



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

Heykel Anasanat Dalı

**SANAT DENEYİMİ YOLUYLA
FİZİKSEL ÇEVRENİN ALGILANMASI**

Hacer ALBAYRAK

Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2023



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Heykel Anasanat Dalı

SANAT DENEYİMİ YOLUYLA
FİZİKSEL ÇEVRENİN ALGILANMASI

Hacer ALBAYRAK

Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2023

SANAT DENEYİMİ YOLUYLA FİZİKSEL ÇEVRENİN ALGILANMASI

Danışman :Dr. Öğr. Üyesi Engin SARI

Yazar: Hacer ALBAYRAK

ÖZ

İnsan dünyayı bilme ve anlama çabalarını sürdürürken, paralel olarak fiziksel çevresini de bu anlayışa uygun biçimde şekillendirir. Endüstrileşmeyle birlikte yapay çevre, artifaklarla artık büyük ölçüde genişler. Dünyayı olanca bütünlüğüyle kavrama idealinin yerini, dünyayı oluşturan çok sayıda parçanın anlaşılmaya çalışılması alır. 20. Yüzyılın başlarında sanatta gerçekleşen avangard hareketler, sanatçının parçalanmış gerçeklikle özdeşleşmesinin sonucu olarak ortaya çıkar. Sanatın dili, sanatsal materyallerin değişimine paralel olarak değişir ve genişler. Materyal alanındaki genişleme, eser bütünündeki parçalanmaya, geleneksel yapıt anlayışının ortadan kalkmasına ve Modernizm'e atfedilen fragman estetiğine yol açar. Modernizm ve sonrası döneme hakim parçalanma; hazır nesne kullanımı ve asamblaj, kolaj gibi birleştirme teknikleriyle birlikte gerçekleşir. 1. Bölüm, bu sürecin izleğini oluşturur.

Yüzyılın başında gerçekleşen sanatsal değişiklikler, modern sonrasına uzanan dönemde sistematik bir hal alır. Derrida'nın öne sürdüğü yapıbozum kuramı, insan eliyle üretilen yapay çevrenin, bu kez yine insan eliyle bozularak konu edinildiği sanatsal stratejileri açıklar. Hazır nesne olgusu postmodern dönemde, raporun içinde 'sıradan nesne' şeklinde açıklanan bir bağlama yerleştirilir. Sanatta organik bir bütün yaratmaya yönelik olan geleneksel disiplin, artık araçlarını hazır nesnelere seçerek bütünlük kavramının bilinen sınırlarını zorlamaya yönelir. Sanatsal yaratıcılığın bu yeni dürtüsü, Claude Lévi-Strauss'un öne sürdüğü brikolaj kavramı yardımıyla raporun 2. Bölüm'ünde, artifaktların yeni artifaktlar öne sürmek üzere sürekli yeniden kullanıma sokulması şeklinde tanımlanmaya çalışılır.

Raporu olanaklı kılan özgün sanat çalışmalarının konusu ve malzemesi, istikrarlı şekilde sıradan bir çevreye ait fiziksel unsurlar olmuştur. Tarihten örneklerle de desteklenen ve özelleştirilen çalışmalar, rastgele seçilmiş herhangi bir yapay unsurun estetik dönüşüme uğratılarak öznenin fiziksel çevresini tekrar üretebilmesi olanağını açığa çıkarmayı amaçlamıştır.

Anahtar sözcükler : Parçalama, birleştirme, yapıbozum, sıradan nesne, brikolaj,

**PERCEPTION OF PHYSICAL ENVIRONMENT
THROUGH THE EXPERIENCE OF ART**

Supervisor : Prof. Assist. Engin SARI

Author : Hacer ALBAYRAK

ABSTRACT

Human beings continues his efforts to know and understand the world. Parallel to this, they shape their physical environment in accordance with this understanding. With industrialization, the artificial environment greatly expands by artifacts. The ideal of comprehending the world in its entirety replaces by the attempt to understand the many parts that make up the world. The avant-garde movements in art at the beginning of the 20th century emerge as a result of the artist's identification with the fragmented reality. The language of art expands in parallel with the change of artistic materials. The expansion of material leads to the fragmentation of the artwork, the disappearance of the traditional understanding of the artwork, and the aesthetic of fragmentation attributed to Modernism. The fragmentation that dominates the modernism and its post-period co-occurs with the use of ready-made objects and combining techniques such as assemblage and collage. Chapter 1 of this report constitutes the theme of this process.

The artistic changes that took place at the beginning of the century becomes systematic in the post-modern period. The theory of deconstruction put forward by Derrida explains the artistic strategies in which the artificial environment produced by humans is deteriorated again by humans. In the postmodern period, the ready-made phenomenon places in a context that is described as 'ordinary object' in the report. The traditional discipline, which aims to create an organic whole in art, chooses its tools from ready-made objects and tends to push the known limits of the concept of entirety. With the help of the bricolage concept proposed by Strauss, this new impulse of artistic creativity is tried to be defined in the second part of the report as the continuous reuse of artifacts to suggest new artifacts.

The subject and material of the original artworks that sparked the report have consistently been the physical elements of any ordinary environment. The artworks,

supported by examples similar to them from history, aimed to explore the possibilities of creating an artistic discourse of any randomly selected artificial element.

Keywords : Fragmentation, juxtaposition, deconstruction, ordinary object, bricolage,

TEŞEKKÜR

Yüksek lisans öğrenim sürecimde göstermiş olduğu ilgi ve destek için danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Engin Sarı'ya,

Üniversite yıllarımın en değerli kazanımı kabul ettiğim hocam, ustam ve aynı zamanda raporumun jüri üyelerinden Dr. Öğr. Üyesi Şinasi Tek'e,

Atölye arkadaşlarım ve bu süreçte yoldaşlarım haline gelen Tolga Can Çınar, Sıla Uğurlu ve Maze Sürer'e,

Aile üyelerim Fatma Albayrak, Mehmet Albayrak, Yasemen Yıldırım ve Yusuf Albayrak'a destekleri için teşekkür ederim.

Yeğenlerim Ayşe Su Yıldırım, Şeyma Yıldırım ve Bedirhan Albayrak'a

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ.....	i
ABSTRACT.....	ii
TEŞEKKÜR.....	iv
İÇİNDEKİLER DİZİNİ.....	vi
GÖRSEL DİZİNİ.....	vii
GİRİŞ.....	1
1.BÖLÜM : BİÇİMSEL PRATİKTE PARÇALAMA.....	2
1.1. Biçim ve Anlatı.....	4
1.2. Parçalama.....	6
1.3. Birleştirme.....	10
1.4. Yapıbozum ve Avangard.....	14
2. BÖLÜM : FİZİKSEL ÇEVREDEDEN ELEMANLARI TEKRAR ÜRETMEK.....	19
2.1. Sıradan Nesne.....	21
2.2. Kurucu Parçalar Arasında Yapısal Değiş Tokuşlar.....	25
2.3. Deneyimi Bozmak.....	29
SONUÇ.....	37
KAYNAKLAR.....	40
ETİK BEYANI.....	43
YÜKSEK LİSANS ORİJİNALLİK RAPORU.....	44
THESIS ORIGINALITY REPORT.....	45
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	46

GÖRSEL DİZİNİ

- Görsel 1.** Bernini, Gian Lorenzo. *Proserpina'nın Tecavüzü / The Rape of Proserpina*. 1621–22 (mermer, 225 cm). Wikipedia.....3
- Görsel 2.** Cézanne, Paul. *Saint- Victoire Dağı / Mont Sainte-Victoire*. 1902-1904. (tuval üzerine yağlı boya, 73 × 91.9 cm). Philadelphia Sanat Müzesi.....3
- Görsel 3.** Mallarmé, Stéphane, *Bir zar atmak şansı asla ortadan kaldırmaz / Un coup de dés le hasard*, 1914, Mallarme Stephane. (1914). Un coup de dés le hasard. Fransa Ulusal Kütüphanesi.....5
- Görsel 4.** Apollinaire, Guillaume. *Lou'ya Saygı / A Lou homage*. 1914. Seitz, William. (1961). The art of Assemblage. London : Modern Sanat Müzesi.....5
- Görsel 5.** Picasso, Pablo. *Pipo İçen Adam / Man with a Pipe*. 1911. (tuval üzerine yağlı boya, 91,5x72 cm). Kimbell Sanat Müzesi.7
- Görsel 6.** Picasso, Pablo. *Şişe, Bardak, Keman / Bottle, Glass, Violin*. 1912-1913. (baskı gazete, kömür ve grafit). İsviçre. Modern Müze Koleksiyonu.....7
- Görsel 7.** Braque, Georges. *Keman ve Palet / Violin et Palette*. 1909. Guggenheim Müzeleri.....9
- Görsel 8.** Picasso, Pablo. *Gitar / Guitar*. 1912. (karton, kağıt, iplik, tel, 65.4 x 33 x 19 cml). MoMA. 10
- Görsel 9.** Schwitters, Kurt. *The Hannover Merzbau*. 1933. (ahşap, mukavva, hurda demir levhalar, kırık mobilya parçaları, tablo çerçeveleri). MoMA.....12
- Görsel 10.** Schwitters, Kurt. *The Hannover Merzbau*. 1933. (ahşap, mukavva, hurda demir levhalar, kırık mobilya parçaları, tablo çerçeveleri). MoMA..... 12
- Görsel 11.** Tzara, Tristan. *Bilan*. 1919. (otomatik şiir). Exchanges Edebi Çeviri Dergisi.....13
- Görsel 12.** Albayrak, Hacer. *Kapı kolu üzerinden kalıplama denemeleri*. 2020. (sargı bezi, alçı). Kişisel Arşiv.....15
- Görsel 13.** Albayrak, Hacer. *Kapı kolu üzerinden kalıplama denemeleri*. 2020. (sargı bezi alçı). Kişisel Arşiv.....15
- Görsel 14.** Duchamp, Marcel. *Çeşme / Fountain*. 1951. Tate.....16
- Görsel 15.** Rauschenberg, Robert. *Factum I*. 1957. (kanvas üzerine yağlı boya, mürekkep grafit, mum boya, kağıt, gazete, baskı reproduksiyon, 155x91). Rauschenberg Vakfı17

Görsel 16. Rauschenberg, Robert. <i>Factum II</i> . 1957. (tuval üzerine yağlı boya, mürekkep grafit, mum boya, kağıt, gazete, baskı reproduksiyon, 155x91). Rauschenberg Vakfı.....	17
Görsel 17. Baader, Johannes. <i>Plasto-Dio-Dada Drama</i> . 1920. (beş kat üstünde üç kümeli, bir tünelli, iki asansörlü, silindir biçiminde üst üste konmuş öğelerden oluşan Dadacı anıtsal yapı). Wikimedia.....	20
Görsel 18. Paolozzi, Eduardo. <i>Başlıksız</i> . 1949-50. (rölyef). FAD Magazine... ..	21
Görsel 19. Paolozzi, Eduardo. <i>Small Monument / Küçük Anıt</i> . 1956. (bronz, 33 cm). FADMag.....	21
Görsel 20. Van Gogh, Vincent. <i>Van Gogh's Chair / Van Gogh'un Sandalyesi</i> . 1888. (kanvas üzerine yağlı boya, 91.8 x 73 cm). Ulusal Galeri.....	22
Görsel 21. Gris, Juan. <i>Guitar on a Chair / Bir Sandalye Üzerinde Gitar</i> . (tuval üzerine yağlı boya 100 x 65 cm). Wiki Sanat.....	22
Görsel 22. Nauman, Bruce. <i>A Cast of The Space Under My Chair Sandalyemin Altındaki Boşluğun Bir Kalıbı</i> . 1965-68. (beton, 45 x 39 x 37 cm). Kröller Muller.....	23
Görsel 23. Albayrak, Hacer. <i>Paralel</i> . 2020. (sargı bezi, alçı). Kişisel Arşiv.....	27
Görsel 24. Albayrak, Hacer. <i>Paralel</i> . 2020. (sargı bezi, alçı). Kişisel Arşiv.....	27
Görsel 25. Schwartzberg, Howard. <i>Double Inverted Reserved Paintings / Çifte Ters Çevrilmiş Resimler</i> . 2019. (boya, kasnak, tuval bezi). Howard Schwartzberg Web Sitesi.....	28
Görsel 26. Schwartzberg, Howard. <i>Double Inverted Reserved Paintings / Çifte Ters Çevrilmiş Resimler</i> . 2019. (boya, kasnak, tuval bezi). Howard Schwartzberg Web Sitesi.....	28
Görsel 27. Whiteread, Rachel. <i>Başlıksız, (24 Anahtar), Untitled, (Twenty-Four Switches)</i> .1998. Tate.....	29
Görsel 28. Schwartzberg, Howard. <i>Yüzey /Surface</i> . 1999. (granit, toprak, çuval bezi, çim, metal, 4.8m x13mx12m). Howard Schwartzberg Web Sitesi.....	30
Görsel 29. Schwartzberg, Howard. <i>Yüzey /Surface</i> . 1999. (granit, toprak, çuval bezi, çim, metal, 4.8m x13mx12m). Howard Schwartzberg Web Sitesi.....	30
Görsel 30. Whiteread, Rachel. <i>House / Ev, East London</i> . 1993. (beton). Artsy.	31
Görsel 31. Albayrak, Hacer. <i>Bileşenler</i> . 2020. (65x125x25 sargı bezi, alçı). Kişisel Arşiv.....	32
Görsel 32. Albayrak, Hacer. <i>Bileşenler</i> . 2020. (65x125x25 ,sargı bezi, alçı). Kişisel Arşiv.....	32

Görsel 33. Albayrak, Hacer. <i>Bileşenler</i> (ayrıntı). 2020. (65x125x25 ,sargı bezi, alçı). Kişisel Arşiv.....	32
Görsel 34. Albayrak, Hacer. <i>Yüzey</i> . 2020. (sargı bezi, alçı). Kişisel Arşiv.....	33
Görsel 35. Albayrak, Hacer. <i>Yüzey</i> . 2020. (sargı bezi, alçı). Kişisel Arşiv.....	33
Görsel 36. Albayrak, Hacer. <i>Tayf</i> . 2021. (kâğıt, tutkal, zımba). Kişisel Arşiv.....	34
Görsel 37. Albayrak, Hacer. <i>Tayf</i> . 2021. (kâğıt, tutkal, zımba). Kişisel Arşiv.....	35
Görsel 38. Albayrak, Hacer. <i>Tayf</i> . 2021. (kâğıt, tutkal, zımba). Kişisel Arşiv.....	35
Görsel 39. Albayrak, Hacer. <i>Direktifler</i> . 2022. (tutkal, kâğıt). Kişisel Arşiv.....	36
Görsel 40. Albayrak, Hacer. <i>Direktifler</i> . 2022. (tutkal, kâğıt). Kişisel Arşiv.....	36
Görsel 41. Albayrak, Hacer. <i>İç Mekânın Bir Dökümü</i> . 2023. (alçı). Kişisel Arşiv.....	37

GİRİŞ

Sanat pratiği, yaratıcılığı barındıran diğer disiplinlere kıyasla amaç bakımından karmaşık bir yerdedir. Buna karşın, bir yapma ve inşa etme edimi olması sebebiyle birçok disiplinle ortak bir merkeze sahiptir. atısını, aletlerini, mağara resimlerini yaratan insan, amacına göre farklılaştırdığı biçimsel pratikler geliştirirken fiziksel çevresiyle uzlaşmasını mümkün kılan ortak dürtüyle hareket eder. İnsan yaşamsal sebeplerle fiziksel çevresinde biçimsel düzenlemeler yapar. William Tucker nesneyi “insanın dünyayı anlama ve denetime alma çabaları sırasında yarattığı bütünlükler ya da birimler” olarak tanımlar (2016, s. 844). Bu noktada doğal ve yapay nesnelere birbirinden ayırmakta fayda var. İşlenmemiş taş, toprak, orman, insan elinin değmediği şekliyle yeryüzü doğal evre, bu çevrenin içindeki birimler de doğal nesnelere olarak tanımlanır. Buna karşılık olarak insan, yeryüzünün bünyesinde doğal olarak bulunan maddeyi kullanarak yapay çevreyi ve yapay nesnelere üretmeye başlamıştır. İnsanın düzenlemeleri sonucunda oluşan bu şeyler, artifakt adını almıştır.

Toprak, insan eliyle üretilen ilk şeyler için önemli bir materyaldir. Toprak sayesinde ilk olarak taşınabilir eşyalar, inanca bağlı üretilen ve ritüelistik değer atfedilen nesnelere üretilmiştir. Toprakla elde edilen karışımlar farklı formlara olanak sağladığı için, inanç sistemlerinde tanrının insanı toprağa şekil vererek yaratması metaforu vardır. Çamur şekillendirme insanın yaratıcılık macerasında ilk eylemlerden biridir. Benzer şekilde taş ve ağaç da şekillendirme aracı olarak kullanılan ham materyallerdendir. Bu gibi materyaller, insanın çevresiyle ilişkisinin izlenebildiği ilk ürünlerin, “artifaktların” meydana geldiği temel maddeler olmaları sebebiyle, yaratıcı gücün temsili olmaya devam ederler.

Günlük yaşama pratik bir yönden hizmet eden nesnelere dışında, farklı ve hala belirsiz denilebilecek bir amaca hizmet etmek için üretilen duvar resimleri, heykeller, heykelcikler, artifaktların sanat tarihi içinde izlenen türleridir. Bu biçimler, imge üretiminin gerçekleştiği ilk şeyler olarak kabul edilir. Diğer etkinlik biçimleri gibi tarih, teknoloji gibi koşullarla birlikte değişen bir biçimlendirme anlayışıyla eşitlenirler. Buna rağmen, bahsi geçen temel materyaller kullanılarak, sanat tarihinde geniş bir zaman

aralığını kapsayan kurallı bir sistemin içinde üretilmişlerdir. Doğayı olabildiğince iyi taklit etme ihtiyacı, betimlemeye dayanan biçimsel teknikler üzerinde yoğunlaşılmasına sebep olmuş ve bu durum, sanat pratiğini uzun süre yönetmiştir. Ne var ki 19. yüzyıl, sanatın toplumsal konumu, sanatsal araçlar ve biçimleri kapsayan büyük bir sistemin parçalanmasına ilk defa şahitlik eder.

1.BÖLÜM : BİÇİMSEL PRATİKTE PARÇALAMA

Sanatsal biçimlenişin en temel kavramları, somut betimlemelerin karakterinden yola çıkılarak oluşturulmuştur. Bu kavramlardan biri bütünlüktür. Bütünlük, bir ya da birden fazla elemanı soyut ya da somut sınırların içinde değerlendirmektir. Elemanlar arasındaki ilişki az ya da çok, kurallı ya da kuralsız, karşıt, paralel, benzer, farklı gibi çeşitli zeminlerde kurulabilir. Hangi zeminde olursa olsun bütün, elemanların bağlılığını gerektirir. İlişki, fiziksel olarak farklı şeylerin dilsel zeminde benzerlikleriyle de tanımlanabilir. Keza konu bütünlüğü denilen şey budur. Resimde konu, harici bir dilsel anlatıya dayanabilir. Bu durumda resmin bütünlüğü yoğun olarak resmin konusu üzerinden tartışılır.

Bu rapor, üç boyutlu sanat çalışmalarını kapsadığından, bütünlük konusu öncelikli olarak, fiziksel yapıcı ögeler ve fiziksel bütünlük çerçevesinde değerlendirilmeye uygundur. Geleneksel şekilde modle edilmiş üç boyutlu bir yapıt ele alındığında, sonunda bütünü oluşturacak eksiltme ya da ekleme hamlelerinin her biri, yapıtın kurucu ögeleri olarak kabul edilecektir. Buna rağmen klasik anlamda bir heykel kendisini bütünlüğe kavuşturan yapıcı yöntemler ve elemanların izini barındırmaz. Geleneksel bir yapıtta materyal eserin kendi içinde kapalı bir bütün olarak biçimlenişinde görev alırken, şekilsizliğini yitirerek homojenliği sağlar (Görsel 1). Burada tanrının da insanı şekilsiz bir maddeden kendi içinde bütünlüklü ve kapalı bir organizma olarak yaratması motifine tekrar yaklaşılır. Heinrich Wölflinn sanat eserini de benzer şekilde açıklar; “Her sanat eseri biçim verilmiş bir şeydir, bir organizmadır”. İlahi bir yaratı gibi sanat eserinde de “hiçbir şey değiştirilemez veya yerinden oynatılamaz, her şey nasıl ise öyle olmak zorundadır” (Wölflinn, 2020, s. 143).



Görsel 1. Bernini, Gian Lorenzo. *Proserpina'nın Tecavüzü / The Rape of Proserpina*.1621–22 (mermer, 225 cm). Wikipedia. Erişim: 04.01.2022. <http://bit.ly/3H9XUcF>

Buna karşılık olarak Adorno, sanat eserinden “insan eliyle yapılan ve doğa gibi görünmeye çalışan organik sanat eseri” diye bahseder (Bürger, 2014, s. 139). 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren izlenebilen değişimlerle birlikte sanat eserinin bütünü ile meydana geldiği süreçler ve elemanlar arasında organik eserin oluş mantığına aykırı bir ilişki gelişir. Bu gelişimi öncelemek adına Cézanne’ı öne sürmek doğru olacaktır. Cézanne’ın üslubundaki renk modülasyonu, renk karşıtlıklarını kullanarak hacim oluşturmaya dayanan bir yöntemdir. Her bir leke, resimdeki imgeleri, bu imgelerin diğer imgelerle birliğini ve nihayet resmin bütünü oluştururken görünür kalır. Buna rağmen sınırları çizilemez bir devamlılık da sağlanır (Görsel 2).



Görsel 2. Cézanne, Paul. *Saint- Victoire Dağı / Mont Sainte-Victoire*. 1902-1904. (tuval üzerine yağlı boya, 73 × 91.9 cm). Philadelphia Sanat Müzesi. Erişim:10.01.2022 <http://bit.ly/3iKq70f>

Cézanne'ın resimlerinde, yüzeye fırça ya da spatulayla yerleştirilen boya kütleleri bütünü oluşturan yapıcı birimlerdir. Cézanne'nın geleneksel materyali kullanım şekli, resmin biçimsel olanaklarını genişletir. Onun üslubu, biçimin kendi başına anlam olasılıklarını doğurduğu sanat anlayışına ön ayak olmuştur. Biçim olanakları tek başına düşünülür olduğunda, eserin kapalı bütünü bir bakıma çözülmeye başlar. Cézanne örneğinde eserin dokusunda kolaylıkla algılanan parçalanma, 20. yüzyıla doğru eserin biçimsel birliği ve dolaylı olarak da anlam birliğinin klasik anlamda söz konusu olmadığı en uç örneklerle kadar ilerler. Modernizm estetiğine atfedilen parçalanmayı takip etmek adına, biçim ve içerik ilişkisinin metin düzleminde öne sürüldüğü edebiyat döneminden bahsetmek gerekiyor.

1.1. Biçim ve Anlatı

20. yüzyıl başlarında şiirin yapı unsurları, anlatıyı ilk elden şekillendiren şeyler olarak vurgulanmaya başlar. Biçim, içeriğin varlığını bütünüyle reddeden bir karşı saldırı gibi inşa edilir. Bu noktaya varan sürecin başlangıcında, temelde şiirin ve edebiyatın özerkliğini kabul eden edebiyat eleştirileri vardır. Rus Biçimciler, Amerikan Yeni Eleştiriciler ve Yapısalcılar, eseri söylenenin değil, sözcüklerin bir araya gelme şeklini oluşturduğunu savunan eleştiri gruplarıdır. Biçim öğelerinin anlatıdaki öneminin farkındalığı biçim ve içerik kavramları arasındaki ilişkiyi bozmuştur. Bu ilişkinin tekrar nasıl bir zeminde kurulacağı merakı, edebi eserin kurgusal düzeninde özgür deneyler yapılmasına olanak sağlamıştır. Örneğin Rus biçimcilerin şiiri okuyucunun bakışını dinamikleştiren bir ritimde düzenlemesine dayanan “yabancılaştırma” tekniği, anlatının biçim sayesinde örülmesine dayanan kurgusal bir yöntemdir.

Biz dış dünyaya, nesnelere, davranış ve düşünüş biçimlerine baka baka bunları kanıksarız. Şiir ise kendine özgü dili sayesinde bu kanıksamayı sarsarak, nesnelere, davranışları, düşünceleri ve duyguları taze bir bakışla yeniden görmemizi, yeniden algılamamızı sağlar. Çünkü bu dil alıştığımız kullanımlık dilden farklıdır (Moran, 2002, s. 178).

Viktor Şklovski'ye göre “sanatın erimi, nesnenin izlenimini, ‘bilme’ olarak değil, ‘bakış’ olarak aktarmaktır” (Fusillo, 2012, s. 58). Rus biçimcilerinin mantığıyla, ampirik dünyanın bilgisi sanatsal ve edebi olanla alışılmadık şekillerde dönüşüp değişir ve sanat eseri, eser niteliğini bu türden bir ölçütle kazanır. Sanatsal deneyimin dünyanın olağan deneyiminden farkı, teknik sayesinde sağlanmış olur. Sanatın doğayla özdeş olması gerekliliğinin ortadan kalkması, eserin kurucu parçaları ve bütünü arasındaki

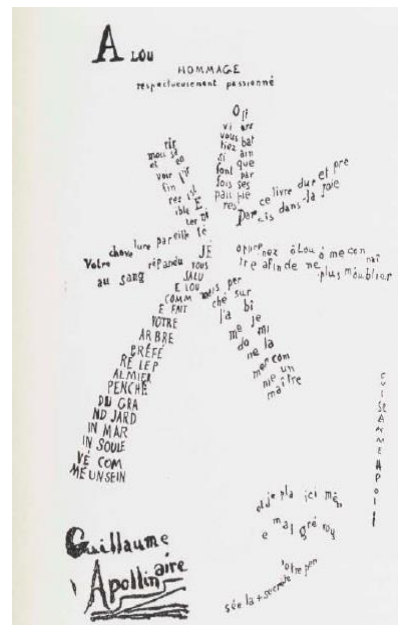
ilişkinin çeşitlenmesi, sanat ve edebiyatta Yapısalcılık sonrasına uzanan dönemin başlangıcı olarak değerlendirilir.

Sanat tarihçisi William Seitz 1961 yılında yüzü aşkın eser ve sanatçıyla *The Art Of Assemblage* isimli serginin küratörlüğünü yapmıştır. Sergi, birleştirme tekniğinin geniş bir zaman aralığındaki seçkisini ortaya koyması açısından önemlidir. Seitz yayına hazırladığı katalogda assemblajı “sözcüklerin özgürlüğüyle” önceler. Biçim ve içerik tartışmasına, biçimle içeriği sıkı sıkıya bağlayarak dahil olan Mallarmé'nin şiirlerinde geleneksel süreklilik kırılır ve modern edebiyatta birleştirme, Mallarmé'nin durduğu yerde başlar. Mallarmé herhangi bir ilerlemenin klasik anlamda “anlam” olasılığını terk etmesi gereken noktaya ulaşır (Seitz, 1961, s. 13) (Görsel 3). Fütürizm ve Dada, plastikten önce yazınsal ve politik hareketlerle başlar, şairlerin en büyük aracı metaforudur; birbirinden farklı iki şeyin bir arada olması (Seitz, 1961, s. 13). Kübizmin de kuramcısı Apollinaire'in şiirlerinde sözcükler ilk olarak fiziksel şeyler olarak algılanır (Görsel 4).

Apollinaire kaligramlar için; “Psikolojik olarak görüntünün konuşulan dilin fragmanlarından oluşması önemsizdir çünkü fragmanlar arasındaki ilişki gramer mantığıyla değil, söylemsel yan yana gelmeye zıt bir mekansal eğilim düzlemiyle sonuçlanan ideografik mantıkla oluşmuştur” der (Seitz, 1961, s. 15)



Görsel 3. Mallarmé, Stéphane. *Bir Zar Atmak Şansı Asla Ortadan Kaldırmaz / Un Coup de dés jamais nabolira le hasard*. 1914. Mallarmé Stéphane. Fransa Ulusal Kütüphanesi.



Görsel 4. Apollinaire, Guillaume. *Lou'ya Saygı A Lou Homage*. 1914. Seitz, William. (1961) *The Art Of Assemblage*. London : Modern Sanat Müzesi. s.14.

Şöyle bir göz atıldığında bu tür kompozisyonların okuru, kendisine kanatlardan, bir yumurtadan ya da bir baltadan söz edileceği bilinir (Jean, 2018, s. 164). Apollinaire şiirinde, kelimeleri yalnızca bir ileten olmalarının dışında, göze de hitap edecek bir biçimlendirmenin aracı olarak kullanarak, “sözel nesnelere ziyade gerçek nesnelere bir araya getirildiği bir sanatın ilkelerini dolaylı olarak ortaya koyar” (Seitz, 1961, s. 15).

Metin düzleminde sözdizimsel bütünü parçalayan biçimsel değişiklik, plastik sanatlarda daha geniş olanaklar içinde etkisini gösterir. Eserin yapısal düzenindeki parçalanma gelenekselin dışında materyallerin sanatsal araç olarak kullanılmasına katkı sağlar. Eseri meydana getiren parçaların özerkliği bir kez kabul edildikten sonra, materyal alanındaki genişleme kaçınılmaz hale gelir. Sıradaki başlıkta, biçimsel parçalanmanın plastik sanatlarda gerçekleştirildiği teknikler incelenir.

1.2. Parçalama

Bir Picasso, bir nesneyi, bir cesedin diseksiyonunu yapan cerrah gibi inceler

(Apollinaire, 2016, s. 214).

Picasso ve Braque'ın çalışmalarına konu olan şeyler sıradan bir çevrenin sıradan elemanlarıdır. Çünkü ilk kez Cézanne'da olduğu gibi, burada da amaç, resimsel dili bir görme aracı olarak geliştirmektir. Üç boyutlu bir nesnenin iki boyut üzerinde tasvir edilmesi, nesnenin olağan deneyiminden farklı olarak ne sağlayabilir? Kübistlerin etrafında döndüğü temel problem budur. Örneğin bu resimlerde, nesnelere birden fazla perspektiften görünüşleri tek bir yüzeyde toplanmıştır (Görsel 5). İnsan gözü üç boyutlu bir bütünü tanımlarken, nesnenin bulunduğu alanı da algılayarak derinlik hesaplaması yapar. Bir bütünün hacmine, fiziksel olanı algıladıktan sonra görsel düşünme yolu ile de ulaşılır. Picasso ve Braque'ın tekniği, algının zihinsel katmanlarını ayrıştırıp, resim yüzeyinde parçalar halinde sunar gibidir. Bu eserler, Çözümsel (Analitik) şeklinde adlandırılan Kübist dönemi oluştururlar. “Bu terim sözü edilen yapıtlarda açıkça görülmeyen bir açıklama ve akılcı araştırma yöntemini çağırır” (Lynton, 2015, s. 56).



Görsel 5. Picasso, Pablo. *Pipo İçen Adam / Man with a Pipe*. 1911. (tuval üzerine yağlı boya, 91x5x72 cm). Kimbell Sanat Müzesi. Erişim: 18.02.2022. <https://bit.ly/3XI7e3a>

Picasso ve Braque'ın nesnelerin görünümünde yarattığı parçalanma, temelde bir bütünü oluşturmak için birbirinden ayrı parçaları birleştirmeye dayanan kolaj tekniğini beraberinde getirir. Sentetik (bireşimsel) adı verilen Kübist dönem eserlerinde, resmin geçerli materyalleriyle yapılan Kübist betimlemeler bir yana, gerçek nesnelere de kullanılmaya başlandı. Picasso'nun *Şişe, Bardak, Keman* isimli çalışmasında, bir şişenin formunda gazete kâğıdı vardır. Tonal değerlerin olmadığı keman eskizinin bir parçası, ahşap görünümünde kâğıt baskıdır (Görsel 6).



Görsel 6. Picasso, Pablo. *Şişe, Bardak, Keman / Bottle, Glass, Violin*. 1912-1913. (baskı gazete, kömür ve grafit). İsviçre. Modern Müze Koleksiyonu. Erişim: 27.03.2022. <http://bit.ly/3XARBnS>

Kübizmin ikinci dönemi, nesnelerin parçalanmasından sonra, tekrar bir araya getirilmeleri için yeni bir birleştirme metodu önerir gibidir. "Piet Mondrian 'Her dönemin daima kendine ait yıkım ve inşa karşıtlıkları vardır ve her dönem daima buna ihtiyaç duyar' diye yazar. Modern sanat ve modern duyarlılık, mecazi bir yıkım ve yeniden inşa ritmi ile gelişmiştir" (Seitz, 1961, s. 21, 22).

Picasso ve Braque'ın araştırmaları artan şekilde, resimsel ile gerçek olanın ayırdı üzerinde durmaya başlar. "Resim artık izleyicinin önünde açılan bir pencere değil, adeta optik olarak dokunulabilecek yassı bir yüzeydir; resmin gerçeği, gerçekçi temsilin ötesine geçmiştir" (Antmen, 2021, s. 47). Algı da resimlerin fiziksel yapısı gibi parçalıdır; şişe kontür çizgileriyle tanımlanabilir mi, başka bir nesneye ait gösterge olan gazete parçası resmin dokusuna eklendiğinde, şişenin tanımlanmasında nasıl rol oynar gibi sorular resmin birden fazla algı katmanını oluşturur. Braque'ın Keman ve Palet adlı çalışmasında Analitik Kübizm üslubunun gerektirdiği üzere parçalanmış yüzeyler dışında bir de gerçekçi şekilde resmedilmiş bir çivi vardır (Görsel 7). Bu aynı zamanda sanatla gerçeklik arasındaki tartışmada da yeni bir aşamayı simgeler (Lynton, 2015, s. 58). Daha büyük bir çerçevede ise, esere dönük okumalarla anlaşılacağı üzere, yalnızca sanat eserinin algılanma şekli değil, en geniş anlamda bilişsel süreçler içinde "algı" tartışılması gereken bir konu olmaya başlamıştır.



Görsel 7. Braque, Georges. *Keman ve Palet / Violin et Palette*. 1909. Guggenheim Müzeleri.

Erişim: 28.03.2022. <https://bit.ly/3ZNCysP>

Birbirinden farklı parçaları bir arada göstererek biçim inşa edebilen resimsel dil, bu yanıyla büyük bir fiziksel problemi de aşar. Doğal olarak aynı düzlem üzerinde birlikte durmayan elemanlar, resim yüzeyinde bir araya gelir ve bu birlikteliğin incelenilme olanağını doğurur. Picasso ve Braque'ın betimleme olanakları üzerine araştırmaları sonucunda kazandıkları ün, plastik sanatlara *birleştirme* tekniğini dahil eder; “bağlantı olmadan bir şeyi diğerinin yanına yerleştirmek” (Seitz, 1961, s. 25).

Picasso'nun Kübist döneminde tarihlenen üç boyutlu bir çalışma, raporun kapsamı gereğince yüzey üzeri çalışmalardan daha büyük bir öneme sahiptir. 1912 tarihli çalışmada Picasso, bir gitarı oluşturacak olan yedi bağımsız parçayı kartondan şekillendirir (Görsel 8). Bu çalışma Analitik Kübizmin araştırmacı üslubunun üç boyuttaki karşılığıdır. Parçaların her biri tekrar şekillenirken karton malzemenin sağladığı biçimsel olanaklara bağlı kalarak estetik dönüşüme uğrar. Picasso gitarın hacmini kavramakla uğraşırken, sanatsal biçimleniş gerçekleşir. Gitar, bu bölümden sonra incelenecek olan sanat tarihinden çalışmalar ve 2. Bölüm'deki özgün çalışmalar için önemli bir dayanaktır.



Görsel 8. Picasso, Pablo. *Gitar / Guitar*. 1912. (karton, kâğıt, iplik, tel, 65.4 x 33 x 19 cm). MoMA. Erişim: 30.03.2022. <https://bit.ly/3QPPo5P>

1.3. Birleştirme

Sanatta avangard hareketler, savaş sırası ya da sonrasında toplumsal düzenin çöktüğü süreçler içinde gözlenir. “Dada, Birinci Dünya Savaşı ve sonrası atmosferine tepki olarak doğar ve rasyonelleştirilmiş bir değerler hiyerarşisinin yerine rasyonel olmayan bir karşıtlık metafiziği koyar” (Seitz, 1961, s. 37). Dada, ilerleme ve sürekli gelişme düşüncesinin etrafında büyüyen anlatıların yerine, insanlığın başarısız olabileceğini kabullendiklerini ilan eden kendi manifestolarını koyarlar. Etraflarındaki Avrupalı güçlerin yozlaşmış dilini alıp iğneleyici bir saçmalık olarak tekrar söylerler (Foster, 2020, s. 97).

Dada'nın Birinci Dünya Savaşı yıllarındaki avangard başkaldırısı, sanat için son derece önemli bir dönüm noktası olarak değerlendirilir. Bunun nedeni, sanatın da birçok insan etkinliği gibi, amacı ve etkisi kapsamında eleştiriye açık hale gelmesidir.

“Hukukun egemenliğinin askıya alındığı bir olağanüstü hal durumunda insan nasıl yaratır, nasıl var olur?” (Foster, 2020. s. 101). Savaş yıllarında sanat etkinliği, bir grup sanatçı tarafından bu sorgulamaya maruz kalır. Sanat da bütün değerlerin sarsılabilirliği ve beyhudeliği düşüncesiyle dönüşmeye başlar.

Gerçekliğin insan tarafından biçimlendirilmesindeki etkinlik, araçsal rasyonalitenin hüküm sürdüğü bir toplumun tekelinde olduğu için, topluma isyan eden bireyin elindeki tek çare, temel özelliği ve değeri amaçsızlık olan bir tecrübeye boyun eğmektir (Bürger, 2014, s. 30).

Bu tavır, sanat dışı materyaller ve biçimlendirme pratiği olarak kolaj ve asamblaj teknikleri ile kendini gösterir. Bir bakıma sanatı üreten içsel güçlerden, fiziksel araçlara, inşa prensibine kadar her şey kurallı bütünlüğünü kaybeder. Hazır nesne, kolaj, asamblaj teknikleri, kavramsal anlamdaki parçalanmaya yönelik, sanatsal biçimlendirmenin sağladığı eleştirel karşılıktır. Tzara Dada Manifestosu’nda şöyle der: “Bir manifesto yaratmak için şunu istemelisiniz: ABC...Kendi ABC’nizi dayatmak doğal bir şeydir- bu yüzden içler acısıdır” (2016, s. 284). Dadacı yapıtlarda, aralarında özellikle sanat materyali bağlamında hiçbir ilişki bulunmayan çok çeşitli fiziksel şeyler, önceden belirlenmiş bir tasarımın yönetmediği, serbest bir etkinlik biçimiyle bir araya getirilir.

Merz, Dada’nın biçimsel estetiğine uygun derleyici-birleştirici tavrın en önemli örnekleri arasında görülür (Görsel 9, 10). Schwitters gerçeklik parçalarını yazı, ses, üç boyutlu yapıt gibi çeşitli türlere dönüştürdüğü kendi sanat etkinliğine bu ismi koyar. “Merz sanatsal anlamda biçimlendirebilmek için her türlü engelden kurtulmayı amaçlar. Buradaki özgürlük dizginsiz bir başıbozukluk değil, sert bir sanatsal disiplinin ürünüdür” (Dachy, 2014, s. 47). Schwitters’in daha önce sanatsal üretim için kullanılmamış materyalleri kullanması ve bunları kurallı olmayan bir pratikle bir araya getiriyor oluşu, sanatsal biçimlere çeşitlilik kazandırdığı gibi sanat icrasını bilişsel ve dolayısıyla temel bir düzeyde farklılaştırır. Schwitters “şirin ve sanatın dilini, gerçeklikten, temsillerden, anlamlardan söküp, parçalayıp, gramerini ve sentaksını kırarak onu yeniden yüklerken işi şansa bırakır” (Artun, 2012. s. 47-72).



Görsel 9. Schwitters, Kurt. *The Hannover Merzbau*. 1933. (ahşap, mukavva, hurda demir levhalar, kırık mobilya parçaları, tablo çerçeveleri). MOMA. Erişim: 05.04.2022 <https://bit.ly/3CW4Tna>



Görsel 10. Schwitters, Kurt. *The Hannover Merzbau*. 1933. (ahşap, mukavva, hurda demir levhalar, kırık mobilya parçaları, tablo çerçeveleri). MOMA. Erişim: 05.04.2022. <https://bit.ly/3CW4Tna>

Foster'ın deyişyle “savaş sonrası kent çöplüğü brikolajcısı” Schwitters, Merzbau'da, çöküşün döküntülerini mimariye dayandırarak çelişki yaratır (2020, s. 97). Burada mimarinin katı yapısı kendi üzerinden yeniden inşa edilerek bozulur. Mekân yapısal olarak mimarinin öğeleri olmayan parçalardan oluşur. Bir katedral şeklinde anılmasının sebebi, farklı zeminlerde tanımlı, birbirinden bağımsız birçok parçanın belli bir düzende bütünü ve atmosferi yaratıyor olmasıdır. Schwitters'in Merzbau'da kullanıma soktuğu parçalar onun sentezinden önce tanımlı, halihazırda örgütlü parçalar olduğundan, birden fazla algı düzlemi yaratır. Bürger bu stratejiyi avangard kuramını geliştirirken açıklar: “Eleştirel bir hermeneutik, bütün ile parçalar arasında zorunlu bir uyum olduğu iddiasını kabul etmeyecek, bütünün anlamına çeşitli katmanlar arasındaki çelişkileri inceleyerek varacaktır” (2014, s. 155).

Fiziksel çevreden rastgele seçilen hazır nesnelerin kullanımı ve bu araçlara doğrudan bağlılık, sanatçı ve onu etkileyen dış dünya etkenleri arasında özdeşleşme sağlar. Dada'nın sanatsal stratejisi bu özdeşleşmeden meydana gelen abartılı "hipertrofik şaklabanlıktır" (Foster, 2020, s. 98). Tasarıya bağlı olmayan etkinlik parçaları arasında kurulacak serbest ilişkileri gözettiğinden, eserin bütünlüğü neredeyse hiçbir zaman sağlanamayacakmış gibi görünür. Sanat yapıtı kendi bütünlük görüntüsüyle sürekli savaşıyor. "Eser bütünü tek tek parçaların ahengi değil, ayrı türden parçaların çelişkili ilişkisi oluşturur" (Bürger, 2014, s. 155). Bu tür yapıtlar gerçeğe öykünmek yerine gerçeklik parçalarına yaptığı rastlantısal düzeyde müdahalelerle onu dönüştürür. Bütünü oluşturmada rastlantısallık ilkesi Dada'yı yalnızca saldırgan ve abartılı gibi gösterse de sanat yapıtındaki ilişkiler ağı yani "anlam, artık bir anlamın olmadığını gösteren bir mesaj da olabilir" (Bürger, 2014, s. 137) (Görsel 11).

ASSESSMENT

voltaic arc of these two nerves that don't touch

near the heart

we note the black shivers under a lens

is this feeling this white spouting

and methodical love

splits my body into rays

toothpaste pastry

transatlantic

tickets

the crowds crash the column couched in wind

range of rockets

on my head

the bloody revenge of the liberated two-step

directory of determinations at prix fixe

folly at 3:20 am

or 5.50 francs

cocaine slowly gnaws the walls for its pleasure

satanic horoscope dilates under your vigor

VIRGIL'S VIGILANCE VERIFIES THE VIRAL WIND

eyes sleep once more



TRISTAN TZARA

Görsel 11. Tzara, Tristan. *Bilan*. 1919. (otomatik şiir). Exchanges Edebi Çeviri Dergisi. Erişim: 21.04.2022. <http://bit.ly/3GQCNDX>

Sanat yapıtının yeni bütünlüğü, Parçalama ve Birleştirme başlıkları altında tanımlanmaya çalışılmıştır. Ne var ki, bu noktada Derrida'nın dilde kavramsallaştırdığı dekonstrüktivizmi, bahsi edilen sanat pratiği için bir okuma metodu olarak dahil etmek gerekecektir.

1.4. Yapıbozum ve Avangard

Bir eylemin ifadesi olarak bakıldığında yapıbozum, halihazırda örgütlü bir yapının düzenini bozmaya yönelik bir stratejiyi belirtir. Bu durumda yapıbozum hamlesi üç katmana ayrılabilir; yapının ilk, müdahalesiz, geçerli hali, yapıbozum eylemi ve bu hamleden sonra yapının yeni düzeni. Yapının kurulu düzenini oluşturan anlamlı birimler, yapıbozumcu bir strateji içinde korunaklı kalır. Parçalar tanımlı kalarak yapının ilk haline referans olurlar. Şöyle düşünülebilir; tuzla buz olan bir cam şişenin, kırılmadan önceki formu tahmin edilemezken, belli ölçüde kırık parçalar cam şişenin yapısını belli eder. Parçalar sayesinde şimdi düzensiz görünen yapının ilk halinin neye benzediği çıkarsanabilir. Yeni yapıdaki düzen böylelikle kaçınılmaz olarak yapının ilk halinden doğar. Böylelikle yapı bir varlıksal araştırmanın nesnesine dönüşür. Derrida tam da bu nedenle Heidegger'in destrüksiyon kavramından farklı olarak dekonstrüksiyon kavramını sunar:

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, 2020, s.32)

Derrida kendi tezine, Claude Lévi-Strauss'un yapısalcı tezini dahil ederken şöyle söyler: "Strauss, bir yapının başlangıcını daima bir felaket modeli üzerinden düşünmek zorundadır: doğanın doğada altüst olması, doğal gidişin doğal olarak bozulması, doğanın sapması" (2020, s. 382). Burada bahsi edilen felaket modeli yapının bozulmasıyla sonuçlanan dış etkenler, öncül olaylar ya da bilinçli bir yapıbozum hareketidir. Terry Eagleton'ın yüzyılın başında gerçekleşen sözdizimsel değişiklikleri özetlerken de sözünü ettiği gibi "bir sapmayı belirlemek aynı zamanda, onun saptığı normu da belirleyebilmeyi içerir" (1990, s. 29). Derrida, kendisiyle yapılan bir röportajda dekonstrüksiyonun temel jestlerinden birinin "doğal olmayanı doğallaştırmamak, tarih, toplum ve kuruluşlar tarafından oluşturulmuş olanı doğal farzetmemek" olduğunu vurgular (Küçükalp, 2020, s. 26).

Böyle bir kabule bağlı olarak inşa edilen bütün, çok katmanlı bir anlam alanı içinde söylemin araştırılmasına yönelik gelişir.

Söylem, diğer bir deyişle, sistem olur: içerisinde merkezi, kökensele veya aşkınsı bir gösterilenin bir farklar sistemi dışında asla mutlak surette mevcut olmadığı bir sistem. Aşkınsı bir gösterilenin olmayışı anlamlama alanını ve oyununu sonsuza dek genişletir (Derrida, 2020, s. 369).

Derrida'nın dilde, gösteren ve gösterilen ilişkisi içinde öne sürdüğü değiştirme ve birleştirmeler, dekonstrüktivizmi görsel sanatlar alanında da geçerli kılar. "Yapıyı bozmak" terimi, bir yapının ya da objenin havada asılı kalmış, askıya alınmış, bütün parçalarının olduğu bir imgeyi çağırır" (Richards, 2020, s. 18). Görsel 12 ve 13, üretilmiş, son haline kavuşmuş bir yapı üzerinden bu türden bir araştırmanın yapıldığı ilk denemelerdir. Kapı kolunun üzerinden kalıplar alınarak onu işlevli yapan mekanizma araştırılmak istenmiştir. Birkaç parça kalıbın iç içe geçtiği ve kapı koluna benzer şekilde döndüğü gözlenir.



Görsel 12. Albayrak, Hacer. *Kapı kolu üzerinden kalıplama denemeleri*. 2020. (sarı bezi, alçı) Kişisel Arşiv.

Görsel 13. Albayrak, Hacer. *Kapı kolu üzerinden kalıplama denemeleri*. 2020. (sarı bezi, alçı) Kişisel Arşiv.

Birleştirme tekniğiyle oluşturulan sanat yapıtlarında hazır nesne şeklinde anılan kurucu parçalar, yeni bütünü, tanımlı oldukları ilk bütünü referans alarak oluştururlar. "Bir yapıyı sökmek, bir şeyi parçalarına ayırma işleminin, yeni bir şeyi anlamaya yönelik bir ilk adım olduğu fikrini ortaya atar" (Richards, 2020, s. 18). 20. yüzyılın başından itibaren izlenen ve kuramsallaştırılan avangard hareketler, sanat eserinin klasik bütünü dekonstrüksiyon mantığıyla, yıkarak ve yeniden inşa ederek ortadan kaldıran sanatsal yöntemleri kapsamıştır. Bu bağlamda avangard yapıbozumcu tavırla birlikte ele alınmalıdır.

Hal Foster avangard zamansallığı, Tarihsel Avangard- Dada, ve Dadacı hareketlerin tekrar ettiği İkinci Dünya Savaşı dönemi Yeni Avangard şeklinde ayırarak inceler. Ona göre Yeni Avangard dönemde tekrar eden stratejilerde Dada tasarısı ilk kez yerine getirilir. (Foster, 2017, s. 51). Bu inceleme aynı zamanda yapıbozumcu stratejinin anlam alanı içinde yaptığı birbirinden ayrı iki hamlenin anlaşılması için gereklidir. Dada-yapıbozumcu stratejide, eleştirisini yaptığı yüce ütopyaların halihazırdaki çürümüş ve savaş nedeniyle yıkılmış hallerini konu ve model edinen etkinlik biçimi mevcuttur. Fakat tarihsel avangard stratejileri, bu yolla anlamı tamamen ortadan kaldırarak yüce anlatıların faydasızlığına vurgu yapmak üzerineyken, Yeni Avangard olumsuzlamanın üzerine başka bir şey inşa ederek, anlam alanındaki katmanları çoğaltır. Avangardizmin ikon düşmanlığı yalnızca jestseldir, buna rağmen paradoksal olarak ikon üretme işine adanmıştır (Highmore, 2011, s. 88). (Görsel 14). Dada'da bu paradoksallıkla ortaya çıkan anlam, tekrarlanan avangardda bilinçli şekilde ikon üretme işine dönüşür.



Görsel 14. Duchamp, Marcel. *Çeşme / Fountain*. 1917. Tate. Erişim: 25.04.2022
<https://bit.ly/3lXwVI>

Rauschenberg'in Combine adı altında topladığı birleştirmeler, yeni avangardın yapıbozumcu inşa prensibine uygun örnektir. Factum I ve Factum II birbirinin aynısı gibi görünen yüzey üzeri çalışmalardır (Görsel 15, 16). Gazete gibi yayınlardan alınmış hazır fragmanlar, bir ağaç fotoğrafı, bunların yanında serbest boya lekeleri bir kanvas tablonun üzerinde düzenlenmiştir. Buraya kadar Dada'nın otomatik şiirlerinin oluşturma mantığına denk gelen bir düzenlemedir. Fakat Rauschenberg

Factum I'de yaptığını Factum II'de taklit ederek otomatizmle oluşan anlam yoksunluğunu ikiye katlar. Yapıtın bütününde bir gösterge gibi görünen parçalar bir anlamı ifade etmemesine rağmen bir kez daha tekrarlanır. Yalnızca sanatın çerçevesi içinde bütünlüklü sayılabilen bir yapının tekrarı onun kendine has sistematiğini, bozulmuş gösterge mantığını onaylar. Rauschenberg'in yapıtları yapı ve anlam bozumcu mantığa sürekliliğinin kazandırıldığı noktalardan biri olarak işaretlenebilir. Başka bir ifadeyle daha söylenecek olursa Rauschenberg, yapıbozumcu yöntemlerin sanatın içinde onaylandığı noktadır.



Görsel 15. Rauschenberg, Robert. *Factum I*. 1957.(tuval üzerine yağlı boya, mürekkep grafit, mum boya, kağıt, gazete, baskı reproduksiyon, 155x91). Rauschenberg Vakfı Erişim: 18.05.2022. <http://bit.ly/3ZViQM2>



Görsel 16. Rauschenberg, Robert. *Factum II*. 1957. (tuval üzerine yağlı boya, mürekkep grafit, mum boya, kağıt, gazete, baskı reproduksiyon, 155x91). Rauschenberg Vakfı Erişim: 18.05.2022. <http://bit.ly/3ZDw8g1>

Hazır nesne ve beraberinde getirdiği yeni biçimsel yöntemlerle oluşturulan yapıtlar 20. yüzyılın ortalarından itibaren sanatın içinde, eser kategorisinde yerini almıştır. Buraya kadar hazır materyal ve birleştirme tekniği çerçevesinde özelleştirilen konu, buradan sonra sanat tarihi içinde de Rauschenberg'le öncelenip Pop döneme uzanan ve böylelikle modern sonrasını oluşturan yakın dönem içinde incelenecektir. Şimdiye kadar sanat eserinin bütünündeki parçalanma, sanat materyali olarak kullanılmaya başlanan tanımlı fiziksel şeyler ve bunların eserin yeni bütününde dili oluşturması araştırılmıştır. Sonradan rapora dahil olacak güncel ve özgün çalışmaların kavramsal çerçevesini oluşturmak için, bahsi edilen dilin yüzyılın diğer

yarısından itibaren nasıl kullanıldığının araştırılması gereklidir. Hazır nesnenin sanat materyali olarak kullanımı, sanatçının verdiği eleştirel karar olmaktan çıkıp bir bakıma kaçınılmaz olarak gerçekleşen bir olguya dönüşmüştür. 2. Bölüm buna sebep olan etkenlerin tartışılması ile başlayacaktır.

2. BÖLÜM: FİZİKSEL ÇEVREDEN ELEMANLARI TEKRAR ÜRETMEK

Doğal nesnelere ve canlılar dışındaki her şey, insanın fiziksel çevresindeki elemanları kullanarak geliştirdiği biçimsel pratiğin bir sonucudur. İnsanın dünya bilgisi bu yolla oluşmaya başlar ve gündün günden artar. Bu ilerleyişin izleği, düşünce sistemlerinden en sıradan yapay nesnelere kadar, soyut ya da somut, insan üretimi olan her şey üzerinden okunabilir. Bununla ilişkili olgulardan bahsedilecek olursa, raporun kapsamı gereğince fiziksel nesnelere ele almak gerekecektir. 19. yüzyıldan itibaren gelişmeye başlayan endüstrilerin seri üretimi kullanmaları, insanın fiziksel çevresindeki yapay nesne yoğunluğunun artışıyla sonuçlanır. Üretim bireylerden çıkıp sanayiye devrolur. Üretim teknolojilerinin gerisinde kalmak, işlenebilecek hammaddeden yoksunluk, bireysel üretimin gittikçe azalmasını da beraberinde getirir. Bu nedenle birey, yapay nesnelere üretildiği endüstriyel pratiğin içinde yalnızca tüketici rolüyle bulunur. Dolayısıyla nesnelere biçimsel dönüşümünün gerçekleştiği pratikten uzak bir noktada kalır. Birey, maddenin tahribi ve farklı şekillerde yeniden doğuşu sürecinde, üretim teknolojilerinin gelişimine paralel şekilde pasifleşir. Frederic Jameson'a göre endüstriyel ve teknolojik genişlemeler, insanın doğaya onu kontrol etmek üzere müdahil olmasıdır. Fakat bu genişlemeler, öznenin konumu açısından önemli ölçüde istikrarsızlığı da beraberinde getirmiştir. "Bir teknolojik "ilerleme" anı, tam olarak öznenin ölümüyle örtüşür. Öznenin kişisellikten arındırılmış bir manzarayla neredeyse tesadüfi hale getirildiği 'ölüm': onun dışında olanın özneye salt bir etkisi olarak algılanır" (Kraynak, 2001, s. 60).

Jameson insanın doğaya teknolojiyle müdahil olması olgusunu bir savaş-sonrası fenomeni olarak ele alır (Kraynak, 2001, s. 60). 1.4. Birleştirme başlığında değinildiği şekilde tekrar ele alınacak olursa, Dada üyeleri, nedenleri ve sonuçları bakımından savaştan sorumlu olduklarını düşünmüyorlardı. Onların savaşa karşı tutumları, sebep olmadıklarını düşündükleri, buna rağmen etkisi altında oldukları olaylara karşı kendi bağımsız faaliyetlerini gerçekleştirmektir. Dada, savaş ve onun sonuçları karşısında oldukça ilkel bir mücadeleyi temsil eder. İlkelerin birleşik yapılarını kabuklar, tohumlar, kuşların ve böceklerin kanatları ve gövdeleri, insan kafatasları ve diğer doğal nesnelere oluşturması gibi Dada da kendi fiziksel çevresini artifaktan, bir bakıma artıklardan sürekli ve yeniden kurar (Görsel 17). Tanımlı, kurallı fakat yıkılmış bir bütünün parçalarıyla kendi "ABC'sini" yaratır (Tzara, 2016,

s. 283). “Geçmişte sanatların en büyük belirleyicileri doğa, insan ve tanrıydı. Yirminci yüzyıl için bir dördüncüsü eklenmelidir: artifakt” (Seitz, 1961, s. 74).



Görsel 17. Baader, Johannes. *Plasto-Dio-Dada Drama*. 1920. (beş kat üstünde üç kümeli, bir tünelli, iki asansörlü, silindir biçiminde üst üste konmuş öğelerden oluşan Dadacı anıtsal yapı). Wikimedia. Erişim: 19.06.2022. <https://bit.ly/3XhZYoP>

Yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde Dada'nın mücadelesi, sanat pratiği olarak daha sistematik bir hal alır. Sanatçı, kendinden bağımsız gerçekleştiğini hissettiği şeyler üzerinde hakimiyet kurabilmek bilinciyle, fiziksel çevresinden yapay nesnelere malzeme edinir. Böyle bir değişim, öznenin kendi yaratıcı rolüne yaptığı sert bir vurgu olarak değerlendirilebilir.

Yapay nesnelere sanat pratiğine yukarıda sözü edilen şekilde dahil olması bir yapıt üzerinden izah edilecek olursa, İkinci Dünya Savaşı sonrasında oluşturulmuş örnekler ele alınabilir. Paolozzi'nin, bombalama alanlarından topladıklarını kil tabaka üzerine basarak oluşturduğu bir çalışması, yapay nesnelere arasından tercih edilen özel bir seçkiyi içerir (Görsel 18). Paolozzi, vaktinin çoğunu dünyanın farklı yerlerinden derlenmiş antropolojik artifakt koleksiyonu olan bir 19. yy. müzesinde geçirmiştir (Highmore, 2011, s. 96). Böylelikle Paolozzi, “sanatın dar alt bölümündeki materyaller yerine bütün görünür sembollerini köken alan bir ikonoloji” ortaya atar (Highmore, 2011, s. 97). Çalışmalarını, kil tabakanın pozitifini elde ettikten sonra heykellerinde plastik malzeme olarak kullanarak devam ettirmiştir (Görsel 19).



Görsel 18. Paolozzi, Eduardo. *Başlıksız*. 1949-50. (rölyef). The Fine Art Society. Erişim: 24.05.2022. <http://bit.ly/3QPPXfO>



Görsel 19. Paolozzi, Eduardo. *Small Monument Küçük Anıt*. 1956. (bronz, 33 cm). FAD Mag. Erişim: 24.06.2022. <http://bit.ly/3GP1Huz>

Paolozzi'nin seçkisi, arşivsel olma özelliğini gösterir. Esere yönelik okumayı kaçınılmaz olarak insanlık tarihi, hatta spesifik olarak tarihin belirli bir olayı ve dönemi üzerinden yaptırır. Müzeler halihazırda tematiktir. Paolozzi, keşfe çıktığı alanların bombalanmış olduğunu bilir. Doğal nesnelere, yapay nesnelere, tarihin belli bir bölümünden çekilerek değerlendirilen artefaktlar yanı sıra, bu tip gruplanmalara dahil olmayan sıradan nesnelere sanatı konu olması üzerine de düşünülmelidir.

2.1. Sıradan Nesne

Sanata konu olan şeyler, Romantiklerin bakış açıları sayesinde tarih, mit, din gibi kaynaklardan ayrılmaya başlamıştır. Bu süreç İzlenimcilerle devam etmiş, Picasso ve Braque dönemine gelindiğinde ise tamamen farklı bir hal almıştır. Bu değişiklik bir karşılaştırma ile daha iyi aktarılacaktır. Van Gogh, eserlerinde manzara, natüramorfe temalarına ağırlık verdiği kadar, kişisel yaşam alanını da konu ve model edinmiştir. Sancılı ruhsal durumu ve yaşam öyküsü sanat tarihinde eserleri kadar yer etmiştir. Bunun sebebi sanatın Romantizm'den beri sanatçının içsel dünyasını yansıttığı olgusunun kabul edilmesi ve eserin bu bağlamda okunmaya açık hale gelmesidir. Örneğin Van Gogh'un Sandalyesi, yoksul yaşamını sadelik ve sıradan bir kompozisyon düzenlemesi ile yansıtır (Görsel 20). Van Gogh'un Sandalyesi, konforlu bir eşya değildir. Buna rağmen eserlerinin üslubu, olumsuz yaşam şartları

ve sıklıkla yaşadığı zihinsel bunalıma karşıt olarak, renkli ve büyüsel bir dünyayı çağrıştıran özelliklere sahiptir (Gruitrooy, 1994, s. 80).

Aynı sıradan nesneye 20. yüzyılın başında Kübist dönemde tarihlenen tuval üzeri bir çalışmada da rastlanır (Görsel 21). Picasso ve Braque'ı takiben Gris, nesnelere görmenin ve resmetmenin alternatif biçimlerini içeren çalışmalar yapmıştır. Bir Sandalye Üzerinde Gitar isimli çalışmada model edinilen nesnelere biçimsel üslubu, aynı zamanda yapının içeriğini de oluşturan şeydir. Gris bu resimde ne içsel, bireysel ne de toplumsal bir içerik öne sürer. Daha ziyade, sanatçının kendi sıradan çevresinin desensel bir araştırmasıdır. "Gris'in resimlerindeki geniş yatık düzlemler çatışarak birbirlerini dengelerler. Bir düzlemdeki uzay ve hareket belirtisi karşılığını öbür düzlemde de bulur" (Lynton, 2015, s. 67).



Görsel 20. Van Gogh, Vincent. *Van Gogh's Chair / Van Gogh'un Sandalyesi*. 1888. (tuval üzerine yağlı boya, 91.8 × 73 cm). Ulusal Galerî. Erişim: 28.06.2022. <http://bit.ly/3IT4Egt>



Görsel 21. Gris, Juan. *Guitar on a Chair / Bir Sandalye Üzerinde Gitar*. 1913. (tuval üzerine yağlı boya 100 x65). Wikiart. Erişim: 28.06.2022. <http://bit.ly/3XnWpxo>

Şimdiki örnek, savaş sonrası jenerasyondan Bruce Nauman'un 1965-68 tarihli bir çalışması olacaktır. Çalışmada odak noktası Kübist örneğe benzer şekilde, bir sandalyenin fizikselliğidir (Görsel 22). Nauman'ın sandalyesi "Romantik kendini dışa vurma geleneğinin" dışında, kişisel olmayan bir ifadeyi taşır (Richards, 2020, s. 118). Bu çalışma, sandalyenin alt boşluğunun katı bir hacme ulaşmış halini sunar. Nauman'ın Sandalyesi, boşluğun da hacimden farksız olarak dünyada yer

kapladığını anlatır. Bu basit döküm, boşluğun fiziksel bir bütünün içindeki önemini ifade eder. Nauman örneğine kadar sandalyenin görsel ifadesi, sanatın geçerli materyalleri yardımıyla üslupsal olarak çeşitleniyordu. Gris'in Sandalyesi dekonstrüktif kabul edilse bile, sandalye olarak bilinen fiziksel bütünün, parçalarına ayrılmış haliydi. Sandalyemin Altındaki Boşluğun Bir Kalıbı, sandalyenin algılanan niteliklerine yenisini ekler. Bu çalışma, Picasso'nun Gitar'ı ya da Gris'in Sandalyesi gibi, dekonstrüksiyon mantığını içerir. Nauman'ın Sandalyesi biçimsel özellikleri sebebiyle, öznenin olağan tanımlama ve algılama süreçlerine daha fazla müdahale eder. Nauman hakkındaki araştırmaları bu raporda önemli ölçüde yer eden sanat tarihçisi Janet Kraynak, Nauman'ın pratiğinin bu konuya ağırlık verdiğini ifade ederken, onu minimalist kökenli bir ardıl olarak ele alır. Kraynak, nesne ve insan bedeni ilişkisi bağlamında yeni bir tavrı ortaya koyan post-minimalist pratiği açıklarken, Frederic Jameson'ın 60'ların tarihsel durumu hakkındaki açıklamalarına yer verir:

Bu dönem ikili bir dinamiğe tanık oldu: dış dünyayı anlamak ve kontrol etmek için insan çabasının yeni zirvelere ulaştığı olağanüstü bir teknolojik büyüme ve aynı zamanda, öznenin özerkliği ve gücü konusunda derin bir felsefi şüphecilik. Bu paradoksal eşleşme, teknolojinin ve medyanın genişlemesinin, maksatlı ve kasti bir şekilde hareket etme gücü çok kritik bir şekilde solmakta olan bir özne tarafından müzakere edilmesi gereken bir duruma yol açtı (Kraynak, 2001, s. 26).



Görsel 22. Nauman, Bruce. *A Cast of The Space Under My Chair / Sandalyemin Altındaki Boşluğun Bir Kalıbı*. 1965-68. (beton, 45 x 39 x 37 cm). Kröller Müller. Erişim: 03.08.2022. <https://bit.ly/3QPQzIC>

Jameson'ın sözünü ettiği "öznenin özerkliği ve gücü konusunda derin felsefi şüphecilik" 20. yüzyılın başlarından itibaren felsefede konu olmuştur. Öznenin, fiziksel çevresine zihnen egemen olduğu kanısıyla, bedeninin varlığını ve konumunu dışlayan felsefi görüşlere karşı çıkışlar başlamıştır. Sanat bir görme ve algılama biçimi olması sebebiyle, sözü edilen görüşlerle bağlantılı hale gelmiştir; hem felsefenin izah aracı, hem de bu felsefi görüşlerin açığa çıkarıldığı bir yöntem olarak kullanılmaya başlanmıştır. Jameson'a göre, Minimalizm ve sonrası sanatının kavramları, bilinçli şekilde, bedenin dünyadaki konumunu temel alan düşünceler etrafında gelişmiştir.

Rapora tarihten dahil olan sanat çalışmaları ve özgün çalışmalar, sistematik bir şekilde insanın çevresinde fiziksel olarak var olanlarla ilgili olmuştur. Tanımlı fiziksel bütünlüklerin, hangi yöntemlerle ve hangi bağlamlarla sanatın malzemesi ve konusu haline geldiğinin araştırılmaya devam edildiği süreçte şimdiki noktayı açıklamak gerekecektir. Günümüz sanatında 'sıradan nesnelere' şeklinde isimlendirilen fiziksel şeyler, istikrarlı bir şekilde kullanılmaya devam eder. Çoğunlukla kastedilen, insanın pratik yaşamına dahil olan, entelektüel değeri olmadığı düşünülen şeylerdir. Fakat sözü edilen 'öznenin özerkliği ve gücü konusunda derin felsefi şüphecilik', insanın olduğu fiziksel çevredeki herhangi bir tanımlı bütünlük üzerinden geliştirilebilir.

Çoğunlukla "dünyamızda" neyin önemli neyin önemsiz olduğunu belirlemek için hali hazırda var olan çerçevelerimizi uygulamaya koyarız. Bu çerçeveler sanat eserlerini değil, bizi çerçeveler. Bizim günlük hayatlarımızın yer aldığı yapılara çerçeve oluşturur. Bu çerçeveleri fark etmeden, onların içinde konforlu bir şekilde yaşarız. Ancak nadir anlarda bu çerçeveler yerinden oynar. Derrida'nın düşüncesi bu yapıları yerinden oynatmanın yolunu sunar; en aşina olduğumuz şeyi yabancıya dönüştürür (Richards, 2020, s. 43).

Derrida'nın düşünceleri, söz konusu fiziksel şeylerin sanata dahil edildiği biçimsel yöntemleri açıklar. Fakat buna, insanın tüm yapma edimlerini kapsayan ilkel zeminde başka bir açıklama daha getirilebilir: Claude Lévi-Strauss'un antropoloji alanında öne sürdüğü brikolaj kavramı. Brikolaj, sözcük kökünü doğaçlamadan alan bir tür üretim etkinliğidir. Terim birden fazla alanda kullanılsa da esasında, rastgele araçlar kullanılarak daha önceden tasarısı gerçekleştirilmemiş bir yapıyı yaratmak anlamına gelir.

Eldeki bütünün bileşimi ne o dakikanın tasarısıyla bağlantılıdır, ne de herhangi bir özel tasarıyla; stoku yenilemek ya da zenginleştirmek, ya da onu daha önceki yapma ve bozmaların kalıntılarıyla sürdürme yolunda çıkmış fırsatların rastlantısal bir sonucudur (Strauss, 2020, s. 45).

Bilinçdışı bir eylemle yönetse de brikolör, materyallerine “bir dizi gerçek ve olası ilişkiyi temsil eden araçlar” olarak bakar (Foster, 2011, s. 186). Böyle bir yaratma eylemi, insanın çevresindeki her şeyi, problemlere yönelik bir analiz aracı olarak görmesini de sağlar. Bu açıdan bakılınca, sıradan nesnelere de sanatsal söylemi yaratabilmesi olanaklı görünür.

2.2. Kurucu Parçalar Arasında Yapısal Değiş Tokuşlar

Bauman'ın tarzı, hazır nesnenin sanat materyalleri arasına dahil oluşu sürecinde başka bir durağı oluşturur. Bunun sebebi, çevredeki hazır materyalin Dada ya da çoğunlukla Duchamp'la temsil edilen kullanış biçiminden farklı bir biçimde sanata konu olmasıdır. 1. Bölüm'de 1.2. Parçalama başlığı altındaki Picasso örneği, hazır materyalin kullanış şekli açısından şimdiki çalışmaların dayandığı bir ilk örnek olarak değerlendirilebilir. Picasso örneğinde sözü edilen şeye tekrar değinilecek olursa, fiziksel bir nesnenin, anlatsal ya da biçimsel bağlamda herhangi bir kompozisyona dahil edilmeden onu meydana getiren yapısal parçalar yardımıyla tekrar tanımlanmaya çalışıldığı gözlemleniyordu. Bu, sanat eserlerinde betimlemeyle tanımlanabilen somut nesnelere, dolaylı olarak varlıksal bir sorgulamayı yaratmasından farklı olarak, bilinçli bir tavırla bu sorgulama uğruna organize edilmesidir. Zira yeniden üretim pratiği artık, taklitçi resimde olduğu gibi, dış dünyadaki somut nesnelere sanatın geçerli materyalleriyle gerçekçi bir şekilde betimlenmesinden ziyade, gerçeğe dayanarak başka bir zeminde tekrar üretilmesine dönüşmüştür. Bu bakış açısı eserin meydana geldiği süreçlere artı bir önem atfeder. Dolaylı olarak eserin neyden ve hangi yöntemlerle yapıldığı çeşitlenmekle birlikte üslup ve eserin anlam alanı da bunlara tamamen bağlı şekilde genişler.

Tıpkı desen araçlarıyla ya da çamurla yapılan biçimsel bir araştırma gibi, herhangi bir madde ve yöntemle yapılan araştırmalar da farklı bir meydana geliş sayılacaktır. Kille çalışılmış bir büst, dayanıklılık ya da herhangi bir sebeple başka bir malzemedeki tekrar oluşturulmak istendiğinde birkaç geleneksel kalıp ve döküm aşamalarından geçer. Büstün iki parçadan kalıbı alındığında elde bu parçalardan başka büste dair bir şey kalmaz. Kil modelin kendisi bir bakıma yok olur. Fakat bu durumda bile kil modelin yok olduğundan bahsedilemez. Dökümü yapılmamış büst, kalıplarda varlığını sürdürmeye devam eder. Başka bir oluş biçimine aktarılır.

Genellikle, bu aşamadan sonra döküm yapılır. Dolayısıyla, kil model için kalıp aşaması bir ara form sayılır. Bu başlık altında öne sürülmek istenen, nesnelere kalıplaştırma ile biçimlenişinde neyin açığa çıktığıdır.

Çerçeve sanatın araçları içinde yaygın olduğundan, yapıbozumcu stratejilerin uygulandığı şeyler arasında konuya uygunluk açısından güçlüdür. Çünkü sanat nesnesine yöneltilecek yapıbozumcu tavır sanatın kendisine de yöneltmiş bir bakış olacaktır. “Eğer biz eserleri kendi dokunulmamış gerçeklikleri açısından görür ve bunu kafamızdaki bazı hazır düşüncelere uydurmazsak, görürüz ki, eserler de tıpkı nesnelere gibi vardırırlar” (Heidegger, 2011, s. 10, 11). Çerçeve ait olduğu fiziksel alandan başka bir gerçekliği imleme işleviyle yaygınlaşmış olsa da kapladığı alan düşünülünce aslında diğer şeyler gibidir. Sıradaki çalışma, bir çerçeveyi referans alan kalıplaştırma ile oluşturulmuştur (Görsel 23, 24).

Çerçevenin duvarda asılı, izleyiciye bakan tarafından alınmış dış kalıbı, ortasında açılmış boşlukla resim yüzeyini vurgulamaya devam eder. Fakat sergileneni taşımak adına görünmez olan yüzey burada hacimlidir. Çalışmadaki yöntem nesnenin fiziksel özellikleri arasında boşluk doluluk üzerinden değiş tokuşlar yaptırır. Böylelikle her biri farklı şekillerde vurgulanan yapısal unsurlar, artık onu işlevli hale getiren özellikler değildir. Çalışmayı meydana getiren parçalar, algı için zorunlu olan parçalar değildir ve bütünü alışılmadık ve garip kılan şey, “fenomenolojik ilkiğe algısal dezartikülasyonla karşı koymalarıdır” (Kraynak, 2001, s. 79). Algının arkaplanında ne olduğu, negatif boşluğun hacimlendirilmesi, boşluk ve hacim ilişkisinin tersine çevrilmesi gibi stratejilerle açığa çıkarılır (Kraynak, 2011, s. 80). Görünürde mantıklı olmayan, fakat parçalar arasında tutarlı bir birleştirme mantığı bulunması nedeniyle mantıksal olan bir yapı meydana gelmiştir. Çerçeve diye bilinen şeyi oluşturan parçaların her biri etraflarındaki boşlukla biçimlenmiştir. Sıradan alımlamada gestalt kurallarıyla açıklanan çerçeve bütünlüğü, Paralel'de bu kuralların tam tersiyle açıklanır. Bu noktada Strauss'un inşa prensibi tekrar öne sürülebilir; "eldeki araçları kullanarak, bir şey icat etmeden, yeni bir şey yapmak" (Kraynak, 2001, s. 29).



Görsel 23. Albayrak, Hacer. *Paralel*. 2020. (sargı bezi, alçı, 52x40x4). Kişisel Arşiv.



Görsel 24. Albayrak, Hacer. *Paralel*. 2020. (sargı bezi, alçı, 52x40x4). Kişisel Arşiv.

Howard Schwartzberg'in Tersine Çevrilmiş Resimler adını verdiği eser serisi, resmin araçlarını, işlevlerine neredeyse tamamen ters bir düzende organize ettiği çalışmalarını kapsar. Çifte Ters Çevrilmiş Resimler'de boyanın hacmi, üç boyutlu düzleme taşınmıştır (Görsel 25). Resmin ortası birkaç aşamada sürekli boşluğa açılır. (Görsel 26). Tuval bezi her şeyin birbirine girdiği bu yeni bütünü taşımak için çerçeve gibi çalışır. Schwartzberg bu çalışmalar için "resim malzemelerinin işlevselliğini yeniden düzenlemek ve yeniden düşünmek, örneğin boyayı tuvale uygulamak yerine tuvali boyamak, resmin ne olabileceğine dair yorumumu genişletti" demiştir (howardschwartzberg(a). <https://bit.ly/3J5uf5E>).



Görsel 25. Schwartzberg, Howard. *Double Inverted Reserved Paintings / Çifte Ters Çevrilmiş Resimler*. 2019. (boya, kasnak, tuval bezi). Howard Schwartzberg Web Sitesi. Erişim: 10.10.2022 <http://bit.ly/3w9fcAv>



Görsel 26. Schwartzberg, Howard. *Double Inverted Reserved Paintings / Çifte Ters Çevrilmiş Resimler*. 2019. (boya, kasnak, boya, tuval bezi). Howard Schwartzberg Web Sitesi. Erişim:10.10.2022.

Kalıp ve döküm, görünümüne aşına olunan nesnelere üzerinde boşluk ve hacmin karşılıklı ilişkisini izleyebilmek için avantajlı bir yöntemdir. Nauman'dan sonra Rachel Whiteread sanat pratiğinin temelini bu biçim verme metodunu koymuştur. Whiteread'in erken dönem çalışmalarında neredeyse hiçbir önemi yokmuş gibi görünen su torbası, elektrik anahtarı, yatak gibi elemanlara rastlanır. Bu şeyler Whiteread'in çalışmalarında, değişime uğramış ve farklılaşmış yapılar halinde sunulmuştur. Whiteread boşluk ve hacmin yarattığı bir algısal problemden yola çıkarak konusu olan nesnenin ontolojik incelemesini yapar. Görsel 27'teki çalışma Paralel isimli çalışmaya çok benzer şekilde elektrik anahtar kutusunun alternatif bir görünümünü sunar. Whiteread bu çalışmada elektrik anahtarı kutusunun ön yüzünden aldığı negatif kalıbı, pozitif dökümüyle birleştirmiştir. Birkaç aşamada elde ettiği kalıpları birleştirdikten sonra, bütünün dökümünü yaparak çalışmayı sona erdirmiştir. Whiteread'in çalışmaları için kendi yorumu şudur: "Çalışmalarım bedenle ve insan dokunuşuyla oldukça bağlantılı. Benim dokunuşum, bir başkasının dokunuşu ya da bütün bir ailenin dokunuşu, kullanılan [bir nesne] ile ilgilidir" (tate. <https://bit.ly/3IYQgU0>). Ne var ki, Whiteread'in çalışmalarında söz konusu olan şey, bu nesnelere tanıklığın yabancılaştırma zemini üzerinden tekrar inşa edilmesidir.



Görsel 27. Whiteread, Rachel. *Başlıksız, (24 Anahtar) / Untitled, (Twenty-Four Switches)*. 1998. (alüminyum, 263 × 203 × 60 mm). Tate. Erişim: 12.10.2022. <https://bit.ly/3IYQgU0>

2.3. Deneyimi Bozmak

Fiziksel çevreye ait herhangi bir elemanın sanatsal yaratımlara dahil oluşu, yapıbozum ve Strauss'un brikolaj kavramları eşliğinde düşünsel zeminde açıklanmaya uygun görülmüştür. Bu noktaya kadar artan şekilde ortaya çıkan beden vurgusu, sanat çalışmalarının yarattığı deneyimin doğası üzerinde, özne ve fiziksel çevre arasında daha kapsayıcı olan araştırmaları gerekli kılmıştır. Howard Schwartzberg, insan bedenini yeryüzünde konumlu olduğu şekilde ele alarak, bu ikisi arasındaki perspektifi bozmak için Surface isimli çalışmayı yapar. Surface, “insanları dünya yüzeyinin üzerinde yürümek gibi alışılmış bir bakış açısı yerine, dünyanın yüzeyini göz hizasından görme deneyimiyle meşgul etmek için tasarlandı” (howardschwartzberg(b). <https://bit.ly/3WiR5dk>). Schwartzberg, bu çalışmada da dolu ya da boş gibi yapısal nitelikler arasındaki değişimlerden yararlanır. Yeryüzünün katı hacmini bir torbaya alarak, beden konumlanacağı yeni bir alanı açar. (Görsel 28, 29).



Görsel 28. Schwartzberg, Howard. *Yüzey Surface*. 1999. (granit, toprak, çuval bezi, çim metal, 4.8mx13mx12m). Howard Schwartzberg Web Sitesi. Erişim: 13.10.2022 <http://bit.ly/3WiR5dk>



Görsel 29. Schwartzberg, Howard. *Yüzey Surface*. 1999. (granit, toprak, çuval bezi, çim metal, 4.8x13mx12m). Howard Schwartzberg Web Sitesi. Erişim: 13.10.2022 <http://bit.ly/3WiR5dk>

Whiteread'den alıntılanılan ifadeler de insan bedeninin yeryüzündeki konumu ile ilgili görünür; doğrudan sosyal, politik, ideolojik bir bağlamdan ziyade, fiziksel çevre ve insan bedeni çerçevesinde fenomenolojik konum. Whiteread ve Bruce Nauman'ın tartıştığı alan içinde insanın konumu "minimalizmden farklı olarak dünyadaki yerini belirleyebilen bir özne anlamında özgürleşmiş bir özneye değil de bunun antitezine yol açar" (Kraynak, 2001, s. 58). Örneğin özne, dış çevreden bir bakıma ayırılmış, özelleşmiş kendine aşına alanı içinde düşünüldüğünde akla Whiteread'in House isimli çalışması gelir (Görsel 30).

Whiteread bir evin dökümünü yaparak, Derrida'nın yapısal karşıtlıkları tersine çevirdiği süreci yansıtan dökümle heykel arasındaki ilişkiyi bir anlamda tersine çevirmez sadece; aynı zamanda içle dış arasındaki ilişkiyi de yerinden eder. İçle dış arasındaki ilişkinin geçirgenliğini açığa çıkarmak, Derrida'nın metinlerinin incelediği yinelenen süreçlerden biridir. Ev örneğindeyse, içle dış arasındaki ilişkinin yerinden edilmesi, özel ve kamusal kavramlarıyla da ilintilidir. Ev bizi kamusal bakıştan koruyan özel bir alandır. Ancak bir gözetim teknolojisi, anlık mesajlaşma ve eşzamanlı iletişim araçları kültüründe, özelle kamusal arasındaki bariyer düzenli olarak bulanıklaştırılmaktadır (Richards, 2014, s. 92).



Görsel 30. Whiteread, Rachel. *House / Ev*. East London. 1993. (beton). Artsy. Erişim: 14.12.2022.
<https://bit.ly/3koEh7T>

Pencere de iç mekânın bir parçası olarak, içerisi ve dışarıyı arasındaki ilişkiyi yaratan bir unsur olarak gelişmiştir. Geçirgenlik sayesinde içerideki, dışarıyı kendine katabilir, dışarıdan da içerideki gözlenebilir. Pencereyi oluşturan elemanların her biri, kendisi dışındaki bir şeyi görünür kılacak şekilde organize olmuştur. Görsel 31, 32 ve 33'te ayrıntılandırılan çalışmada perde, kol, çerçeve yer değiştirerek, referanslı olduğu gerçeklikten kopuk bir kompozisyonu oluşturmuştur. Aslında burada, aşına olunan bir bütünlük yardımıyla, algılamanın yeniden incelenebilmesi adına bir tür yabancılaştırma uygulanır. “Zaten orada olan ve özünde bilinebilir olana, bilinemez, büyük ölçüde bilinmeyen ya da tanıdık olmayanla karşılık verilir” (Kraynak, 2001, s. 78). Her parça dayanıksız birer kopyadır. Kol güçlkle de olsa döner, perde açılıyorken aynı zamanda kapanır.



Görsel 31. Albayrak, Hacer. *Bileşenler*, (ayrıntı). 2020. (sargı bezi, alçı). Kişisel Arşiv.



Görsel 32. Albayrak, Hacer. *Bileşenler*. 2020. (65x125x25, sargı bezi, alçı). Kişisel Arşiv.



Görsel 33. Albayrak, Hacer. *Bileşenler*. 2020. (65x125x25, sargı bezi, alçı). Kişisel Arşiv

İç ya da dış mekânın her bir unsuru insan bedeniyle kurduğu ilişki sayesinde işlevli hale gelir. Bir köşeden döner ve bütünü başka bir düzlemine aktarırız. Kamusal mekanlar dış bir etken gibi etki ederek beden hafızasını oluşturur. Kişisel deneyimler bu mekanların özellikleri dolayısıyla ortaklaşmaya başlar. Bu mekanlar insanları amaçları bakımından ortak bir yerde buluşturan örtük yapısal özelliklerle doludur. 34 ve 35 numaralı görseller, ortak bir alanda hafızayı oluşturan mekân parçalarının bir araya getirilmeye çalışıldığı ilk denemedir.



Görsel 34. Albayrak, Hacer. *Yüzey*. 2020. (sargı bezi, alçı). Kişisel Arşiv.



Görsel 35. Albayrak, Hacer. *Yüzey*. 2020. (sargı bezi, alçı). Kişisel Arşiv.

Görseldekiler, köşeler, pencere pervazları, bir atölyenin asma katına çıkan dik merdivenler gibi ayrıntıların izlerinin olduğu birleştirmelerdir. Parçalar, zihinde gerçekleşen canlandırmalar gibi, yüzeyseldir. Birbirine geçici şekilde bağlanmış parçalar, zihnin bu kısımlar arasında hızla kurup bozabildiği bağlantılara fiziksel dünyada olanak sağlıyor gibidir. Bu parçalar özellikle mekâna aşina izleyiciler için birer anımsatıcı gibidir. Bir tanıklık üzerinden bütünü görmenin yeni bir yolunu önermeye çalışırlar. Buradaki bütün, tektonik bir merkezden yoksunluğu nedeniyle statik bir izlemeye izin vermez. İzleyici parçalar arasında kurulmuş yeni fiziksel bağlantıları durmadan analiz etmeye çalışsa da kendi mantığına bir bakıma yabancı bir inşa ile karşı karşıyadır.

Fakat mekânı algılamak görsel düşünmeden ziyade beden ve çevresindeki sınırlı alan arasındaki ölçeksel farkla çeşitlenen bir süreçtir. Mekân parçalardan meydana

gelse de insan bedeninin 360 derecelik çevresinde bütünlüğe kavuşur. Bu sorgulama, yukarıdaki denemelerin daha büyük bir alana yayıldığı Tayf isimli çalışmanın uygulanmasına kaynaklık etmiştir (Görsel 36, 37, 38). Tayf, tanımlı parçalar sayesinde görsel olarak pekiştirilmiş anormal bir mekân deneyimi sunmaya çalışır. Çalışmada büyük bir üniversite binasının çeşitli yerleri rastgele seçilmiş ve bir araya getirilmiştir.



Görsel 36. Albayrak, Hacer. *Tayf*. 2021. (kâğıt, tutkal, zımba). Kişisel Arşiv.

Tayf'ta parçalar ve bütün arasındaki ilişki, insan bedeninin mekânı algılama şekli üzerinden konu edinilmeye çalışılır. İnşa prensibi şimdiye dek sözü edilen brikolaj prensibiyle örtüşür.

Brikolör, tasarımının çekimine kapılmış olmakla birlikte, uygulamaya ilişkin ilk girişimi geçmişe yöneliktir: daha önce araç ve gereçlerden oluşmuş bir bütüne geri dönmesi, bu bütünün yeni baştan bir dökümünü yapması, sonunda da araç ve gereçler arasında bir seçim yapmadan önce, ele aldığı soruna bütünün verebileceği yanıtları saptayabilmek için onunla bir tür söyleşime girişmesi gerekir (Strauss, 2020, s. 47).

Parçalar izleyicinin alışılmış rotasından tanıdık mekânsal referanslar taşıyarak, önceden kaydı olan bedensel refleksleri uyandırır. Yüksek tavanlı bir iç mekânın aslında bedene paralel uzayan köşesi, zemine yatay yerleştirilerek ters bir refleksle neden olur (Görsel 37). Tayf, fiziksel ya da dilsel, bütün deneyimi paralize bir halde

sunmaya yöneliktir. Her parça, yeni gerçekleştirilecek, ama araçlar bütününden ancak parçaların iç düzeniyle ayrılacak bir bütünü tanımlamaya yarar (Strauss, 2020, s.46). Burada bütün olarak, çalışmanın toplam parçaları kastedilir.



Görsel 37. Albayrak, Hacer. *Tayf*. 2021. (kağıt, tutkal, zimba). Kişisel Arşiv.



Görsel 38. Albayrak, Hacer. *Tayf*. 2021. (kağıt, tutkal, zimba). Kişisel Arşiv.

Tayf'taki organizasyon ilkesi, nihai bir bütünü yararsız ve imkânsız kılmıştır. Parçalar rastgele yalnızca tek bir amaç uğruna birleşirler; yabancı bir bütünü aşına bir deneysel zeminde kurmak. Böylece öznenin dışında kalan çevreyi ve onu zorunlu olarak bünyesine katıp bu yolla var olan öznenin kendisini sürekli bir varlıksal araştırmaya dahil ederek anlamaya çalışmak.

Whiteread' i takiben öznenin kendi bedenini merkez alarak kurduğu içerisi ve dışarı algısı iç mekân model edinilerek anlaşılmaya devam edilecek olursa, köşeler bütünün önemli parçalarından biri olarak ele alınabilir (Görsel 39, 40). Bedeni içerde ya da dışarda bırakan bütünü, birbiriyle belli bir ölçeksel oranda ilişkili köşeler oluşturur. Köşeler aynı zamanda, bir rotanın bilinmeze, deneyimlenmemişe yönelik ilk ayağıdır. Bir yerle ilgili deneyim örtük şekilde köşelerin nicelik ve nitelikleriyle ilgilidir. Birbiriyle bağlantısız ve bilinmez miktarda köşe, böyle bir algıyı yaratma

potansiyelini taşıyarak bir fenomen olarak varlıksal önemine çelişkili bir biçimde vurgu yapar.



Görsel 39. Albayrak, Hacer. *Direktifler*. 2022. (tutkal, kağıt) Kişisel Arşiv.



Görsel 40. Albayrak, Hacer. *Direktifler*. 2022. (tutkal, kâğıt). Kişisel Arşiv.

Aynı mekân unsuru, İç Mekânın Bir Dökümü isimli çalışmanın da konusu olmuştur (Görsel 41). Köşeler iç mekânı, içindekileri kapsayacak şekilde oluşturan elemanlar olarak görev alırlar. Köşeler arasındaki mesafe, bir iç mekânı özne için büyük, küçük, dar, geniş ve dolayısıyla ferah, sıcak, rahat ya da rahatsız yapan unsur sayılır. Buna rağmen mekân köşeleri, bir fenomen olarak insan zihninde tanımlı ve belirgin sayılmaz. Çalışma, mekân unsurunu ona ait bir parçanın fiziksel niteliklerinde karşılıklı değişiklikler yaparak yeniden sunmaya çalışır. Normalde açtığı boşlukla işlevli olan iç mekân bu çalışmada, köşelerin bir nevi birbirine kapanmasıyla bilindik işlevini yitirir. Birebir boyutta iki köşenin arasındaki doluluk, boşluğun yerine geçerek bozulmuş bir deneyimi refere eder. İki köşe birbirine yavaşarak, mekânı izleyici açısından küçültür. İç Mekânın Bir Dökümü isimli çalışma, bedenini fiziksel bir unsura dayandırarak konumlandırılan insan için, bu süreçten farklı olarak gelişen ve aslında bedensel algının bir alternatifini öne süren estetik deneyimi oluşturur.



Görsel 41. Albayrak, Hacer. *İç Mekânın Bir Dökümü*. 2023. (alçı, 50x50x50 cm). Kişisel Arşiv

Fiziksel Çevreden Elemanları Tekrar Üretmek isimli 2. Bölüm, alt başlıklarda sıradan nesne şeklinde açıklanan şeylerin sanata konu ve model olduğu yakın dönem örnekleri ve özgün çalışmaları kapsamıştır. Raporun son özgün çalışmalarını kapsayan 2.3. Deneyimi Bozmak isimli başlık, öznenin yoğunlukla içinde olduğu iç mekânı refere eden deneyimlerle, perspektifini ve görüşünü genişletmek üzerine yoğunlaşır. Böylelikle mekâna ait her parçanın da yapay çevreye ait diğer her şey gibi, öznenin dünyadaki hem fiziksel hem de zihinsel, tüm varlığının tanımlanmasında etken olduğu ortaya çıkar.

SONUÇ

Yapay çevre, dünyayı insan bedeniyle uyumlu hale getirme çabalarıyla oluşmaya başlamış ve gündün güne bu amaca bağlı kalarak genişlemiştir. İnsanın pratik yaşamını daha iyi hale getirmek amacını taşıyan teknoloji, tarihsel ilerlemenin bir ölçütü sayılmıştır. Buna karşıt olarak teknolojik ilerleme, insanlık tarihinde ideal sayılmayan olaylarla ilişkili şekilde de açıklanmıştır. 20. Yüzyılda yaşanan savaş sonrası ve sonrası dönemlerde tarihsel ilerleme fikri ile bağlantılı şekilde açıklanan şeyler, dolaylı olarak yarattıkları yıkım üzerinden de eleştirilmeye başlanmıştır. Postmodern dönemde aynı olgu, üretim güçlerinin farklılaşması ve dolaylı olarak

insanın fiziksel çevresinin, tüketici modeli nedeniyle kişisellikten uzaklaşması şeklinde dönüşmüştür. Endüstriyel üretim, insanın egemen olduğu dünya şekli idealini yerine getirirse de, özne olan insan üzerinde pasifleştirici bir etken olarak belirlenmiştir. Bu sonuç, özne ve çevresindeki diğer şeyler arasındaki ilişkiyi her iki taraftan da aktif bir konumda değerlendiren felsefi düşünceleri yaratmıştır.

Sanatsal pratik, insanın yaratıcı gücünün özgün biçimlerine olanak sağlayan özgür bir edim olarak gelişmiş olması nedeniyle, yapay çevre ve özne ikilisi arasında geliştirilen yeni açıklamalara doğrudan dahildir. Raporun kapsamında sanatsal pratik, özneye ait yaratıcı gücün değişen dünya gerçekliğiyle özdeş, buna rağmen ona karşıt olduğu durumları örneklemiştir.

Parçalama ve birleştirme kavramları, ele alınan sanat anlayışının hem biçimini hem de kavramsal arkaplanını oluşturmuştur. Yapıbozum kuramı, yapay çevrenin özne üzerindeki paradoksal baskısını çözebilecek stratejilerin, parçalanma ve birleştirmeye kendini gösteren sistematiğini açıklamıştır. Yapıbozum stratejisiyle birlikte, insanın fiziksel çevresini oluşturan parçaların her biri ilk kez ve sayısızca, bir fenomen olarak incelenilme imkânı bulmuştur. Buna bağlı olarak, örneklenen tarihsel ve özgün sanat çalışmaları, insanın olağan algı süreçlerine müdahale ederek aşına deneyimlerini bozmak, farklı bir bütünsellik sunmakla ilgili olmuştur. Özgün sanat çalışmalarında konu edinilen tanımlı fiziksel unsurlar, insanın yakın çevresinden küçük şeyler olmakla başlamış, git gide büyüyerek mekânsal unsurlara dönüşmüştür. Bu durum, raporun sonuna doğru en geniş perspektifte öznenin dünyadaki konumu halini alan bağlamı destelemek açısından yararlı olmuştur.

Sıradan nesne kavramı raporda, modern dönemde sanat materyalleri arasına hazır nesne kavramı şeklinde dahil olan tanımlı bütünlüklerin, modern sonrası dönemdeki dönüşümü olarak tanımlanmıştır. Bağlantılı şekilde, Strauss'un tasarımı olmadan, özelleşmemiş, sıradan kabul edilen materyallerle oluşturulan yapıları ve bu yapıları olanak veren doğal dürtüyü açıkladığı brikolaj kavramı, rapora dahil edilen tarihsel ve özgün çalışmaların yöntemi olarak açıklanmıştır. Brikolaj, insanın çevresini şekillendiren yaratıcı gücün baskılanarak azaldığı günümüz durumunda, elde bulunan rastgele ve sıradan araçların dünyayı durmadan yeniden şekillendirebilmesi ve yeni anlamlı bütünlükler oluşturabilmesi olanağı şeklinde değerlendirilmiş, özgün sanat çalışmalarına yön verebilmiştir.

Rapora dahil özgün pratik, sanatsal biçimlenişin insanın dünyasına ait her türlü şeyi alışılmışın dışında bir yapısal zeminde, buna bağlı olarak da kavramsal bir zeminde tekrar sunabilmesine yönelik gücünü vurgulamıştır. İnsanın sıradan fiziksel çevresinden konu ve model edinilen şeylerin özellikle boş ve dolu karşıtlığıyla meydana gelen fizikselliği üzerine, estetik araştırmalar yapılmıştır. İki fiziksel özelliğin insanın kendisi ve yapay çevresindeki şeyler arasındaki algısal ilişkiyi yönettiği olgusu, öznenin içindeki konumunu fark etmek adına fiziksel çevresini yeniden üretmesi şeklinde açıklanan geniş bir bağlama yerleştirilerek rapor sonlandırılmıştır.

KAYNAKLAR

Antmen, Ahu. (2021). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla: 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayınları.

Apollinaire, Guillaume. 2016. *Modern Resimde Konu Üzerine*. Charles Harrison ve Paul Wood (Ed). *Sanat ve Kuram: 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*, s.213-214. (Sabri Gürses, Çev.). İstanbul: Küre Yayınları.

Artun, Ali. (2012). *Erotik Katedral: Kurt Schwitters'in Mimarlığa Oyunu*. *Arzu Mimarlığı-Mimarlığı Düşünmek ve Düşlemek*, s.47-72. Erişim: 23.12.2022. <http://www.aliartun.com/yazilar/erotik-katedral-kurt-schwittersin-mimarliga-oyunu/>

Bürger, Peter. (2014). *Avangard Kuramı* (Erol Özbek, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Dachy, Marc. (2014). *Dada: Sanatın Başkaldırısı* (Orçun Türkay, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Derrida, Jacques. (2020). *Yazı ve Fark* (P. Burcu Yalım, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Eagleton, Terry. (1990). *Edebiyat Kuramı* (Esen Tarım, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınevi.

Foster, Hal. (2020). *Yeni Kötü Günler: Sanat, Eleştiri, Acil Durum* (Ferit Burak Aydar, Çev.). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Foster Hal. (2011). *Savage Minds*. October 136, s.182-191.

Foster, Hal. (2017). *Gerçeğin Geri Dönüşü: Yüzyılın Sonunda Avangard* (Esin Hoşsucu, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Fusillo, Massimo. (2009). *Edebiyatta Estetik* (Fisun Demir, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.

Gruitrooy, Gerhard. (1994). *Van Gogh, An Appreciation of His Art*. New York: Smithmark.

Heidegger, Martin. (2011). *Sanat Eserinin Kökeni* (Fatih Tepebaşılı, Çev.). Ankara: De Ki Basım Yayın.

Highmore, Ben. (2011). ``Image-breaking, God-making``: Paolozzi's Brutalism. October, 136, 87–104.

Howard Schwartzberg Web Sitesi(a). Erişim: 18.12.2022. <http://www.howardschwartzberg.com/home.html>

Howard Schwartzberg Web Sitesi(b). Erişim: 28.12.2022. <http://www.howardschwartzberg.com/1999-2000--surface--earthwork-.html>

Jean, Georges. (2018). *Yazı İnsanlığın Belleği* (Nami Başer, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Küçükalp; Kasım. (2020). *Jacques Derrida, Felsefenin Dekonstrüksiyonu*. İstanbul: Ketebe Yayınları.

Kraynak, Janet L. (2001). *A Rose Has No Teeth: Bruce Nauman 1965 - 1974*. Massachusetts: MIT Kütüphaneleri.

Lynton, Norbert. (2015). *Modern Sanatın Öyküsü* (Prof. Dr. Cevat Çapan, Prof. Dr. Sadi Öziş Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Moran, Berna. (2002). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Richards, K. Malcolm. (2020). *Yeni Bir Bakışla, Derrida* (Zeynep Talay, Çev.). İstanbul: Kolektif Yayınevi.

Seitz, William Chapin. (1961). *The Art of Assemblage. Manhattan: The Museum of Modern Art*: Distributed by Doubleday.

Strauss, Claude Lévi. (2020). *Yaban Düşünce* (Tahsin Yücel, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Tate. Erişim: 20.12.2022. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/whiteread-untitled-twenty-four-switches-t07985>

Tucker, William ve Scott, Tim (2016). Heykel Üzerine Düşünceler. Charles Harrison ve Paul Wood. (Ed). *Sanat ve Kuram: 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*, s. 844-847. (Sabri Gürses, Çev.). İstanbul: Küre Yayınları.

Tzara, Tristan. (2016). Dada Manifestosu. Charles Harrison ve Paul Wood. (Ed). *Sanat ve Kuram: 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*, s. 283-200. (Sabri Gürses, Çev.). İstanbul: Küre Yayınları.

Wölflinn, Henrich. (2020). *Sanat Tarihinin Temel Kavramları* (Ahmet Cemal, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

ETİK BEYANI

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

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

beyan ederim.

... / ... / ...

Hacer ALBAYRAK

Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu Orijinallik Raporu

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Sanat Çalışması Raporu Başlığı: SANAT DENEYİMİ YOLUYLA FİZİKSEL ÇEVRENİN ALGILANMASI

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

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
14.02.2023	56	75,251	03.02.2023	15	2013047750

Uygulanan filtreler:

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

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

Hacer ALBAYRAK

Öğrenci No.: N20132825

Anasanat Dalı: Heykel

Program:

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
X			

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

(Dr. Öğr. Üyesi Engin SARI)

Master's Art Work Report Originality Report

HACETTEPE UNIVERSITY

Institute of Fine Arts

Title : PERCEPTION OF PHYSICAL ENVIRONMENT THROUGH THE EXPERIENCE OF ART

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

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
14.02.2023	56	75,251	03.02.2023	15	2013047750

Filtering options applied are:

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

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

Hacer ALBAYRAK

Student No.: N20132825

Department: Sculpture

Degree:

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
X			

SUPERVISOR APPROVAL
APPROVED
(Prof. Assist. Engin SARI)

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

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

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

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

Enstitü/ Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... yıl ertelenmiştir. (1)

Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)

Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

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

Hacer ALBAYRAK

Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge

- (1) Madde 6.1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7.1. Ulusal çıkarılan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü teziere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.
Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

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