



**T.C.  
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
RESİM ANSANAT DALI**

**GÖÇEBE SANATÇI KAVRAMI ÜZERİNDEN  
GÖRSEL OKUMALAR**

**Nursen CANER**

**Yüksek Lisans Tezi**

**Danışman: Yrd. Doç. Dr. Güler Bek Arat**

**ISPARTA-2014**

T.C.

SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

.....Resim..... ANASANATDALI

Bu tez 26/05/2014 Tarihinde Aşağıdaki Jüri Üyeleri Tarafından Oy Birliği/Oy Çokluğu ile Kabul Edilmiştir.

DANIŞMAN Yrd. Doç. Dr. Güler Bek ARAT

İmza: 

ÜYE Doç. Olcay ATASEVEN

İmza: 

ÜYE Yrd. Doç. Nevin GÜVEN



İmza: 

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

İmza ve

Mühür

Doç. Dr. Abdullah Şevki Duymaz

SDU Güzel Sanatlar Enstitü Müdürü

**T. C.**  
**SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ**  
**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE**

Bu belge ile bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları aldığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim

(26./05/2014).

Tezi Hazırlayan Öğrencinin  
Adı ve Soyadı

İmzası



## TEŐEKKÖR

Bu çalıőmanın hazırlanma sűrecinde bana yol gűsteren ve destek veren, gűnűműz sanatını daha iyi deęerlendirmemi saęlayan deęerli fikirleri ve űnerileri için tez danıőmanım Yrd. Doç. Dr. Gűler Bek ARAT'a, Yrd. Doç. H. Nevin Gűven'e, araőtırmalarım esnasında fikirlerini ve desteęini esirgemeyen arkadaőım Behçet AKTAŐ' a çok teőekkűr ederim. Ayrıca benden her zaman maddi manevi yardımlarını esirgemeyen aileme sevgi ve saygılarımı sunarım.

Nursen CANER

ISPARTA, 2014

## ÖZET

### GÖÇEBE SANATÇI KAVRAMI ÜZERİNDEN GÖRSEL OKUMALAR

**Nursen CANER**

Süleyman Demirel Üniversitesi,

Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi

Mayıs, 2014, 70

Danışman: Yrd. Doç. Dr. Güler Bek ARAT

Araştırmanın çıkış noktasını, geçmişten bu yana sanatın, sanatçının konusu olmuş, çeşitli bakış açıları çerçevesinde yorumlanarak günümüze kadar etkisini sürdürmüş olan ‘göçebelik’ ve ‘göçebe düşünce’ kavramları oluşturmaktadır. Teknolojinin gelişmesiyle birlikte güncel bir tartışma konusu haline gelen tüketim toplumu; manipüle edilmiş mekan, boş zaman, fantezi, manipülasyon, turizm, arzu gibi kavramlar etrafında yeniden ele alınmış, tüm bu kavramlar ‘simülasyon kuramı’, ‘akım – kesim’, ‘flaneur’, ‘göçebe dağılım’ (ya da kaygan mekan), ‘yersizyurdsuzlaşma’ ve ‘köksap’ la ilişkilendirilmiştir.

İzlenimcilerin açık havaya çıkarak kendilerini mekân (atölye)’ in sınırlarından uzaklaştırması durumu ‘göçebe sanatçı’ tanımlamasının örneklerini oluşturmuş, 1945 sonrasında görülen arazi sanatı, süreç sanatı gibi alternatif yaklaşımların ortaya koyduğu tavır, güncel sanatta modern dönem kavramı olan ‘flaneur’ e yönelik yeni okumaların yapılmasını sağlarken tüketim toplumu kavramlarını kullanmayı gerekli kılmıştır. Araştırmanın bundan sonraki sürecinde ‘göçebe sanatçı’ tanımına uygun sanatçıların eserlerine ve uygulamalar bölümünde tezin ana metninde irdelenen kavramlardan yola çıkılarak gerçekleştirilen bir dizi imgesel çözümlemeye yer verilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Göçebe Sanatçı, Flaneur, Tüketim Toplumu, Boş Zaman.

## ABSTRACT

### Visual Readings On The Basis Of Nomadic Artist Concept

Nursen CANER

SüleymanDemirelUniversity,

Faculty of Fine Arts Department of Painting, Postgraduate Thesis

May, 2014, 70

Supervisor: Assist. Prof. Güler Bek ARAT

The point of origin of the research is constituted by the concepts ‘nomadism’ and ‘nomadic thought’ which have been subject to art and artist so far ever since the past and have preserved its influence to our day through being interpreted in framework of various perspectives. Consumption society, which has become an actual matter of debate with the developing technology, was readdressed around the concepts such as manipulated space, free time, fantasy, manipulation, tourism and desire while all of these concepts have been associated with ‘simulation theory’, ‘Coupure-flux’, ‘distributionnomade’ (ouEspacelisse), ‘deterritorialization’ and ‘rhizome’.

The circumstances in which impressionists drove themselves apart from the borders of space (studio) by going outdoors set examples to the definition of ‘nomadic artist’, and the attitude manifested by the alternative approaches seen after 1945 such as land art and process art made using consumption society concepts essential while providing new readings towards ‘flaneur’ which was the modern period concept in current art. In the oncoming process of the research, the works of artists who correspond to the definition of ‘nomadic artist’ and, in the section of applications, a set of fictional analyses conducted based on the concepts of the main text of the thesis were included.

**Keywords:** Nomadic Artist, Flaneur, Consumption Society, Free Time, Manipulation.

## İÇİNDEKİLER

	<b>Sayfa</b>
<b>KABUL ve ONAY SAYFASI</b> .....	i
<b>BİLDİRİM SAYFASI</b> .....	ii
<b>TEŞEKKÜR SAYFASI</b> .....	iii
<b>ÖZET</b> .....	iv
<b>ABSTRACT</b> .....	v
<b>İÇİNDEKİLER</b> .....	vi
<b>KISALTMALAR DİZİNİ</b> .....	ix
<b>FOTOĞRAFLAR DİZİNİ</b> .....	x
<b>RESİMLER DİZİNİ</b> .....	xi
<b>GİRİŞ</b> .....	1

## I. BÖLÜM

	<b>Sayfa</b>
<b>1.TÜKETİM TOPLUMU</b> .....	3
1.1. Tüketim Toplumunu Kuşatan Kavramlar .....	3
1.1.1. Boş Zaman .....	4
1.1.2. Manipülasyon .....	4
1.1.3. Manipüle Edilmiş Boş Zaman.....	5
1.1.4. Manipüle Edilmiş Mekân.....	8
1.1.5. Implosiyon (İç İçte Geçme).....	9
1.1.6. Turizm.....	12
1.1.7. Fantezi (Büyüleme).....	13
1.1.8. Disneyland .....	14
1.1.9. Arzu.....	17
1.2. Göçebe Turist Bakışı.....	20
1.3. Göçebe Üzerine Kuramsal Yaklaşımlar .....	21

## II. BÖLÜM

### Sayfa

<b>2. SANAT TARİHİ BAĞLAMINDA “GÖÇEBE SANATÇI”</b> .....	27
2.1. ‘Göçebe Sanatçı’ nın Tanımı ve Sanat Tarihi’ nde ki Görünümü .....	27
2.1.1. ‘1945’ Öncesi Dönem .....	32
2.1.2. ‘1945’ Sonrası Dönem .....	33
2.1.3. Günümüzde Sanat .....	40
2.2. Richard Long’un Çalışmalarını İnceleme .....	35
2.3. Depo İstanbul 2009 .....	44
2.4. Tütün Deposu Port İzmir 2014 Sergisinde yer alan Sanatçıları İnceleme .....	48

## III. BÖLÜM

### Sayfa

<b>3. UYGULAMALAR</b> .....	52
3.1. ‘Yol Günlükleri -1’ .....	54
3.2. ‘Yol Günlükleri-2’ .....	55
3.3. ‘Asfalt Yol -1’ .....	56
3.4. ‘Asfalt Yol-2’ .....	57
3.5. ‘Asfalt Yol- 3’ .....	58
3.6. ‘Tekinsiz Doğa Manzaraları-1’ .....	59
3.7. ‘Tekinsiz Doğa Manzaraları-2’ .....	60
3.8. ‘Tekinsiz Doğa Manzaraları-3’ .....	61
3.9. ‘Yol-1’ .....	62
3.10. ‘Yol-2’ .....	63



<b>DEĞERLENDİRME VE SONUÇ</b> .....	64
<b>KAYNAKÇA</b> .....	66
Kitaplar.....	66
İnternet ve İnternette Yayımlanan Dergi Makalesi .....	68
Dergiler .....	69
Tezler.....	69
İnternet Adresleri .....	69
<b>ÖZGEÇMİŞ</b> .....	70

## KISALTMALAR DİZİNİ

sayfa no

t.ü.k.t.....	Tuval üzerine karışık teknik
S.....	Sayfa
Fot.....	Fotoğraf
Res.....	Resim
cm.....	Santimetre
bkz.....	Bakınız

## FOTOĞRAFLAR DİZİNİ

sayfa no

Fotoğraf 1. : Bruno Munari, (Kaleydoskop- Çiçek Dürbünü). .....	19
Fotoğraf 2. : Joseph Kosuth, 'Bir ve Üç Sandalye', M.S.M - New York, 1965. ....	31
Fotoğraf 3. : Robert Smithson, 'Yer Olmayan-nonsite', 1968.....	32
Fotoğraf 4. : Robert Smithson, 'Sarmal Dalgakıran', Utah, 1970. ....	33
Fotoğraf 5. : Richard Long, 'A Line Made by Walking' , A Line In The Himalayas, 1967.....	38
Fotoğraf 6. : Richard Long, A Straight Hundred Mile Walk In Japan, Made Across A Mountanside On Honshu, 1976. ....	39
Fotoğraf 7. : Richard Long, The High Plains A Straight Hundred Mile Walk On The Canadian Prairie 1974 .....	40
Fotoğraf 8. : Richard Long, A Line In Bolıvia, 1981 .....	41
Fotoğraf 9. : Richard Long, Mıdday Muezzın Line Sıwa,Egypt, 2006 .....	41
Fotoğraf 10. : Richard Long, Road Stone Line, China, 2010 .....	42
Fotoğraf 11. : Ricgard Long, 'Su Hattı', İstanbul, 1989.....	43
Fotoğraf 12. : Igor Grubić, East Side Story [Doğu Yakası Hikâyesi], 2008 .....	45
Fotoğraf 13. : R.E.P. Group, Patriotism [Yurtseverlik], 2007-2009.....	46
Fotoğraf 14. : 50,000,000 Can't Be Wrong [50,000,000 İnsan Yanılamaz], Susanne Bürner, 2006.....	47
Fotoğraf 15. : Tomislav Brajnović, 'Kutup Dairesi Projesi', 2014, İzmir. ....	49
Fotoğraf 16. : Tomislav Brajnović, 'Kutup dairesi Projesi', 2014, İzmir. ....	50
Fotoğraf 17. : Kalle Ham ve Dzamil Kamanger, 'İstilacı Yabancı Türlerin Bahçesi', 2013.....	50
Fotoğraf 18. : Kalle Ham ve Dzamil Kamanger, 'İstilacı Yabancı Türlerin Bahçesi', Tütün Deposu, 2014.....	51

## RESİMLER DİZİNİ

sayfa no

Resim 1. : Nursen Caner, “ <i>Yol Günlükleri 1</i> ”, 2014, t.ü.k.t., 18x24cm-6 adet.....	54
Resim 2. : Nursen Caner, “ <i>Yol Günlükleri 2</i> ”, 2014 t.ü.k.t., 18x24cm - 4 adet.....	55
Resim 3. : Nursen Caner, “ <i>Asfalt Yol-1</i> ”, 2014, t.ü.k.t., 75x100cm.6.....	56
Resim 4. : Nursen Caner, “ <i>Asfalt Yol-2</i> ”, 2014, t.ü.k.t., 35x50cm.....	57
Resim 5. : Nursen Caner. “ <i>Asfalt Yol-3</i> ”, 2014, t.ü.k.t., 35x50cm.....	58
Resim 6. : Nursen Caner, “ <i>Tekinsiz Doğa Manzaraları-1</i> ”, 2014, t.ü.k.t., 35x50cm. .....	59
Resim 7. : Nursen Caner, “ <i>Tekinsiz Doğa Manzaraları-2</i> ”, 2014, t.ü.k.t., 35x50cm. .....	60
Resim 8. : Nursen Caner, “ <i>Tekinsiz Doğa Manzaraları-3</i> ”, 2014, t.ü.k.t., 35x50cm. .....	61
Resim 9. : Nursen Caner, “ <i>Yol-1</i> ”, 2014, t.ü.k.t., 50x70 cm.....	62
Resim 10. : Nursen Caner “ <i>Yol-2</i> ”, 2014, t.ü.k.t. 70x90cm. ....	63

## **GİRİŞ**

### **Tez Araştırmanın Konusu**

Sanat ve sosyoloji / sanat ve göçebelik arasında derin bir bağ vardır. Sosyoloji, toplumsal tabakada dikey ve yatay hareketlilik içinde ilerleyen göçebelerin, toplumsal yapıyı değiştirirken sanatı nasıl etkilediğini inceler. Sanat ise, toplumsal olarak katmanlaşmış ve hayatın içine karışmış kavramları inceleyerek, sorun haline getirir.<sup>1</sup> Sanatçı, yapıtları ve sanat tanımlamaları göçebe bir anlam taşır. Pürtüklü kaygan bir zeminde ilerleyen tüm göçebeler, sanat ile hayat arasındaki çizgide buluşmaktadır. Bu noktadan hareketle araştırmanın konusu “Göçebe Sanatçı Kavramları Üzerinden Görsel Okumalar” olarak belirlenmiştir.

### **Tez araştırmasının Sorunu**

Sanatçıyı göçebe olarak gören, sanatın, sanatçının göçebe olduğuna inanan, bu inancını kuramsal çerçevede açıklamaya çalışan yaklaşımlar günümüzde de etkisini sürdürmektedir. Bu bağlamda ‘Göçebe Sanatçı’ nın kimliği, göçebelik kavramı üzerinden sanatçının ‘mekân’ la, ‘zaman’ la, ‘yer’ le kurduğu ilişki sorunlu hale gelmektedir. Araştırmada söz konusu sorunlar ve sanattaki yansıması üzerinde durulmaktadır.

### **Tez Araştırmasının Amacı**

Araştırma; hem toplumbilimin hem de sanatın sorunu haline gelen ‘göçebelik’ kavramı üzerine görsel okumalar yapmak ve bu okumaları uygulamaya dönüştürme amacı taşımaktadır.

### **Tez Araştırmasının Kapsamı ve Sınırlılıkları**

Araştırma üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde, “Tüketim Toplumu” kavramının kuramcılarının görüşleri doğrultusunda nasıl tanımlandığı ele alınmış, ‘Boş Zaman’, ‘Manipülasyon’, ‘Manipüle Edilmiş Boş Zaman’, ‘Manipüle Edilmiş Mekân’, ‘İmplosiyon’ (İç İçe Geçme), ‘Turizm’, ‘Fantezi’ (Büyüleme), ‘Disneyland’, ‘Arzu’ kavramlarının ‘göçebelik’ kavramıyla ilişkisi üzerinde durulmuştur. İkinci bölümde; sanat tarihinde, güncel sanat ortamında, göçebe

---

<sup>1</sup> Bkz. “Bir Sanat Sosyolojisi Oluşturmak” (Zorlberg, 2013:31).

sanatçılar veya göçebelik üzerine çalışmalar yapan sanatçıların çalışmalarını içeren örnekler verilmektedir. Üçüncü bölümde ise araştırmacının kişisel uygulamaları aktarılmış kendi çalışmalarına yer verilmiştir. Araştırmada detaylı bir sanat tarihi okumasına girilmemiş, kapsamı daraltmak amacıyla yalnızca belirli örneklerle değinilmiştir.

### **Tez Araştırmasının Yöntemi**

Çalışmanın ortaya çıkış süresince çeşitli kütüphanelerde kaynak taraması yapılmış, konuyla ilgili kitap, makale ve görseller incelenmiştir. Daha sonraki aşamada kaynaklardan sağlanan veriler ile kişisel gözlemler bir araya getirilmiş, gerçekleştirilen uygulamalarla araştırmanın konusu olan kavramlar görünür kılınmaya çalışılmıştır.

## I. BÖLÜM

### 1.TÜKETİM TOPLUMU

#### 1.1. Tüketim Toplumunu Kuşatan Kavramlar

Tüketim kavramı<sup>2</sup> ‘insanlar tarafından oluşturulan mal ve hizmetlerin, ihtiyaç ve istekler doğrultusunda tüketilmesi’ olarak tanımlanmıştır. Tüketim arzının büyümesi<sup>3</sup>, gündelik yaşamın içinde arzunun yükselişi; mekânların parıltılı, büyülü, fantastik bir yaşamın göstergesi haline gelmesi, satın aldıklarımızı kutsallaştırma törenlerimiz, *simüle*<sup>4</sup> edilmiş bir dünya, bunun sonucunda ortaya çıkan *şizoit*<sup>5</sup> *kültür sondajı*<sup>6</sup> olan toplumsal yığın bizi, bir “Tüketim Toplumu” gerçeğiyle karşı karşıya getirmiştir. Birçok sosyal bilimci; (Bauman, 1999; Ritzer, 2011; Baudrillard, 2013; Featherstone, 2013; Bocock, 2009; Gottdiener, 2005; Odabaşı, 2013; Debord, 2010) modern toplumu, tüketim metaforları üzerinden yorumlamıştır. Tüketim toplumu<sup>7</sup>, tüketim merkezli yaşam biçiminin ve yaşam stratejisinin seçiminin cesaretlendirildiği ve sürekli olarak desteklendiği, bireylerin tüketici “rolleriyle” veya “yetenekleriyle” öne çıktığı bir toplum olarak ele alınmıştır. Böylece tüketicilerin tüketim alanında gösterdikleri ‘performans’ bir ‘başarı’ ölçütü haline gelmiş ve tüketim toplumuna dâhil olabilme ile tüketim toplumundan dışlanma arasındaki ayrımı düzenleyen bir prensip görevi görmüştür. Bu çerçeveden bakıldığında ise tüketim toplumu, “iyi

<sup>2</sup> Detaylı bilgi için <http://tr.wikipedia.org/wiki/tüketim>’a bakınız.

<sup>3</sup> Sözlük anlamı olarak tüketim; bir şeyleri kullanıp bitirmek, yok etmek demektir. Tüketici ise, tüketen, yani bu eylemi gerçekleştiren birey anlamına gelmektedir. Tüketim, ihtiyaçlarımızın hizmetkârı olma görevini üstlenir ve sosyo-kültürel ihtiyaçları da tatmin ederek yaşamı sürdürmeyi amaçlar. Bir süreç olarak düşünüldüğünde tüketimi; belirli ihtiyaçlarımızı tatmin etmek için bir ürünü ya da hizmeti arayıp bulmak, satın almak, kullanmak ya da yok etmek olarak tanımlamak olanaklıdır (Odabaşı, 2013:16).

<sup>4</sup> Simüle etmek, gerçek olmayan bir şeyi gerçekmiş gibi sunmak şeklinde tanımlanmıştır (Baudrillard, 2010:13).

<sup>5</sup> Detaylı bilgi için, Philip Goodchild, Deleuze ve Guattari - Arzu Politikalarına Giriş, 2005:16’ a bakınız.

<sup>6</sup> Sondaj, aynı göstergelerin çoğullaştırılmasıyla uzayıp giden ve artık hiçbir şeyi temsil etmeyen belli bir ‘gerçeklik’ ya da toplumsal gerçeklik içinde hiçbir ‘eşdeğerlisinin’ bulunmadığı bir şeye dönüşmüştür. İş görebilen tek gönderenin adı yine “sessiz çoğunluk” olmuştur. Bütün güncel sistemler bu model üstünde iş görmektedir. Baudrillard’a göre, varlığı artık toplumsal değil, istatistiksel olan bir kavramın ortaya çıkabildiği tek yerin sondajlar olduğunu söylemiştir (Baudrillard, 2003:27).

<sup>7</sup> Tüketim toplumunun ortaya çıkışı, endüstrileşme sürecinden beslenen “Fordist” üretim sistemine bağlanmaktadır. Sonrasında, kitle üretiminin ortaya çıkışı, işletmecilik ve pazarlama eğitiminin kurumsallaşması ve “önce al sonra öde” imkanı sunan taksitli alışverişin ortaya çıkışı, üretim toplumunu, tüketimle ve tüketicilerle şekillenen tüketim toplumuna dönüştürmüştür (Yanıklar, 2006:76; Baudrillard, 2013:193; Desmond, 2003:37-38 akt. Altuntuğu, 2010:114).

*yaşama ulaşma*” yani “*gündelik hayatı estetize etme*” amacını barındırır (Bauman, 2013: 53).

### **1.1.1. Boş Zaman**

1989’da yayınladığı ‘Aylak Sınıfı Teorisi’ adlı eserinde *boş zaman* kavramından ayrıntılı bir şekilde söz eden Veblen’e göre; “*her türlü işe yarar çalışmadan belirgin bir uzak durma halinde bir hareketsizlik özelliği olan sınıf, zamanın üretici olmayan tüketimiyle ilgili olmuştur*” (Veblen, 2005:31 akt. Şentürk, 2012:66).<sup>8</sup>

Hibbins (1996:23)’e göre ise *boş zaman*, “*büyük ölçüde işin gerekliliği ve zorlayıcılığından kurtulma, özgürleşme*” anlamını taşımıştır. Hibbins, burada *boş zaman* kavramını, iradi yönelmeler ve tercihleri kapsayan bir serbest olma zamanı/yaşamı olarak tanımlamıştır. Özgürleşmeden denetime kadar bir dizi anlamı içeren *boş zaman*, ‘iş’ in zorlayıcı dünyasından, gevşeme, ferahlama ve de kendini salıverme durumuna bir nevi kaçıışı ifade etmiştir (Hibbins, 1996:23’ten akt. Aytaç, 2006:28). Boş zaman, yaşam kalitesini artırıcı bir nitelik taşıdığı gibi, ‘zorlama’ psikolojisinden kaçışa da hizmet etmiştir (Kelly&Freysinger, 2000:14-23’ten akt. Aytaç, 2004:116).

Boş zaman kavramının yanında manipülasyon kavramı ortaya çıkmaktadır. Manipülasyon ‘boş zaman’ için hazırlayıcı nitelik taşımaktadır. Tezin kuramsal temelleri açısından ‘manipülasyon’ konusuna da bakmak gerekmektedir. Manipüle edilen araçlar sanatın konusu olabilmiş ve sanatın manipüle etme tarzı ortaya çıkmıştır.

### **1.1.2. Manipülasyon**

Omay (2009:70), ‘manipülasyon’ kavramını, “*insanların kendi bilgileri dışında veya istemedikleri halde hileli yönlendirilme, kasıtlı güdümlenme ve ikna etme*

---

<sup>8</sup> Çalışma yaşamı dışında kalan zamanı ifade eden ve tüketimle ilişkilendirilen “boş zaman” olgusunu ilk olarak Torstein Veblen, 1899 yılında yayınladığı “Aylak sınıfın teorisi” adlı eserinde ayrıntılı bir şekilde değerlendirmiştir. Veblen, bu eserinde tarım ve endüstriyel üretimin dışında zamanının büyük kısmını tembellikle geçiren ve gösterişçi tüketim davranışlarında bulunan bir sınıftan bahsetmektedir. ‘Aylak Sınıfı’ nın oluşumunu barbarlık döneminde kadınla erkek işlerinin ayrışmasına kadar götüren Veblen, endüstriyel faaliyetlerin toplumun günlük yaşantısına girip etkinliğini artırılmasıyla eski alışkanlıkların, gücün ve başarının simgesel değişim geçirdiğine değinmiştir (Veblen, 2005: 40,58).



*süreci*'' olarak tanımlamıştır. Manipülasyon, kapitalizmin yarattığı bir kavramdır. Sanayi devrimi öncesi ve sonrası dönemlerde insanları işe koşmak için fiziksel zorlama yeterliyken; günümüzde fiziksel zorlama yerine manevi zorlama daha çok önem kazanmıştır. Omay (2009)' ın bu konudaki yaklaşımı;

Manipülasyon "bilgi, zaman, mekân, tüketim ve cinsiyet" üzerinden yapılmıştır. Fiziksel yapıyı oluşturan beden, harekete geçmek ve sosyolojik anlamda çeşitli sonuçlar üretmek ve davranış biçimleri ortaya koymak için fiziksel olmayan bir yapıya bağlıdır. Buna bilinç, algı, arzu, haz başta olmak üzere çeşitli isimler verilebilir (Omay, 2009:67, 68)

biçimindedir. Buna göre her bir yapı, insan üzerinde farklı duygular uyandırır ve manipülasyon araçları, her toplumda farklı şekillerde kurgulanmıştır.

### **1.1.3. Manipüle Edilmiş Boş Zaman**

Kapitalizmin ilk ayırt edici özelliği sanıldığı gibi makine değil, "*saat aracılığı ile düzenlenmiş örgütlenmiş zamansal düzenlilik*" tir (Omay, 2009:92). Zaman, kapitalizmin etkisinde emeğin ücretini parça başı iş yerine, sabit ücret ödenen emek saatleriyle ölçülen bir meta haline gelmiştir. Zaman algısı kapitalizmin keşfettiği ve kullandığı kültürel bir algı olup 'emeğin manipülasyonu' sırasında etkin bir biçimde ortaya çıkmıştır. Yırtıcı ve Uluoğlu (2004:44)' ya göre, kapitalizm, batı toplumlarında zamanın başlangıç ve bitiş noktalarını belirlemektedir. Doğu toplumlarındaki zaman algısı ise döngüsel ve doğanın düzenine uygun bir şekilde işlenmiştir. Dolayısıyla kapitalizmde yer alan zaman algısı kendi çıkarlarına uygun olarak disipline edilmiş, belirli bir hedefe doğru akıp giden bir oluşum göstermiştir (Yırtıcı ve Uluoğlu, 2004:44' den akt. Omay, 2009:92-93).

Boş zamanın anlamı ve taşıdığı felsefi derinlik, günümüze gelinceye kadar alabildiğine deforme olmuştur. Boş zaman, başlangıçta, kişiye/topluma, çalışmadan ayrı bir hava getiren, onu rahatlık ve gevşeme halinde tutmaya yarayan bir anlama sahipken, şimdilerde, kurumsal aygıtlarca kontrol edilen 'manipülasyon' yöntemleri ile deforme edilen, bireysel tercihlerin önemli olmadığı bir zamana dönüşmüştür. (Juniu, 2000:69-73'ten akt. Aytaç, 2006:29). Ayrıca Omay'a (2009:70) göre, "*boş zamanın bağımsız bir yaşam alanı olarak algılanmasının tarihi*" çok eski değildir. Özerk bir boş zaman algısının daha çok modern döneme ait olduğu kanısına varılmıştır. Endüstri gelişimi ile birlikte değişen toplumsal ve kültürel hayat, kendi içinde özerk yaşam alanları ortaya çıkarmıştır. İşin/çalışmanın zorunlu, eşgüdümlü,

kuralcı, örgütlü ve törensel bir kurguya kavuşması, çalışma dışı alanın da endüstriyel egemen ilkeler doğrultusunda dönüşmesini mümkün kılmıştır (Omay, 2009:70).

Aytaç (2006:28)'a göre boş zaman, “*eskiden olduğu gibi, özgürlük ve istemli tercihlerin alanı değil, daha çok tüketme ayini içinde geçirilen bir yaşam alanına dönüşmüştür*”. Boş zaman, endüstrisinin sunduğu sınırsız seçenekler sayesinde, neredeyse tümüyle ‘tüketimsel / maddi’ bir boyut kazanmıştır. Bu bağlamda kapitalizm, hedeflediği alana büyük yatırımlar yapmış ve boş vakti, tümüyle kontrolüne almaya çalışmıştır. Sonuç olarak, boş vakit deneyimleri ve bu alanda devreye sokulan değer ve anlayışlar “*bir tüketim nesnesine*” dönüşmüştür (Omay, 2009: 93).

Baudrillard (2013)'e göre zaman, “*farklı kültürel algılar içinde*” erimiştir. Bu algıları, ilkel toplumlardan örnekleyerek vermiştir. Ona göre ‘ilkel toplumlarda’ zaman kavramı oluşmamıştır. İkel toplumlar zamanı, “*tekrarlanan ortak etkinliklerin ritmi (çalışma ve bayram ritüelleri)*” olarak değerlendirmiştir. Baudrillard için zaman ve etkinlik, simgesel olarak değiş-tokuş<sup>9</sup> görevi görmüştür. Bu bağlamda zaman, belirli bir kültürün ve daha kesin olarak belli bir üretim biçiminin ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla zaman, tıpkı diğer nesnelere gibi bu üretim sistemi içinde üretilen bir ‘statü’ aracı olarak kullanılmıştır. Bu statü, özel ya da kamu mülkiyetlerinin, sahiplenmenin statüsüne, sahip olunan ve başkasına devredilebilen, yabancılaşmış ve sisteme uygun tarzda üretilmiş tüm nesnelere gibi değişim değerini ‘şeyleştirilmiş’ soyutlamasına katılan nesnenin statüsüne dönüşmüştür (Baudrillard, 2013:177-178).

Baudrillard’ın açıklamalarındaki temel yaklaşımına benzer bir yaklaşım sergileyen Guy Debord (2010), ‘sahte-döngüsel zaman’ kavramından bahsetmiştir. Bu bağlamda ‘manipüle edilmiş zaman’, kasıtlı üretilmiş, ‘sahte-döngüsel’ bir zamanı yaratmıştır. Özel hayatımız, iktisadi ve politik hayatımız bu kurala göre düzenlenmiştir. Kaynağı meta üretime yardımcı olan bir araç olup, kendisi de bir tüketim metası ve nesnesine dönüşmüştür. Tüketilmeye hazır bir ürün, bir başka

---

<sup>9</sup> Simgesel Değiş Tokuş, her şeyin sorgulandığı, değer konusundaki bütün yöntemlerin geri dönüşü olmayan kör noktaya sürüklendiği stratejik bir yer olmaktadır. Simgesel değiş-tokuş açıklaması ‘Antropolojiktir’. Değer, her zaman tersine çevrilemeyen bir anlama sahip olur (Baudrillard, 2005:29-34).

ürünün ham maddesi haline gelmiştir. Zaman da birçok tüketim metasının hammaddesi olmuştur. Metaların üretimine dayanan zamanın kendisi de bir tüketim metası olduğundan dolayı tüketilebilir bir özelliğe dönüşmüştür. Zamanın tüketilebilir oluşu bu bağlamda, ‘sahte-döngüsel’ olarak tanımlanmıştır. Ayrıca insanlar aracılığıyla tüketilen bir gösteri zamanına dönüşerek ‘yapay zamanlar’ yaratmıştır. Gündüz ve gece, çalışma ve hafta sonu tatili, tatil dönemlerinin tekrerrü şeklinde döngüsel olarak tekrarlanmıştır. Sahte döngüsel zaman, hem kapitalizmin hem de tüketimin en önemli nesnesi olarak manipüle edilmiştir (Debord, 2010:128,129).

Çalışma zamanı yıpratıcı, bedensel ve zihinsel yaratıcılığının yanı sıra kişinin özgür alanını da elinden alan, kavramsal hem de pratikte kişinin kontrolünde olmayan bir dilimi ifade etmiştir. Zaman algısının oluşturulması ise, kişinin davranışlarını kontrol etmesini sağlamıştır (Mullett, 1988: 241-242’den akt. Omay, 2009:95). Bozkurt (2006:50) ‘a göre, çalışmaktan farklı olan bu zaman, haz ilkesiyle ilişkilendirilmiştir. Çalışma gerginlik, çaba, gayret ve zahmet olarak zorlayıcı bir eylem gösterirken; ‘boş zaman’ ise çabasız, rahat ve zevk verici bir eyleme dönüşmüştür. Çalışma toplumsal olarak yararlı ve toplum için zorunluysen, boş zaman bireysel bir yapıda kendini var etmiştir. Manipüle edilmiş zaman diliminde, iş saatleri ödüllendirilmiştir. Boş zaman ise kendi kendinin ödülü olmuştur. Endüstriyel çalışma, başkalarını örgütleme sürecini içerirken, sıkı sıkıya programlanmış ve sistematikleştirilmiş saatler içine sıkıştırılmıştır. Çalışmayı oyun ya da sanat gibi başka hoş giden uğraşlardan ayırt etmenin en iyi yolu, zorunluluk ilkesi olarak görülmüştür. Kapitalizmin gerçekleştirildiği boş zaman, birey tarafından kendisini yenilemek ve rahatlamak amacıyla kullanılmıştır. İnsanlar için, özenle bekledikleri hafta sonu tatili, alışverişe çıkmak, sinemaya gitmek, dışarıda yemek yemek, yıllık izinler, denize gitmek, güneşlenmek ve hatta sıkıntı veren iş elbiselerinden kurtulmak, bulunmaz fırsatlar olarak algılanmıştır. Dolayısıyla kapitalizmin yarattığı zamanın sınırları da çizilmiştir. Sistem ne zaman çalışacaklarını dikte ediyorsa, ne zaman dinlenecekleri ve nasıl dinlenmeleri gerektiğini de aynı şekilde dikte etmiştir. Kapitalizm, zamanı sadece hâkimiyet altına almaz aynı zamanda onun nasıl kullanılacağı konusunda da bize yol göstermiştir (Bozkurt, 2006: 50-51’den akt. Omay, 2009:96).

Adorno ve Horkheimer (1996:15) ‘a göre, ‘çalışma zamanı’ ile ‘dinlenme zamanı’ arasındaki bağlantı kaybolmuştur. Bu olgu, bir bakıma, bireyin, özel, sosyal ya da tüm serbest saatlerinin, çalışma saatlerince istilaya uğratılması anlamı taşımaktadır. Günümüzde, sinema filmleri, tiyatro, avand-gard sanat vb. tüm kültürel etkinlikler birer endüstriye dönüşmüştür. Kültür endüstrisi, içerikleri benzeşik çok sayıda kültürel metaları, farklı ambalajlar altında kitle beğenisine sunmuş; bu yolla değişik sosyo-ekonomik kesimden insanları kendi pazarına dâhil etmiştir (Oskay, 1993: 239-242). Bu durum, boş vakit alanlarının yanı sıra, tüm yaşam alanlarının birey kontrolünden çıkması, endüstriyel aklın hâkimiyetine girmesi anlamını taşımıştır (Aytaç, 2002:245). Kültür endüstrisinin ürünleri, hem iş hem de boş vakitlerde kitleye sunulan ekonomik sistemin unsurlarına dönüşmüştür. Bir başka deyişle, kültür endüstrisi, mamul madde kadar, kendisiyle uyumlu birey ve toplumsal kitle de üretmiştir (Horkheimer ve Adorno, 1996:15’ten akt. Aytaç, 2002:247).

#### **1.1.4. Manipüle Edilmiş Mekân**

Mekân, daha çok mimari ile özdeşleşmiş ve bu dalın soruları çerçevesinde araştırılmıştır. Fakat güzel sanatların tüm dallarında da farklı biçimlerde ele alınmış ve kullanılmıştır. Doğal olarak var olan ve onun içinde doğal ve yapay elemanları barındıran ya da bu elemanlarla sınırlanan uzaydır. Mimari anlamda bu yapı insanın fiziksel varlığı ile belirir. Bu anlamda ‘dış ve iç mekân’ olarak da tarif edilir. ‘mekân’ için ayrıca nesnelere belli bir ilişki içerisinde olması bile gerekmez (Omay, 2009:109-110).

‘Manipüle edilmiş mekân’ kavramı, günümüzün ekonomik sınırlandırmaların etkisinden kurtulamamış, daha çok tüketilebilmesi için geliştirilmiş: ‘arzu, fantezi, haz’ araçları olarak tanımlanmıştır. Mekanın manipülasyonu da, diğer manipülasyon araçları gibi çok boyutlu bir süreç olarak ele alınmıştır. Yırtıcı (2005:9)’ ya göre mekânın bir sorun olarak ortaya çıkışı, sanayi devriminden sonraki döneme rastlamıştır. Kapitalizm, gereksinimlerine göre değişen; dönüştürülen, örgütlenen, gerekirse tümünden yok edilen ve yerine yeni ilişkiler kurulan mekanlar yaratmıştır (Yırtıcı ve Uluoğlu, 2004:44). Günümüzde ‘manipüle edilmiş mekânlar’, uzun vadeli toplumsal ilişkilerin devamlılığını engellemiştir. Çünkü kapitalizm, mekanların içini boşaltarak istediği gibi tekrar doldurabileceği, bir manipülasyon aracına,

pazarlanabilir bir metaya dönüştürebileceği alanlar yaratmaktadır (Omay, 2009:112-119).

Ritzer (2011:117-118,201)'e göre, “*tüketim ve zaman, mekân aracının içinde*” ilerlemiştir. Kapitalizm, mekânın sınırlandırılmasını da manipüle etmiştir. Sonsuz bir mekân duygusu, maddi olmayan tüketim araçları üzerinden ilerlemiştir. Siber uzay ve siber alışveriş merkezleri, maddi olmayan tüketim araçları olarak, sayısız “*’satın alma ve satma*” duygusu yaratmıştır. Mekânın uçuculuğu kasıtlı bir süreç olmuştur. Çünkü kendisini sürekli kılan kapitalizm, kendisinin dışındaki bir sürekliliğe tahammülü yoktur, bu nedenle her şeyi uçucu kılmıştır. Ritzer, burada kapitalizmin sürekliliğini, “*manipüle ettiği şeylerin süreksizliği ve gelip geçiciliği*” üzerine kurduğunu belirtmiştir

Sonuç olarak, manipüle edilmiş mekânlar, kapitalizmin aracı olduğu gibi güncel sanatın da konusudur. Manipüle edilmiş mekân olgusu - aynı zamanda-zaman ve mekânın sıkıştırılması anlamına gelen ‘Implosiyon (iç içe geçme)’ kavramı ile de yakından ilişkilidir.

### **1.1.5. Implosiyon (Birbirine Geçme)**

Birbirinin içine geçmiş dünyalar, zaman ve mekânın olağanüstü kullanılmasını içeren gösteriler yaratarak, tüketim katedrallerinin yeniden büyülenmesine hizmet eden, tüketicileri kendilerine çeken ve onları tüketmeye sevk eden bir tür gösteriyi temsil etmiştir. Örneğin zamanın sınırlarını yok ederek ve sınırsız bir mekân yaratma duygusu varmış gibidir. İnsanlar, önceleri çeşitli mal ve hizmetlere sahip olmak için bir yerden bir yere yürümek zorundayken; günümüzde tek bir alışveriş merkezinde, bütün çeşitliliği bulabileceği merkezleşmiş yapılar içinde, ihtiyaçlarını ve isteklerini gidermiştir (Ritzer, 2011:166). Ritzer, bu konu ile ilgili görüşlerini şu şekilde tanımlamaktadır:

Birbirinin içine geçme (implosion) ifadesi, sınırların bulanıklaşmasını ya da yok olmasını, böylece eskiden farklı olan varlıkların birbirine geçmesini anlatır. Yeni tüketim araçlarının patlayıcı büyüme bu tür bir dizi birbirine geçişe yol açmıştır. Bir tür zincirleme reaksiyon olmuştur. Bir sınırlar grubunun birbirini geçişi çok sayıda başka sınırlarda da birbirine geçişe yol açmıştır (Ritzer, 2011:167).

Baudrillard (1983:57), birbirine geçmeyi “*bir olgunun başka bir olguya sıkışarak geçmesi; geleneksel kutupların tek bir kutup haline dönüşmesi olarak*” tanımlamıştır. Bütün şeyler, yalnızca birbirleri içinde değil, tek bir kocaman, çeşitlilikten yoksun kütle (bir tür kara delik) içinde de erime yeteneğini sahiplenmiştir. Tüketim katedralleri dışında bir örnek verecek olursak günümüzdeki televizyon talk şovları yaşamın içinde yok olurken, yaşam da “talk şovlar” içinde erimiştir (Ritzer, 2011, 181-183). Böyle bir uzaklaşma kuşkusuz yeni tüketim araçlarının bazılarında, özellikle televizyon, telefon ve bilgisayara dayalı maddi olmayan tüketim araçları içinde gerçekleşmiştir. Bu tür durumlarda yüz yüze etkileşim yoktur ve tüketiciyle iletişim kuranlar fiziksel olarak çok uzak görünmüştür. Bazı durumlarda zaman olarak da uzak olabilmıştır. Bir siber alışveriş merkezi web sitesinde bilgi, tüketicinin siteyi ziyaret etmesinden çok önce yüklenmiş ve info-reklamlar daha sonra yayınlanmak üzere banda kaydedilmiştir. Giddens (1989:249-301) ise, böyle bir uzaklaşma nedeniyle mekânların giderek, ‘fantazmagorik’ hale geldiğini ileri sürmüştür. Mekânın birbirine geçişi konusunda zaman, onu kullananlara hiç engel çıkarmamıştır. Mekân, tanım gereği, onu yeni ve farklı biçimlerde kullanmak isteyenlere inatçı fiziksel engeller olarak görünmüştür. Bu engellerin çoğu aşılamaz şeyler değildir, ama mekânın devrimci kullanımını zamana yaptıklarından daha fazla engelleme eğiliminde yoğun çabalar olarak kendini göstermiştir. Tüketimin kendisinde ve çevresindeki mekânsal sınırlar giderek artan bir oranda birbirine geçmiştir. Bu yollardan biri dünyanın her yerinde olmak ya da en azından öyle görünmektir. Siber uzay ve siber zaman kavramı ‘zaman ve mekânın iç içe geçebilmesi’ olgusunu uygulamaya dönüştürmüştür. Sonuç olarak ‘birbirinin içine geçme’ kavramı, sınırların birbirine karışmasını sağlayarak, iki ya da daha çok tüketim aracının tek bir ortamda kullanılmasına sebep olmuş ve tüketilecek mekânları ‘büyülü’ hale getirmiştir (Ritzer, 2011: 183-187,210).

Deleuze ve Guattari’nin ortak yapıtlarında eski modelleri, yapıları, değerleri ve pratikleri bir kenara attığı ve yeni bir düşünce sistemi geliştirdiği görülmüştür. Deleuze ve Guattari’ye göre, ‘*evren mekanik bir mekân, zaman ise mekanik bir zamandır. Her şey uzam içinde makinenin dışlisine dönüşür. Bu makineler: Teknik makineler, askeri makineler, hesap makineleri, tüketim makineleri, eğlence makineleri, medya makineleri ve yönetsel makineler*’ olmak üzere her biri, bir

insan tarafından tasarlanmış bir etki üretmek, fakat insanın seçmediği bir amaca hizmet etmek üzere iş görür. Alet-yapan hayvan olan Homosapiens, kendi yaratımlarının kölesine dönüşür. Bu yüzden mekanik evrendeki her şey *'kavramsal bir kişiliğe'*<sup>10</sup> dönüşmüştür (Goodchild, 2005:102-132) .

Foucault (1980:70)'ya göre; “*zaman'ın zenginlik, verimlilik, yaşam ve diyalektik olarak kavranmasına karşın, mekânın ölü, sabit ve diyalektik olmayan olarak kavrandığını söylemiştir. Mutlak bir geometri olarak tanımlanan mekân, içine nesnelerin yerleştiği ve olayların gerçekleştiği yatay ve dikey hatların sisteminden (grid) başka bir şey*” olmamıştır. Dolayısıyla mekânlar parçalara ayrılmış, her bir parçaya *sınır* konulmuştur. Bir *yer* (place) kullanıldığında mekâna dönüşmüştür. Mekânın deneyimlenmesi ve kullanılması mekânsal pratikler olarak işlev görmüştür. Üçüncü temsil mekânları olarak tasvir edilen bu mekânlar, hayal gücü ve keşiflerin yapıldığı düzey olmuş, ilk iki düzeyi de, birbirinin içine geçen zaman ve mekânın, etkileme gücüne sahip olmuştur. Sesler, düşünceler ve mekânda hareket halindeki bireyin izlenimleri içinde erimiş ve *yer* (place) kavramı anonimleşmiştir. (Foucault, 1980:70'dan akt. Işık, 2009:14-15).

Sınırların iç içe geçmesi durumu bir bakıma göçebe bir faaliyettir. Zaman, uzam, nesnelere birbirlerine doğru yolculuk ederek, birbirlerine karışmaktadır. Tez araştırması kapsamında göçebeliliğin bir mekân üzerinden konumlanışının irdelenmesi amaçlanmıştır. Mekân tanımlamaları yapıldıktan sonra sanat kavramları ile ilişkilendirilmesinin *yer* (place) ve *yurt kavramı* ile sağlandığı görülmektedir. Deleuze ve Guattari'nin *kaygan-mekân* kavramından yola çıkılarak ele alınan *göçebe* konusu ilerleyen bölümde daha detaylı bir biçimde açıklanmıştır. Göçebelilik, birçok duygunun ve imgenin birbirine karıştığı iç içe geçme durumu ile “*bir turizm faaliyeti*” görevi görmektedir. Bundan dolayı *turizm* ve *turist bakışı* konularına da bakmak gerekmektedir.

### **1.1.6. Turizm**

Turizm kendi karşıtı, yani düzenli ve örgütlü çalışmayı gerektiren bir boş zaman etkinliği üzerine konumlanmıştır. Modern toplumlarda, çalışma ile serbest

---

<sup>10</sup> “Kavramsal Kişilikler” için, Philip Goodchild “Deleuze ve Guattari Arzu Politikasına Giriş”, sf: 102'ye bkz.

zamanın birbirinden ayrı ve düzenlenmiş toplumsal pratik alanları olarak örgütlenişin bir tezahürü olarak yansımıştır. Gerçekten de turist olarak edimde bulunmak, modern olmanın tamamlayıcı niteliklerinden biri olmuş ve tükettiğimiz birçok nesne gibi “turizm faaliyeti” de, tüketilebilir bir biçimde insanların kullanımına sunulmuştur. Urry (2009:15,16,17,18-26) e göre, “*bir yere gitmemek, güzel bir ev ya da arabaya sahip olamamak*” olarak algılanmıştır. Turist olmak modern toplumlarda bir statü göstergesi haline gelmiştir; ayrıca sağlıklı olmak için bunun şart olduğu düşünülmüştür. Turist ise, başka ‘yerlerde’ ve başka ‘zaman’ larda, kişinin gündelik yaşamından uzakta, otantikliği arayan bir çeşit çağdaş hacıdır. “*Turistler, kendi yaşamlarında keşfetmeleri zor bir gerçekliğe sahip olan ötekilerin ‘gerçek’ yaşamlarına özel bir tutkunluk gösterirler*”. Böylece modern toplum kendi işleyişini incelemek için, dışarıdan gelenin haklarını hızla kurumsallaştırma çabaları gütmektedir. Başka bir açıdan *turizm*’ in “*manipüle edildiğini*” açıklayan Urry (2009:36) e göre “*turizm sektörü, huzur arama ve rahatlama üretimi*” olmuştur. Turistler her zaman genel olarak ufak süs eşyalarından cazibeli paket turlarına kadar her şeyi satın almakla ilgilenmiştir. Ne var ki şimdi turizmin asıl amacının mal tüketimi olduğu durumlardan çok daha fazlası olduğu görülmüştür. Urry, bunun en büyük nedenlerinden biri olarak turistik-cazibe mekânları içinde konumlanan ‘alışveriş mekânları’ nı görmüştür. Örneğin; Guy Debord bu konudaki yaklaşımını şu şekilde açıklamıştır:

Zaman tüketiminin toplumsal imajı ise tamamen eğlence ve tatil anlarının hâkimiyeti altındadır ve tanımları gereği caziptirler. Bu meta burada açıkça gerçek yaşam anı olarak sunulmuştur ve mesele onun döngüsel geri dönüşünü beklemektir. Fakat yaşama adanmış olan bu anlarda bile daha da yoğun bir hale gelerek görülen ve yeniden üretilen şey yine gösteridir. Gerçek yaşam olarak temsil edilen şey aslında sadece daha gerçekçi bir hale gelmiş gösteri yaşamı olarak ortaya çıkar (Debord, 1992: 129).

Benzer bir görüş paralelinde ilerleyen Ritzer (2000:172-173)’ in, “*alışveriş merkezlerinde geçirilecek bir tatilin çekiciliği, alışveriş merkezlerinde her şey var... Bir su parkı var. Bir eğlence parkı var. Bir roller coaster var*” şeklinde görüş belirttiği açıklamaları doğrultusunda insanların her türlü hizmeti satın alabileceği düşüncesini gündeme getirmiştir. Örneğin; bir eğlence merkezi olan Walt Disney Dünyası, doğa harikası olan Grand Canyon ve Graceland’ in toplamından daha çok



bölgeye turist çekmiştir. Bu yüzden Kanada’ da en çok turistin ziyaret ettiği yer ‘Niagara Şelaleleri’ değil ‘Edmonton Mall’ (Eğlence Merkezi) olmuştur. Ritzer, turizm sektöründe de ‘birbirinin içine geçmiş mekânlar’ olduğunu ve her şeyi içinde bulabileceği eğlence mekânlarını arayan turist için ‘iç içe geçmiş mekânların’ tercih sebebi olabileceğini iddia etmiştir. Kapitalizmin manipüle ettiği turizm mekânları, zamanlarını en iyi şekilde tüketmeye adanmış turistlerin de aynı şekilde bu hizmeti satın almak için manipüle edildiği sonucuna varılmıştır.

Turizm pratikleri, günümüzde bir eylem olmanın yanında insanları kendine çeken, büyüleyen, arzulayan bir yapıya bürünmüştür. Dolayısıyla günümüzde turizm’in de manipüle edildiği söylenebilir ve en iyi manipüle araçları da arzular, fantasmalar ve simülasyonlar olmaktadır.

### 1.1.7. Fantezi (Büyüleme)

Fantezi (Büyüleme), “*sonsuz, sınırsız hayal, değişik heves, beğeni, düşünüş*” şeklinde tanımlanmaktadır.<sup>11</sup> Büyüleme, Williams (1976:68)’ ın işaret ettiği gibi tüketim toplumu terimi olan fantezi, “*tahrip etmek, harcamak, israf etmek, bitirmek*” anlamlarını taşımaktadır. Ritzer (2011:27-29,80,96)’ e göre fantezi (büyülenme) durumunu, ‘tüketim katedralleri’ ve ‘yeni tüketim araçları’ olgusu ile anlatmaktadır. Tüketim katedralleri olarak adlandırdığı modern perakende kuruluşlarının, büyüleyici yapıya kavuşmaları için gereken şeyin, gösteriler yaratmaları gerektiğini söylemiştir. Tüketim, dinimizi uygulamak amacıyla “*hacca gittiğimiz*” yerler haline gelmiştir. Ritzer, bu yolculuğu oldukça ‘ironik’ bulmuştur. Çünkü büyülenen araçlar büyüleme yöntemi ile insanların tüketimi için tasarlanmış, fakat bu tasarlanmanın yeterli olmadığı tespitine varılmıştır. Büyüleme çabaları başarılı olsa bile, çok sayıda tüketiciyi kendilerine çekmek amacıyla akılcılaştırma ve bürokratikleşme yöntemini<sup>12</sup> kullanmıştır. Bu yüzden tüketim katedralleri, kendilerine çekmek

<sup>11</sup> Bkz. ‘<http://www.nedirnedemek.com/>’.

<sup>12</sup> Ne var ki, büyüü herhangi bir zamanda, herhangi bir yerde ve herhangi bir insan tarafından, düzenli olarak kullanılacak şirket formüllerine indirgemek zordur. Bununla birlikte, bu şirketler mal ve hizmetlere hep daha çok para harcayarak sayıları gitgide artan tüketiciyi cezbetmeyi sürdürecektse, tam da bunu yapabilecek yetenekte olmalıdır. Bu tür akılcı, makine benzeri yapılarda büyüleyici özellikler (neredeyse anında ortaya çıkan yiyecekler, inanılmaz bollukta mallar) bulunabilse de, bunlar temelde büyüü bozmaktadırlar; çoğunlukla çok büyüü *olmamakla* son bulurlar. İnsanlar tükettikleri ortamlarda çok fazla makine benzeri verimlilikten sıkılma yerleridir. Ritzer, 2000:28).

istediği yorgun tüketicilere giderek büyüsu bozulmuş olarak görünmüştür. Gitgide tüketiciyi daha fazla kendilerine çektikçe, büyüleyicilikleri de taleple birlikte yeniden üretilmiştir. Üstelik tüm ülkede, hatta dünyada başarılı büyülu ortamların şubeleri açılarak çok geniş bir yelpazede yeniden üretildiği görülmektedir. Bunu başarmak için büyüünün sistematikleşmesi ve böylece bir zaman ya da yerden diğerine kolaylıkla yeniden yaratılabilir olması gerektiği görüşü benimsenmiştir. İkincisi ise ‘yeni tüketim araçları’dır. Yeni tüketim araçları, geçmişte olduğundan çok daha fazla tüketime ayartılmamıza yardımcı olmuştur; hipertüketicilik yönünde dönüştürülen araçlar olmuştur. Örneğin artık tek başına tüketme, tek bir yerden çok farklı mal ve hizmetler satın alma ve birçok başka insanla birçok aynı şeyi alıp birçok aynı türde yerde tüketmemiz çok daha mümkün olmuştur. Bu değişiklikler sonucunda, tüketimin yaşamlarımıza kadar sızması; tüketimin bizi tüketmesi artmıştır. Sık sık kendimizi tüketime adanmış ortamlarda buluruz. Dolayısıyla her yere ulaşılabilir olan bu olgu, yaşamlarımızı kuşatarak zaman, mekân sınırlarımızı yok ederek bize musallat olur. Evlerimiz bile tüketim aracı haline gelmiş durumdadır; tele-pazarlama, süprüntü postalar, kataloglar, evden alışveriş kanalları ve siber mağazaların işgali altına girerek bizi daha fazla tüketmiştir.

Birçok toplumbilimci tarafından incelenen ve bir tüketim toplumu terimi olan ‘fantezi (büyüleme), yeni tüketim aracı ve katedrali olan Disneyland’da etkisini sürdürmektedir. Ayrıca fantezi (büyüleme) kavramı, Baudrillard’ın ‘simülasyon kuramı’ içinde geçen ‘disneyland kuramı’ ile de bağıntılıdır. Bununla birlikte, göç ve yolculuk edilen fantezi mekânlarına gönderme yapmak amacıyla simülasyon kuramına da değinilecektir.

### **1.1.8. Disneyland**

1950’li yıllarda, kurulmasından çok kısa bir süre sonra, Disneyland, Amerika’nın en popüler çekim merkezi haline gelmiştir. Hem ilk Disneyland hem de Florida’da Orlando’da kurulan Disneyworld bugün dünyanın en cazip eğlence merkezleri olmuştur. Eğlence parkının ilk göstergebilimsel çözümlemesi ise 1970’li yıllarda yapılmıştır. Louis Marin Disneyland’a, Greimasçı bir çözümleme uygulamıştır. Parkı bir metin olarak düşünerek alt temalarına ayırmıştır. Greimas, doğa/makine, geçmiş/gelecek, gerçeklik/fantezi gibi karşıtlara göre bölümlemiştir.

Disneyland, Walt Disney'in Anaheim kentinin bitişişindeki yaklaşık 65 dönümlük bir portakal bahçesini satın almasıyla Los Angeles'ın gelişmiş banliyö bölgesinde kurulmuştur. 'Sınırlı Krallık' Güney Kaliforniyalı müdavimleri tarafından aynı zamanda 'dünya üzerindeki en mutlu yer' ya da D-land olarak da bilinir. Anaheim yerleşiminde daha önce kullanıcılar arasında popüler olamayan bir eski zaman kasabası ve özlemlili bir fantezi yeri olan Bearland'ın yerine kurulan Toontown, Frontierland bitişişindeki alanı işgal etmiştir (Gottdiener, 2005:149-154). Disney dünyası tüketiciye ilginç gelerek, yeni bir tüketim aracını, diğer bir değişle her tür şeyi tüketmemizi sağlayan ortam ya da yapıların bir modelini temsil etmiştir. Yeni bir tüketim aracı olarak Disney dünyasının öteki yeni tüketim aracının çoğuyla olduğu kadar eski ortamlarla da sürekliliği olmuştur. Birbirinin içine geçerek ilerleyen fantastik mekânlar; McDonald's, Wal Mart, Disney Amerika'nın ve dünyanın en güçlü popüler ikonlarından bazıları haline gelmiştir. Ritzer (2000: 23-25) 'e göre, "*Disney'in alanından bile daha geniş hale gelerek indirimli alışveriş merkezleri, süper mağazaları, fabrikadan satış mağazaları disneyleşmiştir*".

Baudrillard, düşünce dünyasında büyük yankı uyandıran 'Simülakrlar ve Simülasyon' adlı kitabında, "*gerçeğin yerini alan simülakrlardan*" bahsetmektedir. Gerçek, ortada bir gerçeğin bulunmadığını gizlemeye çalıştığı için *simülakrların* gerçeği gizleme şansı yoktur. Çünkü *simülakr* 'gerçek' demektir. Baudrillard, bu bağlamda Disneyland'ı "*bütün simülarklar düzenlerinin iç içe geçmiş olduğu bir model*" olarak görmüştür. Disneyland her şeyden önce; korsanlar, geleceğin dünyası, bir 'illüzyon ve fantezi' oyunudur. Bu düşsel evren kendine düşen görevi başarıyla yerine getirmiştir. Aslında kalabalıkları buraya çeken şey, çelişkileri ve güzellikleriyle gerçek Amerika'nın minyatürleştirilmiş toplumsal bir mikro kozmosuna benziyor olmasının yanında, "*alınan kolektif (din denilebilecek türden) keyif*" olarak tanımlamıştır. İnsanlar bu keyif durumundan yararlanabilmek için araçlarını otoparkta bıraktıktan sonra içeride kuyruğa girmiş ve sonunda dışarıya yine yapayalnız çıkmıştır. Bu düşsel evrendeki tek olağanüstü şey, içerideki kalabalıktan yayılan sıcaklık ve sevecenliğin yanı sıra pek çok değişik duygu yaşatan bol miktardaki oyun ve oyuncağın varlığına 'kapılma' olmuştur. Disneyland, "*gerçek ülkenin 'gerçek' Amerika'nın bir Disneyland' a benzediğini gizlemeye yaramaktadır; (bu durum sıradan gündelik yaşantısının bir hapisaneyi andırmadığını gizlemeye*

*çalışan toplumsal bir yapının hapishaneler inşa etmesine benzemektedir*). Bu bağlamda Disneyland'ı çevreleyen Los Angeles ve Amerika, 'hipergerçek ve simülasyon' örneği oluşturmuştur. Burada sorun, yanıltıcı bir yeniden canlandırılmış gerçeklikten (ideoloji) çok, “*gerçeğin gerçeğe benzemediğini gizleyebilmek ve gerçeklik ilkesinin devamını sağlayabilmektir*”. Disneyland'ın her köşesinde nesnel bir Amerikan modeli ile karşılaşmak mümkündür. Bu görüntü kalabalık ve bireylerin morfolojik yapısına kadar giden bir benzerlik göstermiştir. Burada Amerika'nın sahip olduğu bütün değerler minyatürleştirilmiş ve çizgi filmler aracılığı ile çoğaltılarak, tüketicilerin kullanımıyla kendilerinden geçmiştir. Başka bir deyişle içerideki bin bir çeşit oyuncak, insanları bir nehir misali oradan oraya sürüklerken, dışarı çıkan insan yalnızlığa, oyuncuğına, arabasına doğru ilerlemek zorunda kalmıştır. Olağanüstü bir rastlantı bu zamanın dondurulmuş olduğu çocuksu evren, bugün kendisi de dondurulmuş bulunan bir adam tarafından tasarlanarak hayata geçirilmiştir (Baudrillard, 2010:15-16,28-31).

Sonuç olarak, Disneyland'-da ki 'düşsellik', “*ne gerçektir ne de sahte*” olarak tanımlanmaktadır. Burası gerçeğe özgü düşselliği, gerçeği simetrik bir şekilde yeniden üretebilmek amacıyla tasarlanmış bir caydırma (ikna) makinesi olmuştur. Bu evrene çocuksu bir görünüm verebilmek istenmesinin nedeni, yetişkinlere özgü 'gerçek' ve başka evren bulunduğu düşüncesini onaylatma arzusundan kaynaklanmıştır. Disneyland, bir çocuksuluğun gerçek anlamda her yere hâkim olduğunu gizleyebilmek için, yetişkinlerin de buraya gelerek çocuklaşmalarına olanak tanımak ve gerçekte çocuk olmadıklarına inandırmak amacıyla kurulmuş bir evrendir. Başka yerlerde (hatta burada) çöpleri işleyerek yararlı hale getiren fabrikalar gibi, Disneyland da düşsele o eski görünümünü iade etmeye çalışan mekândan başka bir şey olmamıştır. Bugün dünyanın her yerinde herkes çöpleri yeniden yararlı bir hale getirmeye çalışmaktadır. Bu anlamda çocuklarla insanlara özgü düşler ve fantazyalarla onlara ait masalsı, efsanevi, düş güçleri bir kalıntı ve 'çöp' e dönüşmektedir (Baudrillard, 2010:28-31).

### **1.1.9. Arzu**

Tüketim bağlamında *arzu*, Baudrillard (1988: 10-56)'a göre “*tıpkı sahte döngüsel zaman gibi tüketilebilir hale*” gelmiştir. 'arzu' kavramı, tüketim kavramı

içinde yeniden canlandırılmıştır. Tüketimin, yalnızca gereksinimlere değil ama gittikçe artan bir şekilde, arzulara dayanan bir olgu olduğu ortaya çıkmıştır. Yine de bu durum, bu yaklaşımın daha materyalist ve ekonomik bir yaklaşımın yerini alacağı anlamına gelmemelidir. Dünyanın bazı bölgelerinde ve batı kapitalizmini benimsemiş toplumlarda, üretilen malların gösterge ve semboller kullanılarak tüketicilerin çoğuna satılmasıyla, tüketim ile arzular arasındaki bağlantı kurumsallaşmıştır. Tüketiciler, satın alınan giysiler ya da belli tarzda mobilyalar aracılığıyla belli bir kişilik kalıbına girebilme arzusu taşıyarak ekonomik durgunluk dönemlerinde de ortadan kaybolmamaktadır (Bocock, 2009: 13)

Bunun paralelinde Deleuze ve Guattari ‘arzu’ kavramını anlatabilmek için, ‘akım- kesim’ kavramından bahsetmiştir. Tıpkı ‘anoreksi’ vakasında görüldüğü gibi, nesne ancak onu kesebilecek başka bir nesne için akım yayar. Yani başka bir nesne için ‘akım üreticisi’ dir. Deleuze ve Guattari (2011:22-26)’ ye göre, “*arzu akıtır, akıtır ve keser. Kesmek akmanın karşıtı değil bir şeyin akmasının koşuludur*”. Dolayısıyla, tüketilmeye hazır her ürün, başka bir ürünün ham maddesi ise eğer, ‘zaman, mekân, arzu, turizm, göç’ de başka ürünlerin ham maddesi ve akım üreticisidir. Deleuze (2011: 24)’e göre,

“Her makine bir makinenin makinesidir. Makine ancak akımı ürettiği varsayılan bir başka makineye bağlı olduğu sürece bir akım kesimi üretir. Ve kuşkusuz bu başka makine de gerçekte yine bir kesimdir. Ama ancak sonsuz sürekli bir akımı ideal olarak, yani görelî olarak üreten bir üçüncü makineyle ilişki içinde olduğu sürece bir kesimdir”. Ek olarak, Deleuze (2011) bu konudaki görüşlerini, “*arzulayan makineler paradoksaldır: ancak bozuldukları zaman işlerler. Arzulayan makineler diğerlerine yatırım yaparlar. Ve onların bilinçdışıını oluştururlar, yani hem onlardan beslenir hem de onları tam da kaçırırken olanaklı kılarlar*”

Şeklinde belirtmiştir.

Deleuze ve Guattari (Deleuze, 2011:31)’ ye göre, “*arzu genellikle arzunun gerçekleşmesiyle karşı karşıya konularak düş, düşlem, temsil tarafına atılmaktadır. Ama işte arzu burada üretimin tarafına geri götürülmüştür. Modeli artık tiyatro-oedipus’ un hikâyesinin bitmez temsili –değil, fabrikasıdır ve arzu üretiyorsa, gerçeği üretir*”. Burada anlatılmak istenen düşünce, önemli olan arzulanan düşlerin gerçekleşmesi değil, arzunun kendisinin arzulanması olduğu belirtilmiştir. Bu bağlamda arzunun nesnel varlığı ‘gerçeğin’ kendisi olmuştur. Arzu burada olmayan ya da özlemi duyulan/ eksik olan bir nesnenin temsili/ yeniden sunumu değil, bir

üretim etkinliği, bir durmak bilmez deneyleme, bir ‘deneysel montaj’ olarak tanımlanmıştır.

Bir başka tanımlamada arzu, ‘nesne ve ihtiyaçlarla’ ilişkilendirilmiştir. Nesnelere ve ihtiyaçlar aynı kaydırmanın, aktarmanın, sınırsız ve keyfi dönüşebilirliğin mantığına boyun eğmiştir. Hastalık organik olduğunda semptomun organla zorunlu bağıntısı ortaya çıkmıştır. Gösterge olarak semptom izafidir. İhtiyaçlar sözcük anlamından alınıp başka bir nesneye duyulan ihtiyaç olarak tatmin edilirse, semptomun bulunduğu organa tıbbi olarak tedavide nasıl hata yapılırsa, ihtiyaçları da asıl nesneye değil de başka nesnelere ilişki kurmaları sağlanırsa hastalıklı bir durum olarak ortaya çıktığı görüşüne varılmıştır. Bundan dolayı ‘nesnelere ve ihtiyaçlar dünyası’, ikeri dünyasıdır. Nasıl tüm bedensel organlar ve işlevler dönüşümde semptomun belirttiği devasa bir paradigma (değerler dizisi) haline gelmişse, aynı şekilde nesnelere de tüketim içinde başka bir dilin kendini ifade ettiği, başka bir şeyin konuştuğu büyük bir paradigma ’ya dönüşmüştür. Baudrillard’a göre *arzu*, Baudrillard için, tüketim, materyalist bir süreç olarak algılanmamalıdır. Tüketim, idealist bir uygulamadır. Bunun anlamı tüketicilerin nesnelere değil, düşünceler olduğudur. Baudrillard’ın örneğin, yediğimiz yiyeceğin maddi bir nesne olduğundan şüphe etmeyeceğimiz şeklindeki sağduyuya ters düşen bu savı öne sürmesinin nedeni, tüketimin kültürel göstergeler ve bu göstergeler arasındaki ilişkiler ile ilgili bir konu olduğunu vurgulamak istemesidir. Bunun da ötesinde, bu anlamda tüketim durmayacaktır. Onun, bir idealist uygulama olduğu için, bir sona, fiziksel bir doyuma ulaşması mümkün değildir. Modern kapitalizmin geliştirdiği toplumsal yapılarda, tüketim malları ve deneyimlerini arzulamaya devam etmek kaderimiz haline gelmiştir (Baudrillard, 2010:16-20).



Fotoğraf 1. : Bruno Munari, (Kaleidoskop- Çiçek Dürbünü).

Örneğin İtalyan grafik sanatçısı ve Tasarımcısı Bruno Munari' nin eserleri sürekli hareketli olmaktadır. (Fot. 1)' de yer alan "Çiçek Dürbünü" resmi, polaroide özelliği ile bir dizi görüntü oluşturmuş ve devingen yapılar yaratmıştır. Açık yapılardaki bu devingen özellik, arzulama anına, 'kaleidoskop' a benzemiştir.<sup>13</sup> (Eco, 2000:36).

Postmodern bağlamda *arzu*, Featherstone (2013:31)' a göre "*bitmeyen bir arayıştır. Arzu, içgüdü, zevk arayışı zincirlerinden boşalınca, toplumun yapısal gerilimleri artar ve alanların birbirlerinden kopması kaçınılmaz hale gelir*". Postmodern kültür, ikincil süreçlerden (ego) ve birincil süreçleri (arzu) sözcüklerden ziyade imajları, mesafenin korunmasının terine gözlemcinin nesneye dalmasına ve nesneye arzu yatırımı vurgular (Featherstone, 2013:128).

Tezin temel dayanak noktalarını oluşturan Tüketim Toplumu kavramları açıklanmıştır. Tüketim toplumu kavramları göçebe kavramı ile ilişkilendirilmesi amaçlanmaktadır. Bu amaçlar doğrultusunda bundan sonraki başlıklara bakılmalıdır.

---

<sup>13</sup> İtalyan grafik sanatçısı ve tasarımcı Bruno Munari, tasarım üzerine yazdığı kitaplar ve eserleri kadar ilginç çocuk kitaplarıyla da hatırlanıyor. 1966 yılında yazdığı "Design as Art" (Sanat olarak Tasarım) adındaki kült kitabında çocuk kitapları üzerine bir makaleye de yer ayırmış. Bu makale, aradan geçen 50 senede çocuk kitaplarının algılanışında meydana gelen değişiklikleri göstermekle beraber çok doğru ve hala geçerli tespitler de barındırıyor (Eco, 2000:36-37).

## 1.2. Göçebe Turist Bakışı

Urry (2009) Turist bakışını, “*insanların çeşitli varış noktalarına ‘Destinasyon’ (varış yeri) hareketlerinden ve orada kalmalarından kaynaklandığını*” açıklamıştır. Bu da mekân boyunca belli ölçüde hareket etmeyi, geçici bağlamda göç etmeyi, yolculukları, yeni bir yerde ya da yerlerde konaklama dönemlerini içermiştir. Yolculuklar ile konaklamaya gidilen ve kalınan yerler, alışlagelen iş ve ikamet yerlerinin dışında turistlerin yeni yerleri olmuştur. Buradaki ikamet dönemleri, kısa süreli ve geçici nitelik taşımış, görece bu kısa dönem içerisinde ‘ev’ e dönmeye belirli bir niyet gözlenmiştir. Modern toplumların nüfusunun önemli bir oranı bu tip turist pratiklerine katıldığı izlenmiş, turist bakışının kitlesel niteliği ile baş edebilmek için yeni toplumsallaşmış tedarik biçimleri geliştirilmiştir. Turistler, kendi yaşamlarında keşfetmeleri zor bir gerçekliğe sahip olan ötekilerin ‘gerçek yaşamlarına’ özel bir tutkunluk göstermiştir. Böylece modern toplum, kendi işleyişini incelemek üzere, dışarıdan gelenlerin haklarını hızla kurumsallaştırmıştır. Her şey ve her çeşit iş, hatta o bölgede olan bir kanalizasyon işçisi bile turist bakışının nesnesi olabilmıştır. Yerler / mekânlar turist tarafından uzun uzadıya bakmak için bir niyet taşırken, ister farklı bir ölçüde olsun, ister her zaman karşılaşılanlardan farklı duygular içersin, yoğun hazlara ilişkin (özellikle hayal ve düşler aracılığıyla) bir beklenti gözlenmiştir. Bu beklenti; film, televizyon, edebiyat, dergiler, albümler ve videolar gibi bu bakışı oluşturan ve yeğînleştiren (şiddetlendiren, arttıran) çeşitli turizm-dışı pratiklerin aracılığıyla oluşturulmuş ve sürdürülmüştür. Paket-tatil üreticilerinin (video, dergiler, posta kartları, videolar vb.) hazırladığı araçlar, turiste yeni bir ‘kır ve kent’ manzarası sunmuştur. Turist manzaralarının seyredilmesi, kır manzarası ya da kent manzarasının görsel öğelerine gündelik yaşamda her zaman rastlanandan çok daha büyük bir duyarlılığı gerektirdiğinden, genellikle sosyal örüntülemenin farklı biçimlerini içermiştir. İnsanlar, genellikle (fotoğraflar, posta kartları, filmler, modeller vb.) aracılığıyla görsel olarak yakalanmış ya da objektife alınmış bu tip bakışların üzerinde uzun uzun durmuştur. Bunlar bakışın durmaksızın yeniden üretilmesini ve yeniden elde edilmesini sağlamıştır. Bakış, göstergeler aracılığıyla şekillenerek, turizm göstergelerinin biriktirilmesini içermiştir. (Urry, 2009:19). Turist bakışı, neşelenme isteği yaratmıştır. Bu istekler, “*stresten kaçma*”, “*olumsuz bir ruh halinden*



*kurtulma*” ve “*kendini tedavi yöntemi olarak*” gezi ifadeleri ile açıklanmıştır. Turist Bakışını “bir macera arayış” süreci -bu türdeki arayışlar, uyarılma-başka bir dünyada olma hissi- olarak ifade etmiştir. Bu nedenle yapılan turizm faaliyetleri, macera, heyecan, uyarılma, coşku ve heyecan verici görüntülerin, kokuların ve seslerin olduğu bir dünyaya giriş kelimeleriyle tanımlanabilir. Çoğu insan, turizm pratikleri gerçekleştirerek, kendilerinden geçtiklerini ve kendilerini bir akıntıya kapılmış gibi hissettiklerini ifade etmektedirler. Akıntıya kapılmak, yaşanan *Turist* deneyiminin optimal (en uygun) seviyede ulaşması anlamına gelmektedir. Bu akıntıya kapılma durumu, tüketicinin çevresindeki dünyayı, zamanın nasıl geçtiğini ya da kendilerini fark etmeyecekleri oranda tüketim deneyiminin içine girmelerini, sürüklenmelerini açıklayan bir kavram olmuştur (Urry, 2009: 121). Campell (1987:33-34) bu konudaki görüşlerini:

Örtülü hayal ve umutların modern tüketimciliğin merkezi süreçleri olduğunu ileri sürer. Bireyler ürünlerden, onların fiili seçiminden, satın almaktan ve fiili kullanımdan doyum elde etmeye çalışmazlar. Doyum, daha ziyade, beklentiden, hayali haz arayışından kaynaklanır. İnsanların temel tüketim güdülleri bu nedenle düpedüz maddiyatçı değildir. İnsanlar, kendi imgelemlerinde daha önceden deneyimledikleri haz verici dramaları ‘gerçek hayatta’ yaşama arayışına girmektedirler. Ancak ‘gerçeklik’ hayallerde karşılaşılan mükemmel hazları asla temin edemeyeceğinden, her satın alma hayal kırıklığına ve hep daha yeni ürünlere arzu duymaya yol açar. Çağdaş tüketimciliğin merkezinde yenilik ile doymak bilmezliğin diyalektiği vardır.

Cambell, burada tüketimin niteliği ile daha genel bir biçimde ilintili olan tüketim deneyimi üzerinde durmaktadır.

### **1.3. Göçebe Üzerine Kuramsal Yaklaşımlar**

Göçebe konusunu ‘flaneur’ terimi ile açıklayan akademik makaleler, sıklıkla Charles Baudelaire ve Walter Benjamin (Benjamin, 1995) ‘den bahsetmiştir. Walter Benjamin, ‘Pasajlar Üzerine Denemeleri’ nde özellikle ‘Flâneur’ kavramı üzerinde durarak, ‘Baudelaire İncelemesi’ bunun üzerine kurmuştur. Charles Baudelaire , ‘Flaneur’ kavramının en önemli temsilcisi olmuştur. Çünkü şair, bir ‘kent gezgini’ görünüşü çizmiş ve izleyecek boş vakti olan, sokaklarda dolaşan diğer kişilerin anonim hayatlarına sinsice nüfuz eden bir kişilik olarak karakterize olmuştur. Kendini bir ‘dandy’, öz itibarıyla tekil bir birey olarak gören Baudelaire, şehir hayatının hareketli ve gelir geçer çoğulluğu veya kendisinin ‘sayı’ unsuru diye adlandırdığı şey karşısında büyülenmiştir. Bu büyüleniş, sanatsal bir tekniğe

dönüşmüştür. Baudelaire, benliğin buharlaşması ve merkezileşmesi üzerine eserler üretmiştir. Kişinin kendini algısal, hayali bir akışın içinde çözülmeye, silinip süpürülmeye bırakma, sonra yazma anında toparlanma ve yoğunlaşma kapasitesi olmuştur. Benjamin, ‘flaneur’ olan kişiyi, bir kent gezgini şeklinde, “*Paris’te, 1800’lerin ortalarında caddelerde aylakça gezinen, kimseler*” olarak tanımlamıştır (Borchard, 2003: 191). Burada Walter Benjamin’ in tanımlamasından yola çıkılarak klasik flaneur’ un ‘avare’ ve ‘aylak’ bir şekilde dolaşan kişiler olduğu, etrafındaki nesnelere incelediği ve betimlemeler sonucunda sanat eseri ürettiği yargısına varılmıştır. Başka bir açıdan bakıldığında ise geç “*kapitalizmin ya da tüketim toplumunun bireyi olduğunu*” söyleyen Kurt Borchard (2003:200), “*yüksek kapitalizm çağının hızlı metalaşma sürecinin, klasik flaneur imajını yok ettiğini*” ifade etmiştir. Borchard, günümüz ‘flaneur’ insanları, tüketim metropollerinde gezinen sahte ‘flaneur’ olarak betimlemiştir. Her ne kadar iki karakter eylemleri birbirine benzese de, farklılıklar söz konusu olmuştur. Geçmişte ‘flaneur’ olarak gezinen kimseler şehir gezgini iken, günümüzde ise vitrinlere, panoramalara, sergilere, cazibe mekânlarına giden kişiler olarak tanımlanmış ve ‘fantezi dünyasının’ seyirlikleri olduğu açıklanmıştır.

Kurt Borchard (2003)’e göre flaneur, klasik anlamını yitirerek günümüzde ‘sahte flaneur’ a dönüşmüştür. Geçmişte, flaneur’ un mekânları, Paris’in caddeleri ve pasajları iken, günümüz geç modern dönem karakterlerinin mekânları ise, alışveriş merkezleri olmuştur (Özcan, 2007:56). Bu iki karakterin eylemleri birbirlerine benzemekle birlikte, farklılıklar da söz konusudur. Örneğin, günümüzdeki ‘flaneur’ lar genellikle, tüketim toplumunda ‘manipüle edilen boş zaman ve mekânlar’ da gezinen, kalabalığın içinde kaybolmuş, anonimleşmiş kişiler olarak görülmektedir. Oysaki geleneksel ‘flaneur’, geniş kalabalıklar arasında sıkılmayan, kendini bina cephelerinin arasında evindeymiş gibi duyumsayan bir gözlemcinin uyanıklığı ile donanmış kişidir (Benjamin, 1995:81).

Göçebe konusunu başka bir bağlamda ele alan Deleuze ve Guattari (2011), “*Göçebe dağılım (kaygan mekân), yersizyurdsuzlaşma ve köksap*” kavramlarından bahsetmişlerdir. ‘Göçebe dağılım (kaygan mekân)’, ‘fark ve tekrar’ da eski Yunancada, ‘yasa’ anlamına gelen ‘nomos’ kavramıyla birlikte kullanılmıştır. Nomos, ‘göçebe yasa’ olarak değerlendirilen “logos” un uzantısı ve alternatifi

olarak görülmüştür. Kavramın kökü ‘nem’, ‘dağıtmak, paylaşmak’ anlamı taşımıştır. Ancak ‘nomos’ un yasa ile dağılım arasında kurduğu ilişki farklılaşmıştır. Bu dağılımı dağıtan, düzenleyen ve dışarıdan yöneten bir ‘logos’ söz konusuyken; ‘nomos’ dışarıdan şekillenen, düşünceden önce gelen imgenin kurallarını ret ederek düşünceyi, kendini deneyimlerinin akışı içinde belirlemiştir. Deleuze ve Guattari’ye göre ‘göçebe dağılım’ *sabuklamalı* bir dağılım olarak açıklanmıştır. Deleuze (2011), “*kapalı bir mekânı paylaşmak ile açık bir mekânda dağılmak arasındaki fark, ilk olarak pastoral<sup>14</sup> bir anlama sahiptir*” şeklinde tanımlamıştır. Ayrıca Deleuze, ‘Göçebe Dağılım (Kaygan Mekân)’ düşüncesini, hiçbir yurtda hiçbir sabit ve yerleşik yeri kabul etmeyen, yalnızca kendi kapasiteleri ölçüsünde bir ‘yer-yurd’ edinen ve daha sonra da yollarına devam etmekten geri durmayan göçebeden yola çıkılarak temellendirmiştir. Göçebe düşüncesini, evrensel bir şekilde düşünen bir özne ihtiyacı duymadan, tersine tekil bir ırkın arzusunu duyarak ve bütünleyici bir küme oluşturmadan; göçmenlerden farklı olarak göçebe, yer değiştirme durumundan ziyade, kaygan bir mekânda (çöl, deniz, buzul ya da bozkır) gibi ‘hareketli hareketsizlik’ halinde yaşayan düşüncelerin, ufuksuz bir ortamda kendini yaydığını açıklamıştır (Deleuze, 2011:59-62).

İkinci kavram ‘yersizyurdsuzlaşma’, ‘göçebe dağılım’ kavramının devamı niteliğinde olmuştur. Deleuze, yersizyurdsuzlaşma’yı, ‘kaçış çizgisi’ üzerinde yaşamak olarak tanımlamış ve ‘kodsuzlaşma’ ile eşdeğer tutmuştur. Yersizyurdsuzlaşma bilindik anlamda ‘yer yurt’ değil, sınırları olmayan, bir yer-toprak üzerinden işleyen, bir göçebe düzenleme olarak işlem görmüştür. Yer-yurd kavramında mekân’ dan söz etse bile nesnel bir sınırlandırmadan ziyade, varoluşsal bir anlama sahip olmuştur. Yer-yurdun çizilmesi bir dışarısını ve kimi zaman deneyimin dokunulmaz konturu olarak edilgin biçimde (sıkılma, utanma, kenetlenme noktaları), kimi zamansa deneyimin kaçış çizgisi olarak, etkin bir biçimde dadanılan içerisini dağıtmıştır (Zourabichvili, 2011:169-173). Burada anlatılmak istenen ‘göçebenin’ belirli bir mekânı ve memleketi olmadığını, ancak konakladığı yerleri memleketi gibi görmese de ‘yurd’ olarak görebileceği olgusudur. Kaygan bir zemin

---

<sup>14</sup> Pastoral, ‘köy veya çiftlik hayatına dair’ anlamına gelen bir sözcüktür. Latince *pastor* (çoban) sözcüğünden gelir. Detaylı bilgi için (Wikipedi, <http://tr.wikipedia.org/>)’ a bakınız.

içinde ilerleyen göçebe, köklerini kaybederek, geldiği yere geri dönemeyen ‘bir gezgine’ benzemiştir. Deleuze ve Guattari’ye göre kapitalizm, yeni bir toplumsal düzenleme yoluyla mevcut yapıyı dağıtmakta, yurdsuzlaştırmakta’dır. Kapitalizm, kendi varlığını sürdürebilmek için, kültürleri anonimleştirerek köksüzleştirmiştir. Çünkü ortada ‘kök’ denen bir tanımlama kalmamıştır. Kapitalizm yeni mekânlar yaratarak, insanları köklerinden kopartıp bu mekânlara yerleştirmiş ve insanların orayı ‘yurt’ olarak görmesini sağlamıştır. Fakat ‘yersizyurdsuzlaşma’ düşüncesinin merkezi olmadan gövdesiz bir şekilde ilerleyişi, düşünsel anlamda yatay bir şekilde ilerleyen birçok gezgin için, esin kaynağı olmuştur (Toplum Bilim Dergisi, 1996:13). Ayrıca Deleuze ve Guattari yersizyurdsuzlaşma kavramı ile iki durumdan bahsetmektedir. Birincisi, *“yersizyurdsuzlaşma kavramının, anlam, kullanım ve değer olanaklarının karmakarışık olduğu bir çöp yığını üretmesidir. İkincisi ise, kendisiyle tutarsızlık gösterir. Çünkü bu düşünce imgesi hareketi, değişimi, şans, farkı, kaçıışı ve göçebeliği, değişmeyen değerler”* olarak ele alır. Eğer bu imge, kendi koşulları ile yeniden üretilirse, göçebelik kendini göreceleştirir, kendisinden uzaklaşır ve başka bir şeyin üretilmesine yol açar (Goodchild, 2005:16-18-22).

Deleuze’nin üçüncü kavramı ‘köksap’, botanik biliminin bir kavramı olan (rizom) köksapın, çağrıştırdığı fikirler üzerine temellenen bir metafor olarak kullanılmıştır. Ağaçlar ve köklerden farklı olarak, herhangi bir noktayı herhangi başka bir noktayla bağlayarak, *“gösterge ve gösterge olmayan durumları”* da anlatımlarına dâhil etmiştir. Köksap ne ‘bir’ e indirgenebilir, ne de ‘çok’ olabilmıştır. Birimlerden değil boyutlardan, yani hareketli yönlerden oluşmuştur. Dolayısıyla başı ve sonu olmayan, ortadan biten bir anlam taşımıştır (Deleuze, 2011:110). Deleuze ve Guattari’deki kullanımında, rizom, ağ biçimli, ilişkisel ve çapraz bir düşünme sürecini ve var olmanın bir tarzını, bu haritanın yapısının sabit bir öz olarak tasarlanması olmaksızın haritalayan bir kavram olarak düşünülmüştür. Kökenlerini ve bireysel temellerini izleyen bedenlerin ve fikirlerin düzenlenmiş soyları, -tıpkı epistemolojileri düzenleyen ve tarihsel çerçevelerle, homojen şemalara biçim veren bir yapı olan ağaç metaforu gibi- Deleuze ve Guattari tarafından, rizomatik düşüncenin ne olmadığını tanımlamak için kullanılmıştır. Rizom her şeyin ve herkesin -somut, soyut ve virtüel varlıklar ve eylemlerin-, nasıl olup da diğer şeyler ve bedenlerle kendi karşılıklı ilişkilerinde çokluk olarak görülebileceğini

tasavvur eden bir yapıya bürünmüştür. Rizom' un doğası, hareket eden bir matris, sembiyotik ve paralel-olmayan bağıntıları geçici ve henüz belirlenmemiş yollara göre biçimlendiren organik ve organik-olmayan parçaların bir kompozisyonu olmuştur. Ayrıca, rizom' un ağ biçimli çizgilerinde tekil noktaları yoktur, sadece şeyler arasındaki bağlantıları biçimlendiren bağlantı noktaları vardır. Deleuze ve Guattari belirtirler ki, çokluğu ve ilişkisel fikir ve bedenlerin potansiyelini düşünmek yoluyla, belki de düşüncenin rizomatik bir yaylasına erişilmiştir. Rizom, “*şeylerin, bir diğeriyle bağ kurmaya sevk eden, yeni etkiler, yeni kavramlar, yeni bedenler, yeni düşünceler için bir asamblaj makinesi olarak çalışan herhangi ağ' dır; rizomatik ağ, bedenleri harekete geçiren ve/veya durduran güçlerin haritasıdır*” şeklinde tanımlanmıştır.<sup>15</sup> Deleuze ve Guattari, bedenler ve şeylerin, farklı ve ayrı varlıklarla bağları yoluyla durmaksızın yeni bir boyuta alınmasında ısrarcıdır; bu yolla rizom kavramı, dünyayı kavramsallaştırmanın tümüyle Deleuzyen felsefenin göstergesi olan ayrı bir yolunu vurgulamıştır. Deleuze ve Guattari, gerçekliğin, semiyotik bağlantıların ve taksonomilerin ağaç-biçimli yapıların içine eksiksizce kök salmasından toplanmış olabilen yapısal bütünlüğün düzenli serisi olarak düşünülmesi ve yazılmasındansa, bu dünyanın ve onun parçalarının hikâyesiyle, şeylerin, hareketlerin, yoğunlukların ve çok biçimli oluşumların- rizomatik işleyişi yoluyla iletişim kurabileceğini öne sürmüştür. Sınıflandırmanın soyaçekim yoluyla evrim modellerinin aksine, rizomlar, birleştirdikleri ağlar için hiçbir hiyerarşik düzene sahip değillerdir. Onun yerine, Deleuze' nin tanımladığı ‘rizomatik’ işlevleri, parçalar arasında ilişkileri, sevk eden, saptıran ve soyutlayan rastlantısal ortaklıklar ve bağlantılardaki açık uçlu üretici konfigürasyon olarak tanımlanmıştır. Bir rizomun içindeki herhangi bir parçası, ayırıcı bir son ya da başlangıç noktası olmaksızın, başka bir parçaya bağlanmış, merkezîleştirilmiş bir çevreyi biçimlendirmiştir (Deleuze ve Guattari, 1987: 12). Deleuze ve Guattari, rizomu dünyadaki, müzikteki, matematikteki, ekonomideki, politikadaki, bilimdeki, sanattaki, ekoloji 'de ki ve de kozmostaki birçok soyut varlığın eylemi olarak görmüştür.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> Detaylı bilgi için (<http://www.kavramveduyum.com/>)' a bakınız.

<sup>16</sup> Detaylı bilgi için (<http://www.kavramveduyum.com/>)' a bakınız.

Foucault, kendi kuramsal çalışmalarını ve geliştirdiği kavram ‘*alet-edevat kutusu* (tool-box)’ olarak tanımladığında yeryüzütsüz düşüncenin bir örneğini vermiştir. Öte yandan Adorno'nun değişik bağlamlarda da (dil, düşünce) değerlendirilebilecek önermesi, "*bütün insanın evindeyken kendini evinde hissetmemesi bir ahlak sorunudur* “ diyerek yersizyurtsuzluk fikrine farklı bir boyutta yaklaşmıştır (Toplum Bilim Dergisi, Sayı 5, Kasım 1996).

Bu bölümde, ‘tüketim toplumu’ kavramının kuramcılarının görüşleri doğrultusunda nasıl tanımlandığı ele alınmış, ‘boş zaman’, ‘manipülasyon’, ‘manipüle edilmiş boş zaman’, ‘manipüle edilmiş mekân’, ‘implosiyon’ (iç içe geçme), ‘turizm’, ‘fantezi’ (büyüleme), ‘disneyland’, ‘arzu’ kavramları ‘göçebelik’ kavramıyla ilişkilendirilmiştir. Geçmişte flaneur olarak tanımlanan kent gezginlerinin, günümüzde eski anlamını kaybettiği gözlemlenmiştir. Kurt Borchard (2003)’ın ‘sahte flaneur’ tanımlaması incelendiğinde, Baudrillard’ın “*simüle edilmiş insanlar yani simülakrlar*” tanımlaması ile örtüştüğü sonucuna varılmıştır.

Araştırmanın bundan sonraki sürecinde oluşturulan bulgular etrafında, bu kavramları kullanan sanatçı çalışmalarına ve ‘göçebe sanatçı’ örneklerine yer verilecektir.

## II. BÖLÜM

### 2. SANAT TARİHİ BAĞLAMINDA ‘GÖÇEBE SANATÇI’

#### 2.1. ‘Göçebe Sanatçı’ nın Tanımı ve Sanat Tarihi’ nde ki Görünümü

19. yüzyıldan itibaren ‘geleneksel sanat anlayışına’ alternatif olarak farklı bakış açıları ortaya çıkmaya başlamıştır. Klasik tarzdan uzaklaşan bu yaklaşımlar, otoriteye karşı bir söylem geliştirerek sanat üretimlerini devam ettirmiş ve modern sanata ve daha sonra ise güncel sanata evrilen yolun önünü açmıştır. Bugüne yaklaşırken karşı sanat hareketlerini oluşturan akımlardan öne çıkanlar, ‘göçebe sanatçı’ ve ‘göçebe düşünce’ konusu, tarihsel altyapı içinde açıklanmıştır. 1945 öncesi dönem, 1945 sonrası dönem ve günümüz sanatı olarak üç bölümde incelenmiştir.

##### 2.1.1. ‘1945’ Öncesi Dönem

Gustave Courbet (1819-1877) ‘gerçekçilik’ anlayışıyla sanata yeni bir boyut kazandırmıştır. Courbet’ ye göre resmin konusunu oluştururken, günlük yaşamın görüntüsünü ve anlayışını yansıtmaya özelliği taşımaktadır. Courbet, 1855 yılında Paris Dünya Fuarına kabul edilmeyen resimleri ile kişisel sergisi, ‘Gerçeklik Pavyonu’ nu açmış ve böylece bağımsız bir tavır sergileyerek otorite dışında da sanatsal anlayışın var olduğunu vurgulamıştır. Courbet’ in de öncülerinden olduğu 19. yy ortalarından itibaren başlayan batı klasik sanatındaki kırılmalar birçok sanat akımının ortaya çıkmasını hızlandırmış, 20. yy modern sanatında doruk noktasına ulaşmıştır.<sup>17</sup>

1860’ lı yıllardan itibaren ortaya çıkan izlenimcilik akımı etkisini 1890’ lı yıllara kadar sürmüştür.<sup>18</sup> 19. yüzyılın sonlarına doğru İngiltere’de de etkili olmaya başlayan izlenimcilik akımı daha sonra tüm dünyayı etkilemiştir. İzlenimcilerin açık havaya çıkarak kendilerini mekân (atölye)’ in sınırlarından uzaklaştırması durumu ‘göçebe sanatçı’ tanımlamasının örneklerini oluşturmuştur. Bu akıma mensup

<sup>17</sup> Bkz. Elif Ayşe Bursalı, “Sanatçı İniyatifleri ve Sanatçılar Tarafından Yürütülen Mekânların İstanbul Güncel Sanat Alanındaki Rolü”, Yüksek Lisans Tezi, sayfa 15.

<sup>18</sup> ‘İzlenimci Akım’, 1883’te Boston’da açılan ve Fransız İzlenimcilerine adanan büyük bir sergiyle ABD’ye ulaşmıştır.

sanatçılardan biri olan Van Gogh, 1881-1883 yıllarında Lahey’ de yaşamış, çok sayıda resim yapmış daha sonra Nuenen’ da ki ailesinin yanına giderek komşularını, tarlada çalışan işçileri, kulübelerinde kumaş dokuyanları resmetmiştir. Burada yaptığı resimlerde doğal, karanlık renkler, basit ve kalın çizgiler kullanmıştır. Yine aynı şekilde Uzak dünyalara yeniden karşı konulmaz bir özlem duymaya başlayan ve göç eden izlenimci sanatçı Paul Gauguin, 1891’de Tahiti’ ye gitmek üzere Fransa’ dan ayrılmıştır. Tahiti’ de uygarlıktan uzakta, yerlilerle iç içe yaşamış; onların resimlerini yapmıştır. İleri izlenimci üsluba yaklaşan sanatçı, en tanınmış eserlerini burada yapmıştır. Tahiti’ ye ilk gittiği zamanlarda yaptığı resimlerinin en ayırt edici özelliği sarı - pembe ve leylak - kırmızı arasındaki ince ilişki olmuştur. Burada kaldığı sürede yaptığı “*nereden geliyoruz, kimiz, nereye gidiyoruz*”? adlı eserde sanatçı; yaşamın kökenini, aşkın ve ölümün anlamını sorgulamıştır. Ayrıca Tahiti’ nin ilkel sanatından etkilenerek birçok ahşap heykel de üreten Gauguin, 20. yüzyıl sanatını derinden etkilemiştir. Diğer izlenimci ressam Monet ise, 1886’ da Fransa’nın Pont-Aven bölgesine yerleşerek birçok önemli eserini bu bölgede yapmıştır. Resimlerinde köylü portreleri ve köy yaşamını konu almıştır.

Ayrıca, Nadar 1874 yılında otuz kadar sanatçıyla bir araya gelerek Paris’ te Adsız Sanatçılar Birliği’ ni (Societe Anonyme Des Artistes) kurmuştur. Bu birlik Salon sergilerine karşı alternatif sergiler düzenlemiştir. Yine bu akıma bağlı olarak iş üreten ve 1890’ lı yıllarda bir araya gelen ressamlardan oluşan Nebiler (Les Nabis) grubu ise doğrudan resim yerine figüratif ve simgesel öğelere yer vererek klasik akıma karşı bir duruş sergilemişlerdir.

### **2.1.2. ‘1945’ Sonrası Dönem**

1945’ te II. Dünya Savaşı sonrası sanat anlayışında önemli kırılmalar meydana gelmiştir. Marc Chagall, Marcel Duchamp, George Grosz, Max Ernst ve Salvador Dali’nin de aralarında olduğu öncü sanatçılar, baskıcı yönetimden ve savaştan kaçmak için süper güç durumundaki ülkelerden ABD’ ye göç etmiştir. Toplumsal olarak 1929’ daki bunalımın ardından, ABD ekonomisinin düzelmesi, yeni sanat okullarının ve galerilerin açılması, sanata ve sanatçıya artan destek, sanatçıların Avrupa’ dan Amerika’ ya göç etmelerine sebep olmuştur. II. Dünya Savaşı yıllarında uluslararası sanat ortamında yaşanan en çarpıcı değişim, sanat



merkezlerinin Paris' ten New York' a taşınması olmuştur. Modern sanat akımlarını desteklemek amacıyla kurulan New York Modern Sanat Müzesi, günümüzde de önemli ve saygın sergi mekânları arasında yer almıştır. Daha sonra kurulan Guggenheim müzesi, özel ya da kurumsal girişimler, sanat ve sanatçıya yapılan yatırımlarla rakip olarak güçlenmiş, Paris' in sanattaki etkisi azalmıştır. Avrupalı göçmen sanatçıların da etkisiyle ABD, dünya sanatında önemli bir konum edinmiştir. Önceleri figüratif ve yerel bir üslupla eser verilen Amerikan sanatının 1940' dan sonra soyut ve dışavurumcu akımdan etkilenmesiyle sanatçılar tarafından tercih edilmesinin temelinde sanatsal gelişmeler, siyasi ve ekonomik nedenlerin yanında göç olgusu yatmaktadır. Amerika' ya göç eden genç sanatçılar, 1945 sonrası sanat anlayışına ve dünya sanatına yön vermiştir (Ekim, vd. 2012:113- 120).

1950' li yılların sonlarına doğru Avrupa ve ABD'de ilk örnekleri görülen oluşum sanatı, zamanla yaygınlaşmaya başlamıştır. Oluşum sanatını resmî olarak tanımlayan hiçbir bildiri, makale veya manifesto olmadığından farklı ve belirli disiplinlerden uzak biçimlerde uygulanabilmiştir. Oluşum sanatının dünyanın birçok bölgesine çok hızlı biçimde yayılmasının nedenleri arasında uygulanışında sanatçıya tanıdığı serbestlik veya türün kendine özgü bir özendiriciliğinin olması şeklinde değerlendirilmiştir. Oluşum sanatının edebiyat, tiyatro, sinema, müzik, dans ve daha birçok sanat dalından etkilendiği görülmüştür. Çeşitli duyuşsal etkileri (ses, ışık, görüntü, koku vb.) kullanarak gerçekleştirilen bir oluşum etkinliği, olaylar arasında akılcı bir ilişki kurma amacı gütmey fakat düşünsel bir anlam taşımaktadır

Soyut dışavurumculuk ve hareketli soyut akımlar, Yves Klein ' ın vücut sanatı uygulamaları, Jackson Pollock' un resimleri ile 1950' lerdeki sanat etkinliğini gösteriye dönüştürme isteği, bu akımın ortaya çıkışında etkili olmuştur. Oluşumlar<sup>19</sup> ile fluxus genelde birbirine benzemekle birlikte fluxus sanat hareketi, sahnelenen işlerin tekrar sahnelenebilmesi ve izleyicilerin bu etkinliğe ya hiç katılmaması ya da sınırlı katılımı yönleriyle birbirlerinden ayrılmaktadır.

---

<sup>19</sup> Oluşum uygulamalarının amaç ve uygulanışı, ülkelere göre farklılıklar göstermektedir. Oluşum etkinliklerini açıklayan herhangi bir bildire ya da duyuru olmadığı için gerçek bir oluşum grubu hiçbir zaman ortaya çıkmamıştır. Oluşum sanatçıları, genelde Allan Kaprow' un tanımlarına da katılmamışlardır. Sanat dünyası, bu sanatçıların eylemlerine benzer etkinlikleri oluşumlar adıyla tanımlamıştır. Oluşumların 1960' l ı yıllarda sanat ortamına getirdiği değişim, daha sonra resim ve heykel sanatlarına; kavramsal ve çevresel sanata yeni özgürlükler sağlamıştır

1945 yılında ‘Avangard Kuram’ ‘yeni’ ve ‘öncü’ olanı temsil ederken, I. Dünya savaşı esnasında var olan burjuva sanatına karşı tepki olarak ortaya çıkmıştır. Sanatçılar, sanat kuramcıları, eleştirmenler, sanat tarihçileri “*sanatın sonu konusu*” ile çok uzun yıllar ilgilenmiştir. Avangard sonrası dönem, sanatın bütün teknik ve geleneksel yöntemlerinin sorgulandığı bir sürece girmiştir. 1960’ lı yıllarda sanatta nesneyi betimlemekten vazgeçip düşünceyi ön plana çıkaran yeni bir sanat görüşü ortaya çıkmıştır. Buna göre sanat eserinin maddi varlığı ve biçiminin yerini kavramsal düşünce almıştır. Kavramsal sanat, sanatı kuramsal düzlemde çözümlenmeyi, anlam ve amaç açısından sorgulamayı, yeniden tanımlamayı amaçlayan, felsefe mantık gibi zihinsel süreçlerle yakından ilişkili bir eğilim olmuştur. Kavramsal sanat kendinden önce gelen izlenimcilik, kübizm, dadacılık, pop sanatı, foto gerçekçilik ve minimalizm gibi, sanat akımlarının görüşlerinden yararlanmışlardır. Pop sanat ve fluxus, tüketime karşı olmamış ve ‘tüketim’ olgusunu çalışmalarında kullanmıştır. İzlenimcilik ve foto gerçekçilik akımları, gerçeklik üzerine bir sorgulama girişimi sayıldığından ‘kavramsal sanat’ da bu akımlardan etkilenmiştir. Kavramsal sanatın geleneksel sanata kökten karşı çıkışının temelinde Marcel Duchamp ve dadacılar vardır. Sanatın gerçek yaşamdan kopukluğuna karşı çıkan dadacılar, sanatın toplum yaşamında ayrıcalıklı konumda olmaması gerektiğini ileri sürüp sanatı halkın arasına, sokağa indirgemıştır. Marcel Duchamp; sanat kavramını, “*özel bir şekilde üretilmiş nesne*” düşüncesinden uzaklaştırmış, özel şekilde üretilmiş sanat eserinin yerine hazır nesneyi koymuş ve ona herhangi bir anlam yüklememiştir. Marcel Duchamp’ın hazır nesnesi daha sonra yeni bir *dil* oluşturmuş ve dönemin sanat anlayışına egemen olmuştur. Sanat ile hazır nesne arasındaki ilişki, bir biçim sorunu olmaktan çıkıp işlev sorununa dönüşmüştür. Kavramsal sanatçı Joseph Kosuth’ a göre bu dönüşüm, kavramsal sanat akımının başlangıcı olarak görülmüştür. Popüler kültür imgelerine ve tüketim nesnelere yer veren pop sanat ve Andy Warhol’ un, imgeleri çoğaltma yöntemiyle oluşturduğu eserler de kavramsal sanata katkıda bulunmuştur. Minimalist sanat ise içeriği arındırılmış, söylem dili sadeleştirilmiş işler üretmesiyle kavramsal sanatın nesneyi ortadan kaldırma düşüncesine yeni yollar açmıştır. Minimalizm ve kavramsal sanatta ‘nesnenin önemsizliği’ ortak bir anlayış olarak belirlenmiştir. Sanatsal işlevi ve dünyayı kavramaya yönelik etkili bir eylem olan kavramsal sanatta düşünceyi

görünür kılabilmek için kullanılan her türlü *dil* bu sanatın kapsamındadır. Böylece sanatçı göç etme durumunu kavramlar aracılığıyla gerçekleştirmeye başlamıştır (Ekim, 2012:140-141-142).

Bourriaud'un (2005) dediği gibi, "*Duchamp, Beuys, Warhol hepsi yapıtlarını sosyal akışların-yükselişlerin müdahalesine dayanan sistemin üzerine kurarak, sanatın maddeden arınmasını sağlayarak sanatın 'kutsallaştırılmasını' bozmuşlar, sanatın bir anda hayatın içinde ortaya çıkmasını, sağlamışlardır*" (Bourriaud, 2003:25).

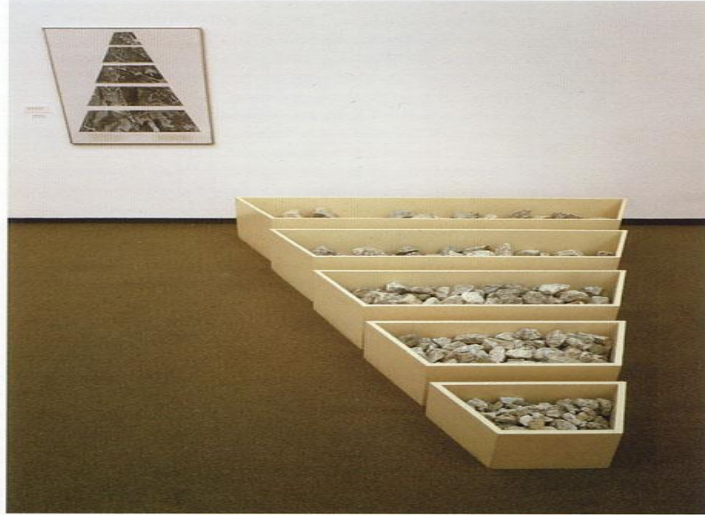


**Fotoğraf 2. : Joseph Kosuth, 'Bir ve Üç Sandalye', , M.S.M - New York, 1965.**

Kavramsal sanatçı Joseph Kosuth, 'Bir ve Üç Sandalye,' yerleştirme (Fot. 2) görünümü, bir sandalye, büyütülmüş bir fotoğraf ve monte edilmiş fotostat tanımı şeklinde sergilemiştir.

'Arazi sanatı' (Land Art, Çevre Sanatı, Yeryüzü Sanatı Toprak Sanatı) , sanatta alternatif bir arayış bağlamında ortaya çıkmıştır. Sanatçılar, bütün eserlerini doğada üretmişler ve sergilemişlerdir. Arazi sanatı, avangard sanat türü olarak, 1960' ların sonunda ABD'de ortaya çıkmış 1970' lerde tüm batı ülkelerini etkilemiştir. Çağdaş sanatın non-art veya anti-form hareketleri içinde yer alan 'arazi sanatı, hiçbir sanatsal -izm ile açıklanamamıştır. Bu akım, doğanın geniş alanlarının insan müdahalesi ile yeniden yorumlanması şeklinde düşünülmüştür. Taş, toprak ve birçok doğal malzemenin kullanılmasıyla gerçekleştirilen bu sanatta, çeşitli uygulama biçimleri görülmüştür. Örneğin arazi sanatçılarının malzemeleri; doğada hendekler açma, toprağa gömme, galeri mekânı içinde toprak, gübre, taş ya da insan ürünü çevresel nesnelere olmuştur. Arazi sanatında, 'yapıt' kapalı bir mekân olan

galerilerin kapalılığından ve egemenliğinden çıkıp, çağdaş dünya ya da yaşamla daha dolaysız ve duyarlı bir ilişkiye doğru kayma göstermiştir. Bu bağlamda, arazi sanatçıları, sanatın parametrelerini yeniden gözden geçirerek, dünyadaki “*modernist sanatla giderek uyumlulaştıran bir yapı*” benimsemiştir. Atakan’ a göre, (2008:62-63) land art’ la birlikte artık mekân sınırsızdır, her yerdir, dünyadır ve mekân olarak dünyayı düşünen sanatçı düşüncelerini gerçekleştirebilmek için her türlü nesneyi, mekânı, hatta dünyayı, doğayı kullanabilmektedir. Bu nedenle land art için doğanın başka bir biçimde keşfi ya da doğanın kendisinin bizzat resimsel ve heykelsel kılınmasıdır da denilebilir. Arazi sanatında çalışmanın bitmiş hâlinde çok yapıtın oluşum süreci önemli olmuştur. Arazi sanatı bilgi, teknik ve malzemeyi yeniden yorumlayan bir bakış açısı geliştirmiş ve günümüzde de geçerliliğini korumuştur.



**Fotoğraf 3. : Robert Smithson, “Yer Olmayan-nonsite” , 1968.**

Arazi Sanatının önemli temsilcilerinden biri olan Robert Smithson (1938-73), termodinamiğin ikinci yasasıyla entropiden söz ettiği 1966 tarihli denemesinde, 1967’de ‘yer olmayan (nonsite)’ düşüncesi ile iç mekân ile dış mekân arasındaki diyalogları başlatmıştır. Çalışma ‘yer olmayan’ (nonsite) düşüncesinden ortaya çıkmıştır. Sanatçı, 1968’ de gerçekleştirdiği ‘yer olmayan’ adlı çalışmasında (Fot. 3), belli bir yerden çektiği hava fotoğraflarını, içinde toprak, taş ve de çakıl bulunan ikizkenar yamuk biçiminde kutuların yanına duvara asmıştır



**Fotoğraf 4. Robert Smithson, ‘Sarmal Dalgakıran’, Utah, 1970.**

Sanatçı, 1969 yılında ‘Sarmal Dalgakıran’ çalışmasını (Fot. 4) gerçekleştirmiştir. Bu eseriyle sanatçıların yapıtlarını nesnelere ya da yüzeylere nasıl dönüştürdüğünü, dış dünyadan kopardığını ve geçmişin anıları olarak kutsallaştırdığını göstermiştir. Smithson’ a göre sanat, tıpkı doğa gibi doğrusal ve sürekli olmuştur. Sonsuz çeşitlilikte ve sınırsız sayıda materyaller, ustalıkla doğa yüzeyine konumlandırılıp düzenlenmiştir. Sanat eseri zaman içinde gözden kaybolursa da sanatın yok olmayacağı anlayışını taşımıştır. Yıkılan kumdan kaleler, eriyen buzlar ya da kırılan ağaçlar, başka bir eser için yeni bir malzemeye dönüşmüştür (Ekim, 2012:143-145).

Süreç sanatı (Process Art), sanatçılar tarafından, yaratım sürecinin kendisi olarak tanımlanmıştır. Sanatçıların malzemesi yağ, kauçuk, ahşap, ot, buz ve talaş gibi organik malzemeler biçimlendirilerek nesneye dönüştürülmüştür. Özellikle 1960' ların sonunda ve 70' lerde yaygınlaşmış olup kökleri soyut ressam Jackson Pollock' a kadar gider. Pollock sonrası; resimlerinde boyayı dökme sürecinin açıkça

görüldüğü Morris Louis, çalıştığı odanın köşelerine eritilmiş kurşun fırlatan Richard Serra, uzun keçe parçaları üzerinde kesikler açarak duvara çivileyen veya yerde bırakan ve keçenin kendi özellikleri, dış etkenler ve sanatçının hareketleri arasındaki etkileşimi baskın kılan Robert Morris olmuştur (Atakan, 2008:75-79).

1980 ve 90'larda Joseph Beuys 'un çalışmalarında konferanslar, açık oturumlar ve söyleşiler önem kazanmıştır. Beuys, para ve sermaye anlayışını değiştirecek yollar aramış, ekolojik yöntemlere başvurmuştur. Beuys, simgesel olarak insanlığa yeni bir güç katma girişimi olarak, 7.000 fidan dikmiştir. Doğayı tahrip eden kapitalizm' e cephe almıştır. Beuys' un felsefesi, günümüze de devam etmiştir. 1988 'de Paris' teki Pompidou Merkezi' nde Jean-Hubert Martin' in düzenlediği 'Yeryüzü Büyücüleri' projesi için sanatçı Papua Yeni Gine' ye gitmiş ve elinde hiçbir harita ve erzak olmadan çalılıklar içinde yürümüş, doğa buluntu nesnelere: çakıl, kabuk, bambu, sarmaşık malzemelerini toplamıştır. Bu malzemeler ile: 'Burada, orada ve her yerde' yazısını yazmıştır. Sanatı doğanın içinde oluşturan, gezgin göçebe bir sanatçıya örnek teşkil etmiştir (Atakan, 2008:83).

'Diyalog olarak sanat, kamusal ve interaktif sanatlar', diğer güncel sanat alternatifleri olmuştur. 'Kamusal Sanat', zaman ve mekân tanımlamalarını yeniden sorgularken; 'İnteraktif Sanat' ise siber alem ve siber mekân internet ve ağlar üzerinden sorgulama göstermiştir (Atakan, 2008: 114-115).

İnteraktif Sanat' a en iyi örnek 'posta sanatı olmuştur. 'Posta Sanatı', Pop Sanatı gibi Dada akımının uzantısı olarak ortaya çıkmış, Giovanni Lista tarafından kullanılmış olan "mail-art" posta sanatı terimi posta kurumunun tüm ürünlerini kapsamıştır. Kolajlarında kartpostal kullanan fütüristler ve avangard' lardan başlayarak, Marcel Duchamp'ın 1916'da yaptığı kolajlar- çağdaş sanatçılar, iletişimle ilgili düşünceler geliştirmiştir Posta iletişimiyle sanatçıların birbirlerini destekleme ve aynı zamanda birbirlerine yolladıkları nesnelere kendi yapıtlarında kullanabilme fikri yeni bir oluşumun biçimlenmesine neden olmuştur (Germaner, 1997, 54).

### 2.1.3. Günümüzde Sanat

Çalikoğlu (2007,7-9-85)' na göre, "batı klasik sanatından modernizme geçiş sürecinde ve modernizm boyunca yaşanan tüm bu "aykırı" hareketler bugünkü sanatsal pratiklerin (güncel sanatın) doğmasını sağlamıştır. Levent Çalikoğlu, modernizm tarihinde, bireyselliğin son derece ön planda olmasının yanı sıra, sanatçıların bir araya geldiği grupların tarihine de dikkat çekmiştir. Sanat, modernizm ile birlikte metadan yani sadece görsel bir süs eşyası durumundan öte, kendi başına bir söz söylemiş, duruş sergilemiş ve siyasallaşarak sosyoloji, ekonomi gibi bilimlerle birlikte anılmaya başlamıştır. Bugün, sanat eseri sanatçının himayesinden çıkıp küratör veya galeri gibi araçlar vasıtasıyla dışarıya aktarılmaktadır. Bu durumda sanatçının görece daha özgür olduğu, hareket alanının kısıtlanmadığı oluşumlar için bir araya gelmesini sağlamıştır

Günümüzde sanat ve iletişim, insani temasları, toplumsal bağı farklı ürünlere parçalayan kontrol uzamlarının derinliklerinde ilerliyor. Sanatsal eylem ise, alçakgönüllü dağlar yaratmaya bir takım tıkanmış geçitleri açmaya, birbirinden uzak tutulan gerçeklik katmanlarını birbiriyle temasa geçirmeye çalışmaktadır (Bourriaud, 2003:11).

### 2.2. Richard Long'un Çalışmalarını İnceleme

Sanatçı Richard Long' un 'yürüyüş' ve II. İstanbul Bienali sergisi 1989: 'Su Hattı' çalışmaları incelenmiştir. 1960' ların sonunda sanat dünyasında adını duyurmaya başlayan "arazi sanatçısı, fotoğrafçı ve ressam" olan İngiliz sanatçı Richard Long, çağdaşı İngiliz sanatçılarla beraber heykel sanatını geleneksel malzeme ve metodların ötesine geçirerek yeni bir ihtimaller dünyasının kapılarını aralayan sanatçılar kuşağının içinde yer almıştır. Richard Long' u yalnızca malzeme ve teknik açıdan değil, yapıtın anlamı, yapılış tarzı, beden - mekân ve zaman kavrayışı açısından da diğer land art sanatçılarından ayırmak mümkündür. Long' un doğayla derin bir özdeşlik kuran eserleri, 'yürüyüş' temasını bir medyum olarak kullanan Long, 'üzerinde yürünebilen düz heykeller' yaparak bu yolla heykelin tanımını devrim yaratacak biçimde değiştirmiştir. Yürüyüşleri onu İngiltere'nin kırlık bölgelerinden, Kanada vadilerine, Moğolistan ve Bolivya gibi dünyanın dört bir köşesine götürmüştür. Long gördüğü manzaraları yeniden düzenlemek yerine ele

aldığı vahşi tabiat köşelerine, kayalar eklemek veya basit geometrik şekiller yapmak gibi küçük eklemeler yapmaktadır. Doğayla derin bir özdeşlik kuran sanatçı tek başına çıktığı doğa yürüyüşleri sırasında gerçekleştirdiği çalışmalarını, fotoğraflar, haritalar ve gezi notları aracılığıyla izleyiciye ulaştırmış, böylece sanat yapıtı ile izleyici arasındaki ilişkinin yeniden biçimlenmesine olanak sağlamıştır. Sanatçının çalışmaları zaman, uzam, coğrafya, hareket ve hacim arasındaki ağı farklı yapılarla büründürmektedir. Sanatçı, doğa yürüyüşleri esnasında, nesnelere fazla müdahale etmeden, basit formlar oluşturarak bunları fotoğraflarla belgelemiştir 'Cennet ve Yeryüzü' sergisi sanatçının çalışmalarında ele aldığı taş heykelleri, sulu çamur çalışmaları, fotoğraf ve metin çalışmaları gibi önemli tema ve ilgi alanlarını yansıtmayı amaçlıyor. Eserler Long' un dünyanın, dört bir köşesindeki yürüyüşlerini belgelediği gibi sanatçının yaşam boyu konu almaya devam ettiği İngiltere' nin 'Dartmoor' bölgesi gibi özel ilgi duyduğu tabiat parçalarını da içeriyor. Richard Long eserlerini kartpostal veya yayınladığı kitaplar gibi eşit değerde gördüğü birçok değişik formda sunmaktadır.

Doğa, mağara resimlerinden yirminci yüzyıl manzara fotoğrafçılığına kadar, her şey, sanatçının konusu olmuştur. Sanatçı, doğadan etkilenecek eserlerinde 'peyzaj' görüntüleri' kullanmıştır. Önce ot ve su gibi doğal malzemelerle gerçekleştirdiği çalışmaları daha sonraki zamanlarda, doğada 'yürüyüş yaparak heykel yapma fikri' ortaya çıkmıştır. Yürüyüş / yol, sanatçının kendi yoluna biçim vererek düz bir çizgi şeklinde ilerledi. 'exmoor ve dartmoor' şeklindeki bu yürüyüşler, yeni bir sanat fikrinin ortaya çıkmasına neden oldu. Her yürüyüşü seyahat gibi olan ve kendi rotasını çizen sanatçı; 'zaman, mesafe, coğrafya ve ölçüm' gibi kavramların arasındaki ilişkileri keşfederek her yürüyüşte farklı bir fikir olarak işlerini gerçekleştirmiştir.<sup>20</sup>

Sanatçı uzun doğa yürüyüşlerinde, defalarca geçtiği yerlerde oluşturduğu, ayak izlerini belgeleyerek, yanına aldığı cisim, kurşun kalem, defter, kamera, pusula,

---

<sup>20</sup> Heykeltıraş Richard Long hala doğduğu şehir olan Bristol'de yaşamaya ve çalışmaya etmektedir. 1968 yılında Düsseldorf'daki Konrad Fischer Sanat Galerisi'nde ilk kişisel sergisini açan Long günümüze değin pek çok kişisel sergi açtı. 1976 Venedik Bienali'nde İngiltere'yi temsil eden sanatçı 1989 yılında Turner Ödülü'nü kazanmıştır. 1990'da Fransa devleti tarafından "Chevalier dans l'Ordre des Arts et des Lettres" ünvanı ile onurlandırılan Richard Long'un eserleri dünyanın dört bir yanındaki prestijli çağdaş sanat müzelerinde sergilenmektedir. Detaylı bilgi için, (<http://www.richardlong.org/>)' a bakınız.



harita, eldiven, su şişesi ve eski çizimler ile ‘Büyük Sahra, İrlanda, İngiltere, Japonya, Bolivya’ gibi birçok yerde uzun yürüyüşler yapmıştır. Taş, ahşap, akarsulardan topladığı kil, balçık vb. malzemelerden oluşturduğu bazı çalışma ve düzenlemelerini de galerilerde sergilemiştir. Afrika, Moğolistan, Bolivya gibi dünyanın farklı yerlerinde tek başına çıktığı doğa yürüyüşlerinde, dağlarda, çöllerde, nehir ve göl kenarlarında yine yürüyüşü sırasında karşılaştığı çimen, su, taş, yosun, ağaç dalları, çamur, deniz kabukları gibi doğal malzemeleri kullanarak gerçekleştirdiği peyzaj heykellerle heykelin bilinen tanımlarının yeniden sorgulanmasına olanak tanıyan sanatçı, adeta bir gezgin, bir bahçıvan ya da bir derviş gibi hareket etmekte ve doğaya küçük dokunuşlarla dünya için gösterdiği saygıyı ifade ederken, sanatsal eylemini de adeta bir ritüele dönüştürmektedir. Kimi zaman taşları düz bir çizgi oluşturacak biçimde yerleştiren, kimi zaman deniz yosunlarını spiral biçiminde düzenleyen Long için, eğer çalışmasını gerçekleştirebileceği taş, ağaç dalı ya da yosun gibi malzemeler yoksa olanakları dâhilinde farklı yöntemler kullanarak herhangi bir iz bırakmak her zaman olası olmuştur. Nitekim taş olmasa da rahatlıkla patikanın üzerinde ileri geri yürüyerek görülebilir bir çizgi, kısa süreli de olsa toprakta ya da çamurda bir iz bırakmıştır. Çalışmaların yanı sıra sergi davetiyesi olarak genellikle ‘posta kartı’ nın kullanılması da yine bu gizemi artıran en önemli etkenlerden biri görülmüştür. Nitekim bu kartlardan bazılarında çalışmaların gerçekleştirildiği, yürüyüşlerin yapıldığı yerlerdeki tepelere, dağlara ait fotoğraflar bulunmakta ve fotoğrafın altında kökeniyle ilgili en popüler dini efsanelerden biri yer almaktadır. Aslında Long için, eserlerinin bir parçası olması amacıyla özellikle dini, tarihi ya da mitolojik kaynaklar arayan bir sanatçıdır, denilemese de bundan kaçındığı varsayılmıştır.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Detaylı bilgi için: (<http://www.richardlong.org/>)’ a bakınız.



**Fotoğraf 5. Richard Long, 'A Line Made by Walking', A Line In The Himalayas, 1967.**

Sanatçının yürüyerek 1967' de Himalaya Dağlarında fotoğraf olarak gerçekleştirdiği çalışmasında (Fot. 5), uzun boylu çalılar veya ağaçları tanımsızlaştırarak ve silikleştirerek, uzağa doğru basık ve çiğnenmiş çimen düz bir çizgi halinde manipüle etmiştir. Kirlili beyaz, dağdan başlayarak aşağıya doğru "a hattı" şeklinde bir çizgi çekmiş, (kırmızı kalem el yazısı ile) 'yürüyüş' kelimeleri yazmıştır ve bu yürüyüşle yapılmış bir çizgi olmuştur. Sergi sanatçının 1967' de gerçekleştirdiği 'yürüyerek yapılan bir çizgi' çalışması, İngiltere 1967 gibi önemli erken dönem çalışmalarını da içermiştir. Sanatçı bu eserinde ezilen çimenler güneş ışığı altında görünen bir çizgi, bir manada "*hiçliğe giden bir patika*" halini alana kadar yeşil bir alan üzerinde ileri geri yürümüş ve sonra bunu fotoğraflamıştır. Bu eser sanatçının tabiat manzarası üzerinde yarattığı benzer işlerin ilki olmuştur.<sup>22</sup>

<sup>22</sup> Detaylı bilgi için ([www.lebriz.com](http://www.lebriz.com))' a bakınız.



**Fotoğraf 6. Richard Long, A Straight Hundred Mile Walk In Japan, Made Across A Mountainside On Honshu, 1976.**

Sanatçı, (Fot. 6) yürüyüşler sırasında orada bulunan malzemelerle gerçekleştirdiği kalıcılığı olmayan çalışmalarında “doğanın benzeri heykeller” yaparak, doğaya yeniden bir dönüş, doğaya karşı mütevazı bir eylem söz konusu olmuştur. Doğanın üzerindeki etkisinin kendisinin doğa üzerindeki etkisinden daha fazla olduğunu düşünen ve doğayı büyük bir saygı, özgürlük içinde kullanan Long, doğayı izleyerek yöntemlerini ve yaşamın özünü kavramaya çalışmış, dolayısıyla sanatı da bir doğa olgusu olarak kabul etmiştir (Tiberghien, 1995 akt. Kedik, 1999: 107-120).



**Fotoğraf 7. : Richard Long, The High Plains A Straight Hundred Mile Walk On The Canadian Prairie 1974**

Sanatçı, bu çalışmasında (Fot. 7) yürüyüşle birlikte, bir çizginin ya da bir spiralin tarihi, coğrafyayı, mesafeyi, ölçüm ve haritayı, insan ve doğayı konu olarak ele almıştır. Sanatını zaman içinde özellikle düşünce ve deneyim bakımından geliştiren Long için yürümek düşünmek için en iyi yöntemdir. Genelde bu yürüyüşler oldukça zordur ve çok fazla çaba istemektedir. Zaman ve uzam kavramının silikleştiği bu yapılar ve görüntüler kaygan zemin etkisi yaratmaktadır.



**Fotoğraf 8. : Richard Long, A Line In Bolivia, 1981**

1981’de Bolivya çölü’nde yaptığı çalışmada (Fot. 8) Long, orada bulunan kuru bitkilerden bir dikdörtgen gerçekleştirmiş ve bu çalışmanın varoluşunu da rüzgâra bağlamıştır. Zira kuvvetli bir rüzgâr söz konusu çalışmayı her an bozup yok edebilir özellik taşımıştır. Tüm bu çalışmaların en önemli özelliği elbette oldukça hassas ve kısa ömürlü olmuştur. Çünkü sadece bir süre için görülebilirler ve giderek doğa şartlarına bağlı olarak yok olabilmektedir.



**Fotoğraf 9. : Richard Long, Midday Muezzın Line Sıwa, Egypt, 2006**

Çalışma, “*bedenin bir yürüyüş boyunca çizgi olarak görülmesi*”, Sahra’da bir çizgi (Fot. 9), bilginin ve belleğin yer değiştirmesi söz konusudur. (Erzen, 1997:93). Erzen’ in de ifade ettiği gibi “*yürüyüşün en önemli yaşantısı zamanın akışının ve çeşitlenmesi’nin*” yaşanmasıdır. Burada yapıt sanatçının kendisi olmuştur. Sanatçı hem aktör, hem yaratan hem de yaratılandır şeklinde konumlanmıştır. Kendi

sınırı ve dünyanın sınırı bu yürüyüşte bütünleşir. Her adım bir anın saptamasıdır ve sanatçı bedeniyle her anını saptamaktadır (Erzen, 1997:96).



**Fotoğraf 10. : Richard Long, Road Stone Line, China, 2010**

Bu çalışmada biçimlerin bir kez keşfedildikten sonra Long'un çalışmalarına yerleştiği görülmektedir (Fot. 10). Bu bağlamda ilk çizgiler ve daireler Long için başlı başına birer keşiftir ve daha sonra kendisi tarafından açığa çıkarılacak olan diğer olasılıkların da zemin hazırlamaktadır. Farklı zeminlerde yürüyerek oluşturduğu çizgiler, paralel ve kesişen çizgiler, taşları yerleştirerek ya da yerlerini değiştirerek işaret edilen görünmez çizgiler, çizgi sistemleri ve tüm bu çeşitlemelerin ardından çizgilerin haritaya dönüşmektedir. Long'un çalışmalarını dokümana dönüştürmek için kullandığı yöntemlerden biri de yolların ve yolların alındığı tarihlerin harita üzerinde işaretlenmesidir. Çalışmalarında oldukça önemli bir yere sahip olan harita, bir anlamda doğayı keşfetmekten aldığı zevk ile bunun sanattaki kullanımı arasında ideal bir yöntem olarak da yerini almaktadır. Smithson, haritaların sanatçılar için her zaman bir sihir taşıdıklarını söyleyerek pek çok sanatçıyı etkileyen bir kaynaktan bahsetmektedir. Harita, ister doğada ister zihinde olsun bir yerden diğerine yol alabilmek için yapılır. Ancak öte yandan taşıdığı sihir nedeniyle "üzerinde düş kurulan bir nesne" ye de dönüşebilmiştir (Erzen, 1997:95). Bu

bağlamda herkesin yaşamının bir harita olduğu ve herkesin kendi hayatında görünür ya da görünmez patikaları kaydederek kendi haritasını oluşturduğu söylenebilir. Long' un çalışmalarında harita, düşünsel bir rehber olmakla birlikte gerçek zamanın ve gerçek eylemin adeta bir belgesi olarak da ayrıca bir öneme sahip ve insan bedeni daima hem bir ölçüm aracı, hem de harita olmuştur. Bunun yanı sıra ve bundan daha fazlası söylenecek olursa zamanın olduğu gibi mekânı da kaydetmiştir. Erzen (1997:95)' in de ifade ettiği gibi Long, eğer buraların isimlerini belirtmezse “dünyanın herhangi bir yeri” olarak da görülebilirler. Böylece harita ya da fotoğraf yeri “daha çok mistik bir özelliğe çeviren, saklayan ve mit yaratan bir şey” olmaktadır. Dolayısıyla da haritalar gerçek bir belge olmanın ya da yol göstermenin ötesinde aynı zamanda “Bize sit ve yer bilgisinin ancak düşsel, düşünsel ve yaşantısal bir mekân içinde edinebileceğini” göstermektedirler Çalışmalarında haritalar, fotoğraflar, gezi notları ve film kayıtları bedeninin tecrübesi ile zaman ve mekânın anlatımı açısından son derece önemlidir. Böylece sanat nesnesi kadar iletişim araçları da ön plana çıkmakta ve alternatif teknik, malzeme ve araçlarla bir yandan gelecek kuşaklar için sanat nesnesinin statüsü yeniden biçimlenirken, öte yandan da yeni yaklaşımlarla sanatın tanımı ve sınırları genişlemektedir.



**Fotoğraf 11. : Ricgard Long, “Su Hattı”, İstanbul, 1989.**

Richard Long' un 1989 II. İstanbul Bianeli kataloğunda yer alan (Fot 11), Anadolu Dağlarında yaptığı uzun yürüyüşlerden hareketle, Süleymaniye İmaretinde ‘Su Hattı’ adlı çalışmasını gerçekleştirmiştir. Yürüyüşlerin insanı doğayla bütünleştirdiğine inanan sanatçı, bu deneyimini işiyle göstermiştir. ‘Su Hattı’, su işaretleri biçiminde kırmızı oksit boya ile yapılmıştır.

### 2.3. Depo İstanbul 2009 (No More Reality, Crowd and Performance) (Gerçeklik Bitti, Kalabalık ve Performans) Sergisini İnceleme:

İstanbul'da Depo<sup>23</sup> 'da 2009 yılında açılan, küratörlüğünü Jelena Vesić ve Claire Staebler'in üstlendiği “No More Reality” (*Crowd and Performance*); “Gerçeklik Bitti” (*Kalabalık ve Performans*) başlıklı güncel sanat sergisinde bir araya getirilen bir dizi sanatsal ve politik görüş incelenmiştir. Sergi, kamusal alanda yeni kolektif düşünce ve kolektif eylem imkânlarını araştıran bir eylem gerçekleştirmiştir. Bir grup sanatçıyı, küratörü, dergi yayıncısını ve radyo programcısını bir araya getiren sergi, sokaklardaki kalabalıkların performatif yönlerini ve kamusal alandaki beden pratiklerinin siyasi içerimlerini sorgulayan teorik - pratik bir platform özelliği taşımıştır. *Gerçeklik Bitti (Kalabalık ve Performans)*, projesi 2005 yılında başlamış ve 2009' a kadar bu sürece eşlik eden sergiler, yayınlar ve tartışmalar olmuş, sabit ve kesin sonuçları olan nihai projelerden ziyade, araştırmanın durum fragmanları ve adımları olarak kavramsallaştırılmıştır. Bu sergide üç unsurdan söz edilmektedir. Kalabalık, kitle ve çokluk: bir olasılıklar matrisi kuran üç figür, hepsi canlı ve aktif, hepsi günümüzde süregiden politik hayatın kaygı ve kendinden geçmelerine musallat olmaya devam etmektedir.<sup>24</sup>

Çalışmalarda birinci olasılık, ‘kalabalık’, ‘flaneur’ kavramına gönderme yapmıştır. 19. yüzyıl’ da ‘*bireylerin kalabalıkla olan ilişkisinin pozitif yüzünü inceleyen*’ ‘flâneur’ kavramı, gönüllü metamorfozlarında, negatif ikizineyse şursuz kalabalıkların kendisini seyreden kişiyi öngörülemez, şiddetli bir panik patlamasına sürükleyebilecek ani anaförlerinde olarak gösterilmiştir. Kalabalık konusu ikinci olasılık, biyolojik dürtülerin otoriter bir liderin hayatın ötesindeki bedeninde yarı hipnotize halde erimesi hali tarafından yönetilen ‘yirminci yüzyıl kitleleri’ ile ilgili olmuştur. ‘yirminci yüzyıl kitleleri’ Baudrillard’ ın toplumsal atık / sessiz çoğunluk ve sadece “*boş bir yığın*” olarak tanımladığı kitlelere vurgu

<sup>23</sup> “Depo”, Türkiye, Güney Kafkaslar, Ortadoğu ve Balkan ülkelerindeki sanatçılar, sanatçı kolektifleri, sivil toplum kuruluşları ve kültür kurumları arasında işbirliğini desteklemeyi amaçlayan bir kültür merkezi ve tartışma platformudur (<http://www.depoistanbul.net/tr>).

<sup>24</sup> Musallat Olmak meydana gelmek, varlık kazanmak, vuku bulmak, peşini bırakmamak, iç içe geçmek, birinin diğerini ele geçirmesi olarak tanımlanmıştır. Saybaşı, ‘Musallatbilim Coğrafyası’ bağlamında ‘Hayalet’ kavramı üzerinden göç meselesine değinmiştir (Saybaşı, 2011:13).



yapılmıştır.<sup>25</sup> Kitleler, bir gönderen olmaktan çıkmış ve hiçbir şeyi temsil etmeyen, güçlere karşı boyun eğen, boş bir kalabalığa dönüşmüştür. Son olarak üçüncü olasılık, bir kendini örgütlenme ilkesi tarafından yönetilen çağdaş çokluk olmuştur. Bu ilke Virno ve Negri gibi yazarların geçtiğimiz yıllarda kucakladığı pozitif, yükselen kolektif akıl maskesinde ortaya çıktığı gibi; şehirli gösterinin hep var olmuş olan dallanmaları arasındaki sonsuz sayıda farklarla örgütlenen, aşırı bireyselleştirilmiş bir tüketim nüfusunun içi boş, amaçsız yapısında da ortaya çıkarmıştır. Bu farklar, aynı zamanda Baudrillard'ın ısrarla savunduğu gibi, siparişe göre biçimlenmiş mitlerden hiç de geri kalır şeyler değildir. Ve aslında giderek bizim tarafımızdan mikro bireysel bir ölçekte yönlendirilmiş katılım süreçlerinde üretilirler.<sup>26</sup>



**Fotoğraf 12. Igor Grubić, *East Side Story* [Doğu Yakası Hikâyesi], 2008**

Birinci çalışma; Igor Grubić, 2008'de gerçekleştirdiği *East Side Story* [Doğu Yakası Hikâyesi]<sup>27</sup> (Fot. 12). Hırvatistan'ın başkenti Zagreb'de güneşli bir öğleden

<sup>25</sup> Bkz. ‘Sesszi Yığınların Gölgesinde/ Toplumsalın Sonu’ Jean Baudrillard, 1991.

<sup>26</sup> Ayrıntılı bilgi için <http://www.red-thread.org/tr/makale.aspa> = 15’ a bakınız.

<sup>27</sup> Balkan toplumunda süregiden sağcı şiddete yönelik bir protesto ve aynı zamanda da Batı’ya sorulan bir soru niteliğindedir. (Bu sorgulamaya AB adaylık süreci devam eden Hırvatistan’da başladı)

sonra, hareketli bir sokakta sarı tişörtlü bir dansçı gökyüzüne yönelen bir jest yaparak, zarifçe topukları üzerinde dönmüş, sonra aniden ve şiddetle yere düşmüştür. Ayağa kalmış, yine zarif bir dönüş yaparak, trafiğin içinde dolambaçlı zikzaklar çizmiş ve ardından sağa sola havaya vurmaya, vahşi tekmeler atmaya başlamıştır. Bu arada yoldan gelip geçenler dehşete düşürmüştü ve onu görmezden gelmek için çaba sarf edenlere bir gösteri yapmıştır. Baudelaire' nin şiirleri gibi o da kıpır kıpır kalabalık içinde yalnız olmayı bilen bir insan ve dahası, kendi yalnızlığını nasıl kalabalıklaştıracakını farklı bir bakış açısı ile sunmuştur.<sup>28</sup> (<http://www.red-thread.org/>).



**Fotoğraf 13. R.E.P. Group, *Patriotism* [Yurtseverlik], 2007-2009**

R.E.P. grubunun hiyeroglif benzer görsel dilinin tuhaf imgesel kodlarıyla süslü duvarlarıyla sergi, Leipzig' de özelleştirilmiş bir tren garına, ortak varoluş kiplerine ait yasaklanmış hareketlerle (oturmak, uyumak, aylaklık etmek,

---

görülmüştür). Modern *flâneur*' ün Zagreb ve Belgrad gibi "Mutenalaştırılmış" şehirlerdeki dükkânların önünde her gün dolanırken unuttuğu şey nedir? Yumuşakça akan trafikte ve kişinin bir dükkân vitrininde sergilenen tasarım ürünü mallar arasından yansıyan imgesinde pusuda bekleyen şiddet nasıl bir şeydir? Sokaklarımıza ve hatta kendi jestlerimize güpegündüz hangi hayaletler musallat oluyor?

<sup>28</sup> Sanatçı, Bir isyan şeklinde olmasa da bir kavgaya dâhilmiş gibi hareketler yapmıştır. Ama kiminle kavga ettiği veya kurbanları kimler olduğu bilinmemektedir. Pırıl pırıl bir gün ışığı altında ortalarda olmayan biriyle kavga etmek ne anlama geldiği bilinmemektedir.

dilenmek, ‘musallat’ olmayı hedefler (Fot. 13). Bir korsan radyo tarafından yayımlanan performans metni, etrafa iyice dağılan kalabalık grubun, nötralize edilmiş mekânda hareket eden atomize olmuş nüfusun birbirinden kopuk gündelik gerçeklikleri ile aynı düzeyde altüst edici bir müdahaleyi koordine etmesini mümkün kılmıştır. Yetkililerin izniyle yapılan sahnelenmiş bu protesto, ilk bakışta kendi kendine uygulanan, post modern kontrol gösterisine sapkınlık (fantezi) katmanı ekleyerek, deneysel bir eylem gerçekleştirilmiştir. Tuhaf bir şekilde ‘muhalifler’ uysal gösterilmiştir. Tipik bir neo-liberal güvenlik şirketinin devriyeleri tarafından baskıya tâbi tutulan gündelik hareketleriyle, garın kaygan, havalı mekânlarına musallat olmayı denedikleri görülmüştür. 1930' ların, 40' ların radyo propagandalarındaki faşist emir-konuşmaları, sanatçıların ‘eserlerine’ musallat olmuştur. Tüketicinin eksiklik duygusunun, çağdaş boşluğun aşırı doluluğunda yansıdığı sirkülasyonun ve ticaretin cilalanmış zeminlerine, steril koridorlarına unutulmuş ve dile getirilemez itkiler sanatçıların “*musallat olmuş coğrafyalarında*” kendi anlatımlarıyla geri getirilmiştir.



**Fotoğraf 14. 50,000,000 Can't Be Wrong [50,000,000 İnsan Yanılamaz], Susanne Bürner, 2006**

Alman sanatçı Susanne Bürner'in “50,000,000 Can't Be Wrong (50,000,000 İnsan Yanılamaz)” başlıklı sessiz videosundaki ‘Sallanan Kollar ve Haz Peşinde

Kadın Yüzleri' çalışması incelenmiştir (Fot. 14) Bürner, Leni Riefenstahl'in çektiği korkunç Nuremberg sahnelerine liberal demokrasinin verdiği cevabı göstermek üzere 1950'li yıllara ait arşivlerde hayran kitlelerinin görüntülerini taramış ve bunlar, kendinden geçme hallerine Theodor Adorno ve Max Horkheimer'ın daha 1940'lar Hollywood'unda tanık olduğu fordist kitleler olarak yeniden yorumlanmıştır. Tüketen öznelerin salt duygusal şekil verilebilir yapısını araştıran sanatçı, bu yapıyı, arzuladıkları nesnenin kimliğini hiçbir şekilde açığa çıkarmadan gösteren görünmez önder, şimdi sadece bir şifre, anlamsız bir simülakrlar veya kapitalist bir güçmüş gibi alt katman anlamlarında kendini göstermektedir.<sup>29</sup> Fransız Psikolog Gustave Le Bon, kalabalığın 'hipnotik telkine yatkınlığı üzerine' yazmıştır. Bu düşünceye göre kalabalık içindeki birey "*artık kendisi değildir, kendi iradesiyle hareket etmeyi bırakmış olan bir otomata dönüşmüştür*". Bu bağlamda çalışmada günümüzün toplumsal sessiz çoğunluğuna dönüşen, otonom bir 'Flâneur' olmuştur.

#### **2.4. Tütün Deposu Port İzmir 2014 Sergisinde yer alan Sanatçıları İnceleme**

2003' te İzmir'de kurulan Ayşegül Kurtel tarafından yönetilen, K2 Güncel Sanat Merkezi kar amacı gütmeyen, kendi kendine yeterli olmaya çalışan bir oluşum olup amacı ulusal ve uluslararası çağdaş görsel sanatlara destek vermektir. K2 Güncel Sanat Merkezi' nin düzenlediği, küratörlüğünü Sasa Nabergoj'un üstlendiği ve 2014 eski tütün deposu' nda gerçekleştirilen Port İzmir Uluslararası Güncel Sanat Trienali sergisi' nde 'göçebe sanatçı' konusuna uygun görülen eserler incelenmiştir.

---

<sup>29</sup> İnsanoğlunun bu şekilde manipülasyona hazır hale gelmiş doğal bir malzemeye indirgenişi, Adorno ve Horkheimer'a göre "Aydınlanmanın Diyalektiğinin" vardığı son noktaydı: "Aydınlanma, kendi öz bilincini kendine rağmen, acımasızca, en ufak bir iz dahi kalmayacak şekilde bertaraf etti. Mitleri kırmaya yetecek derecede sert olan tek düşünme türü, nihayetinde öz yıkıcı olur. Toplumun bu öz yıkıcı niteliğini önderin biricikliğine değil, metalar arasında var olan genel eşitlik ilişkisine atfettiler: "Her şeyin diğer her şeyle eşit olması durumunun bedeli, hiçbir şeyin aynı zamanda kendine eşit olamamasıdır." Üretim aracılığıyla kendini doğadan özgürleştirme yolunda dur durak bilmez arayışında insanoğlunun nihayetinde kendini - bedenini, kültürünü, politik ilişkilerini - yeniden, bu sefer makinenin bireysellikten arı imgesi olarak yarattığı görüşünü savunurlar: "Bugün kitlelerin içinde bulunduğu regresyon, daha önce duyulmamış olanı kendi kulaklarıyla duyamamaları, anlaşılamayana kendi elleriyle dokunamamaları hâlidir... Tüm ilişkileri ve duyguları kapsayan total toplum aracılığıyla, insanlar bir kez daha toplumun evrimci yasasına karşı, benlik ilkesine karşı çevrildi: Zorla bir araya getirilen kolektivite içindeki yalıtılmışlıkta her biri ötekinin tıpatıp aynısı bir canlı türü olduğudur. Ayrıntılı bilgi için ( <http://bienal.iksv.org/tr.>)' a bakınız.

Birinci eser, Tomislav Brajnović ve Rovinjsko Selo isimli iki Sanatçı' nın gerçekleştirdiği 'Kutup Dairesi Projesi' incelenmiştir. 'Kutup Dairesi Projesi' 2009' da, New York' tan The Warm Foundation (Tarım Vakfı Organizasyonu) kapsamında yola çıkmıştır. On beş sanatçı, üç bilim insanı ve ekibin devamı (vakfın kurucusu, bir gazeteci ve beş mürettebat) on beş gün boyunca Kuzey Kutbu' ndan hemen hemen 1000 km uzaklıkta Svaltbart fiyortlarında seyretmişlerdir. Bin yaşındaki gemi ve özenle seçilmiş yolcuları ile beraber, geçici düşünüm, keşif ve işbirliği kuvvözüne dönüşmüştür. Kuzey Kutbu' nda yer alan sert soğuk hava, iklim koşulları sonucunda bu alanların uzun süre müdahalede bulunmanın imkânsızlığı, sanat projelerinin gerçekleştirilmesi ve bilimsel çalışmaların yürütülmesinde belirli bir yolu dikte etmiştir. Tomislav Brajnović karaya yaptığı seferlerin birinde, terk edilmiş bir mermer ocağında, bir dizi müdahalelerde bulunmuştur. Kar üstüne yazı, fotoğraf, dijital baskı tekniğiyle: "*Açgözlülük, ateş, tarih, hız*", kavramlarını ortaya koymuştur.



**Fotoğraf 15. Tomislav Brajnović, 'Kutup Dairesi Projesi', 2014, İzmir.**

Sanatçılar, terk edilmiş buluntu mekânlar içinde, doğa koşullarını da dâhil ettiği bir dizi çalışma gerçekleştirmiştir (Fot. 15).



Fotoğraf 16, Tomislav Brajnović, Kutup dairesi Projesi, 2014, İzmir.

(Fot. 16)' da ki eser Tomislav Brajnović, 'Kutup Dairesi Projesi' (2009), gittiği mermer ocağının fotoğrafını çekerek, yazı ile bir iz bırakmaya çalışmıştır.



Fotoğraf 17. 'Kalle Ham ve Dzamil Kamanger', 'İstilacı Yabancı Türlerin Bahçesi', 2013

İkinci eser, 'Kalle Ham ve Dzamil Kamanger' 2013 'te, "video art, fotoğraf ve dijital coğrafya haritalandırma" tekniğiyle, özelliklerine göre sınıflandırılan, statü kazandırılan ve dışlanan bitkileri konu olarak ele almıştır (Fot. 17). Sanatçılar, dışlanan bitkileri 'göçmenler ve mülteciler' olarak kavramsallaştırmıştır. 2013'de 'İstilacı Yabancı Türlerin Bahçesi' adlı videoları, Finlandiya' da gerçekleştirilen ve dışlanan, resmi listelerde yer alan, dört bitki türünü incelemiştir. Bu bitkiler peyzajı bozmakta, özgün bitki türlerini boğmakta, arazi değerini düşürmekle suçlanmıştır. Sanatçıların dikkatini çeken bu konu onlara göre; zenofobik (yabancı düşmanlığı) hakkındaki yorumlarına benzemiştir. 1970' lerde Sovyet Rusya'da Ivan Gurnar tarafından yürütülmüş, bitkilerden doğrudan ses kaydetme yoluyla, bitkilerin direkt biyo-elektriği üzerinde yapılan araştırmalarda, ötekileri atlatabilmek için video ve ses tekniğini kullanmışlardır.



**Fotoğraf 18. 'Kalle Ham ve Dzamil Kamanger', 'İstilacı Yabancı Türlerin Bahçesi', Tütün Deposu, 2014**

Çalışmanın başka bir cephesinde ise (Fot. 18)' de, istilacı bitkilerin fotoğrafları ve harita 'da bulunduğu yerler gösterilmiştir. Harita üzerinde yer alan bütün istilacı bitkilerin tümünü Finlandiya' da toplamışlardır.



**Fotoğraf 19, 'Kalle Ham ve Dzamil Kamanger'', İzmir, 2014.**

Üçüncü eser (Fotoğraf 19)' de, Dzamil Kamanger' in kamusal alanda gerçekleştirdiği çalışma, bir müdahalenin devamı olmuştur. Sanatçı boncuk süsleme işine 2009' da başlamıştır. Mekânlar, çalışmanın uygulandığı yere, yeni bakış açıları sunması için dikkatle seçilmiştir. Örneğin sanatçı, Zagreb' de terk edilmiş elişî dükkânlarının ve eski bir hapisanenin önünde boncuk işleri yapmıştır. Kamusal Alanda çalışmasının amacı, direniş sloganlarının önünde elişî yaparak İzmir' deki direnişi desteklemektir.

### **III. BÖLÜM**

#### **3. UYGULAMALAR**

Bu bölümde, araştırmanın konusu paralelinde düşünsel ve biçimsel anlamda ortaya çıkan pratiklerin plastik olarak açıklanmasına yer verilmiştir. Araştırma kapsamında göçebe konusu bağlamında yer alan; Deleuze ve Guattari' nin 'kök-sap, akım-kesim, yersizyurdsuzlaşma, kaygan - mekân' kavramlarından yararlanılarak, Baudelaire'in 'dandy' ve 'flâneur' tanımlamaları ile örtüşen bir dizi çalışma gerçekleştirilmiştir. Doğayı gözlemleyen ve deneyimleyen, doğanın biçimlerini kavramsallaştıran ve düşünsel boyuta taşıyan '*gezgin bir insan formu*' çizilmiştir. Bu formlar, iç içe geçmiş ağ' lar, çıkış yeri belli olmayan ve dağılmış kök' ler, kök metamorfozları, rastlantısal ortaklıklar ve bağlantılardaki açık uçlu üretici konfigürasyonlar ile ufuk çizgisini yeniden üreten bakış açıları ve sonsuz yollar şeklinde ifade edilmiştir.



Çalışmalarda “*asfalt yollar ve tekinsiz doğa*” konu olarak ele alınmıştır. ‘sanat ve doğa’ arasındaki ilişkiyi yeniden tanımlarken aynı zamanda doğaya karşı mütevazı eylemi ve özgürlükçü tavrıyla yeni bir olasılıklar dünyasının da kapılarını aralamıştır. Yol, somut olarak bir yerden bir yere gidebilmek için açılan yarıklar, yerleşim alanlarını (yer-yurd) bağlayan bir ulaşım şeridi, bir ağ; yerin, göğün ve suyun biçimlendirdiği geçitler olarak tanımlanmıştır. Yol, aynı zamanda zihinde oluşturulan düşünceler, seçimler, varış noktaları, düşler olarak da görülmüştür.

Resimlerde belirtilen ‘asfalt yollar’ siyah renkli, işlenmiş / yapay, yolların kaplanmasında kullanılan bir katman olup, resmin metaforunu oluşturmuştur. Doğanın doğal fizyolojisindeki yollar ise; patikalar, kırılmalar, toprak ve kayalar üzerine konumlanmıştır. Bunun sonucunda pürüzsüz (asfalt yol) ama pürtüklü (tekinsiz doğa) anlatımlar ortaya çıkmıştır. Pürüzsüz yollar insan eli üretimi olup, ‘tüketim toplumu, mekân, zaman, manipülasyon kavramlarına gönderme yapmıştır. İnsan eli ile üretilen yolların pürüzsüz oluşu, birileri tarafından değiştirildiğinin göstergesi olmuştur. Asfalt yollar, müdahale edilmiş, güdümlenmiş bir konum kazanmıştır. İnsanlar, doğa karşısında doğanın hammaddelerini dönüştürmüş ve doğanın görüntülerini bozarak herhangi bir noktasına kök salmıştır. Dolayısıyla bu ‘kök’ ortadan başlayan ve etrafa yayılan bir kök olmayıp, başlangıç ve bitiş noktası izafi, ‘hareketli - hareketsiz’ halde yaşayan düşüncelerin, “*ufuksuz bir ortamda*” kendini yaydığını gösteren bir özellik taşımıştır. Çalışmalarda her ne kadar ufuk çizgisi keskin ve net görüntüler olarak perspektif çizgileri ile birleştirilse bile, ‘ufuksuz ortamlar’, ufkun bittiği ve perspektifin en uzağında son noktasında ufuk çizgisi ile kesiştiği yerde başlamıştır. Hiç bitmeyecekmiş gibi görünen bu yollar, gözümüzdeki algı sayesinde uzağa baktıkça küçülerek ve ufuk ile perspektifin birleştiği noktada biterek bize ‘son’ ve ‘bitmişlik’ duygusunu hissettirmiştir. Dolayısıyla perspektif, manipüle edilen bir çizgi şeklinde algılarımıza girerek düşüncelerin dönüştürülmesine hizmet etmiştir. En tepedeki noktalar ‘destinasyon’ (varış yeri) olarak kök salarak sürekli değişen ufuk çizgileri, deneyimin kaçış çizgileri olarak gösterilmiştir. Çoğunlukla siyah, beyaz ve gri değerlerden oluşan kompozisyonlar, dışarıdan görünen nesnelere, zihinde kaydedildikten sonra canlandırdığı imgeler aracılığı ile anlatılmaya çalışılmıştır. Yol, dijital coğrafyalardan bir kadraj sunmuştur. Dünya üzerinde hemen hemen her nesne ve

meydana gelen her olaylar örüntüsü, bir mekân üzerinde coğrafi bir koordinat ile konumlandırılmıştır. Örneğin yeryüzünde ve yeraltında bulunan kaynaklar, ormanlar, toprak tipleri, arazi, köy ve kent yerleşim yerleri, nüfus, göç eden ve sabit duran kitle, sit alanları, ulaşım çeşitleri, yapılar vb. her türlü görüntü dijital coğrafyalardan bir kesit sunmuştur. Fotografik bir terim olan kadraj, sanatsal bakış açısının önemli varsayılan sınırlama tekniği olmuştur. Kadraj, günlükler içinde sınırlandırılan bakış açıları olarak daraltılmıştır. Zaman ve mekân örnekleme, günümüzde kapitalizm kadrajı ile sınırlandırılmıştır. Güdümlemiş kapitalizm kıskacında işleyen zaman ve mekân makinesi, dışarıdan yönetilen sessiz kitlelerin hiçbir anlamı olmayan ‘anlamsızlık sondajına’ dönüşmüştür.

### 3.1. “Yol Günlükleri -1”

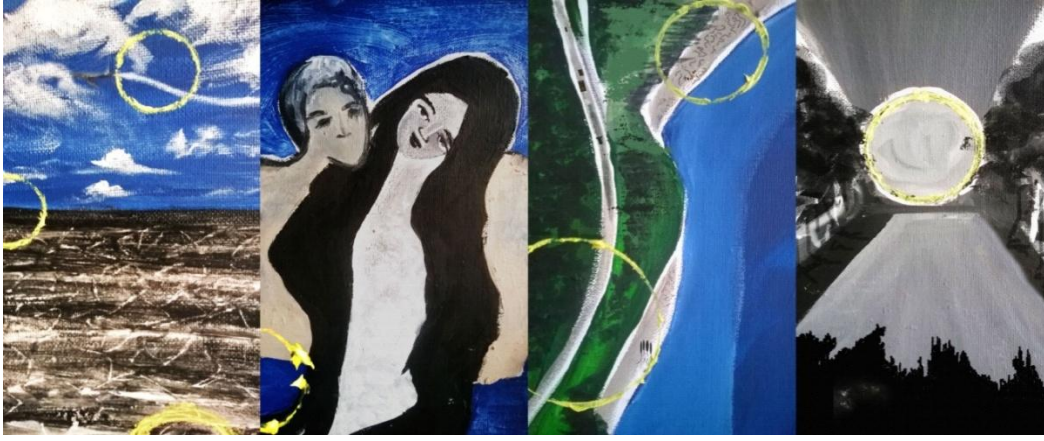


Resim 1. : Nursen Caner, “Yol Günlükleri 1”, 2014, t.ü.k.t., 18x24cm-6 adet.

Resim 1’ de, siyah beyaz altı adet ufak boyutlu tuvalden oluşmaktadır. Zaman ve mekânın kaygan bir zeminde ilerleyişinin ‘yol’ metaforu üzerinden konumlanışıdır. Zaman - mekân tanımsız ve sonsuzluğa doğru yol almıştır. Fakat

tanımsız ve sonsuz olan zamanın ve mekânın kendisi olmamıştır. Önemli olan ‘an’ ın tezahürüdür. (Giderer, 23:99) zaman ve mekânı, “*şimdi, burada, hemen*” şeklinde tanımlamıştır. Çeşitlemeler, aurasının yeniden tezahürü olarak imgelenen doğa “*şimdi, burada, hemen*” olgusundan hareket ederek, ‘içi boş’ bir doğa olarak anlatılmaya çalışılmıştır. Siyah beyaz ve grilerden oluşan kompozisyonlar, her günü farklı anlatan ‘günlükler’ şeklinde tasarlanmıştır. Çeşitlemelerdeki tema *yol* üzerinden işlenmiştir. Yol içinde ilerleyen kavramlar: ‘özlem, umut, beklenti’ olarak seçilmiştir. Yol, uzakta gördüğümüz umutlar, seçtiğimiz bir yön veya seçtiğimizi sandığımız ama bizi uzaktan yönlendiren ve manipüle edebilen bir çizgi olmuştur.

### 3.2. ‘Yol Günlükleri-2’



Resim 2. : Nursen Caner, “Yol Günlükleri 2”, 2014 t.ü.k.t., 18x24cm - 4 adet.

Resim 2’ de, ‘dijital coğrafya günlükleri’, ayrıntıdan uzak gözümüz ile algıladığımız dışarıdan gelen görüntünün sadece zihnimizde kalan silueti olarak seçilmiştir. Fakat sarı renk ile vurgulanmış ve kadraja alınmış bu görüntüler, göçebe sanatçının gittiği yerlerde belirlediği yaşam ve yaratı alanları olarak görülmüştür. Mühürlenmiş işaretler, Baudrillard’ ın dediği gibi: sanatçı için yeni bir dünyanın ‘dondurulmuş’ zaman ve mekân dilimleridir. Sanatçı dışarıdan manipüle edilmeyen bir çizgi ile yaratı alanlarını oluşturabilmek için, kendi zamanını ve mekânını dondurmaktadır.. Yeni ufuklar keşfetmeyi amaçlayan sanatçı, bu çeşitlemeler ile kendi rotasını çizmenin ve keşif yapmanın peşinden gitmiştir. Ayrıca göçebe bir göreve hizmet ederek, görünmeyeni görünür kılmayı hedeflemiştir.

### 3.3. ‘Asfalt Yol -1’



Resim 3. : Nursen Caner, ‘Asfalt Yol-1’, 2014, t.ü.k.t., 75x100cm.

Resim 3’ te, “çalılaşan ayrık otları ve izdüşümleri”, ‘ayak izleri’, ‘patika’ formları kullanılmıştır. Kesik kesik çizgisel formlarla gösterilen ‘patika’, gelip geçenlerin ayak izlerinden oluşmuştur. Debelenen ayak izleri, hareket ‘oluş’ bildirerek birilerinin varlığına işaret etmiştir. Fakat burada ‘zaman’ tanımlaması bitmiş zaman olarak konumlanmıştır. Çünkü zamandan söz ettiğimiz anda, o zaten akıp gitmiştir. Dolayısıyla zaman, uçucu bir zamandır. Patikanın yanında bulunan asfaltlı yol ise teknolojik üretimin göstergesi olarak, iki farklı duruma gönderme yapmıştır. ‘asfaltlı yol’ pürüzsüz insan üretimi, yol etrafında çevrelenen doğa ise pürtüklü ve organiktir. Gittikçe çalılaşan ayrık otları, kök salmak yerine, göğe doğru büyüymüş etkisi yaratmıştır. Bu etki düşüncelerin kök saldığı noktaların yönünü değiştirerek, yollara ve çalılaşan ayrık otlarına göçebe bir konum kazandırmıştır. Ayrıca çalı formuna dönüşen çizgiler, yol esnasında karşılaşılan pürtükler olarak anlatılmıştır.

### 3.4. ‘Asfalt Yol-2’



Resim 4. : Nursen Caner, ‘Asfalt Yol-2’, 2014, t.ü.k.t., 35x50cm.

Resim 4’ de çalışmanın ortaya çıkmasında yerde ezilmiş halde bulunan yapraklı bir dal etkili olmuştur. Ayrık otları, ezilmiş yapraklı dal ve sol bölümde bulunan kökleri olan gövde formu, göçebe düşüncelerin farklılığına vurgu yapmıştır. Her bir düşünce farklı yönlerden doğmakta ve aynı kadraj içinde yer almaktadır. Ezilmiş dal, bir güç tarafından müdahale edilmiş ve asıl formundan uzaklaşarak biçimsel bozulmaya uğramıştır. Yol, siyah renkli şematik olarak resmin merkezine konumlandırılmıştır. Parçalar, bütün içinde ilişkisel bir boyut kazanmıştır.

### 3.5. "Asfalt Yol- 3"



Resim 5. : Nursen Caner. "Asfalt Yol-3", 2014, t.ü.k.t., 35x50cm.

Resim 5' te uzayıp giden yollar, ayakkabı izleri ve bir yere konumlanmış, mesken edinmiş izdüşümlü formlar şeklinde betimlenmiştir. Dikey formlar, kendisinin gölgelerini oluşturarak 'izler' yaratmıştır. Dolayısıyla hem formun kendisi hem de formun izdüşümü yan yana durmuştur. Oysaki ayakkabı izleri, onu terk etmiş bir formun geride kalan somut görüntüsüdür. Yollar giderek gözden uzaklaşmakta ve düşlem 'uzak' bir hale gelmektedir. Dikey formların izdüşümleri kendisine yakın düşerken, diyagonal yol formlarının sonunda yer alan 'düşlem' kendisine uzak görünmektedir. Gidilen ve varılan noktaların işaretleri olarak betimlenmiştir.

### 3.6. ‘Tekinsiz Doğa Manzaraları-1’



Resim 6. : Nursen Caner, ‘Tekinsiz Doğa Manzaraları-1’, 2014, t.ü.k.t., 35x50cm.

Resim 6’da, : Tekinsiz doğa içinde yer alan bir dizi görüntü içermektedir. Ağacimsı ve dikenimsi imgeler, herhangi bir noktayı herhangi başka bir noktaya bağlayan, gösterge ve gösterge olmayan durumları da dâhil etmiştir. Birimlerden değil boyutlardan, yani hareketli yönlerden oluşmuştur. Ayrık otları betimlemeleri başı ve sonu olmayan, ortadan biten bir anlam kazanmıştır. Göçebe ‘köksap’ şeklinde, köklerini bir yere konumlandıramayan, anonimleşen titreşimler şeklinde resmedilmiştir. Ortada duran form, ‘ağaç biçimli düşünce’ kendi oluş çizgilerini arayan gezici çizgiler, göçebeler olmuştur.

### 3.7. ‘Tekinsiz Doğa Manzaraları-2’



Resim 7. : Nursen Caner, ‘Tekinsiz Doğa Manzaraları-2’, 2014, t.ü.k.t., 35x50cm.

Resim 7’ de, merkeze alınan yerleşik olmayan *kök* artık ‘*doğulan yeri*’ temsil etmemiştir. En uzakta ise yerleşmiş olan dikey formlar, yerleşik oluşun göstergesi olmuştur. Uzaktan yakına doğru *simüle* edilmiş bir doğa betimlenerek, kayaçların ve toprağın yarılmasıyla oluşan çatlakların içine sızmaya hazırlanan su ‘*kaygan zemin*’ kavramına gönderme yapmıştır.



### 3.8. ‘Tekinsiz Doğa Manzaraları-3’



Resim 8 : Nursen Caner, ‘Tekinsiz Doğa Manzaraları-3’, 2014, t.ü.k.t., 35x50cm.

Resim 8 ‘de birden bire çıkan ayrıık otları Şeklinde kök salan düşünceler, öne doğru dikey formların birbirleri ile kurdukları iletişim Şeklinde kendini göstermiştir. nde yer alan kk çizgisel yatay formlar, dikey formların bastığı bir zemin olarak resmedilmiştir.

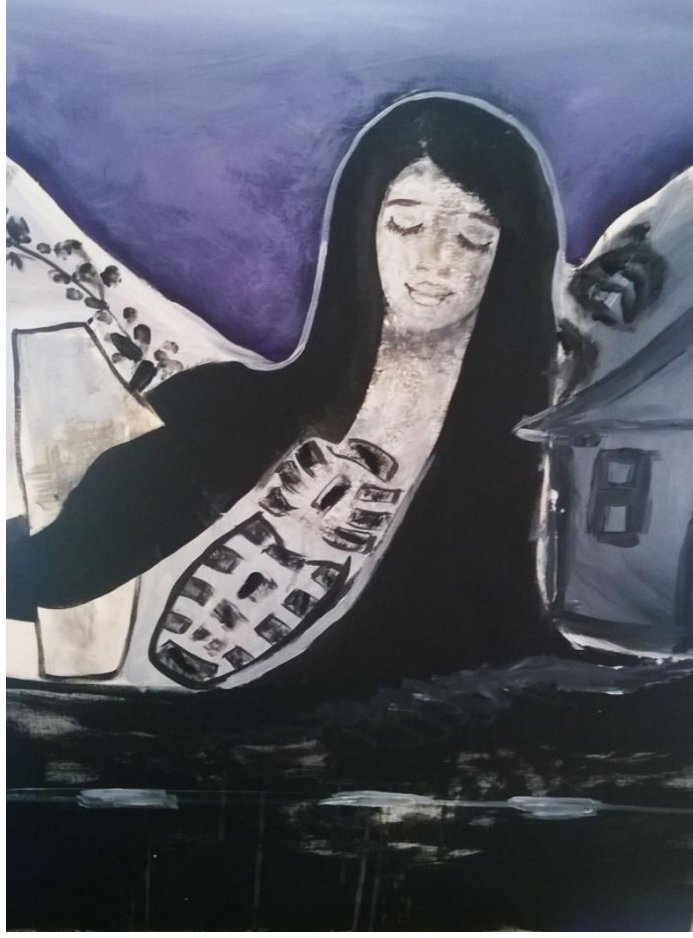
### 3.9. ‘Yol-1’



Resim 9. : Nursen Caner, ‘Yol-1’, 2014, t.ü.k.t., 50x70 cm.

Resim 9’ da, ‘bedenleşen yollar’ insanların hem kendi içinde oluşmuş düşünsel yollarına, hem kendi dışındaki gittiği fiziksel yolculuklarına gönderme yapılmıştır. Hayali kurulan ve düşlenen iç yolculuk ile uygulanan ve gerçekte olan somut yolculukların ‘hayal ve hakikat’ zıtlığı sunulmuştur. Göç, hayal ve hakikat üzerinden ilerlemiştir.

### 3.10. “Yol-2”



**Resim 10. : Nursen Caner ‘Yol-2’, 2014, t.ü.k.t. 70x90cm.**

Resim 10’ da, yok olup giden uçucu mekânlar ve uçucu zamanların göstergesi olarak kullanılmıştır. Filizlenen, büyüyen, yeşeren tüm oluşumlar gibi bir süre sonra yine silikleşen ve yok olan bir anlatım benimsenmiştir. En önde kesik çizgilerle ayrılmış yollar ve yollara benzeyen saç formları, biçimsel olarak bozulmuş ve üzerine basılmış bir dal, uçucu bir mekân olarak gösterilen ev, yolu kesen dikdörtgene benzeyen bir kütle, ayakkabı izleri, düşleyen bir imge şeklinde betimlenmiştir. Resimde yer alan bütün imgeler, uçucu mekânlar içinde var olmaya çalışmış ve iz bırakmıştır.

## DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Çalışmaların verileri yorumlandığında *göçebe sanatçı* ve *göçebe* kavramlarının, sanat ve toplum ile sıkı bir ilişkisinin olduğu, bu bağlamda toplumsal ve kültürel etkenlere de bakılması gerektiği; sanat sosyolojisini, sanat ve toplum dünyalarından ayrı tutulmanın mümkün olmadığı görülmektedir. Ayrıca sanatın sosyoloji boyutu irdelendiğinde, toplumsal süreçleri görme biçimleri bakımından da örtüştüğü görülmektedir. Araştırmanın dayanak noktasını oluşturan sanatın '*göçebe*' kavramı ile toplumsal görme biçimleri ilişkilendirildiğinde, '*flaneur*' kavramının geçmişten bugüne dek gelen süreçte, günümüz tüketim toplumu içinde dönüştürülerek yaşatıldığı ve sanatçının bu kavramı kullanma biçiminde bir evrilme olduğu tespit edilmiştir. Romantizm ve sonrası düşüncenin biçime ağır basmaya başladığı ilk evrilmeden günümüz sanatına kadar uzanan süreç değerlendirildiğinde günümüz flaneur' larının ne geçmişte olduğu gibi fiziksel olarak uzamları dolaşan ve yaratıcı eserler üreten gezginler olduğu, ne de günümüz 'sahte flaneur' olarak görülen ve tüketmek için dolaşan bir tüketici gezginler olduğu söylenebilir. (Res. 6-7-8)' de *tekinsiz doğa* imgeleri ile geleneksel gezginlerde olduğu gibi, izleklerinde kalan coğrafyalar resmedilmiş; fakat (Res. 2-3-4-9-10)' da olduğu gibi *yol* kavramı ile *tüketim toplumuna* gönderme yapılmıştır. Geçmiş ile günümüze dek, göçebe sanatçının sürekli araştıran, keşfeden ve tüketen '*düşünsel ve fiziksel bir göçebe*' olduğu değerlendirilmiştir.

Tarihsel süreç içinde sanatın tüketim toplumu ile olan ilişkisinde, sanatı tüketme durumunun süreklilik kazandığı ortaya çıkmaktadır. Bu durum sanatçının gerçek bir tüketici gibi *sanatı tüketmesine* yol açmaktadır. Bundan sonraki süreçte ise, estetik perde ve nesnenin içinde olan kavramın tüketilmesiyle, sanat yaşamın vazgeçilmez bir parçası olmuş, sanat ile hayat arasındaki perdeyi kaldırmıştır. Bunun sonucunda günümüz sanatının *tüketim kültürü*' ne karşı çıkmayan, yatay bir düzlemde gelip geçici popüler kültür üzerinden kendini konumlandığı anlaşılmakta, sanatçının yatay bir '*yol*' da ilerleyen düşünsel bir '*göçebe*' olduğu bir yaklaşım izlenmektedir. Bunun sonucunda, *yol* konusunun hiçbir yer (nowhere) olduğu öngörülmüştür. Üçüncü bölümde yer alan (Res. 1-2-3-4-5)' de çalışmalarda, "*hiçbir yer*" anlatılmaya çalışılmıştır. İzleyiciler, çalışmanın karşısına geçtikleri zaman bir yolcu gibi, bavulları, geçmiş deneyimleri ve gelecekteki beklentileri ile

oluşturdukları izleklerindeki yolu, nereden gelip nereden gittiğini kendileri tasarlamaktadır. İzleyicinin ve sanatçının gördüğü bütün yollar, *'kaygan zemin'* dir aslında ve bundan dolayı kaygan zeminde görülen bütün yolların “hiçbir yer” (nowhere) olduğu sonucuna varılmıştır.

Sanatçı Richard Long' un 'yürüyüş ve yol' çalışmaları ile diğer sanatçıların kavramsal işlerindeki anlatımlarından yola çıkarak, (Res. 1-2-3-4) 'yol günlükleri' çalışmalarında bu durum gösterilmeye çalışılmış, (Res. 9-10)'de işaret edildiği gibi *'kayıp coğrafyalar'* resmedilerek *turizm'* deki göç kavramından yola çıkarak, fiziksel göçün yanında evini konumlandıramayan, zihinsel ve deneysel göçler yaparak, *"başladığı noktaya (evine) hiçbir zaman geri dönemeyen"* bir turiste benzemektedir. Bu bağlamda, sanatsal-gezi faaliyetleri bir bakıma *turizm faaliyetine* benzemektedir.

Sanat teknoloji bağlamında, tüketim toplumunun parçası olan teknolojinin sanat ile olan işbirliğinin verileri yorumlandığında, teknolojinin sanatın ve sanatçının aracı haline gelmekte olduğu, günümüz sanatının kavramlarıyla ilerleyen sanatçının, düşünsel bağlamda göç ederek yolculuğuna devam ettiği ve bu bağlamda sanatçının *mobil sanatçıya* dönüştüğü sonucuna varılmıştır.

## KAYNAKÇA

### Kitaplar

- ATAKAN, N. (2008). **Sanatta Alternatif Arayışlar**, Karakalem Kitabevi Basın Yayın, İzmir.
- BAUDRILLARD, J. (2013). **Tüketim Toplumu**, 6. Baskı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- BAUDRILLARD, J. (1983). **Simulations**, Semiotext(e), New York.
- BAUDRILLARD, J. (1988). **Selected Writings**, Polity Press, Cambridge.
- BAUDRILLARD, J. (2003). **Sessiz Yığınların Gölgesinde Toplumsalın Sonu**, 1. Baskı, Doğu Batı Yayınları, Ankara.
- BAUDRILLARD, J. (2005). **Anahtar Sözcükler**, 1. Baskı, Paragraf Yayınevi Ankara.
- BAUDRILLARD, J. (2007). **Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm**, 1. Baskı, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- BAUDRILLARD, J. (2010). **Simülakrlar ve Simülasyon**, 5. Baskı, Doğu Batı Yayınları, Ankara.
- BAUMAN, Z. (2013). **Postmodernizm ve Hoşnutsuzlukları**, 2. Baskı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- BAUMAN, Z. (1999). **Çalışma, Tüketicilik ve Yeni Yoksullar**, 1. Baskı, Sarmal Yayınevi, İstanbul.
- BAUMAN, Z. (2006). **Küreselleşme**, 2. Baskı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- BENJAMIN, W. (1995). **Pasajlar**, Çev. Ahmet Cemal, 2. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- BOCOCK, R. (2009). **Tüketim**, 3. Baskı, Dost Yayınevi, Ankara.
- BOURRIAUD, N. (2003). **İlişkisel Estetik**, Bağlam Yayıncılık, 1. Baskı, İstanbul.
- BOZKURT, V. (2006). **Endüstriyel & Post Endüstriyel Dönüşüm: Bilgi, Ekonomi, Kültür**, Ekin Kitabevi, Bursa.
- CAMBELL, C. (1989). **The Romantic Ethic and the Spirit of Modern Consumerism**, Oxford: Basil Blackwell.
- ÇALIKOĞLU, L. (2007). **Çağdaş Sanat Konuşmaları 2: Sanatta Sivil Oluşumlar ve İnisyatifler**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- DEBORD, G. (2010). **Gösteri Toplumu**, 3. Baskı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

- DELEUZE, G. ve GUATARRİ, D. (1987). **Kapitalizm ve Şizofreni 1 - Göçebilimi İncelemesi: Savaş Makinası**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.
- DESMOND, J. (2003). **Consuming Behaviour**, Palgrave Macmillan, New York.
- ECO, U. (2000). **Açık Yapıt**, Can Yayınları, İstanbul.
- FAUCAULT, M. (1980). **Questions on Geography**, Harvester Press, Brighton.
- FEATHERSTONE, M. (2013). **Postmodernizm ve Tüketim Kültürü**, 3. Baskı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- FOSTER, Hal. (1996). **Gerçeğin Geri Dönüşü**, 1. Baskı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- GERMANER, S. (1997). **1960 Sonrasında Sanat Akımlar, Eğilimler Gruplar, Sanatçılar**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- GIDDENS, A. (1989). **A Reply to My Critics: Anthony Giddens and His Critics**, Cambridge University Press, Cambridge.
- GİDERER, H. E. (2003). **Resmin Sonu**, 1. Baskı, Ütopya Yayınevi, Ankara
- GOODCHILD, Philip (2005). **Deleuze Ve Guattari Arzu Politikalarına Giriş**, 1. Baskı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- GOTTDIENER, M. (2005). **Postmodern Göstergeler**, 1. Baskı, İmge Kitabevi, Ankara.
- HORKHEİMER, M. ve ADORNO, T.W. (1996). **Aydınlanmanın Diyalektiği II**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- İŞİK, E. (hzl.), (2009). **Özneler, Durumlar ve Mekânlar**, 1. Baskı, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.
- MİLLİ EĞİTİM DEVLET KİTAPLARI, (2012). **Çağdaş Dünya Sanatı**, 1. Baskı, Milli Eğitim Bakanlığı, Ankara.
- MULLET, S. (1988). **Leisure and Consumption: Incompatible Concepts?** Leisure Studies.
- ODABAŞI, Y. (2013). **Tüketim Kültürü**, 4. Baskı, Sistem Yayıncılık, İstanbul.
- OMAY, U. (2009). **Emeğin Kültür ve Manipülasyon Teorisi**, 1. Baskı, Beta Yayınları, İstanbul.
- OSKAY, Ü. (1993). **Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri**, Der Yayınları, İstanbul
- PAOLO, V. (2013). **Çokluğun Grameri**, Otonom Yayıncılık, İstanbul.
- RITZER, G. (2011). **Büyüsü Bozulmuş Dünyayı Büyülemek**, 2. Baskı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

- SAUVAGNARGUES, A. (2010). **Deleuze ve Sanat**, 1. Baskı, De ki Basım Yayım Ltd. Şti. Ankara.
- SAYBAŞILI, N. (2001). **Sınırlar ve Hayaletler**, Metis Yayınları, İstanbul
- TIBERGHIE, G. (1995). **A. Land Art**, New York.
- URRY, J. (2009). **Turist Bakışı**, 1. Baskı, Bilge Su Yayıncılık, Ankara.
- VEBLE, T. (2005). **Aylak Sınıfın Teorisi**, Babil Yayınları, İstanbul.
- WILLIAMS, R. (1976). **Kültür ve Materyalizm**, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- YANIKLAR, C. (2006). **Tüketimin Sosyolojisi**, Birey Yayıncılık, İstanbul.
- ZORLBERG, Vera, L. (2013). **Bir Sanat Sosyolojisi Oluşturmak**, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, Birinci Baskı, İstanbul.
- ZOURABİCHVİLİ, F. (2011). **Deleuze Sözlüğü**, 1. Baskı, Say Yayınları, İstanbul.

#### **İnternet ve İnternette Yayımlanan Dergi Makalesi**

- AYTAÇ, Ö. (2002), **Boş Zaman Üzerine Kuramsal Yaklaşım**, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Elazığ, Sayı: 1, Sayfa: 231-260.
- AYTAÇ, Ö. (2004), **Kapitalizm ve Hegemonya İlişkileri Bağlamında Boş Zaman**, C.Ü. Sosyal Bilimler Dergisi Aralık 2004 Cilt : 28 No:2 115-138.
- AYTAÇ, Ö. (2006). **Tüketim ve Metalaşma Kısacasında Boş Zaman**, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (11) 2006 / 1 : 27-53.
- HOLMES, B. (2009). **Kendinden Geçme, Korku ve Sayı: Kalabalıkların Adam'ından Kendini Örgütleyen Çokluk Mitlerine**, Red Thread Dergisi 1. Sayı, <http://www.red-thread.org/tr/makale.aspa=15>.
- KEDİK, Ayşe. (1999). **Sanat ve İzleyici İlişisinin Değişen Görünümü ve Zaman Kavramı Bağlamında Land-Art**, Türkiye'de Sanat, Sayı:38.
- ŞENTÜRK, Ü. (2012). **Tüketim Toplumu Bağlamında Boş Zamanların Kurumsallaştırdığı Bir Mekân: Alışveriş Merkezleri (Avm)**, Şentürk Ünal Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi Sayı 13, 2012, Sayfa 63 -77.



## Dergiler

- AKAY, Ali. (1996). **Yersizyurdsuzlaşma Üzerine**, Toplumbilim Dergisi, 5. Sayı.
- ALTUNDUĞU, N. (2010). **Geleneksel Tüketim Olgusunun Kırılma Noktası: Yeni Bir Tüketim Paradigmasına Ve Tüketici Kimliğine Doğru**, Organizasyon ve Yönetim Bilimleri Dergisi, Cilt 2, Sayı 2.
- ERZEN, J. (1997). **Çevre, Yeryüzü ve Sanat, Sanat ve Çevre, Üçüncü Dönem Sempozyum ve Etkinliklerine Hazırlık Toplantıları Metinler**, (Derleyen: Zeynep Aktüre), ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları, Ankara, 1997: 91-99.
- HIBBINS, Ray (1996), **Global Leisure Social Alternatives**, Jan, Vol 15, issue 1: 22-25.
- JUNIÜ, Susana (2000), **Downshifting:Regaining the Essence of Leisure** Journal of Leisure Research, Vinter, v 32 i 1 : 69-73.
- KELLY, John R., Valeria. J. Freysinger. (2000), **21st Century Leisure: Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, C. 12, S. 1, Elazığ, s.231–260.
- ÖZCAN, B. (2007). **Rasyonel Satın Alma ve Boş Zaman Sürecine Ait Alışveriş Eylemlerinin Birlikte Sergilendikleri Mekânlar: Alışveriş Merkezleri**, Sosyal Bilimler Dergisi, 9. Cilt, 2. Sayı.
- YIRTICI, H. VE ULUOĞLU, B. (2004). **Mekânın Altyapısal Dönüşümü**, İtü Dergisi/a mimarlık, planlama, tasarım, 3. Cilt, 1. Sayı.

## Tezler

- Bursalı, E. A. (2013). **Sanatçı İniyatifleri ve Sanatçılar Tarafından Yürütülen Mekânların İstanbul Güncel Sanat Alanındaki Rolü**, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

## İnternet Adresleri

- <http://bienal.iksv.org/tr>.
- [www.lebriz.com](http://www.lebriz.com).
- <http://www.richardlong.org/>.
- <http://www.nedirnedemek.com/>.
- <http://www.red-thread.org/>.

# ÖZGEÇMİŞ

## KİŞİSEL BİLGİLER

Ad, Soyadı: Nursen CANER

Doğum yeri ve yılı: Kırcaali, 1981

Yabancı Dili: İngilizce, Rusça

## EĞİTİM

**Yüksek Lisans – 2014:** S.D.Ü, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı.

**Lisans - 2004:** Uludağ Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Fakültesi Resim-İş Öğretmenliği, Baskı Resim.

## İŞ DENEYİMLERİ

2013- 2011 Hilton Dalaman Hotel/Amara Club Marine- Çocuk Kulübü Sorumlusu- Turizm- Muğla/Antalya

2011-2009 K2 Güncel Sanat Merkezi- Kütüphane Proje Asistanlığı- Sanat-İzmir

2009-2004 M.E. B- Resim Öğretmenliği- Eğitim-İzmir

**Dernek Üyeliği:** 2009- K2 Çağdaş Sanat Merkezi

## KARMA SERGİLER

**2014 – “Güzel Sanatlar Enstitüsü Karma Öğrenci Sergisi” - S.D.Ü Dış Hekimliği Fakültesi Sergi Salonu**

**2011- “Yüksek Lisans Karma Sergisi”- Isparta Demiralay Konağı Sergi Salonu- ISPARTA.**

**2011- “Genç Sanat Projesi” Karma Sergisi - İstanbul Tepe Nautilus Alışveriş Merkezi-İSTANBUL.**

**2011- “Yüksek Lisans Hocaları ve Öğrencileri Karma Resim Sergisi” - Yaşar Üniversitesi Sergi Salonu, Bornova-İZMİR**

## SERGİLEME-ÖDÜL

2010 – Resim ve Heykel Müzesi Yarışması - Sergileme