



**ÇAĞDAŞ SERAMİK  
SANATINDA ALTERNATİF BİR ANLATIM  
DİLİ OLARAK DERRİDA ÖRNEĞİ  
ÜZERİNDEN YAPISÖKÜM TEKNİĞİNİN  
İNCELENMESİ VE UYGULAMA  
ÖRNEKLERİ**

**Sanatta Yeterlik Tezi**

**Tuba Marmara**

**Eskişehir 2025**

**ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINDA ALTERNATİF BİR ANLATIM DİLİ  
OLARAK DERRİDA ÖRNEĞİ ÜZERİNDEN YAPISÖKÜM TEKNİĞİNİN  
İNCELENMESİ VE UYGULAMA ÖRNEKLERİ**

**Tuba MARMARA**

**SANATTA YETERLİK TEZİ**

**Seramik Ana Sanat Dalı**

**Danışman: Prof. S. Sibel SEVİM**

**Anadolu Üniversitesi**

**Lisansüstü Eğitim Enstitüsü**

**Temmuz 2025**

**Eskişehir**

## JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

.....'nın“.....

.....  
.” başlıklı tezi .../.../20.. tarihinde aşağıdaki jüri tarafından değerlendirilerek “Anadolu Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği'nin ilgili maddeleri uyarınca, ..... Ana Bilim/Ana Sanat dalında .....Programında Yüksek Lisans/Doktora/Sanatta Yeterlik tezi olarak kabul edilmiştir.

|                |   | <u>Soyadı</u> | <u>Ünvanı Adı</u> | <u>İmza</u> |
|----------------|---|---------------|-------------------|-------------|
| Üye (Danışman) | : | .....         | .....             | .....       |
| Üye            | : | .....         | .....             | .....       |
| Üye            | : | .....         | .....             | .....       |
| Üye            | : | .....         | .....             | .....       |
| Üye            | : | .....         | .....             | .....       |

.....

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürü

## ÖZET

### ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINDA ALTERNATİF BİR ANLATIM DİLİ OLARAK DERRİDA ÖRNEĞİ ÜZERİNDEN YAPISÖKÜM TEKNİĞİNİN İNCELENMESİ VE UYGULAMA ÖRNEKLERİ

Tuba MARMARA

Seramik Ana Sanat Dalı

Anadolu Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Temmuz 2025

Danışman: Prof. S. Sibel SEVİM

Seramik; bir malzeme olmanın yanında köklü geçmişiyle hem günlük hayatımızı kolaylaştıran işlevsel nesnelerle, hem de plastik sanatların bir dalı olarak estetik algımıza hizmet eden eserlerle bizlere eşlik eden bir tasarım alanı ve bilimi olan bir sanat dalıdır. Diğer sanat dalları gibi postmodernist süreçte disiplinlerarası etkileşimle ifade gücünü zenginleştirmeye başlayan seramik sanatının modern dönemde dönüşmeye başlayan geleneksel yapısı, postmodernist sürece evrilerek çağdaş örneklerle dönüşmüştür.

Öte yandan felsefe ve dil temelli bir edebiyat eleştirisi olan, Jacques Derrida tarafından 1960'ların sonlarına doğru postmodernist süreçte kendini gösteren yapısöküm kavramı, tüm sanat dallarında olduğu gibi seramik sanatıyla da etkileşime girmiştir. En temel ifadeyle; yıkıp, yeniden inşa etmek anlamında kullanılan yapısöküm kavramı, seramik sanatında hem anlatım gücünü geliştiren örneklerin karşımıza çıkmasına hem de anlam katmanlarının çoğalmasına olanak tanımıştır. Dolayısıyla yapısöküm kavramı, sanatçılar için alternatif bir dil olması bakımından sıklıkla başvurulan bir yöntem olmuştur.

Gerek kavramsal boyutta gerek biçimsel müdahalelerle seramik form üzerinde uygulanan yapısöküm kavramı; işlevselliğini kaybeden bir seramik ürün için, artistik bir forma dönüşüp yeni bir anlama sahip olmasına, diğer açıdan atık seramik parçaların bir kavram bağlamında kompoze edilerek sanat nesnesine dönüşmesine zemin hazırlamıştır. Bunun yanında kültürel işleve sahip seramik formlara yapılan fiziksel müdahalelerle popüler

kültür nesnelere dönüşmesine, yine seramik form yüzeyindeki dekoratif unsurların bozulmasıyla da anlam dönüşümlerine imkân sunan yapışöküm kavramı, seramik sanatı için ifade biçimlerinin çeşitlenmesine aracı olmuştur.

Bu yönüyle düşünüldüğünde, araştırmaya konusu, seramik sanatı için yeni ifade biçimlerinin yapışöküm kavramı bağlamında araştırılmasını ele almakta, bununla birlikte seramik sanatçıları ve bu konuda eğitim alanlar için yeni bakış açılarının geliştirilmesini amaçlamaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Yapışöküm, Dekonstrüksiyon, Yapıbozum, Seramik Sanatı.



## ABSTRACT

### ANALYSIS OF THE DECONSTRUCTION TECHNIQUE AS AN ALTERNATIVE LANGUAGE OF EXPRESSION IN CONTEMPORARY CERAMIC ART THROUGH THE EXAMPLE OF DERRIDA AND PRACTICAL APPLICATIONS

Tuba MARMARA

Department of Ceramic Arts

Graduate School of Anadolu University, July 2025

Supervisor: Prof. Sıdıka Sevim

Ceramics, beyond being merely a material, is a field of art and science that accompanies us both with functional objects that facilitate our daily lives and with works that serve our aesthetic perception as a branch of the plastic arts, rooted in a deep historical tradition. Like other art forms, ceramic art has enriched its expressive power through interdisciplinary interactions during the postmodern period. Its traditionally defined structure, which began to transform in the modern era, has evolved into contemporary examples through the influence of postmodernism.

On the other hand, the concept of deconstruction—originally a philosophy and language-based literary criticism introduced by Jacques Derrida in the late 1960s during the rise of postmodernist thought—has also interacted with ceramic art, as it has with all art forms. At its core, deconstruction, which entails breaking down and reconstructing, has enabled the emergence of ceramic works that not only expand expressive capacity but also multiply layers of meaning.

Consequently, deconstruction has become a frequently employed method by artists as an alternative mode of expression. Whether on a conceptual level or through formal interventions, the application of deconstruction to ceramic forms has allowed a non-functional ceramic object to transform into an artistic form imbued with new meaning.

Additionally, it has paved the way for discarded ceramic fragments to be composed into artworks within a conceptual framework. Moreover, by physically altering ceramic forms

with cultural significance, artists have turned them into objects of popular culture. The deconstruction of decorative elements on ceramic surfaces has also provided opportunities for shifts in meaning, thereby diversifying modes of expression in ceramic art.

In this respect, the research subject focuses on exploring new forms of expression in ceramic art through the lens of deconstruction, while also aiming to foster new perspectives for ceramic artists and those undergoing education in this field.

**Keywords:** Deconstruction, Structural Breakdown, Ceramic Art.



## TEŞEKKÜR

Uzun soluklu bir yolculuk olan sanatta yeterlik dönemi ve tez çalışması boyunca; bilgi ve tecrübesiyle, üretken kimliği ve azmiyle hem bana rol model olan hem de desteğiyle yoluma ışık tutan danışmanım Prof. S. Sibel Sevim’e ilk teşekkürümü iletmek isterim.

Akademik yolculuğumun ilk başından itibaren bana inanan, güvenen ve bugünlere gelmemde katkı sağlayan tüm hocalarıma teşekkür ederim.

Sabrı, ilgisi ve her koşulda desteğiyle bu yorucu, emek emek işlenen süreçte beni yalnız bırakmayan eşim Ertolga Marmara’ya, tüm yorgunluklarımı ona baktıkça unuttuğum canım oğlum Mehmet Alp Marmara’ya teşekkür ederim.

En son teşekkür de varlıklarını kalbimde hissettiğim anne ve babama.

Tuba Marmara

....../....../20....

## **ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ**

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmamın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “Bilimsel İntihal Tespit Programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

.....

(İmza)

(Öğrencinin Adı Soyadı)

## ÜRETKEN YAPAY ZEKÂ KULLANIM BEYANI

Bu tezi hazırlarken (örneğin ChatGPT, Gemini, DALL-E vb.) üretken yapay zekâ programlarından destek aldığımı/almadığımı beyan ederim. Tezin hazırlığı aşamasında üretken yapay zekâ programlarından (örneğin çeviri, bilimsel makale vb.) desteği aldım. Üretken yapay zekâ programlarından aldığım bilgilerin doğruluğunu kontrol ettiğimi bildiririm.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

.....

(İmza)

.....

(Öğrencinin Adı Soyadı)

## İÇİNDEKİLER

|                                                          |      |
|----------------------------------------------------------|------|
| BAŞLIK SAYFASI .....                                     | i    |
| JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....                               | ii   |
| ÖZET .....                                               | iii  |
| ABSTRACT.....                                            | v    |
| ÖNSÖZ VE/VEYA TEŞEKKÜR .....                             | vii  |
| ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....         | viii |
| ÜRETKEN YAPAY ZEKA KULLANIM BEYANI .....                 | ix   |
| İÇİNDEKİLER .....                                        | x    |
| GÖRSELLER DİZİNİ.....                                    | xiv  |
| GİRİŞ .....                                              | 1    |
| Amaç .....                                               | 1    |
| Önem .....                                               | 2    |
| Kapsam .....                                             | 3    |
| Yöntem.....                                              | 4    |
| BİRİNCİ BÖLÜM                                            |      |
| 1 YAPISÖKÜMÜN TANIMI VE TARİHÇESİ .....                  | 6    |
| 1.1 Derrida ve Yapisöküm Felsefesinin Temelleri .....    | 7    |
| 1.2 20.yy da Yapisöküm Kavramı.....                      | 11   |
| 1.3 Yapisökümün Tanımı ve Yapisöküm Kavramları.....      | 23   |
| 1.3.1 Sözmerkezcilik (Logocentrisme) .....               | 27   |
| 1.3.2 Fark, Erteleme (Differance) kavramı.....           | 30   |
| 1.3.3 İz (Trace), Ek (Supplement) kavramları.....        | 32   |
| İKİNCİ BÖLÜM                                             |      |
| 2. YAPISÖKÜM KAVRAMININ PLASTİK SANATLARLA İLİŞKİSİ..... | 35   |

|                                                                                                                     |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 2.1 20.yy Batı Sanatı Akımlarında Yapisöküm Stratejilerinin İncelenmesi.....                                        | 36  |
| 2.2 Postmodern Dönemde Yapisökümün Sanat Alanındaki Etkilerinin İncelenmesi.....                                    | 41  |
| 2.3 Dekonstrüktivizm, Mimarlık ve Yapisöküm İlişkisi.....                                                           | 53  |
| 2.4 Yapisökümün Etsindeki Sanat Pratikleri ve Örnek Eserler .....                                                   | 60  |
| <b>ÜÇÜNCÜ BÖLÜM</b>                                                                                                 |     |
| 3. SERAMİK SANATINDA YAPISÖKÜM KAVRAMI.....                                                                         | 74  |
| 3.1 Tarihsel Süreç İçerisinde Seramik Sanatı ve Yapisöküm İlişkisi.....                                             | 74  |
| 3.1.1 Modern dönem seramik sanatında yapisöküm okumaları.....                                                       | 79  |
| 3.1.2 Postmodern dönem seramik sanatında yapisökümcü örnekler .....                                                 | 95  |
| 3.2 Seramik Sanatı ve Tasarımında İşlev Açısından Yapisöküm Kavramının Etkileri.....                                | 102 |
| 3.2.1 Seramik tasarımımda biçimin yapisöküme uğratılarak işlevsel tasarımların üretildiği örnekler .....            | 103 |
| 3.2.1.1 Edmund de Waal.....                                                                                         | 103 |
| 3.2.1.2 Peter Saenger .....                                                                                         | 104 |
| 3.2.1.3 Dror Benshetrit.....                                                                                        | 106 |
| 3.2.2 Seramik Tasarımlarında İşlevin Yapisöküme Uğratılarak İşlevsel Olmayan Tasarımların Üretildiği Örnekler ..... | 107 |
| 3.2.2.1 Ronit Baranga.....                                                                                          | 108 |
| 3.2.2.2 Laurent Craste.....                                                                                         | 109 |
| 3.2.2.3 Vilma Villaverde.....                                                                                       | 110 |
| 3.2.3 Seramik Tasarımında Kültürel İşlevin Yapisökümü.....                                                          | 112 |
| 3.2.3.1 Alev Ebuzziya .....                                                                                         | 112 |
| 3.2.3.2 Ayşe Erkmen.....                                                                                            | 114 |
| 3.2.3.3 Ai WeiWei .....                                                                                             | 115 |
| 3.2.3 Seramik tasarımımda yapisöküm ve ileri dönüşüm ilişkisi.....                                                  | 117 |

|                                                                                      |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 3.2.3.1 Robert Cooper .....                                                          | 119 |
| 3.2.3.2 Mustafa Ural .....                                                           | 120 |
| 3.2.3.3 Aygün Dinçer Kırca .....                                                     | 122 |
| 3.2.3.4 Cemalettin Sevim.....                                                        | 123 |
| 3.3 Seramik Sanatında Kavramsal Açıdan Yapisöküm Kavramının Etkileri ..              | 124 |
| 3.3.1 Burçak Bingöl .....                                                            | 125 |
| 3.3.2 Gideon Gechtman.....                                                           | 126 |
| 3.3.3 Elif Aydoğdu Ağatekin.....                                                     | 127 |
| 3.3.4 Valerie Hegarty.....                                                           | 129 |
| 3.3.5 Hasan Başkırkan .....                                                          | 130 |
| 3.4 Seramik Sanatı ve Tasarımında Dekor Açısından Yapisöküm Kavramının Etkileri..... | 131 |
| 3.4.1 Takuro Kuwata.....                                                             | 132 |
| 3.4.2 Ming Bai .....                                                                 | 133 |
| 3.4.3 Sıdika Sibel Sevim .....                                                       | 134 |
| <b>DÖRDÜNCÜ BÖLÜM</b>                                                                |     |
| <b>4 YAPISÖKÜM KAVRAMI ELE ALINARAK ÜRETİLEN KİŞİSEL ÇALIŞMALAR .....</b>            |     |
| 4.1 Yeşil Yol .....                                                                  | 136 |
| 4.2 Bağ’ımsız .....                                                                  | 138 |
| 4.3 “Tümdengelim” Serisi .....                                                       | 139 |
| 4.4 Güneş Gibi Doğdu .....                                                           | 141 |
| 4.5 Geleneksele Saygı Serisi.....                                                    | 142 |
| 4.6 Fırtına.....                                                                     | 143 |
| 4.7 Her Şey Olacağına Varır .....                                                    | 144 |
| 4.8 Sensedim Serisi .....                                                            | 146 |
| 4.9 Kırıklarından Doğan.....                                                         | 149 |

|                      |            |
|----------------------|------------|
| <b>SONUÇ .....</b>   | <b>152</b> |
| <b>KAYNAKÇA.....</b> | <b>155</b> |



## GÖRSELLER DİZİNİ

|                                                                      | <u>Sayfa</u> |
|----------------------------------------------------------------------|--------------|
| Görsel 1.1.1 Jacques Derrida.....                                    | 8            |
| Görsel 2.1.1 Çeşme .....                                             | 37           |
| Görsel 2.1.2 Aptalın Evi (Fool's House) .....                        | 38           |
| Görsel 2.1.3 Hepimizin Yarıştığı Kupa (The Cup We All Race For)..... | 38           |
| Görsel 2.1.4 İmgelerin İhaneti.....                                  | 40           |
| Görsel 2.1.5 İki Gizem.....                                          | 40           |
| Görsel 2.2.1 Silinmiş de Kooning Resmi.....                          | 42           |
| Görsel 2.2.2 Bir ve Üç Çekiç.....                                    | 44           |
| Görsel 2.2.3 Bir Çift Ayakkabı.....                                  | 45           |
| Görsel 2.2.4 La Scienza della Fiacca.....                            | 48           |
| Görsel 2.2.5 Bedenimiz Bir Savaş Alanı.....                          | 49           |
| Görsel 2.2.6 Eşdeğer VIII.....                                       | 52           |
| Görsel 2.3.1 Parc de la Vilette.....                                 | 54           |
| Görsel 2.3.2 Wexner Görsel Sanatlar ve Güzel Sanatlar Merkezi.....   | 56           |
| Görsel 2.3.3 Aronoff Center.....                                     | 57           |
| Görsel 2.3.4 Weisman Sanat Müzesi Minneapolis, Minnesota.....        | 58           |
| Görsel 2.3.5 Abu Dabi Sahne Sanatları Merkezi.....                   | 59           |
| Görsel 2.4.1 Misafirler II .....                                     | 61           |
| Görsel 2.4.2 Simgesel Sığınak.....                                   | 62           |

|                                                                    |           |
|--------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>Görsel 2.4.3 Plan B.....</b>                                    | <b>64</b> |
| <b>Görsel 2.4.4 İsimsiz.....</b>                                   | <b>66</b> |
| <b>Görsel 2.4.5 Hayat Ağacı: Barmen.....</b>                       | <b>67</b> |
| <b>Görsel 2.4.6 Rahip Buz Üzerinde.....</b>                        | <b>70</b> |
| <b>Görsel 2.4.7 Rahip Robert Walker Paten Kayıyor.....</b>         | <b>70</b> |
| <b>Görsel 2.4.8 Alternatif Tarihçiler Enstalasyonu.....</b>        | <b>71</b> |
| <b>Görsel 2.4.9 Alternatif Tarihçiler Enstalasyonu Detay.....</b>  | <b>72</b> |
| <b>Görsel 2.4.10 Alternatif Tarihçiler Enstalasyonu Detay.....</b> | <b>72</b> |
| <b>Görsel 3.1.1 Anlamı Aktarılan Vazo.....</b>                     | <b>78</b> |
| <b>Görsel 3.1.1.1 Çaydanlık.....</b>                               | <b>81</b> |
| <b>Görsel 3.1.1.2 Sırlı Kavanoz.....</b>                           | <b>82</b> |
| <b>Görsel 3.1.1.3 Jacqueline ve Şövale.....</b>                    | <b>84</b> |
| <b>Görsel 3.1.1.4 Kadın Sürahi.....</b>                            | <b>84</b> |
| <b>Görsel 3.1.1.5 Seramik Vazo.....</b>                            | <b>85</b> |
| <b>Görsel 3.1.1.6 Kadın Heykel.....</b>                            | <b>85</b> |
| <b>Görsel 3.1.1.7 Biraz su ve Biraz Sabun.....</b>                 | <b>87</b> |
| <b>Görsel 3.1.1.8 Çok Merkezli Kupa.....</b>                       | <b>88</b> |
| <b>Görsel 3.1.1.9 İsimsiz.....</b>                                 | <b>89</b> |
| <b>Görsel 3.1.1.10 İsimsiz.....</b>                                | <b>91</b> |
| <b>Görsel 3.1.1.11 İsimsiz.....</b>                                | <b>92</b> |
| <b>Görsel 3.1.1.12 Kurbağa Sandviç.....</b>                        | <b>93</b> |

|                         |                                                          |            |
|-------------------------|----------------------------------------------------------|------------|
| <b>Görsel 3.1.1.13</b>  | <b>Seramik Heykel.....</b>                               | <b>94</b>  |
| <b>Görsel 3.1.1.14</b>  | <b>Secret Hula Book Jar.....</b>                         | <b>94</b>  |
| <b>Görsel 3.1.1.15</b>  | <b>Still Life Vase 10.....</b>                           | <b>96</b>  |
| <b>Görsel 3.1.1.16</b>  | <b>Kalp Çaydanlığı: Archie Bray’e Saygı.....</b>         | <b>97</b>  |
| <b>Görsel 3.1.1.17</b>  | <b>Scorpion Float.....</b>                               | <b>99</b>  |
| <b>Görsel 3.1.1.18</b>  | <b>Yumuşak (Kare Saplı) Kahve Takımı ve Tepsisi.....</b> | <b>100</b> |
| <b>Görsel 3.1.1.19</b>  | <b>Anlamsızlığın Katmanları.....</b>                     | <b>101</b> |
| <b>Görsel 3.2.1.1.1</b> | <b>Çaydanlık.....</b>                                    | <b>104</b> |
| <b>Görsel 3.2.1.1.2</b> | <b>Porselen Oda.....</b>                                 | <b>104</b> |
| <b>Görsel 3.2.1.2.1</b> | <b>Kaptan Picard’ın Çay Seti.....</b>                    | <b>105</b> |
| <b>Görsel 3.2.1.3.1</b> | <b>Vase of Phases.....</b>                               | <b>107</b> |
| <b>Görsel 3.2.2.1.1</b> | <b>The İntimate Series 1.....</b>                        | <b>108</b> |
| <b>Görsel 3.2.2.2.1</b> | <b>Tabut II.....</b>                                     | <b>110</b> |
| <b>Görsel 3.2.2.3.1</b> | <b>Oynamak.....</b>                                      | <b>111</b> |
| <b>Görsel 3.2.3.1.1</b> | <b>İsimsiz.....</b>                                      | <b>113</b> |
| <b>Görsel 3.2.3.2.1</b> | <b>Toparlanmışlar.....</b>                               | <b>114</b> |
| <b>Görsel 3.2.3.3.1</b> | <b>Coca Cola.....</b>                                    | <b>115</b> |
| <b>Görsel 3.2.3.1</b>   | <b>In Dust Real.....</b>                                 | <b>118</b> |
| <b>Görsel 3.2.3.1.1</b> | <b>Süslü 2 .....</b>                                     | <b>120</b> |
| <b>Görsel 3.2.3.2.1</b> | <b>Totem.....</b>                                        | <b>121</b> |
| <b>Görsel 3.2.3.3.1</b> | <b>İsimsiz.....</b>                                      | <b>122</b> |

|                         |                                                       |            |
|-------------------------|-------------------------------------------------------|------------|
| <b>Görsel 3.2.3.4.1</b> | <b>Benim Çeşmelerim.....</b>                          | <b>123</b> |
| <b>Görsel 3.3.1.1</b>   | <b>Tuğla'nın Hayali Serisi.....</b>                   | <b>125</b> |
| <b>Görsel 3.3.2.1</b>   | <b>Çekici/Göze Hoş Gelen Bir Çift.....</b>            | <b>126</b> |
| <b>Görsel 3.3.3.1</b>   | <b>Aşkın Damakta Kalan Tadı – Yaprak Sarması.....</b> | <b>128</b> |
| <b>Görsel 3.3.4.1</b>   | <b>İsimsiz.....</b>                                   | <b>129</b> |
| <b>Görsel 3.3.5.1</b>   | <b>Kentsel Dönüşüm Serisi.....</b>                    | <b>130</b> |
| <b>Görsel 3.4.1.1</b>   | <b>Chawan .....</b>                                   | <b>132</b> |
| <b>Görsel 3.4.2.1</b>   | <b>Yumuşak Çizgiye Bir Övgü.....</b>                  | <b>133</b> |
| <b>Görsel 3.4.3.1</b>   | <b>Benim İnsanlarım Serisi 1-2 .....</b>              | <b>135</b> |
| <b>Görsel 4.1.1</b>     | <b>Yeşil Yol.....</b>                                 | <b>137</b> |
| <b>Görsel 4.2.1</b>     | <b>Bağ'ımsız.....</b>                                 | <b>139</b> |
| <b>Görsel 4.3.1</b>     | <b>Tümdengelim I.....</b>                             | <b>140</b> |
| <b>Görsel 4.3.2</b>     | <b>Tümdengelim II.....</b>                            | <b>140</b> |
| <b>Görsel 4.4.1</b>     | <b>Güneş Gibi Doğdu.....</b>                          | <b>141</b> |
| <b>Görsel 4.5.1</b>     | <b>Geleneğe Saygı Serisi I.....</b>                   | <b>142</b> |
| <b>Görsel 4.5.2</b>     | <b>Geleneğe Saygı Serisi II.....</b>                  | <b>142</b> |
| <b>Görsel 4.6.1</b>     | <b>Fırtına.....</b>                                   | <b>144</b> |
| <b>Görsel 4.7.1</b>     | <b>Her Şey Olacağına Varır.....</b>                   | <b>145</b> |
| <b>Görsel 4.8.1</b>     | <b>Sensedim I.....</b>                                | <b>146</b> |
| <b>Görsel 4.8.2</b>     | <b>Sensedim II.....</b>                               | <b>147</b> |
| <b>Görsel 4.8.3</b>     | <b>Sensedim III.....</b>                              | <b>149</b> |

|                                             |     |
|---------------------------------------------|-----|
| <b>Görsel 4.9.1</b> Kırklarından Doğan..... | 150 |
|---------------------------------------------|-----|



## GİRİŞ

Postmodernist süreçte Jacques Derrida tarafından gündeme getirilen yapısöküm kavramı, bir metin okuma ve anlama yöntemi olmanın ötesine geçerek; sanat tarihinden, edebiyat eleştirisine, toplumbilimden plastik sanatlara kadar pek çok alanda alternatif yaklaşımların yolunu açmıştır. Bu doğrultuda yapısöküm kavramı sadece teorik bir alan değil, sanat alanı bağlamında da nitelikli bir söylem yöntemi olarak kendini göstermiştir.

Plastik sanatların tüm dallarında olduğu gibi, seramik sanatı da söz konusu düşünsel dönüşümden etkilenmiş, ortaya çıkan yeni disiplinlerarası yaklaşımlar sayesinde, seramik sanatçıları için alternatif bir ifade aracı ve eleştiri biçimi olmuştur. Seramik sanat tarihi açısından önemli dönüşümlerin yaşandığı geç modern dönemde ilk olarak seramik sanatçısı Peter Voulkos ile kendini göstermeye başlayan seramik form üzerindeki yapısöküm müdahaleleri, ardından gelen sanatçılar için referans niteliğini taşımıştır. Her ne kadar yapısöküm kavramı Voulkos döneminde ortaya çıkmamış olsa da Voulkos'un bu girişimi yeni ifade biçimlerinin araştırılmaya başlanmış olduğunu bizlere kanıtlar niteliktedir. 1960'lı yılların sonunda yapısöküm kavramının gündeme gelmesiyle birlikte sanatçıların dikkatini çekmeye başlayan söz konusu kavram, seramik sanatı için de başvurulması kaçınılmaz bir alternatif dil olmuş, bu doğrultuda sayısız örnekler verilmiştir.

## Amaç

Bu tez: “Derrida tarafından gündeme getirilen yapısöküm kavramı çağdaş seramik sanatında nasıl bir anlatım dili oluşturdu?” ve bunun yanında “Yapısöküm kavramı ile seramik formun kavramsal ve biçimsel dönüşümüne nasıl katkı sağlanacaktır?” sorularına cevap bulmayı amaçlamaktadır.

Derrida'nın tanımlamayı bilinçli olarak uygun görmediği düşünsel bir yaklaşım olan yapısöküm kavramı, geleneksel yapıları sorgulayan tavrı, anlamın tek bir merkeze bağlı olmadığını vurgulayarak anlam alternatiflerine imkan sunan bakış açısı ve ikili karşıtlıkların çözülmesine olanak tanıyan kuramsal zeminiyle bir düşünce pratiği olarak değerlendirilmektedir. Derrida tarafından açık uçlu bırakılan yapısöküm kavramı sabit bir yöntem ya da mutlak bir kuram olmasının aksine; dil, düşünce, anlam ve temsil yapılarına yönelik eleştirel bir yaklaşım biçimi olarak değerlendirilmektedir. Tez içeriğinde yer alan yorumlar Derrida'nın yapısökümüne bir tanım bulma çabası olarak düşünülmemelidir.

Tez kapsamında yapılan yorumların, onun metinler içerisinde sıkışmış anlam katmanlarını çözümleme metodolojisindeki düşünsel yaklaşımını seramik sanatına entegre ederek yeniden yorumlama çabası olarak anlaşılmalıdır.

Bu yönüyle yapısöküm kavramı, seramik sanatı kapsamında yalnızca estetik bir müdahale yaklaşımı olarak konumlanmakla birlikte, felsefe ve dil temelli bir düşünce biçimi olması bakımından da bir söylem alternatifi olarak değerlendirilmektedir.

Bu bağlamda düşünüldüğünde tez çalışması; Derrida tarafından kullanıma sokulan yapısöküm kavramını çağdaş seramik sanatında alternatif bir anlatım dili olarak incelemek ve bu kavramsal temelli yaklaşımın seramik forma uygulanabilirliğinin imkanlarını tartışmayı içermektedir. Bu tartışmanın ise hem kuramsal hem de uygulama pratiklerini kapsayan bir yaklaşımla gerçekleştirilmesi hedeflenmektedir. Yapısöküm kavramının düşünsel yapısı, bu çalışmada sanat aracılığıyla genişletilmiş; kavramsal olan, biçimsel olana bir söylem yolu açarak, sanat yapıtı üzerinden alternatif bir anlatım dili meydana getirilmiştir.

## **Önem**

Bu çalışmanın önemi, yapısöküm kavramını yalnızca “kıрма” ya da “bozma” eylemiyle sınırlı görmeyen; bunun aksine seramik sanatı üzerinden anlamın nasıl inşa edildiğini, nasıl çözümlenebileceğini ve yeniden nasıl kurulabileceğini sorgulayan çok katmanlı bir yaklaşımla ilişkilendirilmesine dayanmaktadır. Bu açıdan bakıldığında çalışma, seramik formun taşıdığı kültürel, işlevsel ve estetik kodları yapısöküm kavramı aracılığıyla çözümleyerek, seramik sanatının sadece teknik bir üretim alanı olmadığını, buna ek olarak eleştirel düşünceyi taşıyabilen felsefi bir zemine oturabildiğini kanıtlamaktadır.

Bununla birlikte tez, yapısökümün düşünsel esnekliği ve metinler arası doğası sayesinde, kavramsal ve biçimsel düzeyde seramik sanatına nasıl entegre edilebileceğini uygulama örnekleriyle de göstermektedir. Böylece çağdaş sanat üretimleri ile felsefi kavramlar arasında bir birliktelik doğmakta, bu etkileşim ayrıca bir dönüştürme alanı da yaratmaktadır.

Diğer bir açıdan tez çalışması, yapısöküm kavramını yalnızca felsefi bir terim olarak değil, sanatın düşünsel derinliğini açığa çıkaran bir yöntem önerisi olarak ele almakta ve seramik sanatı alanına özgün bir kuramsal katkı sağlamaktadır. Özetle bu tez çalışması

ile amaçlanan, sanatın kavramsal alanını genişletmek ve seramik form üzerinden düşünsel üretime dair yeni olasılıklar önermektir.

## **Kapsam**

Bu tez çalışması Derrida'nın yapısöküm düşüncesi bağlamında gündeme getirdiği temel kavramlardan olan sözmerkezcilik (logocentrisme), erteleme (differance) ve iz (trace) kavramları üzerine odaklanmakta ve çağdaş seramik sanatına ait üretimleri bu kavram çerçevesi içerisinde çözümlemektedir. Daha önce de bahsedildiği gibi Derrida'nın dikkatle vurguladığı üzere, tanımsal olarak sabitlenemeyen yapısöküm kavramı belirli düşünsel ilkelerle sürdürülen bir okuma yöntemi ve kavramsal çözümleme yöntemi olarak ele alınmıştır. Bu sebeple tez, yapısöküm kavramının her durum ve koşula entegre edilebilir olmadığını, bunun aksine belirli kuramsal temellere dayanan felsefe ve dil temelli bir sorgulama biçimi olduğunu ortaya koymayı amaçlamaktadır. Böylece tez çalışmasının kapsamı da bu yaklaşım neticesinde sınırlandırılmaktadır.

Sınırlılık alanını belirleyen bu kuramsal kavramlar, sadece teorik düzlemde değil, yapısöküm kavramının gündeme geldiği 1960'ların son dönemlerini başlangıç noktası olarak postmodernist sanat yaklaşımlarını içeren somut örneklerle desteklenmektedir. Ancak, yapısöküm kavramının sadece belli bir döneme ait estetik üretimle açıklanmasının onun sınırlarını daraltmak anlamına geldiği düşünülmektedir. Yapısöküm kavramının anlamını daraltan bu düşüncenin yerine yapısökümün formun ve temsilin nasıl çözümlendiğiyle ilgili sorulara yanıt bulan içeriği onu postmodernist dönemin öncesinde modernist eserler üzerinde de takip edebilme fırsatı sunmaktadır. Ancak bu takip yapısöküme ait üretim açısından değil, yapısökümsel okuma nesneleri olarak ele alınarak gerçekleştirilecektir. Plastik sanatlar alanından ve tez çalışmasının odağını oluşturan seramik sanatından verilen modernist eserler yapısökümle doğrudan ilişkili olmasalar da yapısökümün temel sorunsallarına görsel anlamda karşılık vermektedirler. Bu sayede, çağdaş sanat alanındaki yapısöküm stratejileri, sadece güncel örneklerle değil, geçmişteki biçimsel dönüşümlerle süregelen ya da bir kavramsal kopuşun gözlemlenebildiği süreci takip etmek suretiyle, tarihsel ve yorumsal boyutu güçlendirmiş olmaktadır. Bu da sonuç olarak yapısökümün zamana değil, okuma biçimine dayalı bir kavram olduğunun bir kanıtı olmaktadır.

Odak konusu seramik sanatı olan tez, asıl alanı olan seramik sanatına geçmeden önce plastik sanatlar alanında da örneklere yer vermektedir.

Derrida'nın doğrudan kendi metinlerini referans alan tez, aynı zamanda onun yapısöküm anlayışını plastik sanatlara entegre eden çağdaş sanat yorumcularının görüşlerinden de yararlanarak kuramsal yapısını zenginleştirmektedir.

Tezin son bölümünde ise araştırmacı tarafından tasarlanıp uygulaması gerçekleştirilen çalışmalarla yapısöküm kavramının, biçimsel, işlevsel ve kuramsal açıdan sanat pratiğine nasıl yansıdığı ortaya konmaktadır. Böylelikle teorik düzeydeki çözümlemeleri somut sanat ürünleriyle ilişkilendirme imkanı yaratılmış olacaktır.

## **Yöntem**

Araştırma metodolojilerinden nitel araştırma yöntemi çerçevesinde ana hatları oluşturulmuş olan tez çalışmasında, kuramsal çözümleme ve sanat pratiklerine dayalı, buna ek olarak uygulamaları da içeren bir model yöntem olarak izlenmiştir.

Tez iki ana ekseninde oluşturulmuştur. Bunlardan ilki Derrida'nın yapısöküm düşüncesine ilişkin temel kavramlardan olan sözmerkezcilik (logocentrisme), erteleme (différance) ve iz (trace) kavramlarını merkeze koyarak, bu kavramların kuramsal ve felsefi düzlemde yorumlanmasıdır. İkincisi ise bu kavramların çağdaş seramik sanatı bağlamında nasıl karşılık bulduğunu çözümleyen yaklaşımları açığa çıkarmak ve bunları somut örneklerle desteklemek üzerine inşa edilmiştir.

Kapsamlı bir literatür taramasının yapıldığı araştırmada kuramsal bölümde yapısöküm felsefesinin temel kavramları incelenmiştir. Kavramların anlam üretim süreçlerine olan etlileri, Derrida'nın Batı Metafiziği'ne dair eleştirel yaklaşımı, gösteren ve gösterilen ilişkisini nasıl yeniden yapılandığı, anlamın sabit olmadığı, sürekli ertelenerek çoğaldığı sonuçlarına literatür taraması dahilinde karşılık bulunmuştur. Bu kavramsal çerçeve oluşturulurken yalnızca Derrida'nın metinleriyle sınırlı kalınmamış, yapısöküm düşüncesini sanat pratiklerine aktaran kuramcılarının metinlerine de yer verilmiştir. Böylelikle disiplinlerarası bir derinlik inşa edilmiştir.

Plastik sanatlar alanında da yapısöküm yansımalarının araştırıldığı çalışmada, modernist dönemin form anlayışına karşı geliştirilen postmodernist çözümleme biçimleri örneklerle

belirlenmiştir. Araştırmanın bu bölümü çalışmanın seramik sanatı bağlamında geliştirdiği sanat pratiğine teorik anlamda destek olması amacıyla bu tez içerisine alınmıştır.

Bu tez kapsamında eserleriyle örnek olarak gösterilen sanatçılar belirli ölçütler doğrultusunda seçilmiştir. Bu ölçütlerden ilki 1960 sonrası postmodernist dönemin sanatsal söylemine ek olarak, biçimsel ve kavramsal anlamda yapışöküm kavramının etkilerinin eserlerinde gözlemlenebilir olmasıdır. Diğer bir ölçüt ise seçilen sanatçıya ait eserin Derrida'nın sözmerkezcilik (logocentrisme), erteleme (différance) ve iz (trace) kavramlarıyla bağlantı kurulabilen bir estetik bağlama sahip olmasıdır.

Araştırmacıya ait uygulamaların yer aldığı son bölümde ise özgün değere sahip seramik çalışmalarla yapışökümün temel kavramlarının biçimsel ve kavramsal düzeyde nasıl ortaya koyulacağı araştırılmıştır. Araştırmalar neticesinde gerçekleştirilen uygulamalarda ise biçimsel temelli yapışöküm kavramıyla uyumlu, erteleme (différance) ve iz (trace) kavramlarıyla okunabilen seramik çalışmalar gerçekleştirilmiştir.

Genel anlamda bu tez çalışması yapışöküm kavramını felsefi ve dil temelli düzlemde taşıyarak öncelikle plastik sanatlar kapsamında tartışmakta; sonrasında ise odak noktası olan seramik sanatı özelinde ilişkilendirilmiştir. Uygulamalı süreçle de desteklenen tez teorik çözümlemeyle sanatsal pratik arasında bir köprü kurmuştur.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### 1 YAPISÖKÜMÜN TANIMI VE TARİHÇESİ

Fransız filozof Jacques Derrida tarafından 1960'ların sonlarında gündeme getirilen yapısöküm kavramı, edebiyat kuramı ve edebiyat eleştirisi gibi alanlardan başka toplumbilimleri ve kültürel çalışmaların tüm alanlarında önemli ve farklı açılımlar sağlamış, bunun yanında sanat tarihine yönelik farklı okumalar yapabilme imkânı da sunmuştur. Yapısöküm her ne kadar bir metin okuma ve anlama yöntemi olarak gündeme getirilmiş olsa da sanat alanında da etkili bağlamlar kurulmasına olanak tanımış; 1970'ler itibarıyla Batı'da, 1990'lı yıllar ve sonrasında ülkemizde pek çok sanatçının anlatım diline ortaklık etmiştir (Uzunoğlu, 2019, s. 22).

Yapısöküm felsefesi ya da kavramının sanat alanına nasıl entegre olduğunu anlayabilmek, onu sağlam bir zemine oturtabilmek için onun köklerine inmek ve yapısökümün gündeme gelmesini tetikleyen dinamikleri keşfetmek gerekmektedir. Bunun ilk adımı olarak da adı beş kıtaya yayılan, uluslararası arenada pek çok kişi tarafından 'yenilikçi' olarak bilinen ve çağdaş filozoflara ilham kaynağı olan, edebiyat eleştirmeni ve yapısökümcülük olarak bilinen eleştirel düşünce yönteminin kurucusu Jacques Derrida'yı tanımak gerekmektedir (Uzel, 2021, s. 7).

Bu bağlamda içinde olduğumuz bölümde yapısöküm felsefesi ve Derrida'nın söz konusu kavrama nasıl ulaştığı, kavramın arka planında hangi felsefi düşünce ve fikirlerin var olduğu anlatılacaktır. Ayrıca, Derrida'nın yapısöküm kavramını ortaya koyarken etkileşimde bulunduğu filozoflardan da bahsedileceği gibi, son olarak yapısöküm ve ona eşlik eden kavramlar anlatılacaktır.

Araştırmanın ilk bölümü yapısöküm felsefesini kavramak ve dolayısıyla Derrida'yı da tanımak üzerine kurulu olacağı için plastik sanatlarla olan bağlantısına içinde olduğumuz bölümde yer verilmeyecektir. Yapısöküm, anlam üretim süreçlerini sorgulaması bakımından ve bunun yanında dilsel yapıları, metinsel bütünlük içerisinde inceliyor olması gibi sebeplerle bir felsefe türü olarak düşünülmektedir. Ancak, yerleşik yapıyı parçalaması ve bunun sonucunda farklı anlam alternatifleri sunuyor olmasıyla, sanat alanında bir kavram olarak kullanılmaya oldukça elverişlidir. Araştırmanın temel alanının plastik sanatların bir dalı olan seramik sanatı olması sebebiyle, 'yapısöküm' bir kavram olarak ele alınıp tez metni içerisinde 'yapısöküm kavramı' şeklinde kullanılacaktır.

## 1.1 Derrida ve Yapısöküm Felsefesinin Temelleri

15 Temmuz 1930 tarihinde, dönemin Fransız kolonisi olan Cezayir El-Biar'a bağlı küçük bir kasabada dünyaya gelen Jacques Derrida, Safardik Yahudi<sup>1</sup> soyundan gelmiş bir ailenin mensubudur. Siyasi çalkantıların yaşandığı bir dönemde çocukluk yıllarını geçiren Derrida, eğitim hayatının ilk yıllarında yaşadığı coğrafyada süregelen kaotik durumlardan herkes gibi kötü anlamda etkilenmiştir. Söz konusu dönemde Avrupa'da kendini gösteren ve gerginliklerin yaşanmasına sebep olan antisemitizm<sup>2</sup> hareketinin gündemde olması, Fransa'daki Vichy rejimi ve hükümetin Nazileri desteklemesi gibi sebeplerle Cezayir Yahudilerinden Fransız vatandaşlığı geri alınmış ve birçok kişi gibi onun da eğitim hayatı sekteye uğramıştır (Richards, 2020, s. 10). Derrida'nın içinde bulunduğu gündem onun düşünce pratiklerini ve entelektüel gelişimini derinden etkilemiştir.

Onun felsefe alanında takip ettiği ve ilham aldığı ilk isimler ise erken 20.yy. kübizmindeki gelişmelerle ilişki kurduğu Fransız fenomenolog Henri Bergson (1859-1941) ve Fransız varoluşçu Jean-Paul Sartre (1905-1980) idi (Richards, 2020, s. 11). Derrida'nın gelişimine katkı sağlayan unsurlar Yahudi gelenek ve ritüellerinden ziyade Alman felsefesine duyduğu yoğun ilgi ve bu alanda yaptığı okumalardan kaynaklanıyordu.

Derrida, 1952'de Ecole Normale Supérieure'e kabul edilerek, içlerinde Deleuze, Foucault, Althusser, Lyotard, Barthes ve Marin gibi ileride felsefe tarihini yönlendirecek isimlerle aynı dönemde seçkin bir felsefe eğitimi almıştır. Ancak "Cezayir Yahudisi" kimliği nedeniyle kendisini her zaman dışlanmış hissetmiştir. 1953'e denk gelen dönemde Ecole Normale'in ilk yıllarında Alman fenomenolog Edmund Husserl'in felsefesi üzerine araştırmalar yapmıştır. Ardından 1957'de Husserl'in yayımlanmamış yazılarına çalışmak üzere burs alıp Harvard Üniversitesi'ne gitmiştir (Richards, 2020, s. 13). Harvard'da bir yıl boyunca Husserl'in el yazmalarını içeren mikrofilmlere ulaşarak incelemeler yapmış ve sonrasında Husserl'in Origin of Geometry (Geometrinin Kökeni) adlı eserine yazdığı giriş yazısıyla felsefe sahnesine adımını atmıştır (Mikics, 2019, s. 40).

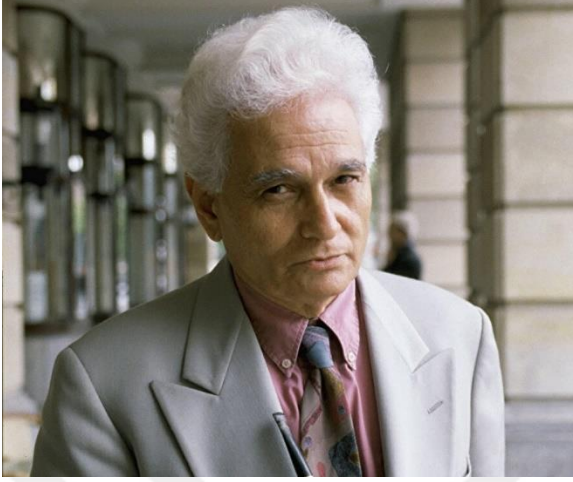
---

<sup>1</sup> Sefaradlar İspanya, Portekiz, İtalya, Yunanistan, Türkiye, kuzey Afrika ve Ortadoğu'da yaşayan Yahudiler ve onların soyundan gelenlerdir. İbranicede "Sefarad", "İspanya" kelimesinden türemiştir (http-85).

<sup>2</sup> "Antisemitizm terimi Yahudilere karşı önyargılı olma, onlara karşı düşmanlık besleme anlamına gelir." (http-86).

### Görsel 1.1.1

*Jacques Derrida*



*Kaynak:* <http-1>

Derrida'nın uluslararası arenada bir entelektüel olarak yer bulması, bir bakıma kendini göstermesindeki önemli gelişme, 1966 yılında Baltimor'daki Johns Hopkins Üniversitesi'nde gerçekleşen, yapısalcılık konusunda verilen bir konferansa dayanmaktadır. Döneme eleştirel bir güç olarak damgasını vuran yapısalcılık, antropolog Claude Lévi-Strauss'un çalışmalarının temelini oluşturmaktaydı. Yapısalcılığın ilkel toplumların araştırılmasına imkân tanıdığını savunan Lévi-Strauss bu düşüncesiyle yaşadığımız medeniyetleri aşan genel karşıtlıklara ulaşmıştır. Derrida ise bu devrimsel yaklaşımın Batı düşüncesinin geleneksel söyleminin bir tekrarı olduğunu düşünmektedir (Richards, 2020, s. 14).

1967 yılı ise Derrida'nın kimliğini oluşturan fikirlerinin olgunlaştığı ve meyvelerini verdiği bir yıl olmuştur. Henüz 37 yaşında olan Derrida, o yıl Yazı ve Fark (Writing and Difference), Ses ve Fenomen (Speech and Phenomena), Gramatoloji (Of Grammatology) isimli kariyeri için baş yapıt niteliği taşıyan üç adet kitabı eş zamanlı olarak yayımlamıştır. “Derrida her üç çalışmasında da projesini tanımlamak amacıyla “dekonstrüksiyon” kelimesini kullanıma sokmuştur. Mantıksal olmayan ve kesinlik iddiası taşımayan bir düşünme ve yazma pratiği ile ilişkilendirilen bu sözcük, o günden bugüne kadar Derrida'nın temel düşünme biçimini tanımlayan bir muhtevaya sahip olagelmıştır” (Küçükalp, 2020, s. 21). Sadece edebiyat alanında değil, plastik sanatlar ve özellikle de mimarlık alanında da kendini gösteren dekonstrüktivizm akımının temelleri bu süreç içerisinde atılmıştır.

Yetmişli yıllar ise Derrida'nın kendisine bir yazı stili geliştirmek için çalışmalar yaptığı bir döneme denk düşmektedir. Ancak kurguladığı bu yazı stili ona popülerite kazandırdığı kadar düşman da kazandırmıştır. “Derrida'nın yazma tarzı, geleneksel felsefi kavrayış açısından felsefi ve tartışmacı olmaktan ziyade, edebi ve çağrıştırmacı olarak görülmüştür. Bunun en tipik örnekleri ise, ‘Glas’ ve ‘Postcard from Socrates to Freud and Beyond’ adlı eserleridir” (Küçükalp, 2020, s. 21). Özellikle bu iki eserden Glas, Derrida'nın temel manada yazma ve okuma stilini ortaya koyduğu gibi, ona ait düşünce biçimi hakkında da fikir yürütülmesine olanak tanır niteliktedir.

Derrida'nın 1980 yılında kaleme aldığı ‘Postcard from Socrates to Freud and Beyond’ (Sokrates'ten Freud ve Ötesine Kartpostal) adlı eserin iki yüz sayfasında muhatabı olmayan aşk mektupları yer almaktadır. Derrida bu eserde ilk kez yaratıcı yazarlığı denemiş, ancak bu cesur tavrı başarısız bir girişim olarak kalmıştır (Mikics, 2019, s. 183). Söz konusu çalışmada: “Saussure'cü göstergebiliminin ve yapısalcılığın gösteren-gösterilen ilişkisi üzerine bina edilmiş olan kalıplarını adeta yıkarcasına, aşkın bir gösterilenin imkansızlığını ve gösterenler arasındaki bitmek tükenmek bilmeyen harekete bağlı olarak anlamın herhangi bir mutlak referansa bağlı olarak sabitlenemeyeceğini ifşa eder” (Küçükalp, 2020, s. 22). Bu da zaten yapısökümün temel düşüncelerinden biri olarak ileriki bölümlerde karşımıza çıkacaktır.

Araştırmacı kimliğinin yanında eğitimci bir kimliğe de sahip olan Derrida 1960'lardan itibaren Ecole Normale'de ders vermeye başlamıştır. Sonrasında ise Sosyal Bilimler Yüksek Çalışmalar Okulu'nda araştırma direktörlüğü görevini yürütmüştür. 1970'ler itibariyle ABD'de Johns Hopkins, Yale ve Irvine'de bulunan Kaliforniya Üniversitesi gibi kurumlarda dersler vermiştir. Ayrıca Irvine'de bir Derrida arşivi kurulmuştur. Felsefe eğitimiyle yakından ilgilenen Derrida, GREPH (Le Groupe de Recherche sur l'Enseignement Philosophique adlı / Felsefe Eğitimi Araştırma Grubu) araştırma grubunda çalışmış, “Felsefe Hakkı Üzerine” (Du droit a la philosophie) adlı kitabında bu konudaki düşüncelerini kaleme almıştır. Buna ek olarak Paris'teki Uluslararası Felsefe Koleji'nin de kurucularındandır (Küçükalp, 2020, s. 23). Fransa'da profesörlük beklentisinin karşılanmaması üzerine Derrida, oldukça derinden etkilemiş ve bu nedenle akademik kariyerini ağırlıklı olarak Amerika'da sürdürmeye karar vermiştir (Mikics, 2019, s. 194).

Derrida ‘nın kariyerinin ve yaşamının son günlerini geçirdiği doksanlı yıllarda ürettiği eserler; politika ve din ekseninde gelişip, zaman zaman da metinlerinde bu iki konunun eş zamanlı olarak bir arada bulunduğu gözlemlenmiştir. Bu gelişimi gözler önüne serdiği ilk eseri de 1989 yılında kaleme aldığı “Yasanın Gücü” adlı metindir. Bir başka örnek ise 1993 yılında yazdığı “Marx’ın Hayaletleri”dir. “Derrida bu eserde dekonstrüksiyona tabi tuttuğu Marksist düşüncenin globalleşmeye rağmen günümüz dünyasıyla hala bağlantılı olduğu ve Marksizmin dekonstrüksiyonunun gelmekte olan demokrasi (democracy to come) anlamında yeni bir Mesihanizmi içerdiği iddiasında bulunur “ (Küçükalp, 2020, s. 23).

Doksanlı yılların sonlarında pek çok ilgi çekici makaleyi kaleme alan Derrida, 1996 yılında Lavinas üzerine yazdığı ‘Bir Hoş Geldiniz Sözcüğü (A Word of Welcome)’ isimli metniyle misafirperverlik/konukseverlik tartışması üzerinden aynılık ve başkalığın en etkileyici mantığını ifade etmeyi başarmıştır.

2004 yılında pankreas kanserinden ölümünün ardından; 1998 yılında verdiği derslerine dayanarak, 2006 yılında kaleme alınan L’imal Minimal Que Donc Je Suis (Düşünüyorum, Öyleyse Varım) adlı bir metin yayımlanmıştır. Metin Derrida’nın yaşam sorunsalına yönelik ilgisine işaret etmektedir. Metne kaynak olan derslerin konusu ise hayvan yaşamı ve güç kavramlarının irdelendiği temaları kapsamaktadır (Küçükalp, 2020, s. 24).

Derrida’nın ölümünden iki gün sonra, yani 10 Ekim 2004’te New York Times’ın baş sayfasında “Jacques Derrida, Muammalı Teorisyen, 74 Yaşında Öldü” başlıklı bir yazıya yer verdiği görülmüştür. Söz konusu yazıda:

“Derrida’nın eserlerine ‘tutturaklı ve karmaşık denir ve azami anlaşılabilirlik tesirini hedefliyormuş gibi görüldüğü belirtilir. Şiari olan terim, yapı sökümü tanımlanması istendiğinde Derrida sadece şunu söylerdi: “Cevap vermek mümkün değil.” Times’ın Derrida’ya vedası, en hafifini söylersek, hürmetkar değildir: bir ölüm ilanının böyle açıktan küçümseyici olduğu çok az görülmüştür.” (Mikics, 2019, s. 255).

Jacques Derrida’nın 74 yıllık yaşam öyküsüne bakıldığında, onun felsefesinin oluşum dinamiklerinden ilkinin ve belki de en önemlisinin Yahudilikle ilişkili olduğu açıkça anlaşılacaktır. Bu ilişki Derrida’nın Arap Müslümanların çoğunlukta olduğu, Fransa sömürgesinde varlık gösteren Cezayir’de doğmuş olması ve bu sebeple aidiyet duygusunun gelişmemesi, kendisini sürekli öteki gibi hissetmesinden ileri gelmektedir. Başka bir deyişle aslında Derrida, Yahudi tipolojisinin en iyi örneklerinde biri olarak da

gösterilebilir. “Her ne kadar ate olsa da kendisini sözde bir Yahudi ve Yahudi’yi özü olmayan, kendi adına hiçbir şeyi olmayan ya da özü, özsüzlük olan bir öteki olarak tanımlayan Derrida’nın düşünsel arkaiki, köksüz bir kavmin diasporasıdır” (Küçükalkan, 2020, s. 56).

Derrida’nın kendine atfettiği bu köksüzlük düşüncesi ve kendini her koşulda öteki olarak hissetmesi, onu yapısöküm düşüncesine belki de farkında olmadan sürüklemiştir. Yapısökümün mevcut yapıyı bozma işlevi, aslında Derrida’nın hayat pratiğinde gözlemlenebilen bir süreç olarak değerlendirilebilmektedir. Kendini kabul ettirme ve varlık gösterme çabası, düşüncesinin gelişim aşamalarını biçimlendiren en önemli unsurlar olarak düşünülmektedir.

## **1.2 20.yy da Yapısöküm Kavramı**

İsmi yapısöküm sözcüğü, fikri ya da düşüncesiyle özdeşleşen Derrida’nın tüm izmlerin ötesinde şekillendirdiği bu kavramı inşa sürecinde birçok düşünürden etkilendiği bilinmektedir. “Derrida’nın düşüncesinde Hegel, Marks, Husserl, Heidegger, Lavinas, Freud, Lacan ve F. De Saussure’ün etkileri olmuştur. Derrida’nın pek çok eserinde fenomenolojiye (Husserl), dilbilime (Saussure), Lacan’cı psikanalize ve yapısalcılığa (Levi Strauss) karşı geliştirilmiş eleştirilerin yer aldığı söylenebilir” (Çileroğlu & Balcı, 2018, s. 15). Bununla birlikte yapısöküm kavramı postyapısalcılık ve postmodernizm ile hemen hemen aynı dönemde varlık göstermiştir.

Bu bölümde, doğrudan yapısöküm kavramını açıklamaya başlamadan önce Derrida’nın düşüncelerinin şekil aldığı dönemde var olan yapısalcılık akımı, bu akıma karşı koyan fikirleri; Batı Metafiziği eleştirisiyle yapısöküm kavramına nasıl kapı açtığı ve postyapısalcı düşünce içerisinde nasıl konumlandığı gibi bilgilere yer verilecektir. Devamında ise postyapısalcılıkla eş zamanlı olarak gelişim gösteren postmodernizm akımı ve yapısöküm kavramıyla olan paralellikleri hakkında bilgi verilecektir. Son olarak, Derrida’nın düşünsel gelişiminde etkili olan, başta Saussüre ve Heidegger olmak üzere, filozoflarla kurduğu ilişkiler ve bu ilişkilerin yapısökümün oluşumundaki yeri tartışılacaktır. Yapısöküm kavramının her yönüyle incelendiği bu bölümün ardından, plastik sanatlarla olan ilişkisi ise diğer bölümde incelenecektir. Yapısöküm kavramını plastik sanatlar içerisinde konumlandırabilmek, anlam alternatiflerini çözümleyebilmek

için içerisinde bulunduğumuz bölümü bir ön bilgi olarak değerlendirmek yerinde olacaktır.

Yapısalcılığı açıklayarak konuya başlamak yerinde olacaktır. Yapısalcılık genel manada yapılar ve yapılar içerisinde var olan öğeler arasındaki ilişkilerin altını çizen bir analiz yöntemidir. Bunun yanında özel manasıyla da “yapısal dilbilim metodunu sosyal ve kültürel fenomenlerin<sup>3</sup> analizine uygulayan yirminci yüzyıl Avrupa (özellikle Fransız) düşünce ekolünü ve bu ekolün benimsemiş olduğu yöntemi nitelemek için kullanılır” (Küçükalp, 2020, s. 41).

Özellikle dilbilim alanında etkili olan yapısalcı analiz dilbilimci olan Ferdinand de Saussure tarafından kullanıma sokulmuştur. Yapısalcılık tüm toplumsal meseleleri, halk masallarından edebi metinlere, dilbilimden kültür araştırmalarına kadar, başka bir deyişle tüm anlatım türlerinde, buna ek olarak felsefi meseleleri de yapı kavramı dâhilinde ifade etmeye çalışan bir sistemdir. Anlamı ya da toplumsal olguları onu oluşturan dış etmenlerden ve tarihsel süreçten bağımsız olarak yapının iç dinamiklerini tek başına dikkate alarak inceler. İkili sistemler üzerine kurgulanan bu yapıda anlam, referansların sayısından ziyade, zıtlıklardan, ikili oluşumların birbirleriyle aralarında kurdukları ilişkilerden ve farklılıklardan çıkarılmaktadır. Rastlantıya bağlı olan anlam metinden uzak ve ötededir. Bunun yanında yapısalcılık yaşamdaki her durumu ‘metinsellik’ olarak değerlendirmektedir. Metinsellik ise her şeyin göstergeden ibaret olduğu manasına gelmektedir. Derrida’ya göre yapısalcılar dili tüm hakikatlerin merkezine taşıyarak metnin biricikliğini yok ederler. Bunun sebebi ise yapıda görülmek istenenin ne metni oluşturanın bireysel fikri ne de onu okuyanın şahsi kritiği ya da yorumu olmasıdır. Asıl aranan dilsel sistemdir. Böylelikle metnin ortadan kalkmasıyla birlikte onu oluşturan da ortadan kalkacak, sonuç itibarıyla metin artık bireyin değil bir yapının işlevinde olacaktır (Berk & Kasım Yıldırım, 2015, s. 40).

Dil araştırmalarından alınan kavramların sosyolojik analizlere tatbik edilmesinin sosyal teorinin ilerleyişinde önemli katkıları olmuştur. Bilindiği gibi yapısalcı dil teorisi

---

<sup>3</sup> “[Yunanca 'görünüş' anlamına gelen phainomenon’dan; İng. phenomenon; Fr. Phénoméne; Al. phanomen]. Genel olarak, algının nesnesi, algılanan ya da bilince görünen şey, gözlemlenebilir olan olay ya da olgu. İnsan varlıklarına, doğrudan ve aracısız deneyde, tecrübede görünen şey. Gözlemlenebilir olan, gözlemlenmeye, deney yoluyla bilinmeye elverişli olan. Görünüş, yani görünen şey; yani, gözleme açık olan algılanabilir değişim ya da oluşum. Kısacası, insan varlıklarına görüldüğü, onlar tarafından algılandığı şekliyle nitelik, ilişki, durum, olay vbg.” (Cevizci, 1999, s. 341).

açısından ‘dil’ öz değil form olarak algılanmıştır. Konuyu biraz daha açık bir şekilde ifade etmek gerekirse; gösterge ve gösterilen arasındaki bağlantı nesneler evreninin doğası gereği mecburi bir ilişkiye dayanmasının ötesinde, konuşmacıların anlamı oluşturan yapılar üzerinde uzlaşmasıyla açıklanmış ve anlam sürekli olarak bir fark meselesi olma halini sürdürmüştür. Somut bir örnek ile ifade edersek örneğin; ‘ağaç’ bir sinek ya da arı vb. olmadığı için ‘ağaç’ olarak bilinmektedir. Aslında ağaç yalnızca bir ağaç olmanın yanında aynı zamanda ağaç olmayandır da. Bu açıdan düşünüldüğünde sonsuz anlamlar dizgisinden söz edilebilmektedir. Tam da bu noktada bir kaos ortamı olduğu gerçektir. Eğer bir gösteren yalnızca başka bir gösterene referansla tanımlanabiliyorsa ve bununla kesin bir gösterene ulaşmak olanaklı olmuyorsa yapısalcılığın dili tutarlı bir sistem olarak düşünmesi bir kriz meydana getirecektir (Keskin, 2021, s. 101).

Kıta Avrupası Felsefesi<sup>4</sup> geleneği dahilinde yer edinmiş olan yapısalcılığın eleştirisi, başka bir ifadeyle sahneden çekilişiyle yine aynı gelenekten doğan postyapısalcılığın oluşması sağlanmıştır. Postyapısalcılık 1968 yılında Fransa’da meydana gelen kargaşanın bir sonucu olarak kendini göstermiştir. Söz konusu kargaşa, Fransız eğitim kurumlarının baskıcı tutumuna karşı gelişen ve otoriteyi tehdit eden öğrenci ayaklanmalarının yaşanmasıyla meydana gelmiştir. Paris sokaklarında baş gösteren bu karşı tavır daha sonra tüm Avrupa’yı etkisi altına almıştır. 1968 Mayıs olayları olarak bilinen bu hareket Fransa yakın tarihi açısından büyük bir öneme sahiptir. Postyapısalcılık tam da bu noktada, öğrenci ve işçi hareketlerinin istenilen nihayete erememeleri neticesinde ortaya çıkmıştır. Devlet yönetimini değiştiremeyeceklerini düşünen postyapısalcılar, dilin yapısını değiştirmenin bir yaptırımı olmaması bakımından, dil üzerinde radikal dönüşümler yapmanın daha makul bir hedef olduğu fikrine varmışlardır. Roland Barthe gibi postyapısalcılar başta olmak üzere; tutarlı inanç sistemlerine, toplumu dönüştürmeye çalışan tüm siyasi kuram ve örgütleniş biçimlerine karşı bir tavır sergilemişlerdir. Derrida ve diğer postyapısalcılarının analizleri temsile dayalı olan yapısalci dil kuramını esas alan tüm anlayışları derinden sarsmışlardır (Kayıhan, 2020, s. 206).

---

<sup>4</sup> “Kıta Avrupası felsefesi, yirminci yüzyılın büyük bir bölümünde, İngilizce konuşan dünyadaki akademik felsefeye hakim olan ‘analitik felsefe’ nin genellikle tam karşısında yer alan bir dizi düşünür ve felsefi yaklaşımı ifade eder. Bu anlamda Kıta Avrupası felsefesi, Hegel, Marks, Kierkegaard Nietzsche, Husserl, Heidegger, Sartre, Gadamer, Habermas, Derrida, Foucault, Lyotard ve Baudrillard gibi düşünürleri içerir. O, Hegelci idealizm, Marksizm, Frankfurt Okulu’nun ‘eleştiri teorisi’, varoluşçuluk, hermeneutik, fenomenoloji, yapısalcılık, postyapısalcılık ve postmodernizm gibi düşünce akımlarını içine alır “ (West, 1998, s. 11).

“Kültürün dilin temin ettiği modele bırakılarak bir yapı yoluyla anlaşılabilirliğini savunan yapısalcılık, aslında, tıpkı Descartes gibi, temel kavramların kesin ve açık seçik tanımlarına dayanan, mantıksal olarak son derece sağlam bir bilgi sistemi inşa etmeyi amaçlamıştı. Postyapısalcılık işte yapısalcılığın sistemlerin kendine yeter yapılar olduğu kabulüne karşı çıktığı gibi, bilgi sistemlerinin kendilerine dayanması gereken sağlam ve istikrarlı tanımların olabileceği düşüncesine de karşı çıkar. İşte bu yüzden, söz gelimi Derrida yapısalcı sistemleri yapıbozum adı verilen bir tekniği kullanarak eleştirir” (Cevizci, 1999, s. 356).

Yapısalcıların aksine postyapısalcılar dili kapalı bir sistem olarak görmek yerine, metni açmayı ve bunun sayesinde anlamları çözmeyi hedeflemişlerdi. Bir bakıma anlam kurma sürecine yoğunlaşan postyapısalcı düşünce, bu sürecin öncü unsuru olan dili analiz etmektedir. Fakat postyapısalcı düşünce için anlam hiçbir zaman sabitlenemez. Metnin anlamını belirleyen yazar değil okuyucudur. Bunun bir sonucu olarak metni okuyan her bir okuyucuya göre metnin anlamı değişkenlik gösterecektir. Başka bir ifadeyle metnin anlamı onu okuyan kişi sayısı kadar anlam çeşidine ulaşacaktır. Postyapısalcılık metin ve okuyucu arasında oluşan bu durumu üretkenlik olarak değerlendirmektedir. Okuyucuyla yazarın yer değiştirdiği bu analiz sisteminde, yazarın merkezi konumu alt üst edilmiştir ve bu sayede diğer anlam kaynaklarının incelenmesine de imkân sunulmuştur. Böylelikle birbirinden farklı okuyucuların ve buna bağlı olarak farklı kültürel normların yeni anlamlar üretilmesindeki rolü gözler önüne serilmiştir. Postyapısalcılık bu okumalar için bir yöntem önermez ve anlam üretmek için herhangi yönetime ihtiyaç duyulmayacağını da savunan bir misyonu vardır (Uzunoğlu, 2019, s. 23). Postyapısalcılığın bu yönü, plastik sanata açısından sanatçıların üretkenliklerini arttırmak ve anlam alternatiflerini çoğaltabilmeleri açısından verimli bir bakış getirecektir. İlerleyen bölümlerde bu konuyla ilgili pekiştirici bilgilere yer verilecektir.

Yapısalcı metodolojinin desteği olan dil çalışmaları postyapısalcı düşüncenin oluşumunda da kaynak olmuştur. Yine Saussure’ün takipçisi isimlerden biri olan Roland Barthes, 1950’lerde kendini gösterdiği edebiyat ve bilim çalışmaları ile postmodern düşüncenin öncüleri arasında yer almaktadır. Dilin düşüncüyü belli kalıplar içerisine soktuğunu savunan Barthes, yapısalcı düşünce kapsamında bilimin nesnelliğini tartışmaya açmıştır. Barthes’a göre bilim için dil bir araç niteliğindeyken, edebiyat için kurucu bir öge olarak varlık göstermektedir. “Dilbilim (Saussure’cü anlamda) kendisi için araç olan dili araştırırken dile mahkûm ise -ki öyledir- bu durumda dil yapısalcılığı aşmaktadır. Dolayısıyla yapısalcılığı bir bilim olarak değerlendirmek doğru değildir.

Hatta düşünceleri ifade etmede sağladığı söylem farklılıkları nedeniyle edebiyat bilimden üstündür” (Küçükalkan, 2020, s. 62). Barthes’ın kurguladığı bu düşünce sistemi üzerinden bakıldığında yapısalcılıktan postyapısalcı düşünceye geçişin izleri gözlemlenebilir.

Derrida’nın yapısöküm fikrini geliştirdiği süreç postyapısalcı ve postmodern süreç içerisinde beslenmiş ve filizlerini vermiştir. Tüketim toplumuna ait kültürel unsurları içeren ve özellikle sanat alanında kendini gösteren postmodernizm, önüne aldığı “post” ekiyle modernliğin<sup>5</sup> ardından geldiği izlenimini vermektedir. 1960’larda New York’ta yaşayan sanatçı ve eleştirmenler arasında ortaya çıkan akım, 1970’lerde Avrupalı kuramcılar tarafından da benimsenmiştir.

Postmodernizm bir kavram olarak ilk kez 1930’lu yıllarda Frederico Onis tarafından modernizme yönelik ufak da olsa bir karşı duruşun varlığını belirtmek için kullanılmıştır. İlerleyen süreçte ise postmodernizm bir gelenek olarak, yüksek modernizmi aşan bir yerde konumlanmak iddiasıyla birçok sanatçı ve eleştirmen tarafından geliştirilmiş, 1960’lı yıllara gelindiğinde ise New York’ta popülerite elde etmiş bir konumda yer almıştır.

Modernizmin yarattığı değerlere karşı sorgulayıcı bir tutum sergileyen, toplumun her alanındaki kural ve düzen sistemine bozucu ve reddedici bir bakış açısıyla yaklaşan postmodernist hareket; literatürde ilk kez 1974 yılında Arnold Joseph Toynbee tarafından kullanılmıştır. İngiliz tarihçi Toynbee, batının II. Dünya Savaşı sonrası dönemini “postmodern” olarak tanımlamıştır (Güven, 2022, s. 5).

“Sanatın değişik alanlarında postmodernizm ile birlikte anılan kilit konumdaki özellikler arasında şunları saymak olanaklıdır: sanat ile gündelik yaşam arasındaki sınırların silinişi; seçkin kültür ile popüler kültür arasındaki hiyerarşik ayrımın çöküşü; biçimsel derlemeciliğin (seçmeciliğin) yükselişi, kodların karışarak karmalaşması. [...]. Birçok yorumcu postmodernlerin derinliğin değil yüzeyin önemi üstünde duran bir modeli desteklediklerine dikkat çekmektedir. Yapısalcılık ve Marxçılık karşısında bir hayli eleştireldir postmodernler, örtük olanı açığa çıkarmanın “ötesine geçen” her türlü kuramın bütünüyle karşısındadırlar” (Sarup, 2019, s. 188).

---

<sup>5</sup> “Modern sözcüğü, 12. Ve 13. yüzyıllarda geleneksel mimariye, yani ‘opus antiquus’ a karşı inşa edilen katedraller için ‘opus modernus’ (günümüz yapıları) olarak ilk defa kullanılır: daha sonra 18. yüzyılda yine mimaride rokoko stili, çağdaşları tarafından ‘style moderne’ diye adlandırılır. Ama, modern sözcüğü 19. yüzyıldan itibaren çağı, düşünsel, sanatsal, kültürel ve sosyo-politik olarak belirleyen bir temel kategori olur” (Tunalı, Felsefenin Işığında Modern Resimden Avangard Resme, 2008, s. 212).

Modernist mantığa karşı çıkış tutumu olarak tanımlanan postmodernizm kurallar koyan bir yapıya sahip değildir. Herhangi bir meta-anlatı oluşturmadığı gibi bir öneride de bulunmaz. Modernizmin hatalarını işaret ederek, her şeyi sorgulayarak kendisine bir alan açmaya çalışır. Ancak bu alan belirsiz ve sınırsızdır, şüphe duyar. Adeta her şeyin bir boşluğa bırakılışı, “ne olsa gider” mantığıyla dildeki çok anlamlılığın zirvesinde konumlanmıştır. Bu yönüyle postmodernizm bir çözüm önerisi olma vasfını taşımaz. Postmodernist okuma herkes tarafından kabul gören genel-geçer kuralları reddeder. Onun yerine sorgular, yazılanı ve bilineni yeni bir okumaya tabi tutar. Postmodernist kuramda ‘bütün’den ziyade parça, birliktelikten ziyade farklılıklar ön planda tutulur (Uçan, 2009, s. 2292). Postmodernin bu tanımı ileride de bahsedileceği üzere yapısökümün tanımıyla oldukça yakın bir ilişki kurduğunu gözler önüne sermektedir.

Klasik ve modern düşüncenin kutupsal düşüncelere sebebiyet veren; ruh ve madde, erkek ve kadın, doğru ve yanlış gibi birini imtiyazlı kılıp karşıt olanını değersizleştiren ikili karşıtlıklar sistemini postmodernist düşünce reddetmektedir. Bunun yanında büyük anlatı ve genel teorilerden kaçınılması gerektiğini, çünkü bu tür yapıların iktidarın ya da güç ilişkilerinin bir dışavurumu olduğunu ileri süren postmodernizmin; mevcut dünyayı eleştirmenin ötesinde, yeni bir dünyanın inşasında ciddi katkılarda bulunduğu düşünülmektedir (Cevizci, 1999, s. 355).

Postmodern kuramın kendini açık bir şekilde gösterdiği 1980’li yıllarda dikkatleri üzerinde toplayan postmodern Yeni Kavramsalılık, sanat nesnesinden ziyade toplumsal anlama vurgu yapan, ırk ayrımcılığından cinsiyet ayrımcılığına, medya eleştirisinden sanat kuramlarının kritiğine kadar uzanan, içeriğinde belirli güç ilişkilerine ait unsurların bulunduğu ve bu yapı odağında şekillenen toplumsal kodları bulup irdeleyen sanatçıların pratiklerinden oluşmaktadır. Söz konusu irdelemenin içeriğinde toplumsal zeminde var olan alışkanlıklar, kökleşmiş klişeler, değer yargılarının kendini gizlediği alt anlamlar olan ve bunların üzerinde duran, bunlar üzerinden okumalar yapan postmodern sanatçılar, toplumsal yapıyı belirleyen göstergeler sistemiyle oynamayı, onları benimseyerek dönüşüme tabi tutmayı, bilinen imgelerden yeni anlamlar türeterek bir analiz sentez ilişkisi kurmayı amaçlamışlardır. Amerikalı bir sanat eleştirmeni olan Hal Foster’a göre postmodern sanatçı tam da bu sebeplerle tam bir ‘gösterge manipülatörü’ olarak düşünülebilmektedir. Yeni kavramsalcılar olarak adlandırılan söz konusu sanatçılar bu irdelemeleri yapısökümcü bir tavırla gerçekleştirmiştir. Başlıca amaçları ise kapitalist

toplumlarda, ekonomik sistemin kitle iletişim araçları bağlantısıyla toplumsal seviyede yayılımını, buna ek olarak giderek bir yaşam biçimi yaratıyor olmasını görünür kılmak olmuştur (Antmen, 2013, s. 277-278).

Yapısökümü postmodern düşünceyle ilişkilendiren eleştirmenlere karşın Ali Akay “Yapıbozma ve Plastik Sanatlar” başlıklı makalesinde postmodernizm ve yapıbozma arasındaki ilişki için şu cümlelere yer vermiştir. “Derrida’nın, felsefe ve metafiziğin sınırlarının kapatılmasına, çizilmesine, çelişkilerinin, ikili işleyişlerinin gösterilmesine ilişkin olarak yaptığı yorumlardan dolayı postmodern düşünce içinde ele alınması bir yanlışlıktır” (Akay, 1999, s. 14).

Akay, postmodernite ile Hegelci düşünce arasında oluşan kopmanın, Derrida açısından Hegelci düşünce bütünlüğünü aşma üzerinden kurulamayacağını, bunun ancak Hegelci düşünce sisteminin içerisindeki çelişkileri bulup onları yapısöküme uğratmak suretiyle mümkün olabileceğini belirtmiştir. Bu açıdan düşünüldüğünde Derrida’nın felsefe yapma tarzı kurnaz bir eylem olarak nitelendirilmektedir. Analitik felsefenin<sup>6</sup> net bir şekilde alıntılar içerisinde kaybolmadan felsefi beyanını ifade etmesinin aksine, Derrida yapısöküm eylemini alıntıların içerisinde, onların yıkımının kalıntıları arasından gerçekleştirir. Derrida için yıkmak veya dekonstrüksiyon yok etmek değil, aksine yeniden inşa etme ve kurma eylemidir. Başka bir deyişle çelişkileri aşmaktan çok, çelişkileri oluşturan katmanları ve bu katmanlar arasındaki tutarsızlıkları bulup, bunları ortaya çıkarmaktır. Bu yönüyle düşünüldüğünde de modernite eleştirisi yapan postmodern söylemden ayrıştığını söyleyebiliriz. Çünkü postmodernin modern olanı aşma isteğine karşılık, yapıbozma Hegel’in aşma kavramına son vermek istemektedir. Bu yönüyle yapıbozma aşma üzerine konumlandırılmaz. Bu Hegel’i göz ardı edip unutarak yapılabilecek bir şey değildir; Derrida’ya göre “Hegel bizi unutmamaktadır”. Ek olarak “Hegel’i tanımamazlıktan gelmek, onu hafife almak, Hegelciliğin tarihi egemenliğini daha fazla yaymak olacaktır” (Akay, 1999, s. 14).

---

<sup>6</sup> “Analitik Felsefe: Analitik felsefe deyimi, genel olarak ifade edildiğinde, ayrı bir felsefe ve felsefi yöntem tasavvuruna sahip, Anglo-Amerikan ağırlıklı filozofların oluşturduğu felsefe geleneğini, bu filozofların felsefelerini ve çalışmalarını ifade eder. Bu felsefe her şeyden önce, belli bir felsefe anlayışını, metafizikten uzak dururken, doğa bilimlerine ayrı bir önem veren, formel mantık ve dile ilişkin kavramsal bir analizin temin edeceği açıklık ve sağlam argümana dönük bir vurguyla karakterize olan felsefi yaklaşımı tanımlar” (Cevizci, 1999, s. 27).

Jacques Derrida'nın yapısöküm fikrini geliştirirken çalışmalarından etkilendiği diğer konu ise Ferdinand de Saussure'ün göstergebilimi konusunda ortaya koyduğu fikirler olmuştur. Yapısöküm düşüncesinin temel taşlarından biri olarak ele alınabilecek söz konusu düşünce Derrida tarafından incelenmiş, fakat aynı zamanda yine Derrida tarafından eleştirel bir biçimde dönüştürülmüştür.

Saussure, dil bilimi teorisine ait metodolojiyi yeniden ele almış; harfe indirgenmiş birimlerin tek başına bir anlam ifade etmediğini düşünerek, dilin temel birimi olarak sesi (harfleri) değil, kelimeleri belirlemiştir. Saussure'ün geliştirdiği dilbilimsel teoriye göre dili oluşturan bütün öğeler karşılarında konumlanmış karşıt öge (içeri/dışarı, varlık/yokluk, dost, düşman v.b) ile anlam kazanmaktadırlar. Söz konusu sistemde önemli olan öğeler arası karşıtlıklar ve bu karşıtlıklar arasında oluşan ilişkidir. Başka bir deyişle tüm sözcükler bir sistem içinde ortaya çıkar ve yine aynı sistemde mevcut olan karşıtları ile anlaşılırlar. Bir bakıma sözcüğün niteliğini belirleyen durum onun ne olmadığıdır (Küçükalkan, 2020, s. 61).

İsviçreli dilbilimci Saussure dilin bir göstergeler sistemi olduğunu ifade etmiştir. Bu ayrımı yaparken bütünü belirtmek için “gösterge”, dile getirilmek ya da gösterilmek istenen kavramı ifade etmek için “gösterilen”, iştirim simgesi olarak belirtmek için ise “gösteren” kavramlarını kullanmıştır (Küçükalp, 2020). Bu sistemi daha iyi kavrayabilmek için şöyle bir örnek verilebilir:

“[...] herhangi bir gösterilen (“kedi” düşüncesi) ve gösteren (“kedi” sözcüğü) nedensizdir; Saussure bununla yalnızca bu ilişkinin doğal ya da zorunlu olmadığını kastetmektedir. Yani “kedi” nin bize bir kediye düşündürmesi için belirli bir neden yoktur, aksi taktirde bir kediye her dilde “kedi” denmesini beklerdiniz – ve bu mantığa göre yeryüzünde yalnızca tek bir dil olması gerekirdi. Birçok dilin var olması ve dillerin evrilmesi olgusu, göstergenin nedensiz ya da belirlenmemiş yapısı yüzündendir. Öyleyse “kedi”nin Türkçe ne anlama geldiğinin, aslında kedilerle bir ilişkisi yoktur; “kedi” ve diğer Türkçe sözcükler arasındaki ayrımlarla bir ilişkisi vardır. Sözelimi “kedi”nin bir kediye karşılık geldiğini “kedi” bir “köpek” olmadığı için kabul ederiz, ama aynı zamanda (daha da belirgin bir biçimde) “yedi”, “dedi” vb. olmadığı için kabul ederiz” (Lucy, 2012, s. 155).

Saussure'ün düşüncesine göre dil ortak zihin ile dilsel grupların bir araya gelmesi sonucu oluşan biçimsel ve tutarlı bir yapıdır. Bu yönüyle dil ne konuşan bireylerin psikolojisine ne de toplumların tarihsel değişim ve dönüşümüne indirgenmesine direnen yapısıyla,

toplumsal bir hakikat olarak kişiler üzerinde kısıtlayıcı bir etkiye sahiptir. (Küçükalp, Jacques Derrida, 2020, s. 43).

Önceki paragraflarda da bahsedildiği üzere postyapısalcı düşünce sisteminin öncülerinden biri de Derrida'dır. Dili bir sistem olarak ele alan ve ses- birimsel bir yapı olarak değerlendiren yapısalcılığın ardından Derrida, dili yeniden irdelemeye başlamıştır. Saussure ve Levi Strauss'un dili statik bir yapı olarak düşünmelerine karşı Derrida; Saussure'un gösteren ve gösterilen ikiliğini eleştirmekle ilk adımı atmıştır (Küçükalkan, 2020, s. 64).

Derrida'yı Saussure'den ayıran nokta gösterenin tanımı ve sınırları konusunda kendini göstermektedir. Saussure gösteren ve gösterilenin bir kâğıdın iki yüzü olduğunu ve bu kâğıdın (kâğıdın bir yüzü gösteren bir yüzü gösterilen) bir gösterge olarak düşünülebileceğini savunmaktadır. Dolayısıyla kâğıdın yırtılması durumunda her iki tarafında bundan etkileneyeceği düşünülmektedir. Ancak Derrida bu düşünceye karşı bir tutum sergilemiştir. Derrida anlamın sınırlandırılmayacağı düşüncesini benimsediği için gösterilenin bu şekilde gösterene bağlı olmayacağını ifade etmiştir. "Derrida"ya göre gösterenin gösterilen yanı sınırlandırılmaz. Başka bir deyişle anlam sürekli kendini erteler. Çünkü her gösterge, her kavram okuyucusunu bir başka kavrama, bir başka anlama göndererek anlamı öter: Anlam sınırlandırılmaz. Anlam sınırlandırılmayınca, sürekli ertelenince de „doğru anlam“, „mutlak anlam“ diye bir şey olamaz." (Uçan, 2009, s. 2295). Bu düşüncesiyle Derrida yapısalcı ve dilbilimci Saussure'nin ortaya koymuş olduğu gösteren ve gösterilen arasındaki birbiriyle sıkı sıkıya bağlı ilişkiyi yapısöküme uğratmıştır denilebilmektedir.

Derrida'nın yapısöküme uğrattığı bir başka düşünce ise Batı Metafiziği düşüncesidir. Derrida, Kıta Avrupa'sı filozofları<sup>7</sup> arasında, analitik gelenek içinden en çok eleştiriye maruz kalmış düşünürdür. "Derrida'nın bu şekilde alımlanması, ayrıca, onun Batı Metafiziğine<sup>8</sup> uyguladığı dekonstrüksiyon kolayca veya patavatsızca bertaraf

---

<sup>8</sup> "Batı metafiziğinin en temel karakteristik özelliği öz belirleme çabasıdır. Özcülük fikri Batı metafiziğinin düalistik mantık ya da dikotomik yapı kazanmasını sağlamıştır. Bu sistematüğün oluşmasında görüntülere ilişkin kuşku; aynı bağlamda da gerçeklik açısından bir güvence isteği bulunmaktadır. Bu durum ilk olarak, içinde yaşanan fizik nesnelere ve onu algılama imkânlarını sunan duyu verilerine karşı bir olumsuzlamaya dönünce, görünüşün ardında bir gerçeklik arayışı başlamıştır. Fizik nesneleri birer görünüm olarak duyu organları yoluyla deney/im neticesinde elde edilmektedir. Fakat geleneksel felsefede bu nesnelerin devinim içinde oluşu ve nesneleri algılayan duyu organlarının güvenilmez olduğu algısı hakimdir. Bu yüzden görünümün dışında bir gerçeklik, bu gerçekliğe ulaşma konusunda da duyu organları dışında başka bir yol

edilebilecek bir şey olmanın çok uzağında olduğu için de ironiktir. O, Batı felsefe geleneğinin hümanizminden mutlu değildir, ama bu mutsuz durumdan kolay bir kurtuluş imkânı da göremez” (West, 1998, s. 245).

Batı metafizik düşüncesine farklı açılardan bakan, bu düşünce sistemine karşı çıkan ve eleştiren farklı düşünürler olmuştur. Eleştiriler 17.yy.’da Locke ile başlamış, Hume ve Kant’la şiddetini arttırarak devam etmiştir. Bu eleştirileri 19.yy.’a gelindiğinde Nietzsche ve ardından Heidegger devam ettirmiş, Saussure, Husserl ve Levi- Strauss’da aynı eleştirel tutumu takınmışlardır. Derrida söz konusu düşünürlerin takipçisi olarak Batı metafiziği eleştirisi konusunda onların eksik bıraktıkları alanları ve yanlış tutumlarını da dikkate alarak, daha kapsamlı, etkili ve kendine özgü bir tarz geliştirmiştir. Derrida böylelikle bu geleneksel sistemin hep var olduğunu, onu kendisinden önce eleştirenlerin sistemin içerisinde bir bakıma hapsediklerini, bunun bir sonucu olarak da aslında farkında olmadan Batı Metafiziği’ni güçlendirdiklerini belirtmiştir. Bu gibi sorunlarla başa çıkabilmek adına kendi icadı olan dekonstrüksiyonu (yapısökümü) geliştirmiş, ancak ısrarlı bir tutumla dekonstrüksiyonun Batı Metafiziği ve onu meydana getiren metinlere karşı bir yöntem olmadığını ve bir yönteme dönüştürülemeyeceğini vurgulamıştır (Yıldız G. , 2022, s. 40).

Derrida’nın ortaya koyduğu yapısöküm mantığı, Batı metafiziği olarak bilinen başka bir deyişle mevcudiyet metafiziği olarak adlandırılan düşünme mantığını yanlış ve temelsiz bulmaktadır. Bu temelsiz yapıyı adlandırırken kullanılan ‘mevcudiyet’ kavramına yapılan vurgu ayrıcalıklı bir öneme sahiptir. Ona göre Batı metafiziğinin esas belirleyici dinamiği mevcudiyet fikrine dayanmaktadır. Batı metafiziği kapsamında düşünmek, bir mevcudiyet üretmek ya da bir mevcudiyete gönderme yapmakla benzer anlama gelmektedir. Bu düşünce sistemi de bir merkezden karakterize edilmesi manasını taşımaktadır. İşte tam bu nokta yani belli bir merkez tarafından yönlendirilme varsayımı da Batı uygarlığını yöneten düşünme mantığının temel yanlışı olarak nitelendirilmektedir (Rutli, 2016, s. 52).

“Derrida’nın tespitine göre batı uygarlığına has bu düşünme mantığı kısaca şöyle işler: Varsayılan merkez, kendine yeten, saf bir mevcudiyet olarak düşünülür. Yapının tüm

---

aranmıştır. Bu da akıldır. Sonraları ise Kıta Avrupası dışında ontolojik olarak realizm, epistemolojik olarak da amprisizm adıyla geleneksel felsefeye karşıt bir felsefi anlayış ortaya çıktığı düşünülse de sonuçta Batı metafiziğinden kurtulamamış, eleştirdiği çizgiyle aynı kulvarda kalmıştır” (Yıldız G. , 2022, s. 6).

merkeze göre değerlendirilir, tanımlanır ya da bu merkezde yer aldığına inanılan sabit mevcudiyete indirgenir. Dolayısıyla bütün yapı bu merkeze göre “var” edilir. Merkezde yer alan bu mevcudiyet, tüm yapıyı belirleyen, dolayısıyla herhangi bir yapı için kurucu bir öge olarak düşünüldüğünden, sabit bir merkeze sahip olmayan hiçbir yapı dikkate alınmaz. Bu yüzden bir yapı, kurum ya da metin hakkında konuşmanın tek koşulu onun bir mevcudiyet olarak var olması yani bir merkeze sahip olmasıdır. Bir merkeze sahip olmayan ve bu merkez tarafından belirlenmemiş bir yapı ise “mevcut” değildir. Bu nedenle de hakkında düşünmenin imkânsız olduğu bir yapı olarak görmezden gelinmeli ve dışarıda bırakılmalıdır” (Rutli, 2016, s. 53).

Batı felsefesinde dikkati çeken bir diğer sistem de ikili karşıtlıklar (iyi/kötü, güzel/çirkin vb.) sistemidir. Bu sistemde ilk unsura üstünlük, diğerine ise eksiklik ve zayıflık atfeder. Derrida ise bu hiyerarşik değerler sistemini yıkmak amacıyla öncelik yanılışmasını bozarak ikili zıtlıklar üzerine kurgulanmış bu sistemi tamamen bozguna uğratma girişiminde bulunmuştur. Ancak Derrida, herhangi bir konuda doğruyu bulma gayretinde değildir. Neticede doğru ya da hakikat olarak atfettiğimiz olguların göreceli olduğunu düşünmektedir (Uzunoglu, 2019, s. 23). Batı düşüncesinin ikili karşıtlıklar sistemini alt üst edilebilirliğinin yolunu açan Derrida’ya göre örneğin; iç, kendi zıt kavramı tarafından doldurulabilecek bir yapısal eksikliktir ve dışarısına göre içeride olduğu sürece içtir. Bu sebeple batı metafiziğinin hiyerarşik konumlamalarının yapısı bozulabilir (Küçükalkan, 2020, s. 44).

Batı metafiziği eleştirisinde mihenk taşı olan Nietzsche ile birlikte bu düzlemde ilerleyen birçok filozof onun fikirlerinden etkilenmiştir. Bu filozoflardan biri olan Heidegger de Nietzsche’den etkilendiği gibi onun düşüncelerini eleştirerek kendisine bir yol belirlemiştir. Heidegger ve Nietzsche Batı felsefesindeki metafizik<sup>9</sup> geleneğine ait yapıyı bozmak adına ortak bir paydada buluşmuş olsalar da kullandıkları yöntemler farklılıklar içermektedir (Yıldız G. , 2022, s. 19). “Nietzsche’de oluşan Varlığa, Heidegger’de ise Varlığın bir var olana indirgenmesi olarak kavramlaştırılan söz konusu metafizik

---

<sup>9</sup> “Metafizik: Derrida’nın metinlerinin meydan okuduğu bir Batı düşüncesi geleneğidir. Bu gelenekle ilişkilendirilen bazı düşünürler Derrida tarafından analiz edilmiştir: Kant, Hegel, Nietzsche, Husserl ve Heidegger. Batı metafiziği, Derrida’nın “sözmerkezcilik” diye tabir ettiği düşünce geleneğiyle yakından ilişkilidir. Mevcudiyet, bütünlük, tekillik, evrensellik, Benlik ve merkezilik değerleri, bu düşünme geleneklerinde ayrıcalıklı tutulmuştur. Derrida bu temel değerleri yerinden edip, yokluğun varlık, parçalanmanın bütünlük, tekrarın tekillik, farkın evrensellik, ötekinin benlik içinde ve ayrıksılığın da merkezde ikamet ettiğini ortaya koyar. Derrida’nın metin okumaları bu gelenekleri yerinden ederek, Batı düşüncesi değerlerinin nasıl da kendi kendini yapıbozuma uğrattığını gösterir” (Richards, 2020, s. 144).

düşünme tarzından dolayı, tarih dışı bir hakikat arayışı tüm bir felsefi etkinliğin ayırt edici niteliği olagelmıştır” (Küçükalp, 2008, s. 243).

Heidegger’e göre öncelikli öneme sahip olan Varlığın ilksel deneyiminin tekrardan ele geçirilip hatırlanabilmesi için, farklı ve metafiziksel olmayan bir düşünme biçimi gerekmektedir. Söz konusu düşünce biçiminin yolu ise Heideggerci fenomenolojinin üçüncü basamağını oluşturan destrüksiyondan<sup>10</sup> geçmektedir. Çünkü Heidegger’e göre destrüksiyon felsefi mirası dinlemenin ve onu yeniden anlamının bir yolu olması bakımından olumlu manada bir önem arz etmektedir. “Nietzsche ve Heidegger’in metafizik düşünce geleneğine yönelik tutumlarında kendini gösteren ortak düşünce izleğinin en önemli çağdaş temsilcisi ise, metafizik düşünce geleneğine yönelik eleştirileri onlardan daha radikal bir nitelik arz eden Fransız filozof Jacques Derrida’dır.” (Küçükalp, 2008, s. 245).

Derrida, o zamanlar yaygın bir şekilde kullanılmayan fakat onun erken dönem metinlerinde kullandığı Fransızca *déconstruire* (yapıbozum) sözcüğünü nasıl sahiplendiğiyle ilgili bir röportajında açıklama yapmıştır. Açıklamada; *déconstruire* kelimesiyle karşılaşmasını, çok etkilendiği Heidegger’den bir alıntıyı çevirme çabasıyla ilişkilendirmektedir (Richards, 2020, s. 17).

Derrida’nın felsefesinin oluşum aşamasında her ne kadar Platon, Aristoteles, Orta çağ Hristiyan ve Yahudi gelenekleri, Descartes, Condillac, Kant, Romantik gelenek, Hegel, Nietzsche, Husserl, Lvinas gibi önemli isim ve gelenekle aralarında sıklıkla eleştirel manada okuma ve anlama çabası olsa da onun felsefesinin anlaşılması ancak onu Heidegger’ci bir gelenekle bağdaştırmakla mümkün olacaktır. Çünkü, Derrida’nın özellikle dekonstrüksiyonun önemine dair analizleri başta olmak üzere, Batı felsefe sistemini bir mevcudiyet felsefesi ya da ontolojisi olarak tanımlamasıyla birlikte; evrensel, sabit ve kalıcı olan bir hakikat ve mana arayışına yönelik yaptığı eleştiriler ve Batı düşünce geleneğinin logos-merkezli tarzına ait düşünceleri; dile olan ilgisi, bununla birlikte *différance*, iz, ek/ilave (*supplement*), arkhe-yazı gibi kavramları oluşturması ve kullanıma sokmasında Heidegger başat bir rol oynamaktadır. Ancak Derrida’nın felsefesinin arka planında var olan birçok unsuru Heidegger’e borçlu olmasına rağmen, ona

---

<sup>10</sup> “Burada destrüksiyon tahrip etmek anlamına gelmez, felsefe tarihindeki tanım ve açıklamaları yıkmak, uzaklaştırmak ve bir kenara koymak anlamına gelir. Bir başka ifadeyle destrüksiyon var olanın Varlık’ı olarak geçmişte bizimle konuşan şey için kulağımızı açık tutmaktır” (Cılız, 2022, s. 93)

körü körüne bağlı olduğunu söylemek mümkün olmayacaktır. Derrida tıpkı diğer filozofları ve felsefeleri dekonstrüksiyona maruz bırakırken yaptığı gibi, Heidegger felsefesiyle de hem onaylayan hem de eleştiren bir tutum izlemiştir (Küçükalp, 2008, s. 245).

Tüm bu yapısöküm kavramının oluşum ve gelişim süreci gözden geçirildiğinde Derrida'nın ilk olarak yapısalcılığın bireysel yorumu dışlayarak, dili merkeze koyan yapısını ters yüz ettiği gözlemlenmektedir. Tam da yapısöküm kokan bu tavır postyapısalcılığın kapılarını aralamış, böylelikle metin açık bir yapıya kavuşmuştur. Bunun sonucunda metin üzerinden varılan anlam, okuyucu sayısı ile doğru orantılı olarak artmıştır. Postyapısalcı ve postmodernist dönemde şekillenen yapısöküm kavramının ilk referansı ise Heidegger'in düşüncesinden alıntılanmıştır. Postmodernizmin yapısöküm kavramıyla olan paralellikleri sanat alanında da Yeni Kavramsalcı sanat anlayışıyla kendisini göstermeye başlamıştır. Böylelikle sanat anlayışı artık sanat nesnesine odaklanmaktan çok, toplumsal anlamlara odaklanmaya başlamıştır. Sanat alanında meydana gelen bu dönüşümle sanatçılar, imgeleri yapısökümsel bir yaklaşımla yeniden yorumlayarak farklı anlam alternatifleri oluşturmaya başlamışlardır.

### **1.3 Yapısökümün Tanımı ve Yapısöküm Kavramları**

Derrida'nın yapısöküm kavramını tanımlamak, beraberinde ona eşlik eden kavramlar kümesini de tanımlamak anlamına gelmektedir. Derrida yaşamı boyunca yapısöküm kavramını net cümlelerle tanımlamaktan kaçınmış, onu **-değiller** silsilesiyle anlatmaya yönelmiştir. Bunun sebebi Derrida'nın yapısökümün belli bir stile indirgenemeyeceği fikridir. Yapısökümün dilin imkanları dahilinde anlatılamayacağını vurgulayan Derrida bunun aksi yapıldığında anlamın daralacağını belirtmiştir.

İçinde bulunulan başlık altında yapısökümün etimolojik anlamını açıklamakla birlikte ona anlaşılması konusunda eşlik eden temel felsefi kavramlara da yer verilecektir.

Önceki bölümde de bahsedildiği üzere postyapısalcılık ve postmodernizmle aynı dönemde kendini gösteren yapısöküm (ing. deconstruction) yaklaşımı, genel olarak bir metnin değişmez ve tek bir anlamının oluşunu reddeden anlayışa sahip bir felsefi yöntem olarak bilinmektedir.

Yapısöküm, diğer adıyla yapıbozum (deconstruction) kökenini Jacques Derrida'nın metinlerinde bulunabilen entelektüel bir hareket olarak tanımlanabilmektedir. Derrida yapısöküm sözcüğünü bir yazar olarak kendi fikirlerini ifade etmek amaçlı bir araç olarak kullanmıştır. Sadece edebi ya da felsefi metinleri değil, sanat üzerine yazılan metinleri de yapısöküme uğratmıştır (Richards, 2020, s. 143).

“Yapıbozum hem ‘yıkma’ (destruction) hem de ‘kurma’ dır (construction). Bu iş olanaksızmış gibi görünmektedir; ama yine de eş anlamlı ‘yıkma-kurmanın’ bilindik örnekleri yok değildir. En basiti de kuşkusuz ‘parçalama ayırma’ (découpage) ve ‘yeniden parçalara ayırma’ örneğidir. Sınırlarını yeniden belirlemek için bir seçim bölgesi ‘parçalara ayrıldığında’, bir kumaş parçası bir başkası yapılsın diye parçalara ayrıldığında eski parçanın yıkımıyla yenisinin yapımı eşzamanlı olarak gerçekleştirilmektedir. Şu hâlde yapıbozum öncelikle bu ‘kurucu parçalama’ mantığının felsefe ve edebiyat metinlerinin okunmasına ve yorumlanmasına uygulaması olarak tanımlanabilir” (Ramond, 2011, s. 58).

Bir okuma yöntemi olarak yapısöküm kavramı ile Derrida, eleştirel okuma stratejisini dikkate alarak yazarın yüceltilmesinin anlamsız olduğunu, yazarın da hatalar yapabileceğini okuyucuya kanıtlama çabasıdadır. Bu şüpheci yaklaşımıyla Derrida, metinlerin arasında saklanmış, üstü kapatılmış ana meseleyi bulana dek metni okumakta ve ardından parçalara ayırmaktadır. Derrida'nın bu stili, metinlerin asıl dayattığı düşünce ile metnin içerisinde gizlenmiş unsurlar arasında net bir bağlantı olmadığı düşüncesinden gelmektedir. Ona göre anlam bir okuyucudan diğerine geçmekte ve sürekli ertelenmektedir. Bu bağlamda çok sesliliği ve çok anlamlılığı ortaya atan Derrida, Batı metafiziğinin dayattığı temel düşünce yapısını sarsarak, yıkımını gerçekleştirmeyi amaçlamaktadır. Fakat, başka bir deyişle yapı-yıkım olarak da tanımlanan yapısöküm, yapıların anlamlarını tamamen yok etmeden parçalara ayırma işidir denilebilir. Kavram olarak yapısöküm hem yıkma hem de yeniden inşa etme olarak her iki aşamayı da eş zamanlı olarak sürdürmektedir (Tercan, 2023, s. 76).

Derrida'nın bir felsefe yapma biçimi olarak değerlendirilebilecek olan *deconstruction* kavramının Heidegger'in *destruction* düşüncesinden beslenmiş olduğu bilinmektedir. Heidegger'in kullanıma soktuğu *destrüksiyon* (yıkım) terimi, felsefi düşüncenin eleştirel bir bakış açısıyla yeniden ele alınması anlamına gelmektedir. Bu bağlamda, Heidegger' de yıkım, Nietzsche'nin kullanmış olduğu anlamın aksine yeniden yapılandırma olarak düşünülmektedir. Nietzsche'de ise bu fikir *demolasyon*, yani tam olarak bir yıkım, yok

etme olarak karşımıza çıkmaktadır. Derrida'nın kullandığı *destrüksiyon* terimi ise tahrip etmek, parçalayıp dağıtmak anlamlarına gelmediği için, bu kavramı Nietzsche'den ziyade Heidegger'in kullandığı anlamla eşleştirmek gerekmektedir. Bu açıdan bakıldığında kavram: parçalamak ama yapısal parçalara ayırmak, yapısını sökerek yeni bir okumaya imkân tanımak şeklinde okunmaktadır (Küçükalkan, 2020, s. 77).

“Fransızca bir sözcük olan *deconstruction*'un, Heidegger'in kullandığı *destruktion* ve *Abbau* sözcüklerini karşılamak amacı taşıdığını ifade eder. [...] Heidegger'de Batı metafizik geleneğini anlamının ve varlığın anlamını yeniden ele geçirmenin bir yolu olarak karşımıza çıkan söz konusu terimler, Derrida için de adeta bir başlangıç noktası fonksiyonuna sahiptir” (Küçükalp, 2008, s. 246). Heidegger'in felsefesinde vücut bulan *destruktion* ve *Abbau* terimleri olumsuz anlamda kullanılmamışlardır. *Destruktion* yıkmaya da yok etme anlamından ziyade yapısal tabakaları sökmek; *Abbau* terimi ise yine yıkım anlamında değil de bir şeyin nasıl vücut bulup oluştuğunun araştırılması amacıyla parçalara ayrılması anlamını taşımaktadır. Heidegger'in söz konusu tanımlamalarına karşın Derrida, Fransızca'da yer alan *destruktion sözcüğünü* olumlu anlamda değil de Nietzscheci anlama daha yakın bir ilişki kurarak yıkmak, yerle bir etmek ve hiçlemek anlamlarıyla negatif bir anlamı içerdiği için, onu yok sayarak Fransızca bir sözlük olan *Littre*'de yer alan *deconstruction*<sup>11</sup> sözcüğünü kullanmıştır (Küçükalp, 2008, s. 247). *Littre*'den alınan *dekonstrüksiyon* şu anlamlara gelmektedir: 1- Yapısızlaştırma eylemi 2- Gramatik terim: cümle içindeki kelimelerin yapısının bozulması” (Küçükalkan, 2020, s. 78).

“Yapısöküm, sözgelimi ister genel anlamda ister Kant'çı anlamda bir eleştiri biçimi değildir; bir yöntem ya da kuram değildir, bir söylem ya da bir işlem değildir. Yapısökümü tanımlanması olanaksız bir şeymiş gibi göstermek için yapısökümle ilgili olumlu ifadeler kullanmaktan kaçınmanın bir yolu değildir bu. Bir anlamda tanımlanması olanaksız bir şeyken, bu olanaksızlık yapısöküm açısından, bir konum benimsemenin ya da bir seçimde bulunmanın güç olması yüzünden değil, tam anlamıyla ‘olan’ her şeyin olanaksızlığı yüzündendir. Bir bakıma yapısöküm, olan her şeyin otoritesinin veya belirleyici iktidarının reddedilmesinden başlar ya da basitçe genel olarak otoritenin reddinden başlar.” (Lucy, 2012, s. 208)

---

<sup>11</sup> Deconstruction / dekonstrüksiyon eylemi. Dilbilgisi terimi. Bir cümlede sözcüklerin kuruluşunun dizilişini bozmak... Bir bütünün parçalarını birbirinden sökmek. Uzağa taşımak amacıyla makineyi sökmek... Dizelerin yapısını çözmek, ölçüyü ortadan kaldırmakla, onları düzyazıya benzer kılmak. Yapısı çözülmek. Yapılanışını yitirmek (Küçükalp, Batı Metafiziğinin Dekonstrüksiyonu: Heidegger ve Derrida, 2008, s. 247).

Başka bir açıdan bakıldığında yapısöküm kavramı Derrida'nın batının düşünce sistemine ve kavramlara kesinlik atfedilmesine yönelik yapmış olduğu eleştirilerin bir ürünü olarak düşünülebilir. Derrida, 1985 yılında kaleme aldığı *Latter To A Japanese Friend* (Japon Dosta Bir Mektup) başlıklı yazısında, yapısöküm şudur ya da şu değildir şeklinde başlayan cümlelerin aslında esas olanı kaçırdığını, zira yapısökümün en önemli özelliğinin belli bir stile indirgenmeyişi olduğunu belirtmiştir. Bu sebeple, yapısöküm kavramını dilin imkanları dahilinde belli kalıplar içerisinde anlatmak her bakımdan kavramın anlamını daraltmaktadır (Küçükalkan, 2020, s. 79).

“Derrida'nın söylemeye çalıştığı gibi anlam hiçbir zaman tükenmeyeceği için, dekonstrüksiyonu tanımlamaya çalışmanın kendisi de aynı zamanda dekonstrüktif bir çabadır” (Uzel, 2021, s. 52). Derrida'ya göre yapısöküm ile yapılan bir yapının sökülmesi, basit birimlere ve başlangıca doğru bir terse dönüş olmadığı için bir çözülme değildir. Buna ek olarak ister genel manada ister Kant'cı manada bir eleştiri de değildir. Diğer bir açıdan ise yapısöküm yöntem bilimsel bir araç ya da bir metot da değildir, hatta bir yönetime de dönüştürülemez (Güneş, 2004, s. 138).

Tarihçi yazar Allan Megill kaleme aldığı “Aşırılığın Peygamberleri” adlı eserinde Derrida'yı yapısöküm yöntemi bağlamında modern bir Penelope<sup>12</sup>'ye benzetmiştir. Tıpkı asla eve geri dönmeyecek olan Ulysses'i beklerken gündüz ördüklerini gece söken, başka bir deyişle hem ören aynı zamanda hem de söken Penelope gibi. Megill'in vurguladığı nokta elbette sökme edimi; yeniden örülmek üzere yapılan ve sonsuza kadar süren bir sökme edimi (Güneş, 2004, s. 142).

Derrida yaşamı boyunca pek çok makale ve kitap kaleme almış ve çeviri yapmıştır. Temel felsefesi olan yapısöküm ile tek gerçekliğin metin olduğunu öne süren Derrida; yapısöküm yöntemiyle metinleri okurken, metnin içinde mevcut zaman-mekân karşıtlığı ve eğriltmeler (ing. Curvilinear distortion. Bir nesnenin çizgilerinin eğri çıkması, bozulması) gibi tanımlamaları farklı okumalarla çeşitlendirmiştir. Böylelikle her okuma ardından yeni bir okuma yaratmış ve bu yeni okuma da yeni yorumlara fırsat vermiştir. Bunun sonucu olarak bir metin üzerinden sayısız yorum elde edilebilmiştir. Art

---

<sup>12</sup> Penelope: “Homeros destanlarında adı Penelopeia diye geçem İkaraos'un kızı, Odysseus'un karısı Penelope Yunan mythos'unun en ünlü kişilerindendir. Eşinden ayrı kaldığı yirmi, otuz yıl sürece başka kocaya varmak için ayak diremesi, Odysseu'a sadık kalması onu evlilikte vefa ve sevginin simgesi haline sokmuştur. Onun adı kadar, yıllar yılı gündüz dokuyup gece söktüğü bez de dillere destan olmuştur” (Erhat, 2025, s. 241)

arda eklenen yorumlar farklı katılmalar ya da eksilmeler meydana getirmiş olsa da Derrida için en nihayetinde tek gerçeklik metnin kendisi olmuştur (Erbarıştıran, 2021, s. 6).

Yukarıdaki tanımlamalar ışığında değerlendirildiğinde yapısöküm kavramı ilk etapta tahrip edici bir sistem olarak algılansa da özünde yapıcı unsurlar taşıyan bir zemin üzerinde kurgulanmış olduğu gözlemlenmektedir. Anlamı sabit kılan tüm sistemleri reddeden tavrıyla Derrida, yapısöküm kavramıyla tüm bu sistemleri söküme uğratmış ve böylelikle anlamın çoğalmasına fırsat tanımıştır. Ertelenen anlam, beraberinde yeni anlamları getirmiş ve bu sayede çok katmanlı bir anlam yapısı oluşmuştur. Sanat pratikleri düşünüldüğünde, sanatçılar için alternatif anlatım seçenekleri sunabilecek olan yapısöküm kavramı, ikinci bölümde plastik sanatlar bağlamında daha detaylı olarak işlenecektir.

Ancak onun öncesinde, aşağıda yapısöküm kavramının anlaşılmasında ona eşlik eden, Derrida tarafından gündeme getirilmiş; Sözmerkezcilik (Logocentrisme), Fark, Erteleme (Différance), İz (Trace) ve Ek (Supplement) kavramları açıklanacaktır.

### 1.3.1 Sözmerkezcilik (Logocentrisme)

Derrida pekçok konuyu yapısöküme uğratmış ve bunu yaparken de dayanak noktası “dil” ve “söz” olmuştur. Bu doğrultuda baskın bir güce sahip olan sözmerkezciliği (logocentrisme) merkezinden bağımsız hale getirmek; söz ve yazıyı yapısöküm uğratmak için ciddi bir çaba harcamıştır. Buna paralel olarak dilin gerçekliğini net bir şekilde görebildiğimiz ‘yazı’ ise esas çıkış noktası olmuştur (Güneş, 2004, s. 140).

Derrida’nın ifadesiyle “Logocentrisme”<sup>13</sup> yani sözmerkezcilik, logos’u merkeze alan ve Derrida’nın genellikle mevcudiyetle ilişkilendirdiği bir kavramdır. Sözmerkezci düşünceye göre sözcükler, konuşan bireyin zihninde önceden var olan net anlamına ancak belli ölçüde yaklaşabilen araçlardır. Zihinde var olanı direkt olarak aktaran sözün

---

<sup>13</sup> “Logos-merkezcilik: Batı metafizik geleneği boyunca ortaya konulan felsefe veya düşünce biçimlerinin akıl, söz, kozmik yasa, bilim ve mantık gibi anlamlara gelen logos kavramının merkezi ve dışlayıcı bir rol oynadığı bir düşünme pratiğine karşılık geldiğini vurgulayan eleştirel kavramlardan biridir. Buna göre Batı düşüncesine hakim olan düşünme biçimi akıl merkezi karakteriyle, rasyonel-irrasyonel, söz-yazı, ses-anlam, logos-mithos, felsefe-mitoloji, mantık-mantık dışı gibi ayrımlar yaparak, akıl veya mantıkla temellendirilebilir olmayan her şeyi dışlayan bir muhakeme mantığını meşrulaştıran bir yapıya sahip olmuştur” (Küçükalp, Jacques Derrida, 2020, s. 155).

yazıya kıyasla bir önceliği vardır. Söz ile aktarılan insanın konuşma aracılığıyla aktarmak istediği şeye insanı çok daha yakın kılar (Aydınalp, 2017, s. 154).

Derrida'nın logos-merkezciliği kavramlaştırma çabaları ve onu dekonstrüktif okumaya tabi tutması, aslında Batı metafiziği düşüncesiyle bir hesaplaşma olarak düşünülebilir. Batı felsefesinin mahiyetini logos-merkezcilik kavramıyla özetleyen Derrida'ya göre; "logos-merkezcilik felsefede aklın geleneksel önceliğine gönderme yaparken olup, irrasyonel kabul edilen her şeyin marjinal ve önemsiz görülüp dışlanmasına sebebiyet vermiştir" (Küçükalp, 2020, s. 94). Bunu evrensel hakikate rasyonel düşünceye bağlı kalarak ulaşma çabası olarak da düşünebiliriz. Bu yönüyle Batı felsefesi aklı merkeze alıp, çoklu anlamları ve farklılıkları dışlayarak rasyonel düşünceye körü körüne bağlı kalmıştır. Derrida'ya göre Sokrates'tan Hegel sonrası felsefeler kadar tüm felsefi düşünceler logos-merkezcilikten etkilenmiştir. Derrida'nın dekonstrüksiyonu açısından bakıldığında tüm Batı felsefesine hâkim olan logos (söz-akıl) merkezciliğin getirdiği birkaç sonuçtan söz etmek mümkün olacaktır. Bunlardan ilki çağdaş felsefelere gelinceye kadar neredeyse tüm dil felsefelerinde tek anlamlılık görüşünün hâkim olmasıdır. İkincisi ise Batı felsefesinde içerisi-dışarısı, numen-fenomen, form-madde, episteme-doksa<sup>14</sup> gibi zıtlıkların temelinde logosmerkezli düşünme tarzının bulunmasıdır. Bunun bir sonucu olarak Batı felsefesi geleneği boyunca yazı karşısında, konuşma ve sesin ayrıcalıklı kılınmış olduğu bilinmektedir (Küçükalp, 2020, s. 95).

Batı felsefesinin konuşmayı yani sesi yazıya karşı üstün kılan tutumuna karşı Derrida, eleştirisini yaparken bunun tam tersini yapıp yazıyı konuşma karşısında üstün kılma düşüncesine gitmemiştir. Böyle bir girişim batı felsefesini tersten yeniden inşa etmek anlamına gelecektir. "O, sadece varlık ve yokluk temelinde bir karşıtlık kurulmasını eleştirmektedir. Çünkü konuşma Saussure'ün belirttiği gibi dile bağımlıdır ve dil de yapısı itibarıyla bir farklılıklar sistemidir. Yani anlam bir yapıdan bağımsız olarak, kendiliğinden oluşmaz, farklılıklar sistemi içinden çıkan söz dahi farklılık içermektedir" (Küçükalkan, 2020, s. 69). Yazı ve ses ilişkisi bağlamında sistemin tam da bu noktada yapısöküme uğradığını düşünen Derrida, sistemi oluşturan hiyerarşiye temel oluşturan mevcudiyetin

---

<sup>14</sup> "İlk çağ Yunan felsefesinde, sanı, kanaat ya da inanç; anlamlarına gelen doksa'dan farklı olarak, doğru bilgi, bilimsel ya da sistematik bilgi, ilk ilkelere hareketle kanıtlanabilir olan zaruri bilgi için kullanılan terim" (Cevizci, 1999, s. 301).

işaret (sign) olarak her iki iletişim biçiminde de var olduğunu ileri sürmektedir (Küçükalp, 2020, s. 69).

Derrida, Saussure’ün dilbilimine niçin önem verdiğini ve sözü yazıdan üstün kılma sebeplerini kendi kendince sorgulamıştır. Bu sorgulamaları neticesinde şu düşünceleri ortaya koymuştur. Söz ve yazı aynı imlere sahiptir; yazının görevi sözü temsil etmektir, öncelikle söz vardır. Bu bağlamda düşünüldüğünde, dilbilimin yazı ve sözden oluşmadığı ortadadır. Saussure’ün de belirttiği üzere batı dillerine ait yazı sesbilimsel yani fonetik bir türün içerisindeydir. Derrida tam da bu noktada Batı metafiziğinin düşünce ürünü olan yazının her zaman konuşmanın bir temsili olduğu fikrini eleştirmiştir. Ona göre yazının konuşmadan bağımsız bir yapısı vardır. Özellikle ideografik (sembollere dayalı yazı) ya da cebire dayalı yazı sistemlerinin bu bağımsızlığa örnek teşkil ettiğini ifade eder (Akay & Zeytinoğlu, 2013, s. 31). Derrida yapısökümcü yaklaşımıyla, dilin yazının sadece fonetik sistemler üzerinden kavranamayacağını, sembol ve işaretlerin (Çin alfabesi vb.) bağımsız olarak anlam üretme süreçlerine sahip olabileceğinin altını çizmektedir.

Konuşma ve yazı, Derrida’nın *écriture* olarak nitelendirdiği, dilin aracı sistemine bağımlı olan temsil biçimidir. “*Écture* terimi kelime anlamıyla “yazı” olarak çevrilir, ancak Derrida’nın çalışmalarında *écriture* daha kapsamlı bir yazı nosyonunu temsil eder: Birinin herhangi bir fiziksel işareti, dilbilimi açısından ele alınacak bir şey olarak algılamasıdır. Buna bir fırça darbesi de dahildir” (Richards, 2020, s. 20).

Derrida’nın yazıyı merkeziyetçilikten ve logos’tan kurtararak onu sözden üstün kılmıştır. Bu düşünce, felsefeden edebiyata geniş bir alanda yeni pencereler açmıştır. Yapısöküm düşüncesinde metin temel bir odak noktası olarak ele alınır ve bu bağlam üzerinden analizler geliştirilir. Diktomilerden<sup>15</sup> etkilenmeden, ikili karşıtlıklar (iyi/kötü) arasındaki hiyerarşiyi dikkate almadan sadece metin üzerinden açık yorumlara yönelinmektedir. Esasında bu sistem, logosentrik yapının sağlam bir temeli olmadığını kanıtlamayı amaçlamaktadır. Sözmerkezci metodla metin üzerinde yapılan çalışma ve yorumlarla bilgiye ve doğruya ulaşılabilir. Ama sonuçta elde edilen bilgi doğrudur ve tektir. Yapısöküm buna karşı çıkar; bilginin ve doğrunun net ve tek oluşunun imkansızlığı

---

<sup>15</sup> “Fransızca bir sözcük olan ‘diktomi’ genel anlamda ‘ikileşim’ diye kullanılır. Biyoloji alanında ‘dichotomie’den gelmelidir. Aslında köken olarak eski Yunancada ‘dichia’ anlamındadır. Yani ‘ikili’, iki eşit parçaya ayırmak üzere ikiye bölmek anlamındadır. İşte bu sözcüğü Derrida, merkezin ve öznenin ikiye ayrılması, sonra ikisinin kendi içinde yeniden ayrılması, devamında bu bölünmelerin sürdüğünü söyler” (Erbarıştıran, 2021, s. 10).

üzerine açıklamalar yapar. Derrida peşinen inandığımız her şeye hücum eder ve onları bozar, çarpıştırır, kelimelerin yerlerini değiştirerek cümlelerin (dolayısıyla metnin) yapısını ters yüz eder. Bu sayede bilinenin birbiri ardına yapılan yorumlar sayesinde asla bilinemeyeceğini, esas olanın eldeki metinle yetinilmesi gerektiğini vurgular (Erbarıştıran, 2021, s. 11).

Sonuç olarak sözmerkezcilik (logocentrism), Batı düşünce geleneği temelli bir yapıya sahip olmasından dolayı konuşmanın yazıya kıyasla üstün bir konumda olduğu, bunun yanında anlamın sabit ve merkeze bağlı olduğu fikrini savunur. Derrida ise bu düşünce yapısını yapısöküme uğratarak, anlamın hiçbir zaman sabit olmayacağını, sürekli ertelendiğini öne sürerek yazının ikinci planda olmaması gerektiğini savunur. Kısacası yapısöküm, sözmerkezcilik düşüncesinin anlamı merkeze alan yapısını bozan bir kavram olarak Derrida'cı düşünce sistemi içerisinde varlık göstermektedir.

### 1.3.2 Fark, Erteleme (Differance) kavramı

1960'lerde Fransa'da yapısalcılığın hâkim olduğu bir dönemde, dil ve yapı egemenliğine *différence* kavramı ile karşı çıkan Derrida; *différence* gibi felsefe dünyasına kazandırmış olduğu *dissémination* (saçılım), *dekonstrüksiyon* (yapısöküm), *ek*, *iz* ve *kararverilemezlik* kavramlarıyla düşünce sınırlarımızda yeni pencereler açılmasına olanak tanımıştır. Özünde kavram olmayan ve aslında 'ne olduklarına karar verilemeyenler' olarak bu sözcükler, Derrida için; tek bir anlama sahip olabilmelerine imkân sağlanabilecek, dilin ötesinde ve üzerinde kavramsal bir alanın bulunmayışıyla karşı karşıyalardır. Bununla birlikte bu sözcüklerin bize tanıdıkları en önemli imkân, geleneksel kavramları yerlerinden ederek, felsefe tarihine sorgulayıcı bir gözle bakmamıza sağladıkları katkıdır (Sümer, 2017, s. 66).

Fransız ressamlar 19. yüzyılda yanılsama tekniğini ifade eden *trompel'oeil* kavramını kullanmaya başlamışlardır. Kavram, gözü aldatmak anlamına gelmektedir. Tek boyutlu bir düzlemde gözün aldatılmasıyla bir illüzyon yaratılmaktadır. Modern düşüncenin *görmek inanmaktır* kuralını yerle bir iden *trompel'oeil* kavramı ile görsel gerçekliğin yapısında oluşan bozulmaya işaret edilmiştir. Bu doğrultuda sözün yazı karşısındaki konumunu yapısöküme uğratmak gayretinde olan Derrida'nın, *différence* kelimesini bilinçli olarak yapıyı bozucu şekilde *différance* şeklinde yazıp gündeme getirmesi önemli bir çıkış noktası olmuştur (Küçükalkan, 2020, s. 86).

“Fransızcada *différance* aynı *différence* gibi telaffuz edilir. Ancak Derrida kelimeyi “a” harfiyle yazarak, *différance* tarafından uygulandığı gibi, yapısökümün düzen bozucu etkilerini harekete geçirmek üzere, kelimeyi kasıtlı olarak yanlış heceler (Richards, 2020, s. 22).

Derrida *Difference* başlıklı makalesinde “a” ve “e” harfleri arasında gerçekleştirdiği bu yer değiştirme için dilbilgisi açısından bir skandal olsun diye yapmadığını, bunun haddini bilir bir grafik müdahale olduğunu ve bunun yazı ile ilgili bir sorunun kaleme alınması sürecinde planlandığını dile getirmiştir. “Şöyle ki, gerçekten söylemem gerekir, bu grafik ayırım (e yerine a) bu görünüşte sessel olan iki yazım, iki ünlü arasındaki ayırım, salt grafik olarak kalmaktadır: yazılmakta ya da okunmakta, ama işitilmemektedir. Konuşmada anlaşılmamaktadır [...]. Sessiz bir çentme gibi sunmaktadır kendini; susan bir anıt gibi ...” (Derrida, 1999, s. 50).

Yukarıda da bahsedildiği üzere “a” ve “e” harfleri arasındaki fark kulakla işitilen bir fark değildir. Bu fark ancak yazı ile anlaşılabilir bir farktır. “İşitilmediğine göre sadece fonetik bir yazının olduğunu söyleyemeyeceğiz. Çünkü fonetik olarak “a” ve “e” aynı şekilde telaffuz edilmektedir. “a” ve “e” arasındaki fark telaffuzdan değil, öyleyse, yazıdan geçmektedir” (Akay & Zeytinoğlu, 2013, s. 44).

*Difference* kavramı Derrida’nın düşüncesindeki iki temel ilkeyi vurgulamaktadır. Bunlardan ilki “fark”, ikincisi ise “erteleme”dir. Kelime “a” ile yazıldığında *différance*, Fransızcadaki *différer* fiilinin hem “farklı olmak” hem de “ertelemek” veya sonraya bırakmak anlamlarına gönderme yapmaktadır. Burada söz edilen “ertelemek” fikri ayrıca bir önem arz etmektedir. Çünkü, daha önceden öngörülen bir şeyi zamansal olarak beklemeyi akıllara getirmektedir. “*Difference* kelimesinin Derrida’nın erken dönem çalışmalarındaki tezahürlerine baktığımızda, ertelemek düşüncesine, bir sanat eserinin anlamının ancak zaman içinde çoğalması olarak bakılabilir” (Richards, 2020, s. 23). Bunu bir örnekle açıklamak gerekirse:

“Mona Lisa (1503-5) gibi sanat eserleri, tarihte farklı alanlarda farklı anlamlar kazanır. Portre, on altıncı yüzyılda bitmemiş bir sipariş olarak görülebilirken (Leonardo da Vinci’nin birçok bitmemiş eserinden biridir), on dokuzuncu yüzyılda İngiliz estetikçi Walter Peter tarafından Romantik gizemin yüce eseri olarak görülebilir. Zaman, mekân ve gelenek anlamı etkilemiştir. [...] Görüşlerimiz, bizim ötekilerle ilişkilerimizde bireyler olarak kim olduğumuzu biçimlendiren farklar sayesinde belirlenmiştir” (Richards, 2020, s. 25).

Differance fikri, belli bir şeyden öte belli bir şey olmamayı ifade etmekte ve bu sebeple de Derrida felsefesi çoğunlukla bir değillemeler sistemi üzerine kurulan bir yapı olmaktadır. Ne o ne de bu, başka bir deyişle khora<sup>16</sup> olarak ifade bulmaktadır. Bu yönüyle differance metafiziğin yapısökümünü olanaklı kılmaktadır (Küçükalkan, 2020, s. 89).

*Differance* kelimesinde “a” ve “e” harflerinin yer değiştirmesiyle anlam olarak farklılıklar ortaya çıkıyorsa bu yazılı metinlerin tümünde olabilir. Türkçeden şöyle bir örnek vererek konuya açıklık getirelim: “Bastığın taban çökebilir”, “Baktığın tavan çökebilir”. Bu iki cümlede de birer harf değiştirilmesiyle cümlelerin anlamı farklılaşmıştır. Bu farklılaşmanın metnin içindeki genel anlama doğrudan ya da dolaylı olarak tesir ettiğini söyleyebiliriz. “Çalış, baban gibi eşek olma”, “Çalış baban gibi, eşek olma”. Görüldüğü gibi bu iki cümlede virgölün yerinin değişmesiyle, tümcenin kelime sıralamasında bir değişiklik olmasa bile anlam tamamen söküme uğramıştır (Erbarıştıran, 2021, s. 24).

Tüm bu anlatılanlar ışığında sanat pratikleri açısından *différance* kavramı, anlamın ertelenmesi, anlam katmanlarının çoğalması fikrine hizmet eden düşünsel altyapısıyla, sanat eseri okumalarında ve sanatçılar için alternatif dil bağlamları oluşturma konusunda oldukça verimli katkı sağlayan bir unsur olarak değerlendirileceği hiç şüphesizdir. Bu yönüyle yapısöküm kavramı sanatçılara ışık tutan bir kılavuz olarak varlık gösterebilmektedir.

### 1.3.3 İz (Trace), Ek (Supplement) kavramları

Derrida, kaleme aldığı *Yazı Bilimine Dair* adlı eserinde, yazının önemine dikkat çekmiş, yazıyı söz ile karşılaştırmıştır. Onun fikrine göre, asıl olan yazılı metin olduğu için söz daima ikinci planda kalır. Bu düşünceye paralel olarak “*différance*” (ayırım), “*trace*” (iz), “*archi-écriture* (kök-yazı) ve “*gramme*” (yazı) gibi kavramlar üretmiş, bunları yazıya uyarlayarak ünlü yapısöküm kuramını ortaya koymuştur (Erbarıştıran, 2021, s. 7).

Göstergenin, gösteren ve gösterilenden oluşan ikili olarak işleyen bir yapısal sistemi vardır. Saussure’ün söz konusu yapının nedensizliği konusundaki kararlı tavrına karşın, gösterge anlamın temel birimi olarak kalır. Göstergebilim bu şekliyle sözmerkezci olur.

---

<sup>16</sup> “Bu söz ‘ne olursa uyar’ demenin tam değilse de neredeyse kadim Yunancasıdır ya da en azından Derrida’nın Platon’un *Timaios*’undaki gibi (var sayılan anlamı’yer’ veya ‘konum’ olan) bu terimin kavramsal ve anlamsal kayganlığına ilişkin okumasından bunu çıkarmak olanaklı. [...] Derrida’ya göre khora, saf varlıkla saf hiçlik arasındaki (ya da benim özerk benliğimle sizin özerk ötekiliğiniz arasındaki) ayırım gibi bir şeyi düşünmeyi olanaklı kılan (düşünüldüğü ve duyulur arasındaki) o üçüncü şeydir; ben ve sen arasındaki ayrımı düşünmeyi olanaklı kılan şeydir” (Lucy, 2012, s. 97).

Çünkü Derrida'ya göre göstergenin birliğinin yok saydığı şey “onun bir dışsallıkla, göstergenin “dışı” olan ama yine de ondan ayrılmaz olan şeyle ilişkilerinin zorunlu olmasıdır. O zaman belki de göstergeye bir birlikten yoksun birim diyebiliriz” (Lucy, 2012, s. 82). Bu anlam sisteminin nasıl çalıştığını açıklamak için bazı kavramlara ihtiyaç duyulmaktadır. Derrida bu kavramlardan birini, göstergenin metafizik belirlenimini bozma işlevi gören iz (ya da bazen arkhe-iz) olarak ifade eder (Lucy, 2012, s. 82). “Göstergenin anlamı bütün gösterenlerle doğrudan bağlantılıdır. Böyle olunca da Derrida, yazmanın bir söylem birlikteliği oluşturduğunu ve bir bellek yarattığını, ayrıca farklı ilişkilerin izlerinin de bulunduğunu söyler. Yazının içindeki ‘iz’lerin bulunması durumunda olası bir anlam karmaşasından arınabileceğini belirtir” (Erbarıştıran, 2021, s. 7).

Bu ifadeyi bir örnekle pekiştirmek gerekirse: “Ablamın yaptığı havuçlu kek, unutamadığım lezzetlerden biri olmasının yanında, ilk gençliğimin en güzel hatıralarından biridir” cümlesindeki ‘havuçlu kek’ sadece bir yiyecek değil, aynı zaman da aile bağlarının bir temsili, kardeş sevgisini, ev ortamını, belki de doyumsuz sohbetlerin metaforik ifadesi olarak düşünülebilmektedir. Sadece kendisini ifade etmez ve cümle içindeki her sözcükle etkileşimdedir ve geçmiş deneyimlerle sıkı sıkıya bağlıdır. İz olarak tanımlayacağımız bu bağ, söz konusu bu bağların kurulmasını sağlayan etkili bir varlıktır. Metin içerisinde bu iz’lerin takip edilmesiyle anlam derinleşebilmekte, derinlere gizlenen anlam parçaları da yüzeye taşınabilmektedir.

Derrida “De la Gramatologie” adlı eserinde iz kavramını kullanmasının nedenlerini açıklar. “İz aslında metafizik bir kavramdır ve Derrida onu Heidegger’den aktarmaktadır. İz ve var olma birlikte, silme (effacement) eylemini ortaya çıkarırlar. İz kendini bir silme olarak gösterir. İz ne kavranabilir olan ne de kavranamaz olandır” (Güneş, 2004, s. 142). Örneğin seramik çamuru üzerine basılan bir mührün izi çamur yüzeyindedir, ancak mühür orada değildir, kısacası iz, silinmiş bir varlığın geride bıraktığı bir işarettir.

Derrida, açıkça tanımlanabilir bir köken fikrini reddeder ve bunun yerine, anlamda mevcut olmayanı işaret eden, tüm anlamlandırma süreçlerinde içkin bir kopuşa işaret eden bir boşluk olan ‘iz’ kavramını öne sürer (Middeke, Müller, Wald, & Zapf, 2012). Başka bir şekilde ifade etmek gerekirse bir gösteren (bir kelime ya da işaret) asla sabit bir anlam taşımamaktadır ve her zaman başka bir gösterene işaret etmektedir. Gösteren ve gösterilen arasındaki bu ilişki anlamın sürekli olarak ertelendiği, hiçbir zaman tam

manasıyla elde edilemeyeceğini bizlere kanıtlar niteliktedir. Bu sebeple anlamlandırma sürecinde daima bir kopukluk ve eksiklik meydana gelmektedir. İşte iz tam da burada, geçmişte var olmuş olanın bıraktığı bir yokluk ya da boşluk olarak kendini konumlar. İz böylelikle tam olarak sabitlenemeyen ama etkisi sürdürülebilene bir anlam alanı yaratır. Bu yokluğa karşın her gösteren, anlamın sabit olamayışının etkisiyle söylenmek istenenden de fazlasına sahip olmaktadır. Derrida bu duruma da ek (supplement) adını vermektedir. “Ve zaten, iz bir ek’tir. Sözün eki yazı olduğu gibi iz de kökeni olmayan bir ektir: Ekin ekidir” (Akay, 1999, s. 14).

Freud, Derrida’nın iz kavramını kullanıma sokarken etkilendiği isimlerden biridir. Freud, ruhun çalışma düzenini göstermek için “Gizemli Yazı Yazma Tabakası” isimli bir çocuk oyuncağını kullanmıştır. Oyuncak, sabitlenmiş bir balmumu tabakanın, her iki yüzü şeffaf özelliğe sahip selüloit levhalarla kaplandığı bir düzenden oluşmaktadır. Bu tabaka sayesinde, sivri uçlu bir cisimle tabakanın üzerine bastırılarak yazı yazılabilmektedir. Ayrıca tabakanın üzerine yazılanlar silinebilmektedir. Silme işlemi, oyuncağın kenarlarında yer alan çift taraflı tutacaklar yardımıyla tabakanın aşağıya doğru çekilmesi suretiyle gerçekleşmektedir. Böylelikle balmumunun yüzeyi yenilenmekte ve yazılar iz bırakarak silinmiş olmaktadır (Sarup, 2019, s. 71). “Burada kalıcı izleri alıkoyan bakir bir yüzey kalmaktadır sadece. Derrida bu yöntemin metinlerin şifresini çözmede yardımcı olabileceğini düşünmüştür. Böylece izin hem metinden hem de varlıktan atılamayacağını bir ek olarak hep var olacağını söyleyebiliriz. İz, kazınıp atılamayan, silinemeyen, alıkonamayandır” (Güneş, 2004, s. 143).

Yukarıda tanımlamaları yapılan yapısöküm kavramlarının bulunduğu ortak payda anlamın ertelenmesi olarak gözlemlenmektedir. Sanat pratiklerinde de kolaylıkla yer bulabilecek bu kavramlar, aşağıdaki bölümde de görüleceği üzere, bu düşünsel zemin anlatım alternatifleri oluşturması bakımından sanatçılar için önemli katkılar sağlayacaktır.

## İKİNCİ BÖLÜM

### 2. YAPISÖKÜM KAVRAMININ PLASTİK SANATLARLA İLİŞKİSİ

Sanat alanında yeniliklerin denendiği, avangard oluşumların sonuna yaklaşıldığı geç modern dönemde, plastik sanatlar gerek resim gerekse heykel sanatı gibi alanlarda tekrara düşmenin endişesini bertaraf etmek için, postmodern dönemde şekillenen temel unsurlarla gelişen yapısökümü kendisine alan olarak seçmiştir. Böylelikle, 1970’li yılların sonlarına doğru Derrida’nın yapıbozma yöntemi plastik sanatlarda da etkisini göstermiştir. Plastik sanatlardaki bu yeni yönelim Derrida’nın Differans kavramıyla (bkz. bölüm 1.3.2) paralellik gösteren eleştirel yapıyla vücut bulmuştur. Differans kavramı hatırlanacağı gibi ‘var olmama’ meselesi üzerine kurgulanmış ve ‘var olmaya’ bir ek olarak nitelenmiş bir kavramdır. “Derrida ‘Signature, Événement, Contexte’ (İmza, Olay, Bağlam) adlı yazısında bu ilişkiyi ele almakta ve bir yandan da imleyen ve imlenen arasındaki ilişkiyi belirleyen yapısalcılığın eleştirisini yapmaktadır” (Akay, 1999, s. 15).

Araştırmanın bu bölümünde yapısöküm kavramı plastik sanatlar özelinde incelenecektir. Söz konusu araştırmalar için dönem olarak sanat alanında sınırların aşılmaya başlandığı 20. yy. sonrası batı sanatı akımlarından ve özellikle de Derrida’nın yapısöküm yöntemini geliştirmeye başladığı 1960 sonrası dönem üzerinden inceleme yapılacaktır. Bunun yanında, 20.yy. sanat akımlarının içerisinde ayrı bir başlık olarak yer almaması sebebiyle, ama yapısöküm temelli olan Dekonstrüktivizm akımı ayrıca incelenecek ve bu bağlamda, yapısökümün en güçlü etkiyi mimarlık alanında göstermiş olması sebebiyle, tezin ilgili bölümünde ayrı bir başlık altında açıklanacaktır.

Bilindiği üzere plastik sanatlar üç ana sanat dalının (resim, heykel, mimari) temel yapıyı oluşturduğu ve seramik sanatının da bu çatı altında yer aldığı bir içeriğe sahiptir. İçinde olduğumuz bu bölümde, yapısöküm kavramı; resim, heykel, mimari alanlarında örneklerle incelenecek ve araştırmanın temel alanını oluşturan seramik sanatı ise ayrı bir bölümde daha detaylı olarak araştırılacaktır.

## 2.1 20.yy Batı Sanatı Akımlarında Yapısöküm Stratejilerinin İncelenmesi

Postyapısalcı ve postmodernizm süreçleri içerisinde ortaya çıkan yapısöküm kavramına ait ipuçları sanat alanında aslında modernizmde de kendisini göstermiştir. 19.yy sonlarında başlayıp 20. yy. boyunca etkili olan modernizm Antik Yunan ve Roma'nın estetik mirasını dikkate almayan ve geleneksel olan her şeye karşıt olan tavrıyla yapısöküm düşüncesiyle paralellik göstermektedir. Yapısökümün erken gözlemi olarak değerlendirilebilecek bu tutum modern dönem içerisindeki bazı akımlarda kendini göstermektedir. Örneğin Dada hareketi, anlamın parçalanması, merkezi yapının reddi gibi yönleriyle yapısökümün sanat alanındaki erken etkilerini akıllara getirmektedir.

Bu bağlamda, Derrida'nın yapısökümü gündeme getirişi 1960'lara denk geldiği düşünüldüğünde, içinde bulunulan bölümde verilen örnekler yapısökümü referans alarak üretilen eserlerden olmamakla birlikte, yapısökümcü okuma yöntemiyle incelenmişlerdir.

Yapısalcıların dili kapalı bir yapı içerisine sıkıştıran yaklaşımını ters yüz eden çağdaş sanat pratikleri, Derrida'nın yapısöküm yöntemiyle dilin daralmış sınırlarını genişleterek, bir bakıma onu parçalayarak yeniden tasarlamıştır. Bunun sonucunda, dilin muğlak bir yapıya bürünmesi ve anlamın merkezi olmayan bir sisteme dönüşmesine tanıklık edilmiştir. Yapısöküm olarak tanımlanan bu stratejik durumda dilin kavramsal yapısına yönelik sorgulamalar, sanat eserine ait gösterge-gösterilen (bkz. Jasper Johns) arasındaki temsil etme ilişkisinde gizlenmiş unsurları gün yüzüne çıkarma ve yeniden yapılandırma sürecine odaklanmaktadır. Böylelikle imgenin bir anlama gönderme yapma zorunluluğu ortadan kaldırılmış olmaktadır (Tercan, 2023, s. 77). Bunun bir sonucu olarak yapıtlarda, nesnenin meydana getirdiği aura, anlamı oluşturmada belirleyici bir konumda olması bakımından önem kazanmıştır. Diğer taraftan çoklu okumalara ve çoklu anlamlara imkân sağlayan yapısöküm yöntemi, çağdaş sanat üretimlerindeki anlatım tekniklerinin okunmasını daha kolay bir hale getirmiştir (Uzunoğlu, 2019, s. 25).

Dada (1916-1920) akımının önemli isimlerinden biri olan ve ready-made'leri ile tanınan Marcell Duchamp sanat alanında farklı bir bakış açısı ortaya koymuştur. "Hazır nesne, Duchamp'ın sanat yapıtının üretimi sürecinde sanatsal beceri ve yeteneğe yüklenen değere yönelik sorgusunun; zihinsel tasarım sürecinin el becerisinden daha önemli olduğuna yönelik inancının ifadesidir." (Antmen, 2013, s. 184). Duchamp'ın 1910'larda ortaya attığı hazır-nesne olgusu ve bilhassa 1917 yılında "Çeşme" adlı yapıtıyla 1960'lı

yıllara damgasını vuran Kavramsal Sanatın düşünsel altyapısını oluşturmuştur. Duchamp New York'ta yer alan "Mott Works" dan satın aldığı porselen pisuarı ters çevirerek "R.Mutt" takma adıyla imzalamış ve bu eserini "Grand Central Gallery" de açılacak sergiye göndermiştir (Erenus, 2014, s. 84).

Bu avangard tavrıyla Duchamp, sanatsal yaratıcılık konusundaki geleneksel düşünce olan, sanatın beceri ve yeteneğe dayanmakta olduğu fikrini söküme uğratarak, sanatsal beğeniye oluşturan kategorileri sorgulamış, nihayetinde düşünsel deneyimlerin önem kazanmasına öncülük etmiştir. "[...] Dushamp, "Pisuar" (Fountain) isimli seramik bir hazır nesne ile sanat nesnesinin bağlamını yapıbozuma uğratarak, modernist sanat olgusunu sorgulamıştır." (Büyükparmaksız, 2021, s. 109).

### Görsel 2.1.1

Çeşme



Not: Marcel Duchamp, Hazır nesne, 1917.

Kaynak: http-2.

Bilindiği gibi pisuar tuvalette kullanılan bir günlük kullanım nesnedir; ikinci yani Duchamp'ın müzede kullandığı sanat eseri olan pisuarla birlikte bir nesnenin iki ayrı işlevinden söz etmiş olunmaktadır. İki ayrı işlevin gündeme gelmesi de özdeşliğin olmadığını ve bu durumda farkın ortaya çıktığı anlamına gelmektedir. Bir bakıma ikisi arasında fark yani yapı sökücü manada *différens* oluşmuştur. Duchamp sanayi toplumunun bir ürünü olan pisuarı sanat eseri olarak kullanmakla, sanat eserinin ne

olduğundan çok, hangi akılla ve kimin akıyla ortaya çıkarıldığının daha önemli olduğunu vurgulamıştır. Böylelikle estetik değerler artık aklın sağduyusuna teslim edilmiştir (Akay & Zeytinoglu, 2013, s. 58).

“Duchamp’ın avangard içinde daha avangard ve postmodern öncesi postmodern tavrı, 1950’lerde Neo-Dadacı olarak anılan Amerikalı sanatçılar Robert Rauschenberg ve Jasper Johns gibi sanatçılardan sonra, 1960’lı yılların hemen tüm akımlarını etkilemiştir.” (Antmen, 2013, s. 194). Jasper Johns’un “Fool’s House” (Aptalın Evi) adlı çalışması (Görsel 2.1.2), 20.yy’ın Amerikalı ressamlarından biri olan John Frederick Peto’nun (Görsel 2.1.3) *trompe-l’oeil* tarzı eserlerine gönderme yapar niteliktedir. Peto’nun eserleri görsel algıyı yanıltmak suretiyle, gerçek ve görüntü arasındaki bağlantıyı sorgulayan unsurlar içermektedir.

Johns’da Aptalın Evi adlı çalışmasında günlük yaşam içerisinde kullanılan nesneleri (süpürge, havlu, kupa, kasnak) atölye ekipmanları gibi kullanarak Peto’nun tarzını gündeme getirmiştir. Eserin sağ alt köşesine iliştirilmiş kupa, boya kabı, süpürge, fırça, havlu, boya çaputu olarak kullanılmıştır (Fineberg, 2011, s. 202).

#### Görsel 2.1.2

*Aptalın Evi (Fool’s House)*



#### Görsel 2.1.3

*Hepimizin Yarıştığı Kupa (The Cup We All Race For)*



Not: Jasper Johns, Tuval üzeri yağlı boya, Asamblaj, 1962. (soldaki)

Kaynak: <http-3>.

Not: John Frederick Peto, Tuval üzeri yağlı boya, 1900. (sağdaki)

Kaynak: <http-4>.

Johns ayrıca bu nesnelerin isimlerini de tuval üzerine yazıp, ok simgesiyle nesneleri işaret ederek gönderge ve gösteren arasındaki ilişkinin dolaysızlığına vurgu yapmak istemiştir. Bu durumda kupa, kupadan başka bir şey değildir; süpürge, bildiğimiz süpürge olarak algılanır, havlu ve kaskakta günlük hayattaki işlevlerinden başka bir şeyi temsil etmemektedir. Ancak, söz konusu nesnelerin üzerlerine boya ile müdahalede bulunulması ve böylelikle tuval yüzeyiyle bir bütün olarak algılanmaları ontolojik olarak yeniden sorgulanmalarına sebep olmaktadır. Bu sorgulamanın sonucunda ise gerçek nesne statüsünden uzaklaştırılan objeler göstergeye dönüşürler. Tuval üzerinde asılı duran süpürge, ressamın fırçasını, havlu, boyanın temizlendiği bezi, kaskak, şaseyi, kupa ise boya kabını temsil eder konumdadır (Uzunoğlu, 2019, s. 25). Ayrıca tuvalin üst kısmına konumlandırılmış “USE FOOL’S HO” yazısı, eserin adı olan “Fool’s House” yazısının parçalanarak yeniden yapılandırıldığı ve sanki bir silindirin üzerine yazılmış bir yazı gibi, bir yönde döndürüldüğünde sürekli tekrar eden bir devinimi hissettirir durumdadır.

Başlığın bu muğlak durumu, yani onun bir başlık mı yoksa resme ait bir eleman mı ya da bir ironiye mi işaret ediyor oluşunun yapısökümsel okumadaki karşılığı, anlamın ertelendiğini, yani başka bir deyişle *différance* kavramının kendini gösterdiğini kanıtlamaktadır. Süpürge'nin anlamının bozularak yeniden yapılandırılmış olması ise bir sanat nesnesinin temsili ve onun fiziksel varlığı arasındaki ayrımı, yapısökümsel bir okuma yoluyla çözümleyebilme fırsatı sunmaktadır. Yine ressam fırçasının bir temsili olan süpürge'nin etrafında yer alan çizgisel izlerin hem işlevsel bir nesne hem de bir resim elamanı olarak kullanılmış olması ve nesnelerin isimlerinin yanlarında yazılıyor olması anlam kaymalarının var olduğunu bizlere kanıtlamaktadır.

Sanat yolculuğuna kübizmin ardından fütürizm ve sürrealizmle devam eden Rene Magritte eserlerinde görüntülerin ardında kendini gizlemiş olan bilinçaltı dilbilimsel unsurları kullanmıştır. Görüntünün, temsil ettiği şeyin göstergesi olduğu fikrini öne sürerek izleyiciye göstergenin dolaşımını kimin kontrol ettiği ve hangi amaca hizmet ettiğiyse ilgili sorular sordurmak suretiyle, aslında görünür olan şeylerin gözle görünmeyen birçok şeyi gizleyebileceği fikrini yürütmüştür (Kaya, 2022).

Magritte'in 1926-1966 yılları arasında “İmgelerin İhaneti” adlı çalışması beş eserden oluşan bir seridir. Serinin bir parçası olan 1929 yılında resmettiği illüstrasyon olan “Bu Bir Pipo Değildir” (Görsel 2.1.4) adlı eseri için Magritte 1966 yılında verdiği bir röportajda şu sözlere yer vermiştir: “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” (Kaya, 2022).

Magritte’in “İmgelerin İhaneti” adlı eserinde arka plansız olarak resmedilmiş bir pipo, piponun altında da Fransızca “Bu Bir Pipo Değildir” yazısı yer almaktadır. İzleyiciyi sadece izlenenin ötesine götürerek aynı zamanda sorgulamasına da imkân sunan eser, dönemi içerisinde çığır açan önemli başyapıtlardan biri olarak bilinmektedir. Burada Magritte için verilmek istenen mesaj bunun bir pipo değil, piponun bir betimlemesi olduğu gerçeğidir. Magritte bu sorgulamasının ardından 1966 yılında yine aynı konuyla ilişkili olarak ikinci eseri “İki Gizem”i (Görsel 2.1.5) izleyiciye sunmuştur. Bu yeni eserde diğerinden farklı olarak bir mekân yer almakta, duvarda asılıymış gibi duran piponun altında ise bir şövale ve şövalenin üzerindeyse çerçevelenmiş bir şekilde “İmgelerin İhaneti” adlı eserin bir benzeri yer almaktadır (Aytekin & Bahadır, 2022, s. 293).

**Görsel 2.1.4**

*İmgelerin İhaneti*



**Görsel 2.1.5**

*İki Gizem*



*Not:* René Magritte, Tuval üzerine yağlı boya, 63,5 cm x 93,98 cm, 1928-29, Los Angeles County Güzel Sanatlar Galerisi.

*Kaynak:* http-5 (Soldaki).

*Not:* René Magritte, Tuval üzerine yağlı boya, 60 cm x 30 cm, 1966, Londra, Özel Koleksiyon.

*Kaynak:* http-6 (Sağdaki).

“İki Gizem” adlı eserde şövalede asılı duran tabloda yazan ‘bu bir pipo değildir’ ifadesinin aslında iki pipo görselinden hangisine gönderme yaptığı belirsizdir. Akıllara şu soru gelmektedir: tuvaldeki pipo, pipo değilse, onun üzerinde duran ve ona göre daha

belli belirsiz resmedilmiş pipo, gerçek pipo mudur? Aslında her ikisi de nesne olarak pipo olmamakla birlikte birer pipo imgesidir.

Derrida'nın söz yazı karşıtlığı konusunda ileri sürdüğü fikirlere benzer bir durum, Magritte'in "Bu Bir Pipo Değildir" adlı eserinde de karşımıza çıkmaktadır. Derrida bu durumu "Differance" ile açıkladığı, yazı ile konuşma arasındaki farklılığı göz önünde bulundurarak ifade etmiştir. Magritte ise gerçek bir pipo ile onun temsili arasında fark olduğunu 'bu bir pipo değildir' şeklindeki açıklamasıyla ortaya koymuştur. "Sanatçının resim ile yazı arasında yaptığı oyun; dili, yazıyı ve görüntüyü bozmuş, bu bağlamda çalışma yapısöküme uğramıştır" (Kaya, 2022, s. 62).

Verilen örnekler doğrultusunda 20. yy. Batı Sanatı Akımları kapsamında birçok sanatçının, temsil kavramını sorgulamak adına biçim, malzeme ve anlam düzeyinde sorgulamalarda bulunarak sanatın geleneksel sınırlarını aşmış oldukları gözlemlenmektedir. Örnek olarak sunulan sanatçılardan; Cézanne'ın doğayı temel geometrik formlara indirgemesi, Duchamp'ın hazır nesneleri sanat eseri olarak sunması ve Jasper Johns'un tanınmış imgeleri yeniden düzenlemesi gibi dönüşümler, sanatın sadece nesneleri temsil etmediğini, bunun yanında kendi araçlarını ve ifade biçimlerini sorguladığını göstermektedir. Dönemin sanat ortamında gündeme gelmiş olan bu oluşumlar, yapısöküme özgü düşünme biçiminin sanat alanındaki erken izlerini temsil etmekle birlikte, sanatın nesne odağından sıyrılıp göstergeler, anlamlar ve algılar üzerine eleştirel bir sorgulama alanına dönüşmesine zemin hazırlamıştır.

## **2.2 Postmodern Dönemde Yapısökümün Sanat Alanındaki Etkilerinin İncelenmesi**

Temelinde bir metin anlama ve okuma stratejisi olarak gündeme gelen yapısöküm kavramı, 1970'ler itibariyle postmodern düşüncenin sanat alanında kendini göstermesiyle Batı merkezli sanat akımlarında etkin bir rol oynamıştır. 1990'lı yıllar itibariyle de ülkemizde sanat üretimlerinde farklı pencereler açılmasına imkân sağlamıştır (Tercan, 2023, s. 76). Postmodernizmin, modernizmi oluşturan tüm yapıları reddeden yaklaşımı Derrida'nın 'merkezsizleşme' önermesinden beslenmiş görünmektedir.

Postmodern sanatın ilk öncülerinden olan Robert Rauschenberg, çalışmalarında alışlagelen okuma yöntemlerini kıran sanatçılardan biri olarak bilinmektedir. Rauschenberg'in bu yönünü en iyi ifade edecek çalışmasına örnek olarak De Kooning'in kâğıt üzerine kurşun kalem, pastel ve mürekkeple yapmış olduğu deseni sildiği çalışma

verilebilir (Görsel 2.2.1). Kendisine ait olmayan bir çalışmayı silip onu yeniden yorumlayan Rauschenberg, bizleri Derrida'nın iz kavramına götürmektedir (Yıldız K. , 2019, s. 68).

#### **Görsel 2.2.1**

*Silinmiş de Kooning Resmi*



*Not:* Robert Rauschenberg, 1953.

*Kaynak:* [http-7](http://7).

Rauschenberg, bir sanat eserinin yok edilerek yeniden üretilip üretilmeyeceği konusunda çalışmalar yaptığı, hatta bu düşüncesini öncelikle kendi çalışmaları üzerinde denediği ama onu yeterince tatmin etmediği bir dönemde, çalışmaları maddi ve sanatsal açıdan kıymetli olan Kooning'le tanışmıştır. Kooning'e onun bir resmini alıp, silerek onu sergilemek istediği fikrinden bahsetmiş olan Rauschenberg, amacına ulaşmıştır. Ancak Kooning, Rauschenberg'in işini bir miktar zorlaştırmak için ona kurşun kalem, mum boya, mürekkep ve kömür kalem ile yapılmış çizgi yükü fazla bir çalışma vermiştir. Kooning'in verdiği çalışma basit bir eskiz değil kendisi için özel bir öneme sahip çalışmalarından biridir.

Konuyla ilgili 1964 yılında yapılan bir röportajda, aklındaki projeyi gerçekleştirebilmek için Kooning'in eserini tercih etme sebebiyle ilgili açıklamasında Rauschenberg; "Herkesin harika olduğu konusunda hemfikir olduğu bir şey olmalıydı ve bunun için en mantıklı kişi de Kooning'di" İfadelerini kullanmıştır. Kooning ise durumu şöyle

anlatmıştır; “Yıkım fikrinin sürekli konuşmaya girdiğini hatırlıyorum ve ben sürekli eserin yok edilmeyeceğini göstermeye çalışıyordum. Eğer işe yaramazsa bu durumun korkunç bir israf olma ihtimali vardı.” (Nazlı, 2025). Ancak Kooning’in kaygıları haksız çıkmış ve Rauschenberg uzun uğraşlar sonucu eseri silmeyi başarmış ve silinen çalışma çerçevelenip sergilenmiştir.

Derrida iz (trace) kavramında bir şeyin aslında tam manasıyla silinemeyeceğini, çünkü her silme eyleminin yeni bir anlam ürettiği fikrini öne sürmüştür. İz teorisiyle düşünsel açıdan yolları kesişen Robert Rauschenberg’in söz konusu çalışmasında, Kooning’in çizgileri tamamen silinmiş olsa da çalışma yeni bir anlam kazanmıştır. Silinen çizgiler tuval yüzeyinden tamamen kaybolmamış, bir silüet olarak var olmaya devam etmiştir. Bir bakıma varlığın yokluğuna işaret eden ve aynı zamanda onun geçmişteki mevcudiyetini de ima eden iz teoremi, Rauschenberg’in tuvalinde silüet olarak kalan kalem izleriyle açık bir şekilde örtüşmektedir.

Silme işlemi bir yok etme işleminden ziyade yeniden yapılandırma eylemine karşılık geldiği için, Derrida’nın yapısöküm fikriyle paralellik göstermektedir. Rauschenberg’in çalışmasında kendini gösteren, yine Derrida’nın kullandığı kavramlarından biri olan “khora” (bkz. dip not 15) kavramının hem varlık hem yokluk arasındaki bir konumu ifade ediyor oluşu, mevcudiyetini tam da bu noktada sürdüren “Silinmiş de Kooning Resmi” (Görsel 2.2.1) için tanımlayıcı bir unsur olarak düşünülebilmektedir.

1960’lı yıllarda dönemin karşı-kültürel atmosferinden etkilenen, estetik kaygıların da ötesinde politik, felsefi, sosyolojik, psikolojik ve ekolojik konularla yakından ilgilenen, bu konuları mesele edinen yeni sanatçı gruplarının üretimleriyle sıklıkla karşılaşılmaktadır. Duchamp’ın motto olarak ileri sürdüğü “düşünce olarak sanat” fikrini, felsefeyle, dille ve kimi zaman da matematiksel formüllerle örtüştürerek kavramsal nitelikte bir sanat anlayışı gündeme gelmiştir. Kavramsalcılar adı altında toplanan sanatçılar üretimlerini izleyiciyle buluşturmuşlardır (Antmen, 2013, s. 195).

Bu kavramsalcılardan birisi olan Joseph Kosuth “Bir ve Üç Çekiç” adlı eseri (Görsel 2.2.2) örnek olarak verilebilmektedir. Eserde, bir çekiç fotoğrafı ve onun yanında çekicinin sözlükte yer alan tanımının yer aldığı yazılı bir metin bulunmaktadır. Bu iki unsurun arasında ise duvara asılı biçimde gözlemlediğimiz gerçek bir çekiç konumlandırılmıştır. Diğer bir açıdan bakıldığında, aynı nesneyi temsil etmelerine karşın, birbirinden farklı üç

ayrı anlam düzleminin bir araya getirilmiş olduğu düşünülmektedir (Fineberg, 2011, s. 324).

### Görsel 2.2.2

*Bir ve Üç Çekiç (One and Three Hammers)*



*Not:* Joseph Kosuth, 1965, Çekiç, Çekiç fotoğrafı, Çekicinin tanımının fotokopisi, 61x135,6 cm, Leo Castelli Gallery, New York.

*Kaynak:* <http://8>.

Kosuth, çalışmalarında yazı ve resim arasındaki hiyerarşik ilişkiyi sorgulayan sanatçılardan birisi olarak bilinmektedir. Lyotar'ın, Kosuth'un kitabının önsözünde kaleme aldığı gibi; Kosuth, düşünceyi bir malzeme olarak değerlendirip, sözcükleri parçalamakta ve böylelikle keşfettiği çelişkileri ortaya koymaktadır. İnşa sürecinin ilk aşaması ise sözcüklerin anlamlarının bir bilmece biçimine sokulmasıyla başlamaktadır. Derrida'nın sıklıkla kullandığı yapı söküm kavramlarından biri olan "inşa (construction)" işlemiyle; plastik, görsel ve duyumsal düzenleme gerçekleşmiş olmaktadır (Akay, 1999, s. 16).

Başka bir ifadeyle Kosuth'un söz konusu çalışmasında göstergenin kayganlığına, dolayısıyla anlamın bağlamına göre değiştiğine şahit olunmaktadır. Eserde, çekiç gösterge olarak karşımızda durmaktadır. Çekicinin tanımının yer aldığı yazılı metin ve çekiç fotoğrafı ise temsil-anlam ilişkisini sorgulamamızı sağlamaktadır. Kosuth, bir bakıma gözle görünür olanın dil ile nasıl aktarıldığını, dilden kavrama geçiş aşamasını

sorgulamıştır. Böylelikle Kosuth, dil ve nesneyi çözümlemek suretiyle yapısöküm yöntemini kullanmış olmaktadır (Yıldız K. , 2019, s. 56).

Çalışmada yer alan elemanlardan hangisi gerçek çekiştir? Bu soruya arayacağımız yanıt bizi anlamın bağlama göre değişkenlik gösterdiği, tek bir anlamın olmadığı sonucuna götürecektir. Différance’la ilişkilendirilebilecek bu sonuç, yapısökümün sanat eleştirisi içerisinde sunduğu imkanları bizlere kanıtlar niteliktedir. Tam da bu noktada Derrida’nın sanat, temsil ve anlamın doğasını irdelediği ve 1978 yılında kaleme aldığı “La Vérité En Penture” (Sanatta Hakikat) başlıklı yazısını incelemek doğru olacaktır.

Söz konusu yazısında Derrida, Schapiro ve Heidegger arasında geçen ve Van Gogh’un Ayakkabılar’ını konu alan tartışma üzerinde durarak, Schapiro’nun Heidegger’in “Sanat Eserinin Kökeni” adlı makalesini okuduğunu ve resmedilen ayakkabıların ressama değil, köylü bir kadına ait olduğunu savunan Heidegger’e tuzak kurduğunu ve aslında istemeden suçladığını belirtmiştir. Derrida Schapiro’un metnini yapısöküme uğratmıştır (Akay, 1999, s. 18).

### Görsel 2.2.3

*Bir Çift Ayakkabı*



*Not:* Van Gogh, 1886. Schapiro’nun bulgularına göre, Heidegger’in *Sanat Eserinin Kökeni*’nde bahsettiği eser.

*Kaynak:* <http-9>.

Heidegger, Van Gogh’un Ayakkabılar adlı resmine üç varlık tarzını ayırt eden bir biçimde değinmiştir. Bu varlık tarzları: kullanım nesneleri, doğal şeyler ve sanat eserleri olarak sıralanmaktadır. Ancak kullanım nesnesi olma durumunu kavrayabilmek için ayakkabıların gerçek işlevi hakkında bilgi sahibi olmak gerekecektir. Ayakkabıların çiftçi

bir kadına ait olduğu düşünüldüğünde, kadın için zaten kullandığı bir nesne olduğu için ayakkabıların işlevi hakkında düşünmesine gerek yoktur. Oysa bizim resimdeki ayakkabıları zihnimizde canlandırıp, kullanım nesnesinin araçsal varlığını keşfetmemiz mümkün olmayacaktır. Ayrıca resimde ayakkabıların konumlandığı mekân da belirsizdir, objenin etrafında onun nereye ait olduğunu gösteren herhangi bir ipucu görülmemektedir (Schapiro & Gen, 2025). Heidegger, ayakkabıların bağcıklarının açık mı kapalı mı olduğunu gözlemlemek suretiyle kimi zaman dışarıdan<sup>17</sup> kimi zaman da içeriden bir çözümlemeye bulunmuştur. Derrida ise, Heidegger'in bu çözümlemeyi bir sanat eseri üzerinden değil, bir ürün-varlık üzerinden gerçekleştirdiğini savunmaktadır. Bu durumda Heidegger'in esere değil, ayakkabılara baktığını söylemek yanlış olmayacaktır. Sözünü ettiğimiz tablonun dışına bakmakla, çerçevenin<sup>18</sup> sınırladığı figüre bakmak birbirinden ayrı eylemleri gerektirmektedir.

“Yapıbozma eylemi bu ikisi arasındaki ayrımlar üzerine kurulu bir okuma biçimini, bakış açısını çözümlemek, yapıbozmayı gerçekleştirmektir: Sanat eserinin ürünle olan farkını ortaya koymaktır. Ürünün bir nesne olarak kavram haline sokulması, çözümlemelerin çelişkileri, bakış açılarının farklılıkları, yapıbozma yönteminin belirleyenleridir: İçeriden ve dışarıdan bakış arasındaki farkı göstermek; hangi önermede nereden bakıldığını incelemek” (Akay, Yapıbozma ve Plastik Sanatlar, 1999, s. 19).

<sup>17</sup> İç -dış: “iç ve dış arasındaki görünüşte aşkınsal olan bir ayrımın zorunluluğu, genel olarak düşüncenin “sürekli bir gereksinimi” olsa da Derrida bu ayrımın kendisini özellikle bütün sanat anlayışlarında ortaya çıkardığını öne sürer. Bu sürekli gereksinim-yani konu edilen nesnenin içsel ya da kendine özgü anlamıyla durumunu birbirinden ayırma gereksinimi- sanat üzerine, sanatın anlamı ve tek başına anlam üzerine kurulmuş, Platon’dan Hegel’e, Husserl ve Heidegger’e uzanan bütün felsefi söylemleri düzenler. Bu gereksinim sanat nesnesinin iç ve dış arasındaki sınır üzerine bir söylemi önceden varsayar; burada söz konusu olan çerçeve üzerine bir söylemdir. Derrida bu örnekte Kant’ın estetik kuramı konusunda yazmaktadır, ama “sürekli gereksinim” diyerek bir etkinlikten bahseder: Gereksinilen şey, herhangi bir sanat nesnesinin içi ve dışı arasında ayırım yapmak zorunda olma çabasıdır. Çerçevelerin gerçekleştirdiği şey bu etkinlik, bu çabadır; resim söz konusu olduğunda bu gözle görünür olsa da diğer estetik nesneler arasından da aynı şekilde etkilidir. Öyleyse, çerçevenin bu çabasının (eseri çevrelemek) iç ve dış arasındaki ayrımın aşkınsalması -yapılmış değil doğalmış- gibi görünmesini sağlamaya yönelik bu sürekli gereksinimi karşıladığını söyleyebiliriz.” (Lucy, 2012, s. 76).

<sup>18</sup> “Derrida, Kant’ın getirdiği Yunanca *ergon* ya da “eser” ile *parergon* ya da “eserin dışı” (Fransızca’da buna *hors d’oeuvre* deniyor) terimleri arasındaki ayırma, çerçeveyi bu ayırım açısından konumlandırma sorununu göstermek amacıyla odaklanır. Derrida’nın belirttiği gibi, *hors d’oeuvre* aynı zamanda “aksesuar, yabancı ya da ikincil nesne, ‘ek’, ‘kenar’, ‘kalıntı’ olarak da çevrilebilir. [...] Derrida’ya göre *ergon* ve *parergon*’u ayıran şey çerçeveleme çabasıdır; *ergon* çerçevenin çabasıyla üretilir. Kendi içinde bir eser (özel bir özgünlük ve bütünleşikliğe sahip) olarak yapılandırmak için *ergon*’un zemine yaslanması gerekir ve bu da çerçevenin yapmaya çalıştığı şeydir. Ama daha genel olarak, bu *parergon*’un yaptığı şeydir; yani çerçeveleme çabasını Derrida’nın genel olarak “parergonallik”in çabası olarak adlandırdığı şey açısından düşünebiliriz. Parergonallik (çerçeveleme çabası) dış-eserdir: *ergon parergonu*’un bir sonucudur.” (Lucy, 2012, s. 77).

Amerikan sanat ortamında, Amerikan Soyut Dışavurumculuğu'ndan ve Pop Sanat'tan farklı olarak yeni bir oluşumun rüzgârı esmeye başlamıştır. Bu yeni sanatsal anlayış 1959 yılında New York Modern Sanatlar Müzesi'nde açılan “12 Amerikalı Sanatçı” sergisinde simetrik şeritli siyah resmiyle minimalizmin kapılarını açan Frank Stella olmuştur. Stella, minimalizm akımı ilkelerinin oluşmasında belirleyici rol oynamış bir isimdir. Sanatçının 1960-62 yılları arasındaki çalışmaları incelendiğinde resim çerçevesinin geleneksel yapısına müdahalelerde bulunmuş olduğu gözlenmektedir. Bu yönüyle bakıldığında Stella'nın eserleri için resmin iki boyutlu düzleminin, üç boyutlu ve bağımsız bir nesne olarak algılanmasına yol açmış olduğu söylenebilmektedir. Stella'nın “Şekilli Tuval” çalışmaları, minimalizmin ne tam anlamıyla resim ne de heykel olan, ancak her ikisinden de unsurlar barındıran ve her iki sanat dalının geleneksel problemlerine yeni bir bakış açısı öne süren “spesifik nesne” anlayışının gelişimine önemli katkı sağladığı düşünülmektedir (Antmen, 2013, s. 183). Stella'nın bu yönüyle resmin geleneksel yapısını dönüştürme biçimi Derrida'nın yapı söküm düşüncesiyle bu noktada paralellik göstermektedir.

Gelenekselleşmiş resim yapısını belirsiz kompozisyonlar kurgulayarak sökümüne uğratan Stella'nın resimleri; genellikle merkezsizlik hissinin hâkim olduğu, derinlik algısının kaybolduğu, parçalandığı, iç içe geçtiği ve yanılsama etkisi veren öğelerin sıklıkla kullanıldığı çalışmalardan oluşmaktadır (Aytekin S. , 2020, s. 39). Stella'da kurucu öğe olmaktan çıkan ve yanılsama yaratan öğeler, mekânda ve eserin üzerinde dağınık bir şekilde konumlandırılmışlardır. Stella eserlerinde “Mekânın tanımlanmasında alternatif ilişkilerin ilkelerini belirleyerek, kökenin dışında etkili olur. Köken dışılık Derrida'nın *différance* kavramı ile *ek* kavramında ele aldığı sorunsallardan başka bir şey değildir. Stella'nın mekân sorunsalında parçalanmış öğeler, diğerleriyle birlikte ve diğerlerine karşı olarak dengeyi tutarlı hale getirirler. Buna getirilen en açık cevap ise, *simetri*'dir” (Akay, 1999, s. 20).

Derrida'nın yapı söküm düşüncesi Stella'nın çalışmalarındaki felsefi arka planı özetlemek için yeterli olmuştur. Özellikle Stella'nın deneysel çalışmalarında yapı sökümle olan bağlantı çok daha fazla hissedilmektedir. Stella'nın yapıtlarındaki öznellik kendine özgü bir dil oluşturmada büyük rol oynamıştır. Stella soyut sanatın geleneksel kalıplarını sorgulamış ve soyut sanatı yeniden yorumlamıştır (Baykal, 2019, s. 191). Bu yönüyle de

yapısöküm kavramıyla bağlantı kurabileceğimiz koşulların mevcut olduğu açıkça ortaya çıkmaktadır.

#### Görsel 2.2.4

*La Scienza della Fiacca 3,5 X*



Not: Frank Stella, kanvas üzeri karışık teknik, 316,2X328,3 X79,4 cm, 1984.

Kaynak: <http-10>.

Sanatçının minimalizmden uzaklaşıp üç boyutlu yapıtlara evrildiği dönemini yansıtan “La Scienza della Fiacca 3,5 X” adlı çalışması (Görsel 2.2.4) tüm öğeleriyle yapısökümsel okumaya fırsat vermektedir. Stella’nın resim ve heykel arasındaki mevcut sınırları sorgulayıp bulanıklaştırdığı ve yapısöküme uğrattığı söz konusu çalışma; çerçevenin sınırlarını aşan öğelerle oluşturmuş olduğu kompozisyon ile geleneksel resmin yapısını bozup, yapısöküme uğrattığı güçlü bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca, modern resimdeki geometrik düzeni yapısöküme uğratan Stella, çalışmasında farklı geometrik formları karmaşık bir biçimde üst üste istifleyerek merkezi belirsizleştirmiştir. Farklı bakış açılarından bakıldığında, farklı okumalara imkân veren çalışma; Derrida’nın anlamın sabit olmadığı, izleyiciye göre değiştiği ve bu sebeple de anlamın sürekli ertelendiği düşüncesiyle paralellik göstererek *différance* kavramına bir gönderme yapmaktadır.

Derrida'nın yapısöküm düşüncesiyle paralellik gösteren çalışmalarıyla bilinen çağdaş sanatçı Barbara Kruger, temsil sorununa çözüm getirmeyi amaçlayan ve bu bağlamda yöntem belirleme çabasında olan bir sanatçıdır. Daha çok ironik soruları gündeme getirmesiyle bilinen Kruger, kavramsal içerikli fotoğraflarında hazır görüntüleri kopyalama yöntemiyle elde edip, fotoğrafı bütünüyle ortadan kaldırmadan parçalara ayırmış ve bu parçaları yeniden üreterek onlara sloganlar eklemiştir. Böylelikle izleyiciye kavramları sorgulamanın kapılarını aralayan sanatçı, fotoğraflarında çoğunlukla kitle kültürüne, medyatik bilince, yüce sanat ya da modernizmin yücelttiği üst anlatılara eleştirel bir bakış açısı getirmiştir (Tercan, 2023, s. 83).

Kruger ayrıca feminist sanatın önemli temsilcilerinden biri olarak da bilinmektedir. Popüler kültürün cinsiyetçi yaklaşımını kitle iletişim araçları aracılığıyla yapısöküme uğratmıştır. Erkek egemen medyanın şekillendirdiği kadın temelli ön kabullerin, erkek gözünden belirlendiği dünyada, kadın olmanın anlamını sorgulamıştır (Doğan, 2022, s. 25).

#### Görsel 2.2.5

*Bedenimiz Bir Savaş Alanı*



*Not:* Barbara Kruger, Vinil üzerine fotografik serigrafi, 1989.

*Kaynak:* <http-11>.

Kruger'in Görsel 2.2.5'te yer alan "Your Body Is A Battleground" (Bedenimiz Bir savaş Alanı) adlı afiş tasarımı ilk gözlemlenen şey kadın ve erkek yüzüne ait görsellerin orta eksenden bölünmek suretiyle, negatif ve pozitif alan oluşturacak şekilde bir araya

getirilmiş olmasıdır. Kruger'in fikriyle bu ayrım "pozitif karşı negatif, beyaza karşı siyah, iyiye karşı kötü" şeklinde ikili bir ilişki oluşturmuştur. Söz konusu tasarımdaki bu ikili okuma, kadına iyi (pozitif) ve erkeğe kötü (negatif) olarak atfedilmektedir. 1989 yılı kürtaaj karşıtı yasa dalgasına tepki amaçlı gündeme gelen tasarım, afişin üzerinde yazılı olan slogan ile kadın bedenini savaş alanı olarak nitelendirmektedir. Kruger tasarımıyla, bir yandan kadınların kendilerini ispat etme mücadelesini, diğer yandan da erkeklerin kadın bedeni üzerindeki egemenliğini koruma mücadelesi arasında süregelen çatışmayı çifte anlamlı bir konsepte dönüştürmüştür. Sonuç olarak, tarihsel olarak bilinen bu hakikati hem yeniden üretmiş hem de görünür kılmayı başarmıştır (Çulha, 2019, s. 45).

Kruger'in tasarımını yapısöküm açısından analiz ettiğimizde, öncelikle anlamın sabitliğini sorguluyor oluşu dikkatleri çekmektedir. Krugere göre, görsel ya da kavramın anlamı sabit olarak düşünülemez. Bunu dahada açık bir şekilde ifade edecek olursak: Söz konusu afişte, yarısı aktarılmış bir kadın yüzü ile diğer yarısında negatif, yani ters çevrilmiş bir erkek yüzü görseli bir araya getirilmiştir. Bu iki yarım görsel, tek bir yüz üzerinden farklı bakışları, farklı yorumları; bir bakıma bedenin tek bir "gerçek" tanımının olmadığı fikrini düşündürmekte ve yorumlara açık olduğunu göstermektedir. Afişin üzerinde yazan "Your Body is a Battleground" ifadesi ise doğrudan bir slogan gibi sunulmuş olarak görünse de tek bir anlama gönderme yapmamaktadır. Kruger, tasarladığı afişle hem bedenin toplumsal mücadelelerin alanı olduğu fikrini öne sürmekte, hem de bireyin kendi bedeni üzerinde hak iddia etme çabasını gözler önüne sermektedir. Bu durum, izleyicinin bakış açısına göre anlam çeşitliliklerinin var olabileceğini kanıtlamaktadır.

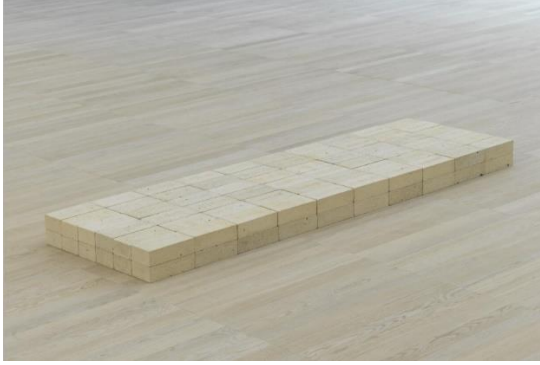
Bunun yanında Kruger, afiş tasarımında görsel ve dilsel karşıtlıkları (kadın/erkek, pozitif/negatif, iyi/kötü) bilinçli bir şekilde görünür kılarak, tıpkı Derrida gibi bu ikili yapıların doğallığını ve istikrarını sorgulamaktadır. Yapısöküm düşüncesi de tam olarak bu tür ikili karşıtlıkların sabit olmadığını, aksine kültürel olarak inşa edildiklerini ve bu sebeple de birbirlerine bağımlı olduklarını ifade etmektedir. Kruger bu bağlamda, kadın bedeninin bu karşıtlıklar aracılığıyla nasıl tanımlandığını ve ne ölçüde sınırlandırıldığını ortaya çıkarmaktadır. Kadın görselinin pozitif, erkek görselinin negatif olarak izleyiciye sunulması özneye ait kalıplaşmış algıları söküme uğratmaktadır. Sonuç olarak Kruger ataerkil söylemin içine yerleşmiş olan temsilleri içeriden sarsarak, onları kendi araçlarıyla alt üst etmekte ve görsel dili bir yapısöküm nesnesine dönüştürmüş olmaktadır.

Kökeni ABD çıkışlı bir sanat akımı olan Minimalizmin (1960-1970) ortak bir çatı altında toplanan ve birlikte hareket eden temsilcileri olmamakla birlikte, ‘Minimalist’ ifadesini reddeden Frank Stella, Donald Judd, Dan Flavin, Carl Andre, Sol Le Witt, Richard Serra ve Robert Morris söz konusu akımın takipçisi olan isimlerdir. Duchamp’ın hazır nesneleri Minimalistlerce en temel biçimiyle algılanmış, sanat karşıtı düşüncesi ya da günlük kullanım nesnelerini yücelten yaklaşımından daha farklı bir anlam içinde düşünülmüştür. Bu noktanın altını çizmeye çalışan Carl Andre “Duchamp’ın deneylerinin gerçek sonucunun Rauschenberg’in piyasasının yükselmesi olduğunu sanmıyorum” ifadesini kullanmıştır. Bu doğrultuda düşünüldüğünde Minimalistler, seri üretim nesnelerini kullanırken bireysel dışavurumdan soyutlanmış bir biçimselliğe yönelmişler, mekânsal illüzyonlar oluşturmaktan sadece gerçek mekânı görünür kılmışlardır. Bunun yanında üç boyutluluk söz konusu olduğu için heykele atfedilen tüm geleneksel pratikleri (yontmak, modle etmek, yapıştırmak vb.) yok sayarak malzemeyi kullanmanın başka biçimlerini araştırmışlardır (Antmen, 2013, s. 184).

1960’ın başında Stella ile aynı atölyeyi paylaşan Carl Andre inşaatlarda kullanılan ahşap kalasları yontarak yaptığı heykellerle bilinmektedir. Bu süreçte, ahşap kalasların yontulmadan önceki halinin daha iyi olduğuna karar vermiş ve böylelikle ahşabı heykele dönüştürmek konusunda geleneksel bir yöntem olan yontma eyleminden vazgeçmiştir. Bu düşünce paralelinde 1961 yılında ahşap kalasları yan yana getirmeye, yığmaya başlamıştır. Beraberinde ise mekân içerisinde dikey sergileme işinden de vaz geçerek yeni bir yol denemiş ve heykellerini yatay olarak sergilemiştir. İlk oluşturduğu çalışmaları fazla mimari ve fazla inşacı bir izlenim veren Andre, bir gün gölde kayıkla seyir halindeyken heykellerinin seviyesinin suyun düzlemindeki gibi olması fikrine kapılmıştır. Böylelikle Andre, belirlediği tek tip nesnelerin her birini bir araya getirerek sıralamak, dizmek, yan yana ya da üst üste koymak ve farklı yönlerde yerleştirmek suretiyle bütünler elde ederek kaidesi olmayan faklı farklı heykeller ve ‘yerleştirme’ çalışmaları meydana getirmiştir. Yatay düzlemde konumlandığı çalışmaları üzerine basılarak dolaşılabilir olması sebebiyle de minimalist anlayışa başka bir açıdan bakılabilmesine imkân sağlamıştır (Şen, 2024, s. 97).

### Görsel 2.2.6

#### *Eşdeğer VIII*



*Not:* Carl Andre, 1966.

*Kaynak:* <http-12>.

Carl Andre'nin "Eşdeğer VIII" adlı eseri (Görsel 2.2.6) 120 adet ateş tuğlasından oluşmaktadır. Kısa kenarında 6 adet, uzun kenarında 10 adet olacak şekilde yan yana ve iki kat dizilen tuğlalar Mart 1966'da Tibor de Nagy Galerisi'ndeki sanatçının ikinci sergisinde izleyiciyle buluşmuştur. 120 sayısı matematikte birçok bölünebilen ve dolayısıyla farklı kombinasyonların kullanılabilmesi için tercih edilmiştir. Sergide yer alan tuğlalar 3x20, 4x15, 5x12, 6x10 olmak üzere dört farklı kombinasyonda kümelenebilirler. Bu farklı kümeleşmelere rağmen aynı hacme sahip olmalarına atıfta bulunmak adına eserin ismi "Eşdeğer" olarak belirlenmiştir. 1966 yılında ilk sergide kullanılan tuğlalar beyazımsı mavi renkte iken, 1969 yılında yeniden üretilen seride sarımsı kahverengi renkte ateş tuğlaları kullanılmıştır. Eser "Tate" tarafından alınıp koleksiyona katıldıktan üç buçuk yıl sonra, 15 Şubat 1976'da Colin Simpson'un "The Sunday Times" gazetesinde yayınladığı "The Tate Drops A Costly Brick" (Tate pahalı bir tuğla düşürdü) başlıklı makalesiyle birlikte büyük tartışmaların odağında yer almıştır. Ulusal camiada çokça tartışılan çalışma medyada alay konusu olmuştur (<http-62>).

Andre'nin söz konusu eserini yapışöküm açısından incelediğimizde ilk olarak "Eşdeğer" düzenlemelerden oluşan serideki tüm yerleştirmelerin hacimlerinin aynı olmasına karşın düzenleniş biçimlerinin farklı olmasının, bir gurubun diğerine atıfta bulunuyor olması şeklinde okunmaktadır. Bu atıflar da her bir kümede diğerinin izi olduğunu fikrinin yürütülmesine imkân vermektedir. Böylelikle anlamın sürekli ertelenen ve farklar yaratan bir yapıya sahip olduğu düşüncesi kanıtlanmış olmaktadır. Yatay düzlemde kurgulanan

yapısı ve izleyiciyle kurduğu ilişki düşünüldüğünde ise heykel sanatının geleneksel yapısını alt üst ettiği fark edilmektedir. Sanatın geleneksel algılanış biçimini, bunun yanında biçim ve estetik algısını sorgulayan eser, sanat nesnesinin sabit bir yapı olmadığını, çözülüp yeniden kurgulanabilen bir sisteme sahip olduğunu bizlere yapısöküm bakış açısıyla kanıtlamaktadır.

Bu bölümde yer alan örneklerden anlaşılacağı üzere, postmodernizm ile birlikte sanat nesnesine bakışın, yapısökümsel okumayla oldukça sıkı bir bağlantıda olduğu gözlemlenmektedir. Postmodernist süreç içerisinde ele alınabilecek nerdeyse her eserde yapısöküm yaklaşımına bir gönderme yapabilmek fazlasıyla mümkündür. Sanatçılar geleneksel temsil algılarını yıkma çabasına girmişler ve bunu yaparken de temsil sınırlarını aşmayı denemişlerdir. Bu aşma eylemi gerek tuvalin fiziksel sınırlarını ihlal etme şeklinde gündeme gelirken, gerekse heykelin sunuş biçimlerini dönüştürmek olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda düşünüldüğünde, eser her neyi anlatıyor olursa olsun yapısöküm kavramıyla buluşacağı ortak payda, anlamın ertelenmesi (differance) ve bu bağlamda anlam katmanlarının çoğalması şeklinde ifade edilebilmektedir.

### **2.3 Dekonstrüktivizm, Mimarlık ve Yapısöküm İlişkisi**

Dekonstrüktivizm 20.yy. sanat akımlarının sınıflandırılmasında başlı başına yer almıyor gibi görünse de felsefi altyapısı sebebiyle özel bir yere sahiptir. Tek başına bir akım olarak görülmemesine karşın başta mimarlık olmak üzere görsel sanatların tüm dallarında önemli gelişmelere kapı aralamıştır. Yapısöküm kavramıyla şekillenen *Dekonstrüktivizm* terimi ilk olarak 12 Haziran 1988 yılında New York Times'ta tasarım konulu yazılara imza atan Joseph Giovannini tarafından kullanılmıştır.

Almanca'da “dekonstruktivismus”, Fransızca'da “déconstructivisme” olarak yer alan kelimenin kökeni incelendiğinde “oluşturma”, “inşa etme” manasına gelen “construction” kelimesi ve “bozma”, “yıkma” anlamını veren “-de” olumsuzluk ekinde oluştuğu gözlemlenmektedir. Dekonstrüktivizm, Türkçe literatürde ise “yapıbozum”, “yapısöküm” olarak geçmektedir (Taligacı, 2024, s. 3).

Felsefe, dil ve mimarinin ortak alanı olarak tanımlanabilecek dekonstrüksiyon, 1989 yılında gerçekleştirilen “Dekonstrüktivist Mimarlık” adlı serginin küratörlerinden Mark Wigley'e göre “mimaride bir yapının simgesel kanısını, önceden dışarıdan görülmeyen, içini dışarı vurarak, mekanın farklı uyumluluklarını yeniden inşa ederek, farklı anlamdaki

erişimleri zorlayarak ve kapsadığı ilkeleri tekrar çalışarak bozmayı veya düzenlemeyi amaç edinmiştir” (Kula, 2023, s. 11).

Dekonstrüktivizm akımının öncüsü olarak bilinen Derrida, yapısöküm kavramını mimarlığa ait bir kavram olarak ileri sürmese de felsefe ve mimarlık arasında kurulan bu köprü Phillip Johnson, Mark Wigley ve Peter Eisenman’ın girişimleriyle gündeme gelmiştir (Kırcı, 2005, s. 22). Charles Norris’in Derrida ile gerçekleştirdiğı söyleşide Norris’in “Dekonstriktif sanat ya da gerçekten dekonstriktif mimarlık gibi bir şer var olabilir mi?” sorusuna Derrida şu yanıtı vermiştir:

“[...] dekonstrüksiyonu işler hale getirmenin en uygun yolunun sanat ve mimarlık aracılığıyla olduğunu fark ettim. Dekonstrüksiyon basit bir söylem veya söylemin anlamsal içeriğini, kavramsal strüktürünü ya da her ne ise göz önüne serme değildir. Dekonstrüksiyon, direnmeyle karşılaşan ve bundan ötürü kuruluşlarını göz önüne seren belirli toplumsal ve politik yapıların gözden geçirimidir. Sanırım sanatın ve herhangi bir mimarlığın formları içinde geleneksel doğrulamaları -kuramsal, felsefi, kültürel- etkin bir biçimde dekonstrüksiyona uğratmak, göz önüne sermek durumundasınızdır” (Şentürer, 1996, s. 96).

Mimari alanda dekonstrüktivizm akımını gündeme getiren gelişmelerden ilki 1982 yılında Paris’te düzenlenen “Parc de la Vilette” adlı mimari tasarım yarışması olmuştur. Bernard Tschumi’nin tasarımı birinci seçilmiş (Görsel 2.3.1) ve yarışmada yer alan Derrida ve Peter Eisenman’ın tasarımları da yapısöküm hareketinin referans eserleri olarak akıllarda kalmıştır (Taligacı, 2024, s. 4).

### Görsel 2.3.1

*Parc de la Vilette*



Not: Bernard Tschumi, 1982.

Kaynak: <http-13>.

Tschumi'nin tasarımı izleyici üzerinde karmaşık bir mekân ve biçim duygusu uyandırmaktadır. Konstrüktivist mimari etkisinde şekillendirdiği pavyonların tümünü canlı bir kırmızıya boyayarak standart bir bakış kazandırmayı hedeflemiştir. Kolayca algılanan bir renkte olmaları strüktürel yapının varlığını, içlerinin boş oluşu da tam tersine var olmadıklarını göstermektedir. Bu durumu metinlerin sonsuz devinim halinde yeniden yazılmasına benzeten Derrida, sonsuz devinimde olan her tasarımı mimarlığın mimarlığı (architecture of architecture) olarak ifade etmektedir (Baykal, 2019, s. 44).

Dekonstrüksiyon, büyük oranda poststrüktüralist (postyapısalcı) Jacques Derrida'nın metne ait çözümlemelerinin bir biçimi olarak bilinmektedir. Geleneksel düşünce biçimlerinin ötesine geçen dekonstrüksiyon fikrinin mimarlık alanındaki mevcudiyeti ise Derrida'nın görüşleri ve Susannah Hogan'ın yorumları çerçevesinde şu şekilde açıklanmaktadır:

“Derrida'ya göre dekonstrüksiyon adlandırılmaz, bir felsefe değil süreçtir. O görmeye çalışılan bir nesne değil, görüşü destekleyen bir gözlüktür. Bununla birlikte, bu gözlükle görülen şey onsuz görülen şeyden farklı olacaktır. Bu yüzden dekonstrüksiyon diğer bir gerçeklik kurar ve aynı zamanda yapılanları hak edilmiş görme durumundan ayırır. Hatta aydınlanma düşüncesinin mantıksal bir uzantısıdır ve bu düşünceyi çok katmanlılığa, heterojenliğe, keskin indirgenemez farklılıklara iter. Böylece de gerçek bir postmodernist mimarlık olarak dekonstrüksiyonist mimarlığa varılır” (Şentürer, 1996, s. 93).

Dekonstrüktif mimarlığın referans aldığı diğer oluşum ise Rus Konstrüktivizmi'dir. 19.yy. başlarında makine ve teknolojiye, modern çağın seri üretim malzemelerine duydukları hayranlıkla yeni bir sanat anlayışını gündeme taşıyan Rus Konstrüktivistler, saf olmayan geometrik düzenler ve dışa yansıtılmış strüktürel formlarla karşımıza çıkmaktadırlar. Tasarladıkları ürünlerde kompozisyonun klasik kurallarını alt-üst eden tarzlarıyla asimetric fakat bunun yanında dengeli bir düzeni sergilemişlerdir. Michel Foucault, Gilles Deleuze ve Jacques Derrida gibi Post-Strüktüralist filozoflarla şekillendirilmiş olan akımı mimari alanda ilk kez, 1988 yılında New York MOMA'da açılan bir sergiyle kendisini göstermiştir. “Deconstructivist Architecture” adlı sergide, dünyanın farklı noktalarında mimari çalışmalarını sürdüren sekiz mimarın (Frank Gehry, Zaha Hadid, Daniel Libeskind, Bernard Tschumi, Peter Eisenman başta olmak üzere) alışla gelmiş mimari yapıları sorgulayan eserleri yer almaktaydı (Sarı, 2005, s. 47).

Sergiye katılan mimarlardan biri olan Zaha Hadid, eleştirisini yaptıkları ve artık konstrüktivist mimarlığın sonuna geldiği düşüncesiyle bir araya geldikleri sergiyle ilgili

“Pasta binalar yapmaya devam edemeyiz” sözleriyle mimari tasarımın geleceği hakkındaki düşüncelerini bildirmiştir (Baykal, 2019, s. 39).

MoMA sergisinde yer alan mimarlar, modern dünyanın kusursuz olamayacağı düşüncesine sahiptiler. Johnson’ın ifadesiyle "rahatsızlığın hazlarını" mimari tasarımlarında kullanmayı tercih etmişlerdi. Tasarımlarında diyagonaller, yaylar ve çarpıtılmış yüzeyler göze çarpmaktaydı; modernizmin kübik yapıları ve dik açlarına bilinçli olarak meydan okumaktaydılar. Rus Konstrüktivistlerinin başlattığı yapısal deneyleri sürdüren bu mimarlar, 1920’lerin mükemmellik hedefini tersine çevirerek uyum, birlik ve açıklık gibi geleneksel erdemler yerine uyumsuzluk, parçalanma ve gizemi kendilerine yol edinmişlerdi (İbrahim, 2014).

Dekonstrüktivizm akımının gelişmesinde öncü olan bir diğer durum ise ABD’nin Ohio eyaletinde yer alan Columbus şehrinde bulunan ve 1989 yılında Peter Eisenman tarafından tasarlanan Wexner Sanat Merkezi’nin hizmete sunulmasıdır (Görsel 2.3.2). Dekonstrüktivist mimariye ait ilk örneklerden biri olan yapı, Eisenman’ın hayata geçirilen ilk projesi olması bakımından da ayrı bir öneme sahiptir (Taligacı, 2024).

### **Görsel 2.3.2**

*Wexner Görsel Sanatlar ve Güzel Sanatlar Merkezi Kütüphanesi*



*Not:* Peter Eisenman, 1989.

*Kaynak:* <http-14>.

Eisenman'ın Dekonstrüktivizm dahilinde parçalama fikrini gözle görülür bir biçimde ortaya koyduğu projelerden birisi de Tokyo'da bulunan ve her an çökebilecek izlenimi veren yapı, diğeri ise New York'da devrilen kutuları anımsatan Aronoff Center (Görsel 2.3.3) binasıdır (Baykal, 2019, s. 45).

### Görsel 2.3.3

*Aronoff Center*



*Not:* Peter Eisenman, 1996.

*Kaynak:* <http-15>.

Kendi çalışmalarını bir kurlsızlık mimarisi olarak ifade eden Frank Gehry'in yapsökümsel mimari tasarımlar arasında ayrı bir yere sahip olan "Gehry Evi", mimarın 1977-78 yılları arasında yaptığı kendi evi olarak bilinmektedir. Basit bir bungalovdan ilgi çekici bir yapıya dönüşen söz konusu ev adeta endüstriyel malzemeye inşa edilmiş bir heykeli anımsatmaktadır. Gehry'in yapsökümsel tarzına verilecek bir diğör örnekse Minnesota Üniversitesi Sanat Merkezi projesidir (Görsel 2.3.4). Proje dinamik görünen cephesiyle dikkatleri çekmektedir. Gehry'in tasarımlarında karşımıza çıkan ortak dil geçmişteki ahşap yapı geleneğine alaycı bir bakış açısıyla yaklaştığı yapıları yeniden inşa etme isteğı ve bitmemişlik hissi veren yapılar üretmesidir (Baykal, 2019, s. 46).

#### Görsel 2.3.4

*Weisman Sanat Müzesi Minneapolis, Minnesota*



*Not: Frank Gehry, 1993.*

*Kaynak: http-16.*

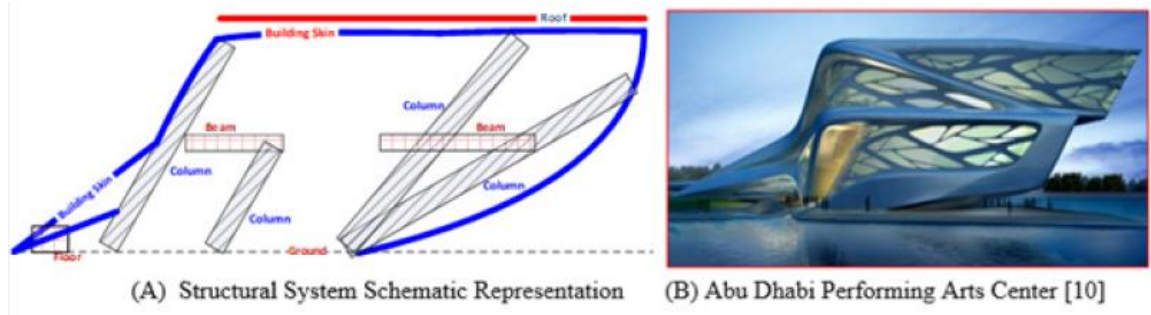
Mimarlık alanında yapısöküm ile bozulmak istenen asıl şey, mimarlık kriterlerini oluşturan kabulleri ve onu koruyan kurallar zinciridir. Gücünü ise uyum ve bütünlüğün sabit değerleri ile mücadele ederek ve bunların yerine farklı strüktürel fikirler öne sürerek kazanmaktadır. Biçimsel öğeleri dinamizm, hareket, çelişki, değişiklik, belirsizlik, karmaşıklık olarak nitelendirilebilecek olan dekonstrüktif mimarlık anlayışı, Rus konstrüktivistlerin sıra dışı geometrik düzen etkisindeki estetik yaratımlarıyla karşımıza çıkmaktadır (Şentürer, 1996, s. 94).

MoMa sergisine katılan mimarlardan biri olan Zaha Hadid'in mimari çalışmaları ilk dönemlerinde Süprematizm etkisi göstermektedir. Mimariyi soyut biçimde sunan bu akım, temel geometrik formlarla çalışan bir yaklaşım sergilemektedir. Sonraki yıllarda Londra Mimarlık Derneği Koleji'nde edindiği dekonstrüktivist mimarlık eğitimiyle birlikte Hadid, bu iki anlayışı harmanlayarak özgün, çağdaş ve oldukça dikkat çekici bir mimari dil geliştirmiştir. Heyecan, belirsizlik ve dinamizm gibi terimlerle ifade edilebilecek bu yeni stil, mimariye ait geleneksel kuralları sorgulayan ve onları dönüştüren bir anlayış ortaya koymaktadır. Tasarımlarında eğrisel ve akışkan formları kullanmasıyla bilinen Hadid, dikey ya da yatay elemanlarla sınırlı olmayan, hemen hemen yerçekimine meydan okuyan bir yapı stili yaratmıştır (Görsel 2.3.5). Bu anlayış,

uçan çatı ve eğik sütun gibi elemanların da kullanımıyla daha da dikkatleri çekmektedir. Hadid'in mimarisinde en belirleyici unsurlar biçimlerin etkileşimi, doğaya meydan okuma, hareketlilik ve parçalanma şeklinde sıralanmaktadır (Khatib & Khoukhi, 2019).

### Görsel 2.3.5

*Abu Dabi Sahne Sanatları Merkezi*



*Not: Zaha Hadid, yükseklik:62m, genişlik: 135 m, 2007.*

*Kaynak: http-17.*

Geray, “Mimarın Dokunuşu, Derrida ve Şiirsellik” başlıklı yazısında Hadid ve Derrida arasında yapısöküm başlığı altında toplanabilecek düşünce birliği için şu sözlere yer vermiştir:

“Eserlerinde estetik tutumun ötesinde felsefi bir derinlik yer almakta. Bu noktada Jacques Derrida'nın felsefesiyle Hadid'in eserleri arasında ilginç bir ilişki ortaya çıkmış. Onun mimarlık pratiği, dekonstrüktivist (yapısöküm) akımıyla ilişkilendirilmekte. Geleneksel mimarlık prensiplerini sorgulayarak yapı katmanlarını çözümleyen bir yaklaşımı temsil ediyor. Hadid, organik formları ve akışkan hatlarıyla tanınırken, Derrida dilin, metinlerin karmaşıklığını ve çoklu anlamını araştırır. Hadid'in akışkan formları ve yapısökümcü unsurlarıyla karakterize edilen tasarımları geleneksel mimari kavramların ötesine geçerek post-yapısalcı düşünür Derrida'nın yapısöküm felsefesini başka bir boyutta somutlaştırır. Derrida'nın dilin doğasında var olan çelişiklere ve belirsizliklere yaptığı vurguya benzer şekilde Hadid mimarisi de mekânın belirsizliğini, bulanıklaşan sınırları ve olasılıkları yeniden tanımlar. Ama yapısökümcü mimari postmodernist düşüncenin ötesine geçer. Simetrik şekillere meydan okuyan, lineer ve rasyonel olmayan tarzda benzersiz görsel görünüme sahip binaların yaratılmasına öncülük eder” (Geray, 2023).

Tüm bu bilgiler ışığında dekonstrüktivizm için, 20. yüzyıl sanat ve mimarlık dünyasında köklü bir değişim gerçekleştirmiş olduğu söylenebilmektedir. Derrida'nın yapısöküm düşüncesinden esinlenen bu yaklaşım, mimarlığa ait geleneksel normları, biçimsel

bütünlük ve uyum fikirlerini sorgulamıştır. Bunun yanında, parçalanma, belirsizlik ve çok katmanlılık gibi yeni estetik normları da ön plana çıkarmayı hedeflemiştir. Bernard Tschumi, Peter Eisenman, Zaha Hadid ve Frank Gehry gibi öncü isimlerin çalışmalarıyla gündeme gelen dekonstrüktivist mimarlığın, yalnızca biçimsel değil, aynı zamanda düşünsel bir devrim olduğunu ortaya koymuştur. Mimari yapıları birer sabit ve tamamlanmış ürün olarak değil, dinamik, değişken ve çoklu anlamlar içeren süreçler olarak ele alan bu anlayış, günümüz mimarlık ve sanat ortamına özgürleştirici bir katkı sağlamıştır.

## **2.4 Yapısökümün Etkisindeki Sanat Pratikleri ve Örnek Eserler**

Önceki bölümlerde yapısökümün plastik sanatlar alanında, 20. yy. sanat akımları içerisinde nasıl ortaya çıktığını, hangi -izimlerde ne tür yenilikler getirdiği örneklerle incelenmiştir. Bu bölümde ise içinde bulunduğumuz 21.yy. sanatında ve günümüz sanatçılarındaki ne tür etkileşimler yaratmış olduğu yine plastik sanatlar alanında yer alan örnek eserler üzerinden incelenecektir.

Bu anlamda verilebilecek ilk örnek olan günümüz sanatçılarından Şakir Gökçebağ'ın eserleri, gündelik nesneleri alışıldık bağlamlarından çıkararak onlara seri çoğaltma, deformasyon ve dekonstrüksiyon ile yeni, genellikle absürt anlam katmanları yüklediği hazır nesneler ve mekânsal enstalasyonlar ile karakterize edilmektedir. İzleyici için sorulması gereken soru, gerçek bir üretimle mi yoksa sanal bir post-produksiyonla mı karşı karşıya olduğudur. Çünkü sanatçı tıpkı nesnelerinde olduğu gibi, gözlemcinin algısal yapıları üzerinde sorgulama yapmak için farklı gerçeklik düzeyleri tasarlamıştır. Gökçebağ'ın yapıtlarında hazır-nesne temel bir öneme sahiptir. Sanatçı, Duchamp'tan hazır-nesneyi, Dadaizm'den eleştirel ironiyi, Sürrealizm'den nesneler dünyamızın absürt psikolojik boyutlarını, Bauhaus'tan geometriye vurguyu, Minimalizm'den sıra ve seri üretimi ödünç almıştır (Graf, 2025).

Gökçebağ'ın "Misafirler II" (Görsel 2.4.1) isimli yerleştirmesinde kullandığı ayakkabılar burunlarından kesilmek suretiyle parçalara ayrılmış ve bu parçalar da yerleştirmeye dahil edilmiştir. Çalışma ismiyle bile (Misafirler) aidiyet kavramını sorgulamakta, aslında bir yere sonsuza kadar ait olunamayacağını (ev, şehir ya da dünya) belli bir süreden sonra bulunulan yerin terk edileceğini vurgulamak istemiştir.

#### Görsel 2.4.1

“Misafirler II”



Not: Şakir Gökçebağ, Hazır nesne, Değişebilir Ölçülerde, 2004.

Kaynak: (Demir & Cerenoglu, 2020, s. 1545).

Yerleştirmede mevcut olan ayakkabıların daha önceden kullanılmış olmaları dikkati çekmekte, bunun ise orta alt sınıfın bir göstergesini oluşturduğu düşünülmektedir (Demir & Cerenoglu, 2020, s. 1545). Yapısöküm bağlamında incelediğimizde ayakkabıların işlevselliklerinden kopararak birer sanat nesnesine dönüştürülüp, yeniden yapılandırılmaları ilk olarak akıllara gelen unsur olmaktadır. Bunun dışında temsiliyet meselesi de kendini göstermektedir; ayakkabılar var ama onları kullanmış olan insanlar mevcut değildir. Belli bir düzlemde tekrar eden ayakkabılar bireyselliklerini kaybetmiş ve yerleştirmenin ritmine eşlik eden elemanlar vasfına dönüşmüşlerdir. Tekrar ile sağlanan bu bağlam da anlamın sabit olmadığını, sürekli yeni anlamlar elde edilebileceğini kanıtlar durumdadır. Bu anlam ertelenmesi de bizlere yapısöküm kavramının ana unsurunu hatırlatmaktadır.

Halil Akdeniz (1944-2024) akademisyen kimliğinin yanında özellikle son dönem çalışmalarında kültür imgelerini tema olarak belirleyen, görsel dil aracılığıyla ve kavramsal gücü ön planda olan çalışmalarıyla bilinen bir grafik sanatçısıdır. Anadolu uygarlıklarına ait kültürel kodları son dönem çalışmalarına taşıyan Akdeniz, “Kültürlerarası” ya da “Kültür İmleri” gibi temalarla zaman katmanlarını adeta bir araya getirerek tarihin izlerini sanatı aracılığıyla yorumladığı çalışmalarıyla karşımıza çıkmıştır. Resmi, bir kurgu ve inşa çabasının ürünü olarak gören bir anlayışa sahip olan sanatçı; tuvalin imkân ve olanaklarını sorgulayan, tuvalin imkanlarını zorlayarak alternatifler geliştirdiği deneysel çalışmaları izleyiciyle buluşturmuştur (Sağlam, halil akdeniz: kültürü görsel dil ile kodlayan bir pratik, 2020).

“Halil Akdeniz, geleneksel anlamda tuval resmiyle, tuval yüzeyinin sorunlarıyla uğraşan bir sanatçıdır. Onu bu dar anlamdan kurtaran, geleneksel tavır içinde farklı kılan nokta, tuval yüzeyini algılama ve kendi isteği doğrultusunda kullanabilme yönelimidir. Gerçekte Türk Resminde üst üste tuval ya da eşdeğer yapıda olmayan ikili (diptik) tuval gibi, temel fiziksel konum ayrıcalıklarını deneyen, resminin sorunlarına uyarlayan ilk sanatçı odur.” (Sağlam, 1993).

#### Görsel 2.4.2

*Simgesel Sığınak*



*Not:* Halil Akdeniz, “Simgesel Sığınak”, tuval üzerine akrilik, Ağaç-demir konstrüksiyon.

*Kaynak:* <http-18>.

Halil Akdeniz'in eserleri, geçmişle bugün arasında bir kültür köprüsü kurmanın ötesine geçmektedir. Sanatçının tuvalin fiziksel ve kavramsal sınırlarını aşma düşüncesini pratiğe döktüğü çalışmaları, izleyiciyi sadece görsel bir deneyime değil, aynı zamanda geçirdiği düşünsel süreçlerin izlerini de gözlemlemeye davet etmektedir. Bu süreçte, Akdeniz'in kullandığı "zamansal yarılma" ve "asimetrik yapılanma" gibi kavramlar, yapısökümün sanatsal bir biçimde uygulandığını ve nesnelerin tarihsel anlamlarının yeniden yapılandırıldığını bizlere göstermektedir. Akdeniz, resim sanatına ait geleneksel anlayışları bir yıkım ve yeniden inşa sürecine tabi tutarak, geçmiş ve geleceği adeta bir araya getirmiştir.

Kariyeri boyunca özellikle mekâna özgü işleriyle tanınan Ayşe Erkmen (d.1949), parçası olduğu sosyal ve fiziksel çevreyi konu alan mevcut yapıyı kendi stiliyle yeniden inşa etmektedir. Bu bağlamda gündeme getirdiği işlerinde izleyiciyi mekân hakkında düşünmeye sevk eden Erkmen, mekân üzerinde kalıcı olmayan müdahalelerle “heykelleştiren” düzenlemeler oluştururken, sergi alanına mümkün olduğu kadar az “yabancı” unsur eklemektedir. Erkmen, “Gündelik yaşamda karşılaştığımız bu mekânlarda nesnelerin ve ilişkilerin yerlerini değiştirerek ya da zaman zaman onları ortadan kaldırarak, bozarak sıklıkla sanat ve yaşamı iç içe geçirmesi, alışılmamış alanlar oluşturur” (http-63).

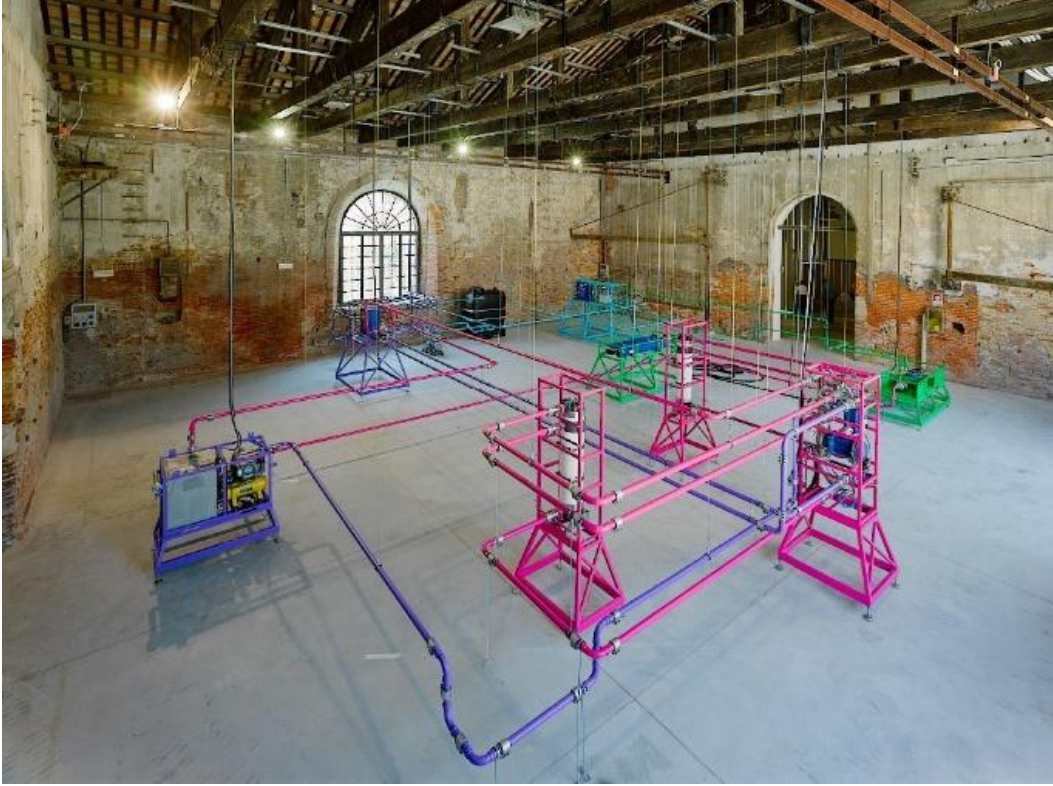
54. Venedik Bienali için Ayşe Erkmen tarafından kurgulanan “Plan B” bienalin ana sergi mekânı olan Arsenale'nin Artigliere binasında izleyicilerin karşına çıkmıştır. Endüstri devrimi öncesi büyük ölçekli bir üretim merkezi olan Arsenale; kırk altı dönümlük bir arazinin üzerinde konumlandırılmıştır. Tersaneleri, atölyeleri ve depolarıyla, geçmişte Venedik için askerî gücünü temsil etmesi sebebiyle, oldukça önemli bir değere sahiptir. Sonraları bu gücünü kaybetmiş olsa da Venedik endüstrisinin merkezi olarak varlığını sürdürmeye devam etmiştir.

Zamanla yeni binaların eklendiği yapı günümüze kadar ayakta kalmıştır. Arsenale, Venedik şehrinin deniz trafiğinin yaşandığı “II. Canal Grande” ye (Büyük Kanal) küçük kanallarla bağlanmaktadır. Kanal etrafında 13.-18. yy'lar arasında inşa edilmiş yapılar yer almakta ve yapılarda Venedik'in soylu aileleri yaşamaktadırlar. Bu sebeple, şehrin hafızası olarak düşünülebilecek bu kanal ve Arsenale, Erkmen için olmazsa olmaz bir sergi mekânı olarak değerlendirilmiştir. Arsenale'nin tarihsel süreci, üretime tanıklık

etmiş olması ve şehrin su ile olan ilişkisi Erkmen'nin projesi olan “Plan B” nin temel dinamiği olmuştur (Özdemir, 2014, s. 45).

### Görsel 2.4.3

*Plan B*



*Not:* Ayşe Erkmen, mekâna özgü yerleştirme, 2011, Venedik Bienali.

*Kaynak:* <http-19>.

Erkmen'in projesinde kullandığı borular (Görsel 2.4.3), daha önce Almanya'da bir sosis fabrikasının su baskını problemini önlemek amacıyla kullanılmış oldukları borulardan oluşmaktadırlar. Erkmen tarafından yeniden düzenlenen ve işlevlerine göre farklı renklere boyanan borular, mekânın tümünü dolanarak kanala bağlanmıştır. Kurulan bu sistemin amacı kanaldan aldığı pis suyu arıtarak içilecek duruma getirmek ve suyu yine kanala vermektir (Özdemir, 2014, s. 46).

“Erkmen'in form ve işlev üzerindeki dikkatini bir kez daha ifade eden bu proje, gündelik yaşamımızı etkileyen sistemler ve süreçleri soyut bir biçimde aktarıyor.” (Erdemci, 2025). Projede gerçekleştirilen filtre sistemi ve borularda ilerleyen su şu aşamalardan geçmekteydi: kanaldan gelen tuzlu su mor boru içerisindeyken tuzundan arınıyor ve pembe boruda yolculuğuna devam ediyordu. Burada arınmaya devam eden su, yeşil

boruya geldiğinde içilebilecek düzeyde olmasa da kullanım suyu olabilecek nitelik kazanıyor, su turkuaz renkli borudan geçtiğinde ise içilebilecek düzeye geliyor ve buradan borular vasıtasıyla tekrar kanala bırakılıyordu. Ancak Erkmen'in projeye ilgili ilk düşüncesi içme suyu niteliği kazanmış, arıtılmış kanal suyunu izleyicilere içirmektir. Ancak bu konuda gerekli izinleri alamaması sebebiyle hemen bir plan değişikliği yaparak suyu kanala tekrar geri vermeyi planlamıştı. İşte projenin ismi de buradan gelmekteydi, değişikliğe uğramış ikinci plan, "Plan B" (Özdemir, 2014, s. 48).

Ayşe Erkmen'in "Plan B" adını verdiği yerleştirmesi, yapısöküm kavramı ile paralellikler barındırmaktadır. Serginin ana iskeletini oluşturan arıtma sistemi, teknik işlevinden uzaklaştırılarak, ekonomik ve sosyopolitik açıdan öneme sahip bir kamusal mekânda yeniden düzenlenmiş ve böylece mekâna işlevinin ötesinde yeni anlam katmanları yüklenmiştir. İşlevin yıkılıp yeniden inşa edilmiş olması, anlamın sabit değil, sürekli değişken ve ertelenen bir süreç olduğu düşüncesiyle örtüşmektedir. Bu yönüyle Erkmen'in projesi, Derrida'nın yapısöküm anlayışıyla doğrudan ilişki kurmaktadır. Diğer yandan, Erkmen'in mekânda bir nesne ya da figür sergilemek yerine teknik bir sistemi dönüştürerek görünür kılması, sanatın geleneksel temsil biçimlerini sorguladığını ve bu temsil biçimlerini yapısöküme uğrattığını göstermektedir. Suyun arıtma sürecinde etap etap değişerek dönüşmesi ise, anlamın sabitlenmeyip sürekli ertelenmesi fikrini hatırlatmakta ve Derrida'nın *différance* kavramıyla düşünsel bir bağ kurulmasına olanak sağlamaktadır.

Yapısökümün farklı bir biçimini gözlemleyebileceğimiz Martin Klimas'ın fotoğraflarında form ve formun parçalanması arasındaki o kısa zaman kesitine şahit olunmaktadır. Çalışmalarında Çin popüler kültürüne ait hediyelik porselen eşyalar kullanan Klimas'ın nesneleri, herhangi tarihsel veya sanatsal değer taşımamakta, kökleri belirsiz ve kitsch olarak nitelendirilecek nesnelerden oluşmaktadırlar. Ancak onun fotoğraflarını bu denli çekici kılan durum ise bütünlük ile enkaz arasındaki geçişi gösterebilme becerisidir. Tam ve pürüzsüz bir nesne ile onun parçalara ayrılmış hali arasındaki eşik durumunu yakalayan Klimas, büyük bir yoğunluk, enerji ve saçılma anını dondurarak izleyiciye sunmaktadır (Zohar, 2012, s. 13).

#### Görsel 2.4.4

*İsimsiz*



*Not:* Martin Klimas, dijital fotoğraf, 2007.

*Kaynak:* [http-20](http://20).

Klimas'ın fotoğrafları (Görsel 2.4.4), yapısöküm kavramının görsel bir yorumu olarak değerlendirilebilmektedir. Sanatçı, Çin popüler kültürüne ait, kökeni belirsiz ve kitsch olarak nitelendirilebilecek porselen figürleri seçerek, geleneksel estetik değerleri ve nesneye yüklenen anlamları sorgulamaktadır. Klimas'ın fotoğraflarında, bir nesnenin bütün hali ile parçalanmış hali arasındaki o kırılma anı yakalanmıştır. Bu eşik, yapısökümün temel düşüncesi olan anlamın sabitlenememesi konusu ile ilişkilendirilebilmektedir. Klimas, nesneleri kırarak sadece fiziksel bir yıkım yaratmakla kalmamış; aynı zamanda, nesnelere atfedilen kültürel, tarihsel ve estetik değerleri de parçalara ayırmıştır.

Avrupa'da ve Amerika'da 1970'ler itibariyle gündeme gelen yeni resimsel yaklaşımların hepsini tanımlamak adına kullanılmaya başlanan "Yeni Dışavurumculuk", 1960-1980 döneminde gündemde olan kavramsal temelli yaklaşımlara bir tepki olarak varlık göstermiştir. Hem modernist sanatın hem kavramsal yaklaşımın dışladığı birçok geleneksel unsurun yeniden sahiplenilmesine imkân sunan; yeniden resim, yeniden boya, yeniden figür, yeniden anlatı, yeniden tarih gibi bir dizi 'geri dönüş' hareketini merkezine almıştır. Almanya'da Georg Baselitz, Anselm Kiefer, Markus Lüpertz; İtalya'da Sandro

Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi; ABD’de Julian Schnabel, Eric Fischl, David Salle gibi ressamalar “Yeni Dışavurumculuk” akımının birer öncüsü olarak sanatsal ifadelerine yön vermişlerdir (Antmen, 2013, s. 263).

Yeni Dışavurumcu ressamlardan biri olan ve ABD’de yaptığı çalışmalarla 1980’li yıllarda gündeme gelen David Salle, çalışmaları için; “Resim yapmaya başladığımdan beri resimde, film montajlarındaki görsellerin bağlantısındaki akıcılığı ve sürpriz etkisini yakalamaya çalıştım” ifadesini kullanmıştır. Pop art, Sürrealizm ve soyut ekspresyonizmden etkilenmiş olan Salle; büyük boyutlu çalışmaları ve anlaşılması güç kompozisyonları, birbirine zıtlık yaratan stilleri ve ruh hallerini yan yana getirdiği çalışmalarıyla bilinmektedir. Sanatçı eserlerinde, popüler kültür, 50’lerin, 60’ların çizgi film imgeleri, grafiti ve bunun yanında sanat tarihine atıfta bulunan imgeleri kullanmaktadır. İlk bakışta rasgele oluşturulmuş kompozisyonlar olarak algılanan Salle’nin eserleri, bilinçli olarak düzensiz kurgulanmış üst üste yerleştirilen imgeler topluluğundan oluşmaktadır. Seçilen imgeler raslantısal olmamakla birlikte, birbirleriyle karmaşık bir biçimde ilişkilendirilmişlerdir (Asar, 2024).

#### Görsel 2.4.5

*Hayat Ağacı: Barmen (Tree of Life The Bartender)*



*Not:* David Salle, 2024.

*Kaynak:* <http-21>.

Sanatçı David Salle'nin "Refakatsiz Çocuklar" başlıklı solo sergisi 29 Mayıs-25 Temmuz 2024 tarihleri arasında Sevil Dolmacı İstanbul'da izleyiciyle buluşmuştur. "Refakatsiz Çocuklar" sergisi Salle'in New York'taki stüdyosunda ürettiği farklı medyalarla, farklı boyutlarda çalıştığı 21 adet yeni resimden oluşmaktaydı. Görsel 2.4.5'te yer alan eserin de serginin bir parçası olduğu "Hayat Ağacı" serisi ve yeni ürettiği "Pencereler" serisinin de izleyiciyle buluştuğu sergideki çalışmalar, aynı zamanda The New Yorker karikatüristi Peter Arno'ya atıfta bulunmaktaydı. "Hayat Ağacı" serisi sanatçının 2020-2021 yılları arasında pandemi sürecinde ürettiği Âdem ve Havva ile cennet bahçesinin izlerini taşımaktaydı (<http-64>).

David Salle'nin *Tree of Life The Bartender* (Görsel 2.4.5) adlı eserinde üst kısımda çizgi roman estetiğini anımsatan kadın erkek temsilleri yer alırken, alt kısımda daha resimsel bir ifadeyle ve renkler kullanılarak biçimlendirilmiş bir kadın ve bir erkek figürü görmektedir. Âdem ve Havva'yı temsil ettiği düşünülen figürlerin kafalarının olmayışı yapısökümsel bir açıdan değerlendirildiğinde, klasik anlatıya karşı çıkan tavrıyla yapısöküm düşüncesiyle paralellik oluşturduğu gözlemlenmektedir. Her ne kadar figürler üzerinde bir anlam iması kurulmuş olsa da Âdem ve Havva'yı temsil ettikleri ancak bir ihtimal olarak zihinlerde yer bulmaktadır. Bu düşünceyle izleyici anlamı sürekli yeniden üretecek ve anlam sabit kalmayacak, sürekli olarak ertelenecektir.

Yapısökümün ana kavramlarından olan *differance* ile örtüşen bu durum, yapısökümsel okumanın söz konusu eser bağlamında mümkün olabileceğini bizlere kanıtlar niteliktedir. Başka bir yönüyle bakıldığında, kültürel ve mitolojik unsurların katmanlı olarak bir arada işlendiği eserde temsil edilen hayat ağacı, her iki resim katmanında da yer almaktadır. Anlamı tek bir düzlemde sabitlemeyen bu konumlandırma, Derrida'nın *differance* (anlamın ertelenmesi) ve merkezsizleştirme fikriyle örtüşerek simgesel düzeyde kutsal ya da sabit bir hakikatin içini boşaltmaktadır. Hayat ağacı temsiliinin iki farklı resim katmanında da yer alması, anlamı sabitleyen her türlü yapının sarsılmasına olanak sağlamaktadır.

Nijerya asıllı Britanyalı sanatçı Yinka Shonibare'in sanatsal kimliği, çok kültürlü yetişme biçimi ve aldığı eğitimle şekillenmiştir. 1962'de Londra'da doğan ancak ilk gençlik yıllarını Nijerya'da geçiren Shonibare güzel sanatlar alanındaki eğitimini ise Birleşik

Krallık'ta almıştır. Yinka Shonibare'in çalışmaları, postkolonyal<sup>19</sup> teori ve sorgulayıcı bakış açısıyla derinden etkilenmiştir. Eserleri genellikle kültürlerarası etkileşimler ve kimliğin karmaşıklığı konuları üzerinde şekillenmiş, batılı bakış açısının kimlik ve temsiliyet üzerindeki etkilerine karşı bir tavır sergilemiştir. Özellikle Afrika'ya ve Afrikalılara yönelik tarih boyunca süregelen Avrupa temelli bakış açısını inceleyen Shonibare, klişeleri yıkarak bu klişelere destekçi eğilim gösteren iktidar yapılarını sorgulayan bir yöntem izlemiştir. Sanatçıyı tanınır kılan özelliklerinden birisi de Afrikalı kültürle sıkça ilişkilendirilen ancak sömürgeci kökenlere sahip olan Dutch wax<sup>20</sup> adıyla anılan kumaş türünü çalışmalarında sıklıkla kullanmış olmasıdır. Bu kumaşı heykel, enstalasyon ve resim gibi farklı disiplinlerde kullanan Shonibare, kültürel kimliğin karmaşık ve sıklıkla çelişkili olan yapısını temsil etmektedir. Canlı desenleri ile Dutch wax kumaşları, modern ve küreselleşmiş dünyada kimliğin melez doğasının simgesi haline gelmiştir (http-65).

Shonibare'in 2005 tarihli "Buz Pateni Yapan Din Adamı" (Görsel 2.4.6) eseri, Sir Henry Raeburn'un yaklaşık 1795 tarihli "Reverend Robert Walker'ın Duddingston Loch'ta Patinaj Yapması" adlı tablosundan (Görsel 2.4.7) referans alınmıştır. Normalde daha dindar ya da ciddi bir anla resmedilmesi beklenen bir din adamının, alışılmadık bir uğraşıyla tasvir edildiği bu tablo, Raeburn'un resmiyle Shonibare'in heykelsi tepkisini bir araya getirerek, eğlenceyle ciddiyeti harmanlamakta ve geleneksel beklentileri tersyüz etmektedir (Kent, 2025).

---

<sup>19</sup> Postkolonyalizm, postkolonyal teori ve postkolonyal edebiyat olmak üzere iki ayaklı bir temelde oluşan ve Batı'daki eleştirisel söylemin içinden çıkan teorik bir kavramdır. Batı'da köklerini bulsa da kısa zamanda üçüncü dünyadaki ya da başka bir söylemle Batı dışı dünyadaki yazar ve aydınların en önemli çalışma alanlarından biri hâline gelmiştir. Batı'nın amaçlarını uygulamada ekonomik, hukukî, siyasî, kültürel, teknolojik, ticarî, askerî unsurları, sanat ve insanî değerleri kullandığı ve ayrıca hedef bölgelerde yaşayan insanları "ilkel, geri kalmış, vahşi, baskı altında, özgürleştirilmesi gereken, modernleşmeye ihtiyacı olanlar" olarak niteleyerek sömürgeciliğe meşru bir zemin hazırladığı görüşleri postkolonyalizmin temelini oluşturmaktadır. Günümüzde Batı'nın dışarıdaki dünyaya bakışının bundan yüzyıllar öncesine göre çok değişmediği, pek çok eylem ve söylemde görülmektedir. Uluslararası anlaşmalara, yüzyıllarca sürülen mücadelelere ve verilen sözlere rağmen, sömürgeciliğin ve emperyalizmin görünmez eli hâlâ dünya genelinde birçok devletin üzerindedir. Bu bağlamda postkolonyalizmi sömürgecilik sonrası dönem olarak değil yeni sömürgecilik dönemi olarak nitelemek, postkolonyalizm kuramını da bu döneme eleştiri bağlamında ele almak daha doğru olacaktır (Çıtak, 2014, s. 563).

<sup>20</sup> "19. yüzyılın sonlarında Hollanda'dan ve Avrupa'nın diğer yerlerinden ihraç edilen parlak renkli desenli kumaş, Endonezya kumaşını taklit etmek için tasarlanmıştı ve Batı Afrika'da coşkuyla benimsendi, bu nedenle Avrupa'da üretilen bu sahte Endonezya tekstili "Afrika" kumaşı olarak tanındı" (http-66).

#### Görsel 2.4.6

*Rahip Buz Üzerinde (Reverend On Ice)*



*Not:* Yinka Shonibare, Stephen Friedman Galerisi, 2005.

*Kaynak:* [http-22](http://22) (solda).

#### Görsel 2.4.7

*Rahip Robert Walker Paten Kayıyor (The Reverend Robert Walker Skating)*



*Not:* Sir Henry Raeburn, 76 cm x 64cm, Tuval üzeri yağlıboya, 1790, İskoçya Ulusal Galerisi.

*Kaynak:* [http-23](http://23) (sağda).

Sanatçının heykellerinde çoğunlukla kafası olmayan manken benzeri figürler yer almaktadır. Söz konusu figürler kimliksiz bir duruş sergilerken, izleyicide belirsizlik ve yerinden edilmişlik duygusu uyandırmaktadırlar. Küreselleşmiş dünyada sürekli değişen kimlikleri ve kültürel aidiyetin karmaşık ve durağan olmayan yapısını temsil etmektedirler.

Yinka Shonibare'nin "Reverend On Ice" adlı eseri yapısöküm açısından gözlemlendiğinde; Batı kültürünün merkezinde yer alan (rahip, din, otorite, tarih) figürlerinin sorgulandığı görülmektedir. Buz üstündeki rahibin kafasının olmayışı kimliğin sabitliğini bozarken, kültürel göstergeleri yerinden etmektedir. Yapısöküm temel yaklaşımı olan merkezin yerinden edilmesi düşüncesiyle (Batı metafiziği eleştirisi) paralellik gösteren söz konusu eserde, yine Afrika'ya aitmiş gibi görünen ancak sömürgeci bir geçmişe sahip olan Dutch wax kumaşının eserde kullanılmış olması, kültürel kimliklerin özgün olmayışına işaret etmektedir. Shonibare kullandığı kumaşla

aidiyetin ve kimliğin dayandığı temelleri sorgulamaktadır. Kısacası eser Derrida'cı yaklaşımla anlamın sabitliğini bozmaktadır.

New York'ta yaşayan sanatçı Valerie Hegarty; resim, heykel ve enstalasyon çalışmalarıyla; bellek, mekân ve tarih gibi konular üzerinde çalışmalarını yürütmüştür. Valerie Hegarty, modern ulus devletlerinin varlığını, gücünü devam ettirebilmeleri için tasarladıkları en gösterişli kültürel mekanların müzeler olduğunun farkındadır. Bu düşünceyle kurguladığı “Alternatif Tarihçiler” sergisi (Görsel 2.4.8) gibi diğer pek çok çalışmasını da müzede, postmodernizmin eleştirel düşüncesi yapısöküm yöntemini kullanarak gerçekleştirmiştir. “Derrida, tarihsel anlamda yapısökümü iki şekilde ifade etmektedir; birincisi geçmiş tamamen yok sayan ve yok edici formattaki bir bakma pratiği, ikincisi var olanı yıkmak ama daha yapıcı ve yeniden kurgulayan ve kuran formattaki pratik” tir (Boynukalın, 2020, s. 281).

#### Görsel 2.4.8

##### *Alternatif Tarihçiler Enstalasyonu*



*Not:* Valerie Hegarty, Brooklyn Müzesi Canes Acres Plantasyonu Yemek Odası, Şeftali, Armut, Üzüm ve Kargalarla Natürmort, Karpuz, Şeftali ve kargalarla natürmort, Meyve ve kargalarla masa örtüsü, Tuval, Şasi, kâğıt, akrilik boya, köpük, kâğıt hamuru, tel, tutkal, altın folyo, epoksi, kumaş, iplik, boyutlar değişken, 2013.

*Kaynak:* <http://24>.

Valerie Hegarty'nin sanat pratiği, Amerika tarihine karşı duyduğu hem hayranlık hem de sorgulayıcı mesafeyi aynı potada eriten güçlü bir ironi ve dönüşüm dili üzerine kuruludur. 2013 yılında Brooklyn Müzesi'ndeki *Cupola House Parlor*'da sergilediği çalışmalar, bu yaklaşımın etkileyici örneklerini izleyiciye sunmaktadır. Örneğin, Rembrandt Peale'in 1824 tarihli "George Washington" portresini (Görsel 2.4.10) başsız bir şekilde yeniden üreterek, ulusal liderin kutsallığını parçalayarak eleştirmiştir. Diğer bir odada ise natürmort bir tablodan dışarı taşmış meyveleri yiyen bir karga sürüsü heykeli (Görsel 2.4.9), tarihsel temsilin doğallığını ve güvenilirliğini dramatik biçimde sorgulamaktadır. Hegarty, kâğıt hamurundan (papier-mâché) ürettiği öğelerle "tersine arkeoloji" adını verdiği bir yöntem kullanmıştır. Bu süreç, geçmişin kazmak yerine, geçmişin çözüldüğü, yok olduğu ve hatta bazen yeniden sahte biçimlerde üretildiği bir alan olarak düşünüldüğünü sağlamaktadır. Hegarty'nin çalışmalarında görsel olarak çekici olmasına karşın içeriği bozulmuş nesnelerle karşılaşmaktadır. Ev dekorasyonuna ait kitsch bir meyve sepeti ya da süs topiary ağaçları, onun elinde çürümüş, sarkmış, tehlikeli ya da absürt hale gelmektedir (Scher, 2016).

#### Görsel 2.4.9

*Alternatif Tarihçiler Enstalasyonu detay*



#### Görsel 2.4.10

*Alternatif Tarihçiler Enstalasyonu detay*



**Not:** Valerie Hegarty, *Karpuz, Şeftali ve Kargalarla Natürmort*, Tuval, Şasi, Kâğıt, Akrilik Boya, Köpük, Kağıt Hamuru, Tel, Tutkal, Altın Folyo, Epoksi, Kumaş, İplik, 2013.

**Kaynak:** <http-25> (soldaki).

**Not:** Valerie Hegarty, Brooklyn Müzesi The Cupola House Parlor, 2013.

**Kaynak:** <http-26> (sağdaki).

Herigarty tarafından müzenin bir odasında düzenlenen yemek masası enstalasyonu ve odaya yerleştirilen natürmort tablolar (Görsel 2.4.6); yapısökümün “kurucu parçalama” düşüncesi çerçevesinde yeniden yorumlanmıştır. Sanatçı söz konusu tabloları çerçevelerinden dışarı taşan ve meyveleri dökülüp etrafa saçılan rölyefler şeklinde tasarladığı resimleri, karga heykellerinden oluşan odaya yerleştirmiştir. “Alternatif Tarihçiler” sergisini oluşturan elemanların tümüne baktığımızda gösterge-gösteren-gösterilen ilişkisindeki döngüsellik dikkatleri çekmektedir. Diğer bir deyişle göstergelerin anlamlarının diğer bütün gösterenlerle bağlantılı olduğu ve gösterileni işaret eden birden fazla gösteren olduğu fark edilmektedir. Bunun bir sonucu olarak yapıtın farklı okumalara imkân sunduğu ve böylelikle sonsuz anlam çeşitliliğine kapı açtığı düşünülmektedir. Enstalasyonda yer alan kafatasları, çürümüş meyveler, mumlar, zaman ve doğa tarafından tahrip edilmiş nesneler, Amerikan ırk ayrımcılığından tutun, yaşamın geçiciliğine kadar birbirinden farklı konuyla temas etmektedir. Yemek masasının üzerine konumlandırılmış karga heykelleri Alfred Hitchcock’un gerilim türü filmi “Kuşlar” gibi kültürel referansları da barındırmaktadır. Kargalar tarafından istila edilmiş bir mekân kurgulayan Hegarty, bu noktada portre tarihini, soyutlama ve figüratif sanat arasındaki ortak noktayı ve kimliğin değişen doğasını keşfetme amacı gütmüştür. Henüz biçimlenmemiş Amerikan kimliğinin yeni görüntüsünü sunan sanatçı; müzenin salonuna yerleştirdiği dağılmış ve harap olmuş eşyaları temsil aracı olarak kullanarak, tarlalarda ve evlerde hizmetçi sıfatıyla çalıştırılan Afrika kökenli kölelerin kendi yurtlarında şiddete maruz kalışını izleyiciye sunmayı hedeflemiştir (Boynukalın, 2020, s. 282).

Tüm bu örnekler bağlamında görüldüğü üzere, yapısöküm kavramı Kübizmin doğduğu süreç içerisinde gündeme gelmiş olmasa da benzer düşünsel zeminlerde konumlanmışlardır. Postmodernist süreç içerisinde varlık gösteren yapısöküm kavramı, postyapısalcı düşüncenin temelini oluşturmakla birlikte, postmodern sanatın karşı koyduğu tüm yapılara aynı oranda tepki vermiş ve sanat pratiklerindeki dönüşümlere benzer yaklaşımlarla referans olmuşlardır. Anlam üretmenin, alternatif anlatımlar yapabilmenin fırsatlarını sunan yapısöküm kavramı, içinde bulunduğumuz bölümde verilen örnekler açısından değerlendirildiğinde, sanatçılar için ifade edebilme gücünü önemli ölçüde desteklediği görülmektedir. Dün var olan, bugün de var olmaya devam eden yapısöküm kavramı öyle görünüyor ki yarında sanatçılar için alternatif bir anlatım dili olarak kullanılmaya devam edecektir.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### 3. SERAMİK SANATINDA YAPISÖKÜM KAVRAMI

Seramik sanatı ve yapısöküm kavramı arasındaki ilişkinin araştırılacağı bu bölümde öncelikle, seramik sanatının yapısökümsel izleri tarihsel bağlamda incelenecektir. Detaylandıracağımız alt başlıklarda ise sanat akımları ile olan ilişkileri, sanatçı ve eser örnekleri üzerinden anlatacağıdır. Sonraki alt başlıklarda, yapısökümün, seramik sanatta kapsamında, seramik form üzerindeki biçim ve işlevsellik, kültürel işlevsellik, dekor teknikleri ve kavramsal açıdan ne gibi dönüşümlere imkân tanımış olduğu, yine seramik sanatçıları ve eserleri bağlamında değerlendirilecektir.

#### 3.1 Tarihsel Süreç İçerisinde Seramik Sanatı ve Yapısöküm İlişkisi

Bu bölümünün alt başlıklarında seramik sanatı tarihsel süreç içerisinde önce modern sanat dinamiklerinde, daha sonra da yapısöküm kavramının gündeme geldiği postmodern süreç içerisinde incelenecektir.

Bu bağlamda, tarihsel süreci takip edebilmek adına seramiğin ilk kullanılmaya başladığı döneme kadar geriye gitmek doğru bir adım olacaktır. Kökenini Neolitik Çağ'a kadar araştırabileceğimiz seramik malzeme, ilk olarak yiyecek, içecek kapları niteliğinde ve kullanım eşyası olarak üretilmeye başlanmıştır. Seramik, plastik özelliği nedeniyle kolay şekillendirilebilir bir malzeme olması bakımından, yaşamın hemen hemen her alanına uygun formların üretilmesinde etken bir rol oynamıştır. Çağlar boyunca gelişen yeni keşifler doğrultusunda, bu kap kacakların üzerine dekor uygulamaları yapabilmeyi keşfeden insanlar, duygu, düşünce ve inançlarını sembolik ifadelerle söz konusu kapların üzerine işlemişlerdir. Böylelikle işlevsel yönüyle hayatımıza giren seramik formlar, aslında bir duygu iletim aracı olarak da varlık göstermeye başlamıştır.

Farklı coğrafyalarda, farklı toplulukların inanç ve yaşama dair kodlarını üzerinde taşıyan seramik eşyalar, bu yönleriyle kültürel aktarım nesnesi vasfını da üzerlerinde taşımaya başlamışlardır. Nesiller boyu süren bu aktarım, gelişen teknoloji ve sanat disiplinlerinin gündeme gelişiyle “seramik sanatı” adı altında toplanabilecek çok sayıda eserin gündeme gelmesine olanak sunmuştur. Bunun yanında, disiplinler arası etkileşimin farklı dinamikleri oluşturmaya ve anlam kapılarını çoğaltmaya başlamasıyla, seramik malzeme

gerek işlevsel kimliğiyle gerekse sanat nesnesi olması yönüyle plastik sanatlar alanında güçlü bir konuma ulaşmıştır.

Bunun yanında seramik, bir bilim dalı olarak; uzay ve havacılık sektöründe ısıya dayanıklı parçaların üretiminde, tıp alanında diş ve kemik implantlarının yapımında, elektronik devrelerde yalıtkan malzeme olarak, otomotiv sektöründe ise fren diskleri ve zırh kaplamaları gibi ileri teknoloji uygulamaları gerektiren pek çok alanda kullanım imkanına sahiptir.

Araştırma konumuz seramik sanatı alanını kapsadığından dolayı, konuyla ilgili verilere geri dönecek olunursa, yukarıda sözü edilen disiplinler arası yaklaşımlar gerek edebiyat gerek felsefe gerek bilim ve teknoloji gibi alanlarla sanat pratiklerinin bir araya gelerek birbirlerinden beslenmelerine ortam hazırlamıştır. Özellikle felsefe ve sanat birlikteliğinden doğan eserler nesiller boyu akıllarda kalan izler bırakmışlardır. Bu bağlamda Derrida'nın felsefesi temellere oturan yapısöküm kavramı ve seramik sanatı birlikteliği, felsefe açısından bakıldığında soyut bir kavramın somutlaştırılmasına; seramik sanatı açısından bakıldığında ise kavramsal olanın fiziksel bir forma dönüşmesine olanak sağlamış, böylelikle anlatım alternatifleri çoğalmıştır.

Seramik sanatı, köklü tarihiyle sanatın gelişim sürecinde hem malzeme hem de bir sanat dalı olarak sanatçıların özgün bir dil oluşturmaya destek olmuştur. Seramik, bir sanat dalı olmasının yanında adını, kullandığı malzemeden alan yegâne sanat dalı olarak da bilinmektedir. Seramik malzemenin üretim aşamaları esnasında geçirdiği gerek kimyasal gerekse fiziksel hal değişimleri, onu yapısöküm içerisinde değerlendirmenin kaçınılmaz bir durum olduğunun en önemli kanıtıdır. Bilindiği gibi seramik malzeme, plastik (şekillendirilebilir) bir özelliğe sahip olup kolayca biçimlendirilebilmektedir. Ancak kuruma aşamasında nemini kaybetmesi nedeniyle kırılgan bir yapıya sahip olmaktadır. Pişirme aşamasında ise yüksek sıcaklıklara maruz kalmasıyla yapısında gerçekleşen geri dönülemez kimyasal dönüşümler neticesinde fiziksel olarak küçülme gözlemlenmekte, plastik özelliğini kaybetmekte, sert ve buna karşın kırılganlığını muhafaza etmiş bir forma dönüşmektedir. Seramiğin bir diğer özelliği de kavramsal aktarımı sadece form biçimlendirerek değil, seramik yüzey üzerinde yapılabilecek sır uygulamaları ve farklı dekor teknikleriyle de anlatabiliyor olmasıdır. Başka bir deyişle, bir ressam için tuval yüzeyi neyi ifade ediyor ise seramik formun yüzeyi de resimsel ifadelerin aktarılacağı elverişli bir zemin olarak sanatçılar için farklı imkanlara olanak tanımaktadır.

Seramik malzemenin üretim aşamasında geçirdiği dönüşümleri; şekillendirme, kurutma, bisküvi pişirimi, sır ve dekor pişirimi olarak ele aldığımızda, Derrida'nın yapısökümün temelini teşkil eden “anlamın ertelendiği”, tek ve sabit bir anlamın olmadığı, sürekli yeniden inşa edildiği düşüncesi, seramik malzeme ve onunla şekillenen seramik sanatıyla yapısöküm arasında bağ kurmamıza olanak sağlamaktadır. Ancak bu ifade seramik malzemeye üretilen her şeyin yapısöküme hizmet ettiği anlamına gelmemektedir. Seramiğin geçirdiği her dönüşüm ona yeni bir anlam kattığı gibi, her üretim etabında seramik form üzerinde yapılabilecek müdahalelerle sanatsal ifade biçimini zenginleştirme fırsatı sağlanmış olmaktadır.

Bu açıdan bakıldığında, yapısökümün seramikle olan ilişkisi, tek başına fiziksel dönüşüm süreçlerine değil, bu dönüşümlerin anlam üretimi üzerindeki etkilerine odaklanmaktadır. Formun şeklinin bozulması, seramik yüzeyin değişime uğraması veya formun parçalara ayrılması, ancak belirli bir kavramsal sorgulamayla bir araya geldiğinde yapısökümcü bir sanat üretimine dönüşebilir. Bu bağlamda yapısöküm, seramikte rastlantısal kırılma ya da teknik müdahale olarak değerlendirilmekten öte; anlamı sabitleyen yapısal unsurları bilinçli olarak dönüştürme eylemi olarak düşünülmelidir. Bu da her seramik malzemeye üretilen yapının değil, ancak belirli bir felsefi yönelimle inşa edilen seramik formların yapısöküm kapsamında değerlendirilebileceğini açıklamaktadır.

Yukarda da bahsedildiği gibi seramik sert ve buna karşın kırılgan bir malzeme olarak bilinmektedir. Ancak kırılmış bir form için bir son olarak düşünülebilecek bu durum, yapısöküm perspektifinden bakıldığında yeniden yapılandırma olarak değerlendirilmektedir. Kırılan seramik formun parçalarının yeniden düzenlenmesiyle yeni bir sanat nesnesi elde edilmekle birlikte, yeni bir anlam kazanan seramik form, bunun yanında kırılan formun izlerini (Derrida'nın iz kavramı) de taşımış olacaktır. “Yapısöküm yöntemleri sanatın yapısına ve üretimine yeni bir kimlik kazandırması nedeniyle farklı yaklaşımların görünür kılınmasını sağlamıştır. 60'lı yıllarda Derrida ile başlayan yapısöküm kavramı, günümüzde seramik sanatının uygulama biçimleri açısından alana önemli bir katkı sağlamasıyla bilinmektedir” (Danabaş, 2023, s. 73).

Kırılmayı bir yıkım, kırık parçaları bir araya getirmeyi de yeniden üretim olarak değerlendirdiğimizde ‘kintsugi’ tekniği hem felsefi yönüyle hem de bir yeniden yapılandırma tekniği olarak Derrida'nın yapısöküm teorisiyle ilişkilendirilebilmektedir.

Eski bir Japon felsefesi olarak bilinen ve kırılan bir nesneyi eskisinden çok daha güzel ve fonksiyonel hale getirmeyi amaçlayan Kintsugi için kırılma kayıp değil, aksine yeni bir varoluş anlamına gelmektedir. Temelinde Budist öğretisi barındıran Wabi-Sabi anlayışından gelen Kintsugi, Wabi (sadelik), Sabi (kusurlardan ve hatalardan keyif alma) anlamlarını da taşımaktadır. “Kintsugi; Japonca “altın doğrama” demek olup, saf altın gibi görünmesi amacıyla reçine ile kırık seramikleri onarma sanatı için kullanılan bir terimdir. Kintsugi ile onarılan bir kabın kırılmadan önceki halinden daha değerli ve şaşalı kabul edildiği bilinmektedir.” (Kanışkan, 2017, s. 164).

Japon estetik geleneğinin önemli bir parçası olan Kintsugi tekniği, kırılmış bir objeyi altınla onarmak suretiyle kusurlu geçmişini görünür kılmayı ve nesneye daha yüksek bir değer atfetmeyi amaçlar. Bu yaklaşım doğrudan bir yapı söküm pratiği değildir. Ancak, Batı sanatındaki bütünlük, saflık ve form idealine karşı geliştirilmiş alternatif bir estetik anlayışı olarak, yapı söküm okuma stratejileriyle ele alınabilir. Kintsugi’nin kırığı onarma ve yüceltme amacı, Derrida’nın anlamın sabitliğini sorgulayan *différance* ve iz kavramlarıyla karşılaştırmalı bir düşünce alanı açar. Bu açıdan bakıldığında, geleneksel Kintsugi tekniğiyle üretilen nesneler tam manada yapı söküm olmasalar bile, yapı söküm için eleştirel bir düşünce nesnesi niteliğini taşımaktadırlar.

Kırık seramik parçaları kintsugi tekniğini kullanarak bir araya getirerek, kendi sanatsal dilini ortaya koyan Koreli sanatçı Yeesookyung; başta enstalasyon ve heykel olmak üzere performans, video ve resim gibi pek çok alanda çalışmalarla gündeme gelmiştir.

Kültürler arasındaki birey ve öteki, yaşam ve ölüm, geçmiş ve şimdi gibi temel sorunlara odaklanan sanatçı, antik mitoloji ve hikayelerden ilham almaktadır. Kendi sanatsal evrenini, aldığı ilham ve bireysel deneyimleriyle harmanlayıp ürettiği kendi özgün diliyle oluşturmaktadır. Görsel 3.1.1’de; Koreli ustalar tarafından atık olarak nitelendirilen kusurlu seramik parçaları kendi yorumuyla birleştirdiği ‘Translated Vase’ serisinden ‘Nine Dragons in Wonderland’ adlı heykel çalışması yer almaktadır. Sanatçı çalışmasıyla ilgili deneyimlerini ifade ederken “bu, kırık seramiklerden yapboz yapmak gibi bir şey” şeklinde bir açıklamada bulunmuştur (<http://67>).

### Görsel 3.1.1

*Anlamı Aktarılan Vazo (Translated Vase) serisinden “Nine Dragons in Wonderland”*



*Not:* Yeessookyung, Seramik parçalar, paslanmaz çelik, alüminyum, epoksi, 24 ayar varak altın, 492 x 200 x 190 cm, 2017.

*Kaynak:* <http://p27.com>.

Günümüz çağdaş seramik sanatçılarından Yeessookyung, kırık seramik parçalarını bilinçli bir şekilde bir araya getirerek yeni formlar üretir. Bu bakış açısıyla sadece nesneleri onarmakla kalmaz, kırılmanın ve yeniden inşanın süreçsel doğasını vurgular. Yeessookyung’un eserlerinde parçalanmışlık ve bütünlük arasındaki sınır bulanıklaşırken, form ve anlam sürekli olarak ertelenir ve yeniden tanımlanır. Bu, Derrida’nın yapı söküm felsefesinin temel kavramlarından olan *différance* (anlamın sürekli ertelenmesi) ve *iz* (trace) ile doğrudan kesişmektedir.

Geleneksel Kintsugi tekniği, kırık bir nesneyi altınla onarmak suretiyle kusurlu geçmişini görünür kılar ve böylelikle nesnenin bütünlüğünü yüceltir. Bu teknik, geçmişle barışmayı ve sürekliliği vurgulayan estetik bir anlayışa dayanır. Ancak Kintsugi, yapının kendisini sorgulamaz; kırılmayı bir kusur değil, değerli bir geçmiş olarak niteler. Buna karşılık, Yeessookyung çalışmalarında kırıkları bilinçli olarak toplar, onları yeniden kurgular ve

kırıkların kırık olma hallerinin altını çizerek, parçalanmışlık ve bütünlük arasındaki sınırı sorgular. Bu yönüyle Yeessookyung'un seramik sanatı, Derrida'nın yapısöküm kavramının felsefi zeminine daha yakın bir duruş sergiler.

Böylelikle Yeessookyung'un yapıtları, kırılmış parçaların üst üste kurgulanmasıyla yeni bir estetik dil ve anlam evreni kurarken, aynı zamanda formun yapısal bütünlüğünü ve sabitliğini de sorgular. Yeessookyung'un seramik pratiği, yapısöküm kavramının felsefi düşünce biçimini somut olarak gözler önüne seren ve çağdaş seramik sanatında alternatif bir anlatım dili olarak değerlendirilebilecek önemli bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır.

Yeessookyung'un söz konusu çalışmasında üretim sürecinde mevcut anlamların bozulup (ustalar tarafından değersiz görülen seramikler) yeniden inşa ediliyor olması, Derrida'nın anlamın sabit olmadığı, her metnin ya da nesnenin içeriğinde yer alan karşıtlıklar bağlamında yeniden yorumlanabileceği düşüncesiyle örtüşmektedir. Değer ve kusur karşıtlığı üzerinden okuyabileceğimiz bu yapısökümsel oluşum, geleneksel ustalar tarafından değersiz ya da kusurlu görülen seramik parçaların sanatçının özgün müdahalesiyle yeniden anlam kazanması olarak nitelendirilebilmektedir.

Yukarıda örneği verilen geleneksel Kintsugi tekniği; yapısöküm kavramının anlamını yitirmiş, artık değersiz olarak görülen seramik parçalara, yeniden yapılan düzenlenmeler ile yeni anlam katmanları kazandırması ve bunun en anlaşılır, kolay okunabilir bir örneği olması bakımından özel bir yere sahiptir. Ancak, elbette ki seramik sanatındaki yapısöküm kavramının okunabildiği örnekler bununla sınırlı değildir.

Sözü edilen bu örneklerin varlığını gözlemleyebilmek adına, aşağıda sanat tarihinin kapılarını aralayarak bir yolculuğa çıkılacak ve bu bağlamda bir yol haritası takip edilecektir. Geleneksel algıların hâkim olduğu klasik dönemde yapısöküm kavramının bulgularını aramak çok anlamlı olmayacağı için, bu yolculuğa modern dönem itibarıyla başlanacaktır.

### **3.1.1 Modern dönem seramik sanatında yapısöküm okumaları**

İkinci Dünya Savaşı'nın ardından sanat alanında yeniden biçimlenen soyut anlatım ile bunun paralelinde yaygınlaşan modernizm düşüncesi 20.yy. sanatını belirleyen unsurlar olarak belirlenmiştir. Savaş sonrası kendini toparlama mücadelesine girişen Avrupa'da

sanat bir bakıma ikinci plana atılmış, bunun aksine hem siyasal hem de ekonomik alanda güç kazanan Amerika sanat alanında baş rolde konumlanmıştır. Bu dönüşümün neticesinde Avrupa sanatının geleneğinden bağımsız olarak, özgün ve öznel bir sanat anlayışı var olmaya başlamıştır. Yeni Dünya değerleri karşısında, yeni koşullarda kimliğini ortaya koyabileceği bir sanat biçimi oluşturma amacıyla olan sanatçı, bir yandan da kapitalist sistemin karşısında sanatsal üretimi tartışmaya başlamıştır. Bu bağlamda farklı bir ifade dili oluşturan seramik malzeme ile seramik sanatına olan ilgi artmış ve 20.yy. başında pek çok sanatçının tercih sebebi olmuştur (Atay, 2017, s. 42).

Yapısöküm, sıklıkla postmodern düşünceyle ilişkilendirilmiş olsa da Derrida'nın eleştirel yaklaşımı modern dönemin temel felsefi ve epistemolojik sorunlarını da hedef almıştır. Modern felsefe ve sanat, anlamda kesinlik, sabitlik ve evrensellik arayışıyla örtüşürken, bu yaklaşımlar kendi içinde tutarsızlıklar ve sınırlar barındırmıştır. Yapısöküm, bu sınırları ve tutarsızlıkları ortaya çıkararak, modern dönemin düşünsel yapısının eleştirel bir çözümlemesini sunar. "[...] Derrida'nın düşünceleri, modern aklın, varlık felsefesinin, mevcudiyet metafiziğinin ve doğa bilimlerinin eleştirel bir okumasını ortaya koyar" (Küçükalkan, 2020, s. 11). Modernist dönemde biçimsel temelli kırılmalar, ikili karşıtlıkların sorgulanması ve anlamın sabitliğine karşı konulması gibi yapısökümsel tavırlar gözlenmektedir. Bu sebeple yapısöküm, yalnızca postmodern sürecin değil, aynı zamanda modern dönemin kendine özgü eleştirel sorunsallarına da yanıt bulan bir kavramdır.

Sonuç olarak, yapısökümün modern dönemdeki konumu, onun felsefi ve sanatsal düşüncede süreklilik taşıyan, derin ve kapsamlı bir eleştiri aracı olduğunu göstermektedir. Bu bakış açısı, çağdaş sanat pratiklerinde yapısökümün uygulanabilirliğinin ve öneminin sağlam bir kuramsal temelini oluşturmaktadır.

Modern Sanat sürecinde seramik sanatı da dahil olmak üzere diğer tüm disiplinler, modernizmin tüm disiplinlerdeki süreçlerinden etkilenecek değişim göstermişlerdir. 18.yy. Sanayi Devrimine kadar 'çömlekçilik' adı altında varlık gösteren seramik, küçük atölye üretimlerinin azalmasıyla, fabrikalarda seri üretim olarak üretilmeye devam etmiştir. Seri üretime geçilmesiyle standartlaşmaya gidilmiş, bu durum da özgünlük arayışlarının başlamasına sebep olmuştur. Standartlaşma ve estetik kaygılar arasında gerilimlerin yaşandığı bu süreçte, 1919 yılında Walter Gropius tarafından Bauhaus tasarım okulu kurulmuştur. Seramik adına yapılan en önemli girişimlerden biri olan

Bauhaus hem işlevsel hem estetik tasarım mottosuyla, sanatçıların seramik malzemeyle üretim yapmalarına fırsat sunmuştur (Kaytan, 2009, s. 36).

20. yy'ın ilk otuz yılı içerisinde yaşanan kültürel ve toplumsal değişimler sonucunda gündeme gelen fovizm, kübizm, gerçeküstücülük, konstrüktivizm ve fütürizm gibi yeni gelişmelerin neticesinde şekillenen Bauhaus, ilk seferde amacına ulaşmış, gerek kişisel yaratıcılığa önem veren eğitim metotlarıyla gerekse içeriğinde yer alan çok yönlü çalışmalarıyla 20.yy sanatına çok büyük bir katkıda bulunmuştur. Yaratıcı ve bunun yanında deneysel bir eğitim anlayışına sahip olan Bauhaus, el sanatlarını modern yaklaşımlar ve tasarım ile birleştirerek yeni bir döneme imzasını atmıştır (İn & Canduran, 2023, s. 107).

#### **Görsel 3.1.1.1**

*Çaydanlık*



*Not:* Margareta Heimann (1933) Purchase, (Çaydanlık).

*Kaynak:* (Pek, 2021, s. 223).

Görsel 3.1.1.1'de yer alan çaydanlık Bauhaus seramik atölyesinde Margareta Heimann tarafından üretilmiştir. Hem işlevsel hem de estetik unsurları üzerinde taşıyan çaydanlık, geleneksel çaydanlık formunun çok ötesinde görünmektedir. Her ne kadar Heimann'ın çaydanlık formu yapısöküm kavramı doğrultusunda ortaya konmamış olsa da yapısöküm kavramı bakış açısıyla çözümlemeye çalıştığımızda, modernist düşünceye ait biçimsel ve işlevsel kabullerin sorgulanabilir hale geldiği anlaşılabilmektedir. Yapısöküm, nesneleri sadece fiziksel biçimleri üzerinden değerlendirmez. Aksine, onları taşıyan olan anlam sistemlerine, kuramsal ve kavramsal yapılara, bunun yanında kültürel kodları da hedefine alır. Bu açıdan düşünüldüğünde söz konusu çaydanlık modernist bir form olmanın taşıdığı

yükü (işlevsel olan değerlidir, formun sadeliği estetik algıyı güçlendirir) yapısöküm sayesinde sorgulayabilme imkânı elde etmiştir. Bu açıdan bakıldığında Heimann'ın çaydanlığı sadece içerisinde çay barındıran bir nesne değil, Bauhaus ekolünün tüm özelliklerini üzerinde barındıran kültürel bir nesnedir.

Yapısöküm kavramı bu örnek üzerinde şu soruları sorarak anlam katmanlarını parçalamaya gidebilir: bu nesne neden simetrik? İşlevsel yönü neden bu kadar öne çıkarılmış? Bu sorular eşliğinde görünenin ardındaki anlam örgüsünü söküme uğratarak bir tasarım nesnesinin ideolojik söylemleri üzerinde taşıyan bir form olabileceğini göstermektedir.

### Görsel 3.1.1.2

*Sırlı kavanoz*



*Not:* Bernard Leach, Stoneware kavanoz, 1926.

*Kaynak:* [http-28](http://28).

Bauhaus sürecinin ardından seramik sanatı alanında asıl özgün biçimlerin oluştuğu süreç Bernard Leach'in açtığı seramik atölyesinde verdiği derslerle başlamıştır. Bir süre Japonya'da yaşamını sürdürmüş olan Leach, İngiltere'ye döndüğünde açtığı seramik atölyesinde, yüksek dereceli çamurla tasarımı birleştirerek, belkide farkında olmadan "Seramik Sanatı"nın dönüşümünün temellerini atmıştır (Kaytan, 2009, s. 37). Bernard Leach ve Shoji Hamada tarafından 1920'de kurulan Leach Pottery, son yüz yıldır Birleşik Krallık'ta ve ötesinde Stüdyo Çömlekçiliğinin merkezini oluşturmuştur. Dünyanın pek çok farklı noktasından çok sayıda çömlekçi, öğrenci ve çırak, Cornwall'un kalbinde

benzersiz bir uluslararası ortam yaratmak ve çömlekçiliğin Doğu/Batı değişiminin yaratıcı imkanlarıyla tanışmak için Leach Pottery'ye eğitim almak için gelmiştir.

Seramik sanatı literatürü açısından kıymetli bir yere sahip olan ‘Bir Çömlekçinin Kitabı’nda (A Potter’s Book) Bernard Leach şu ifadelerle yer vermiştir: “Makine yapımı ürünler mükemmel bir şekilde tasarlanmış olabilir fakat en nihayetinde el yapımı ürünlerin samimi niteliklerinden yoksun olacaklar”. Bu düşünce bağlamında sanat çevrelerince; Bernard Leach, John Ruskin ve William Morris tarafından savunulan, Arts and Crafts ve Mingel Halk Sanatı Hareketleri tarafından ortaya atılan zanaat düşüncesi benimsenmiş, bunun sonucunda önemli katkılar gözlemlenmiştir. Böylelikle seramiklerin dekoratif anlamda resim işlevi görebileceği fikri de gündeme gelmiştir (İn & Canduran, 2023, s. 106).

Leach’ın seramik sanatının geleceğinin şekillenmesi konusunda verdiği katkı ve onun hikayesi, Derrida’nın düşüncesiyle değerlendirildiğinde yapısöküm niteliklerini özünde barındırdığı fark edilmektedir. Japon çömlekçilik geleneklerini İngiltere’ye taşımasıyla Leach, seramik sanatını Batı sanatıyla sentezlemiş ve batı merkezli sanat anlayışının kalıplarını kırmayı başarmıştır. Batının seri üretim anlayışıyla, Doğu’nun el işçiliğine dayalı anlayışını bir araya getirerek, sanat/tasarım, gelenek/modernlik gibi ikili karşıtlıkları sorgulamıştır. Bu yönüyle, yapısöküm paralelinde değerlendirebileceğimiz Leach’ın seramik satındaki dönüşüm hikayesi ve onun eserleri yapısöküm kavramına özdeş olmamakla birlikte yapısöküm temelli bir okumaya zemin hazırlamakta, bu da sanat nesnesi ile anlam katmanları arasındaki ilişkinin yeniden sorgulanabilmesine imkan tanımaktadır.

Özetle, Bernard Leach yapısökümcü bir sanatçı olarak tanımlanmamaktadır. Ancak onun çalışmaları Doğu-Batı arasındaki kültürel kodları yeniden inşa etmiş olması bakımından yapısökümcü bir perspektifte okunabilmektedir.

1950’lere gelindiğinde Pablo Picasso’nun başını çektiği Avrupalı ressamlar seramik sanatıyla ilgilenmeye başlamışlardır. Kübizmin öncüsü olan Pablo Picasso, iki boyutlu resim çalışmalarını üç boyutlu formlara dönüştürebilmek amacıyla 1949 yılında seramik formlar üretmeye başlamıştır. Ürettiği seramik formları yine resimlerinde kullandığı üslupla biçimlendiren Picasso, figüratif formlarında hayvan ve insan figürlerine farklı bir gözle bakabilmenin imkanlarını aramıştır. Picasso için önemli olan unsur, figüre birçok

farklı açıdan bakılıp, onları uyumsuz bir harmoni şeklinde bir araya getirip birleştirerek, bütüne bakıldığında bir uyum sağlandığını göstermek olmuştur (Karakaş, 2019, s. 11).

#### Görsel 3.1.1.3

*Jacqueline ve Şövale*



*Not:* Pablo Picasso, Ceramic, 1956

*Kaynak:* <http-29> (soldaki).

#### Görsel 3.1.1.4

*Kadın Sürahi*



*Not:* Pablo Picasso, “Woman Pitcher” (Kadın Sürahi), 1948.

*Kaynak:* <http-30> (sağdaki).

Picasso’nun bu düşüncesi yapısökümün yıkıp, yeniden inşa fikrini akıllara getirmekte, böylelikle yapısöküm kavramının gündeme gelişinden önce benzer düşüncelerle üretilen sanat pratiklerinin de var olduğu kanıtlanmış olmaktadır. Picasso’nun Görsel 3.1.1.4’te yer alan “Kadın Sürahi” adlı eserinde geleneksel sürahi formunu biçimsel olarak kadın bedenine dönüştürülerek yapısı bozulmuştur. Eserle ilk kez karşılaşan izleyici, onun figüratif bir nesne mi yoksa fonksiyonel bir nesne mi olduğu düşüncesiyle baş başa kalmaktadır. Anlamanın sabit olmadığı ve ertelendiği düşüncesiyle (différance) açıklayabileceğimiz bu durum, yapısöküm kavramının bu eser üzerinde okunabileceğini bizlere kanıtlamaktadır.

Picasso seramiklerine ait örneklerin tez kapsamına alınması, sadece seramik sanatında değil, modernist dönemin sanat pratiklerinde de yapısöküm içerikli okumaların nasıl yapılabileceğini göstermesi bakımından önem arz etmektedir. Çünkü Derrida’nın

düşüncesinde yapısöküm kavramı belli bir döneme ya da sanatçıya atfedilecek bir okuma ya da üretim biçimi değildir. Picasso'nun seramiklerinde kendini belli eden temsil kırılmaları, biçimsel müdahaleler ve anlam kaymaları yapısöküm bakış açısıyla ele alınarak çözümlenebilir. Bu ve bunun gibi tarihsel bağlama oturan seramik eserlerinin analizi, seramiğin sadece bir malzeme değil, bunun yanında düşünsel bir alan olarak da felsefi yorumlara açık olduğunu gözler önüne sermektedir.

Resim alanındaki çalışmalarına paralel olarak seramik çalışmalarına da yönelen Picasso'nun dışında Joan Miro, Georges Braque, Fernand Leger, Marc Chagall gibi ressamalarda seramik çalışmalarını sanat tarihine miras bırakan isimlerden olmuşlardır. Bu çalışmalardan en önemlileri Miro'nun, İspanyol sanatçı Joseph Lorens Artigas ile birlikte ürettikleri seramikler olmuştur. Picasso ve Miro ilk olarak daha önceden şekillendirilmiş seramikler üzerine dekor çalışmaları yaparken, ilerleyen süreçte seramiği biçimlendirme aşamasında da varlık göstermişlerdir (Atay, 2017, s. 43).

#### Görsel 3.1.1.5

*Seramik Vazo*



#### Görsel 3.1.1.6

*Kadın Heykel*



*Not:* Joan Miro, Ceramic, 1941. (soldaki)

*Kaynak:* (Furkan İnce, 2023, s. 67).

*Not:* Marcello Fantoni "Women" (Kadın), 1955. (sağdaki)

*Kaynak:* [http-31](http://31).

Miro'nun Görsel 3.1.1.5'te yer alan eserine ilk bakıldığında vazo formu işlevsel yönünden ziyade resim taşıyan bir nesne olarak algılanmaktadır. Yapısöküm kavramı açısından değerlendirildiğinde bu durum tek bir anlamın olmadığı, anlamın ertelendiği ve çoklu okumalara fırsat sunan bir yaklaşımla karşı karşıya kalındığını ifade etmektedir. Vazo yüzeyinde hem soyut hem de figüratif desenlere yer verilmesi de yine anlam katmanlarının çoğalması açısından aynı yapısökümsel okumaya zemin oluşturmaktadır.

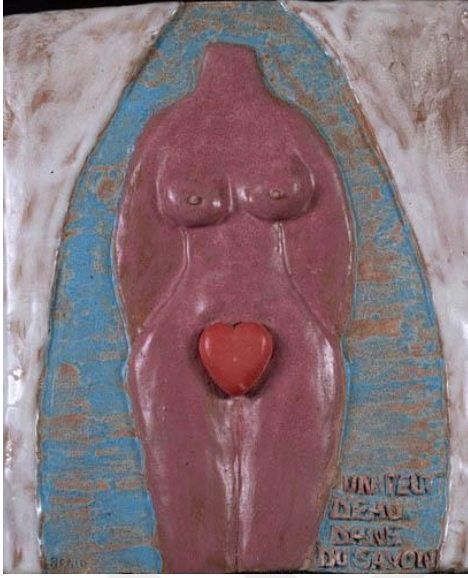
İtalyan seramik sanatçısı Marcello Fantoni, 1950'li yılların başında, New York merkezli bir ev dekorasyon mağazası olan Raymor için ürettiği seramik formlarla gündeme gelmiştir. Dönemin daha klasik üretimlerine kıyasla sınırları zorlayan Fantoni, Picasso ve Braque'ın kübist sanatını üç boyutlu seramik yorumlarıyla sergilemiş sanatçılardan birisidir ([http-68](http://68)).

Fantoni'nin Görsel 3.1.1.6'daki heykeli geleneksel heykel estetiğinin sınırlarını zorlamış olması yönünden yapısöküm kavramı açısından okunabilmektedir. Heykelin temsil ettiği kadın figürünün vücut oranlarındaki tutarsızlık ve parçalanmış beden algısı merkezsizlik hissi vermekte bu da yapısöküm açısından değerlendirebileceğimiz başka bir unsur olarak düşünülmektedir.

Dada hareketine Marcel Duchamp'ın referansı ile katılan sanatçı Beatrice Wood, ataerkil toplumlara karşı olan eleştirel düşüncelerini alaycı bir dille çalışmalarına yansıtmıştır. Wood'un sanatsal kariyeri, 1917 yılında Bağımsız Sanatçılar Derneği'nin ilk sergisinde başlamıştır. Wood'un "Un peut (peu) d'eau dans du savon" (biraz sabun içinde biraz su) isimli eserinde bir vajinanın nemine yaptığı gönderme sebebiyle bazı kesimlerden tepki almıştır. Eserin asıl amacı Venüs figürünün tarihsel süreçteki temsil biçimlerine bir tür eleştiri getirmektir. Wilendorf Venüsü'nden tutun Boticelli'nin Venüs'ün Doğuşu'na kadarki süreçte geleneksel temsili sorgulayan sanatçı, şekillendirdiği eserinde kadın bedenini başsız ve bazı uzuvları olmayan bir forma dönüştürerek, onu sabun ve vazo formuyla ilişkilendirmiştir. Sanatçının buradaki amacı kadın bedeninin nesneleştirilmesine dikkat çekmektir. Vajinaya yerleştirilen sabun, temizliği temsil etmesinin yanında ekonomik değeri niteleyen bir unsur olarak da düşünülmektedir. Başka bir deyişle eser, erkek egemen sanat tarihinin kadın bedeni üzerindeki denetimini eleştirmek üzerine kurgulanmıştır (Kılınç, 2024, s. 339).

### Görsel 3.1.1.7

*Biraz Su ve Biraz Sabun (A little Water in Some Soap)*



*Not:* Beatrice Wood, 1917.

*Kaynak:* [http-32](http://32).

Wood'un *Un peut (peu) d'eau dans du savon* adlı eseri (Görsel 3.1.1.7), yapısöküm bağlamında incelendiğinde, geleneksel kadın temsillerine ve sanat tarihinin idealize edilmiş beden algısına karşı sorgulayıcı bakış açısının geliştirildiği görülmektedir. Yapısökümün temel prensibi olan 'mevcut yapıyı yıkıp gizli saklı kalmış unsurları açığa çıkarmayı hedefleyen yapısı' bu eserde güçlü bir şekilde hissedilmektedir. Eserde ayrıca, gelenekselleşmiş kadın betimlemelerinin artık standart olmadığı; sabun gibi kaygan, değişken ve çözülebilir hale geldiği ifade edilmektedir. Böylelikle Wood, sanat tarihinde erkek bakış açısıyla inşa edilmiş kadın imgesinin kesinliğini bozarak, bu yapıların yapaylığını ve ideolojik karakterini açığa çıkarmak istemiştir diyebiliriz.

Fütürst Hareket'in takipçilerinden biri olan İtalyan seramik sanatçısı Tullio d'Albisola, 5 Şubat 1930'da Milano'daki İtalyan Sanatçılar Siciline (Albo degli Artisti Italiani) yazdığı bir mektupta fütürist sanatsal seramik anlayışına dair şu sözlere yer vermiştir: "Seramikçi bir ailede doğmuş biri olarak, sanatımı büyük bir coşku ve sonsuz bir tutkuyla sürdürüyorum; İtalyan seramik sanatında kesinlikle yeni bir yön belirleyeceğimden eminim. Eski, antik ya da tarih öncesi seramikleri en uzak şekilde bile anımsatacak hiçbir şey istemiyorum. Geleneği altüst edecek seramikler yapmak istiyorum. Çok merkezli, taklitten uzak, mekanik formlar. Renkli, fütürist, şiddetli, göz kamaştırıcı, parlak

katmanlar. Yerel, İtalyan malzemeler kullanarak mükemmel bir teknik ve titiz bir işçilikle gerçekleştirilmiş eserler” (<http-69>).

### Görsel 3.1.1.8

*Çok merkezli Kupa*



*Not:* Tullio d'Albisola, 1929.

*Kaynak:* <http-33>.

Tullio d'Albisola'nın beyan ettiği ifadeler Görsel 3.1.1.8'de yer alan seramik kupa çalışmasında da kendisini göstermektedir. Geleneksel seramik formların çok ötesine geçmiş olan Tullio'nun seramik kupası, formun belli bir merkezi referans almadığını açıkça göstermektedir. Tüm bu açıklamalar doğrultusunda Derrida'nın bakış açısıyla bugünden Fütüristik döneme baktığımızda, yapısökümün merkezsizlik beklentisini karşılayan bir çalışmayla karşı karşıya olduğumuz fikri akıllara gelmektedir. Her ne kadar Fütürizm dönemi ile Derrida'nın yapısöküm kavramsallaştırması arasında tarihsel bir bağ bulunmasa da bugünkü bakış açımızla, fütürizmin geleneksel kodları yıkan ve yeniden anlam üretebilme imkanlarına kapı açan yönüyle de yapısökümün düşüncesiyle paralellik gösterdiğini söyleyebiliriz.

Sekiz ülkeden yaklaşık elli kadar sanatçının bir araya gelmesiyle Cobra (1948-51) adlı bir grup kurulmuştur. Cobra adı, (COpenhagen+BRussels+Amsterdam) grubu kuran sanatçıların yaşadıkları şehirlerin isimlerinin birleşiminden oluşan bir düzene sahiptir.

Cobra, İkinci Dünya Savaşı'nın hemen ardından Dada ve Sürrealizm mirasına sahip çıkan ilk avangard hareketlerden biri olarak gündeme gelmiş, grup üyesi sanatçılar bütün estetik kuralları reddetmişlerdir. Amaçları her insanda var olan ifade etme dürtüsünü bütünüyle özgürleştirmek, herkesin her türlü sanatı üretebilmesini sağlamak ve sanatı gündelik hayatın içerisine entegre etmeye çalışmak olmuştur (Artun, 2012). “Cobra çocukluğa doğru ilerleyen, yetişkinler için geçerli saf olmayan yöntemlerle halk sanatı ve çocuk sanatını kendileri için geri kazanmaya çalışan bir sanat biçimidir” (Fineberg, 2011, s. 153).

Başka bir ifadeyle modernist ve burjuvaya ait buldukları güzel sanatlara ait estetik bilinci benimsemeyen Cobra sanatçıları, eserlerinin üretimlerinde malzeme olarak seramiği de kullanmışlardır. Sanatçı Asger Jorn'nun da eserleriyle yer aldığı Cobra sanatçıları, seramik malzemenin plastik özelliğinden faydalanarak soyut dışavurumculuk ekseninde, geleneksel üretim yöntemlerinin ötesine geçerek doğaçlama şeklinde serbest üretim yöntemleriyle eserlerini şekillendirmişlerdir (Yükseler, 2024, s. 24).

#### **Görsel 3.1.1.9**

*İsimsiz*



*Not:* Asger Jorn, 1954.

*Kaynak:* <http-34>.

Asger Jorn'un Görsel 3.1.1.9'da yer alan eserinde primitif ifadeler dikkati çekmektedir. Ancak, bilinçli olarak yapılan bu biçimlendirme, Cobra grubu sanatçıları için estetik

değerlere karşı çıkışın bir ifadesi olarak değerlendirilmektedir. Bu bilgiler ışığında günümüz bakış açısıyla düşündüğümüzde Jorn'un eserinde yapısöküm kavramına ait gözlemler yapılabilmektedir. Bunlardan ilki; en çok göze çarpan tarafla seramiğe ait geleneksel şekillendirme yöntemlerinden ziyade, daha raslantısal ve anlık dürtülerle şekillendirilmiş bir figürün karşımızda oluşudur. Geleneksel şekillendirme yöntemleri ve estetik algı tamamıyla yapısöküme uğratılmıştır. Bunun yanında üretim süreçlerine ait izler de (şekillendirme sırasında çamur yüzeyinde kalan el izleri) gözlemlenmekte ve bunun gizlenmeye çalışılmadığı açıkça belli olmaktadır. Şekillendirilmiş olan formun neyi ya da kimi temsil etmiş olduğu belli olmamakta, bu da sanatta temsil meselesinin sorgulanmış olduğunu bizlere kanıtlamaktadır.

1940'lı yıllarda seramik sanatı tarihinde soyut dışavurumcu hareketin de etkisiyle geleneksel yöntemlerle üretilen formlar üzerinde deformasyonlara gidilmiştir. Seramik sanatında soyut dışavurumculuk akımının önemli isimlerinden biri olan Peter Voulkos, adeta geleneksel sanata meydan okuyan eserler üreterek, seramik üretimi için kusur ve hata olarak görülen tüm unsurları görmezden gelmiştir. Seramik formu şekillendirme sırasında meydana gelen kesme hataları, çatlama, delinme, oyma ve yırtılma gibi olumsuzlukları eserlerine dahil ederek seramik malzemenin plastikliğine vurgu yapmıştır. Voulkos, seramik sanatına farklı bir bakış açısı sunan bu yönüyle, seramik sanatı için önemli isimlerden birisi olmuştur (Erzincan, ve diğerleri, 2023).

Amerikan Seramik Sanatında Soyut Dışavurumcu tarzda çalışmalar yapan Voulkos ayrıca, 1954 yılında Los Angeles'da bulunan Otis Sanat Enstitüsünde (Otis Art Institute) seramik bölümünü kurmakla görevlendirilmiştir (Canbolat, 2016, s. 7). İşlevi göz ardı ederek, geleneksel seramik kap kavramını reddeden Voulkos, yapısöküm düşüncesi öncesi, yapısöküme en yakın ve güçlü özellikleri eserlerine taşıyan bir sanatçı olarak bu tez konusu kapsamında ayrıcalıklı bir yere sahiptir.

Modernist düşünce içerisinde varlık gösteren Voulkos'un eserleri, bir bakıma postmodern izleri de barındırmaktadır. Voulkos'un bu yenilikçi bakış açısı, ilerleyen süreçte diğer sanatçılar ve sanat akımları arasında da kendisini göstermeye başlamıştır.

### Görsel 3.1.1.10

*İsimsiz*



*Not:* Peter Voulkos, Stoneware, 46 × 41 × 33 cm, 1961.

*Kaynak:* <http-35>.

Bu akımlardan ilki 1950’li yıllarda İngiltere ve Amerika’da farklı gelişimler gösteren Pop Art olmuştur. Özellikle Amerika’da daha hızlı bir şekilde yayılan Pop Art’ın gündeme geldiği dönemde, savaş sonrası süreçte ekonomik koşulların hızlı değişimi toplumun yapısını etkilemiş, 1960’lara gelindiğinde tüketim çılgınlığı yaşanmaya başlamıştır. Televizyon, cinsellik, siyaset ve reklamlardan faydalanılarak yapılan sanatsal çalışmalar gündeme gelmiştir. Tüm bu gelişmelerin ışığında şekillenen Pop Art, eleştirmen Harold Rosenberg tarafından ‘reklam estetiği’ olarak ifade edilmiştir. Seramik Sanatında ise popüler kültüre ait unsurları eserlerinde ilk kez kullanan sanatçılar Robert Arneson ve Michael Frimkess olmuştur (Canbolat, 2016, s. 7).

1950’ler ve 1960’larda bazı Amerikan sanatçılar Soyut Ekspresyonizm’e karşı tepki göstermeye başlayıp, Beat Kuşağı ve Dada, Sürrealizm ve Pop Art gibi avangard hareketlerden etkilenmişlerdir. ‘Toplumsal değerlere karşı sağlıklı bir saygısızlık’ fikriyle yola çıkan sanatçılar, daha ‘somut’ ve ‘alışılmadık’ olanı tercih etmişlerdi. Bu duygu ve düşüncelerden doğan Funk sanatı bağlamında sanatçılar mizah içeren, otobiyografik konular ve günlük kullanım nesnelerini konu olarak benimsemişlerdi.

### Görsel 3.1.1.11

İsimsiz



Not: Robert Arneson, Seramik, 1969.

Kaynak: <http-36>.

Seramik sanatçıları için bu durum işlevden sapmak anlamına gelmekteydi. Başka bir ifadeyle Funk sanatı, sanat ile zanaat arasındaki ayrımı bulanıklaştırmıştı (Farlove, 2019). Funk sanatında başı çeken isimler arasında olan Robert Arneson, Görsel 3.1.1.11’de yer alan eserinde işlevsel bir günlük kullanım nesnesi olan çaydanlık formunu daha çok mizahi yönüyle almış ve işlevi bertaraf ederek formu şekillendirmiştir, Funk sanatına özgü olan bu yönüyle Arneson’un eseri bugünün koşullarında yapısöküm açısından değerlendirilecek bir eser olarak değerlendirilebilmektedir.

Funk sanatının önemli isimlerinden olan bir diğer sanatçı da David Gilhooly’dır. Eserleri, günlük nesnelerin absürt görüntülerine odaklanarak sanat dünyasına meydan okuyan çalışmalardan oluşmaktadır. Gilhooly’nin eserleri arasında en dikkat çekici seri kurbağa (onun tabiriyle Frog Worl) seridir. Arneson’un öğrencisi olan Gilhooly 1970’lerde kurbağaları küçük seramik heykeller şeklinde üreterek, yiyecek içecekleri şekillendirdiği seramik formlara entegre etmiştir (Farlove, 2019).

### Görsel 3.1.1.12

#### Kurbağa Sandviç



*Not:* David Gilhooly, seramik, 15x12x13 cm, 1978.

*Kaynak:* [http-37](http://37).

David Gilhooly'in Görsel 3.1.1.12'deki eserini bugünkü yapısöküm kavramına ait bilgilerimizle incelediğimizde öncelikle ontolojik bir belirsizlikle karşı karşıya olduğumuzu söylemek yerinde olacaktır. Bu bir yemek midir? ya da bu bir sanat nesnesi midir? sorularıyla baş başa kaldığımızda akıllara hemen Derrida'nın yapısöküm kavramını anlatırken kullandığı "ne bu ne de o" tabiri gelmektedir. Anlamanın sabit olmadığı, değiştiği ve bir merkeze ait olmadığı fikriyle paralellik gösteren söz konusu eserden edinilen izlenim ve beraberinde Pop Art'taki kitsch öğelere gönderme yapmasıyla eser, yapısöküm kavramıyla örtüşmektedir.

1970'lerin ortalarında, Funk Art'ın mizahi yönü ve dürtüsel biçimlendirme yöntemlerinden ziyade çok daha titiz, disiplinli bir çalışma gerektiren, tarihçi yazar Garth Clark tarafından 'Süper Object' olarak ifade edilen bir eğilim gündeme gelmiştir. Fransızca göz yanılsaması anlamına gelen, 'Trompe l'oeil'<sup>21</sup> olarak adlandırılan bu eğilim

<sup>21</sup> "Trompe l'oeil: Fransızca göz yanılsaması; optik bir illüzyon yaratmak için son derece gerçek şekiller kullanılarak, resmin üç boyutluymuş gibi gösterilmesi olarak tanımlanır" (Canbolat, 2016, s. 10).

Amerika’da Marilyn Levine ve Richard Shaw gibi sanatçılar tarafından başarılı bir şekilde uygulanmıştır (Canbolat, 2016, s. 10).

Trompe l’oeil tekniğiyle üretilen seramik eserlerde, malzeme gerçek nesneyi neredeyse birebir taklit edecek biçimde meydana getirilmiştir. Fakat bu temsiller, izleyicinin gerçeklik algısını zorlayarak, görünen ile var olan arasındaki ayrımın sorgulanmasına sebep olmaktadır. Bu durum, Derrida’nın yapısöküm kavramında öne sürdüğü *différance* kavramı ile benzerlik göstermektedir. Anlam burada doğrudan verilmez; görünüş, bir nesneyi temsil ediyor gibi dursa da temsil edilen ile temsil eden arasındaki bağ sürekli ötelenmekte ve yeni bir bağlam içinde yeniden kurulmaktadır. Ayrıca bu tür çalışmalar, temsiliyetin geride bıraktığı görsel ve kavramsal izleri seramik yüzeyde taşıyarak, Derrida’nın iz (trace) kavramıyla da eşleşmektedir. Temsil artık sabit değil, çok katmanlı ve ertelenmiş bir yapıya sahiptir. Bu nedenle Trompe l’oeil eserler, yapısöküm kavramı bağlamında yalnızca estetik değil, kavramsal bir sorgulama alanı da sunmaktadır.

#### Görsel 3.1.1.13

*Seramik Heykel*

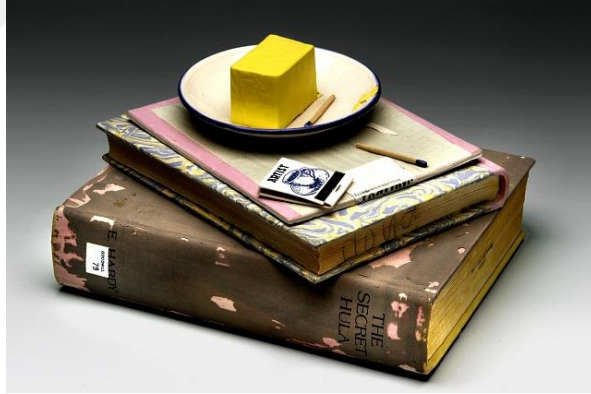


*Not:* Marilyn Levine, 1978.

*Kaynak:* <http-38> (Soldaki).

#### Görsel 3.1.1.14

*Secret Hula Book Jar*



*Not:* Richard Shaw, porselen, 13.1 x 26.6 x 24.2 cm, 1978.

*Kaynak:* <http-39> (Soldaki).

Levine ve Shaw’ın Görsel 3.1.1.13 ve 3.1.1.14’te yer alan eserlerinde de görüldüğü üzere, seramik malzemeden üretildikleri ancak dokunulduğunda anlaşılacak kadar gerçekçi olan bu çalışmalar, izleyicinin gerçeklik algısıyla oynamaktadır. Bu bakımdan düşünüldüğünde, yapısöküm kavramıyla temsil meselesi noktasında paralellik gösterdiği açıkça görülmektedir. Bilindiği gibi yapısöküm kavramı açısından temsil hiçbir zaman

doğrudan bir şeye işaret etmez, anlam her zaman başka bir anlama gönderme yapar ve ertelenir (différance kavramı). Bu durumu başka bir yapısöküm kavramıyla açıklamak gerekirse, temsil; kendisinden önce gelen ve sonra gelecek olan anlamın izlerini taşımaktadır. Diğer bir deyişle, temsil edilen ile temsil eden arasındaki bağ sürekli ötelenmektedir.

Bu bölüm içerisindeki verilen örneklerden de anlaşılacağı üzere, kübizmle başlayan seramik sanatındaki farklı bakış açıları soyut dışavurumcu hareketin öncüsü Peter Voulkos ile seramik objenin parçalanma düzeyine kadar ilerlemiş ve bugünkü bakış açımızla yapısöküm kavramının gözle görülür örneklerinden biri olarak hafızalarda yer etmiştir. Böylelikle seramik sanatı yapısökümcü örneklerle zemin hazırlamıştır. Ancak eserlerin yapılış tarihleri her ne kadar postmodernist dönemi işaret etse de soyut dışavurumcu hareket modern dönemde gündeme geldiği için, söz konusu örnekleri bu bölümde değerlendirmenin hem kronolojik hem de kavramsal açıdan daha doğru olacağı düşünülmüştür.

Aşağıda; yapısöküm kavramının da gündeme geldiği dönem olan postmodernist dönem ve seramik sanatındaki yapısökümsel örneklerin yanında sanat alanında sürece eşlik eden gelişmelere de yer verilecektir.

### **3.1.2 Postmodern dönem seramik sanatında yapısökümcü örnekler**

Modernizmin 20. yy'ın ilk yarısında seramik sanatı alanındaki getirdiklerine bir önceki bölümde değinilmişti. 20. yy'ın ilk yarısının ardından modernizme getirilen eleştiriler doğrultusunda gündeme gelen postmodernist düşünce gerek sanatçının konumu gerek sanatın doğası gerekse üretim biçimlerinde olsun köklü dönüşümlere kapı açmıştır. Seramik sanatı da postmodernizmin bu köklü gelişmelerinden doğrudan etkilenmiş, işlevsellik merkezinde konumlanan geleneksel seramik anlayışı derinden sarsılmıştır. Tüm bu gelişmeler ışığında seramik sanatında izleyiciye mesaj verme kaygısı gündeme gelmiş; imge, sembol ve göstergelerin kapsadığı metaforik anlamlar önem kazanmıştır. Postmodernizm'le birlikte seramik sanatı, sadece biçimsel bir anlam taşımaktan ziyade anlam üretmenin bir aracı olarak görülmeye başlanmıştır. Ayrıca, disiplinlerarası sınırların kalkmasıyla diğer sanat dallarıyla etkileşime geçilmiş, böylelikle seramik sanatı çok katmalı ve melez bir ifade biçiminin imkanlarını üzerinde taşımaya başlamıştır. Bu

sayede çağdaş sanat içerisinde önemli bir konuma sahip olan seramik sanatı, tüm alanlardan beslenerek üretimler ortaya koymaya başlamıştır.

Postmodernist dönemde seramik alanında disiplinlerarası bir anlayışla çalışmalarını sürdürmüş olan sanatçılardan biri olan Betty Woodman eserlerinde geleneksel teknikleri ve malzemeleri kendi yenilikçi yaklaşımlarıyla birleştirerek seramiğin olanaklarını sürekli olarak genişletmiştir. 1990 yılında üretilen bir seriden olan Görsel 3.1.1.15'deki vazo, sanatçının bu cesur yaklaşımını gözler önüne serer niteliktedir. Eserin merkezinde tam anlamıyla biçimlendirilmiş büyük bir vazo yer almaktadır. Ancak bu form, karmaşık bir şekilde boyanmış yüzey tarafından neredeyse görünmez hale getirilmiştir. Yanlara eklenen büyük çıkıntılı parçaların kulp olduğu düşünülmektedir. Eser, görsel sanatlardaki natürmort türünün temel özelliği olan, mekânda nesnelerin bir araya getirilmesi anlayışını yansıtan bir düzenleme sunmaktadır (http-70).

#### Görsel 3.1.1.15

*Still Life Vase #10*



*Not:* Betty Woodman (1930–2018), 82.6 x 101 x 26,7 cm, 1990.

*Kaynak:* http-40.

Woodman'ın söz konusu eserinde geleneksel bir form olan vazo parçalanmış, yeniden yapılandırılarak bir kolaj etkisi verilmiştir. Artık işlevselliğinden uzaklaştırılmış, işlev yapısöküme uğratılmıştır diyebileceğimiz bu vazo, Derrida'nın yapısöküm kavramıyla ilişkilendirilebilecek kodları içerisinde barındırmaktadır.

Postmodern dönemde diğer sanat dallarında olduğu gibi seramik sanatında da pek çok sanatçı tarihsel üslup ve dönemlerden aldıkları biçimsel öğeleri bir arada harmanlayarak çalışmalarını meydana getirmişlerdir. Eklektik yapıya sahip olan bu çalışmalar için Richard Notkin, Hilbert Boxem ve Adrian Saxe örnek olarak verilebilmektedir (Boz, 2011, s. 59).

Richard Notkin, Çin'in Yixing bölgesine özgü, zarif ve sade biçimli seramik kaplardan derinlemesine etkilenmiş ve bu kapların çoğunlukla gerçekçi biçimlerde modellendiği geleneği bir adım öteye taşımıştır. Görsel 3.1.1.16'da yer alan eserinde ise, gerçek dışı bir şekilde tuğlalardan oluşan bir insan kalbi formunda çaydanlık üretmiştir. Söz konusu çalışma, seramik sanatçısı Notkin'in kariyerinin ilk yıllarında birlikte çalışma fırsatı bulunduğu mentorlarından Archie Bray'in iyi yürekliliğine bir gönderme niteliği taşımaktadır ([http-71](http://71)).

#### **Görsel 3.1.1.16**

*Kalp Çaydanlığı: Archie Bray'e Saygı*



*Not:* Richard Notkin, Stoneware, 15.2 x 12.7 x 28,6 cm, 1988–92.

*Kaynak:* [http-41](http://41).

Sanatçı Richard Notkin'nin eserinde yapısökümsel unsurları incelediğimizde hem biçimsel hem de kavramsal düzeyde bir yapısöküme şahitlik edebilmekteyiz. Biçimsel açıdan bakıldığında çaydanlık formunun işlevinden koparılıp yeniden yapılandırıldığını görmekteyiz. İzleyici açısından bakıldığında ise bu bir çaydanlık mı? Yoksa bu bir kalp mi? soruları akıllara gelmektedir. Derrida tarafından kullanılmış olan khora kavramını (bkz. dipnot 16) akıllara getiren söz konusu örnek, khora kavramı açısından

düşünüldüğünde hem kalp hem çaydanlık ne kalp ne de çaydanlık, ikilemiyle ortada bir yerde, muğlak bir alanda durmaktadır.

Derrida'nın düşüncesi açısından bu durum yine temsil meselesiyle örtüşmektedir. Temsildeki bu belirsizlik anlamın ertelenmesine, yani *différance* kavramına işaret etmektedir. Kavramsal açıdan bakıldığında ise yine aynı muğlak alan karşımıza çıkmaktadır; Archie Bray'e vefa niteliği taşıyan bu eserdeki kalp formu, iyilik metaforu mu? Yoksa emeğin temsili mi? soruları bizi yine *différance* kavramıyla karşı karşıya getirmektedir.

Garth Clark, Mark Del Vecchio'nun kaleme aldığı "Postmodern Ceramics" adlı kitabın giriş bölümünde, postmodern süreçte seramiğin geldiği noktayla ilgili şu ifadelerle yer vermişti:

"Modernizmin karşıtıdır, parlak desenlidir, özgünlüğe duyulan saygıyı umursamaz, geçmişin stillerden alıntılar yapmaya, seramiğin doğasında bulunan her türlü semiyotik anlamı çıkarmaya hazırdır. Bu, seramiği özgürleştirerek onun tarihsel okuryazarlığını, mizahını ve hem gündelik yaşam hem de dekoratif sanatlarla ilişkisini ifade etmesine olanak tanımıştır" (Işıktan, 2023, s. 1047).

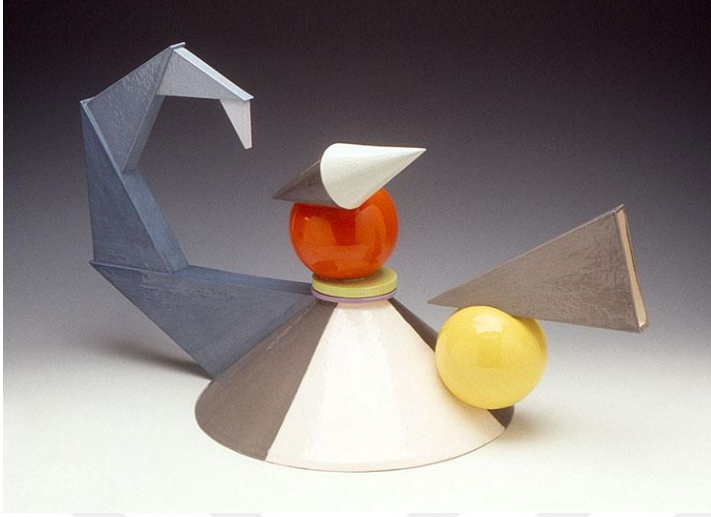
Postmodern süreç içerisinde seramik sanatta klasik ve modern dönemden farklılık gösteren bir başka unsur da renk anlayışı olmuştur. Geniş bir renk skalasının kullanılmış olduğu çalışmalarda, renkler tüm şiddeti ve canlılığıyla eserler üzerinde zaman zaman simgesel bir ifade aracı olarak da kullanılmıştır.

Postmodern dönemde gündeme gelen önemli eğilimlerden biri de kavramsal sanat olmuştur. Kavramsal sanat seramik sanatı üzerinde az önce sözünü ettiğimiz renk ve biçim değişimlerine sebep olmuş, seramik sanatı böylelikle klasik ifade biçimlerinden kurtulup yeni bir boyut kazanmıştır (Şölenay & Özer, 2013, s. 37).

1981 yılında İtalya'nın Milano kentinde başlayan Memphis tasarım hareketi, Ettore Sottsass liderliğinde birçok tasarımcı ve mimarın bir araya gelmesiyle oluşan bir tasarım grubundan oluşmaktadır. Amaçları, minimalizm ve modern estetiğe bağlı kalan tasarım anlayışına karşı maksimalist bir tavır sergilemekti. Grubun öncü ismi olan Ettore Sottsass, sıradan ev eşyalarını ve mobilyaları canlı renkler ve sıra dışı geometrik süslemelerle canlandırdığı tasarımlarla, tasarım dünyasında dikkatleri üzerine çekmişti. Memphis grubunun içerisinde seramik tasarımıyla ilgilenen tek isim ise Peter Shire idi.

### Görsel 3.1.1.17

#### *Scorpion Float*



*Not:* Peter Shire, sırlı seramik, 1983.

*Kaynak:* <http-42>.

Postmodernist tasarım anlayışının önemli örneklerinden biri olan Peter Shire'in Görsel 3.1.1.17'de yer alan çaydanlık tasarımı, Derrida'nın yapı söküm kavramı çerçevesinde incelendiğinde ilk olarak klasik çaydanlık formunun yapısının bozulmuş olmasıyla ilişkilendirilmektedir. Shire'in çaydanlık formundaki kulp tasarımına bakıldığında işlevsel bir üründen beklenen ergonominin yok sayıldığı, bu da işlevin yapı sökümüne uğratıldığı anlamına gelmektedir. Söz konusu tasarımda denge merkezi yok gibidir, tasarımı oluşturan elemanlar abartılı geometrik şekillerden oluşmaktadır ve bu da yapı sökümün merkezsizleşme fikriyle paralellik göstermektedir. Formun ne heykel ne de işlevsel bir tasarım nesnesi olmayışı anlamın sabit olmadığı düşüncesiyle, yapı söküm kavramıyla ilişkilendirebileceğimiz başka bir unsurdur.

“Soyutlama üretimlerini kavramsal ve yapı sökümücü bir vizyon ile birleştiren Carol McNicoll (d. 1943) ve Gordon Baldwin (d. 1932) yeni ve farklı biçimlerin sahne almasını sağlamışlardır” (İn & Canduran, 2023, s. 110). İngiliz seramik sanatı için yeniliklere kapı açan Carol McNicoll işlevselliği estetik bir dille birleştirmeyi hedeflediği çalışmalarında günlük nesneleri sıra dışı bir biçimde yeniden yorumlamıştır. Minimalist yaklaşımı benimsemediğini belirten McNicoll'ün tasarımlarında yoğun desenler kullandığı gözlemlenmektedir.

### Görsel 3.1.1.18

*Yumuşak (Kare Saplı) Kahve Takımı ve Tepsisi*



*Not:* Carol McNicoll, Seramik, 25,9 x 44,6 x 33,4 cm, 1995.

*Kaynak:* [http-43](http://43).

McNicoll'ün Görsel 3.1.1.18'de yer alan çalışmasını yapısöküm kavramı bağlamında incelediğimizde işlevsel yönü güçlü olması gereken kulp detaylarının abartılı boyutlarda ve form tasarımıyla uyumsuz olarak şekillendirilmiş olduğu görülmektedir. İşlevin askıya alındığını kanıtlayan bu özellikler, yapısöküm kavramının belirteçleri olarak değerlendirilebilmektedir.

Sanatçı Grayson Perry'in eserleri, geleneksel el yapımı teknikleri; çağdaş, eleştirel ve kişisel anlatılarla birleştiren özgün bir yaklaşıma dayanmaktadır. Sanatında genellikle sıradan hayatın absürtlüğünü, acılarını ve merakını simgesel motiflerle işleyen sanatçı, büyük ölçekli, tekil seramik formlar üretmekte; bu formlarda renkli sırlar, sıraltı boyalar, lüster ve fotoğrafik transferler kullanmaktadır. Perry için çömlekçilik, "düşük statülü" bir sanat formu olarak ironik biçimde kışkırtıcı ve samimi bir ifade alanı olarak görülmektedir. Denemelerden çok, doğrudan eser üzerinde çalışmayı tercih eden Perry, seramiği bir "sığınak" ve düşünsel üretim alanı olarak görmektedir (Perry, Lowe, & Moore, s. 8).

### Görsel 3.1.1.19

#### *Anlamsızlığın Katmanları (Layers of Meaninglessness)*



*Not:* Grayson Perry, Sırlı Seramik, 55x35 cm, 1994.

*Kaynak:* [http-44](http://44).

Perry'nin Görsel 3.1.1.19'daki eserini yapısöküm kavramı açısından incelediğimizde, geleneksel bir vazo formunun üzerinde üst üste uyguladığı dekoratif unsurlarla anlam katmanları oluşturduğu görülmektedir. Perry, oluşturduğu dekoratif anlam katmanlarıyla geleneksel olan bu vazo formunun anlamı sabitleyen yapısını söküme uğratmıştır. Estetik bir bütünden ziyade, birden fazla anlamı taşıyan vazanın dış yüzeyindeki bu parçalı anlatı, Derrida'nın yapısöküm kavramıyla anlamın sabit olmadığı, sürekli ertelendiği düşüncesiyle paralellik göstermektedir. Buna ek olarak her katmanda oluşturulan anlam (desen, motif vs.) unsurları bir sonrakinde iz olarak kalmakta ve silinmemektedir. Bu durum yine Derrida'nın iz kavramıyla bizleri karşı karşıya bırakmaktadır.

Verilen örneklerden de anlaşılacağı üzere postmodern dönemde yapsöküm kavramı her yönüyle seramik sanatı alanında kendisini göstermiş ve sanatçılar için alternatif bir anlatım dili olmuştur. Gelecek sanatçılara referans olmuş bu çalışmalar, aşağıda örnekleri verilecek olan sanatçılar için 21.yy.'ın seramik sanatını belirleyecek çalışmalara ilham kaynağı olmuştur.

Sonraki bölümde yukarıda da bahsedildiği gibi, 21.yy.'ın seramik sanatına yön vermiş sanatçılardan yapısöküm kavramını çalışmalarında kullanmış olan sanatçılardan en belirgin şekilde yapısökümü ifade ettikleri birer eserleri örnek olarak verilecektir.

### 3.2 Seramik Sanatı ve Tasarımında İşlev Açısından Yapısöküm Kavramının Etkileri

Türk Dil Kurumu sözlüğünde yazan tanımına göre işlev: “Bir şey veya kimsenin yapısı veya konumu gereği yaptığı iş, kendine özgü olan iş görme yetisi; görev, fonksiyon” (http-84) anlamına gelmektedir. İsmail Tunalı, Tasarım Felsefesi adlı kitabında işlevle ilgili şu sözlere yer vermiştir: “Bir sanat yapıtı özü gereği estetikdir. Teknik ürünlerde ise ilk planda önemli olan işlevselliktir. İşlevsellik tekniğin ereğini oluşturur” (Tunalı, 2012, s. 35).

Seramik tasarımı açısından bakıldığında ise işlev konusu genellikle seramikten üretilen günlük kullanım nesnelerinde karşımıza çıkmaktadır. İşlevin tanımından da anlaşılabilirliği gibi seramik tasarımında işlevden söz edebilmemiz için o tasarım ürününün öncelikle bir amaca hizmet etmesi gerekmektedir. Bu bazen çay içtiğimiz bir fincan, bazen yemek yediğimiz bir tabak, bazen de ellerimizi yıkadığımız bir lavabo olabilmektedir. Her ne amaca hizmet ediyor olursa olsun, işlevsel bir seramik tasarımda aranacak ilk nitelik ergonomik olması olacaktır.

Seramik sanatının tarihsel açılımına baktığımızda, işlevin yapısökümünün aslında 20.yy stüdyo çömlekçiliğiyle başladığı görülmektedir. Bu süreç içerisinde seramik nesneler kullanım nesnesi olmanın ötesine geçerek, anlam üretilen araçlar olarak da sanat tarihi içerisinde önemli bir konuma ulaşmışlardır.

Seramik nesnelerin bir başka işlevsel yönü de kültürel kodları üzerlerinde taşıyor olabilmeleridir. Seramik tasarımda kültürel işlev olarak değerlendirilebilecek bu durum; anlam üretme, bulunduğu mekânın kimliğini taşıma vb. özelliklerle işlevin sadece kullanım nesnelerine has bir özellik olmadığını hatırlatmaktadır.

Bu bölümde ise seramik tasarımının işlev üzerinden yapısöküm kavramıyla olan ilişkisi sanatçı eserleri üzerinden incelenecektir. İlk alt başlıkta işlevsel seramik formların biçiminin yapısöküme uğratılıp, işlevsel olmayan seramik formların üretildiği örneklerle yer verilirken; ikinci alt başlıkta ise işlevsel seramik formların işlevinden kopararak yeniden işlevsel olmayan seramik formların üretildiği örneklerle yer verilecektir. Diğer alt başlıkta, kültürel işlevin seramik formlar üzerindeki yapısökümü incelenecektir. Son

olarak, seramik tasarımında işlevsel yapışökümün bir getirisi olan ileri dönüşüm ve yapışöküm ilişkisi ele alınacaktır.

### **3.2.1 Seramik tasarımında biçimin yapışöküme uğratılarak işlevsel tasarımların üretildiği örnekler**

Bu bölümde yukarıda açıklaması yapılan seramik sanatı ve tasarımında işlevsel yapışökümün getirilerini daha iyi kavrayabilmek adına, seçilen sanatçıların çalışmalarından birer adet örnek, yapışöküm kavramı çerçevesinde değerlendirilecektir. Verilecek örnekler, biçimsel müdahalelere rağmen, seramik formların işlevselliğini koruyabileceklerini ispat eden çalışmalardan bir seçki olarak bölüm içerisinde yerini alacaktır.

#### **3.2.1.1 Edmund de Waal**

Nottingham, İngiltere’de doğan de Edmund Waal, 1981 ve 1983 yılları arasında ünlü çömlekçi Geoffrey Whiting’in çıraklığını yapmıştır. Sanatçının elde ettiği bu deneyim, Çin ve Japon seramik geleneklerini Orta Çağ İngiliz teknikleriyle birleştirme düşüncesini aklına getirmiştir. De Waal, 1986 yılında Cambridge Üniversitesi’nden İngiliz Edebiyatı alanında lisans diploması almıştır. 1991 yılında ise Daiwa Anglo-Japon Vakfı bursunu kazanarak Sheffield Üniversitesi’nde Japonca eğitimi almış ve Tokyo’daki Mejiro Seramik stüdyosunda çalışmalarına başlamıştır. Japonya’da bulunduğu süre boyunca, Britanya stüdyo seramiğinin “babası” olarak kabul edilen Bernard Leach hakkında bir monografi (kapsamlı araştırma) yazmaya başlamıştır. Genellikle minimalist yapılar içinde sergilenen el yapımı porselen kaplardan oluşan yerleştirmeleriyle bilinen sanatçının, diaspora, hafıza ve maddesellik gibi temalar araştırmaları arasında yer almaktadır.

1993 yılında Londra’ya döndükten sonra porselene yönelen Waal; çaydanlık, şişe ve sürahi gibi nesnelerden oluşan düzenlemelerle denemelere başlamıştır. “Kargo” adını verdiği, düzensiz porselen kaplardan oluşan gruplamalar, yıllar içinde farklı ölçek ve biçimlerde oluşmaya devam etmiştir. De Waal’ın ilk büyük mimari yerleştirmelerinden biri, 2002 yılında Londra’daki Geffrye Müzesi’nde (günümüzde Home Müzesi) gerçekleştirdiği *The Porcelain Room* adlı (Görsel 3.2.1.1.2) yerleştirme olarak bilinmektedir. Waal bu çalışmada, 650 adet porselen formu raflara, zemine ve tavanın iç boşluklarına yerleştirmiştir ([http-72](http://72)).

### Görsel 3.2.1.1.1

Çaydanlık



### Görsel 3.2.1.1.2

Porselen Oda



*Not:* Edmund de Waal, 1995.

*Kaynak:* <http-45> (soldaki).

*Not:* Edmund de Waal, 2001.

*Kaynak:* <http-46> (sağdaki).

Wall'ın Görsel 3.2.1.1.1'de yer alan seledon sırlı porselen çaydanlık tasarımı klasik çaydanlık formunun çok ötesinde bir yapıya sahiptir. Gövde üzerinde kolaylıkla fark edilen biçimsel olarak gerçekleştirilmiş deformasyonun (çaydanlığın alt kısmındaki sır eriyiği gibi algılanan yer), formun işlevselliği üzerinde olumsuz bir etkiye yol açmadığı gözlemlenmektedir. Biçim üzerinde yapılan bu müdahale yapısöküm kavramı açısından bakıldığında estetik müdahale ile işlevsellik arasındaki dengeyi koruyan bir unsur olarak görülmektedir ve çaydanlığın işlevsel yönünü sekteye uğratmamıştır. Yapısöküm kavramı bağlamında anlamın ertelenmesi olarak değerlendirilecek bu müdahale, Derrida'nın *différance* kavramıyla karşılık bulmaktadır.

### 3.2.1.2 Peter Saenger

Peter Saenger, 1970'lerde stoneware çamur ile başladığı sanat yolculuğunu, zamanla kalıp tasarımı ve döküm tekniğiyle dönüştürmüş, torna ile şekillendirme yöntemiyle mümkün olmayan formları kalıpla elde ederek özgün bir estetik dil geliştirmiştir. Saenger'in üretimleri, yalnızca işlevsel değil, aynı zamanda biçimsel bütünlüğe dayalı

objelerdir. Sanatçının tasarımlarında; kupalar, şekerlikler ve sürahiler bir araya geldiğinde bir bütün oluşturmaktadır. Bu tasarımlar tıpkı insan vücudunun iç organları gibi birbirine uyumlu bir şekilde bağlanmaktadır. Onun deyişiyle, “şekillerin birbirine cevap verdiği” akışkan bir ilişki kurmaktadır.

Saenger’in işleri yalnızca görsel olarak değil, duygusal bağlamda da izleyiciyle temas kurmaktadır. Pek çok kişi onun tasarımlarını hiç kullanmadan sadece görsel tatmin için satın alır. “Eğer her gün yüzünüzde bir gülümseme yaratıyorsa, buna nasıl hayır dersiniz?” diyen sanatçı, bu hissi çalışmasının tamamlayıcı ögesi olarak görmektedir. Peter Saenger’in seramik dünyası, yalnızca işlevsellikle değil, aynı zamanda biçimsel zekâ, dokunsal uyum ve şiirsel sıcaklıkla da şekillenmiştir. Onun çaydanlıkları fincanlarına sarılır, tuz ve karabiberlikleri birbirine yaslanır, vazolar ise adeta stil sahibi bir tango yapar. Bu dokunsal ilişkiler ağı, Saenger’in 40 yılı aşkın sanat kariyerinde imzası hâline gelmiş karakteristik bir stildir (Hoffman, 2017).

#### **Görsel 3.2.1.2.1**

*Kaptan Picard’ın Çay Seti*



*Not:* Peter Saenger.

*Kaynak:* [http-47](http://47).

Peter Saenger'in Görsel 3.2.1.2.1'deki tasarımı çaydanlık ve fincan formuna ait klasik tanımları kırma yaklaşımı olarak değerlendirildiğinde, yapısöküm kavramı açısından işlevselliğin yıkılıp yeniden inşa edildiği ve estetik bir tasarımla bütünleşmiş olduğu gözlemlenmektedir. Çaydanlığın adeta içerisine gömülmüş fincanlar, bir kucaklaşma anını temsil eder gibi görünmektedir. Şiirsel bir dili olan Saenger'in tasarımı, işlevsel bir formdan beklenmeyecek estetik bir yapıya sahiptir. İzleyiciyi arada bir yerde bırakıp, sorgulamaya iten bu durum yapısöküm kavramıyla açıklandığında anlamın ertelenmesi olarak karşılık bulmaktadır.

Tasarıma ilk bakışta bunun bir heykel mi? (İşlevsel olmayan bir çaydanlık formu), yoksa biçimsel olarak deformasyona uğramış işlevsel bir porselen çaydanlık mı? olduğu sorusu zihinleri meşgul etmektedir. Saenger'in tasarımı için bu durum, Derrida'nın yapısökümü gündeme getirirken kullandığı khora kavramı ile ilişkilendirilebilmektedir. Bu sorunun cevabı elbette bellidir. O bir işlevsel çaydanlık formudur. Ancak çelişki yaratan bu sorunun zihinleri meşgul etmesi bile zaten yapısöküm kavramının doğasında mevcuttur. Hatırlanacağı gibi Derrida'da yapısökümü tanımlamaktan kaçınmış, hep bu belirsiz ve muğlak alanın ardına gizlenmiştir.

### 3.2.1.3 Dror Benshetrit

Dror Benshetrit'in Alman porselen ve sofrası eşyaları üreticisi Rosenthal için tasarladığı "*Vase of Phases*" (Evreler Vazosu) adlı vazo, hayatın farklı evrelerinin simgesel bir temsili olarak meydana getirilmiştir. Dror Benshetrit'in hayatındaki değişim deneyimlerini simgeleyen vazo, Sanatçının ifadesine tamamlanma sürecine ulaşana dek birkaç yaratım evresinden geçmiştir. Vazonun formu dışı bir yapıya sahiptir. Bu form, sanatçının bilinçli bir kararıyla kırılarak deneysel bir evreye sokulmuş, ardından obje, daha pürüzlü, baştan çıkarıcı, keskin ve çekici bir hâle gelmiştir. Bu dönüşüm, "kırılmış" obje üzerindeki bulanık çatlaklar ve yumuşatılmış kıvrımlarla görselleştirilmiştir ([http-73](http://73)).

Benshetrit'in Görsel 3.2.1.3.1'deki geleneksel vazo formunun biçimsel deformasyonla işlevinin sorgulandığı tasarımı, yapısöküm kavramının yeniden inşa etme özelliğiyle yeniden işlevsel bir vazo olarak kullanılabilen bir forma sahiptir. Başka bir ifadeyle, yapısöküm kavramlarından biri olan iz kavramı üzerinden de ilişki kurabileceğimiz söz konusu tasarım, kırık parçaların izini taşıyan, diğer taraftan sadece işlevsel bir form değil,

metaforik anlam katmanlarını da üzerinde barındıran, anlamın ertelendiği bir tasarım olarak da değerlendirilebilmektedir.

#### Görsel 3.2.1.3.1

*"Vase of Phases" (Evreler Vazosu)*



*Not:* Dror Benshetrit

*Kaynak:* [http-48](http://48).

Yukarıda biçimsel müdahaleye rağmen işlevselliğin korunduğu örneklerle yer verilmiştir. Örneklerden de anlaşılacağı gibi yapı söküm kavramı seramik tasarımı açısından biçimi tahrip etme yaklaşımında bulunmuş olsa bile, işlevsel unsurlarda bir değişime sebep olmayabilmektedir.

### 3.2.2 Seramik Tasarımlarında İşlevin Yapı Söküme Uğratılarak İşlevsel Olmayan Tasarımların Üretildiği Örnekler

Bu bölümde seramik tasarımında işlevin yapı söküme uğratıldığı ve yeniden işlevsel olmayan çalışmaların üretildiği örneklerle yer verilecektir. Başka bir ifadeyle bu bölümde yer alması için seçilen örnekler, endüstriyel seramik ürünü olma bağlamından koparılıp (yapı sökümsel bir müdahaleyle), sanat nesnesine dönüşen seramik formları kapsayacaktır.

### 3.2.2.1 Ronit Baranga

Ronit Baranga (1973, İsrail), canlı ile cansız yaşam arasındaki sınırdaki figüratif sanat eserleri üretmektedir. Bu eserlerde duygusal durumlar ve ilişkiler üzerine yoğunlaşan sanatçının sanatsal pratiği, hipergerçekçilik ile mitler ve fantezileri birleştirmektedir. Gündelik yaşamımızdan sıradan nesneleri alıp, onlara insan bedenine ait parçalar ekleyen Branga; bu sayede günümüzün kimlik, kontrol, tüketim gibi karmaşık konularını zorlayıcı, rahatsız edici ama aynı zamanda çekici bir şekilde bedenleyen, oyunbaz, öngörülemez ve gerçeküstü bir bileşimi ortaya koymaktadır (<http-74>).

#### Görsel 3.2.2.1.1

*The Intimate series #1*



*Not:* Ronit Baranga, 2021.

*Kaynak:* <http-49>.

Baranga'nın Görsel 3.2.2.1.1'deki çalışmasında kullanmış olduğu günlük kullanım nesneleri olan porselen çay seti, yapılan yeni düzenlemeyle işlevinden koparılmıştır ve artık kullanılamaz durumdadır. Söz konusu eserde gerçekleşen bu dönüşüm işlevin yapısökümü olarak düşünülmektedir. Biçim bozma yoluyla işlevi yapısöküme uğrayan forma insana ait uzuv parçalarının da eklenmesiyle, izleyiciyi rahatsız eden bir anlam üretim aracına dönüştüğü gözlemlenmektedir. Yapısöküm kavramı açısından

değerlendirildiğinde gözlemlenen bu dönüşüm, anlamın ertelenmesi, yeni anlam katmanlarının oluşması bakımından différance kavramıyla eşleştirilmektedir. Bunun yanında, deformasyona uğrayan formlar, artık başka forma dönüşmüş olsalar da, eskinin izlerini taşımaktadırlar. Ayrıca bu eser bizlere, Derrida'nın iz teorisini hatırlatmakta ve iz'in anlamı silinmeyen bir ek olduğu gerçeğini somutlaştırmaktadır.

### 3.2.2.2 Laurent Craste

Fransız kökenli olan sanatçı Laurent Craste, 1990'lı yılların başından bu yana Montreal'de yaşamakta ve çalışmaktadır. Kariyeri, hem çağdaş seramik alanındaki atölye pratiğini hem de kolej düzeyinde seramik eğitmenliğini kapsamaktadır. Craste sanatsal üslubunu şu cümlelerle ifade etmiştir: Sanatsal uğraşımın merkezinde dekoratif nesne yer alıyor. Araştırmalarım, dekoratif koleksiyon objelerinin çok katmanlı anlamlarını kavramsal olarak incelemeye odaklanıyor; bu anlamlar, sosyolojik ve tarihsel boyutlarının yanı sıra, ideolojik ve estetik yönleriyle de ele alınıyor. Bu yaklaşım, tarihsel seramik arketiplerinin yeniden sahiplenilmesi (re-appropriation) yoluyla biçim kazanıyor. Araştırmam, nesneyi bir toplumsal gösterge, bir 'anlam taşıyıcısı' olarak değerlendiriyor. Politik gücün araçları, ideolojik taşıyıcılar, gösterişli lüksün ve ekonomik gücün göstergeleri olarak olduğu kadar; duyguların ve deneyimlerin somutlaşmış halleri olarak da düşünülen dekoratif sanatların tarihsel arketipleri, bana son derece zengin bir araştırma malzemesi sunuyor. Bu nedenle, 18. ve 19. yüzyıl Avrupa'sının önde gelen porselen üreticilerinin orijinal modellerinden oluşan envanteri araştırmamın temelini oluşturuyor. Bu modelleri, koleksiyon objelerinin statüsünü irdelemek için kullanıyor; ya biçimsel yapılarını yapısökümcü ve şiddetli müdahalelerle bozarak ya da geleneksel süslemelerini değiştirerek altüst eden bir yöntemle "kirleterek" dönüştürüyorum (http-75).

Craste'in Görsel 3.2.2.2.1'deki eserinde, yukarıda kendi sanatsal yaklaşımını ifade ettiği cümlelerde yer alan tüm detaylar kendini göstermektedir. Biçimsel deformasyona uğratılan geleneksel porselen form, ahşap bir kutunun içerisine sıkıştırılmış, bu da izleyiciye şiddet içeren bir eylem olarak yansımıştır. Biçimsel deformasyona uğrayan form, yapısöküme uğratılarak işlevinden koparılmıştır. Bununla beraber eserde kavramsal açıdan (nesnenin kimliği, kimlik kavramı) yapısökümün izlerine rastlandığı gibi, geleneksel bir form olması sebebiyle kültürel işlevin yapısökümünün izlerine de rastlanmaktadır. İşlevinden koparılacak, sanat nesnesine dönüşen formda anlam ertelenmiş, yeni anlam alanları forma entegre olmuştur. Bunun yanında formun orijinal

haline ait iz'lerin halen formun üzerinde varlık gösterdiği gözlemlenmektedir. Özetle tüm bu ifadeler yapışöküm kavramı açısından ele alındığında yine différance kavramıyla karşılık bulmaktadır.

#### **Görsel 3.2.2.2.1**

*Tabut II (Casket II)*



*Not:* Laurent Craste, porselen, ahşap, 20,3x46,4x16,48 cm, 2017.

*Kaynak:* <http-50>.

#### **3.2.2.3 Vilma Villaverde**

Arjantinli heykel sanatçısı Vilma Villaverde, 1980'lerin başından itibaren çalışmalarında yeni ve çeşitli malzemeleri (asamblaj) kullanmaya başlamış, 1987 yılında ise seramik sağlık gereçlerini heykel çalışmalarına entegre etmeye başlamıştır. Villaverde bu yönelimini şu sözlerle ifade etmiştir: "Fikir, bir gün tesadüfen elime geçen bir klozetten doğdu. Onu gözlemlerken, içinde bir figür hayal edebildim; bu durum, söz konusu nesneyle ilgili uzun soluklu bir yapıt serisinin başlangıç noktası oldu. Geleneksel modellememe banyo gereçlerini dahil etmem, izleyiciler üzerinde olumlu bir etki yarattı; çünkü tuvalet, bide, küvet, lavabo, sabunluk gibi günlük kullanım objelerini eserlerde tanıyabiliyorlardı" (http-76).

### Görsel 3.2.2.3.1

*Oynamak (Playing)*



*Not:* Vilma Villaverde, asamblaj, 80x60x45 cm, 1999.

*Kaynak:* [http-51](http://51).

Villaverde, Görsel 3.2.2.3.1’de yer alan çalışmasında hazır nesne olan klozeti, karşılıklı olarak konumlanmış iki figürün bazı uzuvlarını oluşturacak şekilde yerleştirmiştir. Asamblaj tekniğinin kullanıldığı çalışmada, çalışmaya entegre edilen klozet işlevsel bağlamından koparılarak yapısöküme uğratılmış ve artık bir sanat nesnesine dönüşmüştür. Yapısöküm kavramı açısından bakıldığında hazır nesne bağlamında anlamın çoğalmış olduğu çalışmada, işlevsel klozet nesnesine ait iz’ler halen varlık göstermektedir. Anlamın ertelendiği, yeni anlam katmanlarının oluştuğu çalışmada différans kavramının yapısöküme ait tüm özellikleri kendini göstermektedir.

Yukarıda verilen örneklerden de anlaşılacağı üzere, işlevin ertelenmesi (yapısöküme uğraması) yoluyla, var olma amacını kaybedip, artık artistik bir sanat nesnesine dönüşen eserlerin bu dönüşümü geçirmiş olmalarına rağmen, eski hallerine ait izleri üzerlerinde

taşıdıkları gözlemlenmektedir. Derrida'nın da ifade ettiği üzere iz bir ektir (anlam üreten bir ek) ve silinmesi asla mümkün değildir.

### **3.2.3 Seramik Tasarımında Kültürel İşlevin Yapısökümü**

Sanat tarihi süreçlerine bakıldığında, seramik sanatında sadece işlevsel nesnelerin üretilmediği; ortaya çıktığı coğrafyaya ait kültürel kodları, inançları, gelenekleri ve yaşam biçimlerini gün yüzüne çıkaran bir anlatı aracı olarak da varlık göstermiş olduğu gözlemlenmektedir. Bununla birlikte postmodernist sürecin de etkisiyle geleneksel yapılar sorgulanmaya başlanmış, Derrida'nın yapısöküm kavramının da gündeme gelmesiyle bu sorgulama daha da güçlü bir hal almıştır. Böylelikle seramiğin kültürel işlevi sabit bir anlam alanı olmaktan kurtulmuştur. Seramik sanatıyla aktarılan kültürel kodlar gerek desenlerin gerek formun parçalanıp yeniden inşa edildiği ve böylelikle anlam katmanlarının oluşmasına katkı sağlayan bir yapıya dönüşmüştür.

Araştırmanın bu bölümünde kültürel kodların taşıyıcısı olan seramik formların yapısöküme uğratılıp farklı anlamlara dönüştüğü örnekler sanatçı eserleri üzerinden incelenecektir.

#### **3.2.3.1 Alev Ebuzziya**

Sanatçı Alev Ebuzziya Siesbye (1938, İstanbul), kariyerinin şekillenmeye başladığı ilk zamanlardan bu yana Antik Mezopotamya, Mısır ve Anadolu kültürünü kendisine referans edinmiştir. Bunun yanında 1963 yılında Kopenhag'a yerleşmesiyle birlikte, Danimarka modernizminden ilham alan İskandinav teknikleriyle kendi tarzını güncellemiştir. Zarif bir estetik anlayışla tasarladığı formlarda genellikle Akdeniz'den ilham aldığı renklere yer vermektedir. Geleneksel teknikleri modern bir estetik anlayışıyla harmanlayan Ebuzziya, uluslararası varlığıyla kültürel farklılıklar arasında güçlü bir köprü kurmayı başarmıştır (<http-77>).

Alev Ebuzziya'nın çanak formları ilk olarak endüstriyel bir nesne olarak algılanmaktadır. Saklama işlevini yerine getirmek için tasarlandığı düşünülen bu form, aslında yalnızca çanak formunu oluşturan dış hatlardan ibaret değildir. Söz konusu çanakların ayrıca bir iç boşlukları bulunmaktadır. İşte bu durum Ebuzziya'nın çanaklarını özel kılan unsurlardan biridir. Sanatçının asıl amacı aslında boşluğu şekillendirmektir. Çanak formu ise şekillendirilmek istenen boşluğun sınırlarını çizen bir aracı olarak düşünülmüştür. Bu

yönüyle düşünüldüğünde Ebuzziya'nın çanaklarına yüklenen endüstriyel anlamdaki biçim-içerik ilişkisi tamamen yıkılmaktadır (Savaş, 2009, s. 109).

### Görsel 3.2.3.1.1

*İsimsiz*



*Not:* Alev Ebuzziya'nın Türk ve İslam Eserleri Müzesi'ndeki 1964-2002 dönemini kapsayan çalışmalarından bir seri.

*Kaynak:* [http-52](http://52).

Çanak, seramik sanatı açısından değerlendirildiğinde geleneksel bir form olarak bilinmektedir. Bunun yanında bir kültür imgesi olarak da nitelenen çanak gerek biçimsel özellikleri gerekse üzerinde taşıdığı dekoratif unsurlarla doğduğu kültürün izlerini üzerinde taşıyan, nesiller arası bir aktarım aracı olarak da varlık göstermektedir. Ancak Ebuzziya'nın çanakları, boşluğu betimlemeye çalışan bir kabuk yapı özelliğini taşımaktadır. Oldukça ince bir et kalınlığına sahip olan söz konusu çanakların kullanılabilmesi neredeyse imkânsız gibidir.

İşlevsel yönü söküme uğratılmış Ebuzziya'nın çanakları, içerisine bir şeyler konulan bir form olmasından çok boşluğu tanımlayan bir nesne görevini görmektedir. Geleneksel forma dair iz'leri taşıyan sanatçının formları, aynı zamanda bu izleri yapısöküme uğrattır niteliktedir.

### 3.2.3.2 Ayşe Erkmen

Sanatçı Ayşe Erkmen'in 4. Çanakkale Bienali için hazırladığı Görsel 3.2.3.2.1'de yer alan "Toparlanmışlar" adlı çalışması birbirine çok benzeyen 30 adet seramik toptan oluşmaktadır. Çalışmada yer alan seramik toplar, Çanakkale seramiklerinin yaşayan son ustası olan İsmail Bütün tarafından geleneksel tekniklere sadık kalınarak tornada şekillendirilerek üretilmiştir. Yine geleneksel renklerin kullanıldığı çalışmada geleneksel bir sırlama tekniği olana akıtma sır tekniği kullanılmıştır. Çanakkale seramikleri halkın kullanımına yönelik işlevsel ürünler olarak bilinmektedirler. Ancak, onları bu kadar değerli kılan ve değerli koleksiyonların bir parçası yapan yönü işlev ve işlevsizlik arasında ince bir çizgi üzerinde konumlanmış olmalarıdır. Erkmen'de Çanakkale seramiklerinin işlevsizlik tarafına ağırlık vererek "toparlanmışlar" adlı çalışmayı bienal izleyicisinin gözlemine sunmuştur ([http-78](http://78)).

Erkmen'in söz konusu çalışmasında üretilmiş olan 30 adet birbirine çok benzeyen seramik top için yapı söküm penceresinden bakıldığında, sanat nesnesinin biricikliği fikrinin sorguladığı görülmektedir sanat nesnesi tek ve eşsiz olduğu sürece dah anlamlı ve kıymetlidir. Ancak Erkmen'in yerleştirmesinde birimler birbirine son derece benzer özellikler göstermektedir. Sorgulanan diğer bir kavram da işlev-işlevsizlik olarak görülmekte ve Erkmen'in bu konudaki yapı söküm müdahalesi dikkatleri çekmektedir. Erkmen geleneksel bir yapıyı işlevsiz bir küre formunda yeniden üreterek anlam kaymasına olanak tanımıştır.

#### Görsel 3.2.3.2.1

##### *Toparlanmışlar*



*Not:* Ayşe Erkmen, seramik, akıtma dekoru, 2014.

*Kaynak:* [http-53](http://53).

Çanakkale seramikleri Türk seramik sanatı tarihinde önemli bir yere sahiptir. Kültürel bir imge olarak da düşünebileceğimiz Çanakkale seramikleri, kültürel işlevi üzerinde barındıran bir niteliğe de sahiptir. Üzerinde yoğun kabartma rölyefler barındıran ve karışık renkte akıtma sır dekorları ile hafızalara kazınan Çanakkale seramikleri, Erkmen'in eserinde kültürel işlevinden uzaklaştırılmış, oldukça yalın bir formda yeniden yapılandırılmıştır. Formun tamamen değişime uğradığı Erkmen'in yerleştirmesinde, akıtma sır detaylarının kullanılmış olması, Çanakkale seramiklerinin iz'leri sürebileceğimiz detaylar olarak dikkatleri çekmektedir. Kültürel işlevin yapışökümünün gündeme geldiği söz konusu eserde, böylelikle anlam çoğalmış, Derrida'nın différance kavramı Erkmen'in eserinde de kendisini göstermiştir.

### 3.2.3.3 Ai WeiWei

Toplumsal meseleleri kendi üslubunca eleştirel bir dille ele alan Ai WeiWei, hem kendi ülkesinde hem de başka ülkelerdeki hak ihlallerine karşı tüm baskıcı siyasete karşı sanatını kullanmaya devam etmektedir. Sanatçı her ne kadar başlangıçta geleneklere bağlı kalmayı savunmamış olsa da ilerleyen süreçte, toplumları toplum yapan değerlerin geçmişte saklı olduğu, kültürel normların bizi şekillendirdiğini düşünmeye başlamıştır. Bu düşünceleri paralelinde oluşturduğu çalışmalarını geçmişe referanslar vererek yeniden inşa etmektedir (Danabaş, 2023, s. 82).

#### Görsel 3.2.3.1

*Coca Cola*



*Not:* Ai WeiWei, seramik, akıtma dekoru, 2011.

*Kaynak:* <http-54>.

Ai WeiWei için özellikle Neolitik dönemden Han Hanedanlığı dönemine kadar sürede varlık göstermiş geleneksel seramik kaplar, çalışmalarında sıklıkla kullandığı ifade araçları olmuşlardır. Kültürel işlevi üzerinde barındıran bu formlara yaptığı çeşitli müdahalelerle, bugün ve geçmiş arasında bir köprü kurmuştur. Sanatçı, bir bakıma günümüz toplumsal değerleriyle geçmişe ait hangi yeni değerlerin yer değiştirdiğinin gözlemlenmesini istemektedir. Weiwei, Görsel 3.2.3.3.1’de M.Ö 5.000’lere ait olan çömleğin üzerine akrilik boyayla ‘Coca Cola’ yazısı yazılmıştır. Bu yazının seçilmesinin nedeni ise 1978 yılında Mao’nun ölümünün ardından dış pazara açılan Çin’e ilk giriş yapan çok uluslu şirketin ‘Coca Cola’ olmasıdır (Avcı & Uslu, 2019).

Çin Uygarlığı’nın binlerce yıllık seramik mirasını temsil eden form üzerine Ai WeiWei tarafından batı tüketim kültürünü ve küresel kapitalizmi temsil eden bir logonun yazılmasıyla, formun kültür işlevi yönü yapısöküme uğratılmıştır. Başka bir açıdan bakıldığında, form artık kültürel bir miras olmaktan ziyade üzerinde yeni anlamlar da barındırmaktadır. Deriida’nın yapısöküm kavramı açısından bakıldığında bu durum hem hala kültürel işlevin izlerinin form üzerinde kaldığını, bunun yanında yeni anlamlara kapı açılmasıyla da anlamın ertelendiği görülmektedir. Bu bakış açısı yapısöküm kavramı açısından yine différens kavramını işaret etmektedir.

Kültürel işlevin seramik sanatı aracılığıyla taşınabilir bir araç olduğunu kanıtlayan bu örneklerle, yapısökümsel müdahaleler neticesinde ne gibi dönüşümlerin ve anlam ertelenmelerinin gerçekleştiği gözlemlenmektedir. İster Ai Weiwei’nin çalışmasında olduğu gibi form yüzeyinde bir müdahale olsun, ister Erkmen’in yerleştirmesindeki gibi biçimsel, isterse de Alev Ebuzziya’nın kâse formlarındaki kavramsal açıdan bir müdahale olsun, yapısöküm kavramı aracılığıyla yeniden kurgulanan düzende eskinin iz’leri varlık göstermeye devam etmektedir. Anlam ertelendiği bu yeni oluşumlarla, difference ve iz kavramları ile yapısöküm kendisini gerçekleştirmiştir diyebiliriz.

Bir sonraki bölümde ileri dönüşüm kavramı ve seramik sanatı birlikteliğinde, yapısöküm kavramı açısından ne gibi okumaların yapılabileceğini ifade eden örneklerle yer verilecektir.

### 3.2.3 Seramik tasarımında yapısöküm ve ileri dönüşüm ilişkisi

İçinde bulunduğumuz 21. yy'ın en büyük problemlerinden biri olan ekolojik sorunlara bu sürece kadar geri dönüşüm çare olarak uygulanırken, artık son yıllarda ileri dönüşüm düşüncesi de literatürde yerini almıştır. İleri dönüşümün geri dönüşümden ayıran nokta kimyasal bir uygulamaya maruz kalmaksızın, atık malzemenin yeniden kullanımını içermektedir. Bu yöntem sayesinde ileri süreçler adına atık miktarının azaltılmasına ve var olan atık miktarının da artışının engellemesi bakımından toplumsal bilinç düzeyinde etkili olmuştur. Bir bakıma ileri dönüşümdeki mantık atık malzemeyi hammaddeye dönüştürmeden onu çöp olmaktan kurtarmak ve farklı bağlamlara taşıyarak onu yeniden kullanmak üzerine kurulmuştur (Umut, s. 12).

İleri dönüşüm kavramı en sade haliyle, “düşük değerde ve çoğunlukla eski bir ürünün daha değerli ve yeni bir şeye, değeri yükseltilerek dönüştürülmesi işlemidir” şeklinde ifade edilebilmektedir (Ağatekin, 2020, s. 242).

Bilindiği gibi seramik malzeme, cam ya da metal malzemeler gibi geri dönüştürülebilen malzeme sınıfına girmemektedir. Bu sebeple geri dönüşüm kapsamında değerlendirilemeyecek seramik atıklar için (karo, klozet, lavabo, tuğla vb.) sürdürülebilirlik açısından bir fırsat olan ileri dönüşüm, sanatçılar için çalışmalarında seramik atık malzemeleri kullanma imkânı sunmaktadır.

İleri dönüşüm kavramı, yalnızca malzemenin işlevsel olarak yeniden kullanımı şeklinde değil, bunun yanında mevcut üretim, değer ve estetik normlarının da sorgulanarak dönüştürülmesi yönünden değerlendirildiğinde, yapısökümcü bir söylem olarak anlam kazanmaktadır. Yapısöküm ve ileri dönüşüm kavramları farklı disiplinlere ait kavramlar olsalar da çağdaş sanat ve tasarıma ait pratiklerde mevcut yapıya müdahale eden yaratıcı stratejiler olarak değerlendirilmektedirler. Bunu daha da açarsak; ileri dönüşüm fiziksel nesneye işlev kazandırırken, yapısöküm de nesneye ait kavramsal yapıyı dönüştürmektedir. İkisinin de ortak olduğu nokta bit çeşit yeniden kurma niyetidir.

Bilindiği gibi Derrida'nın yapısöküm anlayışı, bir yapının yıkılmasından çok, o yapının nasıl kurulduğuna, neyi dışarda bıraktığına ve hangi anlamları göz ardı ettiğine odaklanmaktadır. Bu açıdan bakıldığında ileri dönüşüm, özellikle atık veya değersiz olarak kabul edilen nesnelerin sanat yoluyla yeniden biçimlendirilmesi ve yeni anlam bağlamlarına ulaşması süreciyle, Derrida'nın *différance*, iz (trace) ve ek (supplement)

gibi kavramlarıyla ortak bir zeminde buluşmaktadır. Malzemenin taşıdığı geçmiş işlevin izi, ulaştığı yeni bağlamda hem silinmiş hem de yeniden inşa edilmiş hâlde varlığını sürdürmektedir. Bu bağlamda ileri dönüşüm, biçimsel bir dönüşümün ötesinde, yapısal olanı sorgulayan ve sabit anlamların çözülmesini sağlayan bir müdahale olarak, yapısöküm kavramıyla ortak bir noktada buluşabilmektedir.

Toplumsal meseleleri gündeme taşımanın bir aracı olarak sanat, pek çok sanatçı için ekolojik kaygıları dile getirmenin bir yolu olmuştur. Bu bağlamda sanatçıları nesnelerin olanakları üzerine tekrardan düşünmeye sevk eden ileri dönüşüm çağdaş sanatta süre gelen zamanda dahada anlamlı hale gelecektir (Umut, s. 13).

#### Görsel 3.2.3.1

*“In Dust Real” serisi*



*Not:* Marek Cecula, tekrar pişirim, porselen, odun ateşi, 25x25x20 cm, 2005.

*Kaynak:* <http://55>.

İleri dönüşümün anlatım diline sunduğu katkılardan yararlanan sanatçıların başında Marek Cecula gelmektedir (Ağatekin, 2020, s. 242). Cecula'nın 2003-2005 döneminde hayata geçirdiği *In Dust Real* serisi (Görsel 3.2.3.1), endüstriyel seramik bağlamında yapısöküm yaklaşımını gözlemleyebildiğimiz bir örnektir.

Cecula, ürettiği seride Royal Copenhagen Porcelain fabrikasının istenilen standartları karşılamadığı için atık olarak nitelendirdiği porselen sofa eşyalarını kullanmıştır. Söz konusu atık porselenleri geleneksel anagama fırınında pişirerek, bu tercihiyle de endüstriyel seramik üretimi prosesini sorgulamış ve yapısöküme uğratmıştır. Odunlu

pişiriminin bir sonucu olarak, kül sırlarının da etkisiyle lekelenen ve deformasyona uğrayan beyaz porselen ürünler yeni bir estetik dile sahip olmuştur. Pişirim esnasında oluşan rastlantısal izler, kül sırrının lekeleri ve fırın ortamında oluşan deformasyonlar neticesiyle, nesneler artık yalnızca işlevini kaybetmiş atıklar olarak değil, anlamı ertelenen, geçmişten izler taşıyan, yeni anlamlar yüklenen formlar hâline gelmiştir. Böylelikle Cecula'nın yaklaşımı üzerinden değerlendirdiğimizde, ileri dönüşümü sadece malzeme üzerinden değil, yapının estetik ve ideolojik kurulumunu sorgulayan bir yapısöküm pratiğine dönüştürüldüğü gözlemlenebilmektedir.

Çevreyi korumak ve ekonomiye katkı sağlamak gibi geri dönüşlerin alınacağı ileri dönüşüm fikri, sanatçılar açısından malzemenin imkanlarını ve estetik olanakları farklı bir algıyla gözlemleyip yeni yorumlara kapı aralama imkânı sunmaktadır.

İleri dönüşüm ve yapısöküm kavramları arasında doğrudan bir teorik bağ kurulmamakla birlikte, bu iki kavramın çağdaş sanat pratiğinde kesişebileceği noktalar titizlikle incelendiğinde, özellikle anlamın yeniden inşası, başlangıçtaki var oluş amacından uzaklaşılması ve iz fikri etrafında ortak bağlamların kurulduğu gözlemlenmektedir. Bu düşünce neticesinde, tez çalışması kapsamında ileri dönüşüm yalnızca ekoloji temelli bir strateji olarak değil, aynı zamanda estetik ve kavramsal yapılarla bağlam oluşturan bir sanatçı yaklaşımı olarak ele alınmaktadır. Böylelikle ileri dönüşüm kavramı yapısökümcü bir perspektifle ilişkilendirilmekte ve ilişkişel bir önerme sunulmaktadır. Bu bölümde, ileri dönüşüm kavramını eserlerinde kullanan sanatçılar üzerinden verilecek örnekler doğrultusunda yapısöküm kavramı incelenecektir.

### **3.2.3.1 Robert Cooper**

Robert Cooper, kırık seramik parçaları birleştirdiği çalışmalarıyla bilinmektedir. Seramik parçaların orada oluş hâline ve hiçbir zaman tam olmamalarına dikkat çekmektedir. Bitmek bilmeyen bir icat arzusıyla ortaya koyduğu eserler, eklektik, neşeli ve çağrışımsaldır. Bazı çalışmalar hızla bir araya gelirken, bazıları yıllar alabilir; ancak Robert, tüm bu parçacıklara yeniden bütünlenme ihtimali sunmaktadır. Robert Cooper için geçmiş, daima şimdide varlığını sürdürmektedir. Çoğu zaman alaycı ya da oyuncu bir yaklaşımla ürettiği eserlerine, Thames Nehri kıyısından topladığı seramik parçacıklarını dahil etmiş, başka zamanların yankılarını bugüne taşıyarak, o nesnelerin

geçmişteki kullanımına, yaşanmış hayatlara ve anlatılmış hikâyelere dair ipuçları sunmuştur (<http-79>).

**Görsel 3.2.3.1.1**  
*Süslü 2 (Ornate 2)*



*Not:* Robert Cooper.

*Kaynak:* <http-56>.

Cooper, yukarıda ifade edildiği gibi birer buluntu nesnesi olan kırık seramik parçaları kolaj yöntemiyle bir araya getirerek yeni bir estetik algı oluşturmaktadır. Birer ileri dönüşüm örneği olabilecek bu çalışmalar aracılığıyla geçmişin iz'lerini bugüne taşımaktadır. Yapısöküm kavramı açısından bakıldığında kırık buluntu seramiklerin estetik bir gözle bir araya getirilmesiyle anlamın ertelenmesi ve bir bakıma anlamın çoğalması söz konusu olmaktadır. Yine geçmişin iz'lerini taşıyan bir köprü görevi görmesi bakımından da yapısöküm kavramında iz teorisine bir gönderme yapmaktadır.

### **3.2.3.2 Mustafa Ural**

Günümüz sanatçı ve akademisyenlerinden Mustafa Ural, 2021 yılında üretimine başladığı Totem serisi eserlerinde malzeme olarak seramik ve porselen kullanmıştır. Asamblaj tekniğiyle parçaları yapıştırmak suretiyle oluşturduğu Totem serisindeki her bir heykel formunun, ön ve arkasında iki farklı yüzü bulunmaktadır. Her iki yüzde de farklı

karakterler yer almaktadır. Totem serisinde; teknik seramik malzemeler, yüksek derece elektrik porselenleri, seramik sağlık gereçleri grubundan lavabo ve kolon ayağı gibi parçalar kullanılmıştır (Ural, 2025, s. 87). İleri dönüşüme hizmet eden söz konusu eser, yapısöküm kavramı açısından da incelenebilecek pek çok veriye sahiptir.

**Görsel 3.2.3.2.1**  
*Totem Serisi 21-1*



*Not:* Mustafa Ural, seramik ve porselen asamblaj, 2021.

*Kaynak:* (Ural, 2025, s. 87).

Mustafa Ural'ın görsel Görsel 3.2.3.2.1'deki çalışmasını yapısöküm kavramı bağlamında incelediğimizde ilk olarak, işlevinden bağımsız hale gelmiş endüstriyel ve teknik seramik parçaların yapısöküme uğrayarak, yapılan düzenlemeyle figüratif bir sanat nesnesine dönüştüğü gözlemlenmektedir. Bu dönüşüm sayesinde anlamın ertelenmiş ve orijinal parçalar anlamlarından ve bağlamlarından koparak yeni anlam katmanlarına sahip olmuşlardır.

Yine Derrida'nın iz kavramı gündeme gelmiş, kompozisyona dahil olan parçaların orijinal hallerinin izlerini taşıyor olması söz konusu çalışmayı yapısöküm kavramı çerçevesinde incelememize olanak tanımıştır. Serideki formların her iki yüzünün de farklı düzenlemeler sahip olması, yapısöküme ait differance kavramıyla bizi karşı karşıya bırakmakta ve anlamın çoğalması konusuna tekrar vurgu yapmaktadır. Böylelikle form,

hem ileri dönüşüm estetiğine hizmet etmekte, hem de geleneksel heykel formuna alternatif üretmesiyle de yapısöküm kavramına hizmet etmektedir.

### 3.2.3.3 Aygün Dinçer Kırca

Günümüz akademisyen ve sanatçılarından olan Aygün Dinçer Kırca, ileri dönüşüme örnek teşkil eden eserlerinde seramik malzemeden yapılmış anı nesnelerini kullanmaktadır. Kırca, sofrası seramiği ve biblo gibi süs eşyalarının yanında tuğlaların da içinde bulunduğu, zamanına tanıklık etmiş ama bugün için sadece anı değeri taşıyan objeleri yeniden kompozit edip, objelerin anlam katmanlarını genişlettiği eserlerle karşımıza çıkmaktadır. Böylelikle farklı anlam katmanlarıyla dönüştürülen objeler, yeni anlamlarıyla ileri nesillere bir miras olarak kalmaktadır.

#### Görsel 3.2.3.3.1

*İsimsiz*



*Not:* Aygün Dinçer Kırca.

*Kaynak:* <http://57>.

Kırca'nın Görsel 3.2.3.3.1'daki yer alan çalışmasında ileri dönüşümün estetik unsurlarının yanında yapısöküm kavramının varlığı da kendini göstermektedir. Bağlamlarından koparılmış kırık seramik sofrası eşyalarının eşliğinde, atık niteliği taşıyan seramik objeler bir arada kompozit edilerek anlamlarını dönüştürüp, yeni anlamlara sahip olmuşlardır. Kırca eserlerini meydana getirirken kintsugi tekniğini de işin içerisine katmakta, bu da anlamı daha da kuvvetlendirerek yapısöküm kavramının etkisini daha da gözlemlenebilir unsur olarak dikkatleri çekmektedir. Kompozisyonda yer alan biblolar ve diğer parçalar geçmişteki anlamlarına dair iz'leri halen sürdürmektedir. Gözlemlendiği

üzere bu çalışmada da difference ve iz kavramlarının eşliğinde yapı-söküm kavramının varlığı kanıtlanmış olmaktadır.

### 3.2.3.4 Cemalettin Sevim

Emekli akademisyen ve seramik sanatçısı Cemalettin Sevim'in, "Anadolu'da Atık Seramik Kullanımının Hikâyesi: Eskişehir Seramik Parkı" projesi kapsamında tasarladığı "Benim Çeşmelerim" adlı heykel, Eskişehir Seramik Park yerleşkesinde kalıcı olarak sergilenmektedir.

#### Görsel 3.2.3.4.1

##### *Benim Çeşmelerim*



*Not:* Cemalettin Sevim, hazır nesne, tuğla, 2014.

*Kaynak:* Cemalettin Sevim arşivi.

Sevim'in altı adet atık lavabolardan kurguladığı ve tuğlalarla lavaboların etrafına adeta bir çerçeve çektiği "Benim Çeşmelerim" (Görsel 3.2.3.4.1) heykeli seramik atıklarla oluşturulan ileri dönüşüm konusu için nitelikli bir örnek olarak değerlendirilmektedir. Diğer bir taraftan, günlük hayatta kullanılan bir nesne olarak lavabonun işlevinin yapı-söküme uğrattıldığı eserde, anlam ertelenmiş (difference) ve seramik nesne (lavabo) yeni bir anlatı alanına taşınmıştır.

Bunun yanında endüstriyel bir seramik ürün olarak sadece ön yüzünün işlevselliği temsil ettiği lavabo, Sevim'in eserinde arka yüzünün de heykelin bir elemanı olarak kullanılmış olmasıyla anlamın dönüştüğünü bizlere kanıtlamaktadır. İşlevselliğin yapısöküme uğradığı bu eserde, artık bir sanat nesnesi olan lavabo her elemanıya sanatçı için bir anlatım ögesi olarak değer görmüştür.

Verilen örnek eserlerden de anlaşılacağı üzere ileri dönüşüm kavramı, tıpkı kintsugi felsefesinde olduğu gibi, değerini yitirmiş parçaların yeniden bir araya getirilmesi sonucunda, yeni ve belki de daha değerli anlam katmanlarına olanak tanımaktadır. Seramik sanatı için sürdürülebilir dönüşüm imkanları sunan ileri dönüşüm, yapısöküm kavramıyla sanatçılar için alternatif bir dil oluşturma konusunda eşsiz imkanlar sunmaktadır ve sunmaya da devam edecektir.

Sonraki bölümde bu kez kavramsal açıdan yapısöküm kavramının seramik sanatı üzerindeki etkileri, konuyu en kolay anlayabileceğimiz beş sanatçı eseri üzerinden incelenecektir.

### **3.3 Seramik Sanatında Kavramsal Açıdan Yapısöküm Kavramının Etkileri**

İşlevsellik ve bunun yanında bir zanaat becerisi olma temelinde şekillenen geleneksel seramik algısının kırılması, 20. yy'ın ortalarına doğru kavramsal sanatla kurduğu bağ neticesinde yeni bir bağlam kazanmıştır. Bu etkileşimin neticesinde seramik sanatı, artık teknik becerilerin sınırlarından kurtulup, felsefi sorgulamaların da işin içerisinde olduğu, eleştirel düşünce yapılarıyla yeni bir ifade biçimine kavuşmuştur. Estetik bir nesne olmanın çok ötesine geçen seramik, toplumsal sorgulamaların ve bireysel ifadenin merkezine konumlanmıştır.

Araştırmanın bu bölümünde seramik sanatında yapısöküm kavramının kavramsal boyuttaki etkileri sanatçıların eserleri üzerinden incelenecektir. Verilecek örneklerle; malzeme, biçim ve anlam arasında kurulan ilişkinin esere dönüşme süreci yapısöküm kavramı açısından değerlendirilecektir. Seramik sanatında kavramsal boyutta çalışmaları olan beş farklı sanatçının, araştırma konusunda spesifik örnek teşkil eden birer eseri üzerinden, eserlerin yapısöküm kavramıyla olan ilişkisi incelenecektir.

### 3.3.1 Burçak Bingöl

Seramik sanatçısı Burçak Bingöl çalışmalarında; izleme, kopyalama ve yeniden biçimlendirme süreçlerini kullanarak tanıdık imgeleri yapı sökümüne uğrattıp yeni yapılandırmalar oluşturmayı amaçlamaktadır. Kültürel ve kişisel anlamlarla yüklü bu inceleme bağlamında eserleri; imgelerin, nesnelerin ve formların sürekli yeniden işlenmesiyle ortaya çıkmaktadır. Bu süreçte kurgu ve başarısızlık iç içe geçer. Bu yönüyle, eserlerinin mimari, duysal ve kavramsal olarak mekânla kurduğu ilişkiler, görsel araştırmaya açık bir alan yaratır. Burçak Bingöl "Tuğla Rüyası" serisinde, yıkılmış Bomonti Bira Fabrikası'ndan alınan tuğlaları kullanmıştır. Binanın eski görüntüleri, tuğlaları bir arada tutan sırdan süzülerek ortaya çıkmaktadır. Bingöl, geçmişin enkazlarının bir koleksiyoneri olarak, malzemenin hafızasını Türkiye'nin yakın geçmişine ait kaybolmuş imgelerle birlikte yeniden canlandırmaktadır ([http-80](http://80)).

#### Görsel 3.3.1.1

*Tuğla'nın Hayali Serisi*



*Not:* Burçak Bingöl, Bomonti bira fabrikasının enkazında bulunan tuğlalar, sır, 36x26x29 cm, 16x24x27 cm, 8x25x20 cm, 2022.

*Kaynak:* [http-58](http://58).

"Tuğla Rüyası" serisinde (Görsel 3.3.1.1) Bingöl'ün Bomonti Bira Fabrikası'na ait olan tuğlaları kullanması yapı sökümün temel yaklaşımlarını gözlemleyebilme imkânı sunmaktadır. Yıkılan fabrikaya ait tuğlaların bir sanat nesnesine dönüşmesi, işlevini yitirmesi ve artık geçmişin izlerini taşıyan bir hafıza nesnesi olarak yeniden yapılandırılmış olması, böylelikle anlamın çoğalması yapı söküm ile örtüşmektedir. Tuğlaları birbirine bağlayan akışkan sır yüzeyinde yer alan eski bina görselleri ise Derrida'nın iz kavramını bizlere hatırlatmaktadır. İz perspektifinden baktığımızda;

Bomonti Bira Fabrikası yıkılmış olsa da asla tam olarak yok olmayacak, silinmeyecek ve her zaman geçmişin izlerini taşıyacaktır düşüncesi akıllara gelmektedir.

### 3.3.2 Gideon Gechtman

Kavramsal sanatın İsrail’de önemli isimlerinden biri olan Gideon Gechtman (1942-2008) “A Handsome Couple” adlı çalışmasında dört adet kırıkları onarılmış Avrupa tarzı porselen figür kullanmıştır. Figürlerin kırılan kısımları metal malzemeye yeniden şekillendirilmiş ve altın rengi vurgulanmıştır. Porselen ve metal malzemenin bir arada kullanılmasıyla melez bir yapı oluşturan figürler gri Marmara mermerinin üzerine monte edilmişlerdir. Sırtı izleyiciye dönük figürlerin karşısında ise altın varak çerçeve içerisindeki büyütülmüş fotoğrafta iki figür yer almaktadır. Bu kurmaca bütünlük Gechtman’ın çalışmalarında sıklıkla işlediği ölüm temasının bir yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. Figürlerin kendi fotoğraflarına bakmaları ölümün gösterişli ve idealize edilmiş varlığını vurgulamaktadır (Zohar, 2012, s. 11).

#### Görsel 3.3.2.1

*Çekici/göze hoş gelen bir çift (A Handsome Couple)*



*Not:* Gideon Gechtman, 95x25 cm, 1995.

*Kaynak:* (Zohar, 2012).

Gechtman'ın çalışmasında (Görsel 3.3.2.1) yapısöküm perspektifinden bakıldığında öncelikle figürlerin iki farklı malzemeden (porselen ve metal) inşa edilmiş olması dikkatleri çekmektedir. Bu melez oluşum ile orijinal ve kusursuz sanat eseri düşüncesinin yapısöküme uğratıldığı gerçeğiyle karşılaşmaktayız. Geleneksel sanat anlayışında sanat eserinden tam ve eksiksiz olması beklenirken, Gechtman eksikliğin bizzat üzerine giderek, onu altın rengiyle vurgulayarak geleneksel sanat eseri düşüncesini yapısöküme uğratmıştır. Kullanmış olduğu iki farklı malzemeyle bir bakıma melez bir form ortaya koyan Gechtman, sanat eserinin sabit bir kimliğinin olmadığı, anlamın ertelendiği fikriyle de Derrida'nın düşüncesiyle paralellik göstermektedir.

Bunun yanında figürlerin kendi fotoğraflarına bakıyor olmaları temsilin doğasını sorgulayan bir yapısöküm pratiği sunmaktadır. Fotoğraf gerçeğin kayda geçmesi olarak bilinse de aslında gerçeği tam olarak yansıtmayan bir temsildir. Fotoğraf figürlerin geçmişte var olduğunu bizlere hatırlatmış olsa da aslında bu varlık asla tam olarak ulaşılabilir olmayacaktır. Bu düşünce de Derrida'nın "iz" fikriyle örtüşmektedir. Yine figürlerde kullanılan iki farklı malzemenin özellikleri açısından düşündüğümüzde porselenin kırılgan, metalin sert ve mukavemetli bir özellikte olmaları, kırılgan – sağlam karşıtlığını bizlere hatırlatmaktadır.

Yapısöküm bu tür ikiliklerin aslında net sınırlarla ayrılmadığını ve birbirini sürekli olarak yeniden ürettiğini ortaya koymaktadır. Başka bir ifadeyle porselenin kırılgan yapısı figürdeki eksik kısımların metal malzemeyle tamamlanmasıyla yeni bir anlam kazanır. Bu yeni yapı kırılganı güçlendiren, güçlü olanı tamamlayan bir yapıdır. Bunlara ek olarak figürlerin mermer kaide üzerine yerleştirilmiş olmaları da dikkati çekmektedir. Kaide bir eseri bütün ve tam olarak sunmaya destek veren bir elemandır. Ancak bu çalışmada kaide üzerinde konumlanan eserler tam aksine kusurları özellikle vurgulanan bir yapıya sahiptir. Geleneksel anıt estetiğinin sorgulandığını akıllara getiren bu özelliğiyle de söz konusu çalışma yapısöküm açısından bizlere veri sunmaktadır.

### **3.3.3 Elif Aydoğdu Ağatekin**

Günümüz akademisyen ve sanatçılarından olan Elif Aydoğdu Ağatekin, atık seramiklerle yaptığı düzenlemelerle bilinmektedir. Ağatekin Görsel 3.3.3.1'deki çalışmasında, anneannesinden kalan tabaklarını, onun lezzetli yemeklerini yad etmek maksadıyla kullanmıştır.

Sanatçının kendisiyle yapılan bir söyleşide anneanesi için: “Tüm ömrünü büyük bir aşkla bize muhteşem yemekler yaparak geçiren anneannem, eksiksiz sofrasında biz yerken gözlerimizin içine bakar, biz yedikçe o doyardı sanki...” (http-81) sözlerine yer vermiştir. Anı, hatıra, yad etmek ve belleğin nesnelerle somutlaştırılması gibi kavramlara gönderme yapılan Ağatekin’in eserinde, bir anı nesnesi olan porselen tabaklara anneannesinin lezzetli yemeklerinin isimleri su jeti aracılığıyla yazılmıştır.

#### Görsel 3.3.3.1

*Aşkın Damakta Kalan Tadı-Yaprak Sarması*



*Not:* Elif Aydoğdu Ağatekin, Q 30 x 5 cm Günlük kullanılmış porselen ev tabakları üzerine sulu kesim tekniğiyle biçimlendirme, 2013.

*Kaynak:* http-59.

Ağatekin’in eserini yapısöküm kavramı açısından incelediğimizde, ilk olarak yitirilen geçmişin iz’lerini taşıyan bir göstergeyle karşı karşıya olunduğu gözlemlenmektedir. İşlevini yitirip artık bir anı nesnesine dönüşen tabak üzerinde, gösteren (yazı olarak) ve gösterilen (gerçek yemek) arasında Derrida’nın *différance* olarak adlandırdığı fark ve erteleme meselesi gündeme gelmektedir. Tabak üzerinde fiziksel olarak bir yemek değil, sadece o yemeğin adı yazılıdır. Gösteren ve gösterilen arasında kurulmuş olan bağ ‘yokluk’ üzerinedir ve yazı kayıp olanın iz’ini taşımaktadır. Derrida’nın söz ve yazı karşıtlığını (sözmerkezcilik) yapısöküme uğratarak, yazının konuşma karşısında ikinci planda olmadığını vurgulaması bağlamında örneklendirilebilecek söz konusu eserde; yazının, anlamı dönüştüren en önemli unsurlardan biri olduğu düşüncesi de vücut bulmaktadır.

### 3.3.4 Valerie Hegarty

Sanatçı Valerie Hegarty 2016 yılında New York’da açtığı “Amerikan Çılgınlığı” başlıklı sergisinde, Amerikan tarihinin temel konularına ve farklı ideolojik ilkelerine odaklanmıştır. Sergi, 19. yy Amerikan sanatının günümüze kalan mirasının yapışökümcü bir incelemesi olması bakımından da ayrıca önem taşımaktadır. Sergide ilgi toplayan fantastik karpuz heykeller, Çin ve Meksika’da uygulanan tarım politikalarına dikkatleri çekmek üzere şekillendirilmişlerdir. Karpuzlara püskürtülen hatalı büyüme hormonunun karpuzların iç kısımlarındaki kırmızı alanın, dış kabuğuna göre daha hızlı büyümelerine sebep olmuş, karpuzlar kendiliğinden patlamışlardır. Trajikomik olarak nitelendirebileceğimiz bu durum Hegarty’nin gözünden kaçmamış ve onu bu konuda çalışmalar üretmeye teşvik etmiştir (Boynukalın, 2020, s. 287).

Hegarty’in yerleştirmesi 17. yy ‘vanitas’ kavramını akıllara getirmektedir. İnsan varoluşunun organik doğasını sorgulayan eserde çürümeye yüz tutmuş meyveler insanoğlunun ölümlü oluşunu ve yaşamın sonunu ifade etmektedir (Boynukalın, 2020, s. 289).

#### Görsel 3.3.4.1

*İsimsiz*



*Not:* Valerie Hegarty, Amerikan Çılgınlığı Sergisindeki Karpuz Enstalasyonu, sırlı seramikler, Burning in Water Galeri, 2016.

*Kaynak:* (Boynukalın, 2020, s. 288).

Tarım politikalarını eleştirdiği ve kavramsal arka planında bu eleştiri üzerinde fikir yürüttüğü Hegarty’in eserini (Görsel 3.3.4.1) yapışöküm kavramı açısından incelediğimizde, anlamın sabit olmadığı düşüncesiyle bir kez daha karşılaşırız. Bu

bağlamda düşündüğümüzde, bir yaz meyvesi olarak karpuzun tüketenler için serinletici ve lezzet patlaması yaşatan yapısının, yanlış tarım uygulamalarına maruz kalması sonucu dönüştüğü korkunç görünüş Hegarty’ın eserinde de aynı ürkütücü görüntüyü hatırlatır durumdadır. Deforme edilmiş karpuz temsilleri, gerçek karpuz ile benzerlik konusunda aranın açıldığını gözler önüne sermektedir. Anlamın sabit olmadığını, sürekli dönüşüp değişebileceğini bizlere hatırlatmaktadır. Karpuz temsili her ne kadar deforme edilmiş olsa da gerçek karpuzla ait iz’leri üzerinde taşımaktadır.

### 3.3.5 Hasan Başkırkan

Günümüz akademisyen ve seramik sanatçılarından olan Hasan Başkırkan, 2023 yılında Kentsel Dönüşüm 2. Etap adlı kişisel sergisini açmıştır. Sergi, sanatçının bir şekilde yolunun geçtiği sahil kentlerinde kıyıya vurmuş kentsel dönüşüm atık malzemelerinin Mısır pastasıyla birleştirdiği eserlerinden oluşmaktadır. Tuğlaları yapıştırmak için kullanılan harç yerine Mısır pastasını kullanan sanatçı, inşaat atıklarına ait mekânsal hafızayı tekrardan gözler önüne sermiştir (Acıbal, 2023).

#### Görsel 3.3.5.1

*Kentsel Dönüşüm Serisi*



*Not:* Hasan Başkırkan, Mısır pastası ve Kentsel Dönüşüm Atıkları, 2023.

*Kaynak:* (Acıbal, 2023).

Başkırkan’ın Görsel 3.3.5.1’deki eserini yapısöküm kavramı bağlamında incelediğimizde kentsel dönüşüm meselesini sorgulamasının yanında, bu konu dahilinde sahil kenarlarında karşına çıkan buluntu nesnelerini (tuğla atıkları) sanatsal değeri olan, camısı

yapıya sahip seramik bünyeyle birleştirmesi de ayrıca yapışökümsel okumaya olanak tanımaktadır. Mısır pastası çamurunun tarihsel bağlamını parçalayarak onu yapışöküme tabi tutan sanatçı anlamın ertelenmesine ve dönüşmesine sebep olmuştur.

Başkırkan'ın çalışmasıyla benzerlikler gösteren Burçak Bingöl'ün Görsel 3.2.3.4.1'de yer alan çalışması arasındaki fark hem atık tuğlaların farklı kaynaklardan geliyor oluşu hem de farklı konulara gönderme yapıyor oluşları bakımından birbirlerinden ayrılmaktadırlar. Bingöl'ün çalışmasındaki tuğlalar sır ile yapıştırılırken, Başkırkan'ın çalışmasındaki tuğlalar hem tarihsel hem de sanatsal değeri yüksek olan mısır pastası ile yapıştırılmıştır. Her iki sanatçının eseri de yapışöküm kavramını örneklendirebileceğimiz eserler arasında güçlü iki örnek olarak yer almaktadır.

Verilen örnekler bağlamından da anlaşılacağı gibi sanatçı tarafından işlenen kavram her ne olursa olsun, anlam sabit kalmamakta, yapışöküm kavramının olanaklarıyla anlam katmanları çoğalabilmektedir. Sanatçılar için düşüncelerini ifade edebilmekte sınırsız fırsatlar sağlayacak bu durum, seramik sanatı ve yapışöküm iş birliğinin zengin imkanlarını kullanmaları adına örnek teşkil edecektir.

### **3.4 Seramik Sanatı ve Tasarımında Dekor Açısından Yapışöküm Kavramının Etkileri**

Seramik sanatı ve tasarımında dekor, esere ya da endüstriyel seramik ürününe değer katan alternatif bir anlatım dili olarak büyük bir öneme sahiptir. Sanat nesnesi olan seramik üzerinde ifade dilini güçlendiren dekor teknikleri, endüstriyel seramiklerin ekonomik değerinin artması konusunda da ayrıca bir katkı sağlamaktadır.

Yapışöküm kavramı açısından düşündüğümüzde ise ister formun biçimsel yapısı bozulmuş olsun, ister olmasın; sadece dekor bağlamında yapılabilecek bir müdahale ile bile yapışöküm kavramının etkileri gerçekleştirilebilmektedir. Sanatçılar için anlatım dilini kuvvetlendirebilmenin bir yolu olması bakımında seramik dekor teknikleri büyük bir öneme sahiptir.

Bu bölümde yer verilen sanatçıların eserleri üzerinden seramik dekor tekniklerinin yapışöküm müdahalesine sundukları katkı değerlendirilecektir.

### 3.4.1 Takuro Kuwata

Takuro Kuwata (d. 1981, Hiroşima Eyaleti, Japonya), Gifu Eyaleti'ndeki Toki şehrinde kendi stüdyosunda üretimlerini sürdürmektedir. Pop etkili göz alıcı canlı renkleriyle karşımıza çıkan çalışmaları cesur biçimleriyle dikkatleri çekmektedir. Japon seramiklerinin üretim tekniklerini ve estetiğini yeniden canlandırmayı amaçlayan Kuwata, bu özgün yaklaşımıyla çay seremonilerine yönelik seramik alanında gelenekselleşmiş olan Kairagi<sup>22</sup> gibi sır tekniklerini çalışmalarında kullanmaktadır (<http-82>).

#### Görsel 3.4.1.1

*Chawan*



*Not:* Takuro Kuwata, porselen, 2024.

*Kaynak:* <http-60>.

Kuwata'nın Görsel 3.4.1.1'deki eseri, klasik seramik dekor tekniklerine karşı radikal bir yapısöküm yaklaşımı göstermektedir. Çoğunlukla simetrik ve çok daha kontrollü yüzeylerin gözlemlendiği klasik Japon çay seramiği estetiği, burada bilinçli olarak bozulmuştur. Altın yaldız, parlak ve renkli sır damlacıkları yüzeyde yoğun bir dokusal alan oluşturmuştur. Yüzeye uygulanan dekoru işlevsel veya estetik bütünlük sağlayan bir anlatım elemanı olmaktan çıkararak, tesadüfi bir müdahale biçimine dönüştürmüştür.

<sup>22</sup>“Kairagi tekniği, bünye ve sırnın genişleme katsayılarının farklılıklarının sonucu sırnın toplanıp çatlaması prensibine dayanmaktadır” (Yıldırım & Tazeoğlu Filiz, 2023, s. 280).

Kuwata seramik form için uyguladığı bu yöntemle, kusursuz dekoratif uygulamaları sorgulamış, seramik süsleme tarihinin biçimsel ve kültürel kodlarını yapısöküme uğratarak, yeni bir estetik ve anlatı alanın kapılarını açmıştır. Anlamın ertelendiği, farklı anlam katmanlarının gündeme geldiği eser *différance* kavramına bir gönderme niteliği de taşımaktadır.

### 3.4.2 Ming Bai

Çağdaş seramik sanatçısı Ming Bai geleneksel teknikler ile modern anlatıları harmanladığı çalışmaları ile bilinmektedir. Seramik yüzeyler üzerinde kullandığı resimsel ifadelerle özgün bir dil oluşturma çabasında olan sanatçı, çalışmalarında sade, dingin çizgiler ve tekrar eden desenler kullanarak Çin'in kültürel köklerine bağlılığını da vurgulamaktadır.

Bai 2018 yılında kaleme aldığı “The New Language of Porcelain in China” adlı kitabında, atölye deneyimlerini bir tür kavramsal deney olarak nitelendirirken, üretim sürecini de kültürel arka planını ve geleneksel seramik bilgisini yapısöküme uğratarak, kendi sanatsal dilini yeniden inşa ettiğini ifade etmektedir.

#### Görsel 3.4.2.1

*Yumuşak Çizgiye Bir Övgü (An Ode to Soft Line)*



*Not:* Ming Bai, h:46 cm, 2012.

*Kaynak:* (Lim, Song, & Chang, 2022, s. 339).

Sanatçının Görsel 3.4.2.1’deki çalışmasında seramik form yüzeyinde dağınık ve karmaşık olarak uygulanmış çizgiler, kişisel mücadeleler veya içsel çatışmaları anımsatıyor olsalar da, geleneksel motiflerin çizgi elemanına dönüşmüş en soyut hallerini temsil etmektedirler. Ancak Bai söz konusu eserin Batı’nın sunduğu teorik ve maddi kültür içinde deneyler yaparak Çin’in geçmişi ile bugünü arasında yeni bir bağ kurma arzusunu yansıttığını ifade eder.

Royal College of Art’tan Felicity Aylieff ise Ming Bai’nin çalışmalarını bilinçli bir yapı söküm ve yeniden inşa süreci olarak tanımlar (Lim, Song, & Chang, 2022, s. 339). İşte bu yeni inşa süreçleri, yeni anlam katmanlarının oluşmasına, bunun yanında da geçmişe ait iz’lerin silinemeyeceği konusuna tekrar vurgu yapar niteliktedir.

### **3.4.3 Sıdika Sibel Sevim**

Günümüz seramik sanatçısı ve akademisyenlerinden biri olan Sıdika Sibel Sevim, sanatın insanlık tarihi boyunca var olduğunun bilinciyle hareket eden, sanatın hayatın her alanında yer alması gerektiğini savunan ve «sanat; bazen heykel, bazen resim, bazen şiirdir... güzelliği, olması gerektiği yerde, olması gerektiği gibi olmasıdır.» ifadesiyle bu yaklaşımını dile getiren bir sanatçıdır. Akademisyenlik kimliğiyle birlikte seramik sanatçısı olarak çeşitli heykeller, formlar ve duvar elemanları üretmiştir. Sanatın her yerde olması gerektiğine inanan sanatçı, yaklaşık 40 yıllık bir üretim sürecinin ardından, son beş yıldır seramiği farklı malzemelerle birleştirerek takı üretmeye başlamıştır. Seramiğin büyüleyici atmosferini bedenlerle buluşturduğu bu takılar aracılığıyla, seramik sanatının içinde farklı bir alan yaratılmasına katkıda bulunmuştur. Son dönem takılarında, büyük ölçekli heykel ve formların küçültülmüş versiyonları olarak doğu ve batı ekseninde dünya ve Anadolu uygarlıklarını analiz eden sanatçı, «sanatı bedenlerle buluşturmak» ifadesiyle kendi sanat yolculuğunu tanımlamaktadır (http-83).

Sıdika Sibel Sevim, Görsel 3.4.3.1’de yer alan çalışmasında ilk olarak, geleneksel figüratif heykel formunu yapı sökümüne uğratması bakımından dikkatleri çekmektedir. Dekor teknikleri açısından incelediğimizde, formun yüzeyine aplat edilen dantel rölyefi fark edilmektedir. Şekillendirme aşamasında gerçek dantelin likit seramik çamuruna batırıldıktan ve bir miktar kalınlık alması sağlandıktan sonra deri sertliğindeki formun yüzeyine yapıştırılmasıyla elde edilen dekor tekniğinde, pişirim sırasında çamur içerisine hapsedilmiş gerçek dantel yanmakta ve dantelin iz’i formun yüzeyinde bir ‘ek’ olarak

kalmaktadır. Yapısöküm kavramını açıklamak için kullanılan kavramlardan ‘iz’ ve ‘ek’ kavramlarına bir gönderme olarak okunabilecek söz konusu eser, mozaik tekniğine benzer bir teknikle dekal (sulu çıkartma) parçalarının kompoze edildiği dekor tekniğiyle de dikkatleri çekmektedir.

#### Görsel 3.4.3.1

*Benim İnsanlarım Serisi1-2*



*Not:* S.Sibel Sevim, Stoneware, mozaik tekniği, dekal, sırüstü yaldız dekor, 2014.

*Kaynak:* [http-61](http://61).

Sevim, Gelenkesel Türk Desenleri’nden ve İstanbul görsellerinden oluşan dekal parçalarını belli bir merkez gözetmeksizin kompoze etmiş ve anlamın tek bir merkeze bağlı olmadığı (Batı metafiziği eleştirisi), sürekli ertelendiği (différance) ve farklı okumalara fırsat sunduğu düşüncesini benimseyen yapısöküm kavramını eseri üzerinde gözler önüne sermektedir.

Yukarıda verilen örnek eserlerden de anlaşılacağı gibi dekor teknikleri, seramik sanatçıları için biçim üzerinden anlatım yapılması kadar etkili, ifade dilini güçlendiren, anlam katmanlarını derinleştiren bir güce sahiptir. Pek çok seramik sanatçısının eserlerinde bu amaçla kullandığı seramik dekor teknikleri, yapısöküm kavramının gerekliliklerini tek başına bile göğüsleyebilecek imkân ve olanaklar sunmaktadır.

Bu bölüm içerisinde, yapısöküm kavramının seramik sanatı ve tasarımında ne kadar etkili bir dil oluşturabileceğini daha etkili bir şekilde anlatabilmek adına, seramik sanatını kendi

içerisinde özel alanlara ayrılmıştır. Oluşturulan bu alanlarda, konuyu en iyi pekiştirilebilecek eserler seçilmiş ve bu eserler üzerinden de yapısökümsel okumalar yapılmıştır. Tüm okumalar düşünüldüğünde elde edilen ortak noktanın, yapısöküm kavramının anlatım dilini kuvvetlendirdiği, anlamı erteleyip, yeni anlam katmanları oluşturduğu sonucuna varılmış olmasıdır.

## **DÖRDÜNCÜ BÖLÜM**

### **4 YAPISÖKÜM KAVRAMI ELE ALINARAK ÜRETİLEN KİŞİSEL ÇALIŞMALAR**

Bu bölümde tez konusu kapsamında araştırmacı tarafından tasarım ve uygulamaları gerçekleştirilen çalışmalara yer verilecektir. Genel olarak endüstriyel üretim yöntemleriyle şekillendirilen seramik formlar üzerinde yapısöküm kavramıyla ilgili tasarımsal unsurlara yer verilmiştir. Bu formlar gerek biçimsel gerek kavramsal gerekse dekor açısından yapısöküme uğratılarak yeniden yorumlanmıştır. İşlevin ertelenmesine hizmet eden uygulamalar, yerine göre *iz* kavramıyla karşılık bulmuş, yerine göre de *différance* kavramı referans alınmıştır. Bölümün alt başlıklarında araştırmacı tarafından gerçekleştirilen uygulamalar eser ismi verilerek sıralanacak; içerikte, teknik süreçler ve malzeme bilgilerine yer verilirken, yapısöküm kavramıyla kurduğu biçimsel ya da kavramsal ilişki de detaylı olarak anlatılacaktır.

#### **4.1 Yeşil Yol**

“Yeşil Yol” adlı çalışma stoneware döküm çamuru kullanılarak alçı kalıp ile şekillendirilmiş tabaklardan meydana gelmiştir. Biri büyük (25 cm) ve diğeri (16 cm) küçük olmak üzere belli bir merkez gözetmeksizin üst üste konumlandırılmış tabakların üzerinde, seramik bir çay fincanının kulpu ve büyük tabağın sağ tarafına da kırık tabak parçalarından biri yerleştirilmiştir. Tabakların yüzeyinde, katmanlı yapı göz ardı edilerek sanki düz bir yüzey varmışçasına desen alanları kurgulanmıştır. Oluşturulan desen alanları yer yer siyah ve yeşile sıraltı boya ile boyanırken, bazı alanlar da bünye renginde bırakılmıştır.

Parsellenen alanlarda negatif pozitif etki yaratmak için desen alanının küçük tabakta devam ettiği yüzeyde zıtlık oluşturulmaya çalışılmıştır. Tam da bu noktada yapısöküm kavramının ikili zıtlıkları sorgulayan yapısı gündeme getirilebilir. Derrida, yapısalcı düşüncenin temelini oluşturan ikili yapılardaki (pozitif/negatif) hiyerarşik düzeni, yani ilk sırada olanın ikincisine göre daha olumlu bir anlama sahip olduğu fikrini sorgulamış ve yapısöküme uğratmıştır. Böylelikle pozitif olanın negatif alana göre üstün olmadığı, her iki alanın da birbirini tamamlamaya çalışan unsurlar olduğu ve bağımsız olmadıkları “Yeşil Yol” adlı eserde de gözlemlenmektedir.

Form üzerinde kurgulanan desenler belli bir merkezden çıkış yapılmadığı izlenimi vermektedir. Yine yapısalcı düşünceye göre merkez; anlamı sabitleyen, yapıyı bir arada tutan ve sınırları belirleyen bir güce sahiptir. Oysa Derrida, bu düşünceyi de yapısöküme uğratarak merkezi reddetmiş (Batı Metafiziği Eleştirisi) ve böylelikle anlamın sabit olmadığını, sürekli ertelendiğini ifade etmiştir. “Yeşil Yol” adlı çalışmada da karşımıza çıkan bu yapısöküme ait unsurlar, işlevsel bir ürün olan tabak formunun işlevinden koparılıp yeniden yapılandırıldığı bu tasarımda, anlamın ertelenmesine ve yeni anlam katmanlarının oluşmasına imkân tanımıştır.

#### Görsel 4.1.1

*Yeşil Yol*



*Not:* Tuba Marmara, Stoneware, parça ekleme, fırça dekor, 1200 °C, 2020.

*Kaynak:* Tuba Marmara arşivi.

Soyut desenlerin kullanıldığı dekor uygulamasında yer yer Geleneksel Türk Desenleri’nden örneklere de yer verilmiştir. Beyaz alanlarda fırça dekor, siyah alanlarda

sgraffito tekniğinin kullanıldığı desen kurgusunda, geleneksel desen yapısının bütünlüğünün bozulmuş olması da ayrıca kültürel işlevin yapısöküme uğratıldığı anlamına gelmektedir.

Tasarımın en üst katmanında yer alan kırık fincan kulpu da atık bir seramik parçasıyken kompozisyona dahil edilerek yeni bir anlama kavuşmuştur. Yapısöküm kavramı açısından bu durum, *différance* (anlamanın ertelenmesi) ile açıklanabilmektedir.

#### 4.2 Bağ'ımsız

Bağ'ımsız adlı çalışma stoneware döküm çamuru kullanılarak alçı kalıp ile şekillendirilmiş 25 cm çapında bir tabak formundan oluşmaktadır. Çalışma, formun üzerine dekoratif müdahaleler ve kırık seramik parçaların (fincan, kulp, kırık tabak parçaları) eklenmesiyle desteklenmiştir.

Tabak formunun yüzeyinde şablon dekoru uygulanarak yeşil renkli astar uygulaması yapılmıştır. Negatif-pozitif alanların oluşturulduğu yüzeyde bünye renginde olan negatif alanlar üzerinde fırça dekor yöntemiyle, sıraltı boya kullanılarak çizgi çalışmaları uygulanmıştır. Mavi ve siyah çizgilerin kullanıldığı alanlarda zıtlık oluşturmak adına, çizgi yönlerinde ve renklerinde farklılıklar kullanılması tercih edilmiştir. Dekoratif unsurların bir merkezden çıkmadığı gözlemlenmektedir. Söz konusu çalışma, sadece bu anlatılanlar çerçevesinde bile yapısöküm kavramının, merkezsizlik, ikili karşıtlıkların sorgulanması gibi konuları üzerinde barındırmaktadır.

Tasarlanan tabak formu üzerinde işlevselliğini yitirmiş seramik fincan ve kulp parçaları da birer hazır nesne olarak asamblaj tekniği ile yüzeye yapıştırılmıştır. Fincan parçasının sırlı, tabak formunun ise sırsız bir yüzeye sahip oluşu da ayrıca zıtlık olarak kullanılmış, bu da yine bir yapısöküm kavramı olan *différance* (fark,erteleme) ile paralellik göstermektedir. Bunun yanında tabak yüzeyine monte edilmiş olan mavi kırık tabak parçalarının üzerine sıraltı fırça dekor ile uygulanan Geleneksel Türk Desenleri'ne ait motifler işlenmiştir. Çalışma bu yönüyle, desen bütünlüğünün bozulması, buna bağlı olarak kültürel işlevin yapısökümü gibi yapısöküm kavramını oluşturan temel unsurlara gönderme yapmaktadır.

#### Görsel 4.2.1

*Bağ'ımsız*



*Not:* Tuba Marmara, Stoneware, parça ekleme, fırça dekor, 1200 °C, 2021.

*Kaynak:* Tuba Marmara arşivi.

Özetle; araştırmacı tarafından uygulanan Bağ'ımsız adlı çalışma, anlamın ertelendiği, yıkıp yeniden inşa edilerek yeni anlam katmanlarının ortaya koyulduğu, biçimsel ve kültürel işlevin dönüştürüldüğü bir örnek olarak yapı söküm kavramının seramik sanatı açısından ne gibi imkanlar sunabildiğini ifade eden bir örnek olarak değerlendirilmektedir.

#### 4.3 “Tümdengelim” Serisi

“Tümdengelim” adlı seri, stoneware döküm çamuru kullanılarak alçı kalıp ile şekillendirilmiş, 25 cm çapında tabak formunun bilinçli müdahalelerle parçalanıp yeniden kompoze edilmesiyle oluşturulmuştur.

Seriye ait her iki çalışmada da ortak olarak dikkatleri çeken ilk yapı söküm kavramına ait unsur, Geleneksel Türk Desenleri’ne ait motiflerin desen bütünlüğünün bozulmuş olmasıdır. Kültürel işlevin yapı sökümü olarak değerlendirilebilecek bu düzenleme yapı söküm kavramının varlığını bu çalışma özelinde bizlere göstermektedir.

Seriye ayrı ayrı incelediğimiz de ise Tümdengelim I adlı çalışmada (Görsel 4.3.1) yine yukarıdaki örneklerde olduğu gibi negatif-pozitif alanların oluşturulduğu, tercih edilen renklerle de zıtlık yaratılmak istendiği anlaşılmaktadır. Form yüzeyine monte edilmiş

kırık seramik parçalar da yine yıkıp yeniden inşa etme, farklı anlam katmanlarının oluşması gibi yapısökümsel unsurlara karşılık gelmektedir. Bunun yanında kompozisyona ait parçaların bazı yerlerinde sırlı alanlar oluşturulurken bazı bölgelerde de bilinçli olarak sırsız alanlar bırakılmıştır. Bu yönüyle de geleneksel seramik algısındaki kusursuzluk beklentisine ters düşerek, yapısöküm eylemini gerçekleştirmiş olmaktadır.

**Görsel 4.3.1**

*Tümdengelim I*



**Görsel 4.3.2**

*Tümdengelim II*



*Not:* Tuba Marmara, Stoneware, fırça dekor, 1200 °C, 2021.

*Kaynak:* Tuba Marmara arşivi.(soldaki)

*Not:* Tuba Marmara, Stoneware, fırça dekor, 1200 °C, 2021.

*Kaynak:* Tuba Marmara arşivi.(sağdaki)

Tümdengelim II adlı çalışmada ise (Görsel 4.3.1) yine zıtlıkların oluşturulduğu gözlemlenmektedir. Bunun yanında geleneksel seramik sanatı algısındaki kusursuzluğun da sorgulandığı dikkatlerden kaçmamaktadır. Tasarımı oluşturan büyük parçada siyah astar uygulanan yüzeyde, fırın içi sıcaklığın gerekenden fazla gelmiş olmasından dolayı yüzeysel bozulmalar meydana gelmiştir (kabarcıklar). Geleneksel seramik formunda kusur olarak değerlendirilen ve istenmeyen bu durum, yapısöküm kavramı dahilinde anlamın çoğalması, ertelenmesi olarak değerlendirilmektedir.

#### 4.4 Güneş Gibi Doğdu

Araştırmacı tarafından üretilen diğer çalışmalara göre daha soyut bir anlatı sergileyen “Güneş Gibi Doğdu” adlı çalışma, tasarımın temel öğelerinden olan çizginin yatay ve dikey düzlemde kullanılarak zıtlıkların yaratıldığı bir uygulama olarak dikkati çekmektedir. Stoneware döküm çamuru kullanılarak alçı kalıp ile şekillendirilmiş 25 cm çapında tabak formunun, bilinçli müdahalelerle parçalanıp yeniden kompoze edilmesiyle oluşan çalışma; yalnızca bu yönüyle bile yapı söküm kavramının ikili zıtlıkları sorgulayan (Batı Metafiziği eleştirisi) tutumuna karşılık örnek olarak verilebilmektedir.

Diğer taraftan kompozisyonun büyük parçasında bünye üzerine sürülen siyah astarın fırın koşullarında kabaran yüzeyi geleneksel seramik koşullarına göre hata olarak algılanırken, yapı söküm kavramı bağlamında ise dokusal bir deneme, alternatif bir yüzey ve anlatıma katkı sağlayan dekoratif bir unsur olarak düşünülmektedir.

##### Görsel 4.4.1

*Güneş Gibi Doğdu*



*Not:* Tuba Marmara, Stoneware, 1200 °C, 2021.

*Kaynak:* Tuba Marmara arşivi.

#### 4.5 Geleneksele Saygı Serisi

Geleneksel desenlerin referans alındığı seride iki adet, Stoneware döküm çamuru kullanılarak alçı kalıp ile şekillendirilmiş 16 cm çapında tabak formu bulunmaktadır. Bu seride biçimsel bir müdahaleden ziyade, dekoratif unsurlar bağlamında bir yapısöküm müdahalesi söz konusudur.

“Geleneğe Saygı I” de (Görsel 4.5.1) Kubad Abad sarayı çinilerine ait desenlerin farklı bir kompozisyonla yeniden düzenlendiği gözlemlenmektedir. Sıraltı tekniğiyle uygulanan desenin alt katmanında ise beyaz bir astar zemin yer almaktadır. Kahverengi stoneware bünye üzerine bilinçli olarak beyaz porselen çamuru sürülmüş ve farklı reçetelere sahip bu iki çamurun pişme esnasında yüzey gerilimlerinden dolayı ortaya çıkan çatlak görüntüsü de dekoratif bir unsur olarak kullanılmıştır. Ancak bu durum geleneksel seramik sanatı anlayışında bir kusur olarak görülmektedir. Yapısöküm kavramı açısından değerlendirildiğinde çatlak katmanın oluşması yapısökümsel bir müdahale olarak karşımıza çıkarken, geleneksel bir desenin bütünlüğünün bozulmuş olması da kültürel işlevin yapısökümü olarak karşılık bulmaktadır.

**Görsel 4.5.1**

*Geleneğe Saygı Serisi*



**Görsel 4.5.2**

*Geleneğe Saygı Serisi*



*Not:* Tuba Marmara, Stoneware, astar uygulaması, 1200 °C, 2023.

*Kaynak:* Tuba Marmara arşivi. (soldaki)

*Not:* Tuba Marmara, Stoneware, astar uygulaması, 1200 °C, 2023.

*Kaynak:* Tuba Marmara arşivi. (sağdaki)

“Geleneksele Saygı II” de (Görsel 4.5.2) ise şablon dekor uygulamasıyla serbest alanlar oluşturulmuştur. Negatif-pozitif alan dengesini sağlayan yeşil astar uygulamasının yapıldığı alanların dışında kalan yüzeylerde, sıraltı dekor uygulamasıyla desen elemanları kurgulanmıştır. Selçuklu halı motiflerinin parçalanarak kullanıldığı kompozisyonda, kültürel işlevin yapısökümü ele alınmaktadır. Bunun dışında tabağın üst yüzeyine kırık seramik parçaları eklenmiş ve bu eklenen parçalar desenlere entegre edilmiştir. “Yer bulma-yer edinme” kavramına hizmet eden bu entegre işlemi de kavramsal açıdan yapısökümün varlığını bizlere kanıtlamaktadır. Ek olarak çalışma raslantısal olarak akıtma yöntemiyle şeffaf sırla sırlanmıştır, bilinçli yapılan bu müdahaleyle bazı yüzeylere sır temas etmemiştir (fotoğrafta parlak alanlar sırlı olan yüzeylerdir). Yine geleneksel seramik sanatı açısından kusur olarak kabul gören bu durum, yapısökümsel müdahaleyle farklı anlam katmanlarına ulaşılmasını sağlamıştır. İşlevsel bir seramik tabak formu yapısökümsel müdahalelerle bir sanat nesnesine dönüşürken, anlam ertelenmiş (différance) ve yeniden inşa edilmiştir.

#### **4.6 Fırtına**

Aşağıda üç farklı açıdan çekilmiş görsellerine yer verilen “Fırtına” adlı çalışma porselen döküm çamuru kullanılarak alçı kalıp ile üretilmiştir. Çalışmaya ilk bakıldığında geleneksel seramik sanatının hata olarak kabul ettiği pek çok unsurun yapısöküme uğratıldığı gözlemlenmektedir. İşlevsel bir bardak formundan üretilen çalışmada; kalıpla döküm alınması sırasında, çamurun boşaltıldığı anda döküm ağzında birikip kalınlık alan çamur parçaları ürünün kalıptan çıkarılmasından sonra temizlenmemiş, formun bir parçası olarak kompozisyona dahil edilmiştir. Yine kalıp birleşim yerlerinden sızan çamurların iz olarak yüzede kaldığı çalışmada, endüstriyel seramik ürünü için kusur olarak görülen bu durum düzeltilmemiş ve dekoratif bir unsur olarak değerlendirilerek anlatıma katkı sağlamıştır. Ayrıca döküm kusuru olarak bilinmesine rağmen çalışmada anlatımı kuvvetlendiren bu durumu daha da vurgulamak adına, sırüstü yıldız dekor uygulamasıyla, dikkatleri daha da çok üzerine çekmiştir.

#### Görsel 4.6.1

*Fırtına*



*Not:* Tuba Marmara, Porselen, 1220 °C, 2023.

*Kaynak:* Tuba Marmara arşivi.

Çalışmada (Görsel 4.6.1) yapışökömsel okumaya imkan veren bir diğör unsur da yine aynı kalıptan üretilen bir bardağı ait kırık parçaların çalışmayı oluşturan form yüzeyine yapıştırılmış olmasıdır. Kırılan porselen bardağı ait iz'leri hala üzerinde taşıyan parçalar, başka bir forma entegre edilerek farklı bir anlam katmanına ulaşmaktadırlar. Bu yönüyle de yapışöküm kavramlarından iz (trace) kavramına hizmet eden çalışma, anlam ertelenmesinin gerçekleşmesiyle yapışöküm kavramına örnek olarak gösterilebilmektedir. Diğör taraftan Geleneksel Türk Desenleri'nden 'Kalyon' ve 'Bulut' deseninin kullanıldığı çalışmada, desen bütünlüğü sağlanmamış, desenler birbirlerinden bağımsız olarak sıraltı dekor yöntemiyle bünye üzerine uygulanmıştır. Kültürel işlevin yapışökümüne hizmet eden bu durum, çalışma açısından yapışöküm kavramını yaşatan önemli bir detay olarak değerlendirilmektedir.

#### 4.7 Her Şey Olacağına Varır

Çini sanatında kullanılan geleneksel bir kavanoz formundan (şah kavanoz) üretilmiş olan "Her Şey Olacağına Varır" adlı çalışma, porselen döküm çamuru kullanılarak alçı kalıpla şekillendirilmiştir. Form üzerinde biçimsel bir müdahalenin yapılmadığı görölmemektedir.

Porselen kavanoz formu yüzeyinde sıralı dekor tekniği kullanılarak geleneksel bir motif olan Bulut ve Simurg kuşu motifi kullanılmıştır. Geleneksel desenlerde istenilen bir özellik olan desen bütünlüğü söz konusu çalışmada gözlemlenmemektedir. Kültürel işlevin yapısökümü olarak değerlendirilecek bu durum, yapısöküm kavramıyla bağ kurmamıza imkân sağlamaktadır. Kullanılan diğer detaylar ise yazı bloklarından oluşmaktadır. Doris Day tarafından Alfred Hitchcock'un *The Man Who Knew Too Much* (*Çok Şey Bilen Adam*) filminde seslendirilerek üne kavuşan şarkının nakaratını oluşturan Que Sera Sera (Whatever Will Be, Will Be) ifadesinden (her şey olacağına varır) esinlenilerek, bir slogan gibi çalışmaya entegre edilen yazı, kimi yerde mono baskı tekniklerinden biri olan linol baskıyla, kimi yerde de fırça dekorla uygulanmıştır.

#### Görsel 4.7.1

*Her Şey Olacağına Varır*



*Not:* Tuba Marmara, Porselen, 1220 °C, 2023.

*Kaynak:* Tuba Marmara arşivi.

Linol baskı tekniğinin uygulandığı yerlerde silinmiş, parçalanmış bir iz niteliğinde varlık gösteren yazı, yapısöküm kavramlarından iz (Trace) kavramını bizlere hatırlatmaktadır. Yazı artık sabit bir anlam taşıyıcısı değildir, geçmişte var olan bir yazının izi olarak geleceğe gönderme yapmaktadır. Anlamın ertelendiği ve asla tam anlamıyla bulunamayacağı izlenimini veren çalışma bu yönüyle yapısöküm kavramını bize yansıtmaktadır.

#### 4.8 Sensedim Serisi

“Sensedim” adlı seri araştırmacının 2023 yılında Eskişehir/ Odunpazarı Oda Art Galeri’de açtığı ilk kişisel sergisinde yer alan bir seriden oluşmaktadır. Araştırmacının 2019 yılında kaybettiği annesinin anısını yad etmek amacıyla düzenlediği sergideki çalışmalarda ortak öge olarak annesinden ona miras kalan, annesinin çok değer verdiği aile üyeleriyle bir arada olduğu fotoğraflar ve el işlemleri olmuştur.

Söz konusu siyah beyaz fotoğraflar dijital yazıcılarda dekal kâğıdı üzerine basılarak, sulu çıkartma tekniğiyle sırlı yüzeye uygulanıp 780 °C’de pişirilmişlerdir. Fotoğraflar, geçmişin temsilini oluşturan, geçmişte yaşanmış olan bir anı durdurup tıpkı bir anı belgesi gibi bugüne ve geleceğe o an’ı taşıyan aracı nesne niteliğindedirler. Ancak bu çalışmada anı belgesi niteliğini taşıyan fotoğraflar kopya edilerek bir sanat nesnesi üzerine taşınmıştır. Böylelikle yeni bir bağlamda varlık sürdüren fotoğraflar, yoruma açık hale gelerek, anlamın erteleneceğini (différance) bizlere hatırlatan yapısöküm kavramına hizmet etmektedirler.

##### Görsel 4.8.1

*Sensedim I*



*Not:* Tuba Marmara, Stoneware, Porselen, hazır nesne, dekal, 1200 °C, 2023.

*Kaynak:* Tuba Marmara arşivi.

“Sensedim” TDK sözlüğünde yer alan bir kelime olmasa da halk arasında eski Türkçe’ye ait bir terim olduğu ve “susamak gibi, sensiz kaldım, sana hasret kaldım, seni özledim” anlamlarına geldiği bilinmektedir. Özlem kavramının gündeme yapılan bu seride asamblaj tekniği kullanılarak özlenen kişiye ait (araştırmacının annesi) eşyalar da çalışmaya entegre edilmiştir. Sensedim I’de (Görsel 4.8.1) stoneware döküm çamuru kullanılarak alçı kalıp ile şekillendirilmiş 25 cm çapında tabak formu kullanılmıştır. Zeminde yer alan tabakta herhangi bir biçimsel müdahale yapılmamış, üzerine 16 cm çapında, porselen döküm çamuru kullanılarak alçı kalıpla üretilen tabak formunun, kırılıp yeniden bir araya getirilerek düzenlenen hali yerleştirilmiştir. İki tabak formunun arasına ise araştırmacının annesi tarafından işlenmiş dantel parçası asamblaj olarak yerleştirilmiştir. Bunun dışında yine anne tarafından işlenmiş bir nakış parçası da bir hazır nesne olarak kompozisyona dahil edilmiştir.

#### Görsel 4.8.2

*Sensedim II*



*Not:* Tuba Marmara, Stoneware, Porselen, hazır nesne, fırça dekor, dekal, 1200 °C, 2023.

*Kaynak:* Tuba Marmara arşivi.

Dantel ve nakış parçası burada anneye ait somut bir anı nesnesini temsil ederken, kadın emeğine de bir gönderme yapmaktadır. Yumuşak bir materyal olan ipten üretilen dantele karşılık, sert ve kırılğan olan seramik malzeme ayrıca bir zıtlık ortamı da oluşturmaktadır. Parçalanan beyaz tabak formunun bu kez kintsugi tekniğinden başka, dikişle bir araya

getirilmesi de yine kadın emeği üzerinden bir okuma yapmamıza olanak tanımaktadır. Anlamın ertelendiği, farklı anlam katmanlarının olduğu bu çalışmada, yapısöküm kavramının başta işlevselliğin ertelenmesi olmak üzere iz ve anlamın ertelenmesi bakımından karşılıklarını bulabilmekteyiz.

Yine bir anı nesnesi olan siyah beyaz fotoğrafla karşımıza çıkan Sensedim II (Görsel 4.8.2) adlı çalışma stoneware döküm çamuru kullanılarak alçı kalıp ile şekillendirilmiş 25 cm çapında tabak formu ve onun üzerine yerleştirilmiş, bir kısmı bilinçli olarak kırılmış porselen tabaktan oluşmaktadır. Beyaz porselen tabağın kırık parçasının, büyük tabak alanında bıraktığı boşluk üzerinde Geleneksel Türk Desenleri'ne ait bir motif fırça dekor uygulamasıyla gerçekleştirilmiştir. Yer yer yıldız dekorun uygulandığı çalışmada desen bütünlüğü bozulmadığı için, yapısökümsel okuma bu kez bu bağlamda gerçekleşmeyecektir. Beyaz tabak üzerinde iki kardeşe ait bir fotoğraf kopyası yer almaktadır. Artık bu fotoğraf, geçmişin temsili olmaktan öte, temsilin izi olarak yoruma açık bir sanat nesnesi olmaktadır. Anlamın sabit olmadığını, sürekli ertelendiğini ve fark meydana getirdiğini ifade eden bu çalışma yapısöküm kavramını bizlere çalışma bağlamında hissettirmektedir. Kırık tabak parçası üzerinde kullanılan hazır nesne niteliğindeki ip ise birbirine dolanan sarmal yapısıyla aile üyelerinin birbirlerine olan duygusal bağlılıklarını temsil etmektedir. Kahverengi tabakta sır kullanılmaması ve beyaz tabağın sırlı yüzeye sahip olması ise zıtlığı (ikili karşıtlık, Batı metafiziği eleştirisi) başka bir yapısökümsel unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sensedim III adlı çalışmada (Görsel 4.8.3) tek bir tabak formu karşımıza çıkmaktadır. Stoneware döküm çamuru kullanılarak alçı kalıp ile şekillendirilmiş 25 cm çapında tabak, bu kez bilinçli bir müdahaleyle kırılmamış, ama kırılan parça kintsugi tekniğiyle bir araya getirilerek anlamın ertelenmesi gerçekleşmiş, dolayısıyla yapısökümsel bir müdahalede bulunulmuştur.

Tabak formu iki farklı renk bölgesine ayrılmıştır. Beyaz alanda yine annenin gençliğine ait bir siyah beyaz fotoğrafa yer verilmiştir. Yukarıdaki örneklerde de detaylıca anlatıldığı gibi bu bir anı nesnesinin izi niteliğindedir. Kahverengi alanda ise, yine anne tarafından işlenmiş danteller kullanılmıştır ama bu kez dantel parçaları porselen çamuruna batırılmış ve bir müddet bekletilerek kalınlık alması sağlanmıştır. Fırın ortamında, pişirim esnasında yanan dantel parçaları çamurda izini bırakarak anlamın ertelenmesine ve yapısöküm kavramının söz konusu çalışma üzerinden okunmasına imkân sunmuştur.

### Görsel 4.6.3

*Sensedim III*



*Not:* Tuba Marmara, Stoneware, hazır nesne, dekal, 1200 °C, 2023.

*Kaynak:* Tuba Marmara arşivi.

Parçalar halinde düzenlenen porselen dantel birimler üzerine araştırmacı tarafından sim iplikle motifler işlenerek, kadın emeğine yapılmak istenen vurgunun güçlendirilmesi amaçlanmıştır. Fotoğrafın sol yanına konumlandırılan kompozisyon; emeğin, anının, özlemin iz'i olarak, işlevselliğin yapısöküme uğratılarak yeni anlam katmanlarının gündeme geldiği bu çalışma için ikincil bir yapısökümsel okuma alanı sunmaktadır.

### 4.9 Kırıklarından Doğan

Üç parçadan oluşan “Kırıklarından Doğan” adlı çalışma ağız çapı 13 cm olan kâse formundan oluşmaktadır. Porselen döküm çamuruyla, alçı kalıpla şekillendirme yöntemiyle şekillendirilen kaseler iki renkte üretilmişlerdir. Henüz deri sertliğindeyken bilinçli bir müdahaleyle kırılan kâse formlarının parçaları, farklı renklerin bir araya getirilmesiyle yeniden inşa edilmişlerdir. Form bütünlüğünün tamamlanması göz ardı edilen tasarım, bu yönüyle (işlevi ertelenmesi, form bütünlüğünün bozulması, farklı anlam katmanlarının oluşması) yapısöküm kavramını gündeme getirmektedir.

#### Görsel 4.9.1

*Kırıklarından Doğan*



*Not:* Tuba Marmara, Porselen, fırça dekor, parça ekleme, 1200 °C, 2024.

*Kaynak:* Tuba Marmara arşivi.

Kavramsal açıdan; yeniden doğuşu, umudun tükenmediğini, kırıklarından hayatın yeniden yeşereceğini gündeme getirmeye odaklanan çalışma (Görsel 4.9.1), birleştirilen kırıkların içinden yeni yaşam formlarının yeşerdiğini gösteren dekoratif rölyefleri de içeriğinde barındırmaktadır. Elle şekillendirilen bu rölyefler, mavi ve beyaz plastik porselen çamuruyla şekillendirilmişlerdir.

Farklı renk alanlarına sahip çalışmada, negatif-pozitif etkinin hâkim olduğu görülmektedir. Bu alanlardan bazılarında çizgisel, bazılarında ise stilize bitkisel motiflerin fırça dekor yöntemiyle çizilmiş olduğu gözlemlenmektedir. Zıtlık olgusunu gündeme getiren bu durum, yapısöküm kavramının ikili karşıtlıkları sorgulayıp, yapısöküme tabi tuttuğu (Batı Metafiziği Eleştirisi) düşünceyle paralellik göstermektedir.

İşlevsel bir kâse formunun, biçimsel müdahaleyle işlevinin yapısöküme uğratıldığı bu çalışmada, anlam ertelenmiş, işlevsel bir ürün sanat nesnesine dönüşmüş, yeni anlam katmanları meydana gelmiştir.

Araştırmacı tarafından yukarıda detaylı incelemesi yapılan dokuz adet çalışmadan da anlaşılacağı üzere, yapısöküm kavramı sadece biçimsel müdahaleyle gerçekleşen bir

eylem değildir. Ama ortak nokta olarak varılan sonuç daima anlamın ertelenmesi, yeni anlam alanlarının açılması ve farklı okumalara imkân sunuyor oluşudur. Alternatif bir dil oluşturulması açısından sanatçılara yeni imkanlar sunan yapı söküm kavramı, postmodernist süreçte gündeme gelmesiyle birlikte çağdaş seramik sanatında pek çok sanatçıya yeni bir yol açmış, açmaya da devam edecektir.



## SONUÇ

Seramik sanatı, plastik sanatlar alanında köklü bir yere sahip olan ve adını doğrudan kullanıldığı malzemeden alması bakımından hem bir bilim dalı hem de bir sanat dalı olarak seçkin bir konuma sahiptir. Keramik malzemenin pişirilmeden önce plastik kıvamda olması, istenilen şekillendirmenin kolaylıkla yapılabilmesini sağlamaktadır. Bu yönüyle sanat tarihi boyunca ressamlar başta olmak üzere farklı sanat disiplinlerindeki sanatçıların da dikkatini çekmiş ve günümüze bu konuda pek çok nitelikli sanat eseri kazandırılmıştır.

Geleneksel algının kırılmaya başladığı modern dönemde seramik sanatı da bu dönüşümlerden etkilenmiştir. Gerek endüstriyel seramik alanında gerekse sanat nesnesi olarak gözle görülür farklılıkları üzerinde taşımaya başlamıştır. Keramik sanatı alanında Peter Voulkos ile kendini iyice hissettiren bu değişim algısı, postmodern süreçte zirveye çıkmıştır. Postmodern dönemle birlikte seramik artık bir nesne değil, kavram yükü olan, işlevi göz ardı etmiş bir hafıza ve kimlik taşıyıcısı konumuna erişmiştir.

Edebiyat ve felsefe alanlarında da benzer dönüşümlerin yaşandığı postmodern dönemde, Fransız filozof Jacques Derrida'da postyapısalcı bakış açısıyla yapısöküm kavramını gündeme taşımıştır. Felsefe temelli bir edebiyat eleştirisi olan yapısöküm kavramı, Derrida tarafından çok da net cümlelerle tanımlanmamıştır. Derrida yapısökümün tanımlanmaya çalışıldıkça anlamını yitireceğini, bağlamından koparılacağını düşünmüş ve onu net bir şekilde tanımlamamayı bilinçli olarak tercih etmiştir. Ona göre yapısöküm bir eleştiri yöntemi değildir, bir kavram değildir, kısacası bir -değiller silsilesi olarak zihinlere yer edinmesini, muğlak bir alanda konumlanmasını istemiştir.

Bunun yanında yapısöküm kavramını anlatmaya çalışırken, onun anlaşılmasına destek olacak birkaç kavramı da (söz merkezilik, différance, iz ve ek) adeta bir tanımlar paketi olarak beraberinde sunmuştur. Yapısöküm temelinde birçok filozofun fikirlerinden beslenen, bunun yanında bazı filozofların da düşüncelerinin Derrida tarafından çürütülmesi sonucu gündeme gelen bir kavramdır (sanat alanında 'kavram' olarak kullanılması daha uygun görülmüştür). Başta Heidegger ve Saussure olmak üzere yapısalcı düşünürlerin izlerini taşıyan yapısöküm kavramı, Batı Metafiziği eleştirisi ve dil temelli çalışmaların ekseninde şekillenmiştir.

Tüm bu etkileşimlerin ışığında yapısöküm kavramı merkezi reddeder, anlam tek bir merkeze bağlı değildir. Edebiyat eleştirisi temelli bir yapısı olması bakımından düşünüldüğünde, okuyucu üzerinden değerlendirme yapılacak olursa, anlamın okuyucu sayısı kadar artacağını, bu sebeple de anlamın sürekli ertelendiği fikrini savunmaktadır. Bu durum sanat alanında düşünüldüğünde ise eserin izleyici sayısı kadar anlam katmanına sahip olacağı sonucuna ulaşılmaktadır.

Postmodernist dönemle birlikte disiplinlerarası etkileşimler kendini göstermiş ve böylece anlatım biçimlerinde alternatif yollar gündeme gelmiştir. Yapısöküm kavramının ve seramik sanatının etkileşimi de tam bu dönemde, 1960'ların sonlarında kendisini göstermeye başlamıştır. Her ne kadar modern dönemde, bilhassa Kübizm ile birlikte biçimsel parçalama ve yeniden yapılandırma gibi yapısökümsel yaklaşımlar kendini göstermeye başlamış olsa da "yapısöküm" kavramı henüz Derrida tarafından ortaya atılmamıştı. Derrida'nın yapısöküm kavramını felsefi ve eleştirel bir yöntem olarak gündeme taşımasıyla birlikte, bu düşünsel yönelim sanat alanında daha bilinçli bir anlatım diline dönüşmüş; özellikle seramik sanatında yeni anlatım olanaklarının yolunu açarak seramik sanatının daha güçlü bir konuma ulaşmasına zemin hazırlamıştır.

Seramik malzemenin ürüne ya da esere dönüşürken geçirdiği tüm evreler dikkate alındığında, aslında yapısökümün tüm gerekliliklerini içerisinde barındırdığı anlaşılabacaktır. Şekillendirme aşamasından sonra kurumaya kadar olan süreçte seramik çamurunun nemini kaybetmesi, tamamen kurduğunda ise boyutunun bir miktar küçülmesi, pişirim aşamasından sonra sert ve kırılgan bir yapıya sahip olması gibi fiziksel ve kimyasal dönüşümler de yapısöküm kavramının temelini oluşturan, anlamın sürekli değişmesi, ertelenmesi ve anlamın çoğalması gibi konularla yakından bir benzerlik göstermektedir.

Yukarıda da bahsedildiği gibi seramik malzeme kırılgan bir özelliğe sahiptir. Ancak olumsuz olarak düşünülecek bu özellik, yapısöküm kavramıyla olumlu bir dönüşüme hizmet etmektedir. Kırık seramik parçaların bir araya getirilip kompoze edilmesiyle oluşturulacak yeniden yapılandırmayla, kırık parçaların izleri değişmeksizin yeni anlam katmanları oluşacaktır. Sanatçılar için alternatif anlatım dili olarak düşünülebilecek yapısöküm kavramı bu sayede anlamın sürekli ertelenmesine, yeniden bir araya gelişlerle yeni anlamlar üretilmesine hizmet edecektir. Yalnızca kırık parçaların bir araya getirilmesi olarak düşünülmemesi gereken yapısöküm ve seramik iş birliği, kavramsal

boyutta da yapışökümsel dönüşümlerin form üzerinde yapılacak müdahaleler sonucu anlatım diline katkıda bulunmuş olduğu sayısız örneklere eşlik etmektedir.

Endüstriyel seramik bir ürününün işlevinden uzaklaştırılıp artistik bir nesneye dönüştürölmesinden tutun, sadece form yüzeyindeki dekoratif unsurlara yapılacak küçük müdahalelere kadar pek çok konuda yapışöküm kavramı ve seramik sanatı iş birliğı, seramik sanatçıları için anlatım dillerini kuvvetlendirmek adına sayısız fırsat sunmuş ve sunmaya da devam edecektir.

Dolayısıyla, seramik sanatında yapışöküm, sadece bir kırma ve bozma süreci değil; yeniden kurma, yeniden anlamlandırma ve temsilin yapısal kodlarını sorgulama pratiğı olarak tanımlanmıştır. Bu yönüyle, çalışmanın ortaya koyduğı yaklaşım çağdaş seramik sanatında kuramsal derinliğı olan, felsefi zemine oturmuş bir anlatım dili önerisi olarak değeriendirilebilir olduğı ön görölmektedir.

## KAYNAKÇA

- Acıbal, N. (2023). Antik Mısır Pastası Çamurlarının Üretim Yöntemlerinin Geliştirilmesi Ve Form Uygulamaları (Yayın Numarası: 796919). [Yüksek Lisans Tezi. Sakarya: Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Seramik ve Cam Anasanat Dalı]. Ulusal Tez Merkezi.
- Ağatekin, E., (2021). 21.yy Seramik Sanatında Yeni Arayışlar: İleri Dönüşüm Eğilimi. VİRÜS Üç Aylık Kültür-Sanat ve Edebiyat Ortak Kitabı (s.362-383), İzmir: Isık Yayınları.
- Akay, A. (1999). Yapıbozma ve Plastik Sanatlar. *Toplumbilim Jacques Derrida Özel Sayısı* (s. 13-23). içinde İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Akay, A., & Zeytinoğlu, E. (2013). *Pisuarın Bir Dekonstrüksiyonu*. İstanbul: Berdan Matbaacılık.
- Antmen, A. (2013). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Artun, A. (2012). *Cobra*. <https://www.e-skop.com/skopbulten/cobra/806> adresinden alındı
- Asar, M. C. (2024). *Artılop*. <https://artilop.co/david-salle-eserleri-ilk-kez-istanbulda/> adresinden alındı
- Atay, İ. C. (2017). 1945 Sonrası Toplumsal Olayların Etkisindeki Sanat Ortamı ve Seramik Sanatı (Yayın Numarası: 477360). [Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Yaşar Üniversitesi SBE Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı]. Ulusal Tez Merkezi.
- Avcı, S., & Uslu, M. (2019). Ai Weiwei'nin Muhalif Sanatı. *Akdeniz Sanat*, 13(23), s. 19-29. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/akdenizsanat/issue/42925/519329>
- Aydınalp, E. B. (2017). Jacques Derrida'da Yazı ve Anlam Oyunu . *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, (38), s. 151-160. <https://doi.org/10.21497/sefad.376980>
- Aytekin, C. A., & Bahadır, A. (2022). Foucault'nun Benzeyiş ve Andırış Kavramları Bağlamında Çağdaş Sanatta Dilsel Belirsizlik (Kopukluk). *Uluslararası İnsan ve Sanat araştırmaları Dergisi*, 7(4), s. 290-305. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ijhar/issue/73411/1146101>
- Aytekin, S. (2020). *Resim Sanatında Yaratıcı Bir Tavır Olarak Yapıbozum* (Yayın Numarası: 61562). [Yüksek Lisans Tezi. Kastamonu Üniversitesi SBE Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı]. Ulusal Tez Merkezi.
- Baykal, G. (2019). Sanatta Dekonstrüktivizm (Yapıbozum) ve Frank Stella (548396). [Yüksek Lisans Tezi. Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi GSE Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı]. Ulusal Tez Merkezi.
- Berk, Y., & Kasım Yıldırım. (2015). Yapısalcılık ve Postyapısalcılık Bağlamında Dil ve Metinden Anlam Kurma. *Okuma ve Yazma Araştırmaları*, 3(2), 39-45. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/227523>

- Boynukalın, A. R. (2020). Valery Hegarty Enstalasyonlarında Kültürel Belleğin Yapısökümü. *Fine Arts*, 15(4) s. 278-292.  
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/nwsafine/issue/57519/772025>
- Boz, G. (2011). İroni Kavramının Postmodern Dönüşümü ve Postmodern Seramik Eserlerde İroni (Yayın Numarası: 296610). [*Yüksek Lisans Tezi*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi GSE Seramik ASD]. Ulusal Tez Merkezi.
- Büyükparksız, M. A. (2021, Nisan). Postmodern Sanattan Güncel Sanata Yapıbozuma Uğrayan Bedenler. *Sanat Tarihi Dergisi*, 30(1), s. 105-147.  
<https://doi.org/10.29135/std.741942>
- Canbolat, A. (2016). Amerika'da Çağdaş Seramik Sanatının Gelişiminde Etkili Olan Akımlar . *Sanat Dergisi*, 29, s. 5-14.  
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunigsfd/issue/24331/257862>
- Cevizci, A. (1999). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Cılız, F. (2022). Heidegger'in "Nietzsche Beni Mahvetti!" Sözü Üzerine Bir İnceleme. *Temaşa Erciyes Üniversitesi Felsefe Bölümü Dergisi*, 17, s. 92-103.  
<https://doi.org/10.55256/temasa.1027428>
- Çileroğlu, B., & Balcı, M. (2018, Haziran). Dekonstrüksiyon Kavramsalında Moda Tasarımı. *International Journal of Cultural and Social Studies*, 4(1), s. 13-28.  
<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/525886>
- Çıtak, E. (2014). Postkolonyalizm ve Batı Sinemasında Doğu-Batı ayrımına Yönelik Postkolonyal Öğeler. *Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 7(2), s. 561-578. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/hititsosbil/issue/7717/101070>
- Çulha, D. (2019). Barbara Kruger'in Tasarımlarını Göstergelerarasılığın Yeniden Üretim Yöntemleriyle Okumak. *İbad sosyal Bilimler Dergisi*, (özel sayı), s. 38-52.  
<https://doi.org/10.21733/ibad.603536>
- Danabaş, N. (2023). 21. Yüzyık Kil Malzeme İle Yapısöküm Metodu Üzerinden Sanatçı ve Yapıt Okumaları. *Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art*, 8(16), s. 68-89.  
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/ijiaa/issue/80463/1356751>
- Demir, R., & Cerenoğlu, M. (2020, Ekim). Modern Sanatta Aksesuar: Şakir Gökçebağ Sanatında Sıradan Nesneler ve Sıradışı Formlar. *İdil Dergisi*, 74, s. 1541-1549.  
doi: 10.7816/idil-09-74-04
- Derrida, J. (1999). Différance. *Toplumbilim Jacques Derrida Özel Sayısı*, s. 49-61.
- Direk, Z. (2016). Platon'un Eczanesi'ne Önsöz. Derrida içinde, *Platon'un Eczanesi* (s. 11). İstanbul: Alfa Yayıncılık.
- Doğan, S. (2021, Aralık). Postmodern Sanat ve Jacques Derrida; Düşünsel İlişkiler, Estetik Bağlamlar. *International Social Sciences Studies Journal* , s. 5662-5675.

- Doğan, S. (2022). Feminist Sanatta Eleştirel bir Model Olarak Yapısöküm. *Ubcak Uluslararası Bilimsel Çalışmalar Kongresi*.
- Erbarıştıran, T. (2021). *Türk Edebiyatında Örneklerle Yapısöküm Çözümlemeleri*. İstanbul: Kitapyurdu Yayıncılık.
- Erdem, B. K. (2019). *Batı Metafiziğinden Postmodernizme "Ötekinin" Kökleri*. Konya: Eğitim Yayınevi.
- Erenus, Ö. K. (2014). *Marcel Duchamp*. İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Erhat, A. (2025). *Mitoloji Sözlüğü*. Academia.edu: [file:///C:/Users/Acer/Downloads/Azra\\_Erhat\\_Mitoloji\\_Sozlugu%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Acer/Downloads/Azra_Erhat_Mitoloji_Sozlugu%20(1).pdf) adresinden alındı
- Erzincan, A., Yıldız , N., Parlak, D., Uysal, B., Türkmen, E., Kara, T., . . . Mercin, L. (2023). Sofra Seramiği Tasarımlarında Soyut Sıçavurumculuk ve Form Tasarımı Uygulama Örneği. *Asos Journal*, s. 370-388. DOI: <http://dx.doi.org/10.29228/ASOS.66409>
- Farlove, A. (2019). *Kamm Teapot Foundation*. <https://kammteapotfoundation.org/funk-art-arneson-gilhooly/> adresinden alındı
- Fineberg, J. (2011). *1940'tan Günümüze Sanat*. Karakalem Kitapevi Yayınları.
- Geray, G. H. (2023). *Mimarın Dokunuşu, Derrida ve Şiirsellik*. Oggito: <https://oggito.com/icerikler/mimarın-dokunusu-derrida-ve-siirsellik/68216> adresinden alındı
- Graf, M. (2025, Şubat 22). *Şakir Gökçebağ*. <https://sakirgokcebag.com/marcus-graf/> adresinden alındı
- Gültekin, A. C. (2017). Michel Foucault'nun Magritte Yorumu ve Sözcük Nesne Kopukluğu. *Dört Öge*, s. 49-63.
- Güneş, C. D. (2004). Jacques Derrida'da Yapıbozum ve İz İlişkisi Üzerine. *Felsefe Dünyası*, (40), s. 136-147. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1870230>
- Güven, S. (2022). Çağdaş Sanat Pratiklerinde Yaratıcı Bir Tavrı Olarak Yapıbozum (Yayın numarası:711960) . [Yüksek Lisans Tezi ,Akdeniz Üniversitesi GSE Sanat ve Tasarım ASD]. Ulusal Tez Merkezi.
- Hoffman, S. (2017). Porcelain with character. <https://www.newarklifemagazine.com/2017/04/25/140569/porcelain-with-character> adresinden alındı
- İbrahim, A. (2014). Deconstructivism: Style, Follies and Founders. *The Journal of Engineering*, s. 1-17. DOI:10.13140/RG.2.2.30449.17765

- İn, H., & Canduran, K. (2023). 20.yy Sonrası Seramik Sanatını Etkileyen Sanat Hareketleri ve Sofra Seramiğinin Sanat Nesnesine Dönüşümü. *Sanat Yazıları*, 48, s. 103-116.  
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/sanatyazilari/issue/77790/1307925>
- İnce, F.,N. G. (2023). Sürrealizm Akımının Seramik Sanatına Figür ve Dekor Uygulaması Olarak Yansıması. *Ijses Uluslararası Sosyal Ve Ekonomik Çalışmalar Dergisi*, 4 (1), s. 64-79. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/gsijses/issue/77323/1219136>
- Işıktan, F. (2023). Çağdaş Seramik Sanat Ve Tasarımında Maksimalist Eğilimler. *Sdü Art-E*, 16 (32), s. 1044-1062. <https://doi.org/10.21602/sduarte.1355000>
- Kanışkan, E. (2017). Kintsugi: Yara İzlerinin Güzelliği. *Ulakbilge*, 6(21). s. 161-178.  
<https://www.ulakbilge.com/makale/pdf/1518765282.pdf>
- Karakaş, M. (2019). Kübizm Akımının Seramik Sanatındaki Etkileri ve Uygulamaları (Yayın Numarası: 572503). [*Yüksek Lisans Tezi*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Kaya, P. (2022). Plastik Açısından Yapısökümcü Bir Okuma (757489). [Yüksek Lisans Tezi. Bursa Uludağ Üniversitesi SBE Resim Anasanat Dalı]. Ulusal Tez Merkezi.
- Kayıhan, İ. (2020). Kıta Avrupası Felsefesinde Postyapısalcı Edebiyat Kuramının Yeri ve Önemi. *Anasay*, 4 (13), s. 191-216. <https://doi.org/10.33404/anasay.732672>
- Kaytan, E. (2009). Modern Sanatta Figüratif Seramik Heykeller (Yayın Numarası:236063). [*Yüksek Lisans Tezi*. İzmir : Dokuz Eylül Üniversitesi GSE Seramik Anasanat Dalı]. Ulusal Tez Merkezi.
- Kent, R. (2025, Nisan 22). *Yinka Shonibare MBE*. Prestel Publishing: [https://prestelpublishing.penguinrandomhouse.de/leseprobe/Yinka-Shonibare-MBE-revised-and-updated-edition-/leseprobe\\_9783791348728.pdf](https://prestelpublishing.penguinrandomhouse.de/leseprobe/Yinka-Shonibare-MBE-revised-and-updated-edition-/leseprobe_9783791348728.pdf) adresinden alındı
- Keskin, İ. (2021). *Yapısalcılıktan Postyapısalcılığa Sosyal Teorinin Dönüşümü*. İstanbul: Dün Bugün Yarın Yayınları.
- Khatib, O. A., & Khoukhi, M. (2019). *İnşaat ve Yapı Mühendisliğinde Güncel Trendler*. İris Publishers: <https://irispublishers.com/ctcse/fulltext/an-overview-of-zaha-hadid-biography-a-closer-look-at-architectural-and-structural-designs.ID.000591.php> adresinden alındı
- Kılınç, S. (2024). New York Dada Seramiğine Bir Bakış: Beatrice Wood'un Sofistike İlkelleri. *SDÜ ART-E*, 17(33), s. 333-354.  
<https://doi.org/10.21602/sduarte.1463201>
- Kırcı, N. (2005). Dekonstrüktivizm ve Ortaoyunu - Karagözde Ortak Kavramlar. *Gazi Üniversitesi Müh. Mim. Fakültesi Dergisi*, 20(1), s. 21-27.  
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/gazimmfd/issue/6663/88874#article-authors-list>

- Kula, M. (2023). 21. yy Takı Tasarımlarında Dekonstrüktivizm'in Etkileri Yayın Numarası: 861214). [*Sanatta Yeterlik Tezi*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi GSE Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı]. Ulusal Tez Merkezi.
- Küçükalkan, G. (2020). *Derrida ve Yapısöküm Anlam-Haber-Söylem*. İstanbul: Arı Sanat Yayınları.
- Küçükalp, K. (2008). *Batı Metafiziğinin Dekonstrüksiyonu: Heidegger ve Derrida*. İstanbul: Sentez Yayıncılık.
- Küçükalp, K. (2020). *Jacques Derrida*. İstanbul: Ketebe Yayınları.
- Lim, M., Song, B., & Chang, E. (2022). Teaching About Contemporary Chinese Artists in Ceramics, New Media and Installation Art. *Teaching Chinese Arts & Culture: Content, Context And Pedagogy*, s. 337.  
[https://www.researchgate.net/publication/361447079 Teaching about Contemporary Chinese Artists in Ceramics New Media and Installation Art](https://www.researchgate.net/publication/361447079_Teaching_about_Contemporary_Chinese_Artists_in_Ceramics_New_Media_and_Installation_Art)
- Lucy, N. (2012). *Derrida Sözlüğü*. Ankara: BilgeSu Yayıncılık.
- Middeke, M., Müller, T., Wald, C., & Zapf, H. (2012). *English and American Studies Theory and Practice (İngiliz ve Amerikan Çalışmaları Teorisi ve Uygulaması)*. Stuttgart: Verlag GmbH.
- Mikics, D. (2019). *Lacques Derrida Kimdir Entelektüel bir Biyografi*. Ankara: Ayrıntı Basımevi.
- Nazlı, P. (2025). *Kooning'in Resmini Silmek, Robert Rauschenberg, 1953*. gütftblog: <https://blog.gutfsozluk.com/kooningin-resmini-silmek-robert-rauschenberg-1953/> adresinden alındı
- Özdemir, S. (2014). *Ayşe Erkmen: Çağdaş Sanat Pratiklerinde Mekan, Kavram ve Biçim İlişkisi (Yayın Numarası: 358252)*. [Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi GSE Heykel Anasanat Dalı]. Ulusal Tez Merkezi.
- Pek, E. (2021). Bauhaus Tasarım Okulu Yaklaşımında Seramik Tasarımı. *Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, s. 203-234.
- Perry, G., Lowe, A., & Moore, S. (tarih yok). *The Vanity of Small Differences*. London: Hayword Publishing.  
<https://sueburgess2.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/03/grayson-perry-education-pack-final-1.pdf> adresinden alındı
- Ramond, C. (2011). *Derrida Sözlüğü*. İstanbul: Say Yayınları.
- Richards, K. M. (2020). *Yeni Bir Bakışla Derrida*. İstanbul: Kolektif Kitap.
- Rutli, E. E. (2016). Derrida'nın Yapısökümü. *Temaşa Felsefe Dergisi*, (5), 49-68.  
<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/220005>
- Sağlam, M. (1993). *Resimde Yeni Bir Yapılanma Modeli - Halil Akdeniz*. Lebriz.com: <http://www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=550&lang=TR&artistID=447&>

periodID=&bhcp=1&sortBy=retro&sortDir=ASC&pageNo=16&exhID=0  
adresinden alındı

- Sağlam, M. (2020). *halil akdeniz: kültürü görsel dil ile kodlayan bir pratik*. Saglamart: <https://saglamart.com/halil-akdeniz-gorsel-dil> adresinden alındı
- Sarı, R. M. (2005). Tarihi Çerçeve İçindeki Mimari Tasarımlarda "-İzm'ler; Modernizm, Postmodernizm, Dekonstrüktivizm (Yayın Numarası: 171009). [*Yüksek Lisans Tezi*. Trabzon: Karadeniz Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü]. Ulusal Tez Merkezi.
- Sarup, M. (2019). *Postyapısalcılık ve Postmodernizm*. Ankara : Pharmakon Yayınevi.
- Savaş, U. T. (2009). Seramik Sanatında 'Boşluk' . *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(3), s. 105-116.  
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/sanatvetasarim/issue/20664/220441>
- Schapiro, M., & Gen, E. (2025). *Heidegger'e Karşı: Van Gogh'un Ayakkabılarının Hakikati*. e-skop sanat tarihi eleştiri: <https://www.e-skop.com/skopbulten/heideggere-karsi-van-goghun-ayakkabilarinin-hakikati/4661> adresinden alındı
- Scher, R. (2016). "*Americana Gone a Bit Weird*": Valerie Hegarty on Her New Ceramic *Still Lifes*. ARTnews: <https://www.artnews.com/art-news/artists/americana-gone-a-bit-weird-valerie-hegarty-on-her-new-ceramic-still-lifes-7182/> adresinden alındı
- Skinner, Q. (2007). *Çağdaş Temel Kavramlar*. Ankara: Vadi Yayınları.
- Sümer, B. A. (2017). Différance ve Anlam Üzerine. *Sosyal Bilgiler Araştırma Dergisi*, 15 (29), s.65-72.  
[https://www.academia.edu/38692518/DIFF%C3%89RANCE\\_VE\\_ANLAM\\_%C3%9CZER%C4%B0NE](https://www.academia.edu/38692518/DIFF%C3%89RANCE_VE_ANLAM_%C3%9CZER%C4%B0NE)
- Şen, M. (2024). Eşdeğer VIII: Carl Andre Üzerine Bir Değerlendirme. *Asos Journal Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, (50), s. 94-100. DOI : 10.16992/ASOS.12433
- Şentürer, A. (1996). Jacques Derrida, Dekonstrüksiyon ve Peter Eisenman. *Yapı Dergisi*, (180), s. 92-106.  
[https://www.researchgate.net/publication/362579061\\_Jaques\\_Derrida\\_Dekonstruksiyon\\_ve\\_Peter\\_Eisenman](https://www.researchgate.net/publication/362579061_Jaques_Derrida_Dekonstruksiyon_ve_Peter_Eisenman)
- Şölenay, E., & Özer, G. (2013). Peter Osborne'nin Kavramsal Sanat Açılımı Doğrultusunda Çağdaş Seramik Sanatında Kavramsal Çalışmaların İncelenmesi. *Sanat & Tasarım Dergisi*, 4 (4),s. 33-52.  
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/sanattasarim/issue/20648/220296>
- Taligacı, M. M. (2024). Seramik Sanatında Dekonstrüktivist Formların Üç Boyutlu Yazıcılarla Şekillendirilmesi (Yayın Numarası:861214). [*Yüksek Lisans Tezi*.

- Eskişehir: Anadolu Üniversitesi LEE Seramik Anasanat Dalı]. Ulusal Tez Merkezi.
- Tercan, S. T. (2023). Radikal Bir Metin Okuma Stratejisi Olarak Yapısöküm Kavramının Sanata Yansımaları. *International Journal Of Design and Art*, 1(2), 73-88. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/3537810>
- Tunalı, İ. (2008). *Felsefenin Işığında Modern Resimden Avangard Resme*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tunalı, İ. (2012). *Tasarım Felsefesi*. İstanbul: Yem Yayın.
- Uçan, H. (2009). Modernizm/Postmodernizm Ve J.Derridanın Yapısökümcü Okuma Ve Anlamlandırma Önerisi. *Turkish Studies*, 4(8), s. 2283-2306. <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.1045>
- Umut, E. (tarih yok). İleri Dönüşüm ve Sanat: Yaratıcılıkta Sürdürülebilir Gelecek. <https://doi.org/10.61150/gedikyay.250301>, s. 9-21. İstanbul Gedik Üniversitesi Yayınları: <https://press.gedik.edu.tr/kitaplar/doganin-ritmi-enerjinin-donusumu-uretimin-gucu/ileri-donusum-ve-sanat-yaratıcılık-surdurulebilir-gelecek> adresinden alındı.
- Ural, M. (2025). Endüstriyel Seramik Ürünlerin Bir Malzeme Olarak Çağdaş Sanatta Kullanılması (Yayın Numarası: 934479) . [Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Seramik Anasanat Dalı]. Ulusal Tez Merkezi.
- Uzel, Ö. (2021). *Jacques Derrida 20. Yüzyılın En Yenilikçi Düşünürü*. İstanbul: Karakarga Yayınları.
- Uzunoğlu, M. (2019). Yapıbozumcu Çağdaş Sanat Pratikleri. *Yedi: Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi*, sayı 21, 21-31. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/628783>
- West, D. (1998). *Kıta Avrupası Felsefesine Giriş*. İstanbul: Engin yayıncılık.
- Yıldırım, Ö., & Tazeoğlu Filiz, F. (2023). Çağdaş Seramik Sanatında Yeni Bir İfade Biçimi Olarak Yoğun Sırlama ve Sırla Şekillendirme. *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 43, 272-292. <https://doi.org/10.14520/adyusbd.1232894>
- Yıldız, G. (2022, Aralık). Jacques Derrida'nın Batı Metafiziği Eleştirisi Üzerine (Yayın Numarası:770032) [YL Tezi. Kayseri: Erciys Üniversitesi SBE. Felsefe ABD]. Ulusal Tez Merkezi.
- Yıldız, K. (2019). Resim Sanatında Derrida Etkisi: Yapısöküm (Yayın Numarası:581820). [Yüksek Lisans Tezi. Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi GSE Resim Anasanat Dalı]. Ulusal Tez Merkezi.
- Yükseler, G. (2024). Seramik Sanatında Yapıbozumsal Okumalar (Yayın Numarası: 888087). [Sanatta Yeterlik Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi GSE]. Ulusal Tez Merkezi.

Zohar, A. (2012). Smashing!: Fragility, Deconstruction and Fragments in Contemporary [Ceramic] Arts . adresinden alındı.

### İNTERNET KAYNAKLARI

http-1: <https://www.gzt.com/post-oyku/bir-sey-hakkinda-uc-sey-derrida-3579730> (Erişim tarihi: 15.03.2025).

http-2: [https://tr.wikipedia.org/wiki/Fountain\\_%28Duchamp%29](https://tr.wikipedia.org/wiki/Fountain_%28Duchamp%29) (Erişim tarihi: 13.04.2025).

http-3: [https://www.everypainterpaintshimself.com/article/jasper\\_johns\\_fools\\_house\\_1964](https://www.everypainterpaintshimself.com/article/jasper_johns_fools_house_1964) (Erişim tarihi: 11.04.2025).

http-4: <https://en.wahooart.com/@@/AQRU8Y-John-Frederick-Peto-> (Erişim tarihi: 13.04.2025).

https-5 : [https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0mgelerin\\_%C4%B0haneti](https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0mgelerin_%C4%B0haneti) (Erişim tarihi: 19.04.2025).

https-6 : <https://burcakcanbaz.wordpress.com/eserleri-ve-analizleri-3/> (Erişim tarihi: 19.04.2025).

https-7 : <https://www.sfmoma.org/artwork/98.298/> (Erişim tarihi: 21.04.2025).

https-8: <https://www.artnet.com/artists/joseph-kosuth/one-and-three-hammers-EcZNfDX8u7teE7oBhwzpTw2> (Erişim tarihi: 21.04.2025).

https-9: <https://www.izmir.art/tr/mumkun-bir-dunyayi-aralamak-kara-orman-papazi-ya-da-van-gogh-un-postallari-ii> (Erişim tarihi: 22.04.2025).

https-10: <https://www.meer.com/paul-kasmin-gallery/artworks/77943> (Erişim tarihi: 25.04.2025).

https-11: <https://www.thebroad.org/art/barbara-kruger/untitled-your-body-battleground> (Erişim tarihi: 26.04.2025).

https-12: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/andre-equivalent-viii-t01534> (Erişim tarihi: 27.04.2025).

https-13: <https://www.copyrightbookshop.be/en/shop/bernard-tschumi/> (Erişim tarihi: 27.04.2025).

https-14: <https://eisenmanarchitects.com/Wexner-Center-for-the-Visual-Arts-and-Fine-Arts-Library-1989> (Erişim tarihi: 30.04.2025).

https-15: <https://eisenmanarchitects.com/Aronoff-Center-for-Design-and-Art-1996> (Erişim tarihi: 30.04.2025).

- https-16: <https://christinagurunian.com/inspiration-of-the-day-frank-gehry/> (Erişim tarihi: 30.04.2025).
- https-17: <https://www.zaha-hadid.com/architecture/abu-dhabi-performing-arts-centre/> (Erişim tarihi: 25.04.2025).
- https-18: <https://www.kultursanatharitasi.com/halil-akdeniz-kultur-imleri/> (Erişim tarihi: 01.04.2025).
- https-19: <http://www.planb-venicebiennale.com/giris.asp#> (Erişim tarihi: 01.04.2025).
- https-20: <https://hifructose.com/2019/09/12/the-photographs-of-martin-klimas/> (Erişim tarihi: 02.04.2025).
- https-21: <https://artilop.co/david-salle-eserleri-ilk-kez-istanbulda/> (Erişim tarihi: 02.04.2025).
- https-22: <https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2010/may/14/yinka-shonibare> (Erişim tarihi: 02.04.2025).
- https-23: [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Skating\\_Minister](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Skating_Minister) (Erişim tarihi: 03.04.2025).
- https-24: <https://valeriehegarty.com/artwork/3320932-Alternative%20HistoriesThe%20Brooklyn%20MuseumThe%20Canes%20Acres%20Plantation%20Dining%20RoomStill%20Life%20with%20Peaches%2c%20Pear%2c%20Grapes%20and%20CrowsStill%20Life%20with%20Watermelon%2c%20Peaches%20and%20CrowsTable%20Cloth%20with%20Fruit%20and%20Crows%20.html> (Erişim tarihi: 04.04.2025).
- https-25: <https://valeriehegarty.com/artwork/3440258-Still%20Life%20with%20Watermelon%2c%20Peaches%20and%20Crows.html> (Erişim tarihi: 04.04.2025).
- https-26: <https://valeriehegarty.com/artwork/3320984-Alternative%20HistoriesThe%20Brooklyn%20MuseumThe%20Cupola%20House%20Parlor.html> (Erişim tarihi: 04.04.2025).
- https-27: <https://www.yeesookyung.com/translated-vase> (Erişim tarihi: 06.04.2025).

- https-28: <https://www.leicestermuseums.org/news/bernard-leach-ceramics/> (Erişim tarihi: 07.04.2025).
- https-29: <https://www.masterworksfineart.com/artists/pablo-picasso/ceramic/jacqueline-au-chevalet-jacqueline-at-the-easel-2/id/w-7211> (Erişim tarihi: 07.04.2025).
- https-30: <https://tr.pinterest.com/pin/501658845974839307/> (Erişim tarihi: 07.04.2025).
- https-31: <https://www.veniceclayartists.com/ceramics-moderno-marcello-fantoni/> (Erişim tarihi: 07.04.2025).
- https-32: <https://archives-dada.tumblr.com/post/47537504620/beatrice-wood-un-peut-peu-deau-dans-du-savon> (Erişim tarihi: 08.04.2025).
- https-33: [https://www.tulliodalbisola.it/it/tullio\\_futurista.html](https://www.tulliodalbisola.it/it/tullio_futurista.html) (Erişim tarihi: 08.04.2025).
- https-34: <https://www.mutualart.com/Artwork/Untitled/2CEED55184543A14> (Erişim tarihi: 09.04.2025).
- https-35: <https://www.wright20.com/auctions/2020/06/design/136> (Erişim tarihi: 10.04.2025).
- https-36: <https://kammteapotfoundation.org/funk-art-arneson-gilhooly/> (Erişim tarihi: 10.04.2025).
- https-37: <https://www.lamodern.com/auctions/2023/11/design/329> (Erişim tarihi: 11.04.2025).
- https-38: <https://www.bidsquare.com/online-auctions/millea-bros/marilyn-levine-ceramic-sculpture-1978-4938012> (Erişim tarihi: 11.04.2025).
- https-39: <https://americanart.si.edu/artwork/secret-hula-book-jar-36001> (Erişim tarihi: 11.04.2025).
- https-40: <https://www.brooklynmuseum.org/tr-TR/objects/148250> (Erişim tarihi: 12.04.2025).
- https-41: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/490157> (Erişim tarihi: 12.04.2025).
- https-42: <https://kammteapotfoundation.org/peter-shire-teapots/> (Erişim tarihi: 12.04.2025).

https-43: [https://www.artnet.com/artists/carol-mcnicoll/soft-squared-handled-coffee-set-and-tray-0WpPEYpDmtr\\_00sphs2Y0A2](https://www.artnet.com/artists/carol-mcnicoll/soft-squared-handled-coffee-set-and-tray-0WpPEYpDmtr_00sphs2Y0A2)(Erişim tarihi: 15.04.2025).

https-44:<https://www.piano-nobile.com/artists/1334-grayson-perry/works/4437-grayson-perry-layers-of-meaninglessness-1994/> (Erişim tarihi: 15.04.2025).

https-45:<https://www.maaklondon.com/discover/artists/edmund-de-waal/edmund-de-waal-teapot-circa-1995> (Erişim tarihi: 15.04.2025).

https-46:<https://www.edmunddewaal.com/making/the-porcelain-room-1#1> (Erişim tarihi: 15.04.2025).

https-47:<https://www.saengerporcelain.com/product/design-ii-set/>(Erişim tarihi: 16.04.2025).

https-48: <https://ie.pinterest.com/pin/434175220326478947/>(Erişim tarihi: 16.04.2025).

https-49: <https://bravermangallery.com/artists/ronit-baranga/> (Erişim tarihi: 20.04.2025).

https-50:<https://www.laurentcraste.com/abuses?lightbox=dataItem-j3eb55672> (Erişim tarihi: 20.04.2025).

https-51:<https://vilmaceramista.wixsite.com/villaverde/nineties?lightbox=image24qp> (Erişim tarihi: 21.04.2025).

https-52: <https://www.gzt.com/arkitekt/zamansiz-canaklarin-ustasi-alev-ebuzziya-3549829> (Erişim tarihi: 21.04.2025).

https-53:<https://www.canakkalebienali.com/ayse-erkmen/> (Erişim tarihi: 21.04.2025).

https-54: <https://www.mutualart.com/Artwork/COCA-COLA-VASE/A3DDCF1531DFBED3> (Erişim tarihi: 21.04.2025).

https-55: <https://cfileonline.org/online-publications/marek-cecula-dust-real/> (Erişim tarihi: 22.04.2025).

https-56: <https://www.robertcooper.net/gallery/> (Erişim tarihi: 23.04.2025).

https-57:<https://www.aydinlik.com.tr/haber/zamanin-sanata-yansiyan-taniklari-36587> (Erişim tarihi: 24.04.2025).

https-58: <https://www.burcakbingol.com/works-2> (Erişim tarihi: 25.04.2025).

- https-59: <https://www.behance.net/gallery/12103437/The-Flavor-of-Love-Remaining-on-the-Palate> (Erişim tarihi: 30.04.2025).
- https-60: <https://salon94.com/artists/takuro-kuwata/artworks/chawan-tk-709> (Erişim tarihi: 01.05.2025).
- https-61: <https://www.aic-iac.org/member/sidika-sibel-sevim/> (Erişim tarihi: 01.05.2025).
- https-62: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/andre-equivalent-viii-t01534> (Erişim tarihi: 01.04.2025).
- https-63: [https://dirimart.com/Artists/Ayse\\_Erkmen/13](https://dirimart.com/Artists/Ayse_Erkmen/13) (Erişim tarihi: 05.05.2025).
- https-64: <https://www.artfulliving.com.tr/gundem/david-sallenin-refakatsiz-cocuklar-sergisi-sevil-dolmaci-istanbulda-i-30337> (Erişim tarihi: 05.05.2025).
- https-65: [https://www.re-thinkingthefuture.com/architectural-community/a11260-life-of-an-artist-yinka-shonibare/#google\\_vignette](https://www.re-thinkingthefuture.com/architectural-community/a11260-life-of-an-artist-yinka-shonibare/#google_vignette) (Erişim tarihi: 09.05.2025).
- https-66: <https://www.britannica.com/biography/Yinka-Shonibare#ref1179767> (Erişim tarihi: 10.05.2025).
- https-67: <https://www.yeesookyung.com/translated-vase-> (Erişim tarihi: 17.05.2025).
- https-68: <https://www.veniceclayartists.com/ceramics-moderno-marcello-fantoni/> (Erişim tarihi: 18.05.2025).
- https-69: [https://www.tulliodalbisola.it/it/tullio\\_futurista.html](https://www.tulliodalbisola.it/it/tullio_futurista.html) (Erişim tarihi: 20.05.2025).
- https-70: <https://www.brooklynmuseum.org/tr-TR/objects/148250> (Erişim tarihi: 21.05.2025).
- https-71: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/490157> (Erişim tarihi: 21.05.2025).
- https-72: <https://www.edmunddewaal.com/resources/profile> (Erişim tarihi: 18.05.2025).
- https-73: <https://ifdesign.com/en/winner-ranking/project/vase-of-phases/23641> (Erişim tarihi: 19.05.2025).
- https-74: <https://bravermangallery.com/artists/ronit-baranga/> (Erişim tarihi: 21.05.2025).

- https-75: <https://www.laurentcraste.com/biography> (Erişim tarihi: 23.05.2025).
- https-76: [https://arteceramico.org.ar/artistas-homenajeados/vilma-villaverde/?utm\\_source=chatgpt.com](https://arteceramico.org.ar/artistas-homenajeados/vilma-villaverde/?utm_source=chatgpt.com) (Erişim tarihi: 23.05.2025).
- https-77: <https://www.kalecore.com.tr/blog/seramik-sanatcilari/alev-ebuzziya-siesbye-kadim-bir-modern> (Erişim tarihi: 23.05.2025).
- https-78: <https://www.canakkalebienali.com/ayse-erkmen/> (Erişim tarihi: 23.05.2025).
- https-79: <https://www.robertcooper.net/> (Erişim tarihi: 23.05.2025).
- https-80: <https://www.burcakbingol.com/works-2> (Erişim tarihi: 19.05.2025).
- https-81: <https://www.behance.net/gallery/12103437/The-Flavor-of-Love-Remaining-on-the-Palate> (Erişim tarihi: 18.05.2025).
- https-82: <https://istanbul74.com/artist/takuro-kuwata> (Erişim tarihi: 18.05.2025).
- https-83: <https://www.aic-iac.org/member/sidika-sibel-sevim/> (Erişim tarihi: 23.05.2025).
- https-84: <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim tarihi: 23.05.2025).
- https-85: <https://www.turkyahudileri.com/content-page.php?lang=tr&page=askenaz-ve-sefarad-yahudileri-kimlerdir&category=>(Erişim tarihi: 18.05.2025).
- https-86: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/tr/article/antisemitism> (Erişim tarihi: 18.05.2025).