



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

Resim Anasanat Dalı

DÜZENDEKİ ÇELİŞKİLERİN YAPISÖKÜM YOLUYLA SANATA YANSIMALARI

Ceren Badı

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2025



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Resim Anasanat Dalı

DÜZENDEKİ ÇELİŞKİLERİN YAPISÖKÜM YOLUYLA SANATA YANSIMALARI

Ceren Badı

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2025

DÜZENDEKİ ÇELİŞKİLERİN YAPISÖKÜM YOLUYLA SANATA YANSIMALARI

Danışman: Profesör, Hüsnü DOKAK

Yazar: Ceren BADI

ÖZ

Bu tez, bireyin içinde yaşadığı düzenin sorgulanmayan yapısını, o yapının kendi iç çelişkileri üzerinden yeniden düşünmeyi amaçlamaktadır. Her düzen, kendi içinde bir çatışmayı barındırır; bu çatışmalar ise çoğu zaman bastırılır, görmezden gelinir ya da olağanlaştırılır. Bu çalışmada, çelişkilerin bastırılması yerine görünür kılınması, sanat yoluyla düşünsel bir yüzleşme alanı olarak ele alınmıştır.

Jacques Derrida'nın yapısöküm kuramı, anlamın durağan değil, sürekli bir çözülme ve yeniden kurulum sürecinde olduğunu savunur. Bu yaklaşım, yalnızca metinlere değil, toplumsal yapılara, imgeler dünyasına ve gündelik nesnelere de uygulanabilecek bir düşünme biçimi olarak değerlendirilmiştir. Tezde, bu düşünce ekseninde sanatın çelişkiyle kurduğu ilişki hem biçimsel hem de kavramsal düzeyde ele alınmış; estetik olanın ardındaki politik, toplumsal ve bireysel katmanlar çözümlenmiştir.

Uygulama süreci, gündelik hayatın içinde yer alan nesnelerin işlevlerinden koparılarak yeniden düzenlendiği yerleştirmeler ve serigrafi baskılarla ilerlemiştir.

Bu tez, sanatın çelişkiler karşısında edilgen bir alan olmadığını; aksine, çelişkiyi dönüştürme ve görünür kılma potansiyeli taşıyan bir üretim biçimi olduğunu ortaya koyar. Yapısöküm aracılığıyla, bastırılan anlamlar açığa çıkarılmış; bireysel deneyim, toplumsal yapılar ve estetik dil arasında düşünsel bir bağ kurulmuştur.

Anahtar Sözcükler: Yapısöküm, Çelişki, Düzen, Estetik, Toplum.

ABSTRACT

This thesis aims to reconsider the unquestioned structure of the system in which the individual lives, through the internal contradictions inherent in that very structure. Every system contains its own conflicts; however, these conflicts are often suppressed, ignored, or normalized. This study approaches the visibility of these contradictions not as something to be repressed, but as a site for intellectual confrontation through art.

Jacques Derrida's theory of deconstruction argues that meaning is not fixed, but in a constant process of dissolution and reconstruction. This approach is considered not only applicable to texts, but also to social structures, the world of images, and everyday objects. Within this framework, the relationship between art and contradiction is examined on both formal and conceptual levels; the political, social, and individual layers underlying the aesthetic are analyzed.

The practical process of the thesis developed through installations and screen printings, where objects from daily life were stripped of their functions and reconfigured.

Ultimately, this thesis asserts that art is not a passive domain in the face of contradictions, but rather a productive force with the potential to transform and reveal them. Through deconstruction, repressed meanings are brought to light, and a conceptual connection is established between individual experience, social structures, and the aesthetic language.

Keywords: Deconstruction, Contradiction, System, Aesthetics, Society, Object.

TEŞEKKÜR

Öncelikle danışmanım Prof.Hüsnü Dokak, Jüri üyeleri Doç. Dr. Ozan Bilginer ve Dr. Öğr. Üyesi Hatice Çöklü Aşkın'a tüm katkıları için teşekkürler. Sanat pratiklerim konusunda gelişimime sağladığı katkılar için yüksek lisans atölye hocam Dr. Öğr. Üyesi Engin Esen'e teşekkürler.

Bu yolculukta her anlamda yanımda olan çok sevgili aile üyelerim annem Cavide Badı'ya, babam Kenan Badı'ya, anneannem Nazlı Karslı'ya, ablam Elif Kanıcıoğlu'na son olarak dayım Halim Karslı ve çok sevgili ailesine sonsuz teşekkürler.

Bana Hacettepe'nin kazandırdığı ve bu yolda desteklerini esirgemeyen canım arkadaşlarım Ezgi Berk'e, Ece Nezahat Yılmaz'a, Elif Sevde Karaoğlu'na, Medine İrem Dokumacı Akyüz'e sonsuz teşekkürler.

Manevi destekleri ve literatür konusunda katkıları için Hande Umur Yazıcıoğlu ve İlker Yazıcıoğlu'na teşekkürler.

Lise hayatımın bana kattığı ve manevi olarak desteklerini hissettiğim arkadaşlarım Mert Esin'e, Sedat Korkmaz'a, Hüseyin Samet Öksüz'e, Zafer Fecri Kaya'ya ve o zamandan itibaren bana arkadaştan öte artık kardeş olan Beyza Nur Ceylan'a sonsuz teşekkürler.

Hayatıma bu süreçte dahil olan; bana sevgisiyle güç veren, varlığıyla yaşamımı tüm ışığıyla aydınlatan canım sevgilim Gencay Özdemir'e kalbimin en derininden teşekkür ederim.

Kedilerim Luna ve Bal Badem'e varlıklarıyla bana her zaman güç ve huzur verdikleri için teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ.....	i
ABSTRACT.....	ii
TEŞEKKÜR.....	iii
İÇİNDEKİLER DİZİNİ	iv
GÖRSEL DİZİNİ.....	v
GİRİŞ.....	1
1.BÖLÜM: DÜZEN VE ÇELİŞKİ.....	4
1.1. Sanatta Düzen ve Çelişki Örnekleri.....	5
1.2.Toplumun Düzen ve Çelişkileri.....	8
1.3.Modern Çağın Çelişkileri.....	15
1.4.Postmodern Dönem ve Parçalanmış Anlamlar.....	23
2.BÖLÜM: YAPISÖKÜM – ANLAMIN YIKIMI VE YENİDEN İNŞASI.....	25
2.1. Yapisöküm ve Sanat.....	27
2.2.Sokakta Yapisöküm.....	35
3.BÖLÜM: SANATÇININ TEZ KAPSAMINDA KENDİ ÜRETİM SÜRECİNİN UYGULAMALI ÇALIŞMALAR ÜZERİNDEN ANLATISI.....	47
SONUÇ.....	52
KAYNAKÇA.....	54
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	55
ETİK BEYANI.....	56
YÜKSEK LİSANS TEZİ ORJİNALLİK RAPORU.....	57
THESIS ORIGINALITY REPORT.....	58

GÖRSEL DİZİNİ

Görsel 1. Annette Messager, *'Les restes II' (The Remains)*, 2000, Musée d'art contemporain Val-de-Marne, MAC / VAL, (Museum of Contemporary Art), Paris.

<https://ivam.es/noticias/dossier-de-premsa-annette-messager-pudic-public/>.....5

Görsel 2. Theaster Gates, *Civil Tapestry 4*, 2011.

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/gates-civil-tapestry-4-t15633>.....6

Görsel 3. Doris Salcedo, 8. Uluslararası İstanbul Bienali için yerleştirme, 2003. İki bina arasındaki boşluğa istiflenmiş 1600 sandalye. <https://sculpturemagazine.art/life-might-prevail-doris-salcedos-plegaria-muda/> 7

Görsel 4. Ceren Badı, *Okudum, anladım, onaylıyorum*, Hazır Nesne Üzerine Düzenleme, 2025.....9

Görsel 5. Ceren Badı, *'Miras'*, Hazır Nesne Üzerine Düzenleme, 35x39cm, 2025..10

Görsel 6. Ceren Badı, *İyi Uykular Orman*, Enstalasyon, 2022.....12

Görsel 7. Ceren Badı, *Ben Judith*, Serigrafi Baskı, 2025.....13

Görsei 8. Caravaggio, *Judith Holofernes'in Başını Keserken*, Tuval üzerine Yağlı Boya, 145x195 cm, 1598-1599.....14

Görsel 9. Gustav Courbet, *Ornans'ta Cenaze /Un enterrement à Ornans*, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1849-1850.....19

Görsel 10. Georges Seurat, *Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Öğleden Sonrası / Un dimanche après-midi à l'île de la Grande Jatte*, 1884.....21

Görsel 11. Hannah Höch, *Güzel Kız/ Das Schöne Madchen*, Kolaj, 1920.

<https://utopiadystopiawwi.wordpress.com/dada/hannah-hoch/the-beautiful-girl/> 21

Görsel 12. Andre Breton, *Kilisedeki Yumurta veya Yılan/ Egg in the Church or Snake*, Kolaj, 1932. <https://arthur.io/art/andre-breton/egg-in-the-church-or-the-snake>.....22

Görsel 13. Marcel Duchamp, Çeşme / Fountain, 1917. Wikipedia. Erişim: https://tr.wikipedia.org/wiki/Fountain %28Duchamp%29	28
Görsel 14. Raoul Hausmann, 1965, <i>Mekanik Kafa: Çağımızın Ruhu / Mechanischer Kopf –Der Geist Unserer Zeit</i> . Ekdergi. Erişim: https://www.ekdergi.com/radikal-avant-garde-buyuk-savastan-buyuk-depresyona-curumenin-karsi-estetigi/	30
Görsel 15. Malevich, 1915, Siyah Kare/ Black Square, Tuval Üzerine Yağlı Boya. Erişim: https://www.tate.org.uk/art/artists/kazimir-malevich-1561/five-ways-look-malevichs-black-square	31
Görsel 16. Joseph Kosuth, <i>Bir ve Üç Sandalye/ One and Three Chairs</i> , 1965, Modern Sanat Müzesi, New York	32
Görsel 17. Andy Warhol, Yeşil Coca-Cola Şişeleri / Green Coca-Cola Bottles, 1962. Whitney. Erişim: https://whitney.org/collection/works/3253	33
Görsel 18. Barbara Kruger, <i>Kendin Değilsin /You Are Not Yourself</i> , 1981. Wikipedia. Erişim: https://en.wikipedia.org/wiki/You_Are_Not_Yourself	34
Görsel 19. Jacques Villegle, “122 rue du temple”, Keten Üzerine Dekolaj, 159x210 cm, 1968.....	36
Görsel 20. Ceren Badı, “ <i>Arızalı</i> ”, Hazır Nesne Üzerine Düzenleme, 67x50x20 cm, 2024.....	37
Görsel 21. Alfredo Jaar, <i>Amerika İçin Bir Logo</i> , Spectacolor animasyon, 42 saniye, Times Meydanı, New York, 1987, fotoğraf: Jane Dickson/Public Art Fund Erişim: https://publicdelivery.org/alfredo-jaar-a-logo-for-america/	38
Görsel 22. Jenny Holzer, “Beni İstediğimden Korum / Protect me from what I want”, 1983, NY Times Meydanı Reklam Panosu.....	39
Görsel 23. Ceren Badı, <i>Durdurun Dünyayı</i> , Hazır Nesne Üzerine Düzenleme, 2022.....	40
Görsel 24. Ceren Badı, <i>Parazit</i> , Hazır Nesne Üzerine Düzenleme, 27x19x7,5 cm, 2025.....	41

Görsel 25. Banksy, <i>Balonlu Kız / Girl With Baloon</i> , 2002. Wikipedia. Erişim: https://tr.wikipedia.org/wiki/K%C4%B1rm%C4%B1z%C4%B1_Balonlu_K%C4%B1z#/media/Dosya:Banksy_Girl_and_Heart_Balloon_(2840632113).jpg	42
Görsel 26. Banksy, <i>Çöpteki Aşk / Love in the Bin</i> , 2018. Sothebys. Erişim: https://www.sothebys.com/en/articles/sothebys-gets-banksyed-at-contemporary-art-auction-in-london	43
Görsel 27. Banksy, 2018, <i>Çöpteki Aşk / Love in the Bin</i> . Sothebys. Erişim: https://www.sothebys.com/en/articles/sothebys-gets-banksyed-at-contemporary-art-auction-in-london	43
Görsel 28. Banksy, <i>Dismayland</i> , 2015. Widewalls. Erişim: https://www.widewalls.ch/magazine/banksy-dismaland-closing	44
Görsel 29. Banksy, <i>Dismayland</i> , 2015. The Guardian. Erişim: https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/aug/20/banksy-dismaland-amusements-anarchism-weston-super-mare	45
Görsel 30. Banksy, <i>Dismayland</i> , 2015. The Guardian. Erişim: 02.06.2023. https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/aug/20/banksy-dismaland-amusements-anarchism-weston-super-mare	46
Görsel 31. Ceren Badı, Öz, Serigrafi Baskı, 50x70 cm, 2025.....	48
Görsel 32. Ceren Badı, <i>Elisiz</i> , Ayna ve Dantel, 50x29 cm, 2024.....	49
Görsel 33. Ceren Badı, <i>Elma Düşü</i> , Serigrafi Baskı, 35x50 cm, 2025.....	50

GİRİŞ

Fransız filozof Jacques Derrida tarafından geliştirilen yapısöküm kavramı metinleri analiz etmek adına eleştirel bir yöntem olarak ortaya atılmıştır. Derrida'ya göre bir "şey"ın anlamı tek ve değişmez değildir, birçok anlamı mevcuttur. Bu anlayışla yapısöküm, "şey"ın gizli anlamlarını ortaya çıkarmaya çalışır.

Derrida'nın yapısökümünde çelişkiler bir zayıflık olarak ele alınmaz. Çelişki, onun için anlamın çok katmanlı oluşu ve bu sayede daha da güçlü olduğudur. Derrida'nın yazılı metinler aracılığıyla ele aldığı bu eleştiri yöntemi oldukça geniştir ve sanat, sosyoloji, psikoloji gibi birçok alanda uygulamaya açıktır. Günlük yaşamımızda sıkça karşılaşılabileceğimiz durumları bu yöntemle değerlendirebilir ve çelişkilerimiz aracılığıyla güç sağlayabiliriz. Yapısöküm, değerlendirmemiz boyunca düzen ve çelişkiyi incelerken önemli bir başroldür.

Hayatın devamlılığı için ihtiyaç duyulan düzen, birçok çelişkiyi içinde barındırır. Düzen, çelişkiyi içinde barındırmayı tercih etmeyeceği bir kavram olmasına rağmen bu iki kavram bazı durumlarda birbirini beslemektedir. Çelişkilerin sorgulanması ise pek çok yeni düzeni beraberinde getirmiştir. Birbirleri ile sürekli bir devinim halindedirler ve birbirleri içinden doğabilirler.

Düzenin oluşum nedeninde, insanın doğal yaratılışı itibariyle belirsizliğe olan tahammülsüzlüğü yatmaktadır. Var olan insan, ilk önce dünyadaki varlığını anlamaya çalışmıştır. Hareket etmek, sesler çıkarmak, görmek... Zaman içinde bu süreç, deneyimle birlikte daha anlamlı hale gelmiştir. Deneyim, keşfetmeyi ve bilmeyi beraberinde getirmiştir. Her bir deneyim yeni bir düzeni bize sunmuştur, her bir düzen de yeni çelişkileri ve ardından yeni bir düzeni.

İnsanın anlam arayışı temel bir eğilimdir, hayatı boyunca çatışmaları varoluşunu anlamlandırma konusunda bir süreklilik içinde olacaktır. Sebebi ise varolan her düzende meydana gelen çözüm bulması güç durumlar ve çelişkilerdir. Çelişki ise, gerçeğin yanılsamasından ortaya çıkmaktadır. "Gerçek" ve "düşünce" birbirleri arasında tutarsızlıklar gösterdiğinde çelişki meydana gelir. O noktada durum, çelişmez bir hale gelene kadar tekrar tekrar ele alınır, sorgulanır. Sorgulama beraberinde fikirler gerçeğe ayna tutar ve değişim kaçınılmazdır. İçinde bulunduğumuz düzendeki

Çelişkilerin farkında olmamak veya yok saymak kendilik bilincini kaybetmek gibi bireyin aleyhine gelişecek durumların öncüsüdür.

Çelişkilerin yığın haline geldiği noktada bizi “kaos” karşılar. Bu noktada değişim ve dönüşüm kaçınılmazdır. Kaos bizi ürkütebilir çünkü birçok belirsizliği beraberinde getirir. Fakat döngünün bir parçasıdır ve çelişkilerin yığıldığı ve özömlenmediği noktada kaos olacaktır.

Bu tez, düzen içinde bulunan bireyin çelişkilerini ele almaktadır. Sorgulamaya giren birey düzenin içindeki çelişkilerin farkına varacaktır. Yapisöküm eleştiri pratiği sorgulamalar yaparken bireyin elinden tutar. Yapisökümcü bir yaklaşımla durumu parçalara ayırarak inceleyip ardından birleştirerek tekrar sunmak, çelişkileri anlama konusunda bize yardımcı olur. Bu durum bireye, gerektiğinde kaos yaratabilme gücü verir. Çelişkilerin farkındalığıyla değişen düzen ya da gerçekleşecek olan kaos ise peşine yeni bir düzene gebedir. Kaostan korkulmamalıdır, çünkü yaşamın ta kendisidir. Her şeyin “en başı” kaostur.

Bu noktada sanatı yaşamdan ayrı düşünmek yanlış olacaktır. “Bir sorunun araştırılmasında, sanat-yaşam ayrımı yerinde olmayan bir ayrımdır. Sanatçının yaptığı şey, durumları belli sınırlar içinde göstermek; sayısız olaylar, ya da olabilecek olaylar arasından en önemlilerini çekip çıkararak, onlara yeni boyutlar kazandırarak değerlerini belirtmek; başka insanların da onların anlamlarını görebilmesini sağlamaktır.” (Kuçuradi, 1997, s. 9)

Geçmişten günümüze devam eden düzen arayışı hem birey hem de toplum tarafından popölerliğini asla kaybetmemiştir. İnsan, varoluş itibariyle düzende olmak ister. Tezin yazılma gerekçesi, alternatif düzen arayışında kapsamlı bir bakış açısı sunmaktır.

Tüm bu bilgiler ışığında, düzendeki çelişkiler yapısöküm eleştiri pratiği bağlamında tekrar ele alınmıştır. Çelişkiler ve tutarsızlıklar sorun edilip yapısöküm beraberinde yeni bir düzen arayışları sunulmuştur. Hayatın kendisinden ayrı düşünölemeyen sanatta ise durumun yansımalarına değinilmiştir. Düzen, çelişki ve kaos ilişkisi yapısöküm ile birlikte sanatsal bağlamda ele alınmıştır.

Yapisöküm aracılığıyla, çelişkilerin farkındalığı ve bu farkındalık beraberinde yeni düzen arayışları incelemiştir. İncelenen çelişkiler, ağdaş toplumun görünür kıldığı yüzeysel düzenin ardında bastırılan sessizliklerdir. Düzen ve çelişki konuları işlenirken

referanslar sosyoloji bilimi ve felsefe disiplininden edinilmiştir. Nitel teorik araştırmalar, uygulamalı çalışmalarla desteklenmiştir. Uygulamalı çalışmalarda, günlük hayatımızda bize eşlik eden nesneler fonksiyonel olarak kendi anlamlarından uzaklaştırılıp yeni anlamlar kazanmıştır. Bununla beraber görünenin yeni anlamlarıyla kurulan ilişki, serigrafi baskı tekniğiyle çoğaltılmıştır. İzleyici ile düzenin içindeki tanidik nesneler ve görüntüler aracılığıyla ilişki kurulup, izleyicinin düzenin sahiciliğini sorgulaması hedeflenmiştir.



1.BÖLÜM: DÜZEN VE ÇELİŞKİ

Düzen, bir amaçtan ortaya çıkar. Amaç uğruna soyut veya somut “var olanın” bir yönteme dönüştürülmesi olarak düşünebiliriz. Neden ve sonuç ilişkileri, benzerlik ve farklılar göz önünde bulundurarak bu yöntem oluşturulur.

İnsanın ilk nefesi aldığı andan itibaren yegâne amacı yaşamaktır. Bu amaç için de çevresini anlamlandırma çabasıyla kurduğu neden-sonuç ilişkileriyle bir düzen oluşturma çabasına girmiştir.

“Düzen; kati bir kuralın kararlaştırılmasıyla neyin, ne zaman, nerede, nasıl yapılacağını belirleyen; benzer durumlarda tereddüte ve kararsızlığa mahal vermeden her seferinde tekrarlanan bir kuraldır. Faydaları inkar edilemez. İnsanın fiziksel gücünü muhafaza ederek uzay ve zamanı en faydalı şekilde kullanmasını sağlar.” (Freud, 2021, s. 35-36)

İçinde bulunduğumuz hayat sürekli bir değişim ve dönüşüm halindedir. Dolayısıyla tasarlanan düzen de fayda açısından hayatla birlikte değişmeli ve dönüşmelidir, esnek olmalıdır. Kabul edilen düzende edilen ısrar, çelişkileri farketmemizin önünde geçecektir.

“Çelişki. 1 Mantıkta, bir ve aynı önermenin aynı anda hem tasdiki ve hem de inkârı, hem evetlenmesi ve hem de değillenmesi; bir önerme ile bu önermenin değillemesinden oluşan küme. (Cevizci, 2003, s. 87)”

Çelişki, sanılanın aksine bir hata değil, varlığın temel dinamiklerinden biridir. Yaygın anlayışta değişim çelişki olarak görülse de, aslında çelişki; değişim değil, değişime direniştir. Bu bağlamda asıl çelişki, yaşamın doğasına aykırı şekilde durağan kalmak ve dönüşüme karşı direnç göstermektir. Değişime direniş, sürekli gelişim içinde olan yaşam karşısında bireyi uyumsuz kılar. Bu direnişin kaçınılmaz sonucu ise çelişkilerin birikmesi ve sonunda kaosu ortaya çıkmasıdır. Kaos, çelişkilerin çözülmediği ve bastırıldığı durumların kaçınılmaz sonucudur. Bu bağlamda düzen, doğası gereği değişime açık olmak zorundadır. Çünkü direnç gösterilen her durumda, kaçınılmaz olarak kaos ortaya çıkacak ve nihayetinde değişim yine gerçekleşecektir.

Yerleşik düzenlerin çoğu zaman doğal ve sorgulanmaz görünen sınırları, aslında yeniden düşünülmeyi, içerdikleri çatışmaları görünür kılacak biçimde yeniden ele alınmayı gerektirir. Her düzen, ilk bakışta bir bütünlük izlenimi verse de içinde taşıdığı

karşıtlıklar ve bastırılan anlamlar aracılığıyla çatlamaya hazır bir zemine sahiptir. Bu çatlaklardan sızan belirsizlik, sabitlenmiş kabulleri zayıflatır ve düşüncenin, bireysel ya da toplumsal olanın yeni biçimlerde kurgulanabilmesine alan açar.

Bu bağlamda, düzenin değişmezliğine duyulan inancın ötesine geçerek, onu oluşturan ilişkilerin çözümlemeye açık hale getirilmesi; görünür olanın ardındaki çok katmanlı anlamlara ulaşabilmenin bir yolu olabilir. Her düzenleme, bir tür kurguya; her kurgu da farklı biçimlerde yeniden inşa edilebilir. Dolayısıyla çelişkilerin bastırılmak yerine açığa çıkarılması, yalnızca eleştirel bir farkındalık yaratmakla kalmaz, aynı zamanda var olanı dönüştürmeye yönelik yaratıcı bir ihtimali de beraberinde getirir. Sanat da bu yaratıcı ihtimali somutlaştıran, görünmeyeni görünür kılan ve çözülmeyi dönüştürücü bir deneyime dönüştüren en güçlü alanlardan biri olarak öne çıkar.

1.1.Sanatta Düzen ve Çelişki Örnekleri

Çelişki, yalnızca düşünce düzeyinde değil; aynı zamanda gerçekliğin doğasında veya düşünce ile gerçeklik arasındaki ilişkide de ortaya çıkabilir. Bu durum genellikle, bireyin gerçekliği algılama biçimindeki yanılsamalar ya da düşünsel çerçevede oluşan uyumsuzluklardan kaynaklanmaktadır. Sanat, çoğu zaman bu çelişkileri görünür kılmak ve izleyiciyi düşünsel bir yüzleşmeye davet etmek amacıyla kullanılmıştır. Sanat yapıtı, düzenin içindeki kırılmaları, normların yarattığı baskıyı ya da görünmeyen çelişkileri estetik bir form içinde yeniden üretir ve sorgular.



Görsel 1. Annette Messager, 'Les restes II' (*The Remains*), 2000, Musée d'art contemporain Val-de-Marne, MAC / VAL, (Museum of Contemporary Art), Paris.

<https://ivam.es/noticias/dossier-de-premsa-annette-messager-pudic-public/>

Annette Messenger tarafından üretilen eser (Görsel 1); düzenin içinde kabul edilmiş, çocukluğun masumiyetiyle ilişkilendirilen nesnelerin bu sefer farklı bir rolle sergileniş biçimlerini barındırır. Eser, birbiriyle çelişen duygu ve mesajları içerir: Büyüleyici-korkunç, şefkatli-şiddetli, masumiyet-cinsellik... Böylece eser, hem biçimsel hem de içerik düzleminde izleyiciyi çelişkili bir deneyime davet eder ve estetik normlara dair yerleşik yargıları sorgular hale getirir.



Görsel 2. Theaster Gates, *Civil Tapestry 4*, 2011.

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/gates-civil-tapestry-4-t15633>

Theaster Gates, *Civil Tapestry* adlı seri olarak ürettiği çalışmalarında materyal olarak yangın hortumlarını kullanır. Hortumları birbiriyle birleştirerek onlardan estetik bir düzen elde eder. Eserdeki (Görsel 2) yangın hortumları, 1960'larda Amerika'daki Sivil Haklar Hareketi'nde barışçıl bir şekilde haklarını arayan protestoculara karşı yangın hortumlarıyla uygulanan orantısız gücün temsilidir. Eserin biçim dilindeki düzen ve sakinlik aynı zamanda şiddet ve travmayı barındırmaktadır. Bu bağlamda eser, düzenin arka planında yaşanan baskıyı çelişkili bir anlatım diliyle görünür kılar.

Annette Messenger ve Theaster Gates, eserlerinde düzenin altındaki çelişkileri görünür kılmışlardır. Tercih ettikleri biçim diliyle izleyiciyi konfor alanından çıkarıp, kendilerine çekerler. "Estetik olan", yeniden anlam kazanır.

Sanat, düzeni ve çelişkileri anlamlandırma konusunda önemli bir yere sahiptir. Düzen ve çelişki kavramlarıyla ilgili bir diğer bilmemiz gerek şey ise, düzenin içindeki çelişkilerin görünmemesinin bizleri kaosa sürükleyecek olmasıdır. Kaosa sürüklemesinin sebebi, değişimin öyle ya da böyle gerekli olmasından kaynaklıdır. Doris Salcedo ise düzenin bastırdığı ve çelişkilere ulaşılamayan noktada oluşan kaosu sanatıyla görünür kılar.



Görsel 3. Doris Salcedo, 8. Uluslararası İstanbul Bienali için yerleştirme, 2003. İki bina arasındaki boşluğa istiflenmiş 1600 sandalye.

<https://sculpturemagazine.art/life-might-prevail-doris-salcedos-plegaria-muda/>

Salcedo'nun 2015 yılında İstanbul Bienal'i kapsamında gerçekleştirdiği sandalye yerleştirmesi (Görsel 3), İstanbul'un Galata semtinde gerçekleştirilmiştir. Üst üste yerleştirilmiş 1600 tane ahşap sandalye raslantısal oluşturulmuş yığın gibi görünse de dikkatli bir şekilde kurgulanmıştır. Her bir sandalye kendi içinde farklı bir hayatın izini taşımaktadır. Salcedo'nun sandalyeleri bireylerin boşluğunu, umutsuzluğunu, yitirdiklerini temsil eder. Yığın, anlamı tekil olmaktan uzaklaştırıp çoğullaştırır. Buradaki yığın fiziksel bir yığılma hali değil, düzende yaşanan çelişkilerin yığılma halidir. Salcedo'nun yığını aynı zamanda kaos estetiğidir fakat eserdeki kaos saldırgan değildir, aksine sessiz bir anlatımdır. Sokaktan geçen kişiler için, düzenin içinde yığın haline gelen çelişkileri düşünmeye iter.

Çelişki zannedilenin aksine bir hata değildir, her şeyin temelidir. Yaygın kanıya göre değişmek de çelişki olarak kabul edilir. Asıl çelişki değişim değil, değişime direnmektir. Değişime direnmek, sürekli gelişim halinde olan hayat karşısında bizi uyumsuz kılar.

Bu direnişin sonu bizi kocaman bir çelişkiler yığına ve değişimin zorunlu olması halinde kaosa sürükler. Düzen değişmeye mecburdur ve değişime direnmenin sonunda kaos bizi karşılar ve değişim her hâlükârda gerçekleşir.

Annette Messager, Theaster Gates ve Doris Salcedo gibi sanatçılar, düzenin yüzeydeki bütünlüğüne karşılık olarak alt metinlerde barınan çelişkileri görünür kılmayı amaçlamışlardır. Biçimsel düzen ya da tanıdık imgeler aracılığıyla izleyicinin konfor alanına seslenen bu eserler, aynı zamanda izleyiciyi düşünsel bir huzursuzluğa sürükleyen içeriklere sahiptir. Bu sanatçılar, estetik yapının içine yerleştirdikleri tarihsel, toplumsal ve bireysel çelişkiler aracılığıyla düzenin mutlaklığını sorgular ve düzenin altında bastırılmış olanı görünür hale getirirler. Böylece çelişki, yalnızca düzensizlik ya da sapma olarak değil; anlam üretiminin ve eleştirel düşünmenin asli bileşeni olarak yeniden konumlanır. Sanat, bu bağlamda hem düzenin taşıyıcısı hem de dönüştürücüsü olarak işlev görür.

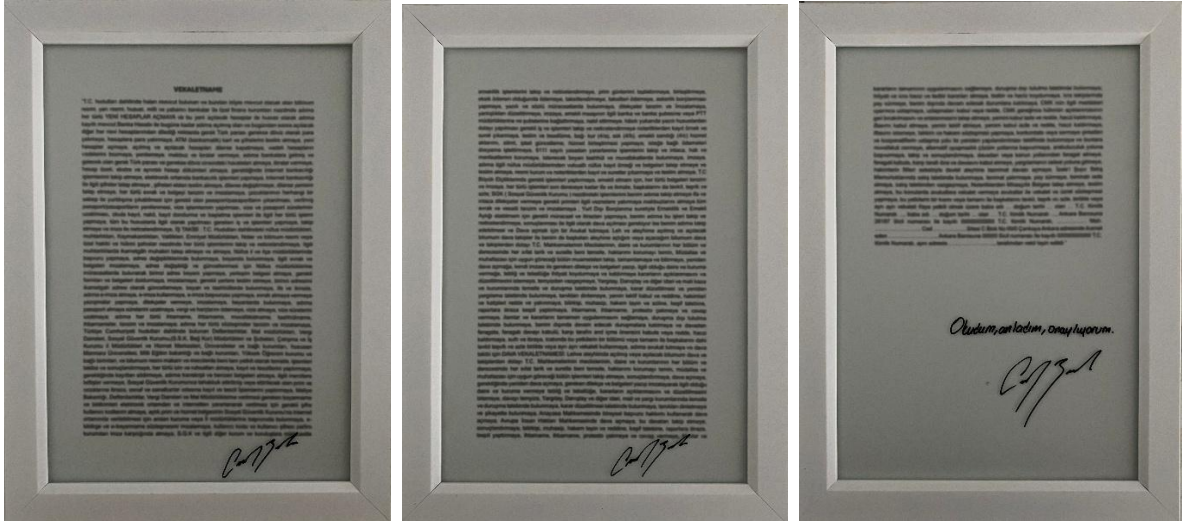
1.2.Toplumun Düzen ve Çelişkileri

Fizyolojik olarak birçok canlı türüne kıyasla daha savunmasız olan insan bedeni, sahip olduğu bilişsel kapasite sayesinde çevresine uyum sağlama ve düzen kurma konusunda önemli bir avantaja sahiptir. Bu zihinsel kapasite, insanı hem çok yönlü düşünebilen bir varlık haline getirmiş, hem de doğanın dengesi açısından potansiyel bir tehdit oluşturabilecek güce kavuşturmuştur. Bu nedenle toplumlar, düzenin sürdürülebilirliğini sağlamak adına çoğunlukla ahlaki bir merkez etrafında birleşme gereği duymuştur. Bu ahlaki merkez, bireyler arası ilişkilerde denge kurmayı amaçlayan ortak değerlerin ifadesidir. Tarihsel süreçte bu merkezi inşa eden en belirgin iki yapı ise “din” ve bu merkezi kurumsallaştırarak koruyan “yasalar” olmuştur.

Başlangıçta dini referanslarla oluşturulan ahlaki kurallar, zamanla büyük çoğunluk tarafından sorgulanmadan kabul edilmiştir. Çünkü din, mevcut toplumsal düzende bireylerin “eşit” olduğunu ve yaşamlarının anlamlı olduğunu vurgulayan bir sistem sunar. Bu anlamın somutlaşması ise ibadet etmek ve belirli ahlaki kurallara uymakla mümkün kılınmıştır. Bu bağlamda bireylerden beklenen fedakârlıklar, yaşamın geçici doğası karşısında ebedi bir ödül vaadiyle anlamlandırılmıştır. Benzer şekilde, yasaların belirlediği çerçevede yaşayan bireylere de toplumsal huzur ve güvenlik vaat edilmiştir. Bu ortak çerçevede toplanmak, düzenin korunmasını ve sürekliliğini mümkün kılmıştır.

Düzenin ve toplumsal birliğin sağlanabilmesi için bireyler farkında olmadan, çoğu zaman varlığı tartışmalı olan bir sözleşmenin parçası hâline gelirler. Bu sözde sözleşme, toplumun ahlaki merkezinde kalabilmek ve temel hakların güvence altına alınabilmesi adına bireylerden belirli koşullara uymalarını talep eder. Bu koşullara göre birey, toplumun sürdürülebilirliğini sağlayacak yapının işlevsel bir parçası olarak konumlandırılır. Bu bağlamda çoğu zaman düşünsel bir süzgeçten geçirilmeyen "Okudum, anladım, onaylıyorum" ifadesiyle gerçekleştirilen otomatik onay sorgulanmıştır. Bu eserde (Görsel 4) , bireyin alışkanlıkla tekrar ettiği onay verme eylemi üzerinden, katılım ve irade arasındaki ayrım ele alınır.

Eserde yer alan vekaletname metinleri, yüzeyde yer almakla birlikte okunabilir değildir; üzerlerine uygulanan buzlu cam benzeri müdahaleler metni bulanıklaştırır. Bilgi görünürdür ama erişilemezdir. Bu durum, açık görünen yapıların aslında kapalı ve yönlendirici işleyişini imler. Eser, izleyiciyi görsel netlik ile kavramsal belirsizlik arasında bırakır ve normlara dair edilgen kabulleri görünür kılar. Toplum, sürekliliğini sağlamak adına bireyden çoğu zaman sorgulamadan uyum göstermesini bekler. "Okudum, Anladım, Onaylıyorum" çalışması, toplumun bireyden beklediği sorgusuz onay verme alışkanlığını görünür kılar.



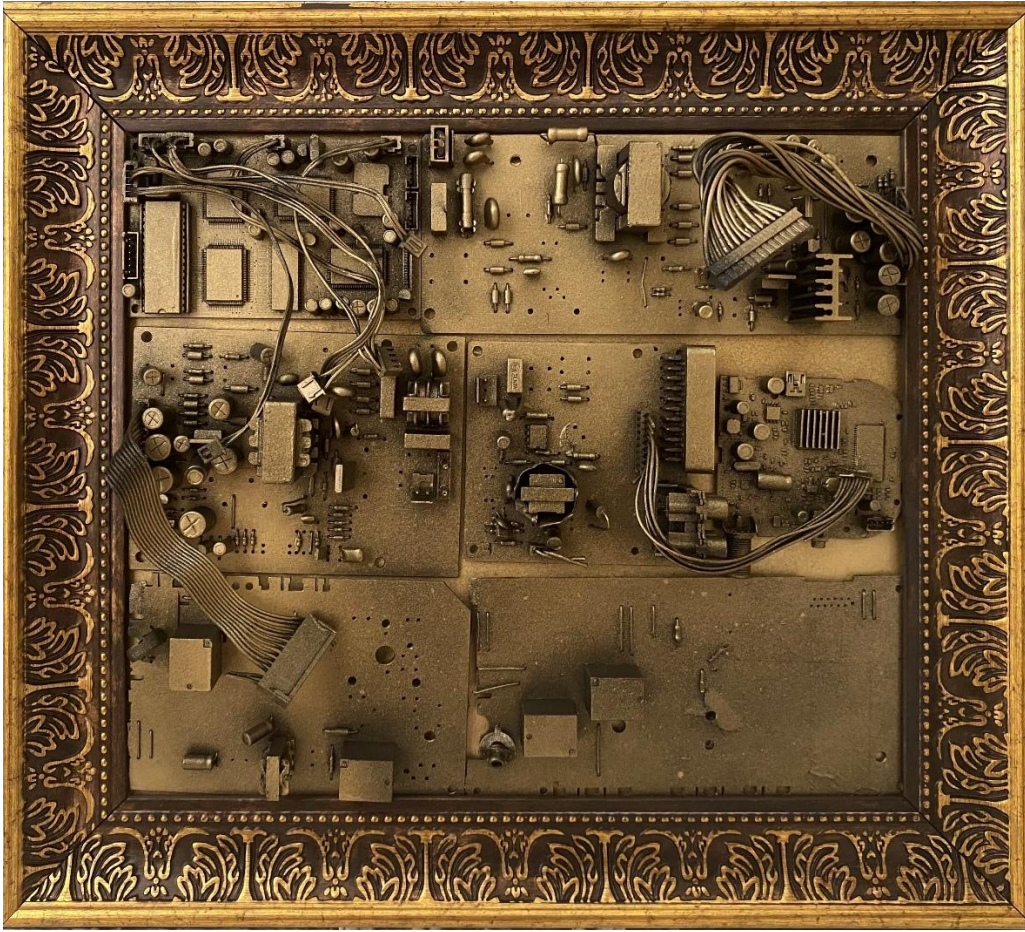
Görsel 4. Ceren Badı, *Okudum, anladım, onaylıyorum*, Hazır Nesne Üzerine Düzenleme, 2025.

Toplumsal düzenin sürdürülebilirliği, bireylerin bu yapıya uyum göstermeleriyle mümkündür. Bu nedenle toplum, bireyleri kabul edilen kalıplar çerçevesinde eğiterek, belirli normları içselleştirmelerini sağlar. Jean-Jacques Rousseau'nun Toplum

Sözleşmesi adlı eserinde dile getirdiği üzere, birey doğal hâinden çıkarak ortak bir sözleşme çerçevesinde toplumsal düzene dahil olur; böylece genel iradeye uymak karşılığında güvenlik ve aidiyet hissi kazanır (Rousseau, 2023, s. 24). Ancak bu sözleşme, her birey için eşit koşullarda işlemez. Kimi bireyler, bu düzenin sunduğu normlara daha sıkı bağlanırken, kimileri içinde bulunduğu yapıyı sorgular ve sözleşmeden bilinçli bir şekilde çekilmek ister; çünkü Rousseau'nun da belirttiği gibi, "İnsan özgür doğar, oysa her yerde zincire vurulmuştur." (Rousseau, 2023, s. 9)

Toplumun inşa ettiği ahlaki ve yasal merkez, farklılığı tehdit olarak algılar. Bu nedenle normların dışında kalan bireyler "aykırı" olarak tanımlanır ve çoğunluk tarafından dışlanır. Aykırılık, düzensizlik ve kaosla özdeşleştirilerek bastırılır; böylece düzenin görünürdeki istikrarı korunur.

Dışlanıyı görünmez kılan bu sistem, çoğu zaman bozulmuş yapıların simgesel olarak parlatılmasıyla işler. "Miras" çalışması, bu temsil stratejisini doğrudan hedef alır.



Görsel 5. Ceren Badı, "Miras", Hazır Nesne Üzerine Düzenleme, 35x39cm, 2025.

“Miras” (Görsel 5) çalışması, artık çalışmayan bir elektrik sisteminin altın rengine boyanarak ve altın varaklı bir çerçeve içine alınarak sunulmasıyla, işlevsizliğin estetikle yüceleştirilmesini sorgular. Burada sanat nesnesi haline gelen şey, üretmeyen, iletmeyen, devre dışı kalmış bir sistemdir. Ancak bu sistem, geleneksel olarak “değer”, “güç” ve “kutsallık” çağrışımları taşıyan altın görünümle kıymetli bir formda sunulur.

Bu bağlamda çalışma, sanat tarihindeki “hazır nesne” geleneğiyle, özellikle de Fluxus hareketinin gündelik nesneleri sanatsal bağlama dahil etme pratiğiyle doğrudan ilişkilidir. Fluxus sanatçıları, işlevsiz, sıradan, hatta anlamsız görülen nesneleri sahneleme yoluyla yeniden konumlandırmış; izleyiciyi nesneyle yeniden düşünmeye zorlamıştır. “Miras” çalışması da bu geleneği takip eder; ancak burada yalnızca nesnenin seçimi değil, onu yüceltme biçimi de eleştiri konusudur.

Altın renk ve varaklı çerçeve, geleneksel olarak güç, değer, statü ve hatta kutsallık çağrışımları içerir. Bu estetik detaylar, bozulmuş sistemin üzerini örtmeye çalışır. Nesne artık çalışmaz, üretmez, aktaramaz ama görsel sunumuyla hâlâ değer taşıyormuş gibi gösterilir. Bu yönüyle çalışma, yalnızca hazır nesne geleneğiyle değil, temsil, değer ve görünüş gibi kavramlarla da eleştirel bir ilişki kurar. Tam da bu noktada İyi uykular orman çalışması (Görsel 6) , düzenin görünenele örtülmüş çelişkilerini merkezine alır. “İyi Uykular Orman”da durum, daha içsel ve örtük bir anlatıma dönüşür.

Birey, zamanla kendisine öğretilenlerle yaşadığı gerçeklik arasındaki farkları fark etmeye başlar. Bu farkındalık, öğreti ile deneyim arasındaki çelişkilerin görünür hâle gelmesiyle sonuçlanır. Bu duruma metaforik bir örnek olarak kullanılan “İyi Uykular Orman” ifadesi, bireyin zihninde yer etmiş olan normatif düzenin gerçeklik karşısında ne denli kırılğan olduğunu imler. Sonuç olarak, bireyin özgürleşmesi yalnızca düzeni kabul etmekle değil; bu düzenin dayattığı çelişkileri fark ederek onlarla yüzleşmesiyle mümkündür.



Görsel 6. Ceren Badı, *İyi Uykular Orman*, Enstalasyon, 2022.

Çocukken bize ormanlar, hayvanların doğa içinde mutlu ve huzurlu yaşadıkları bir yer olarak anlatıldı. Ormanların kralı aslan, rengarenk güzel sesler çıkararak uçan kuşlar, ağaç kovuğuna yaptığı yuvasını topladığı fındıklarla donatan sincap...” İyi uykular orman” cümlesi orman kavramını ilk öğrendiğimiz dönemde kış uykusuna dalan hayvanları çağrıştırması olasılığı yüksekken, yetişkin bakış açısı bu renkli dünyanın dışına çıkar. Gerçeklerle yüzleşir. Yetişkinlerin ormanında hayvanlar birbirini yer, güç dengesi esastır. Zayıf olan güçlü olandan kaçır.

Enstalasyonda sarı bantlarla çevrelenmiş bir olay yeri temsili yer alır. Bu görsel müdahale, geçmişte orada ne yaşandığını bilmediğimiz ama belli ki bir müdahale gerektirmiş olan bir alanı imler. Bu alan bir durak, bir bekleme noktası ya da basit bir geçiş yeri olabilirken; sarı bant, buraya dikkat çekmekte ve sıradan görünen bu boşluğa bir tür soru işareti yerleştirmektedir. Bu biçimsel seçim, anlamın sabitliğini sarsır; izleyiciyi bilmediği bir olayın izlerini aramaya iter. Belirsizlik, anlatının bir parçası hâline gelir.

“İyi Uykular Orman”, toplumsal düzene dair çocuklukta içselleştirilen masalsi imgelerin, yetişkinlikte gerçeklikle kurulan çatışmalı ilişkiler üzerinden sorgulanmasıyla şekillenir. Orman kavramı, çocukluk döneminde uyku, huzur ve güvenlikle özdeşleştirilirken; yetişkinliğe geçişle birlikte bu sembol, güç ilişkileri, sessizlik ve denetimsizlikle ilişkilendirilir. Çocuk bakış açısında “orman”, doğanın neşeli, korunaklı bir temsiliyken; yetişkin perspektifi, ormanı tehlikelerle dolu bir alan olarak algılar. Bu karşıtlık, bireyin anlatılarla inşa edilen düzenle yaşadığı çelişkileri görünür kılar.

Ormanlar, doğal bir alandır ve dıştan denetimi zordur. Ormanda çok şey yaşanır, çok ses çıkar ama duyulmaz. Orman uyur... Çocukken iyi-kötü arasındaki ayrımın netliği

zamanla bulanıklaşır. Yaşadığımız düzen içindeki çelişkilerin farkındalığı bizi yeni bir düzen biçimine iter. Bildiğimiz anlamların farklı anlamlar kazandığı, dönüştüğü bir düzenle karşı karşıya kalırız.



Görsel 7. Ceren Badı, *Ben Judith*, Serigrafi Baskı, 21x29cm, 2025.

“İyi Uykular Orman” görünmez gözetimi açığa çıkarırken, “Ben Judith” (Görsel 7), normu tekrar ederek bozan bir figür olarak konumlanır. Her iki çalışmada da normlar yeniden değerlendirilir.

İskambil kartlarının tarihi oldukça eskilere dayanır ve bu kartlar taşıdıkları semboller aracılığıyla belirli toplumsal sınıfları temsil eder. Kartlar dört ana kategoriye ayrılır: sinek, karo, maça ve kupa. Sinek, yoncaya olan benzerliği ile köylü sınıfını; karo, kiremit formuyla ticari sınıfı; maça, mızrak formuyla orduyu; kupa ise kalp biçimiyle asiller ve kilise kurumunu simgeler. Oyun kartları bu semboller aracılığıyla gündelik hayatta kullanılan ama çoğu zaman fark edilmeyen bir sınıfsal düzen, bir sembolik hiyerarşi taşır.

“Ben Judith” isimli serigrafi baskı çalışması, bu görsel düzenin içine müdahale ederek izleyiciye hem tarihsel hem de feminist bir bakış sunar. Dünya çapında bilinen iskambil

kartlarının klasik Judith tasvirlerini alır; ancak onları yeniden şekillendirerek, geleneksel ikonografiyi sorgulayan, güçlü ve öfkeli bir kadın figürü yaratır. Bu Judith yalnızca bir kurgusal karakter değil, aynı zamanda sanatçının oto portresidir. Bu yönüyle eser, yalnızca tarihsel bir anlatıya değil, sanatçının kendi varoluşuna ve bireysel deneyimine de bağlanır.



Görsel 8. Caravaggio, *Judith Holofernes'in Başını Keserken*, Tuval üzerine Yağlı Boya, 145x195 cm, 1598-1599.

[https://en.wikipedia.org/wiki/Judith_Beheading_Holofernes_\(Caravaggio\)#/media/File:Caravaggio_-_Giuditta_e_Oloferne_\(ca._1599\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Judith_Beheading_Holofernes_(Caravaggio)#/media/File:Caravaggio_-_Giuditta_e_Oloferne_(ca._1599).jpg)

Judith teması sanat tarihinde özellikle Romantik Dönem'de sıkça işlenmiş, asiller ve kiliseler için yapılmış yapıtlarla yerleşik bir temsil biçimine kavuşmuştur (Görsel 8). Ancak bu eserlerde Judith genellikle estetikleştirilmiş, pasifleştirilmiş bir figür olarak sunulur. Oysa sanatçının serigrafi yorumu, Caravaggio gibi sanatçıların dramatik figür anlayışını çağırırsa da bu anlayışı feminist bir yerden ters yüz eder. Sanatçının Yeniden yorumlanmış Judith hem kendinden emin hem öfkeli, hem de eyleme geçmiş bir figürdür.

İşkambil kartları biçimsel olarak düzenli ve tanıdık bir görsel sistemdir. Oyun kartları tarihsel olarak sabit, hiyerarşik ve evrenseldir. Bu tanıdık olan düzen, sanatçı tarafından müdahaleye uğrar ve düzenin ardındaki iktidar ilişkilerini sorgular.

Üretilen sanat eserindeki çelişki, sadece biçim ve içerik arasında değildir. Beklenen ve karşılaşılan arasındaki çelişki ile izleyiciyi pasif kılmaz, onu eleştiren yapar.

Birlik halinde yaşamayı tecrübe eden insan topluluğu için de her geçen süre yeni bir sorgulamayı ve düzen şeklini beraberinde getirmiştir. Belirlenen ortak paydalar zaman içinde çelişkilerin farkındalığıyla sorgulanır ve peşine yeni düzen biçimleri kendini gösterir. Bu noktada yapacağımız çıkarım: Sürdürülebilirliğin düzeni korumaktan ziyade çelişkilerden nasıl güç aldığımızla alakalı olduğudur.

Her dönem toplumsal, siyasal ve ekonomik başlıklarıyla beraber kategorize edilmiştir. Kategorizasyonun bize sunduğu bir diğer değerlendirme de dönemler arası geçişin yeni bir düzen beraberinde oluşmasıdır.

Birlik içinde yaşamı deneyimleyen insan topluluğu için her dönem, yeni bir düzen biçimi ve bu düzene yönelik sorgulamaları beraberinde getirmiştir. Ortak paydalar üzerinden kurulan yapı, zamanla çelişkilerin fark edilmesiyle sarsılır ve yeni düzen biçimlerine kapı aralar. Bu durum, düzenin sürdürülebilirliğinin onu mutlaklaştırmaktan değil; aksine, içerdiği çelişkileri tanıma ve onlardan anlam üretme kapasitesinden geçtiğini gösterir. Bu bağlamda çelişki, yalnızca bir sapma değil; yapının içinde gizil olarak bulunan ve yapıyı dönüştürmeye zorlayan dinamik bir ilkedir. Judith gibi çalışmalar da bu çelişkileri yüzeye çıkararak, mevcut normların sorgulanmasına imkân tanır ve alternatif düzen olasılıklarına işaret eder.

1.3. Modern Çağın Çelişkileri

“Kalabalık topluluklar ve büyük şehirler, sıradan bireylerin toplumsal bir bağ hissetmesini ve toplum üzerinde etkili olmasını her geçen gün zorlaştırmıştır. Bu nedenle, toplumda çok sayıda insanı bir araya getirecek alternatif organizasyon yöntemleri geliştirilmiştir.” (Briggs ve Peat, 2001, s.53)

O dönemlerden yirminci yüzyıla; modern dönemle birlikte gelen kentleşme, dinamik bir endüstriyel gelişmeyi beraberinde getirmiştir. Sanayi toplumu oluşmuştur. Kendi küçük hayatından kopan insan, endüstriyel sistemin içinde karışıp onun bir parçası olmuştur. Birbirlerinden çok farklı olan insan modellerini bir araya getiren bu sistem; insanların bir arada yaşayabilmeleri adına onlara, ortak paydada birleşebildikleri yeni bir dünya modeli sunmuştur.

Modern dönemde, daha önceki dönemlere göre çokseslilik artmıştır. Önceki dönemlerde toplumun ortak paydada bulunduğu merkez çok daha güçlüyken modern dönemde, düşünceler ve fikirler çeşitlenmiştir. Modern dönem öncesi değiştirilemez kurallar adı altında birleşen insanlar sanayinin gelişmesi ile bilgiye erişilebilirliğin artmasıyla sorgulamayı, araştırmayı öğrenmiştir. Fakat bu sanayi toplumunun içinde sorgulayan ve bireyselleşen insan, bireysellik noktasında ne kadar bireysel olduğunu saptamakta zorlanmıştır. İnsan özgür müdür yoksa kendini özgür mü zannetmektedir? Bu tarz çelişkili düşünceler, nasıl bir hayatın içinde bulunduğunu anlamayan birçok insanı barındırır. Charles Dicknes, İki Şehrin Hikayesi adlı kitabında ilk bölümde modern dönemi şu şekilde tasvir etmiştir:

Zamanların en iyisiydi, zamanların en kötüsüydü, hem akıl çağıydı, hem aptallık, hem inanç devriydi, hem de kuşku, aydınlık mevsimiydi, karanlık mevsimiydi, hem umut baharı, hem de umutsuzluk kışıydı, hem her şeyimiz vardı, hem hiçbir şeyimiz yoktu, hepimiz ya doğruca cennete gidecektik ya da tam öteki yana sözün kisası, şimdikine öylesine yakın bir dönemdi ki, kimi yaygaracı otoriteler bu dönemin, iyi ya da kötü fark etmez, sadece 'daha' sözcüğü kullanılarak diğerleriyle karşılaştırılabileceğini iddia ederdi. (Dicknes, 2018, s.13)

Modern dönem aslında; düzen için belli bir merkezde toplanılmasının uygun görüldüğü uygarlık modellerinden sonra bu kadar görüş çeşitliliğinin bir arada bulunduğu yeni bir yaşam biçimidir. Bu durum da birçok zıtlığı beraberinde getirmektedir. Zıtlıkların bütünlüğünü koruması adına Modernizm bireye çeşitli görevler sunar ve istediği her şey olabileceğini vaat eder.

Modern olmak, bizlere serüven, güç, coşku, gelişme, kendimizi ve dünyayı dönüştürme olanakları vaat eden; ama bir yandan da sahip olduğumuz her şeyi, bildiğimiz her şeyi, olduğumuz her şeyi yok etmekle tehdit eden bir ortamda bulmaktır kendimizi. Modern ortamlar ve deneyimler coğrafi ve etnik, sınıfsal ve ulusal, dinsel ve ideolojik sınırların ötesine geçer; modernliğin bu anlamda insanlığı birleştirdiği söylenebilir. Ama, paradoksal bir birliktir bu, bölünmüşlüğün birliğidir. Bizleri sürekli parçalanma ve yenilmenin, mücadele ve çelişkinin, belirsizlik ve acının girdabına sürükler. Modern olmak, Marx'ın deyişiyle "katı

olan her şeyin buharlaşıp gittiği” evrenin bir parçası olmaktır. (Berman, 2021, s.27)

Farklı düşüncelerin bir aradalığı ise, doğruluk ve yanlışlık açısından birçok çelişkiler bütünü barındırmıştır. Modernizm kendini tutarlı bir yapı olarak sunar fakat zannedilenin aksine kendi içinde çok fazla doğru-yanlış barındırır ve bu doğru-yanlışlar birbirleri ile çatışma haline dönüşmüşlerdir. Çatışmalar toplumdaki bütünlüğü tehdit etmiştir.

Endüstriyel kentleşme beraberinde farklı coğrafyalardan ve statülerden oluşan insan topluluğu için geçmişin ortak değerleri; artık toplumu birbirine bağlayan, toplumsa düzeni koruyan olmaktan uzaklaşır. Ortak paydalar azalır. “Bundan dolayı, ticari toplum yalnızca ödev olduğu için ödevlerini yerine getirecek, yani başkalarının mülkiyetini kabul edecek ve taahhütlerini yerine getirme niyetiyle sözleşmeler yapacak bireyleri gerektirir.” (Kaufmann, 1969, s.57; Aktaran Poole, 1993, s.36)

Toplumdaki bütünlüğü sağlamak adına ise kapitalizm, bireylere özel görevler atfeder. Birey, bu görevleri yerine getirirken bireysel iradede sınırlanabilir ve toplu iradenin yani yapının bir parçası olabilir. Bu sayede toplumsal düzen; istenilen doğrultuda, mekanik süreç içinde ilerler. Bireyin iradesi toplu irade karşısında zayıflar; birey, bu düzen içinde edindiği statü kadar bireyselleşebilir.

Gerçekleşen endüstriyel gelişme beraberinde toplumda iş bölümü metodu uygulanmıştır. İş bölümü, uygar toplumun olmazsa olmazı olarak değerlendirilmiştir. Bu sayede üretkenlik sorununun önüne geçileceği ön görülmüştür. İş bölümü büyük bir iş birliği sunmuştur. Bu sayede bireylerin tek tek bağımsız çalışmalarından ziyade daha çok üretken güç elde edilmiştir. Emegın verimliliğini arttırmak hedeflenmiştir.

İş bölümü yaklaşımının olumsuz yönleri yani çelişkileri de mevcuttur. Sürekli aynı, ona söylenen, alıştığı işi yapan bireyler zamanla körelmeye başlar. Birey, karşısına çıkabilecek diğer karmaşık durumlara karşı üretkenliğini kaybeder. Zamanla birey toplumun aktif bir üyesi olmaktan uzaklaşıp sadece iş gücüne dönüşür.

“Bu dünya-tarihsel süreçler, insanları modernleşmenin nesnesi olduğu kadar özneleri de yapmayı, onları kendilerini değiştiren dünyayı değiştirmek için güç vermeyi, onları girdaptan çıkartıp bunu kendine mal ettirmeyi amaçlayan şaşırtıcı çeşitlilikte görüş ve düşünceyi beslemiştir.” (Berman, 2021, s.27-28)

Modern dünya insana dünyayı değiştirmek için g verdiği kadar bir o kadar da elini kolunu bağlamıştır. Aslında zgr olduğu iddia edilen fakat bir o kadar da düzenin bir parçası olan birey; üretim girdabına katılmış, emeği maddi bir karşılığa dönüşmüş ve toplumda ekonomik hiyerarşiler oluşmuştur. Hiyerarşilerin oluşumu modern dönem öncesine ve hatta insanlık tarihinin başlarına dayanmaktadır. En başta eşit imkanlarda, ilkel-komünal toplum şeklinde yaşayan insan zaman içinde temel ihtiyaçlarını karşılayabilmek amacıyla farklı beceriler elde etmiştir. Edindikleri artı beceriler beraberinde üretim gücüne hakim olan gruplar, toplumsal sınıfları oluşturmuştur. Günümüze kadar değişen ve dönüşen üretim dinamikleri, halen toplumsal sınıflandırma açısından etkin bir role sahiptir.

Modern dönemde üç ana sınıf bizi karşılar: Aristokrat, Burjuva ve İşçi sınıfı. Aristokrat sınıfı soylular olarak düşünebiliriz. Aristokratlar kültür, sanat ve bilimin ilerlemesine yardımcı olur, çeşitli yatırımlar yapar. Maddi gücü vardır ve toplumun geri kalanından daha üstün oldukları savunulur. Burjuva ise kent insanıdır. Aristokrat olmaya çalışır; toplumdaki yerini eğitiminden, ticari gücünden ve işveren olmasından alır. Burjuva retim imkanlarına sahiptir ve işçi sınıfının emeğiyle sermayeye sahip olur. İşçi sınıfının sahip olduğu tek şey, kapital düzene verdiği emeği karşılığında düzenli olarak ona verilen ücrettir. Burjuva sınıf, daha az emek sarfetmesinin yanında her zaman emekçiden maddi olarak daha ndedir. Burada emek ve emeğin ekonomik karşılığı doğru orantıda ilerlemez. Yaşanan ekonomik çelişki üç sınıf arasında bir çatışmaya, kaosa sebebiyet verebilir.

İşçi sınıfı zamanla üretim girdabının içinde kaybolur ve sadece ondan istenileni yapan bir makineye dönüşür. Üretim yapamaz sadece iş gücünden faydalanılır. Diğer sınıfları ise ayrıcalıklı sınıf olarak düşünebiliriz. Ayrıcalıklı insanlar modern toplumun olumsuzluklarından çok faydalarını görürler ve sayıları işçi sınıfına oranla çok daha azdır. Ayrıcalıklı bir azınlığın fayda sağladığı bu düzen, sanati için yalnızca bir gözlem alanı değil, aynı zamanda kişisel çatışmalarla yüzleştiği bir zemin hâline gelir.

Modern dönem ile bilgiye erişim artmıştır. Bu sayede insan daha çok düşünmeye ve sorgulamaya yönelmiştir. Dolayısıyla düzen içinde çelişkiler, Modern dönemde kendi varlığını fazlaca hissettirmiştir. Yaşadığı toplumdan bağımsız dşnlemeyen sanati için ise düzendeki çelişkiler ilgi çekici bir alandır. Sanati ise önce kendi çelişkilerini bulmalı ve sorgulamalıdır. Sorgulayan sanati, kabul ettiği teknikler beraberinde

alışmalarında, kendi sürecini meraklısına sunmuştur. Çünkü sanat eseri sanatçıdan bağımsız gelişen bir sonuç değildir.

“Sanatçı birey bunlara meydan okuyabilir, bunları kucaklayabilir, bunların üzerinde denetim kurmaya çalışabilir, ya bunların içinde yüzmeye karar verebilir – ama bunları asla görmezlikten gelemmez.” (Harvey, 1997, s.33)

Modern dönemde birçok alanda kendini gösteren çokseslilik sanat dünyasında varlığını göstermiş, çatışmalara sebebiyet vermiştir. Modern dönemde sanatçılar, teknolojinin gelişimi ve tüketim kültürünün etkisiyle farklı sanat teknikleriyle modernizmi desteklemiş ya da reddetmiştir. İçinde bulunduğu dönemin etkisiyle çoksesliliği artan sanat, modern dönemin etkisini bir şekilde yansıtmıştır.

Modernizm, resim sanatında 1860- 1960 yılları arasında yüz yıllık bir süreci kaplayan dönem olarak kabul edilmiştir. Bununla beraber aslında “modernizm” tavrı 1930’larda romantizm ile kendine alan açmaya başlamıştır. Pozitif bilimlerin gelişmesiyle, ilk fotoğrafın kâğıda basılması sanatta “olduğu gibi aktarmaya” yöneltmiştir. Bu sayede güçlenen subjektif bakış açısı, romantikler tarafından kabul edilmiştir.

Dönemin aykırı sanatçısı olarak atfedilen Gustav Courbet, süreçte önemli bir kırılma noktası yaratan radikal bir isimdir. Courbet, ilk kez sanatını burjuva sınıfının beğenisine hizmet etme dışında tutup, halkın “an”ını resmetmiştir.



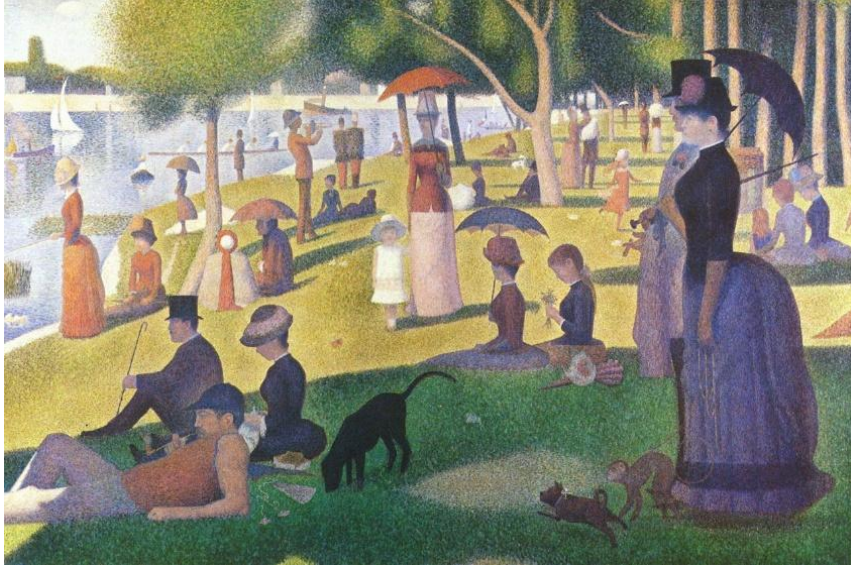
Görsel 9. Gustav Courbet, *Ornans'ta Cenaze /Un enterrement à Ornans*, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1849-1850

https://tr.wikipedia.org/wiki/Ornans%27ta_Cenaze#/media/Dosya:Gustave_Courbet_-_A_Burial_at_Ornans_-_Google_Art_Project_2.jpg

Courbet bu eserinde (Görsel 9) büyüdüğü bölge olan Ornans'taki bir cenaze görüntüsünü olabildiğince sade bir şekilde bizlere aktarmıştır. Bu eser Courbet için bir dönüm noktası niteliğindedir. Döneminde çok ses getiren bu tablodaki figürler o dönemde, o bölgede yaşayan insanların olduğu gibi aktarımıdır. Resimdeki "sıradan" figürlerin bu denli büyük bir resimde bu kadar vurgulu resmedilmesi otorite karşıtlığı olarak yorumlanmıştır.

Courbet, mitolojik ya da dinsel temalardan uzak durarak, gündelik yaşamın sert gerçekliğini tuvaline taşımış; böylece modern çağın "ilerleme" anlatısı içerisindeki eşitsizlikleri, görsel bir eleştiri nesnesi hâline getirmiştir. Bu yaklaşım, modernitenin yalnızca teknolojik değil, aynı zamanda sınıfsal çelişkilerle şekillendiğini gösterir.

Modern dönemde sanatçılar realizmin takibinde; empresyonizm, kübizm, fütürizm gibi akımların oluşmasını sağlamıştır. Fütüristler farklı biçim diliyle hareketi, hızı eserlerine yansıtırken; empresyonistler atölyeleri reddedip, doğayı ve modern kent insanının yaşayış şeklini bizlere sunmuştur. Empresyonizm sonrası neo-empresyonistler 19.yy'da yaşanan anarşist hareketi arkalarına alarak yeni bir yaklaşımla ortaya çıktılar. Birlikte bir bütün olma anlayışıyla noktacılık (pointism) ve bölmecilik (divisionizm) stilini benimsediler. Empresyonistlerin aksine neo-empresyonistler gerçeği değil kendi gerçeklerini yansıtmışlardır. Gün içinden alınan sıradan bir kesiti birim tekrarıyla resmetmişlerdir. Buradaki birim tekrarı "noktalar" ve "renklerdir". Bu uygulamayla gözde bir illüzyon sağlayıp bütünlük algısının oluşmasını sağlamışlardır. 1886 yılında Seruat'ın, A Sunday Afternoon on the Island of La Grande Jatte eserinin (Görsel 10) sergilenmesiyle başladığı kabul edilen akım, sanatın günlük hayatın temsiline dönüşmesi ve biçim dilinin farklılığı beraberinde döneminin insanı tarafından hoş karşılanmamıştır. Eser, yüzeyde pastoral bir dinginlik sunsa da alt metninde sınıf farklarını, anonimleşmeyi ve bireysel yabancılaşmayı barındırır. Noktacılık tekniğiyle düzenlenen bu sahne, bilimsel hesaplarla üretilmiş bir estetik idealin temsili gibi görünse de, figürlerin yüzlerindeki ifade eksikliği ve mekânın yapay düzeni izleyicide huzursuz edici bir his bırakır.



Görsel 10. Georges Seurat, Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Öğleden Sonrası / Un dimanche après-midi à l'île de la Grande Jatte, 1884.

Sanatçı yaşadığı hayattan ve dönemden etkilenir, ondan beslenir. Modern dönemde sosyolojik olarak, makinelerin hayat bulduğu yerde insana ait saf duygular ölmeye yakındır. İnsan da bir makine olmaktan çok da uzakta sayılmamaktadır, bu girdaba kapılıp gitmiştir. Bir devrim niteliğinde değerlendirilen bu çokseslilik modern dönemde aslında o kadar da güçlü değildir fakat bunun farkında olan sanatçılar için bu durumdan çıkılması şarttır. Yaşadığı dönemden bağımsız düşünölemeyen sanatçılar toplum içindeki birçok çelişkiyi eserlerinde konu edinmişlerdir.



Görsel 11. Hannah Höch, *Güzel Kız/ Das Schöne Madchen*, Kolaj, 1920.

<https://utopiadystopiawwi.wordpress.com/dada/hannah-hoch/the-beautiful-girl/>

Hannah Höch'ün değindiği çelişki toplumun standartlaştırdığı kadın imajıdır. Höch, Güzel Kız adlı eserini (Görsel 11) Avrupa'nın o dönemde standartlarını belirlediği "yeni kadın" imajına ithafen yaratmıştır. O dönemde kadınlar eşitlik için haklar talep etmekteydi. Hannah Höch, Almanya'nın savaş sonrası gelişmeye yönelik hareketler izlemesi beraberinde belirlediği kadın rolleri içindeki çelişkilere sanatıyla eleştirel bir karşılık vermiştir. Bu eleştiriye yaparken malzeme olarak reklam afişeri ve kadın dergilerini seçmiştir. Güzel Kız; kadınları özerk bir birey olarak değil, sanayileşen toplumun nesnesi olarak ele almıştır, bu bakımdan rahatsız edicidir. İşin üretildiği dönemde kadınların günlük yaşamlarının gerçekliği ve mücadelesi, genellikle onlara yüklenen idealler ve beklentilerle çelişiyordu. Hannah Höch tam olarak bu çelişkileri kolaj tekniğiyle vurgulamıştır.

Montaj, kolaj tekniklerine başvurmak, sorunun ele alınmasında kullanılan bir yoldu; çünkü bu tekniklerle, farklı zamanlardan (eski gazeteler) ve mekanlardan (sıradan nesnelerin kullanımı), gelen etkiler üstüste getirilerek eşzamanlı bir etki yaratılabiliyordu. Bu yoldan eşzamanlılığı araştırmakla "modernistler anlık ve gelip geçici olanı, sanatlarının mekânı olarak kabul ediyorlardı"; aynı zamanda, tam da karşısında tepki duydukları koşulların kudretini kolektif biçimde onaylamış oluyorlardı. (Harvey, 1997, s.35)



Görsel 12. Andre Breton, *Kilisedeki Yumurta veya Yılan/ Egg in the Church or Snake*, Kolaj, 1932.

<https://arthur.io/art/andre-breton/egg-in-the-church-or-the-snake>

Kolaj sanatının Modern dönemdeki eleştirel bir diğer yönünü de Gerçeküstücülük (Sürrealizm) ile beraber gözlemleyebiliriz. Andre Breton, Kilisedeki Yumurta veya Yılan eserinde (Görsel 12) kilisenin söz sahibi olduğu konulardaki çelişkiye değinmiştir. Eser; güçlü, gizemli, gerçeküstü sembolik diliyle birlikte, Hristiyan dini altında cinsel arzusun bastırılması konusunu ele almaktadır. Hem anlamda hem de biçim dilinde eleştirel tavrı net bir şekilde gözlemleyebilmekteyiz. Eserde farklı unsurların bileşenlerini görmekteyiz. Eserin detaylarını değinecek olursak merkezde otoriteyi ve maneviyatı simgeleyen bir psikopos yerleştirildiğini görebiliriz. Figürün bakışları çok sade ve nettir. Figürün çevresinde bulunan mistik yuvarlak şekiller tanrısal temaları çağrıştırmaktadır. Psikoposun kucağındaki figür ise adeta bir ruh gibi akışkan ve neredeyse saydam bir biçimdedir. Psikopos; tıpkı toplumda bu denli söz sahibi olmasının rahatsız edici olduğu gibi bu görselde de ana otoritedir ve rahatsız edicidir.

Kolaj tekniği, Modern dönemden Postmodern döneme geçiş süresinde dönemin önemli bir yansıtıcısı olmuştur: parçalanmış anlamlar.

1.4.Postmodern Dönem ve Parçalanmış Anlamlar

19.yy'ın sonlarından itibaren varlığı kabul edilen Modernizm; sanayi ve gelişen endüstriyelleşme beraberinde varlığını göstermiştir. Modernizm, 20.yy'ın sonlarında yerini Postmodernizm'e bırakmıştır. Modern dönemde dünyayı anlamlandırma çabası bireyi geleneksel kimliklerinden kopararak akıl, bilim ve ilerlemeyi merkeze alarak sınırlandırılmıştır. Evrensel doğruların birleştirici olacağına inanan Modernizm, Postmodernizmin yapının parçalı, bireysel ve yorumlanabilir olma yaklaşımına yenik düşmüştür.

Postmodernizm, Baudelaire'in modernite anlayışının yarısını oluşturan gelip geçicilik, parçalanma, süreksizlik ve kargaşayı bütünüyle benimser. Ama bu gerçeği çok özgül bir biçimde karşılar. Ne onu aşmaya, ne ona karşı durmaya, hatta ne de içinde bulunabilecek olan "sonsuz ve değişmez" unsurları tanımlamaya çaba gösterir. Postmodernizm, sanki dünyada bir şey yokmuşçasına, değişimin parçalanmış ve kaotik akıntıları içinde yüzer, hayır, daha da ötede, çamur içinde debelenir. (Harvey, 1997, s.60)

Postmodern dönem; Modern dönem'e kıyasla daha fazla çeşitliliği içinde barındırır, daha esnektir. Postmodern dönem'de öznenin yabancılaşmasını değil parçalanmasını gözlemliyoruz. "Bütün grupların kendi adlarıyla, kendi sesleriyle konuşma ve bu sesi

sahici ve meşru kabul ettirme hakkına sahip olduğu fikri, postmodernizmin çoğulcu tavrı açısından temel bir noktadır.” (Harvey, 1997, s.64)

Postmodernizm kabul edilen her bilginin, düzenin sarsılabilir olduğunu kabul eder. Bu kabul beraberinde farklı açılardan sorular sorar ve cevaplar arar. Modernizmin sunduğu “zorunda olma” durumunu varsayımlarıyla ve sorularıyla esnetir. Postmodernizmin bu yaklaşımı belirsizlikleri de beraberinde getirir fakat bu da kişiyi keşfe teşvik eder. Bu noktada modernizm ile birlikte gelen sorgulanamazlık ve çelişkilerin kabulü, belirsizliklerin izini sürmeye dönüşür.

Modernist duyarlılık zayıflamış, yapıbozumuna (deconstruction) uğramış, aşılmış ya da kısa devreye gelmiş olabilir, ama onun yerini almış olan düşünce sistemlerinin iç tutarlılığı ya da anlamı konusunda pek az kesinlik var. Bu tür bir belirsizlik, varlığı konusunda herkesin hemfikir olduğu değişimi değerlendirmeyi, yorumlamayı ve açıklamayı tuhaf bir biçimde güçlendiriyor. (Harvey, 1997, s.57)

Bu güçlük, dönemin kendine ait bir özelliğidir. Artık merkezleşmiş bir bütünlük yerine birden fazla parçanın bir arada oluşu söz konusudur. Dönemde kendini ifade etmeye yer bulan “başka fikirler”, merkezlenerek kendi varlığını dikte etmek yerine parçaların arasında yer edinir. Bu yüzden kesin bir yargıdan ya da katı bir tutumdan bahsetmek güçtür.

Özetle bilgiye ulaşmanın yolu onu parçalamaktan geçmektedir. Parçalanmış bilgi, farklı anlamlar açığa çıkarır bu sayede mutlak bir gerçek yerine çok sesli bir yorum alanı sunar. Dönemin parçalanmış hali, dile de yansır. Bu noktada yapısalcılık yerini, Derrida’nın geliştirmiş olduğu yapısöküme devreder.

Postmodern dönemde sanat, dil, kimlik ve toplum gibi yapılar; artık tekil bir bütünlük içinde değil, çoğul ve açık uçlu biçimlerde kavranır. Yapıtlar, kesin bir anlam üretmektense, çoklu yorumlara alan açmayı amaçlar. Derrida’nın yapısöküm anlayışı, bu çoğulluğu sadece desteklemez, aynı zamanda teorik zeminini de oluşturur. Anlamanın parçalanması postmodernizmin estetik ve kültürel stratejisi haline gelirken, yapısöküm de bu parçalanmayı derinleştiren, katmanlandıran ve onunla düşünmeyi mümkün kılan felsefi bir yöntem olarak konumlanır.

2.BÖLÜM: YAPISÖKÜM – ANLAMIN YIKIMI VE YENİDEN İNŞASI

1930 Cezayir doğumlu düşünür Derrida, geliştirmiş olduğu “yapisöküm” eleştiri yöntemi ile yeni fikirlere ve postyapısalcı düşünce pratiğine olanak sağlamıştır.

Derrida’nın yapısöküm kuramı ile postmodern dönemde parçalanmış anlamlar arasındaki ilişki, anlamın doğasına dair köklü bir yeniden düşünme çağrısıyla şekillenir. Postmodernizm, modernizmin sunduğu evrensel anlatılara, tekil doğrulara ve bütüncül yapıya karşı çıkarak; parçalanmışlık, çoğulluk ve belirsizlik gibi kavramları ön plana taşır. Bu kırılma, anlamın artık sabit, tekil ve kapsayıcı bir yapı olarak değil; bağlama göre değişen, sürekli ertelenen ve yeniden inşa edilen bir süreç olarak kavranmasına neden olur. İşte bu noktada Derrida’nın yapısöküm yaklaşımı devreye girer.

Derrida, yapısöküm kavramı ile bir yapıyı tekrar tekrar söküme uğratarak ardından yeni anlamlara ulaşmayı hedeflemiştir. Burada nesnel bir gerçeklikten söz edemeyiz; gerçek, bizlerin inşası sonucu şekillenmektedir. Derrida, anlamın bir merkezden türemediğini; her türlü yapının, kendi içindeki karşıtlıklar ve bastırılmış izlerle kurulduğunu savunur. Ona göre, bir kavramı anlamlı kılan şey, onun kendi içeriğinden çok, diğer kavramlardan farkıdır. Bu farklar ise hiçbir zaman tam olarak sabitleyemez; hep ertelenir, kayar, parçalanır. Yapısöküm, bu ertelemeyi ve kaymayı görünür kılarak, anlamı yıkar ve yeniden sorgulamaya açar. Dolayısıyla Derrida’nın düşüncesi, postmodernizmin parçalanmışlık ve merkezsizleşme eğilimleriyle doğrudan örtüşür.

Yapısöküm kavramı, oldukça geniş bir alana hitap etmesi nedeniyle net bir şekilde sınırlandırılması güçtür. Bu kavramsal zemini anlayabilmek için öncelikle “yapı” ve “yapısalcılık” kavramlarını kavramak gerekir. Yapı kelimesi temelde kurmak, inşa etmek anlamına gelir. Bu tez çalışmasında ise “yapı” kavramı, yalnızca dilsel ya da metinsel bir düzlemde değil; aynı zamanda bireysel ve toplumsal düzeyde işleyen sistematik ilişkiler bütününe ifade eden bir çerçevede, “düzen” kavramıyla özdeş olarak ele alınmıştır.

Yapı kavramından oluşan yapısalcılık ise bütünü oluşturan parçaların birbiri ile olan bağlantılarını araştırmak, parçadan bütünü görmektir. Ferdinand de Saussure yapısalcılığın kurucu isimlerindendir ve dilbilimi beraberinde çalışmalarını gerçekleştirmiştir.

Yapısalcı düşünce tek bir anlama dayanır ve bütünseldir. Yapısalcılıkta, yapıyı oluşturan birimlerin karakteristik özelliklerinin bir önemi yoktur. Bu birimler sadece bulundukları yapıyla tanımlanırlar ve o şekilde var olurlar. Karakteristik özelliklerinden sıyrılan birimler yapıda, yapının sürekliliği için kurdukları ilişki yoluyla istikrar sağlarlar. Yapısalcılık, sistemdeki anlamların zıtlıklar üzerinden şekillendiğini savunur ve daha keskin bir yapısı vardır. Bu zıtlıklar üzerinden analiz yapar. Saussure'e göre kavramların tek başına bir anlamı yoktur, zıt anlamıyla anlam kazanır. Saussure'ün yaklaşımıyla örnek vermek gerekirse, "barış" kavramı "savaş" kavramının zıttı olduğu için anlam kazanmaktadır.

"Dil, göstergelerin bir sistemidir. Bu sistemdeki hiçbir öge, yalnızca kendisine dayanarak anlam taşımaz; ancak sistemin geri kalanıyla olan ilişkileri sayesinde varlık kazanır." (Saussure, 2015, s.121)

Saussure'ün yapısalcı görüşü sadece dil alanını değil, diğer sistemleri de bir yapı olarak ele almaktadır. Toplumsal ve kültürel yapının kavramlarını ve birbirleriyle olan etkileşimlerini de inceler. Saussure'ün dildeki düzen anlayışı toplumsal düzen için de geçerlidir. Yapısalcılık bireysel bir yaklaşımdan ziyade sistematik bir bütünlüğü ele alır.

Yapısalcılık yaklaşımında bireysel birimler tek başına bir anlam sağlayamaz, ancak bir yapının parçası olarak o anlamı elde edebilir. Yapısalcılıkta bulunan anlam hiyerarşisi yapısöküm beraberinde yıkılır, anlamın dönüşmesine ve özelleşmesine imkân tanınır.

Yapısökümdeki önemli nokta şudur: parçaların tek tek anlamlarını bularak bütüne ulaşmak değil, aksine bütün parçaların arasındaki ilişkiyi söküme uğratarak anlamın izini sürmektir. Yapısöküm kavramı, Derrida tarafından herhangi bir şeyi parçalara ayırırken onu tamamen yıkmak yerine, yapı söküme uğratarak yeniden şekil almak olarak savunulur. Derrida'nın yapısökümcü bakış açısı, yapısalcılığın salt yıkımı değildir, aksine keşfedilmemiş ötekiye bir açılma çabasıdır.

"Yapısöküm, bir yapıyı yok etmek veya tamamen reddetmek değildir. Yapısöküm, yapının içine sızarak onun nasıl inşa edildiğini, görünür kılan ya da gizlenen şeyleri incelemek ve onun dayandığı varsayımları sorgulamaktır." (Derrida, Gramatoloji, s.24)

Derrida, yapısökümü bir şeyi anlamamanın en iyi yöntemi olduğunu savunur. Bu yöntemle ilk başta metinleri yapı söküme uğratarak başlayan Derrida'nın asıl yaklaşımı, bir kelimeyle işaret ettiği ile "şey" arasındaki anlam sınırsızlığıdır. Derrida,

Postyapısalcılıkla birlikte anılan yapısöküm ile bize yeni düşünme biçimleri kazandırmıştır. Postyapısalcılara göre okunan bir metnin birçok anlamı vardır. Derrida, bu bağlamda mevcut varlıkların kendini ifade etmesine olanak tanır.

“Yapıyı bozmak” terimi bir yapının ya da objenin havada asılı kalmış, askıya alınmış, bütün parçalarının görünür olduğu bir imgeyi çağırır. “yapıbozum” aynı zamanda yıkılmakta olan, yok olmamış ama parçalanıyor olan bir şeyin, hatta parçalarına ayırma işleminin, yeni bir şeyi anlamaya yönelik bir ilk adım olduğu fikrini ortaya atar. ” (Richards, 2014, s.18)

Sanatta, yapı sökümüne eserin anlam çoğulluğuna sahip olması olarak yaklaşıldığı gibi biçimsel olarak da farklı yöntemler kullanarak (silme, ekleme, çıkarma, yeniden düzenleme...) yapı bozuma uğratabilir. Derrida'ya göre tek bir doğru yoktur, doğrular vardır.

2.1. Yapısöküm ve Sanat

20.yy'ın yarısında bu düşüncelerle kendisini gösteren yapısöküm eleştiri pratiği postmodernizm kuramları beraberinde oluşmuştur. Postmodern sanatçılar, sanatı maddi bir boyut olarak görmek yerine bireyin hayatında yer bulması gerektiğini savunurlar. Postmodern kurama göre sanatçılar, yapıtlarında geleneksel yapıdan uzaklaşmışlardır. Ayrıca sanat eserinin biricikliğinden koparak yerine anlamın ön planda olduğu yeni bir yaklaşım hâkim olmuştur. Bu kavrayış ekseninde birçok sanat eseri üretilmiştir. Derrida'nın yapısöküm kavramı da aynı süreçte olgunlaşmıştır, dönemi destekler niteliktedir.

Sanat, anlamın sabitlenmiş yapılar içinden sıyrılıp çoğullaştığı, biçimsel düzenin bozulduğu ve yeniden kurulduğu bir alan olarak, Derrida'nın yapısöküm düşüncesiyle güçlü bir bağ kurar. Yapısökümün temelinde yatan merkezlesizleşme, ertelenmiş anlam, karşıtlıkların ifşası ve bastırılanın açığa çıkarılması gibi yaklaşımlar, sanatsal üretimlerde yalnızca içerik düzeyinde değil, biçim ve yöntem açısından da belirleyici hale gelir. Sanat eserleri artık tek bir anlamın taşıyıcısı olmaktan çıkar; izleyiciyle kurduğu ilişki, anlamın sürekli yeniden üretildiği bir süreç dönüşür.

Marcel Duchamp'ın Çeşme adlı eseri, yapısökümcü düşüncenin sanattaki erken karşılıklarından biri olarak değerlendirilebilir. Duchamp, geleneksel sanat anlayışının biçimsel ve estetik kodlarını ters yüz ederek, sanat eserinin ne olduğu sorusunu

yeniden gündeme getirmiştir. Duchamp, sanatın geleneksel formlarını ortadan kaldırarak beceriden çok fikrin ön planda olduğunu savunmuştur. Biçimin önemi, yerini hazır nesneye bırakmış ve bu bağlamda “yeniden düşünme” eserlerde kendini göstermeye başlamıştır.

Duchamp, tek tipleşmeyi eleştirip “yeniden düşünme” yaklaşımıyla 20.yy’ın en radikal sanatçı çıkışlarından birini yapmıştır. Günlük hayatta herkesin kullandığı bir seri üretim nesnesini (pisuvar), ters çevirip üstünü imzalamış, bunu artık bir sanat nesnesi olduğunu iddia etmiştir. Çünkü artık o Duchamp’ın “çeşmesidir”. (Görsel 13)



Görsel 13. Marcel Duchamp, Çeşme / Fountain, 1917.

Wikipedia. Erişim: https://tr.wikipedia.org/wiki/Fountain_%28Duchamp%29

Post yapısalcı felsefeciler bilginin sabit olmadığını savunup metinlerin tekrar okunmasıyla anlamlarını değiştirip yıkıma uğrattırlarken, Duchamp da Derrida'nın yeniden okuma yöntemi paralelinde nesnenin tek bir anlamda sınırlı kalmayacağını ortaya koymuştur.

Duchamp'a göre, nesnenin sanat eseri olarak kabul edilebilirliğine sanatçı karar vermelidir. Kamuoyu ve eleştirmenler bu konuda karar mercii değildir. Duchamp için, sanat her şeyden önce “fikirdir”. Bu noktada sanatçı pisuvar için sanat eseri diyorsa, o bir sanat eseridir.

“Sanat eseri nedir?” sorusuna yeni bir cevap niteliği taşıyan Çeşme (Görsel 13) kendi döneminde ilk defa sanat eserinde hazır nesne kullanılması ile kaotik bir ortam

oluşturmuştur. Bu devrimci yaklaşım kendi döneminde “skandal” olarak nitelendirilmiştir ve sergi yöneticilerince sergilenmesinin önüne geçilmiştir. Fakat bu kaos ortamına sebebiyet veren ve tiksinti duygusu uyandırdığı düşünülen eser günümüz sanat dünyasına yön veren en radikal çıkışlardan biri olmuştur. Sanat dünyasında var olan düzen içinde, yeniden düşünme ile kaosun oluşturulduğu ortam, sanatta büyük ilerlemelere neden olmuştur. Duchamp ile Dada hareketi postmodern dönemin kaosu olmuştur. Duchamp Dada’nın temsilcisi olarak anılmıştır.

Dada kelimesinin bir anlamı yoktur ve anlamı olmak zorunda da değildir. Bazı rivayetlere göre de sözlükten rastgele seçilmiş Fransızca’da “tahta at”, Rumence’de de “evet” anlamına gelen kelimedir. 1916 yılında İsviçre’de bulunan Cabaret Voltaire adındaki gece kulübü Dada’nın doğum yeridir. Birinci Dünya Savaşı’na muhalif olan ekip burada bir araya gelerek her türlü sanatsal eğlenceler düzenler, aynı zamanda fikirleri ışığında yeni bir hareket başlatırlar: DADA. 1918’de Dada manifestosunu kaleme alan Tristan Tzara, Dada hareketini “protesto” ve “yıkıcı eylem” olarak adlandırmıştır.

Avrupa’da büyük bir karmaşaya neden olan, Amerikalı yazar Ernest Hemingway’in “Dünyada yaşanmış en büyük, en ölümcül, en kötü idare edilmiş toplu kıyım” olarak nitelendirdiği Birinci Dünya Savaşı’nı burjuva değerlerinin bir uzantısı, bir tür burjuva yolsuzluğu olarak gören Dadacıları’nın söylemleri de sanata yaklaşımları da bu muhalif tavır yansıtır. Tzara’ya göre, “bir zamanlar onur, ülke, ahlak, aile, sanat, din, özgürlük, kardeşlik gibi kavramlar, insanların gereksinimlerine karşılık verebilmekteydi. Ama artık bu tür kavramların içi boşaltılmış, değerlerden geriye anlamsız bir kurallar silsilesi kalmıştır.” (Antmen, 2019, s.123)

Dada hareketi, kendinden önceki sanat akımlarından daha farklı kaygıları benimsemiş, toplumda savaşın oluşturduğu “kaosu” protesto etmiştir. Temelleri geçmişe dayanan “sorgulanmadan kabul gören düzen” Dada için uygun değildir. Dada sanatçıları bu kabul edilmeyen düzeni sanattaki duruşlarıyla göstermiştir. Zıtlıklar ve çelişkilerle yüzleşip sanatta da protestocu tavır gerçekleştirmiştir. Duchamp’ın herhangi bir olguyu sanat eseri olarak kabul edilebilirliğini savunmasının ardından geleneksel sanatın biçim algısı önemli derecede sarsılmıştır.

Raoul Hausmann ise modern dönemin insanı dönüştürdüğü tek tipleşmeyi benimsemeyen ve bu durumdan duyduğu rahatsızlığı eserlerine aktarabilmiş dada hareketine öncü olan bir diğer sanatçıdır.



Görsel 14. Raoul Hausmann, 1965, *Mekanik Kafa: Çağımızın Ruhu / Mechanischer Kopf –Der Geist Unserer Zeit*. Ekdergi. Erişim: <https://www.ekdergi.com/radikal-avant-garde-buyuk-savastan-buyuk-depresyona-curumenin-karsi-estetigi/>

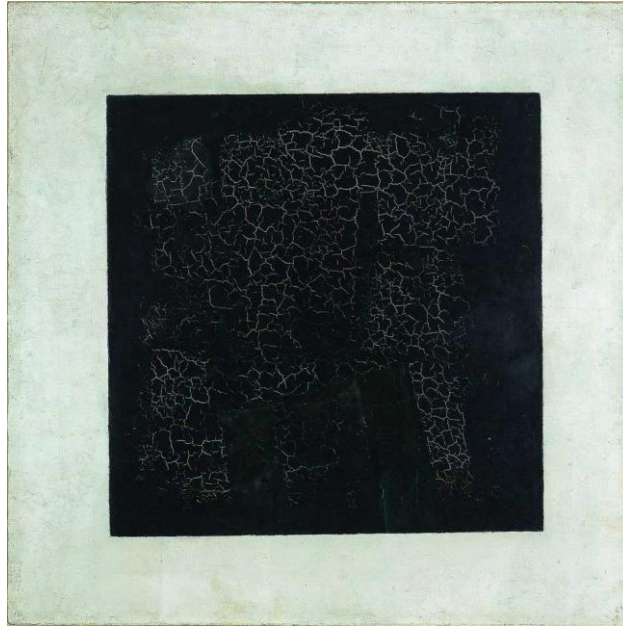
Roulf Hausmann'ın "Mekanik Kafa"sı (Görsel 14) modern dönemin dış etkileriyle şekillenen insan bilincini gözler önüne sermektedir. Tahta manken kafasının üstüne yerleştirdiği eklektik nesnelerle tek tipleşen insanlığı sanatçı gözüyle izleyiciye sunmaktadır.

Birinci dünya savaşının insan üzerindeki etkilerini çarpıcı bir biçimde bizlere sunan Dada sanata karşı bir başkaldırı olarak görülebilir. Savaşın kaotik etkisi her şeyde olduğu gibi sanat alanında da büyük bir değişime, dönüşüme sebebiyet vermiştir. Yine ve yeniden "kaos" düzeni bozmuştur.

Politik tavrı, sanat karşıtı eğilimi ve dolayısıyla sanata 'avangard'ın tanımına yönelik dönüştürücü gücüyle 20.yy'ın en etkili akımlarından biri olan Dada, özellikle 1960'lardan sonra gelişen birçok kavramsal eğilimin öncülü olarak nitelendirilebilir. Yeni bir toplumsal yapı önermesi içeren, yaşam ile sanat arasındaki sıkıntıları yok eden, disiplinler arası bir etkinlik gözeten ve sanatçı-izleyici etkileşime dayanan Dada, günümüz sanatında gördüğümüz birçok yaklaşımı, 20.yy başında deneylemiş bir akımdır. (Antmen, 2019, s.126)

20. Yüzyılda yaşanan savaşların sonrasında insanlığın içinde bulunduğu kaotik döneme Dada hareketi yeni bir kaos ile tepki göstermiştir. Bu kaotik duruma ise Malevich yeni bir düzen ile sanatın en arı formu ile karşılık vermiştir.

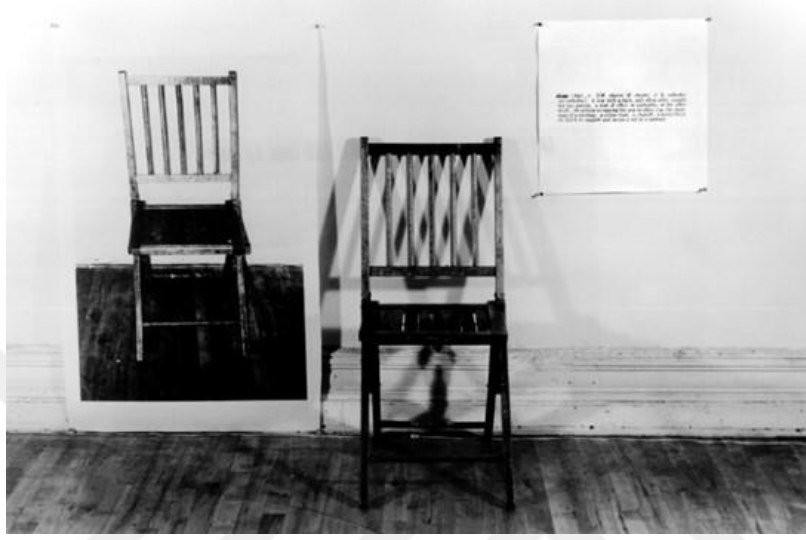
Hausmann'ın rastlantısal, heterojen ve ironik yapısı; Kazimir Malevich'in Beyaz Üzerine Beyaz (1918) gibi yapıtlarında ortaya çıkan mutlak saflık ve biçimsel indirgemecilikle taban tabana zıttır. Malevich anlamı arındırarak yokluğa indirgerken, Hausmann anlamı rastlantıların ve dışsal kodların içinde çoğaltır. Bu karşıtlık, yapısökümcü sanat anlayışının tek bir estetik stratejiye indirgenemeyeceğini; tersine her sanatçının kendi tarihsel ve kültürel bağlamında yapıyı çözümlediğini gösterir.



Görsel 15. Malevich, 1915, Siyah Kare/ Black Square, Tuval Üzerine Yağlı Boya. Erişim:

<https://www.tate.org.uk/art/artists/kazimir-malevich-1561/five-ways-look-malevichs-black-square>

Kaosa tepki olarak düşünebileceğimiz formun (Görsel 15) en arı hali Malevich için aynı zamanda bir varoluştur. Tekrar düşünme, tekrar yorumlama durumunda Malevich, ulaşabileceğimiz en saf noktanın Siyah Kare olduğunu savunmuştur. Malevich'e göre bu bir son değil aksine başlangıçtır, varoluşun başlangıcıdır.



Görsel 16. Joseph Kosuth, *Bir ve Üç Sandalye/ One and Three Chairs*, 1965, Modern Sanat Müzesi, New York

Joseph Kosuth, 1960'ların sonunda kavramsal sanatın öncülerinden biri olarak, sanatın anlamını nesnede değil, düşüncede aramaya yönelmiştir. Dil bilimi ve sanat arasındaki ilişkiyi sorgulamıştır. Kosuth; dikkati nesne (sandalye) üzerine çekerek, nesnenin kendisi, fotoğrafı ve tanımı ile bizi sanat eserinde görsel, dil ve algı anlamında sorgulamaya maruz bırakmıştır (Görsel 16). Bu üçleme, temsil ile gerçeklik arasındaki ilişkiyi sorunsallaştırır; izleyiciye, “hangi sandalye gerçektir?” sorusunu sordurarak anlamın sabit değil, yorumlayıcı ve bağlamsal olduğunu gösterir. Kavramları yapısöküm tavrıyla parçalayıp bunların içsel çelişkilerini bize sunmuştur. Bu sayede nesne üzerinden yeniden düşünme gerçekleşmiştir. Sandalye; olduğu anlamından sıyrılmış, biçim ve fikir olarak birçok temsili ile tekrar sunulmuştur.



Görsel 17. Andy Warhol, Yeşil Coca-Cola Şişeleri / Green Coca-Cola Bottles, 1962.

Whitney. Erişim: <https://whitney.org/collection/works/3253>

Duchamp ve Kousuth'un yanı sıra Andy Warhol, dönemin popüler kültür öğelerini çoğalttığı birçok serigrafî çalışmasıyla karşımıza çıkmıştır (Görsel 17). Sanatı ticaret ile birleştiren sanatçıya, sanat eleştirmenleri tarafından olumsuz yorumlar yapılmıştır. Warhol, duysal ve varoluşsal hislerini sanatının dışında bıraktığına dair eleştirilere maruz kalmıştır. Bu sebeple sanat camiası sanatın sonunun geldiğine dair endişelere bürünmüştür.

Warhol, tekrarlayan popüler kültür öğelerini kendi anlamlarından çıkarıp başka bir anlamda bize tekrardan sunarak nesnenin asıl anlamını yapı sökümüne uğratmıştır.

Her şişe hem aynıdır hem farklıdır; tekrar eden görüntü, izleyicide anlamı yıpratıcı bir etki yaratır. Warhol'un yapıtlarında "orijinal" ile "kopya" arasındaki ayrım silinir. Bu durum, Derrida'nın yapı söküm kavramıyla ilişkilidir: Anlam ertelenir, çoğalır, hiçbir zaman tek ve mutlak bir forma ulaşmaz.

Warhol, bu ögeleri tekrarlayarak, seri halinde bize sunarken aslında toplumsal bir eleştiri yapmaktadır. Pop-art sanatçısı olan Warhol kapitalizmin sunduğunu sorgusuz sualsiz toplum tarafından kabul edileni yine başka bir seri üretim ile sanatçı eliyle sunmaktadır. Eleştiriyi bu döngünün içinde var olarak yapması sanatın biricikliği açısından çelişkiyle karşılaşılsa da Warhol bize popüler kültürün ticari yönünü sanat yoluyla başarılı bir şekilde sunmayı başarmıştır.

...Tıpkı Duchamp'ın sanatla sanat olmayanı "kuramsal olarak" birleştirmesi gibi, Warhol da sanatla parayı birleştirmiştir. Sanat belirsiz olabilir, oysaki para sanatı belirleyecek güce sahiptir. Warhol'a göre sanat ticaridir; bu da sanatın gücünden çok, ticaretin gücüne ilişkin ipucu verir. (Antmen, 2019, s. 29)



Görsel 18. Barbara Kruger, Kendin Değilsin /You Are Not Yourself, 1981.

Wikipedia. Erişim: https://en.wikipedia.org/wiki/You_Are_Not_Yourself

Warhol'un imgeyle oynadığı düzlemde, Kruger kelimeyle oynar; biri anlamı aşındırır, diğeri anlamın inşasına müdahale eder. Bu fark, yapısökümün çok katmanlı doğasını gösterir. Kruger siyah beyaz fotoğrafların üzerine uyguladığı grafik dilinde sloganlarıyla

tanınmıştır. Çalışmalarında sosyal meseleleri, toplumsal cinsiyet temsilini, kadına yönelik şiddeti, kadın düşmanlığını, güç siyasetini ve kapitalizmin ve tüketimciliğin tuzaklarını ele almıştır. Açık sözlü konuşma, cesur mizah ve açık uçlu anlamlarla yaygın olarak kabul edilen varsayımları yapısöküme uğratmıştır. Kendin Değilsin adlı eserinde (Görsel 18) Kruger, “değil (not)” kelimesinin küçük boyutu ile toplumun kadınları “Sen kendinsin” diye kandırmaya çalıştığına gönderme yapmıştır. Yani bireylerin hayattaki konumlarından kendilerinin sorumlu olduklarına işaret etmiştir. Ancak Kendin Değilsin, “kadın”ın parçalanmış parçalardan, toplumun ona dayattığı çeşitli rollerden ve beklentilerden oluştuğunu gösteriyor. Bu bilgilerden yola çıkarak bir ayna, kişinin gerçek ve bütün bir temsilini ortaya çıkardığı düşünülebilir. Ancak bu ayna parçalanmıştır ve kadının imajını bozar. Parçalar bir bütün halinde birbirine uymaz. Kadın, toplumun ondan olmasını beklediği her şey olamaz. Yani bütünlüğünü koruyamaz. Bu bakımdan *Kendin Değilsin* bu parçalanmaya örnek olarak gösterilebilir.

2.2. Sokakta Yapısöküm

Sanatın yapısökümcü pratiği, yalnızca nesneler ve imgeler üzerinde değil; bu nesnelerin üretildiği ve sergilendiği bağlamlar üzerinde de işlenmiştir. Andy Warhol’un tüketim imgelerini tekrarlar boşaltan üretim stratejisi ve Barbara Kruger’in dil üzerinden kimlik temsilleriyle müdahalesi, yapısökümün galeri ve müze gibi kurumsal alanlarda nasıl işlediğini göstermiştir. Ancak yapısöküm, zamanla bu kapalı alanlardan taşarak kamusal alana, özellikle de sokağa doğru genişlemiştir.

Sokak; kentin sürekli değişen, eklenen, çıkarılan, inşa edilen ve yeniden yıkılan bir alanıdır. “Günümüzün teması “kolaj kent”tir.”(Harvey, 1997. S.56). Afiş, duvar yazısı-resmi, reklam panosu, tabela olguları bu fikri destekler niteliktedir. Gündem dahilinde, kent yaşamında rahatlıkla gözlemleyebileceğimiz bu olgular da süreçle paralel olarak sürekli değişir ve dönüşür. Bu çerçevede sokak, yalnızca dolaşılın, geçilen ya da bakılan bir yer olmaktan çıkar; sembollerin üretildiği, çelişkilerin görünür olduğu ve müdahalenin mümkün kılındığı bir alan olarak sanatın yapısökümcü diliyle doğrudan bulunduğu bir zemin hâline gelir.



Görsel 19. Jacques Villegle, "122 rue du temple", Keten Üzerine Dekolaj, 159x210 cm, 1968

Bu eser (Görsel 19) Paris'in 122 rue du temple adlı sokağından alınan afişlere dekolaj uygulanmasıyla elde edilmiştir, ismini de buradan almaktadır. Reklam afişlerinin, propaganda posterlerinin üst üste yığılmasıyla bize sosyolojik bir fragman sunar. 122 rue de temple, aynı zamanda sosyal ve kültürel olarak etkileşimin yoğun olduğu bir sokaktır. Seçilen mekan, bu bağlamda anlamı güçlendirir. Sokaktan seçilen nesnelerin yeniden yorumlanmasıyla sokağın dilini sokağa bir sanat eseri olarak yeniden sunmuştur.

Her gün karşılaştığımız durumları her parçasıyla tekrar tekrar değerlendirip ele almak yapıyı söküme uğratar ve bize farklı sonuçlar sunar. Bu sayede günlük hayatımızda düzenli olarak karşılaştığımız nesnelerin süreç içindeki anlam sınırsızlığını keşfederiz.



Görsel 20. Ceren Badı, "Arızalı", Hazır Nesne Üzerine Düzenleme, 67x50x20 cm, 2024.



(DIŞ DETAY)



(İÇ DETAY)

“Arızalı” (Görsel 20), sokağın dilini sokağa sunmanın bir başka yöntemidir. Sosyal bir bütünlük olarak düşünebileceğimiz sokak, birçok ortak ve farklı dili beraberinde barındırır. Bu bağlamda çelişkilerle karşılaşmamız olasıdır. Her gün geçtiğimiz o sokak bildiğimiz bir yer olmasından kaynaklı konfor alanına dönüşmüştür ve o sokak “zaten öyledir”. Bu bağlamda Arızalı, zaten var olan bir nesne olmasının yanında bize çelişkisini de gösterir. Elektrik paneli sokakta sık sık karşılaştığımız anlamından uzaklaştırılmış, yeni bir anlam kazanmıştır. Çöken bir sistemin temsiliyle bir o kadar günlük hayatımızda bu kadar sık karşılaşmamız bizi tekrar tekrar düşünmeye iter. Bununla beraber elektrik paneli elektrik dağıtımını sağlayan bir nesne olmasının yanında aynı zamanda üstüne yapılan sıralı eklemelerle bir hafıza göstergesidir.



Görsel 21. Alfredo Jaar, *Amerika İçin Bir Logo* , Spectacolor animasyon, 42 saniye, Times Meydanı, New York, 1987, fotoğraf: Jane Dickson/Public Art Fund
Erişim: <https://publicdelivery.org/alfredo-jaar-a-logo-for-america/>

Düzen ve çelişki kavramlarını irdelerken sokağı sanat eserlerine dahil eden birçok sanatçı ve eseriyle karşılaşmak mümkündür. Bununla beraber “Halkın Mesajları” adlı serginin mekânı sokağın kendisine dahil olan reklam panosudur. 1982 yılında başlayıp 1990 yılına kadar süren “Halkın Mesajları” adlı sergi için Manhattan New York Times’da 20x40 fitlik Spectacolor elektronik ışık panosu oluşturulmuştur. Panoda, 90

ayrı sanatçının bilgisayar destekli sanat üretimleri sergilenmiştir. Her ay farklı bir sanatçının 30 saniyelik yeni bir mesajı panodaki reklam döngüsüne dahil edilmiştir. Bu mesajlar; politika, çevre, salgın hastalıklar gibi güncel sorunları ele almıştır.

Sergide yer alan Alfredo Jaar'ın ekranda sergilediği Amerika sınırlarının üzerinde yazan *This is Not America (Burası Amerika Değil)* ve Amerika bayrağı görselinin sonrasında yazan *This is Not America's Flag (Bu bir Amerika Bayrağı Değildir)* yazıları ile Amerika kavramının anlamını yapısöküme uğratar (Görsel 21). Haritayı ve bayrağı kabul edilenin aksine parçalar ve çözümler. Sanatçı, bilinen düzen üzerinden bize bir çelişki yaratır ve sorgulamaya iter. Bu bağlamda da eser, görsel ve zihinsel bir yapısöküm örneğidir. Jaar, Latin kökenli bir sanatçıdır. Amerika, Jaar için coğrafi ve kimlikssel bir işgaldir.



Görsel 22. Jenny Holzer, "Beni İstediğimden Korum / Protect me from what I want", 1983, NY Times Meydanı Reklam Panosu..

Jenny Holzer, *Halkın Mesajları* adlı sergide yer alan ve sanat eserlerinde bu formatı daha fazla keşfetmeye devam eden birçok sanatçıdan biridir (Görsel 22). Holzer, pekçok sanat eserinde kenti konu edinmiştir. Holzer'ın sanat eserleri politiktir. Eserlerinde toplumsal ve bireysel çelişkiler üzerine sorular sorar. Bu sorular aynı

zamanda toplumun kendi sorularıdır. Holzer, hemen sanat eseri olarak okunabilen eserlerle ilgilenmek yerine onun günlük hayatımızda fark ettiğimiz bir şey olmasını tercih etmektedir. Bu bağlamda izleyicileriyle kurabileceği daha samimi bir dil inşa etmektedir. Holzer, Derrida'nın yeniden düşünme yöntemini metin tabanlı enstalasyonlarıyla gerçekleştirmiştir. Bunun için reklam panoları, tişörtler, prezervatifler, kamyonlar veya galeriler gibi birçok alanı kullanır. Bilgi çağının sözcükleri veya cümleleri kullanan yapıtlar bizi yeniden düşünmeye çağırır. Bunu yaparken de sokaktaki karşılaşmaları aracı olarak kullanır.



Görsel 23. Ceren Badı, *Durdurun Dünyayı*, Hazır Nesne Üzerine Düzenleme, 2022.

Kent yaşamında karşılaşılabileceğimiz bir diğer nesne de acil durum butonlarıdır. “Acil durum butonlarının acil durumlar haricinde kullanılması yasaktır. Aksi taktide cezai işlem uygulanacaktır” uyarısı beraberinde bireyin üstünde kurulan caydırıcı uyarıcı, yapısöküm aracılığıyla tekrar düzenlenmiştir. Acil durum butonları toplumun içinden topluma, yapı söküne uğratılıp tekrar sunulmuştur (Görsel 23). Toplumda düzendeki bozulmayı haber veren acil durum butonu asıl düzeni bozan bir ögedir . Bu bağlamda sanat eseri kaos çıkaranın kendisidir. Renklerin parlak olması beraberinde butona basıldığı anda oluşan ışık ve ses uyarıcı niteliği taşır, anlık olarak bulunan çevreyi durdurur. Üretilen butonlara basma halinde caydırıcı bir sonuç bizi beklemes, butonlara basmak serbesttir. Kişiye cezai işlem uygulanmayacaktır.



Görsel 24. Ceren Badı, *Parazit*, Hazır Nesne Üzerine Düzenleme, 27x19x7,5 cm, 2025.

Sokakta karşılaşılabileceğimiz bir diğer nesne olan Posta Kutusu üzerinden kurulan ilişkide ise (Görsel 24), kişisel olan ile kamusal olan arasındaki ayrım ortadan kalkmıştır. Çalışmanın sokakta konumlanması, bu ihlalin artık kamusal alanda yaşandığını, bireyin kişisel sınırlarını koruma imkânının ortadan kalktığını gösterir. Kamusal olanın özel alana sızması, bu işin temel gerilimini oluşturur.

Posta kutusu, geleneksel olarak bireyin dış dünya ile kontrollü bir iletişim kurduğu bir geçiş nesnesidir. Ancak bu çalışmada kutunun içeriği, haberleşmeye ait hiçbir unsur barındırmamakta, bunun yerine düzensiz biçimde biriktirilmiş atıklarla doldurulmuştur. Bu doluluk, yalnızca fiziksel değil, sembolik bir taşmayı da temsil eder. Bireyin özel alanı, burada ihlal edilmiştir. Çöplerin bu alana sızması, kamusal olanın kişisel olana müdahalesi şeklinde okunabilir.

Eser, bir posta kutusunun nesne olarak dönüşümünü ve bu dönüşüm üzerinden bireysel deneyime temas eden yapısal bir sorunu gündeme taşır. Çalışma, posta kutusunun asli işlevinden uzaklaştırılarak çöplerle doldurulmuş bir nesneye dönüştürülmesiyle oluşur. Bu bağlamda, nesnenin anlam kaybı, kullanım değerinin dışına itilmesi, kişisel alanın ihlali, fazlalık, saldırı, kaotik birikme ve iletişim kopukluğu kavramları çerçevesinde ele alınmıştır.

Posta kutusu, normalde bireyin dış dünyayla kurduğu özel ve kontrollü bir iletişim alanıdır. Ancak bu çalışmada posta kutusu bireyin iradesi dışında tıkanmış, içi doldurulmuş, hatta amacı dışında bir yükleme ile işlevsiz hâle getirilmiştir. Bu durum kişisel alanın sistematik bir şekilde ihlalini görünür kılmamanın yanında iletişim kopukluğunu da ele alır.

Posta kutusu üzerinden kamusal alana yapılan bu müdahale, Banksy'nin sokak yüzeylerine uyguladığı yapı sökümsele stratejilerle benzer şekilde, yerleşik anlamları sarsar ve görünmeyeni görünür kılar. Banksy, toplumdaki çelişkilere kendi sanat dilinde değinir. Gerçek adını ve görüntüsünü gizli tutan gerilla sanatçı, farklı lokasyonlara bizler için eserler bırakıp kaybolmaktadır. Grafitilerinde savaş karşıtı, çevreci, hayvan haklarını savunan, tüketim çılgınlığını eleştiren bir tutum izlemekte olan Banksy için, aynı zamanda politik bir aktivist demek yanlış olmayacaktır.



Görsel 25. Banksy, *Balonlu Kız / Girl With Balloon*, 2002. Wikipedia. Erişim:

[https://tr.wikipedia.org/wiki/K%C4%B1rm%C4%B1z%C4%B1_Balonlu_K%C4%B1z#/media/Dosya:Banksy_Girl_and_Heart_Balloon_\(2840632113\).jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/K%C4%B1rm%C4%B1z%C4%B1_Balonlu_K%C4%B1z#/media/Dosya:Banksy_Girl_and_Heart_Balloon_(2840632113).jpg)

Banksy Balonlu Kız konulu eserini ilk kez 2002 yılında Londra'daki bir köprü'nün ayağına yapmıştır (Görsel 25). Resmin hangi anlamlara gelebileceğine değinmemiz gerekirse, yine resmin çizildiği köprüye Banksy tarafından yazılmış olan yazıya bakabiliriz. Resmin yanına Banksy "There is always hope" yani, "Her zaman umut vardır" yazmıştır. Bu eser beraberinde çıkaracağımız sonuçlardan biri de "umut elimizden kayıp gidenlere rağmen vardır" olabilir. Bu eser, Banksy'nin diğer çalışmaları gibi, kamusal alanda izinsiz olarak üretilmiş ve böylece yerleşik sanat kurumlarının dışında bir üretim biçimiyle ortaya çıkmıştır. Bu özelliğiyle hem sanatın mekânını hem de mesajın muhatabını genişleten bir yapıya sahiptir.

Banksy, bu işi yıllar sonra Gazze'deki duvarlara da benzer görsellerle taşıyarak, onu doğrudan savaş karşıtı bir sembole dönüştürür. Özellikle çocukların savaş ortamlarında yaşadığı travmalar, yerinden edilme hâli ve masumiyetin sistematik olarak tahrip edilmesi, bu çalışmanın görsel dili üzerinden aktarılır.

Balonlu Kız, köprünün ayağını oluşturan duvara konulmuş şablondan yararlanılarak çizilen bir yapıt iken, onu önce bir tabloya, ardından müzayedenin gözde bir ürününe, oradan da sanat çevrelerinde tartışmanın merkezine taşıyan şey, bu performansın bir olgu olarak sanat sürecindeki yerini ve önemini sorgulatmıştır.



Görsel 26. Banksy, Çöpteki Aşk / Love in the Bin, 2018. Sothebys. Erişim:

<https://www.sothebys.com/en/articles/sothebys-gets-banksyed-at-contemporary-art-auction-in-london>

Görsel 27. Banksy, 2018, Çöpteki Aşk / Love in the Bin. Sothebys. Erişim:

<https://www.sothebys.com/en/articles/sothebys-gets-banksyed-at-contemporary-art-auction-in-london>

2018'de, eserin çerçevelenmiş bir kopyası, yapılan açık artırma sırasında Banksy'nin çerçeveye gizlediği mekanik bir cihaz aracılığıyla kendi kendine parçalara ayırmıştır. Banksy, parçalanmadan sorumlu olduğunu doğrulamış ve parçalanmış parçaya yeni bir isim vermiştir; Çöpteki Aşk. Sotheby, bu eserin "tarihte canlı müzayede sırasında yaratılan ilk eser" olduğunu söylemiştir. (Görsel 26 ve 27)

Sanatçının bir müzayedede satışa sunduğu yapıtıyla birlikte gerçekleştirdiği performans, sanat çevrelerinde bir kaos uyandırmıştır. Müzayede de yaklaşık 1,5 milyon dolara alıcı bulan Balonlu Kız, Banksy'nin yapıtına biçilen değerden ziyade

ortaya koyduğu performans ile öne çıkar. Çünkü sanat müzayedelerinde Banksy'nin yapıtından daha yüksek değere satılan yapıtlar mevcut olmasına rağmen Balonlu Kız tablosunun ortaya çıkardığı kaos çok daha etkilidir.

Banksy'nin özellikle protest yaklaşımlarıyla sokak kültürünün asiliğini yansıtmaları post modern bir Robin Hood kimliğine doğru yol almasını sağlamış böylece Balonlu Kız yapıtı sade, yalın anlatımına rağmen geniş çerçevede sürdürülen post sanat tartışmalarına konu olmuştur.

Banksy, başka sıradışı işleriyle de adından söz ettiren bir sanatçıdır. Dismaland'dan biraz genel olarak bahsedecek olursak; burası aynı Disneyland gibi, sadece buranın havası Disneyland'a göre daha karamsar (Görsel 28). İngiltere'deki Bristol yakınlarında, Weston Super-Mare'de terk edilmiş bir araziye kurulan bu park, çocuklar için değil büyükler için kurulmuştur. Banksy'nin küratörlüğünü yaptığı tema parkında Damien Hirst, Jenny Dozier, Nettie Wakefield ve KLF'den Jimmy Cauty gibi düzinelerce sanatçının eserleri de yer almıştır.



Görsel 28. Banksy, *Dismaland*, 2015. Widewalls. Erişim: <https://www.widewalls.ch/magazine/banksy-dismaland-closing>

Etkinlik; sanatsal kıyamet temalarından tüketim karşıtlığına, ünlülerin kültürü, göçmenlik, kolluk kuvvetlerine yönelik sivri sosyal eleştirilere kadar geleneksel bir Banksy etkinliğinin tüm ayırt edici ayrıntılarını içermektedir. Kùlkedisinin şatoya giderken geçirdiğı kazadan, minik mülteci teknelerine kadar her detayı barındıran bu park; Disneyland'in tozpembe dünyasını, "gerçeklerle" yeniden yorumlamıştır. Başlı başına bir popüler kültür yansıması olan Disneyland, yapı sòküme uğratılıp yaşanan dünyanın kaotikliği yansıtılarak tekrar ele alınmıştır. Parkta bu bağlamda pek çok enstalasyon yer almıştır.



Görsel 29. Banksy, *Denizkızı*, Dismaland, 2015. The Guardian. Erişim:

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/aug/20/banksy-dismaland-amusements-anarchism-weston-super-mare>

Denizkızı enstalasyonunda (Görsel 29), denizkızı figürü estetik bir ideal olmaktan çıkarılmış; dijital olarak bozulmuş, piksel piksel dağılmış, mekanla uyumsuz, yapay bir görüntüye dönüştürülmüştür. Bu haliyle, yalnızca görsel deformasyonla değil, temsil ettiği kültürel kodların da yapısöküme uğratılmasıyla karşımıza çıkar.



Görsel 30. Banksy, *Sindirella*, Dismaland, 2015. The Guardian. Erişim: 02.06.2023.

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/aug/20/banksy-dismaland-amusements-anarchism-weston-super-mare>

Diğer yandan Sindirella enstalasyonu (Görsel 30), klasik masal anlatısının trajik ve grotesk biçimde yapıbozuma uğratıldığı örneklerden biridir. Parlak bir at arabasının devrilmiş hâliyle sunulan sahnede, Sindirella'nın cansız bedeni yerde yatarken, olay yerine gelen paparazziler flaşlarını patlatmaktadır.

Banksy'nin bu iki yerleştirmesi (Görsel 29 ve 30), yapı olarak sunulan kültürel ve estetik anlatıların içindeki çelişkileri, bastırılan anlamları ve sistematik çarpıtmaları açığa çıkarır. Derrida'nın yapısöküm yaklaşımıyla paralel biçimde, Banksy de anlamın sabitlenmişliğini bozarak, izleyiciyi rahatsız edici ama üretken bir düşünsel alana çeker. Böylece sanat, yalnızca bir temsil aracı değil; yapının kendi üzerine döndüğü, kırıldığı ve yeni anlamlarla yeniden kurulduğu bir düzleme dönüşür.

Yapısöküm, anlamı parçalarken bize yeni diyalog alanları açabilmektedir. İncelemeler berberinde sanatçılar tarafından bu diyalogun, kamusal alanlar ve buluntu nesneler beraberinde kurulabildiği görülmektedir. Bu bağlamda kamusal alandaki karşılaşmalar yapısöküme uğratılarak değişen anlamlarıyla tekrar sunulmuştur.

3.BÖLÜM: SANATÇININ TEZ KAPSAMINDA KENDİ ÜRETİM SÜRECİNİN UYGULAMALI ÇALIŞMALAR ÜZERİNDEN ANLATISI

Bu tez, yalnızca akademik bir çözümlemenin değil; aynı zamanda bireysel bir çözülmenin, parçalanmanın, yeniden bakmanın ve yeniden kurmanın metnidir. İnşa ettiğimiz düzenlere duyduğumuz güvenin, zamanla bu düzenlerin aslında ne denli çelişkili, kırılgan ve bizi biz olmaktan uzaklaştıran yapılara dönüştüğünü fark etmemle başlayan bu süreç, sanat üretimlerime de yansımıştır.

Tezin başında yapı kavramı ve bireyin bu yapı içerisindeki konumlanışı ele alınırken, birey-toplum ilişkisinin yalnızca dışsal kurallar üzerinden değil, içselleştirilmiş bir gözetim mekanizmasıyla işlediğine dikkat çeker. Foucault'ya göre disiplinler, bir iktidar teknolojisi olarak bireyin bedenini işler; onu eğitir, öğretir, kontrol eder ve biçimlendirir (2019, s.191). Bu ifade, yalnızca teorik bir saptama değil; kendi yaşamımda, bedenimde, davranışlarımda, seçimlerimde izlerini hissettiğim bir gerçeği yansıtmıştır. Modern toplum yalnızca itaat beklemeyi; aynı zamanda bireyin kendini terbiye etmesini, kendini yönlendirmesini ister. Bu baskı çoğu zaman şiddetli değil, aksine sessiz, görünmeyen bir biçimde işler. Butler'a göre tekrarın başarısızlığı, normun yeniden üretiminde kırılma imkânı yaratır (2021, s. 231). Ben de bu kırılmayı, önce içimde, sonra işlerimde görünür kılmaya başladım.

Kültürel yapıların birey üzerindeki etkisi yalnızca sınırlamakla kalmaz, aynı zamanda özneyle özdeşleşen bir yapı sunar. Connolly'nin de dikkat çektiği gibi:

“Bazı yapılar uygulandıkları koşullar açısından diğerlerinden iyi olsalar bile, insanlar bu bir dizi standardı sanki doğası itibarıyla doğruymuş gibi görmekte ısrar ettiklerinde... bu noktaya da gölge düşmektedir.” (Connolly, 2020, s.31)

Bu gölge, çoğu zaman büyür, benliğe siner, kişinin öz kimliğini sarmalar. Ve birey, “Var olduğum andan itibaren bunu biliyorum (konfor alanı)...” diyerek bir nevi kendi içine kapanır. Sessizlik, uyum, başarı, düzen vb. kavramlar bir yandan güvenli, bir yandan da sıkıştırıcıdır.

Bu farkındalığın ilk kırıldığı an, hatırladığım ilk mekâna döndüğümde oldu. Yani varoluşumu anladığımı hatırladığım ilk mekan. Bir şeyin mutlak varlığın kabul edilebilirliği belirli bir zamanın ve mekanın içinde oluşudur. Varlığımı kendime

kanıtladığım ilk mekanı kendimi özne olmaktan çıkararak bir nesne olarak çözümlemek kimlik keşfi açısından başlangıç noktamdır.

Varlığımı algıladığım, ilk kez “ben” dediğim o alan, zamanın içinde sanki donmuş bir kare gibi zihnimde yer etmişti. Bu mekânın varlığı, beni kendimle karşılaştıran, dışarıdan bakmaya iten, zorlayan bir bilinç haliydi. Ve işte bu bilinç, “öz” adlı çalışmamda şekil buldu.



Görsel 31. Ceren Badı, Öz, Serigrafi Baskı, 50x70 cm, 2025.

“Öz” (Görsel 31), yalnızca geçmişe bir bakış değil, aynı zamanda geçmişin beni hâlâ nasıl şekillendirdiğini anlamaya çalıştığım bir arayıştı. Görsel olan, burada düşünsel olanın kapısını aralıyordu. Kendimi gözlemlemek, geçmişteki bakışımla bugünkü bakışımı karşılaştırmak hem yaralayıcı hem de dönüştürücü bir keşiftir. Bu keşif bir noktada kişinin kendisini ve deneyimlerini yapı sökümü uğratmasıyla sağlanır. Kişi hayatını; parçalara ayırır, gözlemler, tekrar birleştirir, tekrar ayırır, farklı bir açıdan bakar... Bu yöntem ve ardından edinilen bilgileri kişiye özgüdür, eşsizdir. Kişinin edindiği deneyim ona özeldir, dolayısıyla edinilen sonuçlar da biriciktir. Bu bağlamda

kişinin kendilik keşfi ve kimlik edinimi onu yapının genel bir parçası değil özel bir parçası yapar. Kişi özel bir yerde konumlanır.

İnsanın kendilik keşfi meşakkatli bir süreç olabilmektedir. Bunu yaparken karşımıza çeşitli sorgulanması güç yapılar çıkabilmektedir. Bunlardan biri de kültürdür. “Kültür, ayrımlar yapma etkinliğidir; sınıflandırma, ayırma, sınırlar çizme ve böylece insanları benzerlikle içsel olarak birleştiren ve farklılıklarla dışsal olarak ayıran kategorilere bölme, farklı kategorilere ayrılan insanlara atfedilen davranış dizilerini farklılaştırma etkinliğidir.” (Bauman, 2024, s.49)

Kültür nesilden nesile aktarılır ve kaostan önüne geçilmesi amaçlanır. Kültür gibi köklü bir yapı, kişinin herhangi bir ihlali ya da bunun teşebbüsü sonucu ihtimallerin kestirilememesinden kaynaklı durumu manipüle ederek “düzeni” korumaya alır. Kimlik keşfi yolculuğunda karşımıza çıkan bu manipülasyon kişiyi kendilikten uzaklaştırabilir, kişi yapının konforuna kendini bırakabilir. Fakat kimlik oluşumunda kişi, karşısına çıkan tüm manipülasyonların arasından yine de özünü görmek için verdiği çabayla kendini görebilir. Böylece düzen, her zaman çatışmasız bir bütünlük taşımaz; tersine, kendi içinde çelişkiyi de üretir. Bu çelişkiler, özellikle sanat aracılığıyla görünür hâle gelebilir.

Bu bölümdeki ikinci çalışmam olan “Elisiz” (Görsel 32) ise bu içe dönüşün ardından gelen bir parçalanmanın ürünüdür. Kültürel olarak bana öğretilen, susmamı bekleyen, şekil almamı dayatan yapılarla yüzleşmenin ilk isyanıdır



Görsel 32. Ceren Badı, *Elisiz*, Ayna ve Dantel, 50x29 cm, 2024.

“Elisiz”, o kültürel sınırın kimlik üzerindeki baskısının, aynayla kendine baktıran bir müdahale çalışmasıdır. Dantel, nizami el işçiliğiyle zarafeti ve istikrarı temsil etmesi gerekirken beklenenin aksine beceriksiz (elisiz) biri tarafından olmaması gerektiği gibi üretilmiştir. Bununla beraber boşuculuğu da temsil eder. Ayna ise bu boşuculuğun arasında görebildiğimiz kendimizle alakalı bir metafor özelliği taşır.

Bu iki çalışmanın ardından gelen “Elma Düşü” (Görsel 33), başkaldırının, bilincin, arzunun ve yaratıcılığın mitolojik ve varoluşsal yüzüyle buluştuğu bir çalışmadır.



Görsel 33. Ceren Badı, *Elma Düşü*, Serigrafi Baskı, 35x50 cm, 2025.

Bu çalışmanın ardındaki düşünce, Rollo May'in şu satırlarında kristalleşmişti:

“Savruluşu yalnızlığı içeren, yalnızlaştıkça daha çok savrulan modern insanın bitimsiz isyanı bir bakıma tanrısına başkaldıran meleğin isyanına dair miti anımsatır. Başlangıçtaki başkaldırı itaat etmek üzerine yaratılmış meleği kendisi olmaktan çıkarırken, yasak elmadan aldığı ilk ısırıkla insan kendisini, kendisini insan yapan ilk edimi gerçekleştirir. Sabah Yıldızı, Karanlığın Efendisi olur; cennet bahçesindeki itaatkâr, huzurlu varlıklar ise dünyaya fırlatılmışlıkları ile birlikte asıl varoluş maceralarına başlarlar. İnsanın yüzünü dönmesi gereken ilk nokta bu ilk başkaldırının işaret ettiği gerçekliktir. İnsan kendisine verili olanın dışına çıkmak, kendi seçimlerini yapmak, kendisini edimleriyle yeniden yaratmak istemiştir. Yepyeni bir varlık alanına fırlatılan insan, kendisini belirleyebilmeli, kendisini yeniden doğurabilmeyi, özgürce yaptığı her şeyin sorumluluğunu taşımayı, bu bilinmez dünyada kaygısıyla var olmayı, cennet bahçesindeki huzura yeğlemiştir. Bu yepyeni varlık alanına önce kendi varlığını,

daha sonra da varoluşunu, başkaldırarak olumlamış, olanaklı kılmıştır. Belki de Faust haklıdır, başlangıçta söz değil eylem vardır ve bu eylem başkaldırının kendisidir. ” (May, 2023, s. 26–27)

Tez boyunca yaptığım her çalışma, yalnızca bir nesne ya da fikir değil; aynı zamanda bir iç çatışmanın ve çözülmenin tezahürüydü. Sanat eğitimiyle birlikte başlayan bu yolculukta, bana sunulan kimlik kalıplarıyla barışmak yerine onları söktüm, çözdüm, dağıttım. Bazen yeniden ördüm, bazen öylece bıraktım.



SONUÇ

Bu tez, düzenin kaçınılmaz biçimde barındırdığı çelişkileri görünür kılmayı ve bu çatışmalarla yüzleşmenin dönüştürücü potansiyelini sanat aracılığıyla ortaya koymayı amaçlamıştır. Derrida'nın yapısöküm yaklaşımı, yalnızca yazılı metinleri değil; bireysel kimlikleri, toplumsal yapıları ve kültürel kodları da çok katmanlı ve kırılğan anlam düzeyleri üzerinden okuma imkânı sunar. Bu bağlamda yapısöküm, mevcut yapıların içkin çelişkilerini ortaya çıkaran eleştirel bir araç olmasının yanı sıra, yeni anlam alanlarının inşasına da imkân tanıyan üretken bir düşünme pratiği olarak değerlendirilmiştir.

Çalışmada, düzenin içinde bastırılan ve çoğu zaman göz ardı edilen çelişkiler, sanatın sorgulayıcı potansiyeliyle ortaya serilmiştir. Ele alınan örnek sanatçılar aracılığıyla, biçimsel olarak tanıdık olanın altına gizlenen rahatsız edici anlam katmanları irdelenmiş; estetik olanın nasıl politik ve toplumsal olanla iç içe geçtiği gösterilmiştir.

Sonuç olarak bu tez, çelişkilerin bastırılması yerine onların açığa çıkarılmasını; düzenin sorgulanmadan devam ettirilmesi yerine, yapısöküm yoluyla farklı biçimlerde kurgulanmasını önermektedir. Çünkü ancak çelişkilere temas eden, onları dönüştürmeyi göze alan bir bilinç, sahici bir düzenin imkanını kurabilir. Sanat bu bilinç için yalnızca bir araç değil, doğrudan bir alandır.

Bu tez yalnızca teorik bir inceleme değil, aynı zamanda bir insanın kendi üzerine eğildiği, içinden geçtiği, kendini çözmeye ve yeniden kurmaya çalıştığı bir süreçtir. Düzen, çelişki ve kimlik kavramlarıyla birlikte ilerleyen bu süreç, sanat yoluyla içselleşmiş gözetim yapılarına bir cevap arayışıdır. Her çalışma bir bakış, her bakış bir yüzleşme, her yüzleşme bir dönüşümdür. Ve bu dönüşümün izleri, yalnızca sayfalarda değil, her bir işin yüzeyinde, malzemesinde, boşluğunda ve temasında okunabilir.

Tezin amacı, bireyin içinde yaşadığı düzende karşılaştığı çelişkileri fark ederek, bunları sanatsal yollarla ifade etmek ve sorgulamayı tetikleyen bir yapı oluşturmaktır. Bu hedef doğrultusunda hem teorik hem de uygulamaya dayalı bir araştırma yöntemi benimsenmiştir. Sosyoloji, felsefe ve sanat kuramlarından faydalanılarak çelişki kavramının tarihsel ve yapısal arka planı sunulmuş; modern ve postmodern dönemdeki sanatçı örnekleri üzerinden bu çelişkilerin estetik dile nasıl yansıtıldığı incelenmiştir.

Uygulama kısmında yer alan sanat çalışmaları, hazır nesnelerin bağlımlarından koparılarak farklı anlamlar kazandığı düzenlemeler üzerine kuruludur. Bu çalışmalarda, malzeme olarak endüstriyel üretim nesneleri tercih edilmiş; teknik olarak ise serigrafi baskı yöntemiyle tekrar üretim ve çoğaltma kavramları sorgulanmıştır. Serigrafi tekniği, düzenin tekrar eden ve sıradanlaşan yapısını temsil etmesi bakımından bilinçli olarak seçilmiştir.

Bu çalışmalarla ulaşılan temel sonuç, düzenin yüzeyde sunduğu bütünlüğün altında çok katmanlı çelişkilerin yer aldığıdır. Bu çelişkiler göz ardı edildikçe değil, fark edilip sanat yoluyla ifşa edildikçe dönüştürücü hale gelebilir. Yapısöküm, bu dönüşüm sürecinde hem bireyin kendi içsel sorgulamasını mümkün kılar hem de izleyiciyle ortak bir eleştirel alan yaratır. Dolayısıyla bu tez, sanatsal üretimi yalnızca biçimsel değil; aynı zamanda bireysel farkındalık ve toplumsal değişim süreçlerinin taşıyıcısı olarak ele almıştır.

Bu tez bir son değil, devam eden bir sorgulamanın kaydıdır. Sanatsal üretim, tıpkı yaşam gibi, sabit bir anlamdan ziyade devinim içinde olan, katman katman açılan bir süreci temsil eder. Bu nedenle çelişkilerle yüzleşmek, onları yalnızca teşhir etmekle sınırlı kalmayan; aynı zamanda içerindeki potansiyeli sezmek, çözümlemek ve yeni anlatı biçimleriyle dönüştürmek anlamına gelir. Bu dönüşüm, yalnızca estetik düzeyde değil, aynı zamanda bireysel bilinç ve toplumsal düşünce düzeyinde de etkisini gösterir. Sanatın eleştirel potansiyelini diri tutabilmek ise, yapının durağan görünen katmanlarına her seferinde yeni bir gözle bakmayı, alışıldık olana yabancılaşmayı ve her üretimi bir “yeniden düşünme” eylemi olarak konumlandırmayı gerektirir.

KAYNAKÇA

- Antmen, A. (2019). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Berman, M. (2021). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor* (Ü. Altuğ, B. Peker, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Briggs, J., Peat, F.D. (2001). *Kaos Yedi Yaşam Dersi* (S. Soner, Çev.). İzmir: Ege Meta Yayınları.
- Butler, J. (2014). *Cinsiyet Belası: Feminizm Ve Kimliğin Altüst Edilmesi* (Z. Direk, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Cevizci, A. (2003). *Felsefe sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Connolly, W.E. (2020). *Kimlik ve Farklılık* (F. Lekesizalın, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Derrida, J. (2014). *Gramatoloji* (İ. Birkan, Çev.). Bilgesu Yayıncılık.
- Dicknes, C. (2018). *İki Şehrin Hikayesi* (M. Arvas, Çev.) İstanbul: Can Yayınları.
- Foucault, M. (2000). *Hapishanenin Doğuşu* (M. A. Kılıçbay, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi.
- Freud, S. (2021). *Uygarlığın Huzursuzluğu* (Z. Ünalın, Çev.). İstanbul: Karpa Yayıncılık.
- Harvey, D. (1997). *Postmodernliğin Durumu* (S. Savran, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Kuçuradi, İ. (1997). *Sanata Felsefeyle Bakmak*. Ankara: Ayraç Yayınevi.
- May, R. (2023). *Varoluşun ve sevginin kritiği* (Çev. Aysun Babacan). İstanbul: Okuyanıs.
- Poole, R. (1993). *Ahlak ve Modernlik* (Çev. M. Küçük). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Richards, K. M. (2014). *Derrida: Yeni Bir Bakışla* (Z. Talay, Çev.). Kolektif Kitap. (Orijinal eser 2008 yılında yayımlanmıştır)
- Rousseau, J.J. (2023). *Toplum Sözleşmesi* (A. K. Paksoy, Çev.). Doruk Yayınları. (Orijinal eser 1762 yılında yayımlanmıştır)
- Saussure, F. D. (2015). *Genel Dilbilim Dersleri* (B. Vardar, Çev.). Multilingual Yayınları.

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikrî mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin/raporumun tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin/Sanat Çalışması Raporunun kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin/sanat çalışması raporunun tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde/sanat çalışması raporumda yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*** kapsamında tezim/sanat çalışması raporum aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi/ H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- ☐ Enstitü/ Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. (1)
- ☐ Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)
- ☐ Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

20/08/2025
(İmza)

Ceren BADI

Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge

- (1) Madde 6.1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmasını ş ve internette paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7.1. Ulusal çıkarılan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü teziere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

Tez Danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.

ETİK BEYANI

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tez Çalışması Raporu Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Tez Çalışması Raporunda,

- Tez/Sanat Çalışması Raporu içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinde yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin bütününi kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- bu Tez/Sanat Çalışması Raporunun herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez Çalışması Raporu çalışması olarak sunmadığımı beyan ederim.

20/08/2025

Ceren BADI

**Yüksek Lisans/Sanatta Yeterlik/Doktora
Tezi/Sanat Çalışması Raporu Orijinallik Raporu**

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Tez/Sanat Çalışması Raporu Başlığı: DÜZENDEKİ ÇELİŞKİLERİN YAPISÖKÜM YOLUYLA SANATA YANSIMALARI

Yukarıda başlığı verilen Tez/Sanat Çalışması Raporumun tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
20.08.2025	43	77.324	30.06.2025	10%	3316890334

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar dâhil
3. 5 kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez/Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (20.08.2025)

İmza

Ceren BADI

Öğrenci No.: N21230622

Anasanat/Anabilim Dalı: Resim

Program (işaretleyiniz):

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
x			

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

Prof. Hüsnü DOKAK

**Master's/Proficiency in Art/PhD
Thesis/ Art Work Report Originality Report**

HACETTEPE UNIVERSITY

Institute of Fine Arts

Title : MATERNITY FORMS THROUGH GENDER AND IDENTITY

The whole thesis/art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. According to the originality report, obtained data are as follows.

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
20.08.2025	43	77.324	30.06.2025	10%	3316890334

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded
2. Quotes included
3. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (20.08.2025)

Ceren BADI

Student No.:

Department: Painting

Program/Degree:

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
x			

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED

Prof. Hüsnü DOKAK

