



**T.C.**  
**BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**RESİM ANASANAT DALI**

**PLASTİK AÇIDAN YAPISÖKÜMCÜ BİR OKUMA:**  
**DADA VE GERÇEKÜSTÜCÜLÜK**  
**(YÜKSEK LİSANS TEZİ)**

**Pınar KAYA**

**BURSA – 2022**





**T.C.  
BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
RESİM ANASANAT DALI**

**PLASTİK AÇIDAN YAPISÖKÜMCÜ BİR OKUMA:  
DADA VE GERÇEKÜSTÜCÜLÜK**

**(YÜKSEK LİSANS TEZİ)**

**Pınar KAYA**

**Danışman:  
Doçent Tolga ŞENOL**

**BURSA – 2022**

## ÖZET

<b>Yazar adı soyadı</b>	<b>Pınar Kaya</b>
<b>Üniversite</b>	<b>Bursa Uludağ Üniversitesi</b>
<b>Enstitü</b>	<b>Sosyal Bilimler Enstitüsü</b>
<b>Anabilim dalı</b>	<b>Resim</b>
<b>Bilim dalı</b>	
<b>Tezin niteliği</b>	<b>Yüksek Lisans</b>
<b>Mezuniyet tarihi</b>	<b>07/07/2022</b>
<b>Tez danışmanı</b>	<b>Doçent Tolga Şenol</b>

### **Plastik Açından Yapısökümcü Bir Okuma: Dada ve Gerçeküstücülük**

Postmodern döneme atfedilen yapısöküm kavramının genellikle ilgili döneme ait sanat eserleriyle ilişkilendirilerek ele alınmış olması kavramın dar bir alana sıkıştırılmasına sebep olmuştur. Bu doğrultuda modern dönemde yaşam bulan dadaist ve sürrealist eserlerde kavrama ilişkin prototiplerinin olduğu düşünülmüş, alan yazında detaylı araştırmanın yapılmadığı kaynaklarda görülmesi nedeniyle konunun incelenmesi gerekli bulunmuştur. Bu araştırma, dadacı ve gerçeküstücü eserlerin yapısöküm ile ilişkisini biçim, anlam ve söylem bakımından yorumlamayı ve tartışmayı amaçlamıştır. Araştırma amaç doğrultusunda nitel olarak çalışılmış, hermeneutic desenine göre yürütülmüştür. Dadacı anlayışta; Marcel Duchamp, Kurt Schwitters, Hannah Höch, Raoul Hausman ve George Grosz'un, sürrealist sanatta ise; Francis Picabia, Max Ernst, Andre Masson, Rene Magritte ve Salvador Dalí'nin en az iki eseri çalışma grubunu oluşturmuştur. Bu eserlerde biçim-anlam söylem bağlamında yapısökümcü düşüncenin varlığı araştırılmış, betimleyici, yorumlayıcı ve değerlendirmeci anlayışla incelenerek derinlemesine araştırma ve tartışmalar yapılmıştır. Yapısökümcü ve dadacı düşüncede mevcut düzene yönelik bir başkaldırı varken dada; kurulu düzeni yakıp yıkararak bozmayı, yapısöküm ise yapıyı yıkıma uğratmayarak ve yeniden inşa ederek başkalaşımın oluşumunu savunur. Bu doğrultuda yapısökümün olumlu bir yaklaşımının olduğu, dadanın ise olumsuz bir tavır sergilediği görülmüştür. Yapısökümcü düşüncenin mevcudiyet metafiziğine yönelik getirdiği eleştiri, sürrealistlerin gerçekte görülen durumları onun ötesine taşıyarak bozuma uğratması ve mutlak doğrucu yanını reddetmesi ile örtüşmüştür. Çalışmada dadacı düşünce ve sürrealist sanattaki kavram-yöntem-teknikler çözümlenip uygulanarak yapısöküme katkı sağladıkları tespit edilmiş, sanatçıların yapısökümcü düşünce paralelinde eser ürettikleri keşfedilmiştir. Yapılan araştırma-inceleme ve uygulamalar doğrultusunda plastik sanatlarda yapıbozumun erken örneklerinin dadaist ve sürrealist eserlerde olabileceği sonucuna varılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Modern Sanat, Postmodernizm, Jacques Derrida, Eser İnceleme, Dadacı Teknikler, Gerçeküstücü Teknikler

## ABSTRACT

<b>Name &amp; surname</b>	<b>Pınar Kaya</b>
<b>University</b>	<b>Bursa Uludağ University</b>
<b>Institute</b>	<b>Social Sciences Institution</b>
<b>Field</b>	<b>Painting</b>
<b>Subfield</b>	
<b>Degree awarded</b>	<b>Master</b>
<b>Date of degree awarded</b>	<b>07/07/2022</b>
<b>Supervisor</b>	<b>Assoc. Prof. Tolga Şenol</b>

### **A Deconstructive Reading From A Plastic Perspective: Dada and Surrealism**

The fact that concept of the deconstruction, which is attributed to postmodern period was generally dealt with in association with work of art in relevant period caused narrowing of this concept. Accordingly, it is considered that there were prototypes about dadaism and surrealism in modern era it is found necessary to examine the subject because of it is seen in the sources in which detailed research has not been done in body of literature. This research aims to exposition and discussion about relation of dadaist and surrealist works with deconstruction in terms of form, meaning and discourse the research was studied in line with purpose qualitatively and it was carried out according to hermeneutic pattern. At least two works of Marcel Duchamp, Kurt Schwitters, Hannah Hoch, Raoul Hausman and George Grosz in Dadaism and Francis Picabia, Max Ernst, Andre Masson, Rene Magritte and Salvador Dali in Surrealism constituted the working group. It is searched existence of deconstruction in respect to form, meaning and discourse; it is searched and discussed thoroughly with descriptive, interpretive, evaluative in this work. Dada advocates to ravage of established order while there is a rebellion against current order in deconstruction and dadaism but deconstruction advocates formation metamorphosis to reconstruction without ravage the construction. Accordingly, it is seen deconstruction shows positive approach. Dada shows negative attitude. The criticism which deconstructive thought brings toward existence metaphysics, corresponds to ravage of surrealist's real situation that beyond it and rejection of truthful side. It is determined analyzing and implementing of concept, method and technique in dadaism and surrealist art contribute to deconstruction, it is discovered artists product work of art based on deconstruction thought. It is concluded early deconstruction examples in plastic arts are in dadaist and surrealist work with investigated and implemented.

**Keywords:** Modern Art, Postmodernism, Jacques Derrida, Work Review, Dadaist Techniques, Surrealistic Techniques

## ÖNSÖZ

Yapısöküm kavramı postmodern dönemde felsefe ve edebiyat alanında derinleştirilmiş sonrasında plastik sanatlarla da ilişkilendirilmiştir. Bu bağlamda plastik sanatlar alanında çalışan araştırmacı-sanatçı-akademisyenler tarafından ele alınan bir kavram haline gelmiştir. Ancak yapısöküm kavramının sadece postmodern dönemle ilişkilendirilmesi onu sığ bir alana taşıyabileceği ve öncesi dönemleri göz ardında bırakabileceği sorununu ortaya çıkarmıştır. Bu nedenle çalışma dadacı ve gerçeküstücü eserlerde yapısökümcü düşüncenin varlığının olup olmadığını yorumlamayı ve tartışmayı amaçlamıştır.

Lisansüstü öğrenim sürecim ve “Plastik Açından Yapısökümcü Bir Okuma: Dada ve Gerçeküstücülük” adlı tez çalışmamın yürütülmesinde bilgi ve desteklerini esirgemeyen, danışmanım Sayın Doç. Tolga Şenol’a başta olmak üzere, Yüksek lisans eğitimimde emeği geçen Sayın Doç. Gülser Aktan’a, araştırmanın uygulanmasında yardımlarını esirgemeyen sınıf arkadaşım Aylin Gürel Bayman’a daima yanımda olan öğrencilerim ve dostlarıma teşekkür ederim. Eğitim hayatım boyunca maddi-manevi sonsuz destekleri ile beni yalnız bırakmayan annem, babam, kız kardeşlerime sabır ve anlayışlarından dolayı teşekkürü borç bilirim.

PINAR KAYA  
2022

## İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ.....	vi
GÖRSELLER DİZİNİ.....	x
GİRİŞ.....	1

## BİRİNCİ BÖLÜM

### (YAPISÖKÜM KAVRAMI)

1.YAPISÖKÜM KAVRAMI KÖKENİ.....	4
1.1. Jacques Derrida'da Yapısöküm Kavramı.....	5
1.1.1. Dekonstrüksiyon.....	8
1.1.2. Mevcudiyet metafiziği meleştirisi.....	10
1.1.3. Söz merkezilik ve karar verilemezlik.....	12
1.1.4. Aporia.....	13

## İKİNCİ BÖLÜM

### DADACI VE GERÇEKÜSTÜCÜ ANLAYIŞTA YAPISÖKÜM

1. DADA.....	15
1.1. Dada ve Yapısöküm.....	16
1.1.1. Marcel Duchamp - (Hazır Nesne).....	19
1.1.2. Kurt Schwitters - (Merz, Merzbau).....	23
1.1.3. Hannah Höch - (Fotomontaj).....	29

1.1.4. Raoul Hausman - (Aklın İflası).....	34
1.1.5. Georg Grosz - (Protest Sanat).....	38
<b>2. GERÇEKÜSTÜCÜLÜK.....</b>	<b>42</b>
2.1. Gerçeküstücülük ve Yapısöküm.....	43
2.1.1. Francis Picabia - (Şeffaf Asetatlar).....	45
2.1.2. Max Ernst - (Frotaj, Kolaj).....	50
2.1.3. Andre Masson - (Otomatik Çizim).....	55
2.1.4. Rene Magritte - (Temsil ve Hakikat).....	59
2.1.5. Salvador Dali - (Yeniden İnşa).....	64

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### DADACI VE/VEYA GERÇEKÜSTÜCÜ ANLAYIŞTA YAPISÖKÜM İLE İLİŞKİLENDİREN TEMEL KAVRAM VE TEKNİKLER

<b>1. TEMEL KAVRAMLAR.....</b>	<b>72</b>
1.1. Serbest Çağrışım ( Serbest Bağdaştırma).....	72
1.2. Oneirizm ( Düşçülük).....	72
1.3. Ruhsal Otomatizm ( Öz Devinimcilik).....	73
1.4. Deformasyon (Biçim Bozma).....	78
1.5. Hazır Nesne ( Ready Made).....	81
<b>2. TEKNİKLER.....</b>	<b>85</b>
2.1. Frotaj (Sürtme).....	85
2.1.1. Uygulanışı.....	86
2.2. Grataj – Reklaj (Kazıma- Çekme).....	88
2.2.1. Uygulanışı.....	88



2.3. Kolaj ve Fotomontaj (Kes - Yapıştır).....	90
2.3.1.Uygulanışı.....	91
2.4. Damlama Yöntemi.....	93
2.4.1.Uygulanışı.....	93
2.5. Exquisite Corpse (Nefis Ceset Oyunu).....	94
2.5.1.Uygulanışı.....	95
2.6. Kaligram.....	97
2.6.1.Uygulanışı.....	98
2.7. Fümaj (Tütsüleme).....	99
2.7.1. Uygulanışı.....	99
2.8. Fotoğrafik Hile (Double Exposure).....	101
2.8.1. Uygulanışı.....	101
2.9. Dekalkomani (Çıkarma).....	103
2.9.1. Uygulanışı.....	103
2.9.2. Kelebek Dekalkomani.....	106

## **DÖRDÜNCÜ BÖLÜM**

### **UYGULAMA RAPORU**

<b>1. İÇERİK-BİÇİME YÖNELİK SAPTAMALAR VE UYGULAMANIN DÜŞÜNSEL YÖNÜ.....</b>	<b>109</b>
<b>SONUÇ.....</b>	<b>123</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>129</b>

## GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 1. Marcel Duchamp, Çeşme, 1917, Porselen, (1964 Tarihli Kopyası).....	20
Görsel 2. Marcel Duchamp, FreshWidow, 1920, Ready Made, Moma, New York.....	22
Görsel 3. Kurt Schwitters, Merzbau, Hanover, 1923-1937, (Fotoğraf: Wilhelm Redemann).....	25
Görsel 4. Kurt Schwitters, Merzbau, 1923-1937, Hanover.....	25
Görsel 5. Kurt Schwitters, Merzbau, 1923-1937, Hanover.....	25
Görsel 6. Kurt Schwitters, Istarap (Leiden), 1917, Hanover.....	27
Görsel 7. Hannah Höch, Dada Bıçağıyla Yarılmış Almanya'nın Son Weimar Bira Göbeği Kültürel Dönemi, 1920, Fotomontaj, 90x144cm, Staatliche Museen, Berlin.....	30
Görsel 8. Hannah Höch, Bir Etnografya Müzesinden, 1920, Kolaj.....	32
Görsel 9. Hannah Höch, Bir Etnografya Müzesinden, 1920, Kolaj.....	33
Görsel 10. Hannah Höch, Bir Etnografya Müzesinden, 1920, Kolaj.....	33
Görsel 11. Raoul Hausman, Sanat Eleştirmeni, 1919, Fotomontaj, 31,8x 24.5 cm, Deutsches Historisches Museum, Berlin.....	35
Görsel 12. Raoul Hausman, Mekanik Kafa (Zamanımızın Ruhu), 1920, Asamblaj.....	36
Görsel 13. Raoul Hausman, Mekanik Kafa (Zamanımızın Ruhu), 1920, Asamblaj.....	37
Görsel 14. Raoul Hausman, Mekanik Kafa (Zamanımızın Ruhu), 1920, Asamblaj.....	37
Görsel 15. Raoul Hausman, Mekanik Kafa (Zamanımızın Ruhu), 1920, Asamblaj.....	37
Görsel 16. Georg Grosz, Toplumun Temel Direkleri, 1928, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 200x108cm.....	39
Görsel 17. Georg Grosz Toplumun Bir Kurbanı, 1991, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 49x39.5 cm. Riunion Ulusal Müzesi,.....	41
Görsel 18. Francis Picabia, 1929, Medea, Karton Üzerine Mürekkep, Kurşun Kalem, Sulu Boya ve Guaj, 105,9 x 76 cm.....	46
Görsel 19. Francis Picabia, Atrata, 1929, Panel Üzerine Yağ ve Kurşun Kalem, 149,5 x 95 cm.....	48
Görsel 20. Atlas, Heykel, Napoli Arkeoloji Müzesi.....	49
Görsel 21. Francis Picabia, Atrata, Panel Üzerine Yağ ve Kurşun Kalem, 149,5 x 95 cm.....	49
Görsel 22. Yaşlı Cosimo Madalyası Olan Bir Adamın Portresi, 1474, Panel Üzerine Tempera, 57,5x 44 cm. Uffizi, Floransa .....	50
Görsel 23. Francis Picabia, Atrata, Panel Üzerine Yağ ve Kurşun Kalem, 149,5 x 95 cm.....	50
Görsel 24. Max Ernst, Kutsal Konuşma, 1921, Kolaj, 22.5x13.5 cm.....	52
Görsel 25. Max Ernst, Loplop Çiçek Sunuyor, ya da İnsansı Figür ve Deniz Kabuğu Çiçek,1930, Kontraplak Üzerine Karışık Teknik, 99x88 cm, Galeri Jan Krugier, Ditesheim & Cie, Cenevre.....	54
Görsel 26. Andre Masson, Labirent, 1938, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Centre Pompidou, Paris.....	56

Görsel 27. Andre Masson, Kadının Metamorfozu, 1970, Litografi, 75x54cm, Le Coin Des Arts, Paris.....	58
Görsel 28. Andre Masson, Goethe veya Bitkilerin Metamorfozu, 1940, Tuval Üzerine Yağlı Boya, The Israel Museum Jerusalem.....	58
Görsel 29. Andre Masson, Aşıkların Metamorfozu, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1938.....	59
Görsel 30. Rene Magritte, Bu Bir Pipo Değildir, 1929, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 63.5x 93.9 cm, Los Angeles County Güzel Sanatlar Galerisi, Los Angeles.....	61
Görsel 31. Rene Magritte, İki Gizem, 1966, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 60x80cm.....	62
Görsel 32. Rene Magritte, Beyaz Irk, 1937, Tuval Üzerine Yağlı Boya.....	64
Görsel 33. Salvador Dali, Narkissos'un Metamorfozu, 1937, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 51.2x78.1cm, Tate Modern, Londra.....	66
Görsel 34. Salvador Dali, Mine ya da "Faberge" Tarzında İcatlarını Dokulu Mine Üstüne Uygulama Fırsatı, 1939-1941, Kağıt Üzerine Mürekkep, 13x9.3 cm.....	69
Görsel 35. Salvador Dali, Mine ya da "Faberge" Tarzında İcatlarını Dokulu Mine Üstüne Uygulama Fırsatı, 1939-1941, Kağıt Üzerine Mürekkep, 13x9.3 cm.....	69
Görsel 36. Salvador Dali, Mae West'in Yüzü Gerçeküstü Bir Daireye Dönüşebilir, 1934, Tuval Üzerine Karışık Teknik.....	70
Görsel 37. Mae West Odası, 1974, Farklı Boyutlarda Pek Çok Malzeme Kullanılmıştır, Dali Tiyatro Müzesi, Figueras.....	71
Görsel 38. Hans Arp, Rastlantı Yasalarına Göre Düzenlenmiş Kareler, 1916, Kolaj, 33x25cm, Moma, New York.....	74
Görsel 39. Marcel Duchamp, Üç Standart Stopaj Ağı, 1913, Tuval Üzerine Yağlı Boya ve Kurşun Kalem, 148.9 x 197.7 cm, Moma, New York.....	75
Görsel 40. Joan Miro, Salyangozların Cinsel Organlarındaki Yıldızlar, 1925, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 129.5x 97 cm.....	76
Görsel 41. Joan Miro, Gün Doğumunda Kadınlar ve Kuş, 1946, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 54x65 cm.....	76
Görsel 42. Andre Breton, Otomatik Çizim, 1924, Kağıt Üzerine Mürekkep, 23.5x 20,6 cm.....	77
Görsel 43. Marcel Janco, Ball In Zurich, Marcel Janco, 1917, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 63.5x59.5cm.....	78
Görsel 44. Marcel Janco, Tzara'nın Portresi, 1919, Karışık Teknik, 55x27cm.....	79
Görsel 45. Joan Miro, Kadın, 1934, Pastel, 109x73 cm, Moma, New York.....	79
Görsel 46. Joan Miro, Kadın, 1934, Pastel, 106x71 cm, Moma, New York.....	79
Görsel 47. Salvador Dali, Nar Çevresinde Dönen Arının Neden Olduğu Düş, Uyanmadan Bir An Önce, 1944, Ahsap Üzerine Yağlı Boya, 51x40cm, Museo Thyssen-Bornemisza Madrid.....	80
Görsel 48. Salvador Dali, Yanan Zürafa, 1937, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 35x27, Kuntmuseum Basel.....	80
Görsel 49. Marcel Duchamp, Şişe Askısı, 1914, Hazır-yapım: Galvaniz demir şişe kurutucusu, Orijinali kayıp, Ebatları bilinmiyor.....	81
Görsel 50. Man Ray, Hediye, 1921, Hazır Nesne.....	82
Görsel 51. Nesnelerin Gerçeküstü Sergilenmesi, 1936, Galerie Charles Ratton, Paris.....	83

Görsel 52. Meret Oppenheim, Kürkte Kahvaltı, 1936, Hazır Nesne, Moma, New York.....	83
Görsel 53. Salvador Dali, Afrodisyak Ceket, 1936, Hazır Nesne, Charles Ratton.....	84
Görsel 54. Salvador Dali, Afrodisyak Ceket, 1936, Hazır Nesne, Charles Ratton.....	84
Görsel 55. Tez Uygulaması Sırasında Çekilmiş Dijital Fotoğraf.....	86
Görsel 56. Tez Uygulaması Sırasında Çekilmiş Dijital Fotoğraf.....	86
Görsel 57. Tez Uygulaması Sırasında Çekilmiş Dijital Fotoğraf.....	87
Görsel 58. Tez Uygulaması Sırasında Çekilmiş Dijital Fotoğraf.....	87
Görsel 59. Max Ernst, Orman ve Güneş, 1931, Kağıt Üzerine Grafit Frotaj, 20x27.8 cm. Moma, New York.....	87
Görsel 60. Max Ernst, The Fugitive (L'Évadé) Natural History (Histoire Naturelle) serisinden, 1926, Kağıt Üzerine Frotaj Baskı, 25.7x 42.3 cm.....	87
Görsel 61. Tez Uygulaması Sırasında Çekilmiş Dijital Fotoğraf.....	88
Görsel 62. Tez Uygulaması Sırasında Çekilmiş Dijital Fotoğraf.....	88
Görsel 63. Tez Uygulaması Sırasında Çekilmiş Dijital Fotoğraf.....	88
Görsel 64. Tez Uygulaması Sırasında Çekilmiş Dijital Fotoğraf.....	89
Görsel 65. Tez Uygulaması Sırasında Çekilmiş Dijital Fotoğraf.....	89
Görsel 66. Tez Uygulaması Sırasında Çekilmiş Dijital Fotoğraf.....	89
Görsel 67. Max Ernst, Mumyalanmış Orman, 1933, Tuval Üzerine Yağlıboya, 162,5x 254 cm.....	90
Görsel 68. Max Ernst, 1934, Kağıt Üzerine Reklam.....	90
Görsel 69. Tez Uygulaması Sırasında Çekilmiş Dijital Fotoğraf.....	91
Görsel 70. Tez Uygulaması Sırasında Çekilmiş Dijital Fotoğraf.....	91
Görsel 71. Tez Uygulaması Sırasında Çekilmiş Dijital Fotoğraf.....	91
Görsel 72. Tez Uygulaması Sırasında Çekilmiş Dijital Fotoğraf.....	92
Görsel 73. Max Ernst, Yaklaşan Ergenlik ya da Pleiadlar, 1921, Guvaj ve Yağlı Boyayla Kolaj 24.5x16.5cm. Özel Koleksiyon, Paris.....	92
Görsel 74. Tez Uygulaması Sırasında Çekilmiş Dijital Fotoğraf.....	93
Görsel 75. Tez Uygulaması Sırasında Çekilmiş Dijital Fotoğraf.....	95
Görsel 76. Max Ernst, Öklidyen Olmayan Bir Sineğin Uçuşunun İlgisini Çeken Genç Adam, 1942, Tuval Üzerine Yağlı Boya ve Emaye, 82x66 cm, Özel Koleksiyon, Zürih.....	94
Görsel 77. Tez Uygulaması Sırasında Çekilmiş Dijital Fotoğraf.....	95
Görsel 78. Tez Uygulaması Sırasında Çekilmiş Dijital Fotoğraf.....	96
Görsel 79. Tez Uygulaması Sırasında Çekilmiş Dijital Fotoğraf.....	96
Görsel 80. Tez Uygulaması Sırasında Çekilmiş Dijital Fotoğraf.....	96
Görsel 81. Breton, Lamba, Tanguy, 1938, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, DACS, Londra.....	97
Görsel 82. Masson, Ernst, Moirise, 1927, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, ARS, New York.....	97
Görsel 83. Tez Uygulaması Sırasında Çekilmiş Dijital Fotoğraf.....	98

Görsel 84. Guillaume Apollinaire, 1915, Kağıt Üzerine Kaligram, 34.7x 41.2 cm.....	99
Görsel 85. Andre Masson, Litografi, 1944, Litografi, 24.x30.5.....	98
Görsel 86. Tez Uygulaması Sırasında Çekilmiş Dijital Fotoğraf.....	100
Görsel 87. Tez Uygulaması Sırasında Çekilmiş Dijital Fotoğraf.....	100
Görsel 88. Wolfgagn Paaen,1937, Kağıt Üzerine Fümaj.....	101
Görsel 89. Wolfgagn Paaen,1937, Tuval Üzerine Fümaj.....	101
Görsel 90. Tez Uygulaması Sırasında Çekilmiş Dijital Fotoğraf.....	102
Görsel 91. Tez Uygulaması Sırasında Çekilmiş Dijital Fotoğraf.....	102
Görsel 92. Man Ray, 1961, Fotoğrafik Hile.....	103
Görsel 93. Tez Uygulaması Sırasında Çekilmiş Dijital Fotoğraf.....	104
Görsel 94. Tez Uygulaması Sırasında Çekilmiş Dijital Fotoğraf.....	104
Görsel 95. Tez Uygulaması Sırasında Çekilmiş Dijital Fotoğraf.....	105
Görsel 96. Tez Uygulaması Sırasında Çekilmiş Dijital Fotoğraf.....	105
Görsel 97. Tez Uygulaması Sırasında Çekilmiş Dijital Fotoğraf.....	105
Görsel 98. Andre Breton, 2935, Kağıt Üzerine Dekalkomani, 25.3x32.3 cm, Moma, Paris.....	106
Görsel 99. Görsel 99. Oscar Dominguez, 1936, Kağıt Üzerine Dekalkomani, 15.4x21.9cm, Moma, New York.....	106
Görsel 100. Tez Uygulaması Sırasında Çekilmiş Dijital Fotoğraf.....	107
Görsel 101. Tez Uygulaması Sırasında Çekilmiş Dijital Fotoğraf.....	107
Görsel 102. Tez Uygulaması Sırasında Çekilmiş Dijital Fotoğraf.....	107
Görsel 103. Tez Uygulaması Sırasında Çekilmiş Dijital Fotoğraf.....	107
Görsel 104. Bülent Özer-Kelebek Dekalkomani, 1986, Kağıt Üzerine Kelebek Dekalkomani.....	108
Görsel 105. Pınar Kaya, Kargaşalar, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2021, 70x70 cm.....	109
Görsel 106. Pınar Kaya, Kargaşalar, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2021, 70x70 cm.....	110
Görsel 107. Pınar Kaya, Kargaşalar, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2021, 25x25 cm.....	111
Görsel 108. Pınar Kaya, Kargaşalar, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2021, 25x25 cm.....	111
Görsel 109. Pınar Kaya, Kargaşalar, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2021, 25x25cm.....	111
Görsel 110. Pınar Kaya, Kargaşalar, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2021, 25x25cm....	111
Görsel 111. Pınar Kaya “Aporialar”, Karışık Teknik, 2022, 35x50 cm.....	112
Görsel 112. Pınar Kaya, “Aporialar”, Karışık Teknik, 35x50cm, 2022.....	113
Görsel 113. Pınar Kaya, “Aporialar”, Karışık Teknik, 25x25cm, 2022.....	114
Görsel 114. Pınar Kaya, “Aporialar”, Karışık Teknik, 25x25cm, 2022.....	114
Görsel 115. Pınar Kaya, “Aporialar”, Karışık Teknik, 25x25cm, 2022.....	115
Görsel 116. Pınar Kaya, “Aporialar”, Karışık Teknik, 25x25cm, 2022.....	115
Görsel 117. Pınar Kaya, “Aporialar”, Karışık Teknik, 35X50cm, 2022.....	116

Görsel 118. Pınar Kaya, “Aporialar”, Dijital Sanat, Adobe Photoshop CC, 50X70cm, 2022.....	117
Görsel 119. Pınar Kaya, “Aporialar”, Dijital Sanat, Adobe Photoshop CC, 21x29cm, 2022.....	117
Görsel 120. Pınar Kaya, “Aporialar”, Dijital Sanat, Adobe Photoshop CC, 21x29cm, 2022.....	118
Görsel 121. Pınar Kaya, “Aporialar”, Dijital Sanat, Adobe Photoshop CC, 21x29cm, 2022.....	118
Görsel 122. Pınar Kaya, “Aporialar”, Dijital Sanat, Adobe Photoshop CC, Double Exposure, 15x29cm, 2022.....	119
Görsel 123. Pınar Kaya, “Aporialar”, Dijital Sanat, Adobe Photoshop CC, Double Exposure, 21x29cm, 2022.....	119
Görsel 124. Pınar Kaya, “Aporialar”, Dijital Sanat, Adobe Photoshop CC, Double Exposure, 21x29cm,2022.....	120
Görsel 125. Pınar Kaya, “Aporialar”, Dijital Sanat, Adobe Photoshop CC, Double Exposure, 21x29cm, 2022.....	120
Görsel 126. Pınar Kaya “Aporialar”, Dijital Sanat, Adobe Photoshop CC, Double Exposure, 30x28cm, 2022.....	121
Görsel 127. Pınar Kaya “Aporialar”, Dijital Sanat, Adobe Photoshop CC, Double Exposure, 30x28cm, 2022.....	121
Görsel 128. Pınar Kaya “Aporialar”, Dijital Sanat, Adobe Photoshop CC, Double Exposure, 30x28cm, 2022.....	122

## GİRİŞ

Sanatsal üretim dürtüsü, insanlık tarihi boyunca ihtiyaç olarak görülmüştür. Üretilen bu sanatsal yapılar kimi zaman işlevsel olma özelliği taşımış, kimi zaman da bir ifade biçimi olarak karşımıza çıkmıştır. Her iki şekilde de üretme eylemi sonrası sökmeye-bozma- çözmeye işlemi uygulandığında yeni bir yapının oluşumu söz konusu olacaktır. Ortaya çıkan yeni yapının dönüşümü/başkalaşımı aynı zamanda yıkıma uğramadan yeni bir inşayı ifade etmesi durumu “yapısöküm” olarak tanımlanmaktadır (Munslow, 2000: 10; Mortley, 2000: 141). Mevcut biçim, anlam ve söylemin inşasını sağlayan yapısöküm kavramı, yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren filozof-yazar Jacques Derrida tarafından genişletilerek dilbilim, felsefe, edebiyat, hukuk ve sosyoloji alanını beslemiş, akabinde plastik sanatlardaki eser üretimlerine katkı sağlamıştır (Küçükalkan, 2017: 3). Postmodern dönemde derinlemesine incelenen kavramın, bu döneme ait eserlerde bilinçli olarak uygulandığı kaynaklarda görülmüştür (Aytekin, 2020; Yıldız, 2009). Her ne kadar dadaist ve sürrealist görüş modern dönemde yaşam bulsa da gerek malzeme kullanımlarından gerek düşünce yapılarından ötürü postmodern tavırda oldukları, bu nedenle yapısökümle ilişkili olabilecekleri düşünülmüştür.

Literatürde dadacı görüş ve sürrealist sanatta yapısökümcü incelemenin yer aldığı araştırmalar da mevcuttur (Yıldız, 2009; Güven, 2022). Ancak alan yazında konuya dair derinlemesine yapılmış bir araştırmaya rastlanmamıştır.

Bu araştırma dadacı ve gerçeküstücü eserlerin yapısöküm ile ilişkisini biçim, anlam, söylem bakımından keşfetme, anlama, yorumlama ve tartışma amacıyla çalışılmıştır.

### **Araştırmanın Önemi**

Postmodern döneme atfedilen yapıbozumcu okumaların belirlenen sınırlardan taşarak modern dönemde üretilmiş eserler üzerinde yapılabileceğini de ifade etmesi bağlamında literatüre katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

### **Araştırmanın Planı**

Çalışma dört bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde yapısöküm kavramının kökenine; Jacques Derrida’da Yapısöküm Kavramı, Dekonstrüksiyon, Mevcudiyet

Metafiziği Eleştirisi, Söz Merkezilik ve Karar Verilemezlik, Aporia başlıkları altında ulaşılmıştır. Kavramın anlaşılabilirliği sağlandıktan sonra ikinci bölümde dadacı ve sürrealist anlayışta beş sanatçının en az iki eserinde biçim- anlam söylem bağlamında yapışökümcü düşüncenin varlığı araştırılmıştır. Üçüncü bölümde dadacı anlayış ve sürrealist sanatta yapışöküm ile ilişkilendirilen temel kavramlar; Serbest Çağırışım (Serbest Bağdaştırma), Oneirizm (Düşçülük) Ruhsal Otomatizm, Hazır Nesne (Ready Made) önemli bulunarak açıklanmış, Tekniklerde; Frotaj, Reklaj (Grataj), Kolaj, Fotomontaj Damlama, Exquisite Corpse, Kaligram, Fümaj, Fotoğrafik Hile, Dekalkomani belirlenerek kavram, eser analizi ve biçimlendirme yöntemleri ile çözümlenmiştir. Devamında tekniklerin uygulanış biçimleri anlatılmış bu anlamda örnek çalışmalar yapılarak yöntemler keşfedilmiş ve yorumlanmış, ilgili başlıkların son kısımlarında tekniğe ait usta sanatçılardan eser örnekleri plastik açıdan çözümlenmiştir. Bu doğrultuda teknikler; Ruhsal Otomatizm, (tam- yarı otomatik desen ve yazı ) Bilinçaltı ve tesadüfilik kavramları üzerinden ele alınarak incelenmiş, keşfedilmiş ve özgün uygulamalarla desteklenerek yorumlanmıştır. Elde edilen bulgular yorum katılmadan sunulmuş, daha sonra araştırmacının yorumlarına yer verilmiştir. Son bölümde yapıbozumcu okuma ışığında eser üretimleri gerçekleştirilerek içerik- biçime yönelik saptalamalar yapılmış, uygulamaların düşünsel yönü açıklanmıştır.

### **Araştırmanın Yöntemi**

Amaç doğrultusunda bu araştırma nitel olarak çalışılmış, hermeneutic desenine göre yürütülmüştür. Hermeneutic(yorumlama) deseni kuramcılarında Gadamer'e göre; bir şeyi "bir şey olarak" anlamak onu yorumlamak demektir (Taşçier, 2017: 39). "Bilimin tasviri de fiziksel yorumdur" (Gadamer, 2008: 15). Gadamer; yorumlamanın temelde felsefi olduğundan, Kant'ın fenomenolojik açıdan olması gereken ayırımıyla sınırlanamayacağına (Gadamer, 1989: 29) işaret eder. Bu bağlamda doğru yorum yalnızca esere bağlı kalan yorum değildir; başka deyişle o yapıtın bildirdiği hakikatin yorumu olarak varlık kazanır. Yapıtın hakikati anlamı ortaya çıktığında yorumun doğruluğu anlaşılabilir (Taşçier, 2017: 39).

Dadacı anlayışta; Marcel Duchamp, Kurt Schwitters, Hannah Höch, Raoul Hausman ve George Grosz'un, sürrealist sanatta; Francis Picabia, Max Ernst, Andre Masson, Rene



Magritte ve Salvador Dali'nin en az iki eseri çalışma grubunu oluşturmuştur. Araştırmada doküman, veri toplama aracı olarak kullanılmış, veriler kavram analiz ve eser inceleme yöntemleri ile çalışılmıştır. Betimleyici, yorumlayıcı ve değerlendirmeci anlayışla incelenen eserlerde biçim-anlam-söylem ilişkisi üzerinden yapı-söküm yaklaşımına ait oluşumların var olup olmadığını keşfetmek adına derinlemesine araştırma ve tartışmalar yapılmıştır.

#### **Araştırmanın Sınırlılıkları**

Hipnoz tekniği, kişilerin trans halindeyken denenmesi bağlamında barındırdığı sınırlılıktan ötürü deneyimlenememiş ve bu çerçevede eserler üretilenmemiştir. Fotoğrafik hile tekniği, malzeme yetersizliğinden dolayı eldeki programlar üzerinden dijital ortamda denenmiş, tekniğe ait uygulanış biçimi aynı mantıkta gerçekleştirilememiştir.

# BİRİNCİ BÖLÜM

## YAPISÖKÜM KAVRAMI

### 1. Yapisöküm Kavramı Kökeni

Yapisöküm kavramı, 1960'lı yıllardan itibaren Batı metafiziğinin dile yönelik düşüncesine karşın yeni bir okuma metodu geliştirerek postyapısalcı düşünce ile olgunlaşmıştır. Genellikle bu kavramın Fransız filozof Jacques Derrida tarafından literatüre kazandırıldığı belirtilir ancak kökenleri Ferdinand de Saussure, Martin Heidegger, Friedrich Nietzsche'ye kadar uzanmaktadır. Filoloji, Gramatoloji, Ontoloji, Epistemoloji gibi felsefi ve edebi disiplinleri içerisinde barındıran yapısöküm kavramı, daha çok metinler ile ilişkilendirilerek birçok kişi tarafından incelenmiştir. Yapısalcılık ve Göstergebilim alanında Saussure'ün ortaya koymuş olduğu dilbilim teorisinin, yapısökümcü okuma yöntemlerini etkilediği söylenebilir. "Saussure'ün ortaya koyduğu dil yapısına göre dilin içerdiği bütün ögeler kendilerinin karşısında konumlanan karşıt öge ile anlam kazanmaktadırlar. Önemli olan ögeler arasındaki karşıtlıklar ve bu karşıtlıktan doğan ilişkidir" (Küçükalkan, 2018: 61). Dilin yapısını ikili karşıtlıklar ekseninde değerlendiren bu yapısalcı teorinin, postyapısalcı düşüncenin gelişimine katkı sağladığı söylenebilir. Postyapısal teorilerden biri olan yapısökümde yapısalcı felsefenin incelediği ikili karşıtlıklar üzerinde durmaktadır. Stephan Hahn'a göre yapısöküm; "Her bir zıt terimin çoktan onu içermesi ve diğerinin yayılması yoluyla karşıtlığın gerçeğini kapsarken zıt terimlerin tamamlanmamışlık ve bütünlüğün yanılması yaratmak için birbirlerini gerektirdikleri stratejik bir kanıtı referans vermektedir" (Hahn, 2014: 135). Diyalektik anlayışta olduğu üzere gerçeğin ortaya çıkışı için tez-antitez çarpışması gereklidir ve bu diyalektik sonrası ortaya çıkan sonuç bilimi, felsefi yargıları ve gerçeği ortaya koymaktadır. Dildeki ögelerin karşıt ögeler ile anlam kazanması bağlamında yapısökümcü bir okumanın, Saussurecü okumayla benzerlik taşıdığı düşünülebilir ancak yapısökümcü bir incelemede anlam kazandırmak gibi bir mecburiyetten daha ziyade felsefi yargılarla incelemek söz konusudur. Saussure'e göre "Dil, kavramları gösteren bir göstergeler sistemidir" (Saussure, 1998: 46). Bu sistem sayesinde ortak özellik taşıyan olgular, gösterilen bir durumda yer edinir. Yapısalcı anlayışta dilin kavramları gösteren bir gösterge sistemi olduğu

düşüncesi, dildeki ögelere sabit bir anlam kattığını düşündürür. Aynı zamanda bu olgular bir merkez çevresinde bulunmaktadır. “Varlığı belli bir başlangıç noktasına sabitleyen yapısalılık, ona yapıda örgütsel dengeyi sağlayan bir merkez atfetmektedir. Merkezli yapı kavramı aslında temel bir zemine dayanan boşluğu, devinimsizlik ve kesinlik temeli üzerine kurulu serbest bir hareket alanını ifade etmektedir” (Derrida, 1993: 223-224). Postyapısalcı teori de, dildeki bu sabitlenme ve mutlak ifadeyi sorgulamıştır. Postyapısalcı teoriye göre mutlak bir doğru söz konusu değildir. Bunun yerine doğru gözüken durumlar yorumlanarak ve tekrar tekrar sorgulanarak ele alınmalıdır. Yapısalcı mantıkta okunan bir incelemede mutlak düşünce, tarihsel ve kültürel olayların yanlış okunmasına ya da yorumlanmasına sebep olurken Postyapısalcı bir inceleme, gösteren-gösterilen ilişkisini sorgulayarak söz konusu sabitlenmeyi ortadan kaldırır. Metnin anlamının sabitlenmeyişi yani yeniden ve yeniden okunabilirliği yapısökücü okumanın önemli özelliklerinden birisi olmuştur.

### ***1.1. Jacques Derrida’da Yapısöküm Kavramı***

1930 yılında Cezayir’de doğan Fransız düşünür ve kültür eleştirmeni Jacques Derrida, postyapısalcı filozoflar arasında yapısöküm terimini literatüre kazandırması ile tanınmaktadır. Üslubu gereği ironist ve şasırtıcı bir aktarıma sahiptir. Yaptığı kelime oyunlarının savının bir parçası olması onun çoğu zaman anlaşılmasını güçleştirmektedir.

Derrida’nın düşünce yapısının oluşumunun çocukluğunda yaşadığı ortamla ilişkisi olduğu söylenebilir. Küçükalkan, “Anlamın Yapısökümü: Haberi Derrida’dan Okumak” isimli Doktora tezinde, Derrida’nın felsefesinin çocukluğunda içinde bulunduğu durumdan beslendiğinden bahseder (2017). Fransız sömürgesi altında Cezayir’de eğitim gören düşünürün Yahudi kimliğinden ötürü Arap Müslümanlar tarafından dışlandığı, filozofun bir yere ait olamama düşüncesi ya da durumunun da Yahudi diasporasında geçen Yahudilerin Babil’e sürgün edilmesiyle başladığı ifade edilmiştir. Bu sürgün hali Derridacı bir okuma ile ilişkilendirildiğinde metinlerin kendi aralarındaki anlamlarının ne kadar ötelenebilir, sürgün edilebilir bir hal alacaklarını düşündürmektedir. Çünkü Derridacı bir yapısöküm ancak metinler arasılığı ile mümkündür. Filozofun yapısökümcü okumasında bir kelimedenden diğer kelimeye geçerken anlam sürekli olarak değişmekte, kelimeler kendi aralarında ikame

edebilmektedir. Bir metin içerisinde bulunan kelimeler arasında göstergeler zinciri kurulduğunda, metinde bulunan herhangi bir kelimenin dahi tek başına çoğul anlam ifade edeceği söylenebilir. Örneğin Türkiye Cumhuriyeti'nin Ulusal Marşı'nda geçen "Ulusun, korkma! Nasıl böyle bir imanı boğar" mısrası yapı sökümüne uğratıldığında "ulumak" kelimesindeki mana, bir kurdun çıkardığı "ses" anlamını taşıyabilirken aynı zamanda "yüceltmek" anlamına gelebilmektedir. Bu şekilde yapılan yapı sökücü bir okumada, bir kelimedenden öteki kelimeye geçene kadar anlam ötelenebilir-ertelenebilir-ya da çoğullaşabilmektedir. Böylelikle yapı sökücü okuma yöntemi ışığında metne gömülü anlamlar gün yüzüne çıkabilmektedir. Filozof bu durumu kendi metodu ile "difference" (fark) kelimesinden yola çıkarak incelemiştir. Difference kelimesini "differance" şeklinde dönüştürerek yapı sökümüne uğratmıştır. Bu sözcük iki anlam taşımaktadır. İlkinde farklılık ve ayırım anlamlarına gelmekte, diğerinde erteleme manasında kullanılmaktadır. Derrida bu kavramı differance yani başka anlamında kullanmıştır (Yanık, 2016: 93). "Derrida'ya göre, bu sözcüğün ikinci anlamının konuşma sırasında ayrıştırılamayıp, sadece yazı içerisinde ayrıştırılabilmesi, anlamda için istikrarsızlığı kanıtlamaya yeterlidir" (Sim, 2000: 32).

Derrida'da differance, "durmaksızın kendini altüst eden, fark ve erteleme zinciri içinde, salt fark ve erteleme olmayan, ismi olmayan bir „isimsizdir“" (Derrida, 1982: 26). Differance'daki a düşünülemez, a tarihsel hareketin olduğu bir hareketlilik, sürekli yer değiştiren, iz bırakan, izleri silen ve yeniden iz bırakma imkânına sahip olan, bu nedenle sabit olmayandır, kökensizdir. "İki sessel simgelenim (differance-difference) arasındaki fark, iki ünlü arasındaki fark salt grafiksel kalır: okunur, yazılır ama duyulmaz. Konuşmada yakalanmaz. Dilsiz bir işaret, zımnî bir anıt gibi sunulur...(Küçükalkan, 2017: 68).

"Differance" örneği, literatürde Derrida'ya mal edilmiş bir metod olarak görülmektedir. Derrida a harfi ile e harfi arasındaki ayırımın metinler üzerinde belirleneceğini ifade ederek dilin yapısındaki karmaşıklığı ortaya koymakta, yapısalcı teorideki sabitlemeye "differance" sayesinde meydan okumaktadır.

Derrida'nın metinsel incelemeleri 1967 yılında yayınladığı "Gramatoloji" kitabı ile derinleşmektedir. Aynı yıl, "Yazı ve Fark", "Ses ve Fenomen" kitapları yayınlanmış, üç kitabında da yazı odaklı yapı söküm kavramı üzerinde incelemeler yapmıştır. Çağdaş düşünce alanında yaptığı yayınlar ile yeni bir yazı bilimi oluşturan filozof, "Metnin dışında bir şey yoktur" (Derrida, 1997: 158) cümlesi ile yazının söz karşısında daha

değerli olduğunu, birçok bilge insanın bir araya gelse dahi bir söz hakkında yaptıkları aktarımlarında onu tam manası ile ifade edemeyeceklerini ve yeni açıklamalara başvuracaklarını belirtmiştir (Yanık, 2016: 92). Bu hususta ortada sadece metnin kaldığı, dilin yazı karşısında önemini yitirdiği görülmektedir. Derridacı yapısöküm ile Saussurecü dilden, yazıya doğru yol alındığı söylenebilir.

Derridacı anlayışta yapısökümcü bir okuma, beraberinde bir “kriz” oluşturmaktadır. Anlamın çoğullaşması, ertelenmesi sonucu bir belirsizlik söz konusudur. Metnin iç tutarlılığının olmaması ve mutlak hakikatten yoksun olduğu anlamına gelmesi, bu krizi oluşturan şeydir. Bu hususta Derrida’nın Nietzscheci felsefedeki “kriz” kavramından beslendiği söylenebilir. Nietzsche, edebiyatın ve yazının kriz içinde olduğunu ifade etmiştir. Derrida, metinler içerisinde yer alan ve ikircikli anlamlara gelen kelimelerden yola çıkarak metnin ortaya koyduğu manaları yapısöküme uğratmıştır. Düşünür, batı metafiziğinde Hegel’den ve ondan öncesinden itibaren kabul edilen doğruların tek ve mutlak doğru olmadıklarını, onları koşulsuzca kabul ettiklerini söylemeye çalışmıştır (Yanık, 2016: 97).

Derrida 2002 yılında kendisi ile ilgili katıldığı bir belgeselde, yapısökümcü fikrin kaynağının ne olduğu sorusuna dahi yapısökümcü bir cevap arayarak, önceden hazırlanan bir sorunun durum analizini yapmıştır<sup>1</sup>. “Var olmayan doğallık burada varmış gibi yapmayacağım, çünkü yapısökümün jestlerinden biri doğal olmayı doğallaştırmamaktır” sözü ile yapısöküme yapısökümcü bir cevap vermiştir. Çünkü yapısöküm tekrar tekrar yapıyı sökerek ve sayısız anlam oyunları oluşturarak muğlak bir okumaya sebep olmaktadır. Bu kısır döngü sayesinde en anlaşılır gözükten metinler dahi karmaşık bir hal alabilmektedir. Filozof genellikle sorulara verdiği cevapları ile mutlak bir tanımlamadan kaçınarak ironi yapar. Christopher Norris, Derrida’nın yazım üslubunun Angolo Amerikan geleneğine bağlı filozofları şaşırtan, mübalağalı ve metaforik saçmalıklardan, sözcük oyunlarından oluştuğundan bahseder (Sim, 2000: 9). Dolayısıyla Derrida’nın dolambaçlı yollardan geçerek okuduğu yapısökümcü

---

<sup>1</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=J5HOJISEXvA&t=170s>

incelemeleri; bilinçli çarpıtılmış ifadeleri, metnin dış hatlarını oluşturan çizgileri, saklanmış, bastırılmış anlamları açığa çıkarmaktadır.

Derrida'nın incelediği diğer bir husus da Kant'ın estetik ve estetik olmayan ayrımıdır. Kant bir sarayın güzelliği hakkındaki düşüncelerinde estetik olmayan tüm ölçütleri görmezden gelmiştir. Onun bu estetik olma ölçütü Derridacı felsefede kabul edilebilir bir durumda değildir. Çünkü Derrida estetik görüşün bizzat kendisini yapısökümüne uğratmayı amaçlamaktadır (Yanık, 2016: 96). Metnin veya sanat eserinin estetik olması Derridacı bir yapısökümde temel koşul değildir. Kant'ta görülen estetik olma zorundallığı ve estetik olmayan bağlamların görmezden gelinme durumu Derrida'da sorgulanan bir tavır olarak karşımıza çıkar. Kant'ın estetiklik ölçütü mutlak bir görüş bildirmektedir. Derrida ise yapıt neden estetik olmalı, estetik olmak zorunda mı gibi soruları akla getirerek içerisinde ölçüt bulunduran kesin ifadeleri sorgulamaktadır.

“Derrida'nın gözünde, salt akademik, siyasi ya da estetik bir sorun diye bir şey olamaz; onun Kant'ın teorileri, pratik ve estetik arasında yaptığı ayrımı yıkmak için sarfettiği çabaların zorunlu sonucudur bu tavır” (Megill, 2012: 486). Kant'ın estetik ölçütüne karşın Derrida'nın tutumunun antiestetik görüşü savunduğu sonucuna varılmamalıdır. “Kant'ın kategorik buyruğu, içinde bulunduğumuz durum ne olursa olsun, doğru olanı yapmak zorunda olduğumuzu söyler” (Alan Sümer, 2014: 40).

Derrida'nın görüşü estetik ve estetik olmayan durumları doğruluk ya da yanlışlık çerçevesinde değil, belli ölçütlere dayandırılarak yargılanan durumların bizzat kendilerini sorgulamakta, koşulsuzluğa olanak tanımaktadır.

### *1.1.1. Dekonstrüksiyon*

Dekonstrüksiyon terimi, Türkçe'de yapısöküm kelimesine karşılık gelmektedir. Kelime detaylı incelendiğinde; “Structural-structuralism: yapısal-yapısalcılık

Structuration (Giddens): yapılaştırma, yapılaştırım

Construct: kurma, inşa etme

Construction: kurulmuş, inşa edilmiş, yapı (Türkçede de konstrüksiyon olarak kullanılıyor.)

Reconstruc-reconstructuralism: yeniden kurma- yeniden kurmacılık

Deconstruct: yapı sökmek/çözmek/bozmak, yapısızlaştırma” (Munslow, 2000: 10) ifadeleri görülmektedir. Bu durumda Dekonstrüksiyon kelimesi yapısöküm, yapıbozum, yapıçözüm olarak kullanılabilir.

Deonstrüksiyon: “1) Bir cümlede sözcüklerin kuruluşunun dizilişini bozmak; 2) Bir bütünün parçasını birbirinden sökmek; 3) Uzağa taşımak amacıyla makineyi sökmek 4) Dizelerin yapısını çözmek, ölçüyü ortadan kaldırmakla, onları düzyazıya benzer kılmak; 5) Yapısı çözülmek, yapılanışını yitirmek” (Yıldırım, 2012: 255) gibi anlamlara gelmektedir.

Derrida, Dekonstrüksiyon kelimesini Heidegger’in destrüksiyon ve abbau kelimesinden yola çıkarak oluşturmuştur. Heidegger’de bu durum yeniden yapılandırma anlamı taşırken Nietzsche’de Demolisyon yani imha, yıkım anlamına gelmektedir. Destrüksiyon, yapının tabakalarını sökme anlamını taşımakta, abbau ise herhangi bir şeyin nasıl oluştuğunu inceleme amacıyla parçalara ayırmak anlamındadır. Her iki durumda da bir yıkımın olduğu söylenemez. Burada Derrida’nın amacı söylemi parçalara ayırırken yapıya zarar vermek yok etmek değil, parçalamak ama yapısal bir parçalanmaya yapıyı maruz bırakmaktır. Yani yapısını sökerek yeni bir okumaya neden olmaktadır. Yapının yok edilmemesi, yıkıma uğramaması ve yeniden inşa edilmesi ile yapısökümcü okuma duruma olumsuz bir anlam katmamaktadır. Çünkü burada amaç yeni bir anlamın oluşumunu sağlamaktır. Yeni bir anlamla oluşan görünüm, yeni bir yaratıma neden olmaktadır. Bu hususta yapısökümün aslında olumlu bir tutum sergilediği söylenebilir. Derrida’nın tabiri ile;

Yapısöküm olumsuz değildir. Yıkıcı değildir, iç bir özü ortaya çıkarmak için ayrıştırma, ayırma, bozma amacı gütmeyiz. Öze yönelik, şimdi burada olmaya yönelik sorular sorar, aslında iç/ dış, görüngü /görünüş taslağına yönelik sorulardır bunlar, kullandığınız imgenin doğasında var olan tüm bir karşıtlıklara yönelik sorular... (Mortley, 2000: 141).

Derrida yapısökümün yıkım olmadığını ifade ederken, Allan Megill “Aşırılığın Peygamberleri” (2012) isimli kitabında onu yıkım olarak tanımlamıştır. Megill’in “Derrida’da “yıkım” bir “yapıbozum” haline gelir; burada aynı anda hem bir yıkım hem de bir inşa söz konusudur” şeklindeki ifadesinin yanlış anlamalara sebep olduğu söylenebilir. Zira söz konusu inşa edilme hali bir yok oluş sonrası meydana gelmemekte, kurucu parçalama yöntemi ile felsefi ve edebi metinleri incelemektedir.

Yapısöküm, metinlerin veya yapıtların doğruluk-yanlışlık, yok edilme var edilme durumlarından ziyade onlarda bulunan örtük ifadeleri defalarca sorgulayarak deşifre etmektedir. Bu bağlamda yapısökümün şüpheli bir özelliğinin olduğu da söylenebilir.

Stuart Sim, “Derrida ve Tarihin Sonu” kitabında (2000) Derrida’nın metinsel çözümlerinin sonsuz, haince ve korkutucu olduğunu belirtmiştir. Burada Sim’in düşüncesi yapısökümün sınırsız anlam üretmesi bağlamında onaylanabilir ancak korkutucu ve hain olma kısmı tartışmaya açık bir durumdur. Metne gömülü ifadeler okuyucuda şaşkınlığa ya da eleştirel bakışa neden olabilir. Fakat Derridacı okumada bahsi geçen sökülme ya da bozulmanın sonsuz ifadesini karşılayabilir olmasına rağmen haince, korkutucu vb. olumsuz terimleri karşılamadığından bu bağlamda tanımlanması doğru değildir.

Dekonstrüksiyonist okuma ile örneğin bir “sandalye” incelendiğinde; onun ne şekilde inşa edildiği, neden yapıldığı, kim tarafından kime yapıldığı sorgulanır. Bu durum hem biçim, hem anlam olarak birçok şekilde farklı sorularla incelenebilir. Son aşamaya gelindiğinde sandalye yine oradadır ancak başkalaşmış bir biçimde görülebilmektedir. Yapısöküm, alışılmış kalıpların dışına çıkmayı sağlarken görünenin ötesinde başka bir var oluşu ifade eder. “Yapıbozum bir kuram değil, dikici parçalamalarla okuma (dolayısıyla yazma) uygulamasıdır” (Ramond, 2011: 58). Yapısöküm sayesinde metnin yapısı her zaman farklılaşmakta, açık uçlu ve heterojen bir şekilde okunabilmektedir. Metin, o anda herhangi bir şeyi okuyucuya iletmeyi hedefler ya da öyle görünmektedir. Yazar, metinler aracılığı ile istediği algıyı oluşturabilir. Bu durum tıpkı bir ressamın yüzeyde görülmesini istediği bir olayı veya durumu betimlemesine benzemektedir. Dekonstrüksiyon sayesinde ikircikli ve manipüle ifadeler sorgulanarak yorumlanabilmektedir. Ne metinde ifade edilen anlam tam manası ile bilinmekte ne de tualdeki yansıma bütünü ile tanımlanabilmektedir. Bu doğrultuda yapıtlar ancak defalarca incelenerek irdelenmekte ve sonsuz şekillerde okunabilmektedir.

### *1.1.2. Mevcudiyet Metafiziği Eleştirisi*

Derrida’nın Mevcudiyet metafiziği tanımlaması tıpkı “difference” kelimesi gibi Derrida’ya özgü açıklamalardan oluşmaktadır. Mevcudiyet, Batı metafiziğinin temeli



olan bir kavramdır. Batı metafiziğine göre her mevcudiyet bir merkez tarafından yönetilir (Yıldız, 2019: 26-27). Derrida da bu düşüncelerin tek bir noktaya bağlanmasını eleştirir. Net bir mevcudiyetin Derrida için kabul edilemez bir durum olduğunu söylemek fazlası ile mümkündür.

Saussure'un dile yönelik yapısalcı incelemelerinde kelimelerin ancak zıttı karşısında anlam kazanma teorisinin, Derrida'nın Mevcudiyet metafiziğini sorgulamasına neden olduğu söylenebilir. Derrida baskı altına alınan yazıyı, belli bir başlangıç noktasına sabitleyen yapısalcılığı yeniden sorgulayarak incelemiştir. Saussure'e göre Batı Metafiziğinde yazı/söz, erkek/kadın, kültür/doğa, gösteren/gösterilen, varlık/yokluk gibi karşıt ifadeler arasında önem sırası söz konusudur. Bu iki kavram arasında ilk kelimeye daha fazla değer verilirken ikinci kelime felsefe tarihi boyunca baskı altında kalmıştır. Yapısökümle birlikte merkezsizleşme ve devinim söz konusu olmuş, kavramlar arasındaki hiyerarşik durum değişmiştir (Aydınalp, 2017: 155).

Yapısalcı mantıkta kelimelerin zıt ifadeleriyle anlam kazandırılma teorisi ve ilk kelimenin karşıtıdan daha önemli olunması sonucunda mutlaklık ve koşulluluk içeren bir durum söz konusudur. Ancak yapısökümcü okumada koşula gerek olmaksızın gösteren kavramının varlığı ile gösterilene otomatik olarak işaret edinilir. Çünkü gösteren varsa gösterilen zaten var olmuş ve anlamlı bir biçimde yer edinmiştir. Bu bağlamda her iki zıt kelimenin eş değerde incelenme gerekliliği açıktır.

İkili karşıtlıklar ekseninde yapısökümcü inceleme iki şekilde gerçekleşmektedir: Bunlardan biri, hiyerarşik yapıda görülen birinin diğerinden üstün olma durumunu ortadan kaldırarak yapılan yöntemdir. Buna Ters-Yüz Edilme denir. Diğer ise, hiyerarşide önemli olan kavramın güç ilişkisinden kopartılarak sökülmesi ve yerleşik bulunan bütün manaların terk edilmesidir. Buna da Nötrleşme denir (Aydınalp, 2017: 156).

Yapısöküm sayesinde mutlak idealar sorgulanmış, önem sırası ortadan kaldırılarak birinin (kelimenin) diğerinden üstün olma kuralı bozulmuştur. Buna ilaveten Batı düşüncesindeki karşıt ifadelerle yüklenen ön yargıların ortadan kaldırılması, ikili karşıtlıklarda kişilerin tarafsız düşünmelerine neden olmuştur.

### 1.1.3. Söz Merkezilik ve Karar Verilemezlik

Bir diğerk Derrida'ya özgü inceleme ise Söz Merkezci yaklaşımdır. Derrida'nın deyimini ile Logocentrisme yani Söz Merkezilik;

Dilden bağımsız olarak anlamın herhangi bir sabit noktası ya da merkezinin olabileceği ve/veya dilin (özellikle konuşulan dilin) gerçekliği sahidem temsil edilebileceği fikrini eleştirmek üzere tarihte, edebiyatta ve felsefede yapışökümcülüğü savunanlar – başta Jack Derrida olmak üzere – tarafından sıkça kullanılan bir terimdir (Munslow, 2000: 276).

Birçok dilde ortak bilinen nesnelere ya da varlıklar farklı sesler ile tanımlanmakta, aynı seslere karşılık gelen kelimeler başka anlamları ifade edebilmektedir. Sözün tek bir merkezde sabitlenebilir olması dilin doğası gereği oldukça güçtür. Postyapısalcılar da dildeki değişken yapıya rağmen anlamları sabitleyenleri ve onları belli bir merkeze taşıyanları hedef almışlardır. Derridacı felsefe ile incelenen konularda görüldüğü üzere mutlak ve tek hakikat olarak tanımlanan çoğu şey sorgulanmış ve bütün bu sorgulanan tavırların sonrasında karar verilemez bir sonuca varılmıştır. Karar verilemezlik Derrida'da sadece metinler arasında değil etik ve politik olan alanlarda da incelenmiştir. Demokrasi kavramını sorgulayan düşünür, tamamen demokratik bir durumun hiçbir zaman hiçbir yerde mevcut olmayacağını belirtmiştir (Alan Sümer, 2014: 35). Her ne kadar demokrasi eşit haklara sahip olunmayı öngörse de hiçbir zaman tam manası ile bu eşitlik sağlanamamıştır. Çünkü fırsat eşitliği tıpkı metinler gibi çelişkilidir. Gerçekte orada varmış gibi görünürler ancak hakikatte sorgulanabilir düzeyde hatta bazen yok olabilmektedirler. Bu mantıktan hareketle Derridacı bir okuma sonrasında tüm etik-ahlaki-dini-siyasi değerler karar verilemez ve kesin olmayan durumdadırlar.

Derrida'ya göre “etik ve siyaset, kararverilemezlik ile başlar” (Derrida, 1999: 68). Karar verilemezlik, Derrida mantığı ile karar verilmesi gereken durumların olmasını zorunlu kılmaktadır. Bir diğerk şekli ile karar verilmesi için karar verilmezlik durumunun var olması etik ve politik durumların oluşumlarının nedenidir. Karar verme ve kurallar, kararsızlık ve kuralsızlıklar ile birlikte var olmaktadır. Karar verilemeyen durumlarda, kurallar belirlenerek bu aporetik (çelişkili) durumlardan kurtulunmaktadır.

Derrida sürekli olarak koşulsuzca kabul edilen durumları tersine çevirir gibi gözükür ancak onun hedefi tersine çevirmek değil kesin gözükür durumlara yeniden bakılmasını

sağlamak, aynının içinde farklılığı aramaktır. Yapısökümcü okumada nihai hükümler her zaman kurucu parçalama yöntemine sebebiyet vermekte aynı zamanda onun karşıtını işaret etmektedir. Böylelikle otoritenin belirlediği ezeli-ebedi değişmeyen tüm tavırlarının yapısökümün besin kaynağı olduğu, felsefi ve edebi metinler gibi plastik sanatlardaki eser üretimlerinin de yapısökümcü argümanlarla incelenmesine olanak sağladığı söylenebilmektedir.

#### *1.1.4. Aporia*

Derrida'nın yapısökümcü savının içinde sıklıkla adı geçen Aporia terimi:

Yunanca “çıkamaz” anlamına gelir. En basit şekliyle Platon'un özellikle gençlik dönemine ait Sokratik diyaloglarında “erdem ya da “doğruluk” tanımını bir türlü yapamamasında görüldüğü gibi bir düşünce ya da tartışmanın, herhangi bir zorluktan dolayı sonuca varamaması ya da kuşkucuların bir görüşü hem doğrulayan hem yanlışlayan kanıtlar bulduklarında olduğu üzere kararsızlık içinde kalınması durumudur (Ramond, 2011: 62).

Aynı zamanda “çelişki, yapboz ve çıkamaz sokak gibi anlamlara gelmektedir” (Küçükalp, 2020: 153).

Sokratik tartışmalar sonrasında nihai sonuca varılamayan durumlar birer aporetik düşünceye dönüşmektedir. Konuşmacı bu durumda bazen tartışmanın sonucuna varamaz bazen ne söyleyeceği hakkında bir şüpheye düşer. Kesin bir sonucu olmayan ve çeşitli şüphelere neden olan her aporetik durum Derrida'nın yapısökümcü düşüncesini destekler niteliktedir.

Aporialar, düşüncenin ya da mantığın yetersiz olduğu durumlarda Derrida'nın sıklıkla kullandığı karar verilemezlik terimi ile ifade edilirken, muamma, bulmaca, şaşırma (puzzle) gibi anlamlara da gelmektedir (Hahn, 2014: 135). Derrida, 1922 yılında “Aporias” isimli son makalesini yazarak bu duruma açıklık getirmiştir. Ona göre tüm yazılı metinlerde delikler, çelişkiler ve boşluklar vardır. Gerek metinler, gerek etik-ahlaki-siyasi düşünceler mutlak sonucu olmayan ve karmaşık paradokslara neden olan bir durumdadır. Derrida'nın “Differance” örneğinde yazıda görülen e harfinin konuşma esnasında a harfi ile yer değiştirmesi de aporetik bir yapıya sahiptir. Karar verilemezlik, Differance, Mevcudiyet Metafiziği Eleştirisi, Söz Merkezilik gibi Derrida'ya özgü incelemelerin birçoğunun felsefesinin altında aporialar görülmüştür. Derrida'nın etikle ilgili düşüncesine bakıldığında etiğin oluşumunun nedeninin çelişkiler ve kuralsızlıklar

olduğu, aporetik ya da açmaz durumları ifade ettiği görülür. Bu bağlamda yapısökümcü okumanın doğası gereği aporetik düşünmeye sebep olduğu söylenebilir.

Herhangi bir şeyin anlamı ya da görünümü incelendiğinde duygu ve düşüncelerde değişkenlikler söz konusu olabilmektedir. Örneğin bir film izlenirken seyirci, aktarılan görüntüyü oradaymış ya da gerçekte yaşıyormuş gibi izlemektedir. Ancak kamera arkası izlenildiğinde orada varmış gibi betimlenen tüm sahnelerin aslında kurgulardan oluştuğu görülmektedir. İlgili arka plan görüldükten sonra film tekrar izlenildiğinde seyircide benzer duyguların oluşmaması ve hakikat ile yalan arasındaki oluşan gelgitler bu aporetik durumdan kaynaklanmaktadır. Kitle iletişim araçları sayesinde aktarılan birçok imgede de bu durum geçerli olabilmektedir. Literatüre bakıldığında bir kraliyet ailesinin resmediliş biçimleri (kıyafetleri, mekanları, nesnelere) ile anlam ve görünüm gerçekte orada öyleymiş gibi algılanmaktadır. Güçlü gözükten imparatorluklar, resimler aracılığı ile gövde gösterisi yaparlar ancak hakikatte öyle olup olmadıkları tartışılır. Hatta bu hususta bazı yapıtların tarihin yanlış okunmasına sebep olduğu da düşünülebilir. Dolayısıyla ilgili objelerin çözümlenmesi sonrasında birçok aporianın var olduğunu söylemek mümkündür.

## İKİNCİ BÖLÜM

### DADACI VE GERÇEKÜSTÜCÜ ANLAYIŞTA YAPISÖKÜM

#### 1. Dada

Dada, yapısöküm kavramı gibi alışılmış kalıpların dışına çıkan bir düşünce biçimidir. Bu düşünce ilk olarak Birinci Dünya Savaşı döneminde İsviçre'nin Zürih kentinde yazar, sanatçı ve eleştirmenlerin bir araya gelerek toplantılar yapmaları ile oluşmaya başlamıştır. Kelime anlamının birçok dilde farklı olarak tanımlandığı ve kesin olarak hangi anlamının kullanıldığı bilinmemekle beraber çocukça bir ikilemeden (da-da) ilham alınarak verildiği düşünülmektedir. Buna ilaveten Fransızca'da oyuncak at ve sallanan at anlamlarına gelen dada isminin Hugo Ball ve Richard Hülsenbeck tarafından Fransızca ve Almanca sözlükten rastgele seçilerek verildiği de ifade edilmektedir (Antmen, 2018: 121; Hopkins, 2006: 26).

1913-1923 yıllarında dada anlayışı ile üretilen eser ve gösteriler; Zürih, Münih, Berlin, Paris gibi farklı şehirlerde yakın yıllarda yapılmıştır. Karşıt bir düşünce olarak ortaya çıkan dadacı anlayış; edebiyat, tiyatro, plastik sanatlar gibi birçok disiplinde incelenmiştir. Zürih'te düzenlenen toplantılarda sanatçı ve eleştirmenler kabare tipi gösteriler sergilemiş, entelektüel olarak bilinen ve sanatı yücelten Avrupa uygarlıklarının beylik değerlerine yönelik protestolar yapmışlardır. Birinci Dünya Savaşı'nın yıkıcılığı, tiksiniçliğı onları bu protestolara iten önemli etkenlerden biri olmuştur.

Dada her ne kadar modern dönemde hayat bulsa da felsefesi modern dönemin düşünce yapısına terstir. Modernizm, 19. ve 20. yüzyılın sanat akımlarını kapsayan akılcı doğa bilimleri taraflısı bir düşüncedir. Amacı yeni bir mutlu insan hayatını, endüstri, teknoloji ve bilim aracılığı ile oluşturmaktır (Turani, 2011: 99). Akla sahip insanoğlunun fayda sağlaması gereken teknolojik aletler ile savaşa kalkışması, Dadacıları ayaklandıran diğer etmenlerden birisidir. Mc Evilly'e göre Modernizm; "Kalite tutkusu, estetik değer tutkusu, onun aşkına yaratılan mükemmellik, kısaca sanat için sanat, başka bir şey değildir" (Giderer, 2003: 45). Dadaist düşünce estetik durumlara karşıt bir tavır sergilerken modernizm bunu önemli bulmaktadır. Dolayısıyla

Modernizmin akılcı ve bilimci bir ifadeye sahip olduğu, dadanın ise estetik ve rasyonalist yapıları karşısına aldığı görölmektedir.

Dadacılar o güne değin sanatın özümsemiği kuralların karşısında durarak her şeyi reddetmiş, modern düşünceyle paralellik gösteren anarşist tavırla mevcut düzenin oluşturduğu tüm kuralları yerle bir etmeyi amaçlamışlardır. Yine mükemmeliyetçi ya da estetik olma ölçütlerine karşın dadaizm sanatın hiçliğini savunmaktadır. Çünkü dada, var olan tüm sanatların yok oluşunu görmeyi hedefler. Dada bu açıdan sanata karşı ve onu tanımlayan her türlü akla, bilgiye, müzeye, galeriye, siyasal veya toplumsal rejimlere hatta kendisine bile karşı topyekün bir başkaldırıdır (Altınaydız Artun, Artun, 2018: 24). Özünde dada siyasi bir başkaldırıydı ancak yapılan gösteri ve üretimler dadayı bazı çevreler için bir sanat akımı haline getirmiştir.

### ***1.1. Dada ve Yapısöküm***

Dada, sanatı belli sınırların içine hapseden ve onu bu koşullar ile özümseyen yapıların adeta düşmanıdır. Dolayısıyla dadanın sanat ve sanat piyasasına yönelik tutumunun yapısökümün Batı metafiziğinin mutlak görüşe getirdiği eleştirisi ile bağlantı kurulabilir. Bununla birlikte dada ile yapısöküm arasında benzeşen ve ayrışan özellikler vardır. Her iki görüşte de mevcut düzene yönelik bir başkaldırı varken dada; kurulu düzeni yakıp yıkararak bozmayı, yapısöküm ise yapıyı yıkıma uğratmayarak ve yeniden inşa ederek başkalaşımın oluşumunu savunur. Bu doğrultuda yapısökümün olumlu bir yaklaşımının olduğu, dadanın ise olumsuz bir tavır sergilediği görölmektedir. Dada bir akım olarak literatüre geçmiş, yapısöküm bir okuma yöntemi olarak incelenmiştir. Dadacı eylemler kolektif bir biçimde ve uluslararası çerçevede ele alınırken yapısöküm bireysel bir okuma şekline sahiptir. İki düşünce de bazen sorgulayan bazen de eleştiren biçimdedir. Dada, yapısökümcü düşünce gibi mutlak bilinen ifadeleri sorgulamakta ve sınırları ortadan kaldırmaktadır. Yapısökümün Hegel ve öncesinde kabul edilen doğruları karşısına almasına paralel olarak dadacılar geleneksel anlayış ile şekillenen sanattaki düzeni yani malzemedeki sınırlılığı, kuralı, rasyonaliteyi karşılıklarına almışlardır.

Dada akımında sanatsal bir üretim için malzeme olarak boya ya da tuval kullanılmak zorunda değildir. Sanat bir fikirden ya da eylemden oluşabilir. Dadacılar sanatı yıkmak isterken farkında olmadan da olsa ona yeni üretim alanları sağlamıştır (Yılmaz, 2006: 109). Zira sıradan hazır bir nesne dadacı düşüncede tek başına sanat eseri olması için yeterlidir. Dada; sanatı teknik, konu, malzeme ile sınırlayan tüm düzenleri kuralsızlıklar ile bozmakta, eski değerlerden yola çıkarak postmodern bir tavırla geleneksele meydan okumaktadır. Bu sayede yeni bir dönemin başladığı tıpkı Saussurecü dilden Derridacı yazıya geçildiği gibi geleneksel uygulamalardan eyleme, fikir sanatına geçişin sağlandığı söylenebilmektedir. Yapılan eylem ve protestolar ilerleyen yıllarda sanatsal bir üretim olarak değerlendirilmiş sonrasında bu durum sanatçılar arasında fikir ayrılıklarının oluşumuna neden olmuştur.

Dadacı felsefe, içinde yeni ve daha önce tanımlanmamış ifadeleri barındırdığı için avangard bir düşünce yapısına sahiptir. Ancak bu avangard hareket özünde var olmayan bir durumdan değil, mevcut düzenin tepkisel yansıması olarak ifade edilen bir düşüncedir.

Norbert Lynton, dadayı ondan öncekilerden ayırt edici eden şeyin çeşitli ifade biçimlerinin olduğunu, bu çeşitliliği sanatçı ve eleştirmenlerin yerleşmiş görüşlere karşı çıkararak sağladıklarını, yeni değerler getirmediğini ve onlarla bu şekilde hesaplaştıklarını belirtmiştir. “Bu yüzden onların yeni yöntemler ve üsluplar getirmek yerine, var olan yöntem ve üsluplara yeni anlamlar kazandırmaları bizleri şaşırtmamalıdır” (1982: 130) ifadesi ile dadanın yeni anlam kazandırma durumunun, yapısökümcü düşüncedeki çoğul anlam oluşumuna benzediğini düşündürmektedir.

Dadanın kurucularından Tristan Tzara, sözlükten ve torbadan rastgele kelimeler seçerek edebiyattaki kurallara başkaldırması, şiirleri ya da metinleri kural tanımaz bir biçimde yeniden inceleyerek sorgulanmasını sağlamıştır. “Tzara’nın yazdığı metinlerde kullandığı kırık dökük dilbilgisi, tuhaf söz dizini ve anlaşılmaz sözcükler, kural bozucu özelliği açısından yeni sanatsal arayışlara yönelik bir ipucu olarak nitelendirilebilir” (Antmen, 2018: 123). Sözcüklerdeki kural bozuculuğun yapısökümcü bir bilinçle yapılmadığı ancak Dekonstrüksiyonist bir okumaya neden olduğu görülmektedir.

Dadaist sanatçılar resim düzleminin yerine daha önceden Sentetik Kübizm ile incelenen kolaj tekniğini ileri boyuta taşıyarak asemblajı ve dahi hazır yapımları (ready made) konumlandırıdılar. Geleneksel anlamda estetik ölçütü ile üretilen yağlı boya resim ve heykeller burjuvazi için değerli-soylu bilinen malzemeler ile yapılmakta, çeşitli galeriler aracılığı ile satışa sunulmaktaydı. Gelenekselin soylu malzemesine karşın “Dadacılar da kağıt parçalarından ya da önceden var olan nesnelere yeni yapılar oluşturdular. Eğer şiir kibar duyarlılıkla eş anlamlı olmuşsa, onlar da şiire bilerek başka anlamlar verir ve onu yeniden saçma ve sihirli sözlere doğru yönettirdiler” (Hopkins, 2006: 25). Dadaist sanatçı Hans Arp da yüzey üzerine rastgele attığı kağıttan dörtgen biçimler ile önceden kurulu düzenlere rastlantısallık doğrultusunda başkaldırmış, mevcut yapıyı bozuma uğratmıştır. “Adalı, Hans Arp’ın yıkma ve yeniden dirilme güçlerinin peşinde olduğunu yazmıştır... Arp’ın kolaj yöntemini şöyle anlatmaktadır: Ve eğer, kendi resim ve gravürlerini yırtacak olursa, parçalar diğer düzenlemelere hayat verecekti” (Giderer, 2003: 113). Arp’ın dörtgenlerden oluşan emprovize (ön hazırlık yapılmayan) kompozisyonlarının parçalara ayrılarak yüzeye saçılması ve sonrasında bir bütünü oluşturması; yeni bir oluşuma, yapısökümcü bir okumaya örneklem olmaktadır.

Diğer Dadaist kurucu üyelerden Hugo Ball, günlüğüne birkaç program notu hakkında yazılar yazmıştır. Bu programlarda ses bilgisi ile yazılan şiirlerin ve gazeteciliğin kötüye kullanıldığından, yozlaştırdığı dilden vazgeçtiklerinden, kelimelerin içinde bulunan gizli ve büyülü etkiye geri dönülmesi gerektiğinden ve yeni baştan bulunmayan öylece kabullenen sözcüklerin bir kenara atılması gerektiğinden bahsetmektedir (Altinyıldız Artun, Artun, 2018: 59). Bu durum, Derrida’nın metinlerde gördüğü iç tutarsızlıkların varlığına ve onların mutlak hakikatten yoksun olmaları durumuna eş değerdedir. Aynı zamanda yeni baştan icat edilmesi gereken sözcüklerin yapısökümün yaratıcı yönüne de işaret ettiği düşünülebilir. Ball’ın gazetelerde yapılan algıları eleştirmesi durumu, aporetik yapısökümlerde görülen algılarla örtüşmektedir.

Dadaist sanatçılar içinde yapısökümcü incelemede önemli eserleri bulunan diğer sanatçılar ise Marcel Duchamp, Kurt Schwitters, Hannah Höch, Raoul Hausman ve George Grosz ‘dur.



### 1.1.1. Marcel Duchamp

1887 yılında Fransa’da doğan Amerikan avangard sanatçı Marcel Duchamp, dadaist protestoları ile gündeme gelmiş önemli sanatçılardan birisidir. Onu önemli kılan sadece kendisinden öncekilerden farklı eylemlerde bulunması değil, fikirlerinin 21.yüzyıldaki sanatsal üretimlere kadar da uzanmasıdır.

İlk dönem eserlerini Fovist (1910) ve Kübist (1911) anlayışta üreten sanatçı, 1917 yılında New York’ta ilk kez düzenlenen herkese açık bağımsız sanatçılar sergisine katıldı. (Genç, 1983: 80). Sergiye yolladığı ürün “Çeşme” (Görsel 1) isimli yapıtıydı. Çeşme, sağlık firması tarafından porselenden yapılmış bir pisuvardır. Sanatçı altı dolar karşılığında tüm yapıtların sergileneceği bu sergiye, üzerine R.Mutt (Richard Mutt) yazdığı ve tersine çevirdiği bir pisuarı yollamıştır. Richard Mutt imzası ile belirtilen kişi aslında Duchamp’ın kendisidir ancak sanatçı ismini belirtmeden pisuarı sergiye göndermiştir<sup>2</sup>. Duchamp, hazır nesnelere provake ettiği bu türdeki çalışmalarına Ready Made (buluntu nesne) ismini vermiştir.

---

<sup>2</sup>Dada akımının önde gelen sanatçılarından bilinen ve 1910’larla 20’lerin tanınmış şairi Baroness Elsavon Freytag-Loringhoven, çalışmaları Ernest Hemingway and Ezra Pound tarafından da desteklenen bir sanatçıydı. Şimdi ise dada ilk Amerikan Dada sanatçısı olarak kabul ediliyor. See All This’in haberine göre, VonFreytag-Loringhoven’ın hak ettiği bir unvan daha var: R. Mutt imzalı “Fountain” (Çeşme) adlı pisuar... Blog, Marcel Duchamp’ın sahiplendiği ve onu sanat tarihinde bir kahraman yapan eserin asıl sahibinin aslında çok uzun zamandır bilindiğini ancak bu gerçeğin dillendirilmediğini iddia ediyor. Gerçeği ilk olarak ortaya çıkaran 1982’de keşfedilen ve Duchamp tarafından kızkardeşine yazılan 11 Nisan 1917 tarihli bir mektup. Sanatçı Fountain’ın sergilenmesinden sadece birkaç gün önce kaleme aldığı mektupta erkek takma adıyla (Richard Mutt) New York’a çalışmasını gönderen bir kız arkadaşından bahsediyor. Bu yıllarda Freytag-Loringhoven Philadelphia’da yaşıyor, Duchamp de onu çok yakından tanıyor ve hatta ondan “O bir fütürist (gelecekçi) değil geleceğin ta kendisi” diye bahsediyor.



**Görsel 1. Marcel Duchamp, Çeşme, 1917, Porselen, (1964 Tarihli Kopyası)**  
**Kaynak: <https://medium.com/t%C3%BCrkiye/inceleme-4135aac9ae16>**

“Çeşme” sıradan, hazır yapım bir üründür. Hiçbir şekilde sanatçının el emeğinin ve estetik kaygı ile yapma amacının olmadığı pisuvar, sergi salonuna gönderildiği andan itibaren reddedilmiştir. Sanat eleştirmenleri Duchamp’ın kimliğini bilmeksizin pisuvarı redderken aslında yapıttan çok eseri kimin yaptığı konusunda da ilgilenmişlerdir. Sanatçının bu radikal ve eleştirel tavrı ile sanat piyasasında yapıttan sanatçıdan daha değersiz görüldüğü düşünülebilmektedir. Duchamp, R. Mutt’un Çeşmesi için şöyle bir açıklamada bulunmuştur; “Bu nesneyi Bay Mutt’un kendi elleriyle yapıp yapmamasının hiçbir önemi yok... Bay Mutt günlük yaşamdaki herhangi bir nesneyi yeni bir isim altında, kendi kullanım amacının dışında ele aldı ve bir yere koydu; o nesne için yeni bir düşünce yarattı” (Giderer, 2003: 70).

Çeşme ile ilgili tartışmaların ilk alevlendiği zamanlarda jüride bulunan George Bellows ve W. Conrad Arensberg yapıtı çözümlenmeye çalışmışlardır. İki sanat eleştirmeni arasında geçen diyalogda Bellows;

Bir sanatçı tuvale yapıştırılmış beygir tezeği gönderdiğinde, bu şeyi de sergilemek zorunda olduğumuzu iddia ediyorsunuz?” “Korkarım öyle”, karşılığını verdi Arensberg, sevecen bir tonla. “Çünkü eğer güzelliği ifade tarzı buysa, bu seçimine ancak saygı gösterebiliriz. Üstelik, eğer R.Mutt’un bu objesine nesnel bir gözle bakacak olursanız, hatların güzel ve alımlı olduğunu görürsünüz. Öte yandan bunu ters yüz edilmiş bir şekilde yerleştirmekle,

formun açıklığını ortaya çıkarmış ve aynı zamanda yeni bir şeye dikkatimizi çekmiş oluyor (Batur, 1997: 312-313).

Arensberg'in ve diğer sanat eleştirmenlerinin pisuvarı estetik bulmalarına karşın Duchamp; “Şunu özellikle belirtmek isterim ki, “ready-mades” çalışmalarında estetik bir duygulanım söz konusu değildir” (Genç, 1983: 81) şeklinde ifade etmiştir. Buna rağmen insanların buluntu nesnelere estetik bulmalarından dolayı bir sanat nesnesi gibi hayranlık duyduklarını belirtmiş, ancak ready-madelerinin sanat yapıtı olarak görülmesinin önüne geçememiştir. Çünkü Duchamp'ın pisuvarı imzalaması sanat eseri olarak görülmesi için yeterli bir neden olarak görülebilir.

Her ne kadar pisuvarı farklı açıdan anlamlandırsalar da Arensberg'in ve Duchamp'ın “yeni bir şey” olarak nitelediği dönüşüm yapısökümcü bir dönüşümdür. Bu sadece fiziksel açıdan bir pisuvarın “Pisuvara” dönüşümü değildir. Kavramsal açıdan incelendiğinde Pisuvarın fonksiyonel bir objektivasyon olduğu, “Pisuvaryın” ise fonksiyonundan sıyrılmış bir objektivasyon olması açısından dadacı görüşü tanımladığı söylenebilmektedir. Belli kurallar doğrultusunda kabullenilen durumların dönüşüme uğraması, sıradan bir nesne ile sağlanmış bu sayede yapı, anlam-söylem bağlamında yeniden inşa edilerek söküme uğramıştır.

Nesnede tersine çevrilme ve imzalanma dışında fiziksel açıdan biçimsel bir parçalanma olmasa da fikir ve malzeme kullanımı ile sanatın biçimi yapıbozuma uğramıştır. Çünkü sanat artık resimden eyleme, boyadan hazır nesneye dönüşmüştür. “Pisuvary, aynı zamanda sanatın (sanat yarışmalarının, yarışma seçici kurullarının ve estetik yargılarının) içine işenecek kadar değersiz bir şey olabileceği anlamını taşımaktadır” (Giderer, 2003: 112).

Pisuvaryın ters-düz edilme eyleminde yapısökümün “her bir zıt terimin çoktan onu içermesi” düşüncesi söz konusu olabilir. Özünde geleneksel sanatta doğru bilinen yaklaşımların çoktan yanlış olduğu, entelektüel olarak tanımlanan yüksek sınıfın savaşılarak fazlası ile aşağıya indiği, dadaist düşünce sayesinde anlaşılmaktadır. Dadacıların önceliği yapıtlarında estetik hazzın ötesine geçmek, insanların nesnelere farklı şekillerde görmelerini sağlayarak yaşamlarını etkilemek ve onların bu deneyimleri yaşamalarını sağlamaktır (Hopkins, 2006: 19). “Böyle bir nesnenin tek yeniliği,

sanatçının ona sağladığı yeni konum ve bu değişimin getirdiği anlam değişikliği” (Lynton, 1982: 134). Duchamp da fazlası ile nesnelere farklı anlamlar yükleyerek onlara sil baştan yeni anlamlar katmış, mevcut yapıyı farkında olmadan yapısöküme uğratmıştır.

Sanatçının yapısökümcü inceleme açısından önemli bulduğumuz bir diğer çalışması, 1920 yılında sergilediği Fresh Widow-Taze Dul (Görsel 2) isimli ready-made çalışmasıdır. Bu hazır nesne, marangoza yaptırılmış standart bir Fransız penceresinin (French Window) kopyasıdır.



**Görsel 2. Marcel Duchamp, Fresh Widow, 1920, Ready Made, Moma, New York**  
**Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/81028>**

Pencerenin arkasında cam yerine siyah deri kumaş kullanan Duchamp, alt kısmına tıpkı Pisuvardaki (R.Mutt) gibi takma bir isim olan “Rose Selavy” imzasını atmıştır. Bahsi geçen Rose Selavy Duchamp’ın kendisidir. Sanatçı Pierre Cabanne’ye yaptığı açıklamasında kimliğini değiştirmek istediğini, isim olarak da Yahudi bir isim takacağını ancak ismi bulamayıp cinsiyetini değiştirmek istediğini iletmiştir (Kalkan Erenus, 2012: 108). Devamında Duchamp çalışmasına Rose Selavy ismiyle imza atmış,

ilerleyen yıllarda bu ismi kullanarak hazır nesnelere oluşan seri üretimlerine devam etmiştir.

Çalışmada görülen siyah deri kumaşlar Birinci Dünya Savaşının karanlık yüzünü gösteren bir sembol olabilir. Aynı zamanda kapalı pencereler ile savaşta eşlerini kaybetmiş dul kadınların pencereler ardına gizlendiklerini düşündürmektedir.

Fransızca *veuve* kelimesi, İngilizcede *widow* (dul) olarak bilinmektedir. Görsel 2’de görülen hazır nesne Fransız bir pencere olmasına rağmen Duchamp onu “Taze Dul” olarak isimlendirmiştir. *Fresh Widow* ile *French Window* arasında duyulan ses benzerliği Duchamp’ın metaforik oyunlarından birisidir. Bu ses benzerliği ya da ses çağrışımı Derrida’nın *Differance* örneğinde tanımladığı ses benzerliğine tamamen benzerlik göstermektedir.

Çalışmada pencerenin tanımlanma biçimi onu anlam bağlamında parçalamış böylelikle nesne yapısökümüne uğramış olsa da görünüm olarak bilinen formunda kullanılmış olmasıyla biçimsel olarak yapısöküme uğramamıştır. *Differance*’da tanımlanan harflerin yer değiştirerek hareket etmesi durumu, Duchamp’ın hazır yapımlarında da görülmektedir. Sanatçı seri biçiminde kullandığı hazır nesnelere ile sanatın ne olduğunu, yapının sanat sayılması için sanatçının elinden çıkma zorunluluğunu sorgulamış, görülen şeylerin başka anlamları ifade edebileceğini tüm sanat eleştirmenleri ve sanat okurlarına göstermiştir.

Duchamp’ın yaklaşımı kavramsal sanatın oluşumunda önemli rol oynamış, postmodern anlayışa sahip birçok üretime yön vermiştir. Aynı zamanda daha çok postmodern dönemde üretilen yapıtlarla ilişkilendiren yapısökümcü çalışmaların kökenlerine ulaşılmasını sağlamıştır.

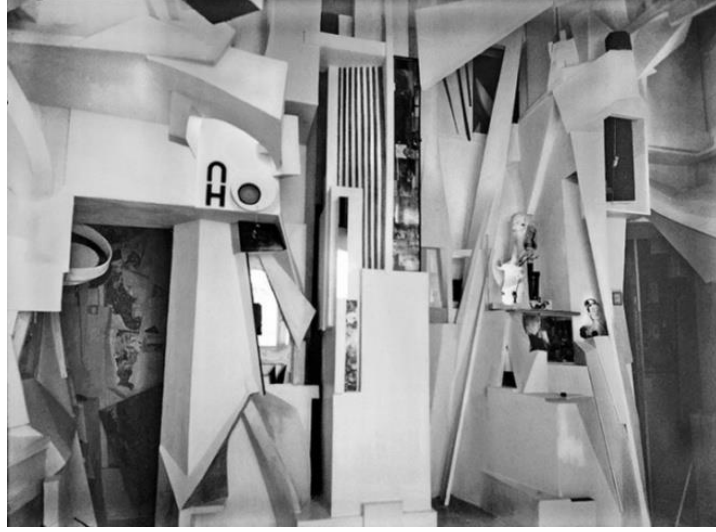
### *1.1.2. Kurt Schwitters*

1887 yılında Almanya’da doğan dadaist sanatçı Kurt Schwitters; Resim, Heykel, Mimari, Şiir gibi birçok disiplinde üretimler yapmış çok yönlü bir sanatçıdır. Daha çok “Merz” isimli yapıtları ile ün kazanan avangard sanatçının, dada görüşünün oluşumunda ve popülerleşmesinde katkısı fazladır. Merz, Birinci Dünya Savaşı’nı yaşamış Schwitters’in tasarladığı yeni bir ütopyanın ismidir. Merz kelimesi tıpkı dada kelimesi gibi belli bir anlamı ifade etmemektedir. Tesadüfen Schwitters’in sanatına dahil olan

Kommerzbank (ticaret bankası) sözcüğünden türetilmiştir. Kommerz, aynı zamanda parçalamak, yok etmek anlamına gelen ausmerzen sözcüğünü çağrıştırmaktadır (Altınıyıldız Artun, Artun, 2018: 502-503). Merz, tek kelime olmasına rağmen farklı anlamların bir araya getirilmesinden oluşmaktadır. Bu sayede “Konuşma ve yazı dili anatomi yaparcasına didik didik parçalara bölünüyor, Schwitters’de gördüğümüz gibi, hecelerin yerleri değiştirilerek yeni sözcükler üretiliyor” (İpşiroğlu, İpşiroğlu: 1978: 122). Farklı sanatsal disiplinleri Merzleriyle birleştiren sanatçı, aslında onları parçalara ayırmaktadır. Önce en küçük bileşenlerinde ayırmış sonrasında keyfi bir bir biçimde birleştirmiştir. Merz’in olayı parçaları köklerine iade ederek birleştirmek ve yeniden kozmik bir düzen sağlamaktır (Altınıyıldız Altun, Ojalvo, 2018: 48-49). Sanatçı farklı disiplinlerden faydalanarak oluşturduğu Merzlerini hayatının merkezine koymuştur. Bunlar Merz kolajları, Merz şiirleri, Merz yapıları olarak bilinmektedir. Birçok anlama gelmekle birlikte saçma parçalardan oluşan Merz, Schwitters için bir anlam ifade ederek oluşmamasına rağmen gerek eserlerinin oluşumlarıyla gerek yaşamındaki travmaları ile “Merz, Merbild, Merzbau” olarak anlam oluşturmuştur. Çünkü Schwitters anlamı anlamsızlık üzerine kurmaktadır.

Merz acı anlamına gelen Schemerz kelimesini de anımsatmaktadır. Sanatçı Merz kolajları ve assemblajları ile başladığı yolculuğuna, kendi yaşam alanına yerleştirdiği “Merzbaularla” devam etmiştir. Bunlar İlk Hanover’daki evinde sonrasında Norveç ve İngiltere’de oluşturduğu Merzleridir (Lynton, 1982: 144-146). İlk Merzbau’sunu baba ocağına inşa eden Schwitters, 1923 yılından 1937 yılına kadar yapılarını Merzlemeye devam etmiştir (Görsel1-2-3). 1943 yılında Hanover’ın bombalanması sonucu orada bulunan bütün Merzbauları yıkılmıştır.

Sanatçı Merzbaularını inşa ederken sıra dışı yöntem ve teknikler kullanarak sınırları zorlamıştır. Evinin zemin katından başladığı Merzleme işlemine ara katlarda oyuklar açarak çatı katına kadar sürdürmüştür. Malzeme olarak atıl materyallerden (yırtılmış kağıtlardan, mukavvalardan, oyuncaklardan, ağaç dallarından, diş protezlerinden, taşlardan) faydalanmıştır (Gürel Bayman, Şenol, 2021: 1322).



**Görsel 3. Kurt Schwitters, Merzbau, Hanover, 1923-1937, (Fotoğraf: Wilhelm Redemann)  
Kaynak: <https://www.brollystudios.org/merzbau-metalepsis>**



**Görsel 4. Kurt Schwitters, Merzbau, 1923-1937, Hanover  
Kaynak: [http://www.merzbaureconstruction.com/merzbau\\_e.htm](http://www.merzbaureconstruction.com/merzbau_e.htm)**



**Görsel 4. Kurt Schwitters, Merzbau, 1923-1937, Hanover  
Kaynak: [http://www.merzbaureconstruction.com/merzbau\\_e.htm](http://www.merzbaureconstruction.com/merzbau_e.htm)**

Merzbau'lar dikey-yatay-diagonal formlarda ve farklı ebatlarda geometrik biçimlerle oluşturulmuştur. Bir yüzeyden diğer yüzeye taşınan biçimlerin hareketli bir alan oluşturduğu, kullanılan farklı malzemelerin sembolik anlamlar taşıdığı

düşünülmektedir. Alt kısımlarda bulunan geometrik biçimlerdeki (Görsel 4) hareketliliğin üst kısımlara nazaran azaldığı ve bazı kütlelerin alt kısımlarda daha fazla büyüdüğü görülmektedir. Her ne kadar görseller siyah beyaz fotoğraflar olsa da kullanılan geometrik biçimlerin ön-arka ilişkileri, büyüklük-küçüklükleri ile formlar arasında espasın sağlandığı söylenebilir.

Hurdalardan, atıl malzemelerden oluşan Merzbaular, Rönesans dönemindeki Nadire kabinelerine benzemektedir. Nadire kabinelerinde gerekli-gereksiz birçok nesne muhafaza edilmektedir. Koleksiyonerlerin kabineleri tıpkı banka kasaları gibi kişiye özeldir. Schwitters da Merz sütunlarına önemseydiği kişilerin dış protezlerini, saçlarını ve dışkılarını yerleştirmiştir (Altınyıldız Artun, Ojalvo, 2018: 57-58). Sanatçı bu sayede değerli bulduğu nesnelere yapı içine hapsederek muhafaza etmekte onları nesne veya çöp bağlamlarından kopararak yeniden anlamlandırmaktadır. Bu Merzler Schwitters'ın maddi amaç gütmeyen yaptığı, sipariş olmayan çalışmalardır. Sanatçının evi hem bir sergi salonu, hem bir yaşam alanı hem de bir atölye niteliğindedir. Schwitters tıpkı Duchamp gibi sanatı, sanat eserini, galeri ve müzeciliği Merzbauları ile sorgulamıştır. Sanat eseri sadece galeriler tarafından sergilenen, küratörü bulunan, pazarlanılarak değeri biçilen yapılar değildir. Schwitters 'ın sanatı, eserlerin bu koşullara maruz kalmasını önlemiş bu bağlamda dada benzeri bir duruş sergilemiştir. Onu diğer Dadaistlerden ayıran şey ise kendi kabuğuna çekilmesidir. Sanatçı grup şeklinde bir protesto peşinde değildir. Onun protestosu; hayata, sanata, insanlığa karşı tek başına yaptığı bir eylemdir.

Schwitters'ın Merzbaularında kelimenin (Merzin) parçalanışı gibi düşüncenin parçalanışı da söz konusudur. Farklı parçalar bir araya getirilerek yeni bir parçayı yani yeni bir düşünceyi oluşturmuştur. Bu durum yapısökümcü bir parçalanışın ve devamında yeni bir inşanın var oluşunu göstermektedir.

Schwitters; Hedefim, tüm türleri sanatsal bir bütünde birleştirerek bir bütüncül Merz sanat yapıtı. İlk başta tek tek türleri birleştirdim. Sözcükler ile tümceleri öyle bir biçimde şiirde birbirine yamadım ki, ritmik kompozisyonları bir tür çizim yaratıyordu... Bunu, türler arasındaki sınırları ortadan kaldırmak için yaptım (Artun, 2011: 160).

Schwitters'ın Merz sanatına yönelik açıklamaları ile yapıtlarının sökülme amacı taşıdığı anlaşılmaktadır. Onun yapısökümünde farklı materyal kullanımı ve sonrasında onların



bir araya getirilme şekilleri tüm kuralları ve sınırları ortadan kaldırmıştır. Bu farklılık aynı zamanda Merz yapılarına şiirlerindeki gibi hareketlilik katmış, yıkılmasına rağmen her defasında yeniden yapılarak yapışökümcü yeniden kurmacılığa örnek olmuştur. Merzbaular yıkılışlar da bir kere yapılmış, var olmuştur. Bu bağlamda farklı ülkelerde tasarladığı tüm merzbaularının yapışökümüne uğradığı söylenebilir.

Sanatçının yapışökümcü okumayla incelenen bir diğer çalışması 1917 yılında yaptığı “Istırap” (Görsel 6) isimli heykelidir. İki Merz sütunundan biri olan İstırap, tekrar iç mekanda tasarlanmış heykel-asmblaj-enstelasyon-rölyef karşımı bir sütundur. Yüzey üzerine monte edilen birçok farklı nesne bu yapıyı oluşturmaktadır. Demir levhalar, üst üste konulmuş kırık mobilya parçaları iplerle birlikte yerleştirilmiştir. Sanatçı yapının en üst kısmına küçükken ölen oğlunun maskesini montelemiştir, sütunun alt kısmına fotoğraf kareleri eklemiştir (Altınyıldız Artun, Ojalvo, 2018: 52). Sütunun arka ve en alt kısımlarına Merz kelimesini yapıştırmış kolajlama tekniğine bu çalışmasında da devam etmiştir. Çeşitli anlamsız rakamlar, harfler kolajları destekleyen diğer unsurlardır. Dikey forma sahip ana yön sütunla sağlanmış, sol ve sağ üst kenarda bulunan yatay biçimler ara yönleri oluşturarak çalışmaya denge sağlamıştır.



**Görsel 6. Kurt Schwitters, İstırap (Leiden), 1917, Hanover**

**Kaynak: <https://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-merz-mimarligi-erotik-katedral/3092>**

Kompozisyonun üst merkezine yerleştirilen çocuk maskesi dikkat çeken önemli parçalardan birisidir. Sanatçı oğlunu bilerek zirveye yerleştirmiş ve onu yüceltmıştır. İstirap diğer bir anlamı “Acı” olan Merz ile bütünleşmektedir. Gerek Birinci Dünya Savaşının yıkık dökük izleri gerek ailesinde verdiği kayıplar sanatçının Merzbaularına yansımıştır. Bu sütun, Schwitters’in çocukluk anılarının ve çocuğunun geri gelmeyişinin ıstırabı gibidir. Nasıl ki Gotik Mimaride tanrıya varabilmek adına yapılar yukarıya doğru sivrilmiştir, İstirap da tıpkı Kutsal bir tapınak gibi yukarıya doğru incelmektedir. Sanatçının bu sayede ayinler yaptığı, dünyevi hayatına uhrevi bir boyut kazandırdığı söylenebilir.

İstirap herkese açık bir katedral değildir. Sadece Schwitters’in mabedi olan bu yapı aynı zamanda yukarıya doğru küçülen bir pagodayı ve zigguratı anımsatmaktadır. İstirap, tanrıya ulaşmak için yapılan Babil Kulesinin projesi gibi tamamlanamamıştır. Ölen oğluna ulaşmaya çalışan sanatçının yapıyı yukarıya doğru inceltmesi sıradan bir şeymiş gibi gözükse de derin anlamlar taşımaktadır. Ölen oğlu aslında serbest bir çağrıdır. Sanatçının bilinçaltına bastırdığı duyguları sembolik nesnelere aracılığı ile bilinç üstüne hatta hayata taşıdığı, dışavurduğu düşünülebilir. İpler aracılığıyla birbirine bağlanan nesnelere, sanatçının hayatında önemli gördüğü değerleri bir arada tutmaktadır.

İstirap da tıpkı diğer yapılar gibi savaşta yıkımdan nasibini almış olsa da savaşın Schwitters’te oluşturduğu enkazlar hiçbir zaman yok olmamış aksine yeniden inşa edilerek hareket eden bir yapı haline gelmiştir. Bu hareketli ve zorunlu akış, 1960’larda görülen Fluxus (Akış) hareketinin arketipleri olarak Schwitters’in Merzbaularında fazlasıyla görülmektedir. “Derrida’ya göre hiçbir söylem, metin ya da yapıt tamamlanamamıştır; her metin “kendi içerisinden yeni bir metnin doğmasına olanak tanır” ve bu sayede kendini yaşatır” (Altınyıldız Artun, Ojalvo, 2018: 161). Schwittersin tamamlamayan her yapıtı bir sonraki yapıtın oluşumuna neden olmuş, onların kendi içlerinde sökülmelerini sağlamıştır.

Yoksul Sanat’ı temsil eden Michelangelo Pistoletto’nun sanat ile günlük yaşamı birleştirdiği atıl nesnelere Schwitters’in izleri görülmüş, aynı zamanda her yeniden inşa edilen Merz yapılarında Konstrüktivist anlayışta yeni bir insanın oluştuğu

düşünülmektedir. 21.yüzyılda sıklıkla ele alınan yapısökümcü/postmodern enstelasyon çalışmalarının ilk örneklerinden birisinin Merz yapılarının olduğu söylenebilir.

### *1.1.3. Hannah Höch*

1887 yılında Almanyada doğan Hannah Höch, Berlin dadasının tek kadın üyesidir. Sanatçı, Fotomontaj tekniği üzerinde fazlası ile çalışma yapmış sıra dışı anlam ve biçimleri bu teknik sayesinde oluşturmuştur. Kapitalist sistemin artıklarından oluşan fotomontaj tekniği Birinci Dünya Savaşının yıkıcı izlerini gelip geçici malzeme kullanımı ile hicivli bir biçimde protesto etmiş, yeni bir plastik yapının oluşumunda katkı sağlamış ve Berlin dadasında bulunan sanatçıların eser üretimlerine yol göstermiştir. Fotomontaj tekniğini Berlinde Höch-Hausman ve Grosz-Heartfield grupları üstlenmiştir. Berlin fotomontajı “gazete ve dergilerden sosyal gerçeğin dokusunu zedeleyen çağrışımlar taşıyan imgelerin kesilerek yeniden birleştirilmesiyle, yoğun bir şekilde politiktir. Berlin fotomontajı, nihai yapıtta imge inşa etmenin- imgelerin parça parça doğası, fotoğrafik ölçekteki tutarsızlıkları, vb. -fiziksel sürecini oluştururdu” (Hopkins, 2006: 111). Hannah Höch ‘ün “Dada Bıçağıyla Yarılmış Almanya’nın Son Weimar Bira Göbeği Kültürel Dönemi” isimli çalışmasında bu durum söz konusudur.

Höch Görsel 7’de gazete ve dergilerden aldığı görüntüleri keserek yüzey üzerine yapıştırılmıştır. Parçalı görüntülerden oluşan çalışmanın sağ üst kısmında istifleme usulü ile üst üste fotoğraflar yığılmış, sol orta ve alt kısımlara doğru geniş biçimlerde fotoğraflar dağıtılmıştır. Siyasetçiler, makine parçaları, tipografik yazı ve kelimeler, kadınlar, binalar üst üste ve yan yana yerleştirilmiştir. Sanatçının montajlama işlemi için seçtiği kişiler genellikle dönemin popüler kimliklerden oluşmaktadır. Kompozisyonda Birinci Dünya Savaşı sonrası aşırı solcu komünistler, siyasi gerilimlere neden olan kişiler ve farklı alanlarda ikonlar bulunmaktadır.



**Görsel 7. Hannah Höch, Dada Bıçağıyla Yarılmış Almanya'nın Son Wiemar Bira Göbeği Kültürel Dönemi, 1920, Fotomontaj, 90x144cm, Staatliche Museen, Berlin**  
**Kaynak: [https://en.wikipedia.org/wiki/Hannah\\_H%C3%B6ch](https://en.wikipedia.org/wiki/Hannah_H%C3%B6ch)**

Çalışmanın merkezine dans eden figürün portresi vücudundan ayrı bir biçimde yerleştirilmiştir. Bu portre Alman dışavurumcu sanatçı Kathe Kolwittz'e aittir. Höch, Kolwittz'in fotoğrafını kompozisyona yerleştirerek diğer Alman dadacılar gibi dışavurumcuların artık geleneğin bir parçası olduğunu, onların yağlı boya ve baskı tekniklerine karşı yeni bir yöntem olarak fotomontajı geliştirdiklerini ima etmektedir (Erden, 2020: 224). Sol üst köşeye yerleştirilen fotoğraflar dada Propagandasını yansıtmaktadır. Bu alanda bulunan Einstein'ın portresinin altına "Sen, sen genç adam, Dada bir sanat akımı değildir" cümlesi yapııştırılmıştır. Sağ üst köşede Anti dadaistler yazısının altında ülkeyi savaşa sürükleyen ve sonrasında tahttan indirilen Kaiser Wilhem'in fotoğrafı bulunmaktadır. Wilhem'in bıyığını oluşturan iki güreşçi figür, alaycı bir biçimde kompozisyona yerleştirilmiştir. Sağ üst köşede savaşa neden olan siyasiler üst üste ve karmaşık bir biçimde yapıştirılırken sağ alt köşede dadaist fotomontajcı sanatçı grupları (Hausman, Höch, Grosz, Heartfield) geniş bir alanda montajlanmıştır. Bu alana Höch'ün küçük bir fotoğrafı imza olarak yerleştirilmiştir.

Fotoğrafın yanında gözüken harita ise Avrupa’da kadınlara oy hakkı tanıyan ülkelerden oluşmaktadır. Sanatçı politika içeren bu fotomontajında kadının toplumsal rollerini de incelemiştir. Birinci Enternasyonel dada Fuarında cinsiyetinden ötürü diğer Berlin dadacıları (Grosz ve Heartfield) tarafından işlerinin sergilenmesine karşı çıkmaları sonucu dışlanmış (Altınıyıldız Artun, Artun, 2018: 353), bu nedenle kendisini onların yanına yerleştirdiği düşünülebilir. Çalışmanın isminde geçen “Dada Bıçağı” ifadesi ile Höch’ün mutfak bıçağına, kadınsallığa göndermede bulunduğu söylenebilir. “Bira Göbeği Kültürel Dönemi” ifadesi ise Almanya’nın refah içinde yaşayan zengin ve güçlü insanlarına yönelik bir göndeme olabilir.

Sanatçının burjuvazi ve cinsiyetle ilgili düşünceleri Derrida’nın ikili karşıtlıklardaki yapısökümcü incelemelerine yakınlık göstermektedir. Kompozisyonda dönemin popüler reklam ve afişlerinin parçalanıp yeniden birleştirilerek siyaset-sanat piyasasına karşı propaganda aracı haline gelmesi ve bunların farklı görünümüleri oluşturması yapısökümcü bir yaklaşımdır. Çalışmada savaştaki parçalanmalardan yola çıkılarak yapılan fotoğrafik parçalamalar, aynı zamanda dekonstrüksiyonist bir parçalanmadır. “Özellikle savaş ve nükleer silahların, insan üzerindeki korkunç etkileri plastik sanatların bütün dallarında bir dağılma ve parçalanma duygusunun çeşitli biçimlerde ifade edilmesine yol açmıştır” (Genç, 1983: 187).

Birçok açıdan önemli kimliklerin sonrasında çöpe atılan gazete ve dergilerden derlenerek yeniden inşa edilmesi yapısökümcü yeniden kurmacı bir yöntemdir. Altınıyıldız Artun ve Artun’un Berlin fotomontajı ile ilgili “Ait oldukları bağlamdan söktükleri parçaları tabakalar oluşturacak biçimde üst üste yapıştırdılar; böylece bir araya geldiklerinde ürettikleri anlamda çok katmanlı oldu” (2018: 337) açıklaması yapısökümün “çok katmanlılık” ifadesi ile aynıdır. Farklı kimliklerin ve konuların bir araya getirilişi çalışmayı biçim ve anlam bağlamında çoğullaştırmış, bu açıdan yapıyı söküme uğratmıştır. Fotoğraflar kesilip montajlanmadan önce aslında verilmesi gereken mesajları içermektedirler ancak sanatçı onları parçalayarak bilinen gerçekliğinden koparmış, yeni algılara sevk etmiştir. Bu durum yapısökümün aporetik çelişkilerdeki algılara örnektir.

Höch’ün diğer yapısökümcü incelemede ele aldığımız fotomontajları 1920’li yılların sonunda yaptığı kadın temalı serilerden oluşmaktadır. Sanatçı bu serilere “Bir

Etnoğrafya Müzesinden” isimlerini vermiştir (Görsel 8-9-10). Toplamda 17 parçadan oluşan bu seri Avrupa dışındaki ülkelere ait heykellerin fotoğraflarından oluşmaktadır. Höch, Brett Van Hoesen’de açılan sergide yer alan kataloga serideki görüntülerin kolonyal nitelik taşıdıklarını yazmıştır<sup>3</sup>. Seride sanatçının “Dia Dame ve Die Praktische Berliner” dergilerine yaptığı dantel ve işlemlere yönelik tasarımlarının etkisi söz konusudur. Höch bu serideki figürlerini modanın ikonu olan kadınlardan seçerek ve onları burjuva kıyafetleri ile giydirerek montajlamıştır (Ataç, 2021: 133).

Sanatçı görsel 8’deki fotomontajında daha önce Etnoğrafya Müzesinde gördüğü heykel fotoğraflarından ve dergilerden faydalanmıştır. Sağ taraftaki erkek portresinin vücuduna geleneksel yapıda bir heykelin fotoğrafını yerleştirmiş onun alt kısmına modern giyimli bir kadının bedenini montajlayarak sıra dışı bir görünüm oluşturmuştur. Kompozisyonun arka planına sıcak ve soğuk renklerde fotoğraflar yerleştirmiş ön plandaki figürleri nötr tonlara hakim görüntülerden oluşturmuştur. Mekan algısının olmadığı çalışma espastan yoksun görülmektedir (Görsel 8).



**Görsel 8. Hannah Höch, Bir Etnoğrafya Müzesinden, 1920, Kolaj**

**Kaynak:** <https://www.e-skop.com/skopbulten/berlin-dadacilari-arasinda-bir-kadin-hannah-hoch/>

Höch görsel 9’deki montajlama işleminde tekrar heykel ve dergi fotoğraflarından faydalanmıştır. Çalışmanın merkezine konumlandığı üç figürü havada asılı bir biçimde ve yan yana yerleştirmiştir. Figürlerin üzerine değişik parçalarda ve farklı biçimlerde fotoğraflar yapıştırmış, alt kısımlarına tipografik yazı karakterini anımsatan harfler eklemiştir. Soldaki figürün portresinin yarısına Boticelli’nin “Venüsün Doğuşu”

<sup>3</sup> <https://www.e-skop.com/skopbulten/berlin-dadacilari-arasinda-bir-kadin-hannah-hoch/1742>

isimli çalışmasındaki Afrodit karakterinin fotoğrafını yerleştirmiş, beden kısımlarına örgü ve bebek dergilerindeki fotoğrafları anımsatan görüntüler yapıştırmıştır. Bu kıyafetler aynı zamanda Diego Velazquez'in "Nedimeler" isimli eserindeki çocuk nedimelerin kıyafetlerini anımsatmaktadır.



Görsel 9.

**Görsel 9. Hannah Höch, Bir Etnografya Müzesinden, 1920, Kolaaj**  
Kaynak: <https://www.netrom.com.tr/tr/coksesl-i-estetik-2020-tasarim-trendleri-blog-10>



Görsel 10

**Görsel 10. Hannah Höch, Bir Etnografya Müzesinden, 1920, Kolaaj**  
Kaynak: <https://www.e-skop.com/skopbulten/berlin-dadacilari-arasinda-bir-kadin-hannah-hoch/>

Sanatçı görsel 10'da kadın figürünün portre ve beden kısımlarını geleneksel yapıda bir heykel fotoğrafı ile el ve ayak kısımlarını tekrar modern görünümlü kadın fotoğrafları ile tamamlamıştır. Arka plana kırmızının baskın olduğu fotoğraflar eklemiş ön plandaki figürü monokromatik tona hakim fotoğraflarla tamamlamıştır.

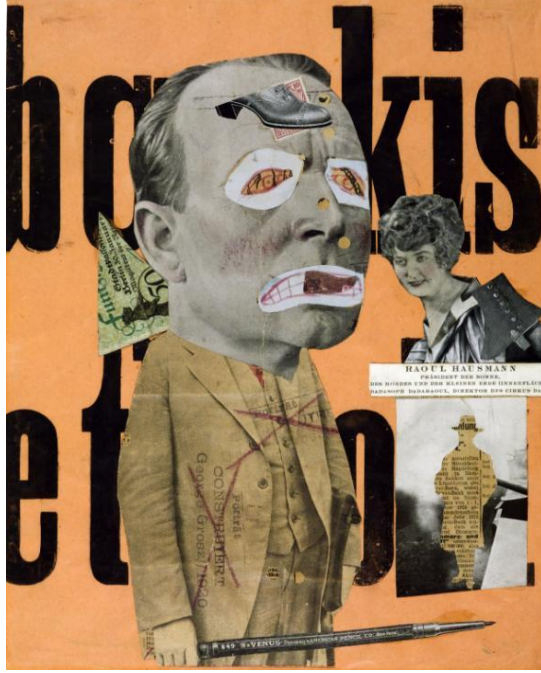
"Bir Etnografya Müzesinden" isimli seride sanatçının eski ile yeniyi bir araya getirdiği montajları farklı bir okumaya sebep olmuş, çalışmayı biçim-anlam bağlamında değişime uğratmıştır. "Paolozzi"ye göre sanatçı, teknolojik imge ve yöntemleri kullanırken, onların tam anlamıyla farklı bir dilde harekete geçmesini amaçlıyor" (Genç, 1983: 189). Höch'ün bu farklı dil ve biçimsel değişimleri yapısökümcü başkalaşımaların varlığına diğer örneklerdir.

#### *1.1.4. Raoul Hausman*

1886 yılında Avusturya’da doğan Raoul Hausman, Berlin fotomontajında yer alan diğer sanatçılardan biridir. Ekspresyonist anlayışta başladığı sanat hayatına sonrasında dada dergisinde editörlük yaparak ve bu felsefede eserler üreterek devam etmiştir. Fotomontajlarında daha çok grafiksel öğelere yer veren sanatçı, onları çeşitli sembol ve ifadelerle parçalara bölerek fragmanlara ayırmış, rastgele veya art arda yerleştirerek anlamsız harf dizeleri ile yeni biçimlerde göstermiştir. Dili ifade aracı olma işlevinden çıkararak fotomontajlarında yapıları özgürleştirerek özerkleştirmiş böylelikle halkı önceden tasarlanılan dile bağımlılıktan kurtarmayı amaçladığı görülmüştür. Siyaset ve politika içeren bu fotomontajları Berlin sokaklarına asılmış, kitap kapaklarına basılmıştır (Altınıyıldız Artun, Artun, 2018: 343).

Hausman 1919 yılında yaptığı “Sanat Eleştirmeni” isimli fotomontajını sanat ve siyaset içerikli görüntülerden oluşturmuştur (Görsel 11). Çalışmanın merkezinde görülen erkek figürünün baş ve gövdesinde iki farklı fotoğraftan faydalanmış, göz ve ağız kısmını el yapımı eskizlerden oluşturarak, altına altında bir posta pulu bulunan ayakkabı fotoğrafını yerleştirmiştir. Sol elinde fırça tutan bu figürün ceketinin üzerine iki çarpı işareti ve “İmal Edilmiş Portre-George Grosz 1920” yazılı damga basmıştır. Bahsi geçen kişi diğer Berlin fotomontaj sanatçısı olan Georg Grosz’dur. Alman ismine e harfi eklettiren Grosz gündelik hayatta İngiliz ve Amerikan kıyafetleri giyerek kimliğini reddetmektedir. Hausman, sanat eleştirmeni olarak nitelendirdiği Grosz’un boynunun arkasına yerleştirdiği Alman banknotu ile eleştirmenlerin görüşlerinin parayla satın alınabileceğine ya da insanları etkileyebileceğine imada bulunmuştur. Sanat eleştirmeninin sağ üst bölümüne yerleştirdiği kadın fotoğrafının altına kendi adının bulunduğu bir kartviziti montajlamış, metin kısmına “Güneşin, Ayın ve Küçük Dünya’nın Başbakanı” yazısını ekleyerek tahttan indirilen Kayser Wilhem’la dalga geçmiştir (Farthing, 2020: 412).





**Görsel 11. Raoul Hausman, Sanat Eleştirmeni, 1919, Fotomontaj, 31,8x 24.5 cm, Deutsches Historisches Museum, Berlin**

**Kaynak: <https://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-sanat-elestirmeni/3028>**

Hausman'ın kartvizitinin altında erkek figürü formunda kestiği bir gazete parçası ve içinde Merz yazısı bulunmaktadır. Gazete parçasının içindeki Merz kelimesi, sanat eleştirmenleri tarafından anlaşılmayan ve saldırıya uğrayan dadacı sanatçı Kurt Schwitters'a ait bir kelimedir (Altınyıldız Artun, Artun, 2018: 445). Schwitters'ın Merz yapılarına ithafen Hausman'da "Sanat Eleştirmeni" çalışmasına Merz'i yerleştirerek, Schwitters'a yapılan eleştirilere yönelik gönderme yapmaktadır. Çalışmanın arka planına Berlin Duvarına yapıştırma amacıyla yaptığı şiir posterlerinin parçalarını yerleştirmiştir.<sup>4</sup> Diğer parçalardan daha büyük bir biçimde yerleştirdiği Groz figürünün kendini beğenen, böbürlenen burjuva değerlerini yansıttığı söylenebilir. Aynı zamanda sanat eleştirmeninin ceketinin üzerine George Groz damgasını basarak kimliğini değiştiren Georg'u eleştiriyor olabilir. Hausman'ın birbirinden farklı fragmanları bir araya getirdiği "Sanat Eleştirmeni" isimli çalışmasındaki gazete ve dergilerde yapılan algılara yönelik yaklaşımının aporetik-yapıbozucu bir durum olduğu düşünülmektedir. Önceden kabullenilen değerlerin parçalara ayrılarak yeniden ifade edilmesi gerek biçimsel gerek anlamsal bağlamda çalışmayı yapıbozuma uğratmaktadır.

<sup>4</sup><https://www.tate.org.uk/art/artworks/hausmann-the-art-critic-t01918>

Sanatçının bir diğere eleştirel tavırda ürettiğı eseri, 1920 yılında hazır nesnelere oluşturduğı “Mekanik Kafa” isimli çalışmasıdır (Görsel 12). Hausman dadacıların sıklıkla kullandığı hazır yapım ahşap bir mankenin üzerine buluntu nesnelere yerleştirerek onları monte etmiştir. Bu asamblaj ürünün ön ve üst kısmında; metre, bardak, 22 rakamı ve at mekanizması bulunmaktadır (Görsel 12).



**Görsel 12. Raoul Hausman, Mekanik Kafa (Zamanımızın Ruhu), 1920, Asamblaj.**

**Kaynak:**

[https://www.reddit.com/r/museum/comments/qn95bs/raoul\\_hausmann\\_mechanical\\_head\\_the\\_spirit\\_of\\_our/](https://www.reddit.com/r/museum/comments/qn95bs/raoul_hausmann_mechanical_head_the_spirit_of_our/)

Mankenin sol yan bölümündeki mücevher kutusunun içine bir daktilonun baskı silindirini (Görsel 13), sağ yan kısmına katlanabilen bir cetvel, çivi, fotoğraf makinesine ait vidaları (Görsel 14) ve arka alanına eskimiş bir cüzdanı yerleştirmiştir (Görsel 15). Birinci Dünya Savaşına yönelik eleştiri niteliği taşıyan Mekanik Kafa çalışması, aslında insan aklının bir çeşit iflasıdır. 19.yüzyıla gelişen teknolojinin birçok şeyi daha iyi hale getireceğine yönelik inanca karşın bu savaşın gerçekleşmiş olması aklın iflasını gösteren en iyi kanıttır. Rasyonel akla göndermede bulunan Hausman, önemsiz dış etkenlerle şekillenen insan bilincini bu sayede izleyiciye sunmaktadır (Antmen, 2018: 120).



Görsel 13.



Görsel 14.



Görsel 15.

Görsel 13-14-15. Raoul Hausman, Mekanik Kafa (Zamanımızın Ruhü), 1920, Asamblaj  
Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=5wMnfhNz1WU>

Çalışmada insan ve teknolojinin bir araya getirilişinin sonucu ortaya çıkan mutsuz birliktelik, mankenin yüz ifadesindeki donukluk ile hissedilmektedir. Bu donukluğun aynı zamanda insanın vahşet içeren öldürücü yanını yansıttığı söylenebilir. Mankenin arkasına yerleştirdiği eskimiş cüzdanla paranın insanı kontrol eden güç olduğunu düşündürmekte, 22 rakamı ile tıpkı sanayi üretimi bir makineye verilen kodu anımsatmaktadır. Sanatçı fotoğraf makinesinin çektiğine, cetvelin ölçtüğüne, daktilonun yazdığı her şeyin doğruluğuna karşı mankenin (insanın) kafasına (aklına) bir çivi çakarak, rasyonel akli alaşağı etmektedir.

Hausman'ın elinde makineye dönüşen insanlar, Batı Metafiziğinin mutlak doğrucu, rasyonel bakışına tezat bir görünüm oluşturarak onları yapıbozuma uğratmaktadır. Bu bozulmuş insan aklının bozulması, görüntünün bozulması, anlamın bozulmasıdır. Yapılar aynı zamanda çeşitli materyaller aracılığı ile sözün merkeziliğini ortadan kaldırmaktadır.

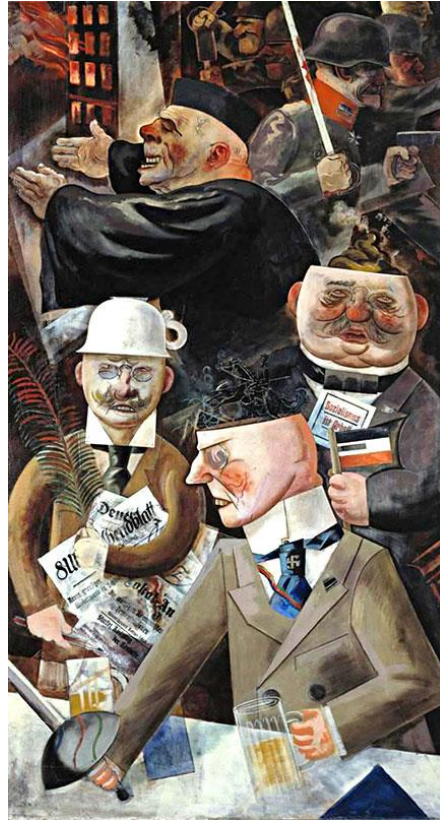
#### 1.1.5. George Grosz

1893 yılında doğan Alman asıllı Amerikan ressam George Grosz, Berlin dadasının diğer bir kanadında sanatçı John Heartfield ile birlikte yer almıştır. Her iki Alman sanatçı da Birinci Dünya Savaşı sonrası Nazi zulmünden kaçarak isimlerini değiştirmiş Amerika'ya göç etmişlerdir. Baskıcı bir rejim altında yaşayan ve siyasi eğilimleri olan Grosz, yapıtlarındaki eleştirel tavrı dolayısıyla tutuklanma ve öldürülme tehlikesine karşı Amerika'ya sığınmıştır. Ekspresyonist ve Fütürist çalışmalarından sonra ürettiği dadacı yapıtlarında Alman elit sınıfının zulmedici yönüne değinmiş, onlara duyduğu nefretten beslenerek çalışmalarını tamamlamıştır. Grosz'un "Nefret ettiğiniz her şeyle kendinizi besliyorsunuz"<sup>5</sup> sözü, dadacı mantıktaki eser üretimlerine açıklık getirmektedir. Sanatçı bu çalışmalarında ülkesinde savaşa sebep olan elit sınıfın tiksiniç yönünü alay edercesine resmetmekle kalmamış sonrasında yaşanacak siyasi durumlara da önsevide bulunmuştur. 1928 yılında yaptığı "Toplumun Temel Direkleri" isimli çalışması bahsi geçen siyasi durumları en iyi şekilde yansıtan eserlerinden biridir (Görsel 16). Sanatçı tuval üzerine yağlı boya tekniğinde yaptığı çalışmanın alt bölümüne sol elinde kılıç, sağ elinde bira şişesi tutan takım elbiseli bir iş adamını kulaksız bir biçimde resmederek yerleştirmiştir. Figürün kravatında Nazi Partisi'nin sembolü olan Gamalı Haç, gözünde monokl tipi bir gözlük bulunmaktadır. İş adamının yanak kısmını yaralı, kafatasının üst bölümünü yarı açık bir biçimde göstermiş, onun içine üstünde asker bulunan şahlanmış bir savaş atını eklemiştir. Takım elbiseli figürün sol arka bölümüne sağ elinde kanlı gazete parçası ve palmye dalı, sol elinde kalem tutan bir gazeteciyi resmetmiştir. Bu figürün portresini de diğer takım elbiseli figür gibi yaralı şekilde çalışmış, başına bir fincan giydirmiştir. Takım

---

<sup>5</sup> <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-9-spring-2007/you-nourish-yourself-everything-you-hate>

elbiseli figürün sağ arka kısmında kafatasının içinden gübreler çıkan ve sağ elinde Almanya'nın Bayrağı'nı tutan bir sosyal demokrat görülmektedir. Figürün üzerindeki broşürde "Sosyalizm Devam Etmelidir" yazmaktadır. Grosz çalışmanın sol üst bölümüne alevler içinde yanan bir binayı, gazetecinin arka kısmına ise sol tarafa doğru ellerini uzatan bir din adamını yerleştirmiştir. Din adamının arkasına sol elinde kanlı bir kılıç, sağ elinde tabanca bulunan bir Alman askerini, onun arkasına da diğer asker gruplarını çalışmıştır.



Görsel 16. Georg Grosz, Toplumun Temel Direkleri, 1928, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 200x108 cm.

Kaynak: <https://gulsahmeralozgur.dr.tr/toplumun-temel-direkleri-ve-savasa-psikolojik-acidan-bakis/>

Çalışmada istifleme usulü ile yerleştirilen figürler, iki boyutlu ve perspektiften yoksun biçimde görülmektedir. Nötr renklere hakim eser açık- koyu tonlarla kompoze edilmiştir. Çeşitli sembollerin yer aldığı resimde; sanatçı dönemin çirkinliğini, biçimsizliğini, figürlerin yüz ifadeleri ve ele aldığı nesnelere yansıtmıştır. Ressamın bu çirkinliği ve biçimsizliği toplumu şok etmek için kullandığı, yaşadığı şiddet duygusuna sanat aracılığı ile karşılık verdiği görülmektedir (Krausse, 2005: 100). İş

adamının elindeki bira ile onun zenginliği, kafatasının yarısına yerleştirilen asker figürü ve elindeki kılıçla savaş yanlısı olduğu, bir gözünün kapalı ve kulağının olmamasıyla yaşanılan vahşetin görmezden-duymazdan gelindiği düşünölmektedir. Gazetecinin kanlı gazete sayfalarına yazdıklarının gerçekte yalan ve şiddet içerdiiği, yüzünü alevler içinde yanan halka dönen din adamının ise arkasındaki askerlerden güç olarak savaşı desteklediği hissedilmektedir.

Sanatçı ordu ve kiliseyi eleştirdiiği bu çalışmasında Faşizmi destekleyen Alman elit sınıfına “Toplumun Temel Direkleri” ismini vererek onlarla alay etmiş, nefretini kusmuştur. Çalışmanın ironik yapısı gerek biçimsel gerek anlamsal bağlamda onu yapısöküme uğratmış, toplumsal algılardan ötürü çalışmanın ikircikli ifade taşıması onun yapısökümcü okumayla incelenmesini gerekli kılmıştır. Eserde betimlenen kaos ve kriz hali, Derrida'nın yapısöküm teorisindeki kriz kavramına ve metinlerdeki iç tutarsızlıkların varlığına benzemektedir.

Grosz'un yapıbozumcu okumayla incelediiğimiz bir diğer çalışması 1919 yılında tuval üzerine karışık teknikte yaptığı “Toplumun Bir Kurbanı” isimli eseridir (Görsel 17). Sanatçı bu yapıtında bir erkek figürünü kompozisyonun sağ tarafına yaslayarak yerleştirmiştir. Figürün ceketinden dışarıya çıkan iki adet usturayı uç kısımlarından çapraz bir biçimde bağlanmış şekilde çalışmış, sağ çenesinin altına Good Year marka yazılı bir iç lastiği yerleştirerek resmetmiş; burnuna bir buji, alnının sağ ve sol kısımlarına iki adet düğmeyi montajlamıştır. Sağ gözüne tersine çevrilmiş bir gözün fotoğrafını, sağ kulağına diagonal biçimde bir gözü, alnına soru işaretini anımsatan bir şekli, başının sol tepe kısmına diagonal biçimde duran Alman pastasına benzer bir biçimin fotoğrafını yapıştırmıştır.



**Görsel 17. Georg Grosz, Toplumun Bir Kurbanı, 1991, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 49×39.5 cm. Riunion Ulusal Müzesi, Paris.**

**Kaynak: <https://www.ekdergi.com/george-grosz-sahte-baglilik-sahte-taniklik/>**

Açık-koyu zıtlığının fazlası ile görüldüğü çalışmada figür ile dikey ana yön; lastik, ustura ve soru işareti biçimindeki nesnelere yatay ara yönler sağlanmıştır. Fotoğraf ve hazır nesnelere kullanıldığı eserde montajlama tekniğine tekrar devam edilmiştir. Grosz, 1921 yılında sanatla ilgili yaptığı bir açıklamasında fotoğrafın önemli bir rolü üstlendiğinden, o dönemdeki sanatçıların formları istedikleri gibi bozduklarından ve benzerlik konusunda isteksizlik duyduklarından bahseder” (Altınyıldız Artun, Artun, 2018: 380).

Sanatçının “Toplumun Bir Kurbanı” adlı çalışmasında kimliği belirsiz bir figürün yüzünü değişik nesnelere melezleştirdiği, birisine benzetme kaygısının olmadığı görülmektedir. Sanatın kurullarla sıkıştığı dar kalıptan biçimsel bozulmalar ve yeni tekniklerle kurtulacağını ima eden sanatçı, onu biçim-anlam-söylem-uygulama bağlamında değişime uğratarak özgürleştirmiş bu sayede mutlak doğrucu tavırları eleştirmiştir. Bahsi geçen kurban Birinci Dünya Savaşı’nda yaralanan, kurban edilen birey ya da bireyler olabilir. Ustura biçimindeki nesnelere figürün boğazından kesilerek kurban edildiği, burnundaki bujinin ise savaşta yanıcı maddeleri temsil ettiği düşünülebilir. Sanatçı figürün kafasına eklediği Alman Pastasına benzer biçimle

zengin sınıf tarafından kurbanların başına fırlatılan bir pastanın olduğunu hissettirmiştir. Birden fazla kullandığı değişik göz biçimleri ile kurban edilen diğer gözleri anımsattığı bununla birlikte ters- düz edilen gözlerin, savaşın insanların hayatlarını alt üst edişine yönelik bir gönderme olabileceği söylenebilir. Grosz'un parçalı imajlardan yeniden oluşturduğu çalışmasında biçim-anlam-söylem ve uygulama bağlamında yapısökümün olduğu, elit tabakanın hakikati yansıtmaması bağlamında sanatçının bu mutlak doğrucu tavrı hicivli bir biçimde eleştirdiği görülmüştür.

## **2. Gerçeküstücülük**

Gerçeküstücülük (Sürrealizm) edebiyattan plastik sanatlara farklı anlatım biçimleri ile 21.yy.da da görülen sıra dışı bir anlatım biçimidir. İlk örneklerinin 1920'li yıllarda görüldüğü sürrealizm; "Düşüncenin kendini aklın, her türlü denetiminin dışında hem estetik, hem de ahlaksal kaygıların ötesinde kabul ettirmesi, dayatması" dır (Leroy, 2004: 6). Gerçeğin dışında olan bir durumu ifade eden gerçeğin ötesi görüşü, Birinci Dünya Savaşı sonrası dadacı düşüncenin devamında alevlenmiş, erken dönem örneklerini dada kökenli sanatçılarla vermiştir. Savaşa neden olan insan aklının denetleyici yönüne karşın sürrealistler onu çeşitli yöntem ve teknikler aracılığı ile saf dışı bırakmış, bu sayede estetik ve ahlaksal kaygılardan uzaklaşarak yeni düşünce ve uygulama biçimleri oluşturmuşlardır.

"Kendisine gerçeküstücü diyen grup, tıpkı dadacılar gibi burjuva sınıfının yaslandığı ve kışkırttığı maddiyatçılık, olguculuk, işlevsellik, akılcılık, ilerlemecilik ve bunların üzerindeki süsleyici örtüler gibi duran ahlak, estetik ve sanat gibi değerlerin tamamına karşıydı" (Yılmaz, 2006: 130). Bu gruba öncülük yapan sanatçı-yazar Andre Breton, 1924 yılında Birinci Gerçeküstücülük Manifestosunu yayımlayarak Sürrealist düşüncenin oluşumunu sağlamış, onu dadadan ayırarak yeni bir düşüncenin varlığını gündeme getirmiştir. Passeron'a göre; Andre Breton, "Genese et perspective artistiques du surrealisme adlı kitabında, sürrealist bir sanatın varlığını kanıtladığı söylenebilir" (Passeron, 2000: 7) olmasıyla teknikleri uygulama bağlamında da Andre Breton'un sürrealist ifadede avangard özellik taşıdığı anlaşılmaktadır. Tıp eğitimi alan Breton, Psikanalitik Kuramın kurucusu Sigmund Freud'un teorisinden beslenerek bu



yeni yöntem ve tekniklerin oluşumunda önemli katkı sağlamıştır. Fransız nörolog Babinski ile savaş sırasında hastanelerde görev alan sanatçı; şok, travma geçiren hastalar üzerinde Freud'un Psikanalitik yöntem ve tekniklerini uygulayarak deneyler yapmışlardır (Antmen, 2008: 136).

Breton'la birlikte savaşın ruhsal etkilerini taşıyan diğer dada kökenli sürrealist sanatçılarındaki bilinçaltına bastırılan korku, endişe gibi psikonevroz duyguları, psikanalitik teknikler aracılığı ile gün yüzüne çıkardıkları ifade edilebilir. Bu hususta Freud'un Fransızca'ya çevrilen yapıtları sanatçılara yön vermiş; rüya, bilinçaltı, hipnoz, serbest çağrışım ya da serbest bağdaştırma gibi teknikleri kullanarak eser üretimlerini gerçekleştirdikleri söylenebilir. Freud, Psikanalitik Kuramında zihnin üç aşamadan oluştuğunu bunları id, ego, süper ego kavramları ile adlandırdığını belirtmiştir. İd kavramında: Alt Bilinç (cinsellik, açlık, saldırganlık vb. dürtüler), Egoda: Benlik, Süperegoda: Üst Benlik tanımlamalarına yer vermiştir. Sürrealist sanatçılar da henüz aklın ve mantığın oluşmadığı zamana yani temel dürtülere dönülmesi gerektiğini savunuyorlardı. Bu nedenle çocukluk çağına ait bir takım görüntüleri, cinsellik ve saldırganlık içeren resimleri konu olarak tercih etmektedirler. Sürreal görüş, var olmayan sıra dışı biçimleri ve bastırılan duyguları, bazen bir tepki olarak (dadacı), bazen de tıbbi (psikanalitik) yöntemler aracılığı ile elde etmiştir. Daha çok erken dönem sürrealist eserlerde dadanın etkileri görülürken, İkinci Dünya Savaşı öncesi psikanalitik tekniklere yoğunlaştıkları söylenebilir. Sanatçıların Freud'un yöntemlerinden faydalanmaları ve resme ağırlık vermeleri, onları diğer dadaist üretimlerden ayıran önemli farklardır.

### ***2.1. Gerçeküstücülük ve Yapısöküm***

Düşüncenin kendini aklın her türlü denetiminin dışında bırakarak hareket etmesi durumu, sürrealist akımın en temel özelliklerinden biridir. Aklın saf dışı bırakılmasını sağlayan bu denetimsizlik, devamında oluşturulacak üretimlerin kendiliğinden (otomatikman) ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Bu hususta rasyonelliği kenara iten bazı gerçeküstücülerin yapısökümcü bir ifadeye sahip oldukları düşünülebilir. Her iki düşünce birlikte incelendiğinde; Yapısökümün mutlak bilinen doğruları bütünüyle

kabullenmediği, sürrealistlerin de gerçekte görülen durumları onun ötesine taşıyarak bozuma uğrattığı ve mutlak doğrucu yanını reddettiği söylenebilir.

Gerçek hayatta olmayan bir şeyin oluşumu aslında yeni bir şeyin inşa edilmesi demektir. Var olan-olmayan nesnelere yola çıkılarak anlamları ve görüntüleri yeniden oluşturan sürrealistler, başka bir yaratımın oluşumuna katkı sağlarlar. Bu durum yapıbozucu okuma sonrası elde edilen yeni yaratımlara fazlasıyla benzemektedir. Örneğin sürrealist sanatçı Salvador Dali'nin gerçekte fiziki özellikleri ile bilinen bir fili bedenen değişime uğratarak gerçeğin ötesine taşınması, onun yeni bir hayvan olarak görülmesine neden olmaktadır. Yapı mevcut bir durumdan yola çıkılarak biçim-anlam bağlamında değişime uğradığından yok olma ya da yıkıma maruz kalmaz. Her iki durumda da (sürrealizm- yapı söküm) yıkım olmadığından olumlu bir yaratım söz konusudur.

“Gerçeküstücü tavır, birbiriyle uyumsuz gerçekliklerin bir araya getirilmesi ilkesine dayanıyordu” (Hopkins, 2006: 96). Yapı sökücü okuma da bir cümledeki sözcüklerin dizilişini bozarak birbiriyle uyumsuz kelimelerin yeniden dizilimini sağlamaktadır. Sanatı uygarlığın düzenli ve kısıtlı kurallarına karşı kullanan sürrealist sanatçılar da yapı sökücü okumadaki gibi kurallı bir durumu kuralsız hale çevirerek yapıyı değişime uğratırlar. Çünkü “Sürrealistlerin amacı, insanın doğal dünyası olduğuna inandıkları fantezi, düş ve imgelemin üst gerçekliğini açarak, sanatı uygarlığın düzenli ve kısıtlı kurallarına karşı kullanmaktır” (Lynton, 1982: 172).

Bir başka sürrealist-yapı sökücü inceleme sanat eleştirmeni Clement Grenberg'in Modern estetik hakkındaki görüşlerinden yola çıkılarak yapılmıştır. Eleştirmen, 1945 yılında gerçeküstücüler için yazdığı bir denemede sürrealistlerin sanatsal yaklaşımlarına da yer vermiş akımın yazınsal temeli olarak düşündüğü şeyi eleştirmiştir. Clement, disiplinle ilgili saflığı vurgularken bir sanat disiplini olan resmin diğer gerçeklerden önce dikkatleri kendi üzerine çekmesi, ona için sorunlara bakılması gerektiğini ifade etmiştir. Ona göre bu durum sonrası biçimsel ve estetik çözümün elde edilmesi sağlanır ancak disiplinsel ve biçimsel saflık hem gerçeküstücüler için hem de dadacılar için kabul edilemez bir haldedir (Hopkins, 2006: 92-93). Sürrealist görüşten hareketle resmin kendi gerçekliğinin karşısına bilinçaltında yatan gerçeküstü görüntülerin geçtiği söylenebilir. Bu görüntüler gerçekte yoklardır aynı zamanda estetik ve belli kurallar

doğrultusunda olmak zorunda da değildir. Estetik üretim kaygısı taşımayan bazı sürrealist eserlerde Derrida'nın estetik kavram üzerindeki düşünceleri görülmektedir. gerçeküstücüler de Derridacı felsefedeki gibi estetik olma zorundalığının aksine estetik olmayan yapıların üzerinde durarak koşulsuzluğu tercih etmişlerdir.

Sürrealistlerin edebi alandaki şiir odaklı yaklaşımlarında, yapısökümcü metinlerde görülen çoğulculuk-erteleme-öteleme kavramlarının varlığı söz konusu olabilir. Bu sürrealist şiirlerdeki kelimeler de tıpkı yapısökümdeki gibi kendi aralarında ikame ederek hareket etmekte ve bu sayede asla tam manası ile tamamlanmamaktadır. Sürrealist sanatın kurucusu Andre Breton, gerçeküstücü şiiri şu şekilde tanımlamıştır:

1919'da tam uykuya dalarken aklıma üşüşen farklı uzunluklardaki sözcük dizileri dikkatimi çekti. Bunları önceden tayin edebilecek hiçbir unsur bulamadım. Sözdizimsel olarak doğru ve uyandırdığı imgeler açısından gayet zengin olan bu cümleler bana birinci sınıf şiirsel öğeler olarak göründü. Önceleri bunları bir kenara yazmakla yetindim. Ama sonra Soupault ile birlikte bu söz dizelerini oluşturan durumu isteyerek kendimizde yeniden yaratmak aklımıza geldi. Tek yapacağımız, dış dünyaya kendimizi kapatmaktı (Altınıyıldız Artun, Artun, 2018: 816-817).

Breton, serbest çağrışımla elde ettiği farklı uzunluktaki sözcük dizelerini ilkin sözdizimsel olarak doğru bir şekilde sıralarken sonrasında Soupault ile birlikte sözcükleri bilinçli bir şekilde yeniden yaratmışlardır. Kendilerini dış dünyaya kapatarak var olan durumu yeniden yaratma eylemleri hem sürrealist hem de yapısökümcü bir harekettir.

Sürrealist sanatçılar içinde teknik-yöntem kullanım çeşitliliği nedeniyle yapısökümcü okumaya neden olduğunu düşündüğümüz sanatçılar; Francis Picabia, Max Ernst, Andre Masson, Rene Magritte ve Salvador Dali'dir.

### *2.1.1. Francis Picabia*

1879 yılında Fransa'da doğan Francis Picabia, Empresyonist üslupta başladığı sanat hayatına dada anlayışıyla devam etmiştir. Daha çok dadacı mantıkta ürettiği mekanik çalışmalarıyla tanınan sanatçı 1920'li yılların sonlarına doğru dada görüşünden "şeffaf serilere" doğru geçiş yapmıştır. Picabia'nın şeffaf dönemi, birçok görüntüyü üst üste getirerek transparan bir biçimde üretimlerini gerçekleştirdiği Sürreal dönemidir. Sanatçı bu çalışmalarında; sulu boya, mürekkep, kurşun kalem, guaj boya gibi farklı teknik ve

materyalleri bir arada kullanarak, görüntüleri yeniden konumlandırmıştır. Picabia'nın şeffaf dönemine ait 1929 yılında karışık teknikte yaptığı "Medea" isimli eseri, yapısökümcü okuma ile ele aldığımız ilk çalışmasıdır (Görsel 18).



**Görsel 18. Francis Picabia, Medea, 1929, Karton Üzerine Mürekkep, Kurşun Kalem, Sulu Boya ve Guaj, 105,9 x 76 cm.**

**Kaynak: <https://ichi.pro/tr/francis-picabia-nin-zor-asetatları-173717283264130>**

Çalışmanın yüzeyinde farklı biçimlerde birçok figür ve motif görülmektedir. Sanatçı kompozisyonun merkezine iç içe geçmiş kadınlar, bir koç başı ve onun üstüne daha şeffaf bir şekilde kuş çalışmış; figürlerin ayaklarını resmin sol bölümünde insan formunda, orta ve sağ kısımda kuş ayağı görünümünde tamamlamıştır. Üst üste ve yakın mesafede sıkışmış figürlerin etrafına dağınık bir şekilde yılan, yaprak ve çiçek motifleri yerleştirmiştir. Kompozisyonun sol alt kısmına yırtıcı kuşa benzer bir hayvan yapmış, sağ üst kısma kadrajın dışından içine doğru uzanan bir el ve onun yanına "Medea" ismini yazmıştır.

Picabia vurgu yapmak istediği yerleri kalın ve belirgin kontürlerle sınırlandırırken ince ve açık tondaki kontürlerle de diğer transparan biçimleri oluşturmuştur. Sanatçının hedeflediği motifleri yenilemesi, yüzeydeki karışık boyama tekniği ve üst üste bindirme pratiği, çalışmaya fazlası ile dinamiklik kazandırmıştır. Mekan olgusunun bulunmadığı

eserde figür ve motifler havada asılı bir şekilde görülmektedir. Biçimlerdeki şeffaflık sayesinde ön-arka plan ilişkisi söz konusu olmasına rağmen çalışmada tam manası ile derinliğin algılandığını söyleyememektedir. Picabia'nın Pastel-Monokromatik tonlardaki figür ve motifleri yüzeyin etrafına dağıtıp bazı alanlarda bir araya toplaması, çalışmanın dağınık kompozisyon türünde görünmesini sağlamış; insan ve hayvan figürlerini melezleştirmesi onların gerçeküstü şekillerde okunmasına neden olmuştur.

Kompozisyonun sağ üst köşesine yazılan "Medea" karakteri, Yunan Mitolojisinde adı geçen Colchis kralının zehirli ilaçlar yapan büyücü kızıdır. Efsaneye göre Medea ilkin insanları iyileştirmek için şifalı otlar yapan yetenekli bir büyücüdür. Ülkesindeki altın postu çalmak isteyen Argoanautların lideri İason'a aşık olan Medea, babasının bu aşka engel olması sonucunda kötü bir karaktere bürünür ve kardeşini parçalara ayırarak İason'un altı postu çalması için ona zaman kazandırır. Hikayede belirtilen altın post, gökten tanrılar tarafından indirilen bir koçun postudur. Aynı zamanda koçun derisi doğurganlığı, erkek üretkenliğini ve baharın büyüme gücünü temsil etmektedir (Öğretmen, 2019: 112-172). Hikayede geçen koç figürünün öneminden ötürü Picabia'da bir koçun başını çalışmanın merkezine yerleştirip, onu belirgin bir biçimde yaparak figürün önemini vurgulamıştır. Koçun etrafındaki Medealar hikayedeki kötü büyücüyü yansıtmamakla beraber genç ve güzel bir biçimde ele alınmıştır. Figürlerin etrafında uçuşan çiçek ve yapraklar baharın gelişini, doğurganlığı hissettirmektedir. Bu çiçek ve yapraklar aynı zamanda Gustav Klimt'in Öpücük çalışmasındaki figürlerin ayaklarına serpiştirdiği çiçek ve sembolik motifleri anımsatmaktadır. Bu bağlamda Klimt'in mitolojik ve sembolist yaklaşımının Picabia'yı etkilediği söylenebilir. Biomorfik çizgiler ve yüzeydeki beyaz taramalar Rüzgar Tanrısı Zephyr tarafından figürlerin üstüne üflenen bir rüzgar etkisini vermektedir. Yılan, Yunan ve Roma mitolojisinde yerin verimli oluşu, ölmüş atalardan biriyle bağlantılı olma ve ölümden hayata yeniden dönerek soyunu sürdürme anlamlarına gelmektedir (Erden, 2016: 75). Picabia'nın yılanları Medea'ların etrafında kullanması, Medea'nın ölmüş kardeşine yönelik bir gönderme olmakla birlikte; baharın, verimliliğin, doğurganlığın sembolü olarak da düşünülebilir.

Sanatçının yüzey üzerine aynı biçimleri çoğaltarak tekrar bindirmesi, onların yeniden inşa edildiğini göstermektedir. Biçim-anlam-uygulamanın çoğullaşması bağlamında

Picabia'nın "Medea" isimli resminde dekonstrüksiyonist bir parçalanmanın yapıldığı görülmüş, karmaşık biçimler sayesinde aporetik bir yapıbozumun olduğu saptanmıştır. Aynı zamanda mevcut inanışları yıkıma uğratmadan yeniden yorumlamasıyla da yapısökümcü bir tavrının olduğu söylenebilir.

Sanatçının bir diğer yapısökümcü okumada incelenen yapıtı 1929 yılında karışık teknikte yaptığı "Atrata" isimli eseridir ( Görsel 19).



**Görsel 19. Francis Picabia, Atrata, 1929, Panel Üzerine Yağ ve Kurşun Kalem, 149,5 x 95 cm.**

**Kaynak: <https://ichi.pro/tr/francis-picabia-nin-zor-asetatları-173717283264130>**

Çalışmanın yüzeyinde tıpkı Medea'da olduğu gibi çeşitli figür ve sembolist nesnelere görülmektedir. Sanatçı kompozisyonun merkezine iç içe geçmiş kadın figürlerini belirgin bir şekilde resmetmiş, sol alt köşeye üzüm taşıyan bir kuş, onun üstüne keçi, merkezin sağ kısmına ise papatya formunda bir çiçeği transparan bir biçimde çalışmıştır. Biçimlerin saydamlığından ötürü ilk etapta algılanmaları güçleşmektedir. Çalışmaya derinlemesine odaklanıldığında merkezdeki kadın figürünün arkasında, sırtında dünya küresi taşıyan bir adam görülmektedir. Sanatçı kompozisyonun sol üst köşesine Medea'da olduğu gibi çalışmanın adını "Atrata" ismini yazmış, sağ alt ve sol üst köşelere asimetrik şekilde iki el biçimini belirgin kontürlerle yapmıştır.

Figürlerin yerleşimi ve kadrajın dışına taşması çalışmanın açık ve dağınık kompozisyon türünde görülmesini sağlamıştır. Çalışmadaki figürlerin biçimleri ve absürt nesnelere bir araya getirilmesi sürrealist bir görünüm oluşturmuştur. Picabia'nın klasik boya kullanımından farklı olarak belirgin kontürlerle biçimleri sınırlandırması, kompozisyonun bazı alanlarında zamansızlık ve iki boyutluluk izlenimi vermektedir. Çeşitli sembolleri yeniden tekrar etmesi sanatçının mitolojiden etkilenmeye devam ettiğini düşündürmektedir. Merkezdeki kadın figürünün uzatılarak deforme edilmiş biçimi ve çalışmanın armonisi Egon Schiele'nin resimlerini anımsatmaktadır. Bu kadının arkasında dünya küresini taşıyan figür, Napoli Ulusal Arkeoloji Müzesinde heykeli bulunan Yunan mitolojisindeki Atlas karakteriyle ilişkilendirilebilir (Görsel 20). Atlas, Homeros'un Odessa Destanı'nın birinci bölümünde; denizlerdeki uçurumları, yeri ve göğü birbirinden ayıran koca direkleri omzunda taşıyan kutsal bir kimlik olarak geçmektedir. 16-17. yüzyıl sanatçıları Girolamo Muziano, Federico Zuccari ve Guercino'nun resimlerine ilham veren Atlas karakteri birçok ustayı etkilediği gibi Picabia'yı da etkilemiştir. Bu etkinin Atlas'ın güçlü- kuvvetli yönüyle alakalı olduğu söylenebilir.



**Görsel 20. Atlas, Heykel, Napoli Arkeoloji Müzesi**

**Kaynak: <https://ichi.pro/tr/francis-picabia-nin-zor-asetatlari-173717283264130>**



**Görsel 21. Francis Picabia, Atrata, Panel Üzerine Yağ ve Kurşun Kalem, 149,5 x 95 cm.**

**Kaynak: <https://ichi.pro/tr/francis-picabia-nin-zor-asetatlari-173717283264130>**

bölümünde görülen eller, Sandro Boticelli'nin "Yaşlı Cosimo Madalyası Olan Bir Adamın Portresi" isimli çalışmasındaki Cosimo'nun ellerinin duruşuna benzemektedir (Görsel 22-23).



**Görsel 22. Yaşlı Cosimo Madalyası Olan Bir Adamın Portresi, 1474, Panel Üzerine Tempera, 57,5x 44 cm. Uffizi, Floransa.**

**Kaynak: <https://ichi.pro/tr/francis-picabia-nin-zor-asetatlari-173717283264130>**

**Görsel 23. Francis Picabia, Atrata, Panel Üzerine Yağ ve Kurşun Kalem, 149,5 x 95 cm.**

**Kaynak: <https://ichi.pro/tr/francis-picabia-nin-zor-asetatlari-173717283264130>**

Picabia'nın, Atrata isimli çalışmasında daha önceden üretilen eserleri kopyalayıp çoğaltarak, onları yeni hale getirme fikri, çalışmaya tekrar baştan anlam kazandırmıştır. Gerek Katalan Romanesk tabloları yeniden yorumlamasıyla, gerek mitolojide yer alan imgeleri sembolist bir biçimde yüzeye taşıyıp anlamı çoğullaştırmasıyla yapı sökücü bir tavır sergilediği görülmektedir. Klasik boya kullanımından farklı olarak biçimleri belirgin kontürlerle sınırlandırıp şeffaf şekillerle çoğaltma tekniği de eseri görünüm bağlamında yapıbozuma uğratmaktadır.

### 2.1.2. Max Ernst

1891 yılında Almanya'da doğan Max Ernst, gerek teknik kullanımı ile gerek anlamı farklılaştırma eğilimi ile sıra dışı aktarıma sahiptir. Dadacı anlayışta başladığı eser üretimlerine ilerleyen yıllarda sürrealist görüşte devam eden Ernst, multidisipliner-çok katmanlı bir yaklaşımla üretimlerini gerçekleştirerek biçimlerin absürt şekillerde



görülmesini sağlamıştır. Sanatçı, Birinci Dünya Savaşı ve dadanın etkisiyle ürettiği erken dönem sürrealist eserlerini kendi keşfettiği grataj, reklam, frotaj ve kolaj teknikleriyle tamamlamıştır. Louis Aragon'a göre Ernst, sürrealist kolajın öncüsüdür. "Aragon, sürrealist kolajın mucidi olarak bellediği Ernst'in, fotoğrafik parçaları, çizim ve resim kullanarak yeni ve fantastik gerçeklikler yarattığını anlatır. Onun fragmanları tam anlamıyla yerlerinden ederek, birbiriyle ilgisi olmayan parçalarla başta ait olduklarından farklı gerçeklikleri temsil ettiğini dile getirir" (Altınıyıldız Artun, 2014: 14-15). Sanatçı sahaflardan topladığı mağaza katalogları ve bilim dergilerindeki fotoğrafları çeşitli eklemelerle kesip biçerek, edepli burjuva salonlarını güvensiz ve erotik fantezilerin yaşandığı iç mekanlara dönüştürmektedir. Bu sayede elit tabakanın bastırılmış olduğu arzu ve şiddete yönelik temel dürtülerini, resimler aracılığıyla gün yüzüne çıkardığı söylenebilir.

Ernst'ün resimlerinde genellikle görüntüler absürt, metaforik ve sıra dışı biçimde algılanır. Çünkü sanatçının amacı birbiriyle uyuşmayan gerçekdışı görüntülerin yan yana gelmesini sağlamaktır. Birbiriyle uyumsuz fragmanlardan harmanlayarak görüntüleri bir araya getirdiği çalışmalarından biri 1921 yılında kolaj tekniğinde yaptığı Kutsal Konuşma ( Santa Conversazione) isimli yapıtıdır (Görsel 24). Kompozisyonun merkezinde bütün olarak iki biçim algılanmaktadır. Dikey ana yön üzerine yerleştirilen bu iki figürün biri önde, diğeri biraz daha geride ayakta görünür bir biçimde betimlenmiştir. İnsan figürleriyle birlikte aynı kadraja alınan iki adet kuş ve sıra dışı nesnelere figürlerin üzerine yerleştirilmiştir. Sol taraftaki figürün üzerine göğüs kafesi formunu andıran ve üst kısmı yelpaze şeklinde betimlenen bir obje yapıştırılmış; figürün sol diz, ayak ve kol kısmı anatomi kitaplarındaki iskelet fotoğraflarından oluşturulmuştur. Kompozisyondaki açık koyu kontrastlığı ilgili biçimleri oluşturan farklı ton değerlerine sahip parçaların kullanımıyla elde edilmiştir.



**Görsel 24. Max Ernst, Kutsal Konuşma, 1921, Kolaj, 22.5x13.5 cm.**  
**Kaynak: <http://www.artnet.com/artists/max-ernst/santa-conversazione-ed3UX3vuMdB58Oc3e7fLag2>**

Farklı fotoğraf karelerinin bir araya getirilip yapıştırılmasıyla oluşan çalışma tasarım prensipleri dikkate alınarak resimsel bir üslupla kurgulanmıştır. Nötr renkler monokromatik bir anlayışla yüzey üzerine uygulanmış, koyu değere sahip arka planın üzerine açık tonlarda figürler montajlanarak vurgu elde edilmiştir. Soldaki figürün sağ kol hareketi ile simetri bozulmuş bu sayede çalışmaya hareket kazandırılmıştır. Zeminde kullanılan yatay çizgi, dikey ana yöne denge sağlarken mekan olgusunu da güçlendirmiştir. Her ne kadar yüzey üzerinde parçalı imgeler görünüyorsa da öğelerin bir araya getirilme tarzı ile bütünün etkili bir şekilde anlaşılabilirliği sağlanmıştır. Çalışmada kuş imgesi dikkat çeken bir unsurdur. Sanatçı Loplop kuşu olarak isimlendirdiği kuş imgesini “İkinci bir kişiliği olarak tanımladığı Loplop’u, Loplop, der VogelobreHornebom adlı romanından ana kahramanından esinlendiğini yazar” (Leroy, 2006: 2). Ernst bu yapıtında kuş imgesi üzerinden diğer kişiliğini tanımlamış resimde görülenin yalnızca bir kuş ya da bir kadının olmadığını aynı zamanda biçimin, anlamın ve başka birçok zıt imgenin bir araya getirilerek çoğullaşabileceğini anlatmaktadır. Ernst’ün bazı kompozisyonlarında tekrar eden kuş figürleri, onlara özel bir ilgisinin olduğunu düşündürmektedir.

Eserde modellerin anıtsallığından bahsedilebilir. Antik Yunan heykellerinde var olan idealize yaklaşımın çalışmadaki figürlerde olmamasına rağmen aralarındaki duruş benzerliği ilgili kavramın varlığını düşündürmektedir. Biçimlerde görülen bozulma ve tekrar inşa yaklaşımı başka bir sürrealist sanatçı De Chirico'nun "Metafizik Resim" adını verdiği çalışmalarındaki figür oluşumuna benzemektedir. Bununla birlikte dadacı sanatçıların kompozisyonlarına dahil ettikleri manken biçimindeki model etkilerinin de eserde var olduğu söylenebilir.

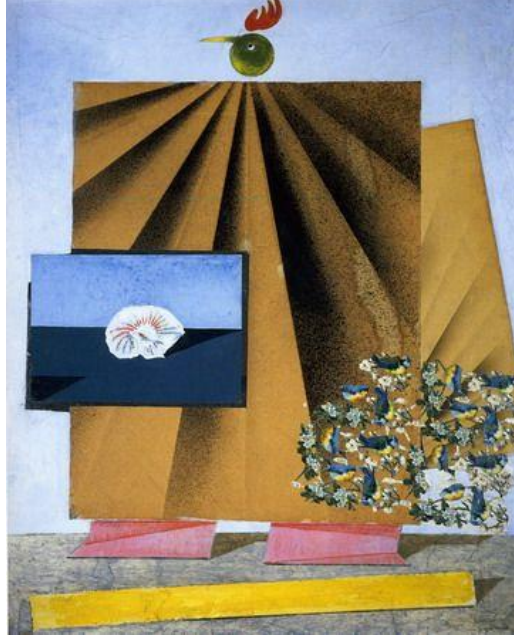
Norbert Lynton, Ernst'ün kolajları için "bunlar birbiriyle uzlaşmayan iki gerçekliğin, bu amaç için uygun olmayan bir yüzeyde, bilinçli bir zorlama ile bir araya getirilişi ve bunun yarattığı etki de bu iki gerçekliğin bir araya gelmesiyle aradaki boşlukta parlayan şiir kıvılcımıdır" sözünden yola çıkarak, hangi anlatım ve yöntemi kullanırsa kullansın öbür sürrealist yapıtlardan bu şiir kıvılcımı ile ayrıldığını ifade etmiştir (Lynton, 1982:148).

Ernst kolajlarını tanınabilir imge fragmanlarından oluştururdu.;ansiklopedik bilgiler, ticari kataloglar, bilimsel anatomi incelemeleri ve fotoğrafları yan yana kullanırken rahatsız edici zıt gerçeklikler üretmeyi amaçlıyordu. Santa Conversazione'da, kuş illüstrasyonları, anatomi diyagramlarından alınma parçalarla yarı hayali bir resimsel uzamdaki fotoğraflar birlikte kullanılır. Başlığıyla dinsel ikonografiyi, - yani, azizlerle birlikte Bakire Meryem ve Çocuk İsa teması- anırtırken, Santa Conversazione, ana figürün leğene benzer rahmine tünemiş bir güvercini resmetmekle Bakire doğuma kafirce yakarır ( Hopkins, 2006: 109).

Kutsal Konuşma, bir yandan çoğul anlam ve rahatsız edici zıtlıkları gösterirken bir yandan da klasik döneme ait dini bir resmin 20. yüzyıla uyarlanmış bir sentezi olduğunu hissettirmektedir. Eserin sanatsal ve tarihsel bağlamda çözümlenmesi ile birlikte günümüze kadar aktarılmış olması başarılı bir yapıt olarak görüldüğünü söylemektedir. Çalışmanın isminden de anlaşılacağı üzere betimlenen kadın figürleri dini bir ikonun ifade etmektedir ancak bu ikonun geleneksel anlayışta değil de farklı fragmanların bir araya getirilerek oluşturulması, hem materyali hem biçimi hem de anlamı yeniden inşa etmektedir. Bu bağlamda yapılan inşanın yapısökümcü-yeniden kurmacı bir inşa olduğu söylenebilir. Mevcut yapının, düşüncenin yıkıma uğramadan yeniden sentezlenerek inşa edilmesi durumunda da bir yapısöküm söz konusudur.

Ernst'ün başka bir yapısökümcü okuma ile ele aldığımız çalışması, 1930 yılında yaptığı "Loplop Çiçek Sunuyor, ya da İnsansı Figür ve Deniz Kabuğu Çiçek" adlı yapıtıdır

(Görsel 25). Sanatçı bu çalışmasında kolaj, frotaj ve yağlı boya tekniklerini bir arada kullanmıştır.



**Görsel 25. Max Ernst, Loplop Çiçek Sunuyor, ya da İnsansı Figür ve Deniz Kabuğu Çiçek, 1930, Kontraplak Üzerine Karışık Teknik, 99x88 cm, Galeri Jan Krugier, Ditesheim & Cie, Cenevre.**

**Kaynak: LEROY C. Klingsöhr, Gerçeküstücülük, (çev. M. Tahsin Yalım), İstanbul: Remzi Kitabevi, 2006, s. 53.**

Resmin merkezinin üst kısmına Loplop adını verdiği kuşu yeniden yerleştirmiştir. Alt kısımdaki hayvan figürünün gövdesini bir ressamın sehпасı gibi kadın bedeni olarak betimlemiş ve bu sehpanın kaidelerini geniş ayağa benzer bir formda kuşun ayakları gibi çalışmıştır. Gerçeküstücü ifadeye sahip olduğu görülen kuş kafalı kadın figürü, Fransa'nın ulusal marşı La Marseillaise'yi söyleyip yönetmektedir (Leroy, 2006: 52). Sol orta kısma yeni bir kadraj içinde bir deniz kabuğunu, sağ alt bölüme farklı bakış yönlerinde duran kuş figürlerini dağınık bir şekilde yerleştirmiştir. Birbirine ilintisiz, absürt yapıları bir araya getiren Ernst, farklı teknikleri de aynı kadraja sığdırmış, aynı zamanda üst üste farklı biçimleri yerleştirerek çalışmayı katmanlara bölmüştür.

Kompozisyonun arka planında soğuk renkler kullanan sanatçı, orta ve ön plana doğru kademeli olarak sıcak tonlarda geçiş yapmış; resimde espası ön, orta ve arka plan sayesinde sağlamıştır. Kutsal Konuşma'da anıtsallık kavramıyla kurduğumuz ilinti benzer şekilde bu çalışmasında sol kadrajda görülen deniz kabuğu ile mitolojik bir öykü

olarak bilinen Venüs'ün Doğuşu ile kurulabilir. Resmin merkezinin üst kısmına yerleştirdiği kuşun kafası sanatçının kendisi olabilir. Hayvan ve insan figürünün melez bir yapıda alaycı tavırla sergilenmesi klasik bilinen formların sorgulanmasını sağlamıştır. Ernst'ün tuvalin tepesine yerleştirdiği bu kuş, sanatı ciddiye almayın der gibi durmaktadır. Geleneksel anlayışta bilinen formları alay edencesine çalışarak onlarla adeta dalga geçmektedir. Sanatçının amacı estetik bir görünüm oluşturmak değil, yeniden kurgulanan durumu yaratıcı ve şaşırtıcı bir biçimde yansıtmak olduğu söylenebilir.

Ernst'ün vazgeçemediği hayvan imgeleri çalışmalarında tekrar yeni bir metafora sebep olmaktadır. Parçalı imajlardan oluşan eserde; biçim, anlam söylem ve uygulama bağlamında mevcut yapı değişime uğradığından yapısökümcü bir durumun varlığı söz konusudur.

### 2.1.3. *Andre Masson*

1896 yılında Fransa'da doğan Andre Masson, kübizme başladığı eser üretimlerine Sürrealist anlayışta devam etmiştir. Üvey kardeşi Psikanalist Jacques Lacan'ın düşünce yapısından etkilenen Masson, bilinçaltındaki görüntüleri uyuşturucu kullanarak trans halindeyken resmetmiştir. Andre Breton'la tanıştıktan sonra ilk gerçeküstücü sergide; Man Ray, Max Ernst, Hans Arp, Joan Miro, Paul Klee, Pierre Roy ve Pablo Picasso ile birlikte yer almış (Yılmaz, 2006: 137), sözcüklerle özgür çağrışımın grafiksel karşılığı olan “resimsel otomatizmi” keşfetmiştir. M.Cevat Atalay, “Andre Masson Resimlerinde Kaligrafik Eğilimler” isimli makalesinde Masson'ın gerçeküstücülük ekolüne bağlı eserlerinde sürrealist edebiyata paralel olarak nefret, sevgi, şiddet, erotizm gibi temel dürtülerin olduğu konulara yer verdiğinden, F. Dostoyevski, Marquis de Sade, W. Nietzsche ve Yunan mitolojisinden etkilendiğinden bahsetmektedir (2014: 30).

Düşsel imgelere dayanan sürrealist çalışmalarında daha çok biyomorfik ve soyutlama içeren biçimler görülmektedir. Konularını tıpkı Miro, Arp gibi düşsel, şiirsel ve mecazi yaklaşımla ele alan Masson'ın eserlerindeki soyutlamaları genel olarak bir konuyla ilgilidir. Bu sanatçılar içsel bir görüngüye ulaşmak adına sürekli olarak otomatizmden ya da rüyalardan beslenmişlerdir (Leroy, 2006: 14).

Masson'ın 1938 yılında ürettiği "Labirent" isimli çalışması, yapısökümcü okumayla incelediğimiz ilk yapıtıdır (Görsel 26). Kompozisyonun merkezinde dikey biçimde yarı insan yarı boğaya benzer bir figür görülmektedir. Bilinen şekliyle tanımlanamayan yaratık, kafatasını oluşturan dış hatlarıyla boğa ile ilişkilendirilebilirken ayakta duruş pozisyonuyla da insan formunda algılanmaktadır. Kafatası gövdesinden daha büyük şekilde resmedilmiş figürün vücudu garip görünümü çeşitli yaratıklardan oluşmuştur. Figürün kafatasının büyük bir biçimde çalışılması dikkatin ona doğru çekilmesini sağlamış, içine karmaşık şekillerdeki yaratıkların resmedilmesi de eserin sıra dışı-absürt biçimde görünmesine neden olmuştur. Sanatçı resmin sol alt köşesine bir kuğu, figürün gövdesinin üstüne örümcek şeklinde bir hayvan çalışmış, bu figürün sağ kolunu uzun gagalı bir kuş ve gövdesine doğru merdivenleri olan bir balık başıyla birleştirerek onları melezeleştirmiştir. Kuşlar ve sıra dışı hayvanlar diğer sürrealist sanatçıların eserlerinde görüldüğü gibi Masson'ın resminde de yer almıştır. Arka üst plandaki alana, yatay ve yuvarlak formda bulutların yer aldığı bir gökyüzü çalışılmış, zemin kısmı toprak tonlarındaki koyu renklerle belirlenmiştir.



**Görsel 26. Andre Masson, Labirent, 1938, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Centre Pompidou, Paris.**

**Kaynak: <https://lisarufus.com/2018/04/15/andre-masson-le-labyrinthe/>**

Dikey ana yöne sahip eserde açık-koyu zıtlığı, figür ve atmosfer aracılığı ile görülmektedir. Bilinen formunda çalışılmayan biçimler deforme edilerek uzatılmış, bu bağlamda yapılar soyutlanmıştır. Bütünün tamamen algılanması çalışmanın kapalı kompozisyon türünde görünmesini sağlamış, figür ve zemin arasındaki zıtlık vurguyu güçlendirmiştir. Resmin arka planındaki gökyüzü ve koyu zeminden oluşan yer arasında nispeten espasın sağlandığı söylenebilir. Kompozisyonda görülen mekan bir yere ait olmamakla birlikte düşler aleminden bir ortamı anımsatmaktadır. Biçimlerin sıra dışı şekilde resmedilmesi ürkütücü ve korkunç duygular hissettirmektedir. Eserin merkezine konumlandırılan boğa imgesi, İspanya için önemli bir figürdür. 1930'da İspanya'ya yerleşen Masson'ın da tıpkı Picasso ve Goya gibi boğa figüründen etkilendiği söylenebilir.

Lisa Rufus, Birinci Dünya Savaşı'nda ağır biçimde yaralanan sanatçının yerde sedye beklerken gökyüzünde bir ışık gövdesini gördüğünden, bu durum sonrası akıl sağlığını kaybedip şiddet ve ölüm içerikli resimler yaptığından bahseder.<sup>6</sup> Savaşı trajik bir şekilde yaşayan sanatçının acı ve kaos içindeki hali, onun çıkışı olmayan bir labirentin içinde sıkıştığını hissettirmektedir. Yerden yukarı doğru yükselen ve büyüyen boğa figürü ise sanatçının yeniden dirilişinin veya gücünün metaforik bir sembolü olabilir.

Andre Masson'ın "Labirent" isimli eserindeki irrasyonel ve melezleşmiş yapıdaki fantastik imgeler, çalışmanın biçim-anlam-söylem bağlamında yeniden inşa edilmesini sağlamıştır.

Sanatçı, Metamorfoz (Başkalaşım) ismiyle birden fazla eser üretmiştir (Görsel 27-28-29). Biyolojide metamorfoz: bitki ve hayvanların fizyolojik ve anatomik olarak farklı bir yapıya dönüşümü olarak ifade edilir. Masson'ın metamorfoz olarak nitelendirdiği şey, herhangi bir şeyin dönüşüm anını ifade edebilir. Bu dönüşüm sonrası; bozulma, çözülme, çürüme, yeşerme, onarılma gibi birçok durum söz konusu olabilir. Görsel 27-28-29'a genel olarak bakıldığında biçimlerin deforme edilerek dönüşüme uğratılmak istendiği açıkça görülmektedir.

---

<sup>6</sup> <https://lisarufus.com/2018/04/15/andre-masson-le-labyrinthe/>



**Görsel 27. Andre Masson, Kadının Metamorfozu, 1970, Litografi, 75x54cm, Le Coin Des Arts, Paris.**

**Kaynak: <https://www.artsy.net/artwork/andre-masson-the-metamorphosis-of-the-woman>**

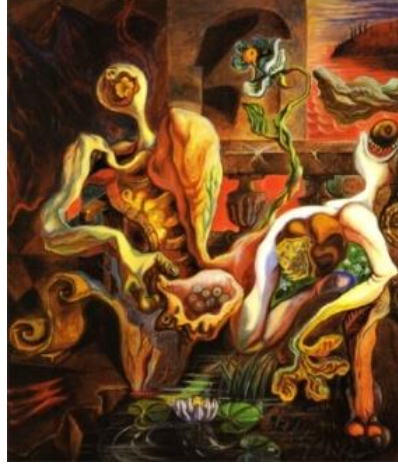


**Görsel 28. Andre Masson, Goethe veya Bitkilerin Metamorfozu, 1940, Tuval Üzerine Yağlı Boya, The Israel Museum Jerusalem Kaynak:**

**<https://www.wikiart.org/en/andre-masson>**

Sanatçı görsel 28'de kompozisyonun sağına kafatası karmaşık şekillerle dolu bir figür, sol bölüme hareketli ve karmaşık yapıda bitkiler ve sol üst köşeye küre biçiminde geometrik bir sembol yerleştirmiştir. Sağdaki figür doğa bilimleri üzerinde araştırma yapan bilim adamı Goethe olmakla birlikte, sol alandaki çiçek ve yapraklar da onun Metamorfoz Teorisi'nde incelediği bitkileri anımsatmaktadır. Goethe'nin Metamorfoz Teorisinde çiçek ve yapraklar dönüşüme uğrayarak yeni biçimleriyle tanımlanmaktadır. Bu figürün kafatasının içinden dışa doğru çıkış yöneliminde bulunan biomorfik ve hareketli şekillerde bitkiler görülmektedir. Betimlenen yaprakların ve biomorfik formdaki cisimlerin hareketliliği, onların evrilme anını hissettirmektedir. Sanatçı Goethe'nin kafatası içine ve etrafına bu bitkileri yerleştirerek resimde konu bütünlüğünü sağlamıştır. Yaprakların soğutulmuş renklerle boyanan yüzeyi bitkilerin çürüme-bozulma durumunu anımsatırken, sıcak tonlardaki renk geçişleriyle de bu bitkilerin yeşerme- filizlenme anı hissedilmektedir. Sanatçı, bitkileri metamorfoza uğrattığı gibi insanlar üzerinde de bu dönüşümü çalışmıştır (Görsel 27-29).





**Görsel 29. Andre Masson, Aşıkların Metamorfozu, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1938.**  
**Kaynak:**<https://wikioo.org/tr/paintings.php?refarticle=6WHJXM&titlepainting=The%20metamorphosis%20of%20the%20lovers&artistname=Andr%C3%A9%20Aim%C3%A9%20Ren%C3%A9%20Masson>

Görsel 27 ve 29’da sanatçı insan formlarını büyültüp küçülterek aynı türün içinde yeni bir türün oluşumunu sağlamıştır. Mevcut yapının yıkıma uğramadan evrilme durumu tam olarak bir yapı sökücü davranıştır.

Yeniden kurmacı anlayışla incelediğimiz Andre Masson’ın Kadının Metamorfozu, Goethe veya Bitkilerin Metamorfozu ve Aşıkların Metamorfozu isimli yapıtlarında biçim, anlam, söylem bağlamında bir bozulmanın olduğu görülmüş, çalışmaların yapı sökücü uğradığı saptanmıştır.

#### *2.1.4. Rene Magritte*

1898’de Belçika’da doğan Rene Magritte, kübizm ile başladığı sanat hayatına fütürizm ve sürrealizm ile devam etmiştir. Magritte’in sürrealist resimleri genellikle sıra dışı nesnelerin bir araya getirilmesinden ya da görünümle anlam arasındaki ilişkinin tekrar sorgulanmasından oluşmaktadır. İllüzyon etkisi veren bazı yapıtları izleyiciyi şaşırtmakla birlikte görsel bir oyun gibi algılanmaktadır. Diğer Sürrealistlerden farklı olarak eser üretimlerini belli bir trans halinde ya da madde kullanarak yapmayan sanatçı, paralojizmin sınırlarına ulaşmış objeleri yöneterek onların doğal yasalarına karşı çıkmıştır (Passeron, 2000: 88). Sanatçı görüntünün içinde saklı olabilecek bilinçaltı dilbilimsel unsurları araştırmış, görüntünün temsil

ettiği şeyin göstergesi olarak işlev gördüğünü savunmuştur. Bu doğrultuda Magritte izleyiciye göstergelerin dolaşımını kimin kontrol ettiği ve hangi amaca hizmet ettiğiyle ilgili sorular sordurarak, görünen şeylerin görünmeyen pek çok şeyi gizleyebileceğini düşündürmüştür. (Morley, 2019: 70-71).

Felsefeye ilgi duyan sanatçı; özellikle Foucault olmak üzere Hegel, Heidegger ve Sartre'ın metinlerinden etkilenmiştir. 1960'ın ortalarında Foucault'nun "Sözcükler ve Şeyler" isimli kitabını okumuş, tablolarında bu kitabın etkilerinin olduğu görülmüştür. Aynı şekilde çağdaşı Foucault'da, Magritte ve Bataille gibi gerçeküstüculere hayranlık duymuş, Magritte ile mektuplaşmıştır (Foucault, 2020: 8-9). Buna ilaveten Foucault, Magritte'in 1929 yılında yaptığı "İmgelerin İhaneti" isimli çalışmasından etkilenerek 1968'de makale yazmış, yapıt hakkında açıklamalarda bulunmuştur.

Magritte'in yapısökümcü okuma ile incelediğimiz "İmgelerin İhaneti" isimli çalışmaları, 1926-1966 yılları arası ürettiği beş eserden oluşan bir seridir. Seriyeye ait Bu Bir Pipo Değildir (Görsel 30), 1929 yılında tuval üzerine yağlı boya tekniğinde yapılmıştır. Tabloya havada asılı şekilde bir pipo resmedilmiş, altına "Bu bir pipo değildir" yazılmıştır. Piponun resmi ile altındaki açıklayıcı metin sayesinde çalışma bir illüstrasyonmuş gibi görünmektedir. Ancak bu açıklamada görüntü alışıl gelmiş düzende değil, tersini ifade edecek şekilde tanımlandığından illüstrasyon olduğunu söylemek pek mümkün değildir. Magritte'in aşağıda yer alan sözleri bu duruma açıklayıcı niteliktedir.

Resimsel imgeler aracılığıyla, nesnelere ve nesnelere bir araya gelişini, bize ait herhangi bir düşünce ya da duygudan bağımsız olarak tarif etmeye çalışıyorum. Bu nesnelere ya da bu nesnelere arasındaki bağlantıları ya da birliktelikleri herhangi bir 'ifade', illüstrasyon ya da kompozisyon' şeklinde algılamak çok önemli. Ben, belli bir nesnenin neden orada olduğunu, neden yan yana durduklarını zihnen açık etmek üzere resmetmediğim için, resimlere öyle bakmak gizemi bütünüyle yok edecektir (Antmen, 2008: 141).



**Görsel 30. Rene Magritte, Bu Bir Pipo Değildir, 1929, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 63.5x 93.9 cm. Los Angeles County Güzel Sanatlar Galerisi, Los Angeles.**  
**Kaynak:**[https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0mgelerin\\_%C4%B0haneti#/media/Dosya:MagrittePipo.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0mgelerin_%C4%B0haneti#/media/Dosya:MagrittePipo.jpg)

Magritte 1966 yılında yaptığı bir röportajda resim hakkında şöyle bir açıklamada bulunmuştur: “Bu tablo yüzünden epey azar işittim! Ama yine de pipomun içini doldurabilir misiniz? Dolduramazsınız değil mi? Bu sadece bir temsil. Eğer bu görselin altına ‘Bu bir pipodur’ yazsaydım, o zaman yalan söylemiş olurum!” (Allmer, 2020: 5). Sanatçı bu ifadeyle resimde görünenin piponun kendisinin olmadığını, pipo kavramının temsili olduğunu ima etmiştir. “Resmin yalnızca imgesel olarak gösterebildiği bir objenin verbal olarak inkar edilmesi konusunda çok şey yazılmıştır. Bu pipo içilemez. Magritte yaşamı kolaylaştırmak amacıyla “gerçeklik ilkesi” oyununu oynamayı reddeder. Kullandığı gerçekçi üslup, diğerlerinden daha kolaylıkla illüzyon yaratmasına olanak vermiştir” (Passeron, 2000: 196). Magritte bu çalışmayla gerçekle temsilin yeniden sorgulanmasını sağlamıştır. 1929 yılında La Revulation Sürrealiste dergisine yazdığı “Kelimeler ve İmgeler” başlıklı makalesinde kelimeyle imge, imge ve nesne arasında hakiki, doğal bir bağ bulunmadığını savunmuştur (Allmer, 2020: 40).

Hem Foucault’nun hem de Magritte’in özel olarak ilgilendiği “Heteratopya” kavramı eserlerin anlaşılabilirliği açısından önemlidir. Foucault’nun “Bu Bir Pipo Değildir” isimli kitabında Heteratopia kelimesine açıklık getirilmiştir

...rahatsız edicidirler ve belki de bu durumun nedeni, bunu ve şunu adlandırmayı olanaksız kılmaları; adları paramparça ve karmaşık etmeleri; söz dizimini hem de

cümleleri kurarken kullandığımız söz dizimini değil, sözcükleri ve şeyleri hem yan yana hem de karşıtlık içinde ‘birbirine tutturma’ya neden olan ve göze daha az çarpan söz dizimini önceden yıkıma uğrattıkları için, dilin altını gizlice kazıp oymalarıdır... Heteratopi haritacıları olarak, Foucault da Magritte de dili eleştirirler. Birincisi bunu tarihsel-bilgikuramsal açıdan, ikincisi görsel açıdan gerçekleştirir (Foucault, 2020: 10).

Derrida’nın söz-yazı karşıtlığına benzer bir durum, Magritte’in “Bu Bir Pipo Değildir” isimli çalışmasında görülmektedir. Derrida “Differance” örneğinde yazı ile konuşma arasında farklılık olduğunu ifade ederken, Magritte de hakikatte bilinen bir pipo ile onun resminin arasında fark olduğunu “Bu bir pipo değildir” açıklaması ile göstermektedir. Sanatçının resim ile yazı arasında yaptığı oyun; dili, yazıyı ve görüntüyü bozmuş bu bağlamda çalışma yapı sökümü uğramıştır.



**Görsel 31. Rene Magritte, İki Gizem, 1966, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 60x80cm. Belçika.  
Kaynak: <https://wannart.com/icerik/8193-ressamlarin-filozofu-rene-magritte>**

1966 tarihli “İki Gizem” isimli resimde 1926’da yapılan piponun görüntüsü yeniden kullanılmıştır (Görsel 31). Tuval üzerine yağlı boya tekniğinde yapılan çalışmanın sağ alt tarafına çerçevelenmiş 1926 tarihli ilgili eser, resim sehпасı ile birlikte betimlenmiştir. Eserin sol üst köşesine, daha büyük ve koyu değerde mekandan bağımsız başka bir pipo resmedilmiştir.

Çalışmanın isminden de anlaşılacağı üzere yüzeydeki iki pipo, resme gizemli bir anlam katmaktadır. Sanatçı burda iki pipo resmi olmasına rağmen aynı pipo mu yoksa aynı piponun başka bir çizimi mi ikilemini oluşturmaktadır. Magritte soldaki pipoyu sağdaki kadrajın dışına resmederek, hakikatte bilinen bir pipoyu yansıtmak

istemmiş olabilir. Ancak onun da resim olduğu düşünülürken o da bir piponun temsilidir ve bu nedenle hakikati yansıttığı söylenemez. Piponun tablosunun tablosu gibi görünen çalışma, mantığın sınırlarını aşarak izleyicide aporetik bir algı oluşturmaktadır. “Magritte’in eserleri bilineni gizemli kılar, onu tamamen başka bir şey haline getirene kadar değiştirip dönüştürür. İmgelemine sürekli değiştirerek, hem sanatçının hem de sanatın sonsuz gibi görünen tasvirlerini uyarlamalarını yaratır (Allmer, 2020: 5). İmgelemin sürekli değişerek dönüşüme uğraması ve sınırsız tasvirlerin yaratılması yapısökümcü bir davranıştır. Çünkü yapısökümcü okuma sonrasında da metinlerde sınırsız anlam kazanılarak yeni yaratımlar oluşmaktadır.

Magritte’in resimleri “eşyaların hiçbir zaman tam anlamıyla bize göründükleri gibi olmadıklarını ve bu nedenle de hiçbir zaman oldukları gibi resmedilemeyeceklerini göstermektedir. Fizik değişmezlikler- ve özellikle ağırlık- Magritte tarafından her zaman yalanlanmıştır. Nitekim ağır bir kaya havada asılı durur” (Passeron, 2000: 196). Sanatçının bu yaklaşımı Derrida’nın Mevcudiyet Metafiziğine yönelik getirdiği eleştiri ile aynıdır. Derrida baskı altına alınan yazıyı, belli bir başlangıç noktasına sabitleyen yapısalcılığı yeniden sorgulayarak incelemiş, Magritte de anlam ve görünümün baskı altına alınarak resmedilme fikrini sorgulamıştır.

Sanatçının 1926 yılında yaptığı bir resmi 1966 yılında tekrar çalışması eseri yapıbozuma uğratmıştır. “Yapısöküm, sürekli ve her seferinde yeniden çizilen, sınırları asla tamamlanamayan, inşası hiç bitmeyen, dolayısıyla kimliğin ve anlamın asla anıtsallaşıp sabitlenemeyeceği müsvedde bir mekanın hayaliyle yaşar” (Altınıyıldız Artun, Ojalvo, 2018: 162). Tamamlanamayan ve sürekli hareket halinde görülen metinler gibi Magritte’in resimleri de tam manası tamamlanmamış ve anlam sabitlenmemiştir. Aynı zamanda kesin bir şekilde açıklanamayan bu çalışmalar aporetik yapıbozulmlara da plastik açıdan örnek olmuştur.

Magritte’in 1937 yılında yaptığı “Beyaz İrk” isimli çalışmasında, duyular bedensel unsurlarından ayrılarak başkalaşıma uğramıştır (Görsel 32). Buradaki başkalaşım duyu organlarının biçimlerinin değişimiyle değil, bilinen yerlerine konumlandırılmayışlarıyla oluşmuştur. İnsan portresindeki organların yerlerinin değiştirilmesi yeni bir dönüşümü ifade etmekte, resmin Sürrealist biçimde görünmesine neden olmaktadır. Sürrealizm

“...dünyanın dönüşümüdür”; hayatın değişimidir”; tüm çelişkilerin uzaklaşmasıdır” (Altınıyıldız Artun, Artun, 2018: 92).



**Görsel 32. Rene Magritte, Beyaz Irk, 1937, Tuval Üzerine Yağlı Boya.**

**Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/rene-magritte/the-white-race-1937>**

Marksistlerin dünyanın değişimi felsefesi, Magritte'in eserinde metaforik bir dönüşüm ile karşımıza çıkar. Sanatçının dönüştürme eylemi sayesinde bilinen kalıplardan uzaklaşmış, biçimler yapısökümcü bir başkalaşım ile yeniden inşa edilmiştir. “Yapısöküm ‘sevdiği’ sistemi ötekiliğe, başkalaşıma açmış olur; bu sayede sistemin ‘yaşaması’ ve ‘hayatta kalması’ için çabalar” (Altınıyıldız Artun, Ojalvo, 2018: 161). Çalışmada farklı yerlere konumlandırılan organlar hem yapısökümcü bir başkalaşıma, hem de farklı kombinasyonlarla istemin hayatta kalmasına- yaşamasına-katkı sağlamıştır.

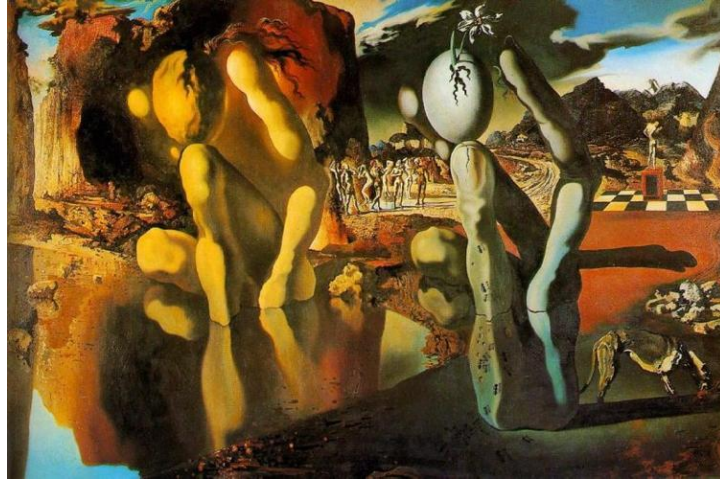
#### *2.1.5. Salvador Dali*

1904 yılında İspanya’da doğan Salvador Dali, popüler Sürrealist sanatçılardan biridir. Popülerliğini sınır tanımaz davranışlarından ve eser üretimlerinden kazanan Dali'nin sanatsal retrospektifine bakıldığında Empresyonist üslupta başladığı eser üretimlerine ilerleyen yıllarda Neo Empresyonist, Fütürist, Kübist ve Sürrealist anlayışta devam ettiği görülmüştür. Freud'un Psikanalitik teorisi diğer Sürrealist sanatçıları etkilediği

gibi Dali'nin Sürrealist eserlerine de katkı sağlamıştır. Bununla birlikte Klasik ve Barok dönemi sanatçılarından Raphael, Bronzino, Vermeer, Cravaggio, Velazquez'in resimlerini çalışmış; heykel, sinema, fotoğraf, tiyatro gibi pek çok disipline de ilgi duymuştur. Diğer Sürrealist sanatçılardan Dali'yi farklı kılan şey sadece popüler kimliği değil, geleneksel-gerçekçi boya kullanımında zaman zaman ısrarcı davranmasıdır. Sanatçının Sürrealist eserlerinde farklı teknik-yöntem arama kaygısının olmadığı, Rönesanstan gelen klasik resim tekniklerini ve konularını devam ettirdiği devamında bu eserleri yeniden canlandığı görülmüştür. New York'taki Bignou Galerisi'nde açılan serginin kataloğunda Dali şöyle der; "Şimdi ta baştan başlayalım. Raffaello, Praksitelesi'i yeniden yaratmanın peşindeydi. Poussin eski Yunan-Roma güzelliğini yeniden yaratmak istiyordu... Cezanne Poussin'i yeniden yaratmak istemişti... O zaman izin versinler, Raffaello'yu yeniden yaratacak kişi de Dali olsun" (Etgü, 2008: 72), ifadesindeki "yeni yaratımlar" yapısökümcü okuma açısından önemli bulunmaktadır. Dali'nin yağlı boya, özgün baskı, kolaj, illüstrasyondan oluşan yüzlerce resmi olmakla birlikte, içlerinden "Narcissus'un Metamorfozu" ve iki illüstrasyon çalışması yapısökümcü okumada incelemeye uygun gördüğümüz çalışmalardır (Görsel 33-34-35).

Sanatçının 1937 yılında resmettiği "Narkissos'un Metamorfozu" isimli yapıtı tuval üzerine yağlı boya tekniğinde yapılmıştır (Görsel 33).

Kompozisyonun merkezinde bütün olarak iki biçim bulunmaktadır. Çalışmanın sağ bölümüne baş, işaret ve orta parmakla içinden çiçek çıkmış bir yumurta tutan insan eli resmedilirken, sol kısmına başı dizine yaslanmış oturan pozisyonda bir figür yapılmıştır. Soldaki figürün başı aynı zamanda içinden kökler çıkan bir cevize, gövdesi ekmek kıvrımlarına benzemekle beraber, sağdaki elin tekrarı gibi görünmektedir. Soldaki figürün sudaki yansıması ile serçe parmak formu oluşturulmuş, hemen arkasına büyük bir kaya parçası ve kalabalık bir insan topluluğu resmedilmiştir.



**Görsel 33. Salvador Dali, Narkissos'un Metamorfozu, 1937, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 51.2x78.1cm, Tate Modern, Londra.**

**Kaynak: [https://en.wikipedia.org/wiki/Metamorphosis\\_of\\_Narcissus](https://en.wikipedia.org/wiki/Metamorphosis_of_Narcissus)**

Sağdaki elin başparmağının üstünde aşağıdan yumurtaya doğru yürüyen karıncalar ve bu elin gölgesinde bir hayvan imgesi görülmektedir. Yumurtayı tutan elin arka planına satranç tahtasına benzeyen geometrik biçimli bir zemin, bu zeminin üstüne de üzerinde arkası dönük erkek heykeli olan bir kaide yerleştirilmiştir. Kompozisyonun en geri kısmında dağ, ev ve üstünde kasvetli bulutların olduğu bir gökyüzü yer almaktadır.

Uzaklaşan kara buluttaki deliğin altında, ilkbaharın görünmez terazisi salınıyor yeni nisan göğünde...” Bunu, ilkbaharda eriyen buzların betimlemesi izler; Narkisos buzlar eriyince, dağların bembeyaz zirvesinden, içinden “sipsivri, hem yumuşak hem sert, sayısız çiçekten mızrağın” yükseldiği bir gölün kıyısına yuvarlanır. “Berrak ve tanrısal anatomi”ye sahip yeniyetme kendinden geçer, tam yansısında yitip gidecekken, “yumurta taşıyan el”in “morfolojik yankı”sından yeniden canlanır, o elde “çiçek, yeni Narkissos, Gala, benim Narkissos’un görünmektedir (Gaillemin, 2009: 88).

Eserin sağına ve soluna betimlenen figürler çalışmada ön planı, kalabalık insan topluluğu, büyük kaya parçası ve arkası dönük heykel orta planı; dağ, ev ve bulutlar ise arka planı oluşturmuştur. Ufuk çizgisine doğru biçimlerin küçülerek detaylardan arınması derinliği sağlarken arka plana doğru renklerin nötrleşmesi de bu ifadeyi desteklemiştir. Eserde açık- koyu, sıcak-soğuk renk zıtlığı sayesinde vurgu elde edilmiştir. Biçimlerin tamamının görünmesi, resmi kapalı kompozisyon türünde göstermektedir. Gerçekte bir araya gelmesi mümkün olmayan bu görüntüler yapıya Sürreal bir anlam katmaktadır. Sağdaki figürün tekrarı olarak resmedilen soldaki figür, hem bir insan bedenini, hem de bir elin formunu anımsatması izleyicinin algısında bulanıklık yaratmaktadır.



Çalışmanın adında belirtilen “Narkissos” kimliği dikkat çeken diğer bir unsurdur. “Dali yapıtlarının adlarına ve bu adların anlambilimsel olarak sergileyebileceği küçük oyunlara çok meraklıydı” (Etgü, 2008: 58). Narkissos Yunan mitolojisinde, güzelliğiyle karşı cinsi ve hemcinsleri kendine âşık eden bir gençtir. Narkissos’a olan aşkına karşılık bulamayan Ekho intikam tanrıçasından bir dilekte bulunur ve tanrıça bu dileği yerine getirerek Narkissos’un bir suya eğilip kendini görmesini sağlar. Suda yüzünü gören Narkissos kendine âşık olur ve sonrasında aşkından ölüp nergis çiçeğine dönüşür (Uçar, 2019: 273-274). Sağ elin tuttuğu yumurtanın içinden filizlenen çiçek, hikayede geçen nergisi ve kalabalık insan topluluğu Narkissos’a âşık olan figürleri anımsatmakla birlikte, suda yansıması görülen diğer soldaki figür ise Narkissos’a, benzemektedir.

Dali’nin eşi Gala, sanatçının birçok resmine olduğu gibi bu resmine de metaforik bir anlam katmıştır. Sanatçı 1958 yılında katıldığı bir röportajda eşinden önceki Dali’nin delirmek üzere olduğundan onu tanıdıktan sonra yeniden doğduğundan bahseder<sup>7</sup>. Çalışmadaki nergis çiçeğinin de Dali’nin yeniden doğuşunu sağlayan Gala’yı simgelediği ihtimaldir. Cevizin aklın bir sembolü olduğu düşünüldüğünde, sol taraftaki başı ceviz biçiminde öne eğilmiş figürle aklını kaybetmiş bir Dali’den, sağ taraftaki el biçimiyle de hayata yeniden döndürülen bir Dali’ye geçişin Metamorfozu görünmektedir. Dolayısıyla Narkissos’un başkalaşımından Dali’nin de başkalaşımı söz konusu olmuştur. Çalışmada Dali’nin Barok dönemi sanatçısı Caravaggio’nun “Narkissos” isimli yapıtından etkilendiği söylenebilir. Çalışmanın solunda ekmek kırıntılarında oluşmuş biçim, tıpkı Dali’nin 1932’de yaptığı “Antropomorfik Ekmek” ve 1940’ta yaptığı “Aşk Duygusunu İfade Eden İki Parça Ekmek” isimli çalışmalarındaki ekmekler gibi kompozisyona yerleştirilmiştir. Dali’nin ekmek imgesini yaparken ki amacı “eskilerin yitirdiği teknikleri yeniden ortaya çıkarıp nesnenin patlamadan öncesi devinimsizliğine ulaşmaktı” (Neret, 1997: 56). Aynı zamanda “Aşk Duygusunu İfade Eden İki Parça Ekmek” isimli eserinin adında geçen anlamla çalışmadaki ekmeklerin, Gala ile Dali arasındaki aşkı ifade ettiği düşünülebilir. Başka bir ekmekle ilgili açıklamasında Dali;

---

<sup>7</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=8ji5R5jeFpw>

Ömrüm boyunca ekmeğe takıntım olmuştur, birçok defa ekmeğin kırıntılarını resmettim ve gene burada da dizlerin biçimi daha önce resmetmiş olduğum ekmeğin kırıntılarını model alır; Gölgelemler incelenirse, orada da bütün diğerlerinde olduğu gibi, benim için yarı tanrısal olan ve her türlü iffet ve şiddet estetiğinin temeli olan gergedan boynuzunun o bükümünü bulacaktır (Ergü, 2009: 378) şeklinde ifade etmiştir.

Sanatçı Freud'a karşı ayrı bir hayranlık yaşamaktadır. "Dali Freud'la ilk karşılaşmasında (Temmuz 1938'de, Londra'da), en gayretli öğrencilerinden biri olduğunu kanıtlamak için, ona bu resmi göstermişti" (Neret, 1997: 51). "Narsisizm" terimi mitolojide yer aldığı gibi S.Freud'un Psikanalitik kuramında da incelenmiştir. Freud bu terimi 1910'da yazdığı "Cinsellik Teorisi Üzerine Üç Deneme" isimli makalesinde açıklamıştır. Makalede eşcinsellerin nesne seçiminin olduğundan ve bu cinsel nesneyi kendileri olarak belirlediklerinden bahseder (Anlı, 2005: 5). Gala'dan önce eşcinsel olan Dali'nin de bir zamanlar kendi bedenini sevgi nesnesi olarak görmesi, Freud'un Narsisizm teorisini içselleştirdiğini düşündürmektedir.

Dali'nin ölümle yaşam, geçmişle gelecek ve yaşamla düşün arasındaki çok anlamlı bakış açısı, yapısökmü okumadaki metinlerin sonsuz şekillerde anlam kazanması durumuna benzemektedir.

Sanatçının diğer yapısökmü pratikte okuduğumuz çalışmaları 1939-1941 yılları arasında kağıt üzerine mürekkeple yaptığı illüstrasyonlardan oluşmaktadır (Görsel 34-35). Çalışmanın merkezine abajur biçimine benzer bir nesne çizilmiştir (Görsel 34). Bu nesnenin üst kısmında bir lambanın başı, gövdesinde yukardan aşağı doğru göz, dudak, tekrar bir göz, burun ve altında üç ayaklı gözleri olan bir kaide görülmektedir. Abajurun arka bölümüne iç içe geçmiş geometrik biçimli dikey dikdörtgenler çizilmiş, sağ yanına bir metin yazılmıştır. Tarama tekniği ile oluşturulan biçimler taslak olarak tamamlanmış, insan portresindeki organlar yeniden inşa edilerek ölü doğa resmine dönüştürülmüştür. Oldukça sıra dışı şekilde bir araya getirilen biçimler absürt bir görünüm oluşturmuş, izleyicinin algısında ikilem yaratmıştır.



**Görsel 34. Salvador Dali, Mine ya da “Faberge” Tarzında İcatlarını Dokulu Mine Üstüne Uygulama Fırsatı, 1939-1941, Kağıt Üzerine Mürekkep, 13x9.3 cm.**

**Kaynak: ETGÜ Ferit, İstanbul’da Bir Sürrealist: Salvador Dali, İstanbul: Sakıp Sabancı Müzesi, 2008.**



**Görsel 35. Salvador Dali, Mine ya da “Faberge” Tarzında İcatlarını Dokulu Mine Üstüne Uygulama Fırsatı, 1939-1941, Kağıt Üzerine Mürekkep, 13x9.3 cm.**

**Kaynak: ETGÜ Ferit, İstanbul’da Bir Sürrealist: Salvador Dali, İstanbul: Sakıp Sabancı Müzesi, 2008.**

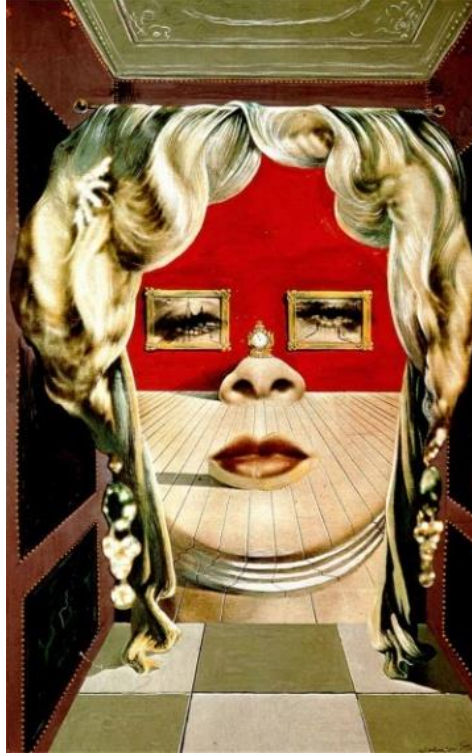
Çalışmanın isminde belirtilen Faberge, Rus Çarı III. Alexandr’ın Paskalya Bayramı’nda eşine hediye etmek üzere deve kuşu yumurtasından yaptırdığı bir mücevher kutusunun ismidir<sup>8</sup>. Mine işlemeciliği ile süslenen bu yumurtaların içinden sürpriz hediyeler çıkmaktadır. Dali’nin çalışmayı “Faberge tarzı” şeklinde isimlendirmesi, sürpriz bir tasarım oluşturmak istediğini ve duyu organlarının yerlerini değiştirip kompoze etmesi Magritte’in Beyaz İrk resminden etkilendiğini düşündürmektedir.

Bilinen formların yeniden inşa edildiği bu çalışmada anlamın çoğullaşması bağlamında bir yapısöküm söz konusu olmuştur. “Yapısöküm, yapının ‘paraziti’ veya ‘hayaleti’ gibi hareket eder ve temel izleğini geçmiş metinlerin, geçmiş düşünce sistemlerinin sürekli yeniden okunmasını, bu metinlerden yeni anlam ve potansiyellerin kesintisiz doğması üzerinden kurar” (Altınyıldız Artun, Ojalvo, 2018: 161). Dali de tıpkı yapısökümcü metinlerdeki gibi var olan durumları yıkıma uğratmadan yeniden okumuş, sonsuz

<sup>8</sup> <https://www.ntv.com.tr/galeri/sanat/dunyanin-en-degerli-yumurtalari-fabergeler-londrada-sergilenmeye-baslandi,-EHX9Z0XkUqwfqw4hPwAgw/TPvnVoUNTKiMHTCXhFdb0Q>

anamlar elde etmiştir. Görsel 35’te görülen biçimler, Görsel 34’deki gibi kurgulanarak yapıbozuma uğramıştır.

Sanatçı insan portresinde bulunan organları, değişik anlam ve biçimlere dönüştürmeyi sürekli olarak denemiştir. 1934 yılında yaptığı “Mae West’in Yüzü Gerçeküstü Bir Daireye Dönüşebilir” isimli yapıtında, Hollywood yıldızı Mae West’in portresini kullanarak eseri tamamlamıştır. West’in dudakları bir koltuğa, saçı sahne perdesine, burnu üzerinde saat olan bir masaya, gözleri ise içinde resim olan iki adet tabloya dönüşmüştür (Görsel 37).



**Görsel 36. Salvador Dali, Mae West’in Yüzü Gerçeküstü Bir Daireye Dönüşebilir, 1934, Tuval Üzerine Karışık Teknik**

**Kaynak: <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-d/dali-salvador/salvador-dali-surrealist-daire-olarak-kullanilabilen-mae-westin-yuzu-8223/>**

1974 yılında Dali Tiyatro Müzesi’nin bir odasına Mae West’in portresi üç boyutlu nesnelere tekrar oluşturularak anamorfik bir biçimde sergilenmiştir (Görsel 38). “Dali, anamorfik sanat anlayışına farklı bir yorum getirerek üç boyutlu ayrıık biçimlerden anamorfik bir yapıt oluşturmuştur. Sanatçının bu eseri 21. y.y. sanat anlayışında anamorfik yaklaşımın yer edinmesine etken bir eser olduğu söylenebilir”

(Şenol, 2017: 116). Tasarım yönü güçlü gözüken çalışmada biçimler tıpkı Derridacı bir yapısökümün metinlerde oluşturduğu yeni anlamlara ve yaratımlara benzerlik göstermektedir. Aynı zamanda yapısökümde tamamlanamayan metinler gibi bu portredeki organlar sonsuz şekillerde ve her defasında yenilenerek tam manası ile tamamlanamamış, kurgulanmaya devam etmiştir.



**Görsel 37. Mae West Odası, 1974, Farklı Boyutlarda Pek Çok Malzeme Kullanılmıştır, Dalí Tiyatro Müzesi, Figueras.**

**Kaynak: <https://scene360.com/art/18235/dalis-fascination-with-mae-west/>**

# ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

## DADACI VE/VEYA GERÇEKÜSTÜCÜ ANLAYIŞTA YAPISÖKÜM İLE İLİŞKİLENDİREN TEMEL KAVRAM VE TEKNİKLER

### 1. Temel Kavramlar

Dadaist ve sürrealist sanatta, plastik sanatlar ve psikoloji bilimine ait birçok kavram bulunmaktadır. Bu kavramlar; Serbest Çağrışım (Serbest Bağdaştırma), Oneirizm (Düşçülük) Ruhsal Otomatizm, Hazır Nesne (Ready Made), Deformasyon olarak karşımıza çıkar. Kavramların açıklanması dadaist ve sürrealist düşüncede olabilecek yapısökümün anlaşılabilirliği açısından önemli bulunmuş bu bağlamda incelenmesi gerekli görülmüştür.

#### *1.1. Serbest Çağrışım (Serbest Bağdaştırma)*

Serbest çağrışım diğer adı serbest bağdaştırma, Psikoloji bilimine ait bir terimdir. Bu terim psikanalitik kuramın öncüsü Sigmund Freud tarafından derinlemesine incelenmiş, psikanalize olduğu gibi sürrealizme de katkı sağlamıştır. Sürrealizmin kurucusu Andre Breton, Birinci Gerçeküstücülük Manifestosu'nda gerçeküstücü sanatçılar için psikanalitik tedavide kullanılan serbest çağrışım yöntemini önermiştir (Antmen, 2008: 135). Serbest çağrışım, psikolojide töropatik tedavi sürecindeki hastaları tedavi etmek için uygulanan bir yöntemdir. Tedavi esnasında hasta analitik divan adı verilen koltuğa yatırılır ve hiçbir müdahale olmaksızın aklına gelen ilk kelime terapist tarafından yazılır. Devamında bu kelimelerden yola çıkılarak bir analiz yapılır. Bu yöntemle birlikte hastanın bilinçdışı fantezilerine ya da içinde yaşadığı çatışmalara ulaşılmaya çalışılır (Sağlık, 2021: 446). Sürrealist sanatçılar da bilinçaltına bastırılan durumları Freudien bir yöntem olan serbest çağrışım ile gün yüzüne çıkarmışlardır.

#### *1.2. Oneirizm (Düşçülük)*

Oneirizm, Sürrealist eser üretimi için önemli bir kavramdır. “Psikolojide oneirizm kavramı, alkol zehirlenmesi ya da irade kaybolması durumunda ortaya çıkan bir çeşit sanrısız durumu, uyanırken görülen garip düşleri belirtmek için kullanılır” (Yılmaz,

2006: 132). Bazı Sürrealistler de uyanırken ya da derin uykudayken oneirik bir transla gördüklerini yüzey üzerine aktarmışlardır. Gerçeküstücülüğün babası Andre Breton; Paul Eluard, Robert Desnos, Rene Crevel, Max Ernst gibi şair ve sanatçıları toplayarak, hipnoz ve uyuşturucu aracılığıyla rüyaların etkisini araştırmışlardır (Antmen, 2008: 133-135).

Düşler kontrolsüz, absürt ve zihnin mantıksal yönetimine kapalıdır. Düşler sayesinde özgür biçimde hareket edildiğinden Sürrealistlerin bu yönteme başvurduğu söylenebilir. “Düş görüntüleri insana yeniden bulunmuş bir özgürlüğün sarhoşluğunu getirmiştir” (Hilav, 1962: 50). Sürrealist sanatçılar da özgür biçimde hareketi düş kurarak elde etmiş, görüntüyü yeniden başka biçimlerde okuyarak yapıbozumcu-yeniden kurmacı bir tavır sergilemişlerdir.

Düş dünyasını değerlendiren sanatçı (tıpkı Sürrealistler gibi); kendi bilinç düzeyine kadar yükselmiş hayale ilişkin bir sanat çalışmasını ortaya koyarken, gerçekleştirdiği diğer fiziksel eylemlerdeki gibi davranmaktadır. Sanatçının çalışması bir bakıma oneirik çabalarını desteklemekte ve sadık kalmaya çalışsa bile, işlerini biçim değişikliğine uğratmaktadır. Sanatsal yaratı söz konusu olduğunda düş çalışmasının çarpıtılması, daha da karmaşık bir hal almaktadır. Eğer sanatçının çalışması aynı zamanda, “düş çalışmasını” durdurmak üzereyse, biçim değişikliği ile karşı karşıya kalmakta ve analitik olarak, imgesinde çarpıtılmış bulunan gizli içeriğe dönüş yapmaktadır. Sanatı daha sonra, kendi buluşları bahaneleri ya da sanatsal geleneklerle, yani sanat modasının ve geleneklerinin belirlediği bir estetikle bunu da bozmaktadır (Passeron, 2000: 58).

Gerçeküstü oneirik bir denemede, biçim değişikliğiyle birlikte gizli içeriğe dönülmesi metinlerde saklı ifadeler ve yapı sökümün öze yönelik sorduğu sorulara benzerlik göstermektedir.

### ***1.3. Ruhsal Otomatizm (Öz Devinimcilik)***

Ruhsal Otomatizm kavramı, “Hiçbir estetik önyargı, ilke ya da kurala bağlı kalmayan, beyinle denetlenmeyen, bilinçsizce, "otomatik" biçimde yapılan sanatsal çalışma. 1910' lu yıllarda dadacı sanatçıların yarattığı bu davranış biçimi, sonraki yıllarda, 1929 ile 1930 arasında Gerçeküstüculerce de kullanılmıştır” (Sözen, Tanyeli, 2010: 232). Bu kavram, Andre Breton'a göre, “Düşüncenin gerçekte nasıl işlev gördüğünü sözle ya da yazıyla ifade edebilecek saf, ruhani bir otomatizm; bir mantık çerçevesinde belli estetik ya da ahlaki önyargının kontrolü olmadan düşüncenin aktarımıdır” (Antmen, 2008: 136). Edebiyatta “Otomatik Yazı veya Şiir”, Görsel Sanatlarda Otomatik Desen veya

Resim olarak geçen terim, dadaist ve sürrealist sanatçı-şairler tarafından kullanılan bir uygulama biçimidir.

Dadacıların Otomatizmi rutin bir şekilde kullandıkları ve sonradan Gerçeküstücüler tarafından psikanalitik terimlerle kurumsallaştırıldığı iddia edilebilir. Aslında, şimdi, Dadacıların-özellikle de Zürih grubunun- yaratıcı denetimi, çok fazla otomatizm lehine değil fakat daha çok şansa/rastlantıya uygunluk anlamında hangi bakımlardan terk ettiklerine geri dönersek eğer, Dadacıların ve Gerçeküstücülerin estetik tutumları arasında bazı önemli farklılıklar saptanabilir (Hopkins, 2006: 101).

Dadacıların rastlantı eseri deneyimlediği otomatik çalışmalar, kendiliğinden anlık oluşan eylemlerdir. Örneğin dadaist sanatçı Tristan Tzara, sözlükten ve torbadan rastgele kelimeler seçerek otomatik şiir yazmıştır. Diğer dadacı sanatçı Hans Arp da “Rastlantı Yasalarına Göre Düzenlenmiş Kareler” isimli kolajında kare biçimindeki kağıtları rastgele yüzey üzerine bırakmış, biçimlerin otomatikman yerleşmesini sağlamıştır (Görsel 38).



**Görsel 38. Hans Arp, Rastlantı Yasalarına Göre Düzenlenmiş Kareler, 1916, Kolaj, 33x25cm, Moma, New York.**

**Kaynak:** <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-a/arp-jean/jean-arp-isimsiz-geometri/>

Başka bir otomatik deneme, Marcel Duchamp’ın birer metre uzunluğundaki üç iplik parçasını tuval üzerine atarak konumlandıkları noktalardan yapıştırmasıyla oluşmuştur (Görsel 39). Duchamp’ın “Bu deney, 1913’te rastlantı sonucu elde edilmiş biçimleri

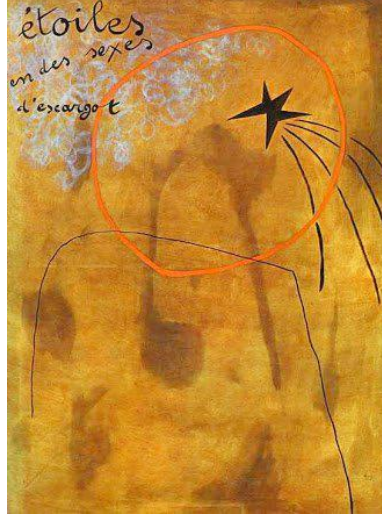


saptamak ve korumak için yapıldı” (Lynton, 1982: 132) ifadesi ile resmin rastlantı eseri oluştuğu anlaşılmaktadır.



**Görsel 39. Marcel Duchamp, Üç Standart Stopaj Ağı, 1913, Tuval Üzerine Yağlı Boya ve Kurşun Kalem, 148.9 x 197.7 cm, Moma, New York.  
Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/79600>**

“Gerçeküstücü Joan Miro bilinçaltına ulaşmak için otomatizmin öncülüğünü yapmıştır. Bu yöntem Freudyen bir yöntem olan serbest çağrışımdan türemiştir” (Hodge, 2019: 178). Gerçeküstücülüğün yaratım yöntemlerinden biri olan Ruhsal Otomatizmde, “Sanatçı, özel olarak düşünmeden çizer ya da resim yapar, böylece imgeler doğrudan bilinçdışından gelirdi. Joan Miro, aydınlık biyomorfik biçimlerini içgüdüsel olarak resmetmiş ve şu açıklamayı yapmıştır: “Resmi yaparken görüntü fırçamın altında kendini belli etmeye başlıyor” (Dempsey, 2019: 83). Miro’nun 1925 yılında otomatikman yaptığı “Salyangozların Cinsel Organlarındaki Yıldızlar” isimli çalışması (Görsel 40), Ruhsal Otomatizm’e bir diğer örnektir.



**Görsel 40. Joan Miro, Salyangozların Cinsel Organlarındaki Yıldızlar, 1925, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 129.5x 97 cm.**

**Kaynak: <https://tothewire.wordpress.com/2009/09/18/artist-of-the-day-joan-miro/>**

Sanatçının eli ilk etapta bilinçsizce ve farkında olmadan tuval üzerinde hareket ederken devamında planlı bir şekilde hareket etmiştir. Tam otomatik biçimde başladığı eser üretimine yarı otomatik biçimde devam eden Miro, gelişigüzel oluşturdu biçimler hakkında şöyle bir açıklama yapmıştır: “Bir şeyleri boyamaya kalkışmaktan çok resim yapmaya başlıyorum ve boyadıkça resim kendini açığa vuruyor (...) İlk evre, özgür ve bilinçsiz şekilde geliyor”. Ve ekliyordu: “İkinci evre ise dikkatle, iyice hesaplanarak...” (Hodge, 2016: 63).



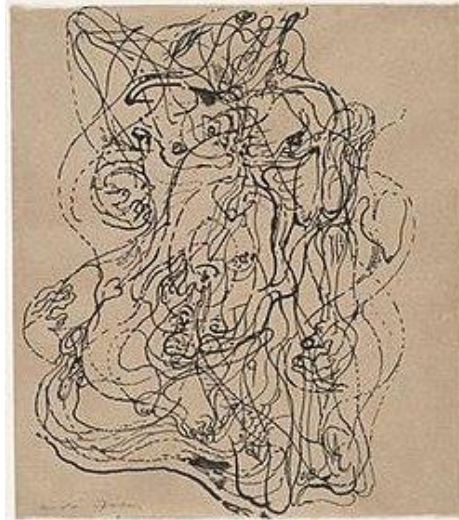
**Görsel 41. Joan Miro, Gün Doğumunda Kadınlar ve Kuş, 1946, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 54x65 cm.**

**Kaynak: <https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-m/miro-joan/joan-miro-gun-dogumunda-kadinlar-ve-kus-9507/>**

Uzun süreli açlık sonrası ortaya çıkan halüsinasyonlardan beslenen sanatçı, bilinçdışındaki görüntülere ulaşmak için Ruhsal Otomatizm'den faydalanmıştır.

Miro'nun yanı sıra, Andre Masson da bu otomatik eğilimin önemli bir figürü olmuş tıpkı Miro gibi uzun süreli açlık halindeyken otomatik çizimlerini gerçekleştirmiştir. “Masson 1923 yılında otomatizmin öncülüğünü yaptığında Sürrealistlerin Dada'dan kopuşunu teşvik etti. Bilinçsiz olana odaklanma bağımsızlıklarını getirdi” (Hodge, 2016: 187).

“Andre Masson'un *Otomatik Çizim* başlığını taşıyan çizimleri ilk bakışta gelişigüzel bir ağ izlenimi veren birbirine geçmiş çizgilerden oluşur” (Leroy, 2006: 70). Masson, Görsel 42'de yaptığı Otomatik desende, iç içe geçmiş biyomorfik çizgilerin içinden belli belirsiz biçimler oluşturmuştur. Gözün yüzey üzerinde dolaşmasını sağlayan dinamik çizgiler, anlık bir şekilde ve ön tasarımsız yapılmış izlenimini vermektedir. Yer yer kesilen çizgilere uzun çizgiler eşlik etmiş, göz yoluyla çizgiler tamamlanarak bir bütün olarak algılanmaktadır.



**Görsel 42. Andre Breton, Otomatik Çizim, 1924, Kağıt Üzerine Mürekkep, 23.5x 20,6 cm.**

**Kaynak: <https://gonullupsikolog.org/blog/bilincin-cekmececi-surrealizm->**

Yaratıcı çabanın arkasındaki otomatik güç ve gezginci çizgiler sayesinde sıra dışı biçimler ortaya çıkmıştır. Andre Breton'un ifadesi ile “Ressamın eli... özgürce uçar... sanki... hiçbir şeye değil de kendi devinimine sevdalıdır, gelişigüzel beliriveren biçimlerin çizgisini çizer yalnızca” (Leroy, 2006: 70). Hem Miro'nun hem de Masson'un otomatik biçimde oluşturdukları jest çizimlerinin ilerleyen yıllarda

Amerikan soyut dışavurumcu aksiyon resmi sanatçıları da (Jackson Pollock, Willem de Kooning) etkilediği söylenebilir.

### 3.1.4. Deformasyon (Biçim Bozma)

Deformasyon, “Sanat yapıtında yer alan beti ya da betilerin gönderme yaptıkları dış gerçeklik olarak tanınabilir kalmakla birlikte, biçimlerin doğada rastlanmayacak nitelikte değiştirilmesi”dir (Sözen, Tanyeli, 2010: 83). Başka bir açıklamada ise; “Resimde ve heykelde model olarak alınan nesnenin görüntü biçimini, yapılan yoruma uygun hale getirme; biçimi bozma” (Turani, 2011: 24) olarak ifade edilir. Biçim bozma olarak ifade edilen deformasyon kavramı, dadaist ve sürrealist sanatçıların eser üretimlerinde sıklıkla karşımıza çıkar. “Dada hareketinin kurucularından olan Marcel Janco’nun 1917 yılında yapmış olduğu Ball In Zurich isimli eserindeki figürlerinde uygulamış olduğu deformasyonların resmin tamamında ortaya çıkardığı dinamik hareketlilik ve ritmik döngü, Dadaist felsefenin insan figürüne yüklediği anlamı çok açık bir şekilde göstermektedir” (Baysal, 2021: 165).



Görsel 43. Marcel Janco, Ball In Zurich, Marcel Janco, 1917, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 63.5x59.5cm.  
Kaynak: <https://totallyhistory.com/marcel-janco-paintings/>

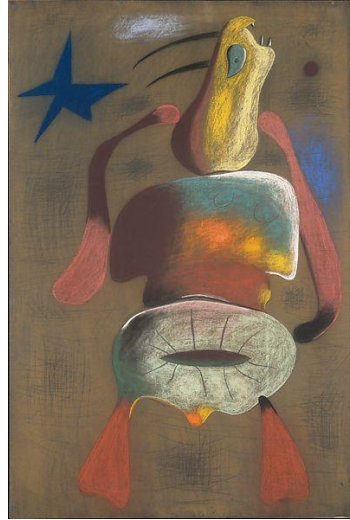
Görsel 44. Marcel Janco, Tzara'nın Portresi, 1919, Karışık Teknik, 55x27cm.  
Kaynak: <https://totallyhistory.com/marcel-janco-paintings/>

Sürrealistler, gerçeğin ötesine ulaşmak için bilinen formları bozarak onların gerçeküstü görünmesini sağlarlar. Bilinçaltında yatan betiler gerçek dünyadaki biçimlerden

oluşmak zorunda değildir. Dolayısıyla Sürrealist resimlerdeki figürlerin absürt şekillerde uzatılıp genişletilmesi ya da küçültülerek değiştirilmesi, onları deformasyona uğratmaktadır.

Sürrealist yapıtlarda vahşet görüntüleri eksik değildir: parçalanmış bedenler, kesilmiş uzuvlar. Bataille'a göre ilkel mimetik dürtünün kökeninde imha etmenin hazzı, kirlenmenin keyfi vardı... Mesela, mağara resimlerinde hayvan figürleri giderek mükemmelleşirken, insan figürleri biçimsizleşiyor, kimi uzuvları eksiliyordu. Sanatın özünde insan formunun bozulması vardı: sanatın başlangıcı form değil, informe idi, formsuzdu. İdeal bir modelin kopyalandığı ama örnek ile temsilin birbirinden ayırt edilebilir olduğu benzerlik düzenini ortadan kaldırınca, geriye sınıflandırma diye bir şey kalmıyor, sınırlar yok oluyor, tüm anlam sistemi çözülmüştü... Bataille sözcüklere anlam değil, 'görev yükliyordu'. Anlam formla ilişkiliydi; formsuzluk ise anlam sistemini bozuyordu... Metinden metine sözcüklerin 'görevi' değişiyordu... Miro'nun kendisi de yıllar önce 'resmi katletmek' üzere yola çıktığını beyan eder... Bataille bu resimler için şöyle der: "ayrışmayı o denli uç noktaya taşımıştı ki, geriye yalnızca formsuz birtakım lekeler kalmıştı (Altınıyıldız Artun, 2014: 18-19).

Gerçeküstücü düşüncüyü geliştiren edebiyatçı-yazar Georges Bataille'nin görüşleri, Sürrealist Deformasyonun Derridacı yapıbozumla ilişkisini gösterir niteliktedir. Biçimsizleşen insan uzuvları sayesinde sınırların ortadan kalkması, betileri yapıbozuma uğratmaktadır. Sürrealist eser üretiminde deforme edilen figürler formsuzlaşarak yeni bir dönüşüm içindedirler. Bu bağlamda gerçekleşen dönüşümlerin yapı söküm ile bağlantısı söz konusudur (Görsel 45-46).



**Görsel 45. Joan Miro, Kadın, 1934, Pastel, 109x73 cm, Moma, New York.**

**Kaynak:**<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/494305>



**Görsel 46. Joan Miro, Kadın, 1934, Pastel, 106x71cm, Moma, New York.**

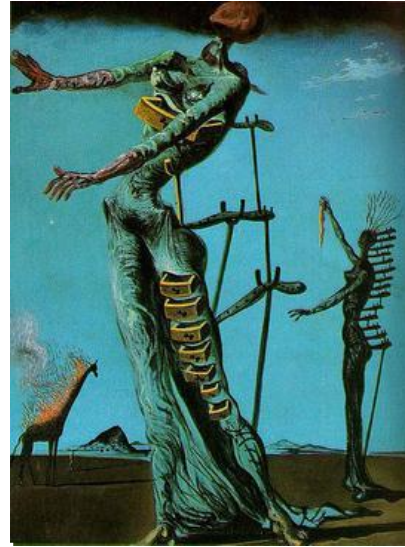
**Kaynak:**<https://www.moma.org/audio/playlist/225/2909>

Salvador Dali'nin eriyen saatleri, ayaklarından uzatılmış filleri, zürafa olarak isimlendirdiği kadın betimlemeleri, Sürrealist deformasyona örnek verilebilir (Görsel 47-48). “Sanatçının 1937 yılında yapmış olduğu Yanan Zürafa isimli yapıtı, resim sanatı tarihi içerisinde insan figürü üzerindeki deformasyon uygulamalarının en çarpıcı örneklerinden biri olmuştur” (Baysal, 2021: 168). (Görsel 48).



**Görsel 47. Salvador Dali, Nar Çevresinde Dönen Arının Neden Olduğu Düş, Uyanmadan Bir An Önce, 1944, Ahşap Üzerine Yağlı Boya, 51x40,5 cm. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.**

**Kaynak:**[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/d/df/Dream\\_Caused\\_by\\_the\\_Flight\\_of\\_a\\_Bomb\\_around\\_a\\_Pomegranate\\_a\\_Second\\_Before\\_Awakening.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/d/df/Dream_Caused_by_the_Flight_of_a_Bomb_around_a_Pomegranate_a_Second_Before_Awakening.jpg)



**Görsel 48. Salvador Dali, Yanan Zürafa, 1937, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 35x27, Kuntmuseum Basel.**

**Kaynak:**[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/e/e6/The\\_Burning\\_Giraffe.jp](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/e/e6/The_Burning_Giraffe.jp)

Görsel 47’de kaplanların arkasına bacakları böceği anımsatan ince ve uzun yapıda bir fil resmedilmiştir. “Bu imge gerçek bir sanat yapıtının, Bernini’nin Roma’daki ünlü fil heykelinin bozulmuş bir görüntüsüdür ve gerçek bağlamından kopmuş olsa da, kendi tuhaf mantığı içinde akıp giden bu düşe, şaşırtıcı biçimde uygun düşmüştür” (Leroy, 2006: 44). Bernini’den esinlenen Dali, fil figürünü Sürrealist bir anlayışla yeniden resmederek başkalaştırmış, figürün yapısökümle ilişkisinin olabileceğini

düşündürmüştür. Eserde biçimsel bozulmanın yanı sıra anlam bağlamında da bir yapısökümün varlığı söz konusu olmuştur.

### ***1.5. Hazır Nesne (Ready Made)***

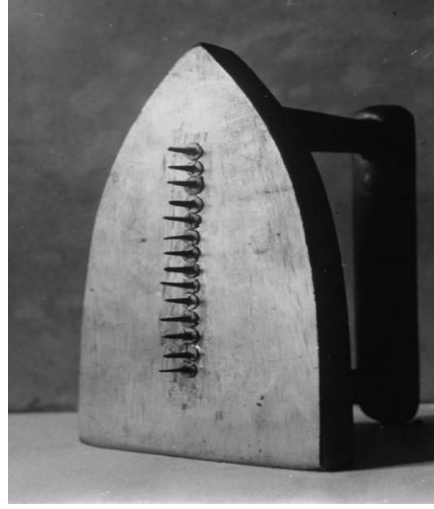
Hazır Nesne, Adnan Turani' ye göre “Önceden yapılmış bir eşyanın, sanatçı tarafından başka bir işlev ve anlamda kendi eserine sokularak değerlendirilmesi ve yeni bir biçim oluşturması” dır (2011: 120). Hazır Nesnelere, dadaist ve sürrealist sanatçıların eser üretimlerinde sıklıkla tercih edilmiştir. Hazır nesneden kastedilen şey, günlük yaşamın içinden sıradan, seri üretimle ortaya çıkmış endüstriyel bir nesne olabilir. Dadacı sanatçı Marcel Duchamp “Ready Made” olarak tanımladığı hazır nesnelere galerilere göndererek onların sanat piyasasına dahil edilmesine, sıradan bir nesnenin sanat eseri olabileceği tartışmasına neden olmuştur. Duchamp'ın fiziksel ya da mantıksal bağlamda hazır nesnelere yaptığı yer değişimi nesnenin algılandığı konumu da değişime uğramıştır. Sanatçı, “Şişelik Askısı” isimli yapıtında nesneyi alışılmış ortamının dışına çıkararak fiziksel açıdan bir değişime uğratmıştır (Görsel 49). Duchamp kız kardeşi Suzanne'ye yazdığı bir mektupta atölyesinde bulunan şişeliğin altındaki çemberin içine küçük harflerle ve gümüş-beyaz renklerle “Marcel Duchamp” yazmasını istemiştir (Kalkan Erenus, 2012: 91-92).



**Görsel 49. Marcel Duchamp, Şişelik Askısı, 1914, Hazır-yapım: Galvaniz demir şişe kurutucusu, Orijinali kayıp, Ebatları bilinmiyor.**

**Kaynak: <https://www.e-skop.com/skopbulten/marcel-duchampin-sanati-ve-modern-parisin-cografyasi/986>**

Sanatçının eliyle üretilmediği ve imzanın dahi kendisi tarafından atılmadığı bu nesne; sanatın, sanat eserinin ne olduğu, nasıl olması gerektiği konusunda pek çok soruların sorulmasına neden olmuştur. “Duchamp, nesnelere sanatın hiyerarşisinden azat ederken, aynı zamanda onları ironik bir şekilde yeniden estetize eder” (Hopkins, 2006: 122). Bir diğer dadaçı sanatçı Man Ray, sıradan bir ütüye “Hediye” ismini verip ütünün taban kısmına çiviler yerleştirerek onu kullanım amacından başka bir bağlama götürmüştür (Görsel 50).



**Görsel 50. Man Ray, Hediye, 1921, Hazır Nesne.**

**Kaynak: <https://wannart.com/icerik/8179-cok-yonlu-bir-sanatci-man-ray>**

1936’da Paris’te bulunan Galerie Charles Ratton’da, “Nesnelere Gerçeküstü Sergilenmesi” ismiyle bir sergi açılmış, gündelik nesnelere gizemli anlamlar kazandırılmıştır. Sergide birbiriyle alakası olmayan nesnelere absürt biçimlerde düzenlenerek anlam karmaşası oluşturmuştur (Leroy, 2006: 19). Gerçeküstücü sanatçı Man Ray tarafından fotoğraflanan sergi, dadaist ve sürrealist sanatçıların katılımlarıyla gerçekleşmiştir (Görsel 51). Charles Ratton’da eski-yeni, bilinçaltı veya bilinçli sanat; doğada bulunan nesnelere (kemik, taş, madem gibi), endüstriyel ürünler, küçük objeler, Amerika Kızılderililerinin maskeleri, ressam ve yazarların hazırladığı pek çok hazır yapımlar, bilinen işlevlerinden kopartılarak özgürlüğe kavuşturulmuşlardır (Lynton, 1982: 195).





**Görsel 51. Nesnelerin Gerçeküstü Sergilenmesi, 1936, Galerie Charles Ratton, Paris.**

**Kaynak: [https://www.researchgate.net/figure/Exposition-surrealiste-de-la-Galerie-Charles-Ratton-a-Paris-en-1936-Courtesy-of-Toma\\_fig1\\_277210412](https://www.researchgate.net/figure/Exposition-surrealiste-de-la-Galerie-Charles-Ratton-a-Paris-en-1936-Courtesy-of-Toma_fig1_277210412)**

Charles Ratton'un evinde gerçekleşen bu sergide Marcel Duchamp'ın "Şişe Askısı" (Görsel 49), Meret Oppenheim'in "Kürkte Kahvaltı" adlı yapıtı (Görsel 52), Salvador Dali'nin "Afrodizyak Ceket" isimli hazır nesnesi (Görsel 53) bulunmaktadır.

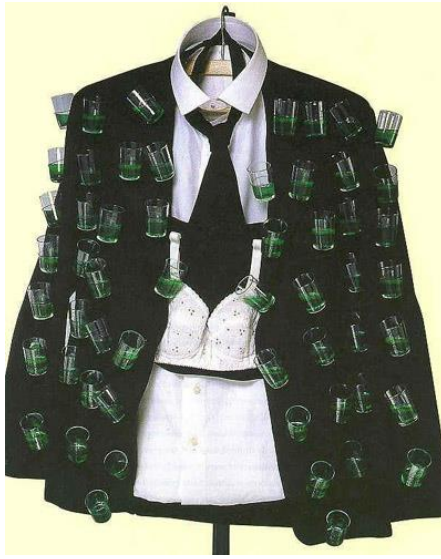


**Görsel 52. Meret Oppenheim, Kürkte Kahvaltı, 1936, Hazır Nesne, Moma, New York.**

**Kaynak: [https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/meret-oppenheim-object-paris-1936/](https://www.moma.org/learn/moma_learning/meret-oppenheim-object-paris-1936/)**

Dali ve Oppenheim günlük yaşamdan sıradan nesnelerin üzerlerine çeşitli eklemeler yaparak onları kullanım amaçlarından başka bir boyuta taşımıştır. Nesneler hem gerçeküstücü tarzda hem de Homour'cu (Alaycı) bir şekilde tasarlanmıştır. Gerçeküstücüler "Dış dünyanın nesnelerini, beylik kullanışlarından saptırarak

yorumlamakta, bu imgelem görüntülerinden faydalanır. Bu durumla Humour’cunun durumu birbirine benzer. Humour’cu da nesnelere nesnelere gülünç bir görünüş kazandırmakla gerçeği bozar, zihni gerçeküstünün içine atar” (Hilav, 1962: 43). “...dağınık öğelerden hareket edip onu tek parça olarak yeniden oluşturma eylemidir (gerçek anlamıyla gerçeküstücü nesne) ... Böyle bir araya toplanan nesnelere ortak yanı, basit bir rol değişimiyle bizi çevreleyen nesnelere türeyip ve yine onlardan farklılaşmayı başarmalarıdır” (Batur, 1997: 342).



**Görsel 53. Salvador Dali, Afrodisyak Ceket, 1936, Hazır Nesne, Charles Rattton**

**Kaynak:**<https://wkartblog.wordpress.com/2015/11/02/salvador-dali-aphrodisiac-iacket/>



**Görsel 54. Salvador Dali, Afrodisyak Ceket, 1936, Hazır Nesne, Charles Rattton**

**Kaynak:**<https://wkartblog.wordpress.com/2015/11/02/salvador-dali-aphrodisiac-iacket/>

Ham maddesi porselen, cam, plastik veya metalden olan bir kahvaltı fincanı ve bıçağın kürk ile kaplanması onları hem biçim-anlam bağlamında değişime uğratmış, hem de farklı şekillerde görünerek çoğul anlam taşımasını sağlamıştır.

Gerçeküstüçülük her şeyin yerini değiştirme isteğimizin aracıdır. Mezar çukuruna konulan bir heykel, kaide üzerindeki anlamını kaybeder, başka bir anlam kazanır. Tıpkı koldan ayrılan bir elin başka bir anlam kazanışı gibi. Nesnelere ayırmalıyız kendimizi. Onları kendimize göre değil de, kendi kendilerine olabilecekleri gibi düşünmeliyiz. Bu açıdan bakılınca nesnelere sayısız yeni anlamlar kazanacaklardır... yani bir şemsiye--, kendisine çok uzak ama saçma olmayan bir başka gerçeklikle –yani bir dikiş makinesiyle--, her ikisini de yabancı bir ortamda –bir ameliyat masasında—yan yana getirilince bilinen anlamından, kullanma biçiminden soyutlanmış olacaktır. Böylece bu gerçeklikler kendi yanlış mutlaklarından kurtulmuş” olacaklardır. (Hilav, 1962: 34).

Gerçeküstücü nesnenin alaycı, absürt, ürkütücü, sıra dışı olması için yapılan pek çok değişim ve eklemeler onları biçim-anlam bağlamında yapıbozuma uğratmıştır.

## **2.Teknikler**

Yapısökümcü okumaya sebep olan başka bir durum, dadaist ve sürrealist sanatçıların çeşitli ifade biçimleriyle ilişkilidir. Bu çeşitliliğin sanatçıların eser üretimlerinde kullandıkları zengin teknik ve yöntemlerden kaynaklandığı söylenebilir. “Sürrealistler türlü teknikler kullanarak, bilinçdışının içeriğine ve işleyişine dair şiirsel temsilin peşine düştüler; ama öte yandan da temsili bozup çözümlenin, şiddeti salıvermenin yollarını aradılar—” (Altınyıldız Artun, 2014: 20). Kullanılan zengin ve teknik ve yöntemler dadaist ve sürrealist düşüncenin modern dönemde yaşam bulduğunu ancak postmodern tavır sergilediklerini düşündürmektedir. Modernitenin mimari öncülerinden Mies van der Rohe’un “Less is more” (Az çoktur) şeklindeki ifadesine karşın postmodernist mimar Venturi’nin de “az sıkıcıdır” (Tunalı, 2020: 338) ifadesi bu durumu açıklar niteliktedir.

Sürrealist ve dadaist çalışmaları anlamlandırabilmek adına anlayış çerçevesinde genel bilgilere sahip olmanın yanı sıra kullanılan tekniklerle ve uygulama biçimleri ile ilgili bilgi sahibi olmak da önemlidir. Bu bağlamda literatür taraması yapıldığında dadaist ve sürrealist anlayışla ilgili genel bilgilere birçok kaynakta yer verildiği görülmesine rağmen kullanılan tekniklerin detaylarda yer bulduğu görülmüş, uygulanış biçimlerinin ayrıntılı bir şekilde anlatıldığı bir kaynağa ise rastlanmamıştır. Bu bölümde teknikler ilkin uygulanarak çözümlenmiş, tam-yarı otomatiklik kavramları ustalardan örneklerle incelenerek çözümlenmiştir.

Bu teknikler; Frotaj, Reklaj (Grataj), Kolaj, Damlama, Exquisite Corpse, Kaligram, Fümaj, Fotoğrafik Hile ve Dekalkomani’dir.

### **2.1. Frotaj (Sürtme)**

Frotaj tekniği bir nesneye ait dokunun kağıt üzerine aktarımıdır. Dada kökenli sürrealist sanatçı Max Ernst’ün bir meyhanede otururken ovulmaktan pütür pütür olan döşeme tahtaları dikkatini çekmiş ve Ernst bu pütürlü yüzey üzerine bir kağıt yerleştirerek frotaj

tekniklerini rastlantı eseri denemiştir (Passeron, 2000: 163). Sanatçı Frotajı bazen tek başına bazen de diğer tekniklerle birleştirerek uygulamıştır.

Ressamın düşü yeteneklerini güçlendiren bir yarı otomatik yaratı sürecidir ve ortaya çıkan görüntü üzerine ressamın bilinçli girişiminden daha belirgin bir etki yapar. Frotaj işlemi sanatçının düşünsel yeteneğini geliştirirken, sağduyu beğeni ya da ahlak anlayışı gibi her türlü bilinçli denetimi engelliyor (Leroy, 2006: 10).

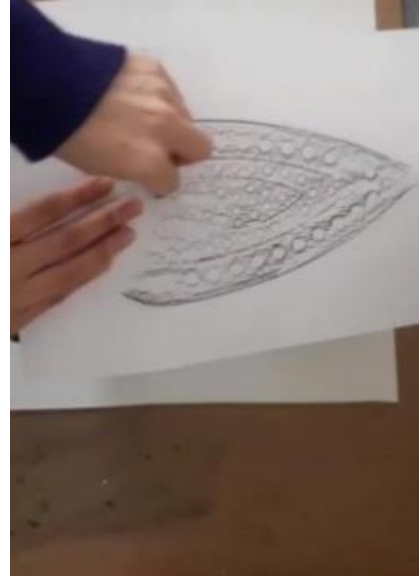
Sanatçının belli noktadan sonra esere müdahale etmesi, çalışmayı tam otomatik biçimden yarı otomatiğe çevirmektedir.

### 2.1.1.Uygulanışı

Frotaj tekniği için ilkin dokulu-kabartma bir yüzeyin üstüne ince bir kağıt yerleştirilir. Kağıdın üzerinden kurşun kalemle ovularak ya da sürtülerek alttaki dokunun yüzey üzerine transferi sağlanır (Görsel 55-56). Kabartma yüzey her şey olabilir. Burada amaç dokuları yarı otomatik bir biçimde elde edip kompozisyona dahil etmektir.



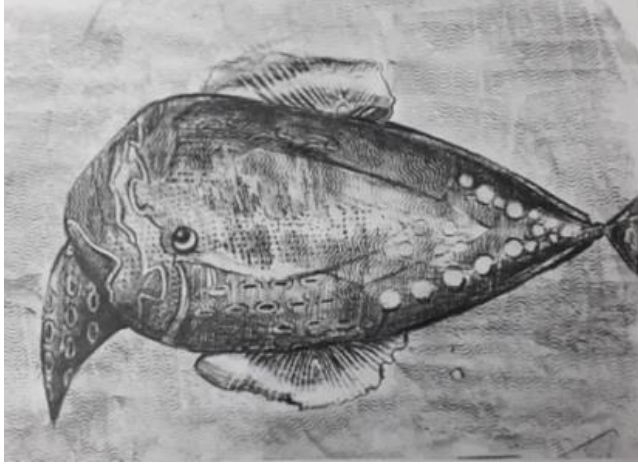
**Görsel 55. Tez Uygulaması Sırasında Çekilmiş Dijital Fotoğraf.**



**Görsel 56. Tez Uygulaması Sırasında Çekilmiş Dijital Fotoğraf.**

Yüzeye uygulanan baskının şiddeti arttıkça koyu, azaldıkça açık etkiler elde edilir. Sanatçı dilerse bu etkilerden faydalanıp çalışmada espas sağlayabilir. Gerçekçi görüntülerin yanı sıra soyuta varan kompozisyonlar oluşturulabilir. Bu, sanatçının düş gücü ile kabartma yüzey üzerindeki dokuların bir araya getirilme biçimine bağlıdır.

Görsel 57’de ütü, terlik ve çeşitli kutuların taban kısımları kullanılarak teknik denenmiştir. Farklı materyallere ait dokuların bir araya getirilmesi çalışmaya zenginlik sağlamıştır.

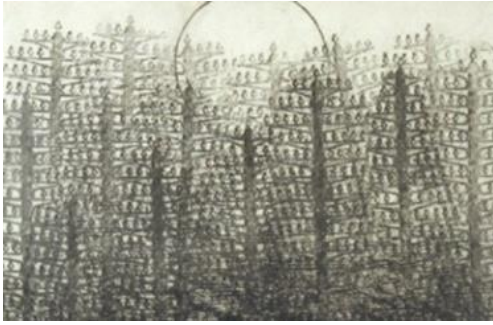


**Görsel 57. Tez Uygulaması Sırasında Çekilmiş Dijital Fotoğraf.**

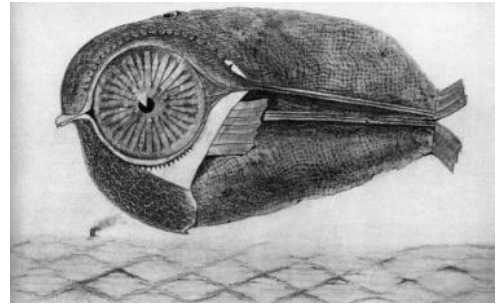


**Görsel 58. Tez Uygulaması Sırasında Çekilmiş Dijital Fotoğraf.**

Max Ernst, Görsel 59’da yer yer kalemin baskısının şiddetini arttırmış yer yer azaltmıştır. Böylelikle çalışmada ton geçişleri ve derinlik algısının oluşması sağlanmıştır.



**Görsel 59. Max Ernst, Orman ve Güneş, 1931, Kağıt Üzerine Grafit Frotaj, 20x27.8 cm. Moma, New York. Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/37053>**



**Görsel 60. Max Ernst, The Fugitive (L'Évadé) Natural History (Histoire Naturelle) serisinden, 1926, Kağıt Üzerine Frotaj Baskı, 25.7x 42.3 cm. Kaynak: [https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/max-ernst-levade](https://www.moma.org/learn/moma_learning/max-ernst-levade)**

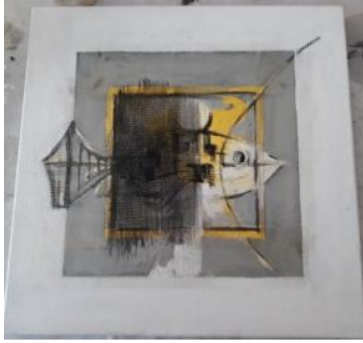
Frotaj tekniğinin sanat eğitiminde uygulama şekli ve materyal kullanımını açısından bütün yaş gruplarında denenmesi uygundur.

## 2.2. Grataj-Reklaj (Kazıma, Çekme)

Grataj tekniği yontma- inceltme yapılarak uygulanır. “Üst üste dizilmiş birçok katları içeren herhangi bir resimde, en üsttekini kazıyarak alttaki yüzeyi ortaya çıkarmak mümkündür. Bu amaçla bir tarak ya da tahta parçasından yararlanılır” (Passeron, 2000: 267). Diğer adı reklaj olarak bilinen teknik, Max Ernst tarafından keşfedilmiştir. Ernst, Reklajı, Frotaj tekniğinden türeterek yeni bir teknik oluşturmuştur. Bu teknik çoğu kez gizlidir ve diğer tekniklerle karışık olarak kullanılmıştır (Passeron, 2000: 163). Bu durum doku bağlamında sanatçının çalışmalarına zenginlik katmıştır.

### 2.2.1. Uygulanışı

Tuval ya da kağıt üzerine yağlı ve akrilik boya kullanılması uygundur. Görselin ön taslağı çizildikten sonra ilk katta akrilik boya ile bütün biçimler istenilen şekilde boyanır. İlk katta su bazlı boya uygulanması, son katta yağlı boya kullanılması önerilir. İlk kat tamamen kuruduktan sonra ikinci katta görselin tamamı koyu bir renk ile kapatılır (Görsel 61-62). Boyanın ıslak olması kazımayı kolaylaştıracığından bu katta mutlaka boyanın ıslak olması gerekmektedir.



**Görsel 61. Tez Uygulaması Sırasında Çekilmiş Dijital Fotoğraf.**



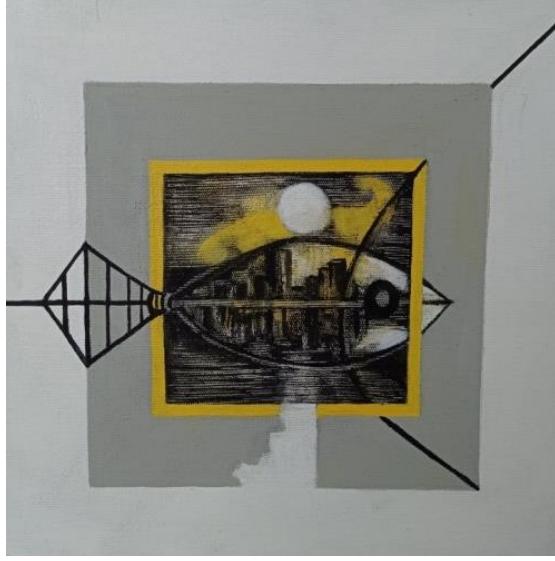
**Görsel 62. Tez Uygulaması Sırasında Çekilmiş Dijital Fotoğraf.**



**Görsel 63. Tez Uygulaması Sırasında Çekilmiş Dijital Fotoğraf.**

Boya tamamen yüzeyin üstüne sürüldükten sonra sivri uçlu bir malzeme ile (spatül, tahta vb.) kazınılır (Görsel 63). Gerekirse bir bez yardımı ile silme yapılabilir. Bütünü kazınıldığında etki azalacağından çalışmanın gerekli olan yerlerinin silinip kazınılması

daha uygundur. Son katta gerek duyulursa yeniden fırça ile müdahale edilebilir, ekleme veya çıkartmalar yapılabilir (Görsel 64).



**Görsel 64. Tez Uygulaması Sırasında Çekilmiş Dijital Fotoğraf.**

Bir diğer uygulama şekli; spatül, cetvel veya tarak aracılığı ile yapılandırır. Boya yoğun miktarda sürüldükten sonra cetvel, spatül ya da tarak ile aşağı doğru çekilir (Görsel 65). Yarı otomatik bir biçimde sanatçı durmak istediği noktada işlem sonlandırır. Aşağı doğru çekilme sonrası oluşacak biçimlerin önceden saptanması güçtür.



**Görsel 65-66. Tez Uygulaması Sırasında Çekilmiş Dijital Fotoğraf.**

Görsel 67’de Max Ernst tuval üzerine yağlıboya ile Grataj tekniğini uygulamıştır. Çalışmada görülen belirgin çizgiler sanatçının uç kısmı sivri bir materyalle boyayı kazıdığını düşündürmektedir.



**Görsel 67. Max Ernst, Mumyalanmış Orman, 1933, Tuval Üzerine Yağlıboya, 162,5x 254 cm.**  
**Kaynak:**<https://www.moma.org/collection/works/37053>



**Görsel 68. Max Ernst, 1934, Kağıt Üzerine Reklaj.**  
**Kaynak:** <https://www.e-skop.com/skopbulten/tekinsizligin-imgeleri-max-ernstin-anlasilmaz-anlatisi/5921>

Görsel 68’de Ernst’ün arka plandaki duvarı çalışırken bir tarak yardımı ile aşağı doğru kurşun kalemi çektiği görülmektedir. Sanatçının kazıma ve tarakla aşağı çekme gibi yöntemleri çalışmalarında sıklıkla kullanması onları anlam, söylem, teknik bakımından çoğullaştırmış, onun postmodern ifadeye sahip olduğunu düşündürmüştür.

### **2.3. Kolaj ve Fotomontaj (Kes-Yapıştır)**

Kolaj, kağıt vb. malzemelerin kesilerek başka bir yüzeye yapıştırılması anlamına gelir. Kolajın icadı, X-XII yüzyıllarda Japonya’da olsa da, bir sanat formu düzeyine yükseltenler Kübist sanat anlayışları ile Picasso ve Braque olmuştur (Batur, 1997: 324). İlerleyen dönemlerde dada görüşünde ve sonrasında sürrealist anlayışta üretilen eserlerde sıklıkla kullanılan bir teknik olmuştur. Fotomontajın üretilmesine katkı sağlayan kolaj, aynı zamanda 21.yy.da dijital ortamlarda da uygulanabilmektedir. Fotomontaj tekniği sanayi devriminin icatları sayesinde gelişmiştir. El üretiminin yerini makinelerin aldığı bu devrimci hareket beraberinde fotoğrafı, kartpostalı, posteri, bileti, gazete parçalarını hayatın içine dahil ettiği gibi plastik sanatlardaki eser üretimlerini de kapsamıştır.



### 2.3.1. Uygulanışı

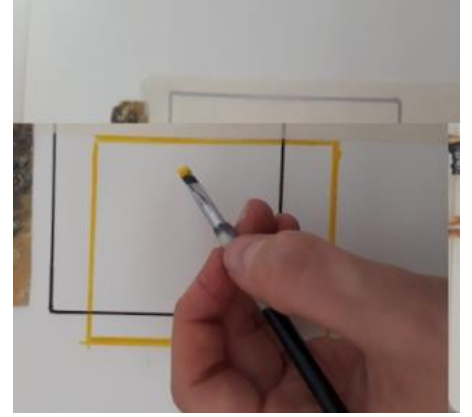
Malzeme olarak kesilip yapıştırılabilen her şey kullanılabilir. Kağıt, kumaş, harf, sayı, fotoğraflardan faydalanılabilir (Görsel 69). Görüntüler kesim öncesi önceden planlanabilirken (Görsel 70), tam otomatik bir biçimde kesilen kağıtlar rastgele de yerleştirilebilir. Dilenirse boya veya kalem ile çalışmaya sonradan müdahale edilebilir (Görsel 71).



**Görsel 69. Tez Uygulaması Sırasında Çekilmiş Dijital Fotoğraf.**



**Görsel 70. Tez Uygulaması Sırasında Çekilmiş Dijital Fotoğraf.**



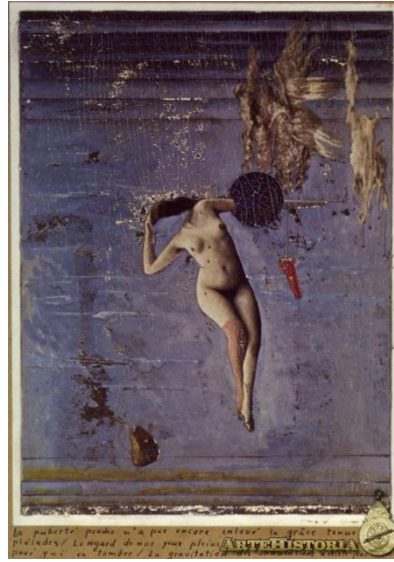
**Görsel 71. Tez Uygulaması Sırasında Çekilmiş Dijital Fotoğraf.**

Kesilen parçalar çok küçük veya büyük ebatlarda olabilir (Görsel 18). Sanatçı isterse küçük parçalardan bütüne varan biçimler oluşturabilir. Görsel 72' de gerçeküstücü bir anlayışla yarı otomatik bir üretimin gerçekleştiği görülmektedir.



**Görsel 72. Tez Uygulaması Sırasında Çekilmiş Dijital Fotoğraf.**

Dadaist üretimdeki kolaj tekniğine Hans Arp'ın çalışması (Görsel 39), sürrealist üretimdeki kolajlara ise Max Ernst'ün çalışmaları örnek verilebilir (Görsel 73). Sanatçı erken dönem sürreal eserlerinde kolaj ile yağlı boyayı birlikte kullanarak sıra dışı biçimler oluşturmuştur.



**Görsel 73. Max Ernst, Yaklaşan Ergenlik ya da Pleiadlar, 1921, Guvaj ve Yağlı Boyayla Kolaj, 24.5x 16.5cm. Özel Koleksiyon, Paris.**

**Kaynak: <https://www.ramonacultural.com/contenido-r/dualidades-del-ser-entre-lo-pesado-y-lo-liviano/>**

Sürrealist sanatçıların kolaj tekniğinde nesnelere küçük parçalara ayırmadan büyük parçalardan bütünü oluşturduğu söylenebilir. Parçalı imajlardan oluşan kolaj ve fotomontaj tekniği, yapısökümün dikici parçalamalarla okuma biçimiyle doğrudan ilintilidir. Literatürde yer alan yapıbozumcu okumalarda kolaj tekniğiyle yapılmış çalışmaların sıklıkla incelendiği görülmüştür (Akgül, 2008: 52; Yıldız, 2019: 65).

#### **2.4. Damlama Yöntemi**

Yere yayılmış kağıt, tuval vb. üzerinde boya doldurulmuş teneke bir kutuyu dolaştırmak suretiyle resim yapma yöntemidir. Andre Masson ve Max Ernst bu yöntemi kullanmışlardır. Bu teknik ile soyutlamaya varan görüntüler elde etmek mümkündür.

##### **2.4.1. Uygulanışı**

Yüzey olarak kağıt veya tuval kullanılması uygundur. Bir ip yardımı ile sarkıtılmış içi dolu şişe vb. malzemenin ağız kısmına ince bir delik açılır. Boyanın birden boşalmaması adına açılan delik parmak yardımıyla kapatılır. İlgili materyal yüzeyin üzerinde hareket ettirildikten sonra serbest bırakılır; boyanın akması sağlanır ve sonrasında şişenin durması beklenir. Malzeme olarak akrilik boya bol su ile inceltilebilir. Boyanın kıvamı bu teknikte çok önemlidir. Boya yeteri kadar akışkan olmazsa kutu içerisinden akmayıp, eylem durmuş olacaktır (Görsel 74-75).

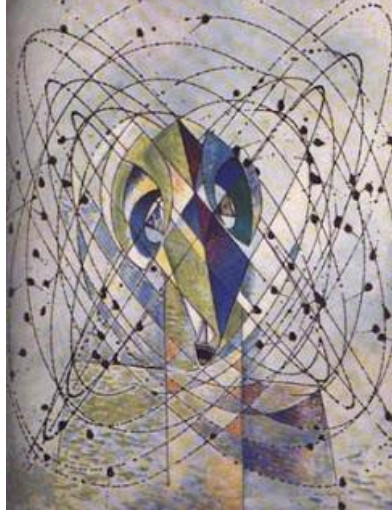


**Görsel 74. Tez Uygulaması Sırasında Çekilmiş Dijital Fotoğraf.**



**Görsel 75. Tez Uygulaması Sırasında Çekilmiş Dijital Fotoğraf.**

Sanatçı burada dilerse şişenin durmasını beklemeden hareketi sonlandırabilir. Yön olarak belli diyagonal spirallerin ortaya çıkacağı bilinse de gerek boyanın kıvamı ile gerekse şişenin hareket hızı ile farklı çizgisel biçimler oluşturmak mümkündür.



**Görsel 76. Max Ernst, Öklidyen Olmayan Bir Sineğin Uçuşunun İlgisini Çeken Genç Adam, 1942, Tuval Üzerine Yağlı Boya ve Emaye, 82x66 cm, Özel Koleksiyon, Zürih.**

**Kaynak: <http://plumedeploambe.blogspot.com/2012/04/max-ernst-levity-and-gravity-in-his.html>**

Max Ernst, Görsel 76'daki biçimlerde soyutlamalarda bulunarak karışık teknikte çalışmayı tamamlamıştır. Damlama tekniğinden sonra eklediği hayvan biçimine benzer figür ile yarı otomatik bir yaratı sürecinde bulunmuştur.

### ***2.5. Exquisite Corpse: (Nefis Ceset Oyunu)***

Exquisite Corpse tekniği, 1925 yılında 54 Rue Du Chateau adlı caddede bir grup sürrealist sanatçı tarafından denenmiştir (Passeron, 2000: 263). Deyim olarak zarif gövde ya da ceset anlamına gelen bu kavram bir çeşit oyundan oluşmuştur. Oyun ilk oynandığında birbirlerinden habersiz sanatçılar bir kağıda rastgele kelimeler yazmış ve kağıdı katlayarak sırası ile elden ele dolaştırmışlardır. Kağıt açıldığında kelimeler birleştirilmiş; Le- cadavre-exquis-boira-le vin-nouveau (Enfes kadavra taze şarabı içecek) cümlesi oluşmuştur (Leroy, 2006: 15). Oyunun ismi bu cümleden esinlenilerek konulmuştur. Tekniğin uygulanış biçimi dadacı sanatçı Tristan Tzara'nın torbadan rastgele çektiği kelime oyununa benzerlik göstermektedir. Daha sonra oyun, görsel alanda da denenmiştir. Oyundan oluşan teknik ve sanatçılar, dönemin eleştirmenleri

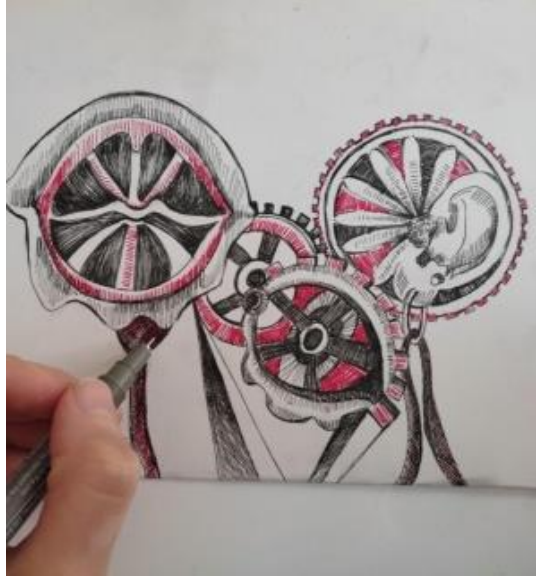
tarafından olumsuz eleştirilere maruz kalmıştır. Andre Breton “Nefis Ceset” hakkında şöyle bir açıklamada bulunmuştur:

Çocukca eğlencelerden hoşlandığımız için bize acıyan ve aynı zamanda bireysel olarak güpegündüz bu gibi canavarları ürettiğimizden kuşkulanan 1925-30 yıllarının kötü niyetli eleştirmenleri bizlere savsaklamalarının bir ölçüsünü daha sunmuşlardır. Gerçekten de bu üretimler de bizleri çoşturan şey, ne pahasına olursa olsun onların kesinlikle bir tek beyin tarafından üretilemeyeceğinin belirtisini taşımalarıdır. (...) Leziz ceset ile-sonunda-eleştirel düşünceyi serbest bırakmanın ve zihnin eğretileme etkinliğine tam bir özgürlük tanımının kesin yolu bulunmuştur. (...) Leziz Ceset tekniğine uyan resimler, tanımlamaları gereği antropomorfizmi doruk noktasına ulaştırma ve dış dünya ile iç dünyayı birleştiren ilişki yaşamını olağanüstü biçimde vurgulama amacındadır (Batur, 1997: 338-339).

Tekniğin rastlantısal yönü, zihnin kontrolünün devre dışı bırakılmasına ve biçimlerin olağanüstü şekillerde görünmesine katkı sağlamıştır.

### 2.5.1.Uygulanışı

Malzeme olarak kağıt, kalem boya vb. araçlar kullanılabilir. Uygulama boyunca her sanatçının aynı araç-gereçleri kullanması çalışmada bütünlük sağlayabilir. İlk bir tabaka kağıt, oynayan kişi sayısı kadar yatay eşit parçalara katlanır. Kişi sayısı en az iki en fazla dört sanatçıdan oluşabilir. Birinci sanatçı katlanan ilk alana dilediği resmi yapar; ikinci alanın en üst kısmına kendi çalışmasının uç kısımlarını çizer ve kağıdı katlar (Görsel 77).



Görsel 77. Tez Uygulaması Sırasında Çekilmiş Dijital Fotoğraf.  
Uygulama: Pınar Kaya

Diğer sanatçı ilk sanatçının kendi alanına bıraktığı referans çizgilerle çalışmasını tamamlar ve üçüncü kısmın en üst alanına çalışmasının devamını çizer (Görsel 78-79).



**Görsel 78. Tez Uygulaması Sırasında Çekilmiş Dijital Fotoğraf.**

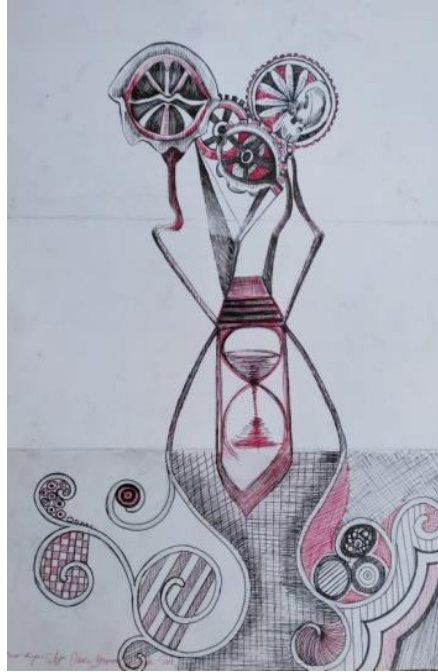
**Uygulama: Aylin Gürel Bayman**



**Görsel 79. Tez Uygulaması Sırasında Çekilmiş Dijital Fotoğraf.**

**Uygulama: Macide Türk**

Bu işlem katılımcı sayısı bitene kadar tekrar edilir. Bölümler tamamlandıktan sonra katlanılan kağıt açılır ve ortaya çıkan görüntü başlı başına tek bir yapıt olarak değerlendirilir (Görsel 80). Burada amaç, kişilerin bilinçaltında bulunan imgelerin gün yüzüne çıkarılmasını sağlamaktır.



**Görsel 80. Tez Uygulaması Sırasında Çekilmiş Dijital Fotoğraf**  
**Uygulama: Aylin Gürel Bayman, Macide Türk, Pınar Kaya.**

Exquisite Corpse tekniğinde referans çizgilerden yola çıkılarak sanatçıların çağrışımında bulunmaları ve son kısımda çalışmanın bir bütün olarak inceleniyor olması, serbest çağrışım tekniği ile benzerlik taşımaktadır.



**GörSEL 81. Breton, Lamba, Tanguy, 1938, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, DACS, Londra.**

**Kaynak:** <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/31332>



**GörSEL 82. Masson, Ernst, Moirise, 1927, Kağıt Üzerine Karışık Teknik, ARS, New York.**

**Kaynak:** <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-explaining-exquisite-corpse-surrealist-drawing-game-die>

Sanatçıların öncesinde neyin çizildiğini bilmemesi ve kendi üslubunca imgeyi kağıda aktarması, çalışmanın bütününde alakasız biçimlerin oluşmasına ve tesadüfi birleşmelere neden olmuştur. Her ne kadar otomatik biçimde eser üretimini hedefleseler de materyali aynı kullanmaları, belli bir kural doğrultusunda hareket ettiklerini düşündürmektedir. Bu durumun otomatik anlayışa ters düştüğü söylenebilir.

## **2.6. Kaligram**

Kalligram tekniği şekilli dizelerden oluşan bir resimleme dilidir 20.yüzyılın başlarında Fransız şair Guillaume Apollinaire tarafından uygulanmıştır (Bulduk Türkmen, 2018: 346). 21.yy. da Tipografi adıyla anılan kalligram tekniği, geleneksel ve dijital yöntemler

aracılığıyla çalışılmaya devam etmektedir. Bu teknikte genellikle Latin ve Arap harfleri kullanılmaktadır.

### 2.6.1.Uygulanışı

Kağıt ya da tuval üzerine; fırça, kalem, kamaş, divit uç, su bazlı boya, mürekkep vb. materyaller kullanılabilir. Çeşitli yazı karakterleri ile forma göre biçimler elde edilir. Harflerin incelik kalınlık, büyüklük-küçüklükleri çalışmaya estetik bir görünüm katar. Harflerin bazı yerlerde uç kısımlarının uzatılması biçimin oluşmasına katkı sağlar. Sanatçı bu teknikte dilerse ön taslak hazırlayabilir.



**Görsel 83. Tez Uygulaması Sırasında Çekilmiş Dijital Fotoğraf**

Görsel 30'da kuş biçimini oluşturan yazı karakterleri ile "Gökotta" kelimesi yazmaktadır. Türkçede karşılığı olmayan bu kelime, İsveççede kuşların sesini dinlemek için sabah erkenden uyanıp dışarı çıkmak anlamına gelir.





Görsel 84. Guillaume Apollinaire, 1915, Kağıt Üzerine Kaligram, 34.7x 41.2 cm. Kaynak:[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Guillaume\\_Apollinaire\\_-\\_Calligramme\\_-\\_Po%C3%A8me\\_du\\_9\\_f%C3%A9vrier\\_1915\\_-\\_Reconnais-toi.png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Guillaume_Apollinaire_-_Calligramme_-_Po%C3%A8me_du_9_f%C3%A9vrier_1915_-_Reconnais-toi.png)



Görsel 85. Andre Masson, Litografi, 1944, Litografi, 24.x30.5 Kaynak:<https://www.rivestoitalia.com/shop/p/la-chimere-au-serpent-sketch-andre-masson>

Görsel 84'te Fransız şair Guillaume Apollinaire'in, "Reconnais-toi, Cette adorable personne c'est toi, Sous le grand chapeau canotier, Oeil, Nez, La bouche, Voici l'ovale, de ta figure, Ton cou exquis, Voici enfin l'imparfaite image de ton buste adore, v comme à travers un nuage, Un peu plus bas c'est ton coeur qui bat" sözleriyle yazdığı şiiri bir kadın biçimini oluşturan görsel bir şiire dönüşmüştür. Bahsi geçen kadının şairin sevgilisi olduğu söylenebilir. Görsel 85'te Andre Masson Arap harflerinden şahlanmış bir at figürünü oluşturmuştur. Kaligram tekniğinde Gestalt Kuramı'nda bulunan "Tamamlama" ilkesinin olduğu söylenebilir.

## 2.7. Fümaj

Fümaj tekniği tütsüleme anlamında kullanılır. "Yanmakta olan bir mum ya da kandil, yanabilme özelliği taşıyan bir ek bırakması sağlanır" (Passeron, 2000: 264). Teknik, Wolfgang Paalen tarafından denenmiştir.

### 2.7.1. Uygulanışı

Yanan bir mum; kağıt, tuval ya da bir duralitin yakınına yaklaştırılır ve çeşitli biçimlerde şekiller oluşturulur (Görsel 32).

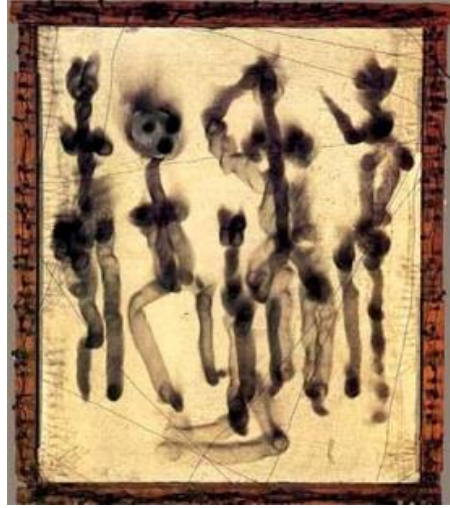


**Görsel 86. Tez Uygulamasında Çekilmiş Diital Fotoğraf.**



**Görsel 86. Tez Uygulamasında Çekilmiş Diital Fotoğraf.**

Yüzey ile mumun arasındaki mesafe uzadıkça is zerrecikleri daha az ve açık tonlarda, mesafe kısaldıkça is daha yoğun ve koyu tonlarda görülmektedir. Sanatçı vurgu yapmak istediği noktada mumun mesafesini kısaltabilir. Mum, kağıda yaklaştıkça kağıt yanabilmektedir. Mesafeyi ayarlayabilmek için çalışmanın öncesinde birkaç deneme yapılabilir. Kağıdın gramajının yüksek olması yanmayı engelleyebilir. Uzun lekeler elde etmek için mum, aşağıdan yukarıya doğru hareket ettirilebilir. Tütsüleme işlemi, uygulayan kişinin isteği doğrultusunda otomatik ya da yarı otomatik biçimde gerçekleşebilmektedir (Görsel 87).



**Görsele 88. Wolfgang Paalen, 1937, Kağıt Üzerine Fümaj.**  
**Kaynak:**<https://uploads6.wikiart.org/images/wolfgang-paalen/fumage-1937.jpg>



**Görsele 89. Wolfgang Paalen- 1937- Fümaj.**  
**Kaynak:**[https://en.wikipedia.org/wiki/Wolfgang\\_Paalen#/media/File:Wolfgang\\_Paalen,\\_Les\\_%C3%A9trangers\\_1937.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Wolfgang_Paalen#/media/File:Wolfgang_Paalen,_Les_%C3%A9trangers_1937.jpg)

Wolfgang Paalen, Görsele 88’de kağıt üzerine sadece yanan mumun isini kullanarak boyamayı tamamlamıştır. Tütsüleme işlemi ile soyuta varan figüratif biçimler oluşturmuş, çalışmayı yarı otomatik gerçeküstücü anlayışla tamamlamıştır. Görsele 88’de Paalen, yağlı boya ile fümaj tekniğini karıştırarak soyutlamalarda bulunmuştur.

## **2.8. Fotoğrafik Hile**

Filmin banyosu sırasında fotoğraf üzerinde değişiklik (manipulation) yapmak anlamındadır. Man Ray tarafından keşfedilmiştir. Karanlık odada ışık kısa bir süre yakılır ve görüntüde hayaletimsi negatif şekiller oluşur. Böylelikle biçimlerde değişkenlik görülür (Hopkins, 2006: 120). Bir diğer bilinen şekli Double Exposure (Çift Pozlama) dur. Double Exposure’da görüntü parçalara ayrılır ya da üst üste getirilir. 21.yy. da bu teknik daha çok Dijital ortamlarda gerçekleştirilmektedir.

### **2.8.1.Uygulanışı**

Herhangi bir nesnenin ya da figürün farklı açılardan fotoğrafları çekilir. Photoshop vb. programlarda çekilen bu fotoğraflar üst üste getirilerek yerleştirilir. Gerek duyulursa katmanların opasite değerleri ile oynanarak görüntü saydamlaştırılır. Aynı görüntü

birden fazla kopyalanabilir ya da simetrisi eklenebilir. “Görüntü” Panelinden “Ayarlar” butonuna, oradan da “Tersine Çevirme” butonuna tıklayarak, filmin banyosu sırasında oluşan görünüm elde edilir (Görsel 90-91).



**Görsel 90. Tez Uygulaması Sırasında Çekilmiş Dijital Fotoğraf**



**Görsel 91. Tez Uygulaması Sırasında Çekilmiş Dijital Fotoğraf**

Görsel 92’de Man Ray aynı görüntüyü çoğaltarak üst üste yerleştirmiştir. Bu durum gözde titreşimli ve hareketli bir etki oluştururken aynı zamanda izleyiciyi optik bir yanılsamaya itmektedir.



**Görsel 92. Man Ray, 1961, Fotoğrafik Hile**

**Kaynak: <https://www.dia.org/art/collection/object/man-ray-version-man-ray-41812>**

Sanatçı biçimsel bozulmalarla birlikte farklı birleşmeler sonucu yeni görünümeler meydana getirmiş, bilinen yapıyı değiştirerek bozmuştur (Görsel 92).

### **2.9. Dekalkomani (Çıkarma)**

Dekalkomani tekniği Oscar Dominguez tarafından keşfedilmiş, sonrasında Max Ernst'te tekniği çalışmalarında uygulamıştır.

Dekalkomani tekniği, gerçeküstücü mitosun son buluşlarından biriydi. Bir tür baskı tekniğiydi... Yazın alanında 'otomatik yazma' neyse, güzel sanatlarda da kolaj, frotaj ve dekalkomani oydu. Bu tekniklerde amaçlananın elde edilmesi, en azından Breton' un Birinci Gerçeküstücülük Bildirgesi'nde öngördüğü üzere "Düşüncenin, kendini aklın her türlü denetiminin dışında ve hem estetik hem de ahlaksal tüm kaygıların ötesinde kabul ettirmesi, dayatması olası değildi. Gerçeküstücülerin akıl ve mantığı yaratıcı sürecin dışında bırakmak için seçtikleri yöntemler, ara süreçler olmaktan öteye gidemiyordu. Bu yöntemler çağrışımları, düşleri, bilinçaltı coşkuları, içgüdüsel davranışı uyarıyor, rastlantılara da açık kapı bırakıyordu, ancak şu da gerçektir ki sanatçı bu verileri hep kendi buluşu olan bir yapıya aktarıyordu (Leroy, 2006: 24).

Dekalkomani aklın denetiminin dışında üretimin yapılmasına olanak sağlayan tam otomatik tekniklerden biridir.

#### **2.9.1.Uygulanışı**

Malzeme olarak mürekkep, boya, spatül, asetat, tuval, kağıt, alüminyum folyo, cam vb. kullanılabilir. Bu teknikte tercih edilen kağıt önemlidir. Kağıt, kalın gramajlı ve

pürüzsüz seçilmelidir. Yüzeyin pürüzsüz olması tekniğin uygulanma kısmında önemlidir. Bristol, mat ve parlak yüzeyi bulunan pürüzsüz bir kağıt türüdür. Bu nedenle Bristol tercih edilebilir. Uygulama kısmında ilkin Bristolün parlak kısmı belirlenir. (Boyayı rahat hareket ettirmek ve lekelenen alanları temizlemek için bristolün parlak kısmını kullanmak daha uygundur). Devamında yağlı boya, terebentin ile inceltilecek sulu bir kıvama getirilir. (Mürekkep ya da akrilik boya kullanmak isteyenler için bol su ile boyanın kıvamı açılmalıdır.) İnceltilecek boya, kağıt üzerine bir spatül aracılığı ile sıçratılır (Görsel 93).



**Görsel 93. Tez Uygulaması Sırasında Çekilmiş Dijital Fotoğraf**

Gerek duyulursa kağıda sürülen boyanın üzerine sprey yardımı ile su ya da terebentin sıçratılabilir. Sonrasında şeffaf Asetat, kağıda sürülen boyanın üzerine yerleştirilir. Asetatın üst kısmından ince bir çubuk yardımı ile boya hareket ettirilir (Görsel 93).



**Görsel 94. Tez Uygulaması Sırasında Çekilmiş Dijital Fotoğraf**

Daha sonra asetat yarısına kadar kağıt üzerinden kaldırılarak, sağ ve sol kısımlarından hareket ettirilir (Görsel 94). Şeffaf asetat ve kalın gramajlı kağıt, boyanın hareketinin

kontrol edilebilmesi ve kağıdın deforme olmaması açısından rahatlık sağlayabilir. Bu şekilde bazen bilinçli bazen kendiliğinden gelişen dokular elde edilebilir.



**Görsel 95. Tez Uygulaması Sırasında Çekilmiş Dijital Fotoğraf**

Başka bir şekilde uygulandığında asetat üzerinde kalan boyalar yeni bir kağıt üzerine tek seferde yerleştirilir. İşlemin sonunda ortaya çıkan şekil, olduğu gibi bırakılıp başlı başına bir yapıt olarak değerlendirilebilir ya da başka bir biçimde düzenlenebilir.



**Görsel 96-97. Tez Uygulaması Sırasında Çekilmiş Dijital Fotoğraf**

Çalışmaların tam otomatik ya da yarı otomatik düzenlenmesi sanatçının tercihinine bağlıdır. Tuval bezi, boyanın daha kolay dağılmasına engel olduğundan kağıt üzerinde daha başarılı sonuçlar elde edilebilir (Görsel 96- 97).



**Görsel 98. Andre Breton, 1935, Kağıt Üzerine Dekalkomani, 25.3x32.3 cm, Moma, Paris.**  
Kaynak:<https://www.moma.org/collection/works/33058>



**Görsel 99. Oscar Dominguez, 1936-Kağıt Üzerine Dekalkomani, 15.4x21.9cm, Moma, New York.**  
Kaynak:<https://www.moma.org/collection/works/33503>

Görsel 98’de Andre Breton tek seferde ve boyaya müdahale etmeden çalışmayı tamamlamış, tam otomatik bir eser üretimi gerçekleştirmiştir. Görsel 99’da Oscar Dominguez çalışmanın sol kısmında bisiklete benzer, sağ kısmında hayvana benzer bir biçim oluşturmuş, yarı otomatik bir şekilde tekniği tamamlamıştır

### 2.9.2. Kelebek Dekalkomani

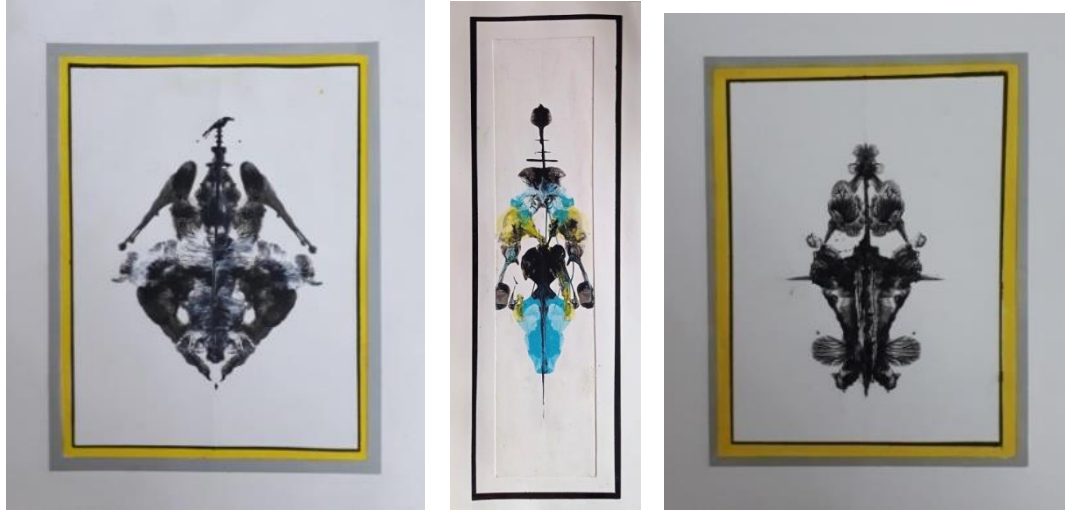
Dekalkomaninin başka bir türüdür. Bülent Özer’e göre “Önceden tasarlanmamış sanat yapıtı üretmek eğilimi”dir (Özer, 2000: 106). Görsel Bristol kağıt üzerine denenmiştir. Kağıt eksensel biçimde katlanır. Sonrasında kağıt açılarak üzerine inceltilmiş yağlı boya bir spatül aracılığı ile sıçratılır (Görsel 100).





**Görsel 100. Tez Uygulamasında Çekilmiş Dijital Fotoğraf**

Devamında kağıt tekrar katlanarak boyanın dağılması sağlanır. Katlanan kağıt açıldığında simetrik ve otomatik biçimde görüntüler elde edilir.



**Görsel 101-102-103. Tez Uygulamasında Çekilmiş Dijital Fotoğraf**

Bu görüntüler izleyiciden izleyiciye değişkenlik gösteren farklı okumalara sebep olmaktadır. Görsel 101 yarı otomatik biçimde yapılırken, Görsel 102 ve 103 tam otomatik biçimde tamamlanmıştır.



**Görsel 104. Bülent Özer-Kelebek Dekalkomani, 1986, Kağıt Üzerine Kelebek Dekalkomani.  
Kaynak: ÖZER Bülent, Kültür Sanat Mimarlık, İstanbul: Yem Yayınevi, 2000.**

Görsel 104'te Özer, hiçbir müdahalede bulunmadan tam otomatik biçimde çalışmayı tamamlamıştır. Eserde sıra dışı biçimlerde görünüm oluşmuş, herkes tarafından farklı yorumlanabilecek bir izlenim söz konusu olmuştur.

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### UYGULAMA RAPORU

#### 1. İçerik - Biçime Yönelik Saptamalar ve Uygulamanın Düşünsel Yönü

Uygulamalar bölümünde yer alan çalışmalarım iki ana başlık altında toplanmıştır. İlk dönem çalışmalarım “Kargaşalar” isimli resim serisinden oluşmuştur. Bu resimler tuval üzerine karışık teknikle yapılmış, çoklu figürlerle tamamlanmıştır (Görsel 105-106-107-108-109-110). Çalışmalarda yağlı boya, akrilik boya, toz pastel, rölyef pasta, rapido gibi malzemeler kullanılmış, pek çok materyal bir arada tuval üzerine uygulanmıştır. Figürler birbirine yakın ve uzak şekilde beyaz zemin üzerine yerleştirilmiş, dağınık kompozisyon türünde yapılmıştır (Görsel 105-106).



Görsel 105. Pınar Kaya, Kargaşalar, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2021, 70x70 cm.

Yer yer soyutlanmış biçimde resmedilen figürlerin uygulanma kısmında klasik anlayışta boya kullanımından bazı alanlarda uzaklaşmıştır. Kadrajın dışına taşan yarım bedenler, resimlerin açık kompozisyon şeklinde görülmesini ve izleyicinin çalışmanın devamını hayal etmesini sağlamıştır. Gerçeküstücü anlayışta üretilen resimlerde insan figürlerinin baş kısımları kuş/karga kafası şeklinde betimlenerek deforme edilmiş, bilinen görünülerinden uzaklaştırılmıştır.



**Görsel 106. Pınar Kaya, Kargaşalar, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2021, 70x70 cm.**

Antropomorfik (insan biçimcilik) şekilde yapılan figürler, sürrealistlerin uyguladığı antropomorfik figürlerle paralellik taşımıştır. Karlı bir zemine yerleştirilen karga başlı figürler dağınık şekilde resmedilerek çalışmada kargaşa oluşturmuş, “Kargaşa” kelimesinden üç farklı anlama gelen kelimeler türetilmiştir. Bu durum Derrida’nın Differa(e)nce örneğindeki ses oyununun görsel versiyonuna benzerlik göstermiştir. Eserlerde anlamın çoğullaşması ve figürlerin biçimsel deformasyona uğratılması onları biçim, anlam ve söylem bağlamında yapıbozuma uğratmıştır.



**Görsel 107. Pınar Kaya, Kargaşalar, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2021, 25x25cm.**



**Görsel 108. Pınar Kaya, Kargaşalar, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2021, 25x25cm.**



**Görsel 109. Pınar Kaya, Kargaşalar, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2021, 25x25cm.**



**Görsel 110. Pınar Kaya, Kargaşalar, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2021, 25x25cm.**

İkinci ana başlıkta ele almış olduğum çalışmalar “Aporialar” isimli seriden oluşmuştur. Son dönem yaptığım bu çalışmalarda kağıt, şeffaf asetat, cam, akrilik boya, permanent kalem ve dijital platformlar kullanılmıştır. “Kargaşalar” serisinden sonra bu seride benzer şekilde yansıtmacı anlayıştan uzaklaşmış buna karşın soyutlama eğilimi daha da arttırılmıştır.

Üç katmandan oluşan çalışmalarda yüzeylerin ilki, emprovize (ön hazırlık yapılmayan) şekilde ve tam otomatik bir biçimde yapılmıştır (Görsel 111-113-114-115-116-117-118). İkinci ve üçüncü katmanlarda birinci katman kontrollü bir şekilde yeniden tekrarlanarak yorumlanmış, yarı otomatik bir yaratı sürecinde bulunulmuştur. Üst üste aynı ve farklı ebatlardaki şasiler birbirlerine yapıştırılmış; ara ve üst bölüme yerleştirilen cam/şeffaf asetatlarda bu katmanların oluşumuna katkı sağlamıştır. Asetat, cam ve kağıdın yanı sıra ızgara şeklindeki materyalle de yüzey ve çerçeve elde edilmiştir (Görsel 113-114-115-116-117). Biyomorfik-geometrik formlara hakim biçimler defalarca tekrarlanarak deformasyona uğratılmış, sarı, siyah, gri ve beyaz tonlara hakim seride sarı renginin yanıtıcı etkisinden faydalanmak için yanında nötr tonlar kullanılmıştır.



Görsel 111. Pınar Kaya “Aporialar”, Karışık Teknik, 2022, 35x50 cm.

Derrida'nın Antik Yunandan ilham alarak yapısökümcü okumayı derinleştirdiği “Aporia” terimi benim çalışmalarıma da ilham vermiştir. Çalışmalarda görüntünün

yıkıma uğramadan tekrar yerleştirilerek inşa edilmesi aporetik bir algı oluşturmuştur. Bu durum yapısökümcü okumada metinlerin sonsuz anlam taşıma özelliği ile örtüşmüş, yapıbozumcu aporetik durumlara örnek olacak şekilde incelenmiştir. Katmanlar arasındaki mesafelerden ötürü de görüntünün algılamasında aporetik bir durum söz konusu olmuştur. İç içe geçen çizgi ve katmanlar görüntünün sabitlenmemesini sağlamış, anlamı ve görünümü çoğullatırarak yapısöküme uğratmıştır.

Yapısökümcü argümanlar doğrultusunda yaptığım uygulamalar sonucunda metinlerin sabitlenemeyeceği düşüncesi gibi sanat eserinin de tek bir anlam ve görünümde sabitlenemeyeceği düşüncesine varılmıştır.

Modern dönemde üretilen teknik ve düşünceler, çalışmalarımda postmodern anlayışla harmanlanarak uygulanmış böylelikle hem tekniklerin devamlılığına, hem de 21. yüzyıl sanatına farklı açıdan bakılmasına katkı sağlamıştır.



Görsel 112. Pınar Kaya, "Aporialar", Karışık Teknik, 35x50cm, 2022

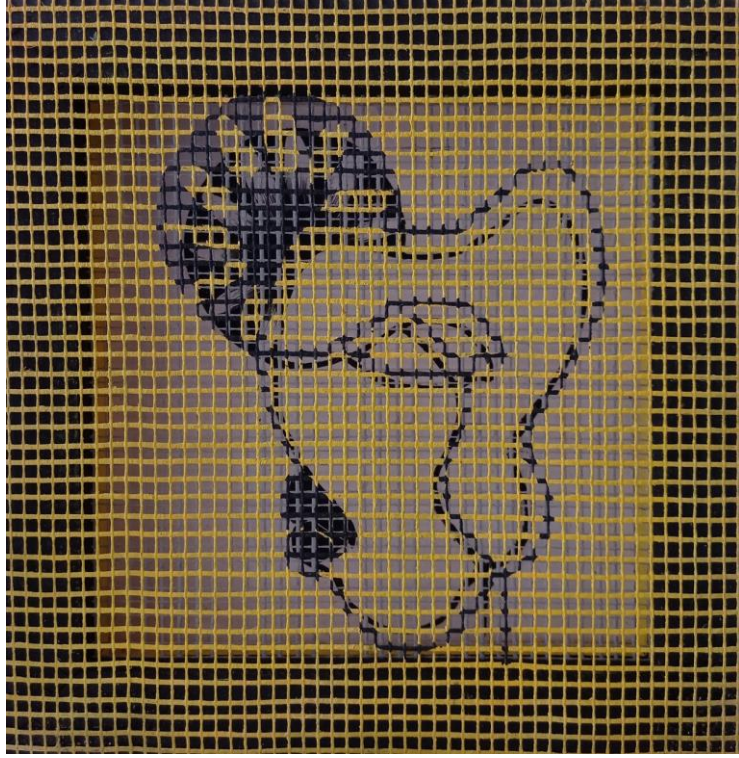


Görsel 113. Pınar Kaya, “Aporialar”, Karışık Teknik, 25x25cm, 2022



Görsel 114. Pınar Kaya, “Aporialar”, Karışık Teknik, 25x25cm, 2022





Görsel 115. Pınar Kaya, “Aporialar”, Karışık Teknik, 25x25cm, 2022



Görsel 116. Pınar Kaya, “Aporialar”, Karışık Teknik, 25x25cm, 2022



Görsel 117. Pınar Kaya, "Aporialar", Karışık Teknik, 35X50cm, 2022

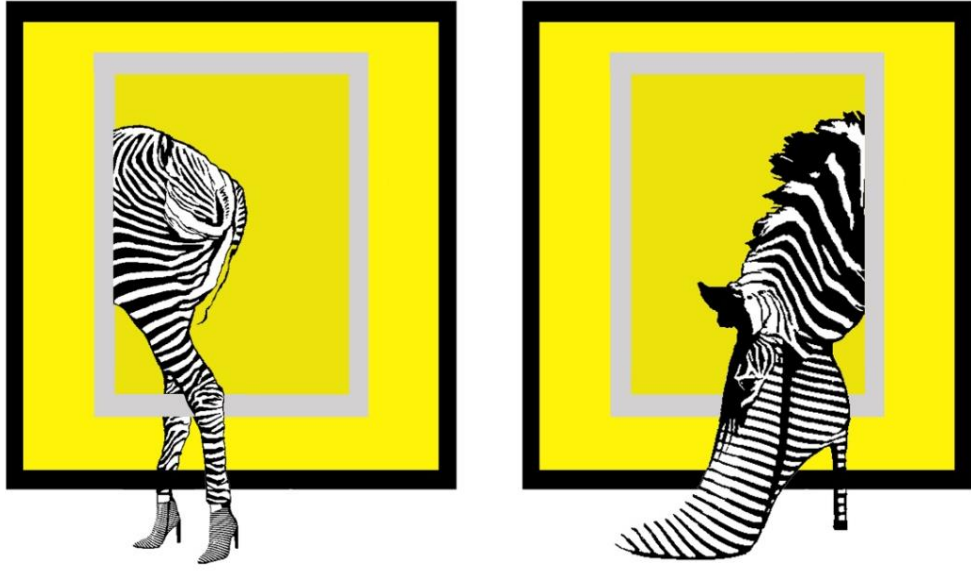


Görsel 118. Pınar Kaya, "Aporialar", Karışık Teknik, 50X70cm, 2022



**Görsel 119. Pinar Kaya, “Aporialar”, Karışık Teknik, 43x40cm, 2022**

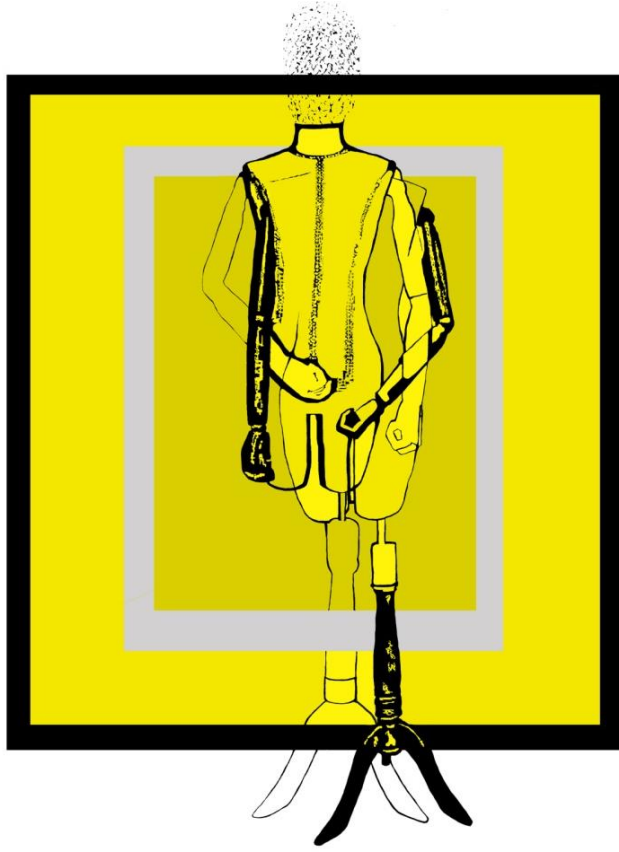
Görsel 120-128 arasındaki çalışmalar dijital ortamlardan faydalanılarak yapılmıştır. Tıpkı diğer Aporetik uygulamalar gibi bu kısımda da program üzerinden katmanlar üst üste getirilmiş, anlam ve görünüm yapı sökümü uğratılmıştır.



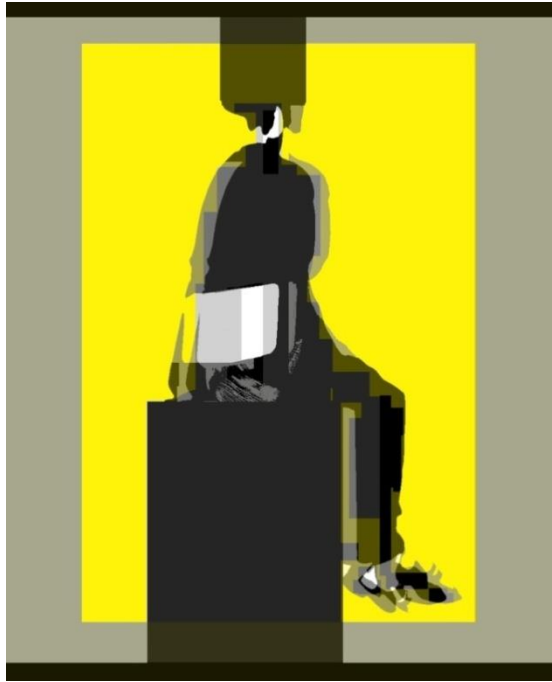
Görsel 120. Pınar Kaya, "Aporialar", Dijital Sanat, Adobe Photoshop CC, 21x29cm, 2022



Görsel 121. Pınar Kaya, "Aporialar", Dijital Sanat, Adobe Photoshop CC, 21x29cm, 2022



Görsel 122. Pınar Kaya, “Aporialar”, Dijital Sanat, Adobe Photoshop CC, 21x29cm, 2022



Görsel 123. Pınar Kaya, “Aporialar”, Dijital Sanat, Adobe Photoshop CC, 21x29cm, 2022



**Görsel 124. Pınar Kaya, “Aporialar”, Dijital Sanat, Adobe Photoshop CC, Double Exposure, 15x29cm, 2022**



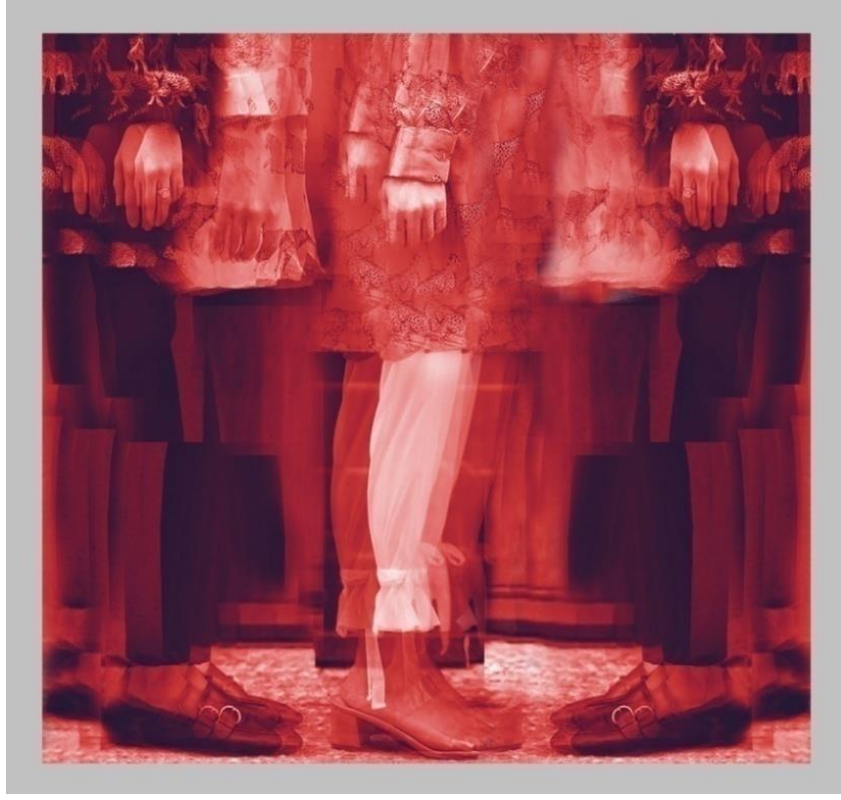
**Görsel 125. Pınar Kaya, “Aporialar”, Dijital Sanat, Adobe Photoshop CC, Double Exposure, 21x29cm, 2022**



**Görsel 126. Pınar Kaya, “Aporialar”, Dijital Sanat, Adobe Photoshop CC, Double Exposure, 21x29cm, 2022**



**Görsel 127. Pınar Kaya, “Aporialar”, Dijital Sanat, Adobe Photoshop CC, Double Exposure, 21x29cm, 2022**



**Görsel 128. Pınar Kaya, "Aporialar", Dijital Sanat, Adobe Photoshop CC, Double Exposure, 30x28cm, 2022**



## SONUÇ

Postmodern dönemde filozof Jacques Derrida tarafından derinlemesine incelenen yapısöküm kavramının dilbilimi alanında çoğunlukla tanımlandığı devamında plastik sanatlardaki eser üretimlerine de katkı sağladığı anlaşılmıştır. Bu dönemde üretilen eserlerde yapısökümcü düşüncenin daha fazla incelenmiş olmasına karşın prototiplerinin modern dönemde, bazen modern felsefenin dışında dadaist ve sürrealist eserlerde olduğu görülmüş, postmodern tavır sergiledikleri tespit edilmiştir. Dadanın eleştirel ve irrasyonel düşünce yapısının, yapısökümün batı metafiziğine getirdiği eleştirisiyle benzerlik taşıdığı saptanmıştır. Dilin belli kurallarla sabitlenmesine karşı çıkan yapısökümcü düşünce gibi dadaistler de; sanatı teknik, malzeme ve konuyla sınırlayan tüm fikir ve eylemlere karşı çıkmıştır. Bu duruma Tristan Tzara'nın sözlükten rastgele çektiği kelimelerden edebiyatın kurallarına başkaldırma eylemi örnek verilerek ilgili konunun pekiştirilmesi sağlanmış, dolayısıyla yapısökümün olduğu anlaşılmıştır. Dadacı anlayışta üretilen eserlerin olması gereken biçimlerinden ya da ifadelerinden farklı olarak yansıtılması, yapısökümün başkalaşım ve yeniden inşa tanımlamaları ile örtüşmüştür.

Toplumsal organizmanın parçalanmasına neden olan devrim ve Birinci Dünya Savaşının etkileri, dadacıların resimlerinde birbirinden alakalı-alakasız parçalı görüntülerin (fotomontajların) oluşmasını sağladığı, bu hususta yapısökümün dikici parçalamalarla okuma biçimine yakın bulunduğu anlaşılmıştır. Bu çerçevede ele aldığımız dadacı sanatçılardan; Marcel Duchamp, Kurt Schwitters, Hannah Höch, Raoul Hausman ve George Grosz'un yapısökümcü düşünce paralelinde eser ürettikleri keşfedilmiştir.

Marcel Duchamp'ın "Çesme ve Taze Dul" isimleri ile dönüşüme uğrattığı Pisuar ve Fransız penceresinde fiziksel bir parçalanmanın olmadığı, böylelikle biçimsel anlamda yapısöküme uğramadığı sonucuna varılmıştır. Jack Derrida'nın "difference-difference" örneğindeki ses benzerliği, Duchamp'ın "French Window-Fresh Widow" adlı yapıtında da görülmüş, sanatçının yaklaşımının yapısökümcü bir davranış olduğu tespit edilmiştir. "Çeşme ve Taze Dul" isimli yapıtların olması gereken anlamlarından söylem

bakımından farklı kelimeler ile tanımlaması sonucu çalışmalarda anlam-söylem bağlamında yapısökümün olduğu saptanmıştır.

Kurt Schwitters'ın, Kommerzbank kelimesinden tesadüfen türettiği Merz kelimesi ile konuşma ve yazı dilini didik didik parçalara bölüp, hecelerini yerlerini değiştirerek yeni sözcükler üretmesi, yapısökümcü bir parçalanma ve yeniden inşadır. Schwitters'ın Merzbaularda ve İstirap Sütununda farklı malzeme kullanımı ve onları üst üste yerleştirmesi, çalışmaları biçim-anlam-söylem bağlamında yapısöküme uğratmıştır. Sanatçının tamamlan-a-mayan, yeniden inşa edilen Merz yapılarında Derrida'nın tamamlan-a-mayan metinlerinin izleri ve yeniden oluşumu görülmüştür. Aynı zamanda Merzbaular yapısökümün taşıdığı dinamik yapıyla benzerlik göstermiş, 21.yüzyılda üretilen yapısökümcü-postmodern enstelasyon çalışmalarının ilk örneklerinin olabileceğini düşündürmüştür.

Hannah Höch'ün çeşitli fotoğraf parçalarından oluşturduğu “Dada Bıçağıyla Yarılmış Almanya'nın Son Wiemar Bira Göbeği Kültürel Dönemi” isimli eserinde, savaşı ve siyasi kimlikleri önce çeşitli şekillerde bir araya getirerek parçalaması, sonrasında tekrar kurma yaklaşımı hem dekonstrüksiyonist bir parçalanma hem de yapısökümcü yeniden kurmacı bir durumdur. Farklı görüntülerin bir arada ve çok katmanlı şekilde kompoze edilmesi sonucu eserde anlam çoğullaşmış, yapısökümcü-sınırsız/sonsuz anlam kazanma durumu söz konusu olmuştur. Aynı zamanda fotoğrafları ait oldukları bağlamından kopararak başka anlam kazandırması yapısökümcü-aporetik algılara da örnek olarak görülmüştür. Höch'ün “Bir Etnografya Müzesinden” isimli seride Boticelli'nin “Venüs'ün Doğuşu” adlı yapıtındaki Afrodite'nin fotoğrafını, başka bir fotoğrafla birleştirerek yeniden yorumlaması çalışmayı biçim, anlam, söylem bağlamında yapısöküme uğratmıştır. Sanatçının folklorik öğeler taşıyan kadın serilerinde var olan imgelerden yola çıkarak yeni mitolojik imgeler oluşturması ve geleneksel yapıları modern görüntüler ile birleştirmesi onları yapıbozuma uğratmış, ikircikli ve hicivli yaklaşımı da mutlak bilinen doğruların sorgulanarak yapıların yeniden düşünülmesini sağlamıştır. Tüm bu biçimsel ve anlamsal yapıbozumlar hiyerarşide önemli olan ikonları-anlamları güç ilişkisinden kopartarak, yerleşik bilinen

manaların terk edilmesini mümkün kılmıştır. Bu hususta yeni bir teknik olan fotomontajın sanatçının eserlerinde yapısöküme sebep olduğu saptanmıştır.

Raoul Hausman'ın grafiksel öğelerden oluşturduğu “Sanat Eleştirmeni” isimli fotomontajında rastgele seçtiği anlamsız harf dizelerini fragmanlara bölerek yeniden bir araya getirmesi ve nihayetinde bir parçalanma ile toplanmanın söz konusu olması yapısökümcü okunmayla sonuçlanmıştır. Birbirinden farklı fragmanlardan oluşan eserde yapıbozumcu- aporetik algıların olduğu, rasyonel aklı alaşağı eden “Mekanik Kafa” isimli çalışmasında da biçim, anlam söylem bağlamında bir yapıbozumun olduğu görülmüştür.

George Grosz'un faşizmi destekleyen Alman elit sınıfına “Toplumun Temel Direkleri” ismini verdiği çalışmasında, toplumsal algılardan ötürü ortaya çıkan ikircikli ifadelerin aporetik bir durumu oluşturması dolayısıyla çalışmada biçim, anlam söylem bağlamında yapıbozumcu-aporetik bir durumun olduğu sonucuna varılmıştır. Aynı zamanda eserde görünen “kaos hali” Derrida'nın yapısökümcü düşüncesindeki “kriz” kavramıyla benzerlik göstermiştir. Sanatçının parçalı imajlardan yeniden oluşturduğu “Toplumun Bir Kurbanı” isimli eserinde de biçim, anlam, söylem bağlamında bir yapıbozumun olduğu keşfedilmiştir.

Dadanın akabinde yer alan sürrealist düşüncenin de tıpkı yapısökümcü düşüncedeki gibi mutlak bilinen durumları sorguladığı ve gerçekte olmayan görünümlere ulaştığı belirtilmiştir. Bu hususta bazı çalışmalarda gerçekte olan varlıklar biçim bağlamında deforme edilerek bozulmuş, dolayısıyla yeniden inşa edilerek tamamlanamamışlardır. Birbiriyle uyuşmayan bu görüntülerde Derridacı felsefedeki gibi estetik olma zorundalığı bulunmamış, koşulsuzluğa rastlantısallık aracılığıyla başvurdukları görülmüştür. Bu çerçevede ele aldığımız Sürrealist sanatçılardan; Francis Picabia, Max Ernst, Andre Masson, Rene Magritte ve Salvador Dali'nin yapısökümcü düşünce paralelinde eser ürettikleri keşfedilmiştir.

Francis Picabia'nın Şeffaf Dönemine ait “Medea” ve “Atrata” isimli çalışmalarında görüntüleri üst üste getirerek tekrar tekrar çalışması, onların yapısökümcü-yeniden kurmacı düşünce ile ilişkili olduğunu, iç içe geçirilen karmaşık çizgilerle de

yapıbozumcu-aporetik bir durumda olduklarını düşündürmüştür. Örnek görsellerle açıklanan Sürrealist çalışmalarında, yapıbozumcu-aporetik durumun yanı sıra Yunan Mitolojisine ait karakterlerin yıkıma uğramadan tekrar yorumlanmasıyla da yeniden inşanın devamlılığı sağlanmıştır. Bu doğrultuda Picabia'nın eserlerinde biçim, anlam, söylem bağlamında bir yapıbozumun olduğu bilgisine ulaşılmıştır.

Max Ernst'ün biçimleri kendi içinde farklı anlamlara gelecek şekilde izleyiciye yeniden okutmasıyla; “Kutsal Konuşma” ve “Loplop Çiçek Sunuyor ya da İnsansı Figür ve Deniz Kabuğu Çiçek” isimli eserlerinde yapıbozum yaklaşımının var olduğu görülmüştür. Ernst'ün ilgili eserlerinde başkalaşım olarak ifade edilen değişim sonrası anlam ve görünüm doğru bilinenle yer değiştirmiş, farklı bir boyuta taşınmıştır. Bu noktada oluşan durumun yapısöküm ile ilişkili olduğu anlaşılmıştır. Sanatçının ikinci kişiliği olarak tanımladığı Loplop kuşunu tekrar tekrar çalışması yeniden kurmacı yapısökümcü bir anlayışla mevcut yapının inşasının devam ettiğini düşündürmüştür. Bu bağlamda yıkıma uğramadan yeniden sentezlenen figürler Ernst'ün eserlerini yapısöküme uğratmıştır.

Andre Masson'ın “Labirent” adlı eserinde betimlenen irrasyonel ve melezleşen fantastik imgeler çalışmanın yeniden inşa edilmesini sağlamıştır. Kavramsal ve biçimsel açıdan yeniden doğuşun simgelendiğini düşündüğümüz bu çalışmada Masson'ın kendisini başkalaşıma uğratarak resmetmesi ve yapıları melezleştirmesi; eseri biçim, anlam, söylem bağlamında yapısöküme uğratmıştır. Sanatçının “Metamorfoz” olarak tanımladığı seri resimlerindeki bitki ve hayvanları dönüştürerek başkalaştırması onların yapısökümle ilişkili olabileceğini düşündürmüştür. Sabitlenmeyen ve sürekli olarak hareket halinde olmayı ön gören metamorfoz kavramı, Derrida'nın “metinlerin hiçbir zaman tamamlanmaması durumu ile ve her metnin kendi içince yeni metin doğurma” düşüncesine eş değer bulunmuştur.

Rene Magritte'in İmgelerin İhaneti isimli seriye ait “Bu Bir Pipo Değildir” adlı yapıtında; kelimeyle imgenin, imgeyle nesnenin arasında hakiki doğal bir bağ bulunmadığına yönelik yaptığı açıklama, yapısökümcü okuma açısından önemli bulunmuştur. Temsil ile hakikatin sorgulandığı eserde Derrida'nın yapısökümcü okumadaki “Karar Verilemezlik” savının bulunduğu tespit edilmiştir. Gerçekte orda

varmış gibi görünen ancak hakikatte sorgulanabilir düzeyde olan durumlar için ifade edilen Karar verilemezlik durumunun, Bu Bir Pipo Değildir de aporetik bir durumda olduğu görülmüştür. Yapısökümün yazı-söz karşıtlığı arasındaki yanılısama Magritte'in hakikat ve temsil arasındaki yanılısamayla örtüşmüştür. Sanatçının 1929 yılında yaptığı kompozisyondan faydalanarak imgeleri 1966 yılında tekrar çalışması, onların sürekli değişerek yapısökümcü bir dönüşüme uğradığını, "Beyaz Irk" isimli yapıtında ise duyuların bedensel unsurlardan koparak yeni yerleştirmelerle tekrar tasarlanması biçim, anlam, söylem bağlamında bir yapısökümün olduğunu göstermiştir.

Salvador Dali'nin biçimsel anlam karmaşasına yol açan "Narkissus'un Metamorfozu" isimli çalışmasında biçim, anlam ve söylemin başkalaşıma uğrayarak yeni bir duruma dönüşmesi eseri yapısöküme uğratmıştır. Muhtemelen Caravaggio'nun Narkissus resminden hareketle yeni bir resim inşa edilmiş mevcut yapı yıkıma uğramadan bozulmuştur. Bu bağlamda çalışmada tekrar inşa edilen biçimlerle yapısökümcü yeni yaratımların olduğu saptanmıştır. Dali'nin 1939-1941 yılları arası kağıt üzerine mürekkeple yaptığı illüstrasyonlarında bilinen formları yeniden inşa ettiği, anlamı çoğullandırdığı, tıpkı yapısökümcü düşüncedeki tamamlanamayan metinler gibi onları sonsuz şekillerde tekrar tekrar yenilenerek kurgulamaya devam ettiği görülmüş, "Mae West'in Yüzü Gerçeküstü Bir Daireye Dönüşebilir" isimli yapıtında da insan portresine ait organları değişik anlam ve biçimlere dönüştürmesi onların yapıbozuma uğratmıştır.

Ele aldığımız dadaist- sürrealist görüşte psikoloji bilimine ve plastik sanatlara ait; serbest çağrışım (serbest bağdaştırma), oneirizm (düşçülük), ruhsal otomatizm (öz devinimcilik), deformasyon, hazır nesne ( ready made) isimli temel kavramların ve frotaj, reklaj (grataj), kolaj, fotomontaj, damlama, exquisite corpse, kaligram, fümaj, fotoğrafik hile, dekalkomani adlı tekniklerin yapısöküme katkı sağladığı tespit edilmiştir. Bireysel çalışılan; frotaj, reklaj (grataj), kolaj, damlama, kaligram, fümaj, fotoğrafik hile ve dekalkomani isimli tekniklerde tek kişinin bilinç-bilinçaltı durumunun ifade edildiği eserler incelenerek yapısökümün varlığı görülmüş, grup halinde çalışılan Exquisite Corpse tekniğinde ise birden fazla kişinin bilinçaltında oluşan görüntüler bir araya getirilerek ilgili örneklerde yapısökümün bulunduğu saptanmıştır. Fotoğrafik hile, kolaj, fümaj, exquisite corpse, frotaj tekniklerinde sanatçıların biçimleri ve anlamları

bozarak yeniden düzenlemeleri onların yapısökümcü düşünceyle ilişkili olduklarını kesinleştirmiştir.

Yapılan araştırma-inceleme ve uygulamalar doğrultusunda plastik sanatlarda yapıbozumun erken örneklerinin dadaist ve sürrealist eserlerde olduğu sonucuna varılmıştır.

Son bölümde yapıbozumcu okuma ışığında yapılan uygulamalarda, dadacı ve gerçeküstücü yöntem-tekniplerden faydalanılarak çalışmalar yapıbozuma uğratılmıştır. Yapıbozum kavramında irdelenen “anlam ve söylemin meçhul -çoğul- olabileceği öngörüsü” bu uygulamalarda sanat eserinin biçim-anlam-söylem bağlamında sabitlenemeyeceği, çoğullaşabileceği ön görüşünü de ortaya koymuş, gizil ifadeleri deşifre ederek gün yüzüne çıkarmıştır. Uygulamalar yapıbozumcu aporetik algılara ve yeniden inşalara örnek olacak şekilde tamamlanmıştır.

Her ne kadar yapısöküm kavramıyla ilgili bilişsel alt yapı postmodern dönemde ortaya çıksa da modern öncesi dönemde bilinçizce de olsa yapısökümcü düşünce bağlamında ele alınacak eserlerin varlığının olup olmadığı araştırılması önerilmektedir.

## KAYNAKÇA

AKGÜL Rahşan Fatma, *1980'lerden Günümüze Grafik Tasarımda Yapıbozumculuk (Deconstructivism)*, (Yayımlanmış Doktora Tezi), İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2008.

ALAN SÜMER Banu, “*Derrida’da Kararverilemezlik ve Sorumluluk İlişkisi*”, FLSF Dergisi, S.18, 2014, ss.31-44.

ALLMER Patrika, *İşte Magritte*, İstanbul: Hep Kitap Yayınevi, 2020. ISBN: 978- 605-192-024-5

ALTINYILDIZ ARTUN Nur, *Sürrealizm Mimarlık*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2014. ISBN-13: 978-975-051647-4

ALTINYILDIZ ARTUN Nur ve ARTUN Ali, *Dada Klavuz*, (çev.: Nur Altinyıldız Artun, Ali Artun, Işık Ergüden, Elçin Gen, Can Gündüz, Ufuk Kılıç, Kemal Lichternest, Kaya Özsezgin, Mustafa Tüzel), İstanbul: İletişim Yayınevi, 2018. ISBN-13: 978-975-05-2352-6

ALTINYILDIZ ARTUN Nur ve OJALVO Roysi, *Arzu Mimarlığı*, İstanbul: İletişim Yayınevi, 2018. ISBN-13: 978-975-05-1126-4

ANLI İrem, *Narsistik Kişilik Bozukluğu ve Sınır Kişilik Bozukluğu Tanısı Alanların Narsistik Gelişim Hattındaki Konumlandırılmalarının Kendilik Psikolojisi Kuramına Göre Karşılaştırılması*, (Yayımlanmış Doktora Tezi), İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2005.

ANTMEN Ahu, *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008. ISBN: 978-975-570-384-8

ARTUN Ali, *Sanat Manifestoları*, İstanbul: İletişim Yayınevi, 2011. ISBN: 978-05-08-28-8

ATAÇ Onur, *On İki Öfkeli Sanatçıyla Dadaizm*, İstanbul: Genç Destek Yayınevi, 2021. ISBN: 978-625-441-129-28

ATALAY M. Cevat, “*Andre Masson Resimlerinde Kaligrafik Eğilimler*”, Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi, Tekirdağ: Namlık Kemal Üniversitesi, C. 2, S. 5, 2014, ss. 27-38.

AYDINALP E. Başak, “*Jacques Derrida'da Yazı ve Anlam Oyunu*”, Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, S. 18, 2017, ss.151-160.

AYTEKİN Semih, *Resim Sanatında Yaratıcı Bir Tavır Olarak Yapıbozum*, (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi), Kastamonu: Kastamonu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2020.

- BATUR Enis, *Modernizmin Serüveni*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997. ISBN:975-363-632-6
- BAYSAL A. Müslüm, *Resim Sanatında Deformasyon*, İstanbul: Urzeni Yayınevi, 2021. ISBN: 978-625-7647-24-7
- BULDUK TÜRKMEN Banu, “*Resimleme Dilinde Alternatif Bir Yaklaşım: Kaligrafi ile Resimleme*”, *Sanat ve Tasarım Dergisi*, S. 22, 2018, ss. 343-359.
- DEMPSEY Amy, *Modern Sanat*, İstanbul: Hep Kitap Yayınevi, 2019. ISBN: 978-605-192-354-3
- DERRIDA Jacques, “*Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences*”, In J. Natoli and Linda Hutcheon, New State University of New York Press, New York, 1993, pp. 223-242.
- DERRIDA Jacques, “*Of Grammatology*”, (trans. Gayatri Chakravorty Spivak), London: The Johns Hopkinson University Press, 1997.
- DERRIDA Jacques, “*Hospitality, Justice and Responsibility: A Dialogue with Jacques Derrida*”, *Questioning Ethics: Contemporary Debates in Philosophy*, ed. R. Kearney, M. Dooley, Routledge. New York, 1999, pp.68.
- ERDEN Canan, “*Dünya Mitlerinde Yılan*”, (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi), Eskişehir: Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2016.
- ERDEN E. Osman, *Modern Sanatın Kısa Tarihi*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2020.
- ETGÜ Ferit, *İstanbul’da Bir Sürrealist: Salvador Dali*, İstanbul: Sakıp Sabancı Müzesi, 2008. ISBN: 978-975-8362-84-4
- FARTHING Stephen, *Sanatın Tüm Öyküsü*, (çev. Gizem Aldoğan ve Firdevs C. Çulcu), İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2020.
- FOUCAULT Michel, *Bu Bir Pipo Değildir*, (çev. Selahattin Hilav), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2020. ISBN: 978- 975- 363-170-7
- GADAMER H. Georg, *Truthand Method*, (trans. by Joel Weinsheimer and Donald G. Marshall), New York, USA, 1989.
- GADAMER H. Georg, *Hakikat ve Yöntem*, (çev. Hüsamettin Arslan ve İsmail Yavuzcan), C. 1, İstanbul: Paradigma Yayınları, 2008.
- GAILLEMIN J. Louis, *Dali Büyük Paranoyak*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009.
- GENÇ Adem, *Dada-Antropi ve Nedensizlik Açısından Dadacı Sanat Hareketlerinin Çözümlemesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 1983.
- GİDERER H. Engin, *Resmin Sonu*, Ankara: Ütüpya Yayınevi, 2003. 975-6361-00-X



GÜREL BAYMAN Aylin ve ŞENOL Tolga, “Kurt Schwitters Merzlerinin YüzeYden Taşması: Merzbau”, İdil Dergisi, S. 85, 2021, ss. 1319-1328.

GÜVEN Sena, *Çağdaş Sanat Pratiklerinde Yaratıcı Bir Tavrı Olarak Yapıbozum*, (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi), Antalya: Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2022.

HAHN Stephan, *Derrida Üzerine*, (çev. Hazal İnaltekin), Ankara: Sentez Yayınevi, 2014. ISBN: 978-605-5790-76

HİLAV Selahattin, *Gerçeküstüçülük*, İstanbul: De Yayınevi, 1962.

HODGE Susie, *Beş Yaşındaki Çocuk Bunu Neden Yapamaz*, (çev. Firdevs C. Çulcu ve Gökçe Metin), İstanbul: Hayalperest Yayınları, 2013.

HODGE Susie, *Sanatın Kısa Öyküsü*, İstanbul: Hayalperest Yayınları, 2019. ISBN: 978-605-192-242-3

HOPKINS David, *Dada ve Gerçeküstüçülük*, Ankara: Dost Yayınevi, 2006. ISBN. 975-298-263-8

İPŞİROĞLU Nazan ve İPŞİROĞLU Mazhar, *Sanatta Devrim*, İzmir: Ada Yayınları, 1978.

KALKAN ERENUS Özlem, *Marcel Duchamp'ın Yapıtlarına Çözümleyici Bir Katalog Çalışması*, (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2012.

KRAUSSE A. Carola, *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*, İstanbul: Literatür Yayıncılık, 2005.

KÜÇÜKALKAN Gülhanım, *"Anlamın Yapısökümü: Haberi Derrida'dan Okumak*, (Yayımlanmış Doktora Tezi), Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2017.

KÜÇÜKALKAN Gülhanım, *Derrida ve Yapısöküm*, İstanbul: Arı Sanat Yayınevi, 2018. ISBN:978-605-5021-97-9

KÜÇÜKALP Kasım, *Jacques Derrida Felsefenin Dekonstrüksiyonu*, İstanbul: Ketebe Yayınevi, 2020. ISBN: 978-625-7014-32-8

LEROY C. Klingsöhr, *Gerçeküstüçülük*, (çev. M. Tahsin Yalım), İstanbul: Remzi Kitabevi, 2006.

LYNTON Norbert, *Modern Sanatın Öyküsü*, (çev. Cevat Çapan ve Sadi Öziş), İstanbul: Remzi Kitabevi, 1982.

MEGILL Allan, *Aşırılığın Peygamberleri*, (çev. Tuncay Birkan), İstanbul: Say Yayınevi, 2012. ISBN: 978-605-02-01-69-7

MORLEY Simon, *Modern Sanatın Yedi Anahtarı*, İstanbul: Hayalperest Yayınları, 2019. ISBN: 978-605-9452-65

- MORTLEY Raoul, *Fransız Düşünürleriyle Söyleşiler*, Ankara: İmge Kitabevi, 2000.
- MUNSLOW Alun, *Tarihin Yapısökümü*, (çev: Abdullah Yılmaz), İstanbul, Albaraka Yayınevi, 2000.
- NERET Gilles, *Dali*, (çev. Ahu Antmen), İstanbul: Abc Yayınevi, 1997. ISBN: 975-09-0342-0
- ÖĞRETMEN Semra, *Mitos Yansımaları: Christa Wolf'un 'Kassandra' ve 'Medea'. Stimmen' Adlı Mitos Çalışmalarında Kadın İmgesi*, (Yayımlanmış Doktora Tezi), Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019.
- ÖZER Bülent, *Kültür Sanat Mimarlık*, İstanbul: Yem Yayınevi, 2000.
- PASSERON Rene, *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi*, (çev. Sezer Tansuğ), İstanbul: Remzi Kitabevi, 2000. ISBN: 975-14-0181-X
- RAMOND Charles, *Derrida Sözlüğü*, İstanbul: Say Yayınevi, 2011.
- SAĞLIK G. Nur, "Psikanalitik Kuram ve Sosyal Hizmet", *Dergipark*, S. 31, 2021, ss.435-455.
- SAUSSURE De Ferdinand, *Genel Dilbilim Dersleri*, (çev. Berke Vardar), İstanbul: Multilingual Yayınları, 1998.
- SIM Stuart, *Derrida ve Tarihin Sonu*, (çev. Kaan H. Ötken), İstanbul: Everest Yayınevi, 2000.
- SÖZEN Metin, TANYELİ Uğur, *Sanat Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2010. ISBN: 978-975-14-1442-7
- ŞENOL Tolga, *Görmenin Morfolojisi: Soyut-Geometrik Olasılıklar ve Anamorfik Oluşumlar*, (Yayımlanmış Doktora Tezi), Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2017.
- TAŞÇIER Feysel, "Gadamer'in Diyalektik Hermeneutiği", *Dokuz Eylül Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, C.4, S.2, Bursa, 2017, ss. 37-52.
- TUNALI İsmail, *Felsefenin Işığında Modern Resim*, Ankara: Fol Yayınevi, 2020.
- TURANİ Adnan, *Sanat Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Remzi kitabevi, 2011.
- UÇAR Metin, "Narkissos Mitinin Görsel Sanatlara Yansıması", *SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, C. 12, S. 23, 2019, ss. 271-288.
- YANIK Hayrullah, "Yapısöküm Üzerine Birkaç Not", *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi*, C. 1, S. 2, 2016, ss.91-98.
- YILDIRIM Adem, "Difference'ın Serüveni", *Dergipark*, S. 55, 2012, ss. 241-273.

YILDIZ Kübra, *Resim Sanatında Derrida Etkisi*, (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi), Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2019.

YILMAZ Mehmet, *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ankara: Ütopya Yayınevi, 2006. ISBN: 975-6361-34-4

## İnternet Kaynakça

<http://www.sanatatak.com/view/cesme-duchamp-tarafindan-yaratilmadi>

<https://www.youtube.com/watch?v=J5HOJISEXvA&t=170s>

<https://www.e-skop.com/skopbulten/berlin-dadacilari-arasinda-bir-kadin-hannah-hoch/1742>

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/hausmann-the-art-critic-t01918>

<https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-9-spring-2007/you-nourish-yourself-everything-you-hate>

<https://lisarufus.com/2018/04/15/andre-masson-le-labyrinthe/>

<https://www.youtube.com/watch?v=8ji5R5jeFpw>

<https://www.ntv.com.tr/galeri/sanat/dunyanin-en-degerli-yumurtalari-fabergeler-londrada-sergilenmeye-baslandi,-EHX9Z0XkUqwfqw4hPwAgw/TPvnVoUNTkiMHTCXhFdb0Q>