI, eser aracılığıyla web’in getirebileceği potansiyel tehlikelere, kodlarda gizli olabilecek unsurlara ve kullanıcıların nasıl yanıltılabileceğine dikkat çekerek kaos ve kafa karışıklığını etkili bir şekilde vurgulamaktadır (Demircan 2023: 51).



Görsel 18: Jodi (Joan Heemskerk ve Dirk Paesmans), 1995,
www.jodi.org,

Jodi örneğinden yola çıkarak, glitch sanatının hack sanatıyla benzer özellikler taşıdığını söylemek mümkündür. Hack ve geri dönüşüm yoluyla eserler üreten sanatçılardan biri olan Benjamin Gaulon, bilgi ve iletişim teknolojilerinin sınırları ve başarısızlıklarını araştırmıştır. Çalışmalarında teknolojik gelişmelerin sosyal ve çevresel etkilerini inceleyen Gaulon, tüketim toplumu, mülkiyet ve mahremiyet gibi konuları sanatsal projelerinin merkezine yerleştirmiştir. Gaulon'un "Corrupt.desktop" adlı glitch aktivizmi örneği, kendisi tarafından geliştirilen bir yazılımı Apple mağazalarındaki bilgisayarlara yükleyerek bu cihazların masaüstlerini renkli ve kaotik bir hale getirmesinden oluşur. Sanatçı, bir sistemi yıkarken onun üzerinde daha fazla kontrol hissediyorum ifadesiyle, teknolojik sistemlere müdahale etmenin

ona nasıl bir güç verdiğini belirtmiştir. "KindleGlitched (corrupt.epub)" serisinde ise hacklenmiş Kindle cihazlarını sergileyip bunları Amazon üzerinden satışa sunmuştur. Gaulon, bu "glitch ready-made" çalışmalarıyla, modern teknolojilerin planlı eskime sorununu gözler önüne sermiştir (Demircan 2023: 52).



Görsel 19: Kim ASENDORF, Aaefhinnorrrst A, Teknik: Piksel Sıralama, Boyut:78-53 cm, 2010

Asendorf, dijital sanat ve özellikle Glitch Art alanında deneysel çalışmaları ile tanınır. Çalışmalarında sık sık veri bükme ve kod manipülasyonu tekniklerini kullanır. Asendorf 'un "Pixel Sorting" adlı tekniği, görüntüleri algoritmik olarak bozarak estetik bir görsel sunum sağlar.

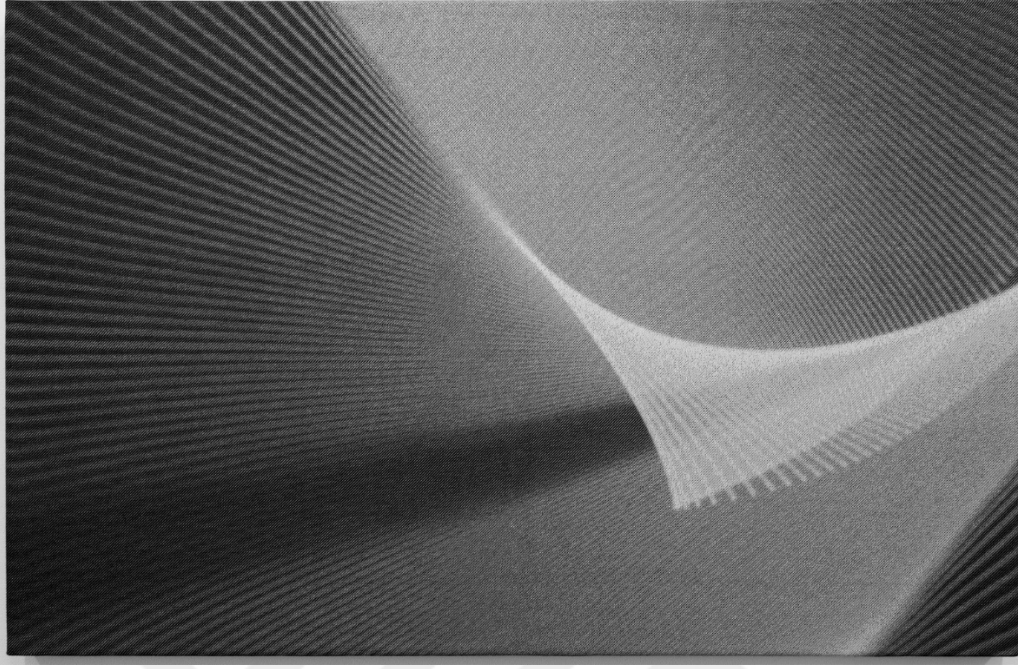


Görsel 20: Kim Asendorf, Aaakls, Piksel yazılımı, 71-53 cm, 2010

Bu çalışmalar, geçmişin medyasının şiirsel yönlerini gözler önüne sermektedir. Bilgisayar kontrollü Jakarlı dokuma tezgâhı, görüntüleri dokuma kumaş haline getirmektedir. Kullanılan görüntü, Nam June Paik 'in geliştirdiği plan ve şemalar doğrultusunda değiştirilmiş bir televizyon ekranının, dijital SLR fotoğraf makinesi ile çekilmiş fotoğrafıdır. Yapılan bu modifikasyonlar, görüntünün bükülmesine, çizgilere ve degradelere ayrılmasına olanak tanımaktadır. Bu serideki görüntüler, ses dalgaları kullanılarak oluşturulmuştur; bir dizüstü bilgisayarda özel bir yazılım aracılığıyla üretilmiş ve ev stereo ekipmanı ile güçlendirilmiştir. Elektronik cihazlardan ve alışılmadık bir süreçten oluşan bu topluluk, medya geçmişinin karmaşık ağı içerisinde bir araya gelmektedir. Her cihazın ve görüntü işlemenin yanı sıra bir sinyalin kodlanması süreci, bu eterik eserler bütününde kendi izini bırakmaktadır (Stearns 2017).

Phillip Stearns, elektronik cihazları ve dijital medyayı kullanarak Glitch Art eserleri üretir. Fiziksel elektronik devreleri manipüle ederek, ses ve görsel bozulmalar oluşturur. "Year of the Glitch" adlı proje, Stearns'ın her gün bir Glitch

Art eseri yarattığı ve paylaştığı bir çalışmadır.



Görsel 21: Phillip Stearns, Interlaced Fields, 2017

Toplumsal cinsiyet, kuir teori, kimlik ve beden konularında çalışan feminist multimedya sanatçısı Andie Shabbar, gözetim teknolojilerinin cinsiyet, ırk, inanç ve sınıfsal farklılıkları politik bir bağlamda nasıl hizmete sunduğunu ve dijital teknolojilerin zayıflıklarını ortaya çıkarmak için Glitch sanatını bir protesto aracı olarak kullanmıştır. Havaalanlarındaki gözetim sistemleri ve x-ray tarayıcılar, vücutları yalnızca kadın ve erkek kimliklerine göre ayırt etmekte ve vücudun inorganik kısımlarını potansiyel silah olarak kodlamakta; bu nedenle cinsiyet protezlerini şüpheli anomaliler olarak algılamaktadır. Bu bağlamda, Shabbar, trans bireyleri potansiyel güvenlik tehdidi olarak gören sistemlere karşı "Queer-Alt-Delete" isimli projesini gerçekleştirmiştir. Shabbar, çalışmasında portre fotoğraflarına, yüz tanıma sistemlerinin işleyişini bozacak şekilde, databending yöntemiyle glitchler oluşturmuştur. Sanatçı, bir sistemin yanıt vermemesi durumunda kapatılması ya da yeniden başlatılması için kullanılan control-alt-delete komutunu referans alarak, control tuşunu çıkarıp her bir fotoğraf için veri kümesine birkaç kez "queer" yazarak JPEG görüntü dosyasını bozmuştur. Queer kelimesini, kod sistemine bir kimlik eklemek yerine sınırlamaları ortadan kaldırmak için seçen Shabbar, yüz

tanıma sistemleri ve diğer güvenlik kontrol sistemlerinin cinsiyetçi yaklaşımlarını eleştirmiştir. "Queer-Alt-Delete" projesi, kontrol sistemlerinin algoritmalarını bozarak, güvenlik kamera sistemlerinin cinsel kimliği belirlemesini engellemeye yönelik bir protesto eylemi olarak öne çıkmaktadır (Demircan 2023: 53).



Görsel 22: Andie Shabbar, Queer-Alt-Delete'den, Glitch, 2018.

Bu bölümde, Glitch sanatının çeşitli türleri ve uygulama biçimleri detaylı bir şekilde incelenmiştir. Glitch sanatının sınıflandırmaları, sanatçılar tarafından kullanılan teknikler ve yaklaşımlar açısından geniş bir yelpazeyi kapsamaktadır. Sanatçılar, Glitch sanatını kendi üslupları ve hedefleri doğrultusunda farklı şekillerde uygulayarak, teknolojinin sınırlamalarını ve kazalarını estetik bir deneyime dönüştürmüşlerdir. Hem rastlantısal hem de bilinçli olarak kullanılan glitch'ler, görsel ve işitsel medyada yenilikçi ve çarpıcı sonuçlar doğurmuştur. Glitch türlerinin ve uygulamalarının çeşitliliği, dijital sanatın dinamik doğasını ve bu sanat formunun sanat dünyasında nasıl önemli bir yer kazandığını gözler önüne sermektedir. Bu bağlamda, Glitch sanatı, geleneksel estetik anlayışlara meydan okurken aynı zamanda teknolojik ve kültürel dönüşümlere de katkıda bulunmaktadır. Glitch'in estetik ve pratik yönleri üzerine yapılan bu incelemeler, dijital sanatın evrimindeki kritik rolünü anlamak ve gelecekteki gelişmeler için bir temel oluşturmak açısından önem arz etmektedir.

3. BÖLÜM

3. DENEYSEL ÇALIŞMALAR

Deneysel Çalışmalar başlığı altında yer alan bu bölüm, Glitch Art ve yapıbozum temalarının ışığında oluşturduğum eserleri içermektedir. Glitch Art, dijital hataların ve bozulmaların estetik değerini ortaya çıkarırken, Yapıbozum ise var olan yapıları çözümleyerek yeni anlam katmanları yaratır. Bu iki yaklaşımın kesişiminde, eserlerim teknolojinin yarattığı bozulmaları nasıl sanatla yeniden ifade edebileceğimizi ve bu sürecin arkasındaki anlamları nasıl sorgulayabileceğimizi inceliyor.



Görsel 23: Nurhan Karataş, Sketchbook – Picsart Uygulamalarında yapılmıştır, 2022

Bu dijital çalışma, yer, zaman ve mekânın belirsizliğini vurgulayan bir figürü merkezine alır. Figür, glitch efekti kullanılarak tasvir edilmiştir; bu sayede geleneksel görsel anlatımın ötesine geçilerek, estetik ve kavramsal bir bozulma sağlanmıştır.



Görsel 24: Nurhan Karataş, Bulantı, Snapseed Uygulamasında uygulanmıştır, 2022

“Bulantı” adlı eser, dış mekânda çekilmiş bir fotoğrafın Glitch Art tekniği ile manipüle edilmesiyle oluşturulmuştur. Çalışmanın belirgin özelliği, fotoğrafın netliğinin kaybolmuş olmasıdır; bu sayede, görselin bütünlüğü bozulmuş ve tanımlanamaz bir hale getirilmiştir.



Görsel 25: Nurhan Karataş, Bir Şehir, Dijital Çalışma, 2022

“A City” adlı dijital çalışma, yüksek binalardan oluşan bir şehir manzarasını merkezine alır. Ancak, görüntü glitch efekti kullanılarak manipüle edilmiştir, bu nedenle şehirdeki yapılar net bir şekilde tanımlanamaz.



Görsel 26: Nurhan Karataş, Bozuk Heykel, Kâğıt Üzerine Karakalem ve Akrilik
Boya Çalışması, 29 x 42 cm, 2022

Bu çalışma, geleneksel karakalem tekniği kullanılarak tasvir edilen bir kadın heykelini konu alır. Heykel, başında bir taç ve üzerinde bir örtü ile detaylandırılmıştır. Kadının sağ tarafında yer alan çiçeklerden oluşan taç, Glitch tekniğiyle, akrilik boya kullanılarak yeniden işlenmiştir.



Görsel 27: Nurhan Karataş, Bir Kadın, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 50 x 70 cm, 2023

"Bir Kadın" adlı eser, kimlik ve algının karmaşıklığını ele almaktadır. Bu çalışmada, Glitch Art tekniği kullanılarak oluşturulan portre, yüzün belirgin özelliklerini bozar ve bulanıklaştırır, böylece figürün kimliği belirginleşmez.



Görsel 28: Nurhan Karataş, Döngü, Sketchbook ve Snapseed Uygulamasında Yapılmıştır, 2024

“Döngü” adlı bu çalışma, tekrarlanan formlar ve sürekli hareketin temsilini içerir. Ancak, bu düzenli yapı, Glitch Art teknikleri kullanılarak kasıtlı bir şekilde bozulmuştur.



Görsel 29: Nurhan Karataş, Meleklerle Bakire, Snapseed Uygulamasında Yapılmıştır, 2023

Bu çalışma, Meleklerle bakire ve çocuk, tablosunun yeniden yorumlanmasıdır. Orijinal eserde, bakire bir kadına kutsallığı temsil eden bir taç

takılmaktadır. Ancak bu çalışmada, kutsallık ve saflık kavramlarına yönelik eleştirel bir duruş sergilenmektedir.



Görsel 30: Nurhan Karataş, İstanbul Şehri, Sapseed Uygulamasında yapılmıştır, 2023

Bu çalışma, İstanbul şehrinin bir fotoğrafının bilinçli olarak bozulmasıyla oluşturulmuştur.



Görsel 31: Nurhan Karataş, Rembrandt'ın Annesi, Kâğıt Üzerine Karakalem Çalışması, 29 x 42 cm, 2023

Glitch estetiği, dijital hataların ve bozulmaların sanatsal bir anlatım aracı olarak kullanılmasını öne çıkarır.



Görsel 32: Nurhan Karataş, Herhangibiri, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 70 x 50 cm, 2021

Herhangibiri adlı bu eser, tuvalin ortasında yüzü olmayan bir figür resmedilmiştir. Glitch Art tekniğiyle bozulmalar oluşturulmuştur.



SONUÇ

Yapıbozum, sanatın evriminde belirleyici bir rol oynayan teorik yaklaşımdır. Bu yaklaşımın kökenleri, 20. yüzyılın başlarına, modern sanatın başlangıç dönemine kadar uzanır. Özellikle Pablo Picasso ve Georges Braque'ın öncülüğünde gelişen kübizm akımı, nesneleri geometrik formlara indirgemek suretiyle geleneksel sanat anlayışını sorgulamış ve sanatın temsil edici doğasına yönelik radikal bir yeniden değerlendirme sağlamıştır.

Yapıbozumu daha da derinleştiren bir diğer önemli etken ise, Dadaizm ve Sürrealizm gibi sanat akımlarıdır. Dadaistler, rastgelelik ve absürdizmi vurgulayarak sanatın tanımını ve kurallarını geçersiz kılma amacı gütmüşlerdir. Sürrealistler ise bilinçaltının ve rüyaların etkisi altında, soyut ve gerçeküstü anlatımlar geliştirmişlerdir.

Yapıbozum, sanatçılara geleneksel perspektifleri ve formları sorgulama fırsatı sunarak, sanatın ifade biçimlerinde yenilikçi bir özgürlük alanı yaratmıştır. Bu yaklaşım, sanat eserlerindeki geleneksel yapıları ve anlamları eleştirerek, yeni ve yaratıcı ifade biçimlerinin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır.

Günümüzde, yapıbozumun etkilerini şekillendiren birçok faktör bulunmaktadır. Bu faktörler arasında teknolojik gelişmeler, kültürel dönüşümler ve toplumsal değişimler yer almaktadır. Özellikle dijital sanat ve yeni medya sanatının yükselişi, bilgisayar tabanlı sanat üretiminin artmasıyla birlikte yapıbozumu daha da genişleten bir gelişim sürecini tetiklemiştir. Dijital araçlar ve medya, sanatçıların geleneksel yöntemlerin ötesinde yeni ifade biçimleri geliştirmelerine olanak tanımış ve sanat dünyasında yenilikçi ufuklar açmıştır. Ancak yapıbozumu, sanat tarihindeki geleneksel anlayışları sorgulama ve yenilikçi ifade biçimleriyle sanat dünyasında yeni ufuklar açma özelliğini korumaktadır.

Tez çalışmasında yapıbozumcu bir dil olarak, Glitch Art'ın yapısal ve estetik boyutları incelenmiştir. Glitch Art, teknolojik hataların ve arızaların estetik bir dil olarak kullanılmasıyla ortaya çıkan bir sanat formudur. Bu sanat biçiminin hem teorik hem de uygulamalı yönleri, özellikle Derrida'nın yapıbozum (deconstruction) ve Saussure'ün yapısalılık (structuralism) teorileri çerçevesinde ele alınmıştır.

Jacques Derrida'nın yapıbozum teorisi, dil ve anlamın sürekli bir değişim ve bozulma sürecinde olduğunu savunur. Glitch Art, bu bağlamda, estetik anlamda bozulmanın ve kaymanın bir ifade biçimi olarak değerlendirilebilir. Glitch'ler, yapıbozumun somut bir örneğini sunar; dijital hatalar, sistemlerin öngörülen işleyişlerini kırar ve bunun sonucunda ortaya çıkan görsel veya işitsel sonuçlar, geleneksel anlam yapılarının ötesine geçer. Bu durum, sanat eserinin anlamını ve estetik değerini yeniden yapılandırır.

Ferdinand de Saussure'ün yapısalcı yaklaşımı, dilin anlamının dilsel ilişkiler ve sistemler üzerinden kurulduğunu öne sürer. Glitch Art, bu teoriyi sorgulayan bir estetik deneyim sunar. Glitch'ler, genellikle belirli bir sistem veya yapı içinde meydana gelen hataların dışavurumudur ve bu hataların sanatsal bir ifade biçimi olarak kullanılması, yapısalcı anlayışın sınırlarını zorlar. Glitch Art, sistemlerin ve yapıların ötesine geçerek, anlamın sürekli bir kayma ve belirsizlik içinde olduğunu gösterir. Glitch Art'ın yapısal bozulmaları ve biçimsel değişimleri, sanat nesnesinin geleneksel sınırlarını aşarak, yeni bir estetik anlayış ve deneyim sunar. Bu bağlamda, glitch'ler sadece birer estetik arıza değil, aynı zamanda anlamın ve sanatın yapısal sınırlarının yeniden sorgulandığı bir alan olarak görülmelidir. Artık sanat eserleri, sistemlerin ve teknolojilerin doğrudan etkisi altında şekillenen, fakat bu etkileri bozan ve sorgulayan bir dil geliştirmiştir.

Sonuç olarak, Glitch Art, yapıbozum bir dil çerçevesinde değerlendirildiğinde, teknolojik ve estetik bozulmanın sanat pratiğinde nasıl anlam kazandığını gösteren bir örnektir. Bu sanat formu, anlamın, estetiğin ve teknolojinin kesişim noktasında yeni bir dil ve ifade biçimi sunar, bu da modern sanatın ve kültürel üretimin dinamiklerini anlamak için bir temel sağlar.

KAYNAKÇA

- Antmen, Ahu (2021). *20. Yüzyılda Batı Sanatında Akımlar*. Ankara: Sel Yayınları.
- Aydın Kemal ve Engin Güney (2021). “Dijitalin Algısal Manipölasyonuna Karşı Dijitalde Aksaklık İle Bilinç Uyarımı.” *Journal Of Arts*, 4(2): 67-78.
- Aytekin, Cemil Arzu ve Bahadır Aşkın (2019). “Postmodern Sanatta Yaşam Hakkında Bilinenlerin Yapıbozuma Uğratılması ve Yeniden Kurma Olarak Otobiyografi.” *Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art*, 4(7): 45-61.
- Aytekin, Semih (2020). *Resim Sanatında Yaratıcı Bir Tavır Olarak Yapıbozum*, Kastamonu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı, Kastamonu.
- Büyükparmaksız, Mehmet Ali (2021). “Postmodern Sanattan Güncel Sanata Yapıbozuma Uğrayan Bedenler.” *Sanat Tarihi Dergisi*, 30(1): 105-147.
- Danabaş, Nalan (2023). 21. Yüzyıl Kil Malzeme ile Yapısöküm Metodu Üzerinden Sanatçı ve Yapıt Okumaları. *Uluslararası Disiplinlerarası Ve Kültürlerarası Sanat*, 68-89.
- Demircan, Özlem (2023). “21. Yüzyılda Karşı Sanat Anlayışı Olarak Glitch.” *Yedi - Sanat, Tasarım Ve Bilim Dergisi*, (30); 43-56.
- Dewey, J. (2021). *Deneyim Olarak Sanat*. Vakıfbank Kültür Yayınları.
- Doğan, Samet (2021). “Jacques Derrida’nın “Differance” Söylemi ve Postmodern Sanata Yansıma Biçimleri.” *İMÜ Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 7(2), 271-293.
- Eagleton, Terry (2011). *Eleştiri ve İdeoloji Marksist Edebiyat Teorisi Üzerine Bir Çalışma*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Erişti Suzan Duygu Bedir ve Göç Selime (2019). “Yeni Medya Sanatı Olarak 'Glitch' İleti Sürecinin Sorgulanması.” *Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi, Yaz* (22): 113-128
- Grammatikopoulou, C. (2017). “The wilderness in the machine”: Glitch and the

poetics of error.

Güney, Engin (2020). “Kültürel Değişimler İlişkisinde Post-Dijital Sanat: Sınır İhlalleri.” *Journal of Arts*, 3(2): 129-142.

İlhan, Sümeyra (2023). “Moderninden Postmoderne Sanatta Nesnenin Değişen Yapısı ve Anlamı.” *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 24(45): 763-779.

Kanat, Sevtap (2018). “Glitch Sanatı”. *İnönü University Journal of Culture And Art* 4(2): 28-35.

Köksal, Musa (2022). “Sanat Nesnesinin Estetik Değeri Ve Başkalaşımı”. *Sanat Dergisi*,(22): 123-134.

Kurtuluş Mehmet ve Paşa Can (2022). ““Post Dijital Estetik Bağlamında” İnteraktif Bir Devre Koklama (Circuit Sniffing).” *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 12(25): 101-112.

Kuş, Metin (2019). Postmodern Sanat ve Günümüz. *ICES*, (s. 1003 - 1010). İstanbul.

Küçükaltı, Kasım (2004). Yapısöküm. *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi*, 13(1): 321-332.

Küçükaltı, Kasım (2008). *Batı Metafiziğinin Dekonstrüksiyonu: Heidegger ve Derrida*, Ankara: Sentez Yayınları.

Moradi, İman (2004). *Glitch Aesthetics*. yumpu.com.

Özeskici, Evrim (2019). “Sanatta Bir İfade Aracı Olarak Soyutlama.” *Kayseri Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (1): 43-67.

Özyurtçu, Yeşim (2020). Glitch Sanatı ve Resim Sanatında Glitch Tekniğinin Etkileri Üzerine Bir Araştırma. Yüksek lisans tezi, Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Rutli, Erman Evren (2016). “Derrida’nın Yapısökümü”, *Temaşa Erciyes Üniversitesi Felsefe Bölümü Dergisi*, 5(49): 49-68.

Stearns, P. D. (2017). *phillipstearns.com*. <http://www.phillipstearns.com> adresinden alındı

- Şahiner, Rıfat (2013). *Sanatta Postmodern Kırılmalar*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Şengül, Erhun (2001). Anti - Görsel Deneyim Ve Anti - Estetik Haz: Joesph Kosuth. *İdildergisi.com*, 2(08): 1-13.
- Uçan, Hilmi (2009). Modernizm/Postmoderiniz Ve J. Derridanın Yapısökümcü Okuma ve Anlamlandırma Önerisi. *Turkish Studies International Periodical For The Languages*, 4(8): 2283 - 2306.
- Uslu, Yaşar (2016). “Görsel Bozulmanın Adı; Glitch Art”. *İdil Dergisi*, 5(27): 1967-1976.
- Uzunoğlu, Meryem (2019). “Yapıbozumcu Çağdaş Sanat Pratikleri”. *Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, (21): 21-31.
- Yanık, Hayrullah (2016). “Yapısöküm Üzerine Birkaç Not”. *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi*, 1(2).
- Yıldız, Kübra (2019). *Resim Sanatında Derrida Etkisi: Yapısöküm*. Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı, Samsun.



ÖZ GEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı Soyadı: Nurhan KARATAŞ

Uyruğu: T.C.

