



**ONDOKUZ MAYIS ÜNİVERSİTESİ  
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ  
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI  
RESİM-İŞ EĞİTİMİ BİLİM DALI**

**GÖSTERGEBİLİM BAĞLAMINDA  
TÜKETİM KÜLTÜRÜ VE SANAT: ENSTALASYON**

Hazırlayan  
**Mehmet SUSUZ**

Danışman  
**Yrd. Doç. Dr. Tarık YAZAR**

**Doktora Tezi**

Samsun, 2017



**ONDOKUZ MAYIS ÜNİVERSİTESİ  
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ  
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI  
RESİM-İŞ EĞİTİMİ BİLİM DALI**

**GÖSTERGEBİLİM BAĞLAMINDA  
TÜKETİM KÜLTÜRÜ VE SANAT: ENSTALASYON**

Hazırlayan  
**Mehmet SUSUZ**

Danışman  
**Yrd. Doç. Dr. Tarık YAZAR**

**Doktora Tezi**

Samsun, 2017

## **BİLİMSEL ETİK BİLDİRİMİ**

Hazırladığım Doktora çalışmasında, bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet ettiğimi, tez içindeki tüm bilgileri bilimsel olarak ve gelenek çerçevesinde elde ettiğimi, Tez yazım kurallarına uygun olarak doğrudan veya dolaylı yaptığım her alıntıya kaynak gösterdiğimi ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu taahhüt ederim.

10/04/2017

Mehmet SUSUZ



## KABUL VE ONAY

Mehmet SUSUZ tarafından hazırlanan “Göstergebilim Bağlamında Tüketim Kültürü ve Sanat: Enstalasyon” başlıklı bu çalışma, 10 Nisan 2017 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği ile başarılı bulunarak jürimiz tarafından Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan: Prof. Dr. Çağatay İnam KARAHAN

Üye : Yrd. Doç. Dr. Tarık YAZAR (Danışman)

Üye : Doç. Dr. İsa ELİRİ

Üye : Doç. Dr. Ahmet DALKIRAN

Üye :Yrd. Doç. Dr. Yaşar BARUT

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylıyorum.

Doç. Dr. Ali ERASLAN  
Enstitü Müdürü

## ÖZET

### GÖSTERGEBİLİM BAĞLAMINDA TÜKETİM KÜLTÜRÜ VE SANAT: ENSTALASYON

Mehmet SUSUZ

Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü

Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Doktora, Nisan / 2017

Danışman: Yrd. Doç. Dr. Tarık YAZAR

Başlangıcından günümüze kadarki süreçte kapsam alanını genişleten ‘sanat’, 1910’lu yıllarda avanat-garde hareketler ile başlayıp, 1950’den sonra değişik türden araç-gereç ve farklı tekniklerle harmanlanan, biçim ve içerik bağlamında birçok değişikliğe uğrayan bir yapıya bürünmüştür. İçinde bulunulan çağın sosyo-kültürel yapısı, sanatta yaşanan bu değişimin nedenleri arasında gösterilebilir. 20. yüzyılın ortalarında, Dünya’da yaşanan savaşların neden olduğu yıkımdan kurtulmak isteyen başta ABD ve Avrupa ülkeleri endüstri alanında önemli atılımlar gerçekleştirmiştir. Bu dönemde, gündelik hayatta kullanılmak üzere birçok endüstri ürünü (tüketim nesnesi) seri şekilde üretilerek toplumların hizmetine sunulmuştur. Fakat bu durum, bilindik ‘tüketim’ algısını ortadan kaldırarak, ‘tüketim kültürü’ sürecini aktif hale getirmiştir. Artık ‘tüketim’ kavramı ile zaruri (gerekli) tüketim anlayışı yerini, ‘tüketim kültürü’ (zaruri olmadığı halde aşırı tüketim) kavramına bırakmıştır. Özellikle 1980’lerden sonra hayatın tüm alanlarına nüfuz eden ‘tüketim’ olgusu, birçok sanatçının, sanatsal üretimlerini oluşturma sürecinde beslendiği kaynak olmuştur. 1950’lerde tüketim imgelerini kullanan Pop-Art akımıyla başlayan ‘tüketim-sanat’ ilişkisi, sonraki süreçte tüketim nesnelere (seri üretilen endüstri ürünleri) ile biçimlenen bir forma dönüşmüştür. İzleyici, bilindik sanat anlayışı dışında üretilen bu eserleri, anlamlandırma (çözümleme) sorunuyla karşı karşıya kalmıştır. Bunun en önemli nedeni, gündelik yaşamda kullanılan nesnelere işlevlerinden arındırılarak bu nesnelere farklı değerler yüklenmesi eylemidir. Bu süreç, somut kavramların soyut kavramlarla ilişkilendirilme durumunu ortaya çıkarmıştır. Bu durum, eserlerin biçimden ziyade içeriğinin yani eserlerin kavramsal boyutunun ortaya çıkartılmasını zaruri kılmıştır.

1970'lere kadar dilsel göstergelerin anlamlandırılması üzerine yoğunlaşan 'göstergebilim', bu süreçten sonra görüntüsel göstergeler üzerinde de çalışmalar yapmıştır. Göstergebilimciler, oluşturdukları (temelde Saussure ve Peirce'in göstergebilim metodlarından hareket ederek) göstergebilim yöntemleri ile sanat eserlerinin analiz edilerek çözümlenebileceğini ortaya koymuşlardır. Enstalasyon, sanatın bir ifade biçimidir. Bu ifade biçiminde anlam derinlerde yatar. Anlamın ortaya çıkartılabilmesi sanatçının esere yerleştirdiği kod ve şifrelerin doğru bir şekilde saptanmasıyla mümkündür.

Tezin ana hedefi, 1980 sonrası üretilen sanatsal çalışmalardan beş farklı sanatçıya ait 'Enstalasyon (Yerleştirme)'un 'tüketim kültürü' ile olan ilişkisi, göstergebilimci Algirdas Julien Greimas'ın 'Göstergebilimsel Çözümleme Yöntemi' kullanılarak ortaya çıkartılmaya çalışılmıştır. Bu çözümleme yöntemi; 'Betisel Düzey, Anlatısal Düzey ve İzleksel Düzey' olmak üzere üç aşamadan oluşmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Sanat, Kültür, Tüketim Kültürü, Göstergebilim, Enstalasyon (Yerleştirme).

## **ABSTRACT**

### **CONSUMPTION CULTURE AND ART IN THE CONTEXT OF SEMIOTICS: INSTALLATION**

**Mehmet SUSUZ**

Ondokuz Mayıs University, Institute of Educational Sciences

Fine Arts Education Department, Ph. D., April, 2017

Supervisor: Assistant Professor Tarık YAZAR

The ‘art’ that has extended its extent from past to present has started with avant-garde movements in 1910’s. After 1950 it has blended with various equipment and techniques thus the art’s structure has changed in terms of form and content. The social-cultural structure of the current era can be shown as one of the reasons of this change. In the midst of 20<sup>th</sup> century, the countries in need of escaping the damage of wars such as, being in the first place, USA and other European countries have made breakthrough in industry. In this era lots of industrial product has been produced for daily usage. However, this has changed the ‘consumption’ definition we know and created the ‘consumption culture’. While the consumption meant getting what is essential, now with the new ‘consumption culture’ concept it means getting anything even though it is not essential. Especially after 1980’s the ‘consumption’ phenomenon has influenced all fields of life and become a great source of art for many artists. In 1950’s, the consumption and art relation, that has started with Pop-Art trend which uses the images of consumption, has become a form of art that is structured with industrial products. The audience has faced an interpretation issue for mentioned art that was beyond the common art perception. The main reason for this is purging the old meaning and functions of objects that are used for daily living then attributing a new and diversified meaning to them. This period has conceived the phenomenon of associating the concrete concepts to abstract concepts. This occurrence necessitated featuring the conceptual extent rather than the figural extent of the artworks.

After mentioned period ‘semiotics’ that focused on verbal indicators until 1970’s has started to study visual indicators too. Based upon Saussure and Pierce’s

studies on semiotics, semioticians proved that artworks can be analyzed and explained with various semiotic methods. Installation is an explicandum of art. In this explicandum the meaning is often very deep. It is possible to determine the code of the artist from the artwork and reveal the true meaning.

In this study, it is aimed to understand the relation between post 1980 era installation artworks from five different artists and ‘consumption culture’ by using the ‘Semiological Analysis Method’ which was developed by French semiotician Algirdas Julien Greimas. This method consists of three stages: ‘Descriptive Level, Narrative Level and Thematic Level.’

**Key Words:** Art, Culture, Consumption Culture, Semiotics, Installation.

## TEŞEKKÜR

Tezin yazım sürecinde her türlü desteği veren tez danışmanı hocam Yrd. Doç. Dr. Tarık YAZAR'a, Tez İzleme Komitesinde yer alan ve tezin gelişim sürecine katkı sağlayan hocalarım Prof. Dr. Çağatay İnam KARAHAN'a ve Yrd. Doç. Dr. Yaşar BARUT'a, tez çalışmamda desteğini esirgemeyen hocalarım Doç. Dr. İsa ELİRİ'ye ve Doç. Dr. Ahmet DALKIRAN'a, eser çözümlene yöntemi belirleme aşamasında destek veren hocam Yrd. Doç. Dr. Bengü BATU'ya içten teşekkürlerimi sunarım.

“Göstergebilim Bağlamında Tüketim Kültürü ve Sanat: Enstalasyon” başlıklı tez'in kaynakçasında belirtilen, birçok bilimsel ulusal ve uluslararası kitap, makale, bildiri, Yüksek Lisans-Sanatta Yeterlik ve Doktora tezleri ile internet kaynaklarından faydalanılmıştır. Tezin oluşum sürecinde faydalanılan tüm kaynakların yazarlarına teşekkürü borç bilirim.

Mehmet SUSUZ

Samsun / 2017

# İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	v
TEŞEKKÜR .....	vii
İÇİNDEKİLER .....	viii
ŞEKİLLER LİSTESİ .....	xii
RESİMLER LİSTESİ.....	xv

## GİRİŞ

1. Problem .....	2
2. Alt Problemler .....	3
3. Araştırmanın Amacı .....	3
4. Araştırmanın Önemi .....	4
5. Sayıtlar .....	4
6. Sınırlılıklar .....	5
7. Yöntem .....	5
8. Tanımlar .....	7

## BİRİNCİ BÖLÜM GÖSTERGEBİLİM

1. 1 Göstergebilim Kuramı.....	10
1. 1. 1 Gösterge.....	20
1. 1. 2 Gösteren ve Gösterilen İlişkisi.....	26
1. 1. 2. 1 İmge.....	30
1. 1. 2. 2 Algı.....	32
1. 1. 2. 3 Görsel Algı.....	33
1. 1. 2. 4 Görüntüsel Gösterge (İkon).....	35
1. 1. 2. 5 Belirtisel Gösterge (İndex).....	36
1. 1. 2. 6 Simge.....	37
1. 1. 2. 7 Kod (Düzgü).....	39
1. 1. 2. 8 Gönderge.....	41
1. 1. 3 Göstergebilimde Anlamlandırma.....	43

1. 1. 3. 1 Düzanlam.....	44
1. 1. 3. 2 Yananlam.....	44
1. 1. 4 Göstergebilim Sanat İlişkisi.....	46
1. 1. 5 Göstergebilimin Dayandırıldığı Temel İlkeler.....	55
1. 1. 5. 1 Yapısalcılık .....	55
1. 1. 5. 2 Yapısökümcülük / Yapıbozumculuk .....	58
1. 1. 6 Paris Göstergebilim Okulu ve Algirdas Julien Greimas .....	61
1. 1. 6. 1 Betisel Düzey.....	64
1. 1. 6. 2 Anlatısal Düzey.....	65
1. 1. 6. 3 İzleksel Düzey.....	68

## İKİNCİ BÖLÜM

### KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ VE SANAT

2. 1 Kültür Kavramı.....	71
2. 1. 1 Kültür Endüstrisi.....	79
2. 1. 1. 1 Popüler Kültür.....	82
2. 1. 1. 2 Tüketim Kültürü.....	86
2. 2 Sanat ve Tüketim Kültürü İlişkisi.....	96
2. 2. 1 Tüketim Estetiği.....	138
2. 3 Enstalasyon .....	142
2. 3. 1 Nesne.....	147
2. 3. 2 Mekân.....	160
2. 3. 3 Süreç.....	172
2. 3. 4 İzleyici.....	179

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### BULGULAR VE YORUM

3. 1 Eser Çözümlemeleri.....	192
3. 1. 1 Jeff Koons.....	193
“New Hoover Convertibles, New Shelton Wet/Drys 5-Gallon Doubledecker”	
3. 1. 1. 1 Betisel Düzey.....	194
3. 1. 1. 2 Anlatısal Düzey.....	201
3. 1. 1. 3 İzleksel Düzey.....	204



3. 1. 2 Guillaume Bijl.....	211
“Neuer Supermarkt (Your Supermarket)”	
3. 1. 2. 1 Betisel Düzey.....	214
3. 1. 2. 2 Anlatısal Düzey.....	220
3. 1. 2. 3 İzleksel Düzey.....	223
3. 1. 3 Romuald Hazoumè.....	230
“Article 14”	
3. 1. 3. 1 Betisel Düzey.....	233
3. 1. 3. 2 Anlatısal Düzey.....	238
3. 1. 3. 3 İzleksel Düzey.....	241
3. 1. 4 Takashi Murakami.....	246
“Flower Matango”	
3. 1. 4. 1 Betisel Düzey.....	247
3. 1. 4. 2 Anlatısal Düzey.....	254
3. 1. 4. 3 İzleksel Düzey.....	256
3. 1. 5 Sylvie Fleury.....	261
“Destroyed Chanel Bag and Target”	
3. 1. 5. 1 Betisel Düzey.....	264
3. 1. 5. 2 Anlatısal Düzey.....	269
3. 1. 5. 3 İzleksel Düzey.....	272
3. 2 Alt Problemlere İlişkin Bulgular ve Yorumlar.....	278
3. 2. 1 Tüketim Kültürü ile Sanat Arasındaki İlişki ile İlgili Bulgular.....	278
3. 2. 2 Sanat Eserlerinin Çözümlemesinde Göstergebilimin Yaklaşımı ile İlgili Bulgular.....	279
3. 2. 3 Sanatsal Üretimlerde Kullanılan Görüntüsel Göstergelere (Dış Göstergelere) Göstergebilimin Yaklaşımı ile İlgili Bulgular.....	280
3. 2. 4 Enstalasyon Çalışmalarının Çözümlemesinde, Algirdas Julien Greimas’ın Göstergebilimsel Çözümleme Yöntemi Kullanılırken Dikkate Alınacak Süreçlerle İlgili Bulgular.....	281

## SONUÇ VE ÖNERİLER

1. SONUÇ.....	283
2. ÖNERİLER.....	291
KAYNAKÇA .....	292

İNTERNET KAYNAKLARI.....	316
ÖZGEÇMİŞ .....	318

## ŞEKİLLER LİSTESİ

<b>Şekil 1:</b> A. J. Greimas'ın Üretici Süreç Çizelgesi (Günay, 2002: 187).....	6
<b>Şekil 2:</b> A. J. Greimas'ın Eyleyenler Şeması (Kıran ve Kıran, 2007: 272-273; Rifat, 2014a: 74; Yücel, 2015: 147; Günay, 2002: 188).....	7
<b>Şekil 3:</b> Saussure'un Gösteren-Gösterilen Şeması (Saussure, 1985: 71-72).....	27
<b>Şekil 4:</b> Gösteren ve Gösterilen Şeması (Saussure, 1985: 70).....	27
<b>Şekil 5:</b> Terazî <a href="http://www.eokul-meb.com/wp-content/uploads/2016/07/1.jpg">http://www.eokul-meb.com/wp-content/uploads/2016/07/1.jpg</a> (Erişim Tarihi: 22.02.2017).....	39
<b>Şekil 6:</b> Gerçek ve Yeniden Sunum (Günay, 2014: 125).....	49
<b>Şekil 7:</b> F. de Saussure ve L. Hjelmslev'in Görüşlerinin Karşılaştırılması (Günay, 2008: 9-10).....	63
<b>Şekil 8:</b> A. J. Greimas'ın Üretici Süreç Çizelgesi (Günay, 2002: 187).....	64
<b>Şekil 9:</b> Düzanlam ve Yananlam (Barthes, 2014a: 85-86).....	65
<b>Şekil 10:</b> A. J. Greimas'ın Eyleyenler Şeması (Kıran ve Kıran, 2007: 272-273; Rifat, 2014a: 74; Yücel, 2015: 147; Günay, 2002: 188).....	66
<b>Şekil 11:</b> Anlatı Şeması - (Kıran ve Kıran, 2013: 384).....	67
<b>Şekil 12:</b> A. J. Greimas'ın Göstergibilimsel Dörtgeni (Yücel, 2015: 136-137).....	69
<b>Şekil 13:</b> Çözümlenen Eserlerin Listesi.....	192
<b>Şekil 14:</b> “New Hoover Convertibles, New Shelton Wet/Drys 5-Gallon Doubledecker” İsimli Çalışmanın Kesitlere Ayrılması.....	197
<b>Şekil 15:</b> “New Hoover Convertibles, New Shelton Wet/Drys 5-Gallon Doubledecker” İsimli Çalışmada Tespit Edilen Düzanlam ve Yananlamlar.....	201
<b>Şekil 16:</b> “New Hoover Convertibles, New Shelton Wet/Drys 5-Gallon Doubledecker” İsimli Çalışmanın Eyleyenler Şeması.....	202
<b>Şekil 17:</b> “New Hoover Convertibles, New Shelton Wet/Drys 5-Gallon Doubledecker” İsimli Çalışmanın Greimas'ın Göstergibilimsel Dörtgene Uyarlanması.....	205
<b>Şekil 18:</b> “New Hoover Convertibles, New Shelton Wet/Drys 5-Gallon Doubledecker” İsimli Çalışmanın Greimas'ın Göstergibilimsel Dörtgene Uyarlanması.....	205
<b>Şekil 19:</b> “New Hoover Convertibles, New Shelton Wet/Drys 5-Gallon Doubledecker” İsimli Çalışmada Tespit Edilen Temel Karşıtlıklar.....	206
<b>Şekil 20:</b> “Neuer Supermarkt (Your Supermarket)” İsimli Çalışmanın Kesitlere Ayrılması.....	215

<b>Şekil 21:</b> “Neuer Supermarkt (Your Supermarket)”	
İsimli Çalışmada Tespit Edilen Düzanlam ve Yananlamlar.....	219
<b>Şekil 22:</b> “Neuer Supermarkt (Your Supermarket)”	
İsimli Çalışmanın Eyleyenler Şeması.....	221
<b>Şekil 23:</b> “Neuer Supermarkt (Your Supermarket)”	
İsimli Çalışmanın Greimas’ın Göstergebilimsel Dörtgene Uyarlanması.....	223
<b>Şekil 24:</b> “Neuer Supermarkt (Your Supermarket)”	
İsimli Çalışmanın Greimas’ın Göstergebilimsel Dörtgene Uyarlanması.....	224
<b>Şekil 25:</b> “Neuer Supermarkt (Your Supermarket)”	
İsimli Çalışmada Tespit Edilen Temel Karşıtlıklar.....	224
<b>Şekil 26:</b> “Article 14” İsimli Çalışmanın Kesitlere Ayrılması.....	234
<b>Şekil 27:</b> “Article 14”	
İsimli Çalışmada Tespit Edilen Düzanlam ve Yananlamlar.....	238
<b>Şekil 28:</b> “Article 14” İsimli Çalışmanın Eyleyenler Şeması.....	239
<b>Şekil 29:</b> “Article 14”	
İsimli Çalışmanın Greimas’ın Göstergebilimsel Dörtgene Uyarlanması.....	241
<b>Şekil 30:</b> “Article 14”	
İsimli Çalışmanın Greimas’ın Göstergebilimsel Dörtgene Uyarlanması.....	242
<b>Şekil 31:</b> “Article 14”	
İsimli Çalışmada Tespit Edilen Temel Karşıtlıklar.....	242
<b>Şekil 32:</b> “Flower Matango”	
İsimli Çalışmanın Kesitlere Ayrılması.....	249
<b>Şekil 33:</b> “Flower Matango”	
İsimli Çalışmada Tespit Edilen Düzanlam ve Yananlamlar.....	253
<b>Şekil 34:</b> “Flower Matango”	
İsimli Çalışmanın Eyleyenler Şeması.....	255
<b>Şekil 35:</b> “Flower Matango”	
İsimli Çalışmanın Greimas’ın Göstergebilimsel Dörtgene Uyarlanması.....	257
<b>Şekil 36:</b> “Flower Matango”	
İsimli Çalışmanın Greimas’ın Göstergebilimsel Dörtgene Uyarlanması.....	257
<b>Şekil 37:</b> “Flower Matango”	
İsimli Çalışmada Tespit Edilen Temel Karşıtlıklar.....	258
<b>Şekil 38:</b> “Destroyed Chanel Bag and Target”	
İsimli Çalışmanın Kesitlere Ayrılması.....	265

<b>Şekil 39:</b> “Destroyed Chanel Bag and Target”	
İsimli Çalışmada Tespit Edilen Düzanlam ve Yananlamla.....	269
<b>Şekil 40:</b> “Destroyed Chanel Bag and Target”	
İsimli Çalışmanın Eyleyenler Şeması.....	270
<b>Şekil 41:</b> “Destroyed Chanel Bag and Target”	
İsimli Çalışmanın Greimas’ın Göstergebilimsel Dörtgene Uyarlanması.....	273
<b>Şekil 42:</b> “Destroyed Chanel Bag and Target”	
İsimli Çalışmanın Greimas’ın Göstergebilimsel Dörtgene Uyarlanması.....	273
<b>Şekil 43:</b> “Destroyed Chanel Bag and Target”	
İsimli Çalışmada Tespit Edilen Temel Karşıtlıklar.....	274

## RESİMLER LİSTESİ

**Resim 1:** Körler Alfabeti:

<http://mevsil365.blogspot.com.tr/2013/05/hep-birlikte-korler-alfabesini.html>,  
(Erişim Tarihi: 08.04.2015).....11

**Resim 2:** Rene Magritte - İmgelerin İhaneti, 1928-1929

<http://www.sanatonline.net/guncel-sanat/rene-magritte-ve-surrealizm-uzerine>  
(Erişim Tarihi: 23.06.2015).....36

**Resim 3:** Pablo Picasso - Guernica, 1937

<https://knowledgelost.files.wordpress.com/2011/01/guernica.jpg>  
(Erişim Tarihi: 24.06.2015).....50

**Resim 4:** Marcel Duchamp - Fountain, 1917

<http://f.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/1855/files/2015/09/fountain.jpg>  
(Erişim Tarihi: 08.12.2015).....100

**Resim 5:** Andy Warhol - Brillo Boxes, 1969

<http://theartcake.tumblr.com/image/18648392765> (Erişim Tarihi: 02.01.2016).....103

**Resim 6:** Donald Judd – Untitled (Stack), 1967

<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/38/26/79/382679973f6c6478f4132cff72ca47d5.png>  
(Erişim Tarihi: 29.10.2016).....107

**Resim 7:** Joseph Kosuth – One and Three Chairs, 1965

[http://www.moma.org/wp/moma\\_learning/wp-content/uploads/2012/07/Joseph-Kosuth.-One-and-Three-Chairs-469x353.jpg](http://www.moma.org/wp/moma_learning/wp-content/uploads/2012/07/Joseph-Kosuth.-One-and-Three-Chairs-469x353.jpg) (Erişim Tarihi: 31.01.2016).....109

**Resim 8:** Joseph Beuys– How to Explain Pictures to a Dead Hare, 1965

<http://blog.kavrakoglu.com/wp-content/uploads/2016/01/d.jpg>  
(Erişim Tarihi: 01.02.2016).....112

**Resim 9:** Dan Graham – Performer/Audience/Mirror, 1977

[http://www.brooklynrail.org/article\\_image/image/5563/graham-web.jpg](http://www.brooklynrail.org/article_image/image/5563/graham-web.jpg)  
(Erişim Tarihi: 30.12.2016).....114

**Resim 10:** Mario Merz - Igloo di Giap, 1968

[https://c2.staticflickr.com/8/7207/6863161315\\_aa793c04cf\\_b.jpg](https://c2.staticflickr.com/8/7207/6863161315_aa793c04cf_b.jpg)  
(Erişim Tarihi: 14.02.2016).....116

**Resim 11:** John Latham - Art and Culture, 1966-1969

[https://d30dcznuokq8w8.cloudfront.net/works/r/pi-artfinder/e/r/u/ArtandCulture\\_full\\_849x1024.jpg](https://d30dcznuokq8w8.cloudfront.net/works/r/pi-artfinder/e/r/u/ArtandCulture_full_849x1024.jpg) (Erişim Tarihi: 29.12.2016).....117

<b>Resim 12:</b> Robert Smithson – Spiral Jetty, 1969-1970 <a href="https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/84/Spiral-jetty-from-rozel-point.png">https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/84/Spiral-jetty-from-rozel-point.png</a> (Erişim Tarihi: 16.02.2016).....	119
<b>Resim 13:</b> Damien Hirst – Mother and Child (Divided), 1993 <a href="http://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T12/T12751_10.jpg">http://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T12/T12751_10.jpg</a> (Erişim Tarihi: 22.04.2016).....	120
<b>Resim 14:</b> Nam June Paik – TV Buddha, 1974 <a href="http://www.blacktoothrecords.com/wordpress/wp-content/uploads/2011/03/tumblr_libeqpOhl21qak0531.jpg">http://www.blacktoothrecords.com/wordpress/wp-content/uploads/2011/03/tumblr_libeqpOhl21qak0531.jpg</a> (Erişim Tarihi: 31.12.2016).....	122
<b>Resim 15:</b> Van Gogh - Alive Dijital Sanat Sergisi, 2012-2013 <a href="http://www.respublica.ru/uploads/01/00/00/11/kp/49fd4d0e30d2c44f.jpg">http://www.respublica.ru/uploads/01/00/00/11/kp/49fd4d0e30d2c44f.jpg</a> (Erişim Tarihi: 20.02.2016).....	123
<b>Resim 16:</b> Richard Hamilton - Just what is it That Makes Today's Homes so Different, so Appealing?, 1956 <a href="http://www.flatterlesyeux.ch/2012_08_01_archive.html">http://www.flatterlesyeux.ch/2012_08_01_archive.html</a> (Erişim Tarihi: 01.03.2016).....	126
<b>Resim 17:</b> Jannis Kounellis - Untitled (12 Horses), 1969 <a href="https://classconnection.s3.amazonaws.com/494/flashcards/4512494/png/twelvehorses-1456347052122E2E730.png">https://classconnection.s3.amazonaws.com/494/flashcards/4512494/png/twelvehorses-1456347052122E2E730.png</a> (Erişim Tarihi: 04.03.2016).....	128
<b>Resim 18:</b> Duane Hanson - Supermarket Lady, 1969 <a href="https://caudronenglish.files.wordpress.com/2015/11/supermarket-lady.jpg">https://caudronenglish.files.wordpress.com/2015/11/supermarket-lady.jpg</a> (Erişim Tarihi: 26.03.2016).....	130
<b>Resim 19:</b> Michelangelo Pistoletto - Venus of the Rags, 1967-1974 <a href="http://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T12/T12200_10.jpg">http://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T12/T12200_10.jpg</a> (Erişim Tarihi: 21.03.2016).....	132
<b>Resim 20:</b> Nur Koçak – Vivre Parfüm Şişesi, 1974 <a href="http://44a.com.tr/sanatcilar/nur-kocak/">http://44a.com.tr/sanatcilar/nur-kocak/</a> (Erişim Tarihi: 26.03.2016).....	133
<b>Resim 21:</b> Takashi Murakami- Acrylic on Canvas Mounted on Board Three Panels, 1996 <a href="http://famous.nl/wp-content/uploads/2015/09/6175-7072-1-PB.jpg">http://famous.nl/wp-content/uploads/2015/09/6175-7072-1-PB.jpg</a> (Erişim Tarihi: 13.03.2016).....	135
<b>Resim 22:</b> Andreas Gursky - 99 Cent, 1999 <a href="https://matheamillman.files.wordpress.com/2014/08/gursky99cent-1-1.jpg">https://matheamillman.files.wordpress.com/2014/08/gursky99cent-1-1.jpg</a> (Erişim Tarihi: 27.03.2016).....	136
<b>Resim 23:</b> Michael Landy– Break Down, 2001 <a href="https://librogatochocolate.files.wordpress.com/2014/07/break_down01.jpg">https://librogatochocolate.files.wordpress.com/2014/07/break_down01.jpg</a> (Erişim Tarihi: 14.12.2016).....	137

<b>Resim 24:</b> Marcel Duchamp - Bicycle Wheel, 1913 <a href="http://www.metamute.org/editorial/articles/art-stripped-bare-post-autonomists-even">http://www.metamute.org/editorial/articles/art-stripped-bare-post-autonomists-even</a> (Erişim Tarihi: 06.04.2016).....	148
<b>Resim 25:</b> Man Ray- The Gift, 1921 <a href="http://www.manray.net/images/gallery/the-gift.jpg">http://www.manray.net/images/gallery/the-gift.jpg</a> (Erişim Tarihi: 09.12.2016).....	150
<b>Resim 26:</b> Haim Steinbach - Charm of Tradition, 1985 <a href="http://www.tanyabonakdargallery.com/artists/haim-steinbach/emodal/works_18">http://www.tanyabonakdargallery.com/artists/haim-steinbach/emodal/works_18</a> (Erişim Tarihi: 06.12.2016).....	151
<b>Resim 27:</b> Salvador Dali - Lobster Telephone, 1936 <a href="http://grafiksaati.org/Ressamlar/dali/resimleri/Lobster_Telephone_degistirilmis.jpg">http://grafiksaati.org/Ressamlar/dali/resimleri/Lobster_Telephone_degistirilmis.jpg</a> (Erişim Tarihi: 07.12.2016).....	152
<b>Resim 28:</b> Jasper Johns - Three Flags, 1958 <a href="http://www.jasper-johns.org/three-flags.jsp">http://www.jasper-johns.org/three-flags.jsp</a> (Erişim Tarihi: 06.12.2016).....	152
<b>Resim 29:</b> Robert Rauschenberg – Reservoir, 1961 <a href="http://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/reservoir-0">http://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/reservoir-0</a> (Erişim Tarihi: 06.12.2016).....	154
<b>Resim 30:</b> Claes Oldenburg - Floor Burger, 1962 ( <a href="http://foodoncanvas.eu/wp-content/uploads/2015/11/slide_289535_2288765_free.jpg">http://foodoncanvas.eu/wp-content/uploads/2015/11/slide_289535_2288765_free.jpg</a> ) (Erişim Tarihi: 08.12.2016).....	155
<b>Resim 31:</b> Joseph Kosuth – Glass-One and Three, 1965 <a href="https://cdn.theculturetrip.com/images/56-216981-joseph-kosuth-01.jpg">https://cdn.theculturetrip.com/images/56-216981-joseph-kosuth-01.jpg</a> (Erişim Tarihi: 09.12.2016).....	156
<b>Resim 32:</b> Joseph Beuys – The Pack, 1969 <a href="http://d1ihivootxcjo1.cloudfront.net/wp/wp-content/uploads/2010/12/the_pack.jpg">http://d1ihivootxcjo1.cloudfront.net/wp/wp-content/uploads/2010/12/the_pack.jpg</a> (Erişim Tarihi: 19.04.2016).....	157
<b>Resim 33:</b> Nam June Paik – “TV Cello” and “TV Glasses”, 1971 <a href="http://news.medill.northwestern.edu/chicago/wp-content/uploads/sites/3/2016/02/Charlotte-Moorman.jpg">http://news.medill.northwestern.edu/chicago/wp-content/uploads/sites/3/2016/02/Charlotte-Moorman.jpg</a> (Erişim Tarihi: 15.12.2016).....	158
<b>Resim 34:</b> Gabriel Orozco – Four Bicycles (There Is Always One Direction), 1994 <a href="http://arttattler.com/archivegabrielorozco.html">http://arttattler.com/archivegabrielorozco.html</a> (Erişim Tarihi: 16.12.2016).....	159
<b>Resim 35:</b> Kurt Schwitters- Hannover Merzbau, 1930 <a href="https://artdeximena.wordpress.com/arte-contemporaneo/i-las-vanguardias-historicas/dada-suizo-y-aleman/wd-hannover-merzbau-1930-kurt-schwitters/">https://artdeximena.wordpress.com/arte-contemporaneo/i-las-vanguardias-historicas/dada-suizo-y-aleman/wd-hannover-merzbau-1930-kurt-schwitters/</a> (Erişim Tarihi: 07.04.2016).....	161



<b>Resim 36:</b> Marcel Duchamp - 1200 Sacks of Coal, 1938 <a href="http://www.toutfait.com/issues/volume2/issue_4/interviews/hirschhorn/images/08_big.jpg">http://www.toutfait.com/issues/volume2/issue_4/interviews/hirschhorn/images/08_big.jpg</a> (Erişim Tarihi: 16.04.2016).....	163
<b>Resim 37:</b> Yves Klein - Le Vide, 1958 <a href="http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi157/photo/yveskleinnagy.jpg">http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi157/photo/yveskleinnagy.jpg</a> (Erişim Tarihi: 12.12.2016).....	164
<b>Resim 38:</b> Arman - Le Plein, 1960 <a href="http://classconnection.s3.amazonaws.com/11/flashcards/126011/jpg/19.arman.leplein_fullup.19601316539344175.jpg">http://classconnection.s3.amazonaws.com/11/flashcards/126011/jpg/19.arman.leplein_fullup.19601316539344175.jpg</a> (Erişim Tarihi: 12.12.2016).....	165
<b>Resim 39:</b> Robert Morris - Installation at the Green Gallery, 1964 <a href="https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/d5/82/10/d58210fff7373a81f968b91dcbcca206.jpg">https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/d5/82/10/d58210fff7373a81f968b91dcbcca206.jpg</a> (Erişim Tarihi: 12.12.2016).....	166
<b>Resim 40:</b> Michael Heizer - Double Negative, 1969 <a href="http://images1.laweekly.com/imager/michael-heizers-double-negative-1/u/original/2176034/8108540.t.jpg">http://images1.laweekly.com/imager/michael-heizers-double-negative-1/u/original/2176034/8108540.t.jpg</a> (Erişim Tarihi: 14.12.2016).....	167
<b>Resim 41:</b> Ilya Kabakov– The Man Who Flew Into Space From His Apartment, 1981-1988 <a href="https://www.museumjoanneum.at/fileadmin//user_upload/Presse/Aktuelle_Projekte/Aktuell/Content-Bilder/Abbildungen/2014/El_Lissitzky/Ansicht_07_2_.jpg">https://www.museumjoanneum.at/fileadmin//user_upload/Presse/Aktuelle_Projekte/Aktuell/Content-Bilder/Abbildungen/2014/El_Lissitzky/Ansicht_07_2_.jpg</a> (Erişim Tarihi: 20.04.2016).....	169
<b>Resim 42:</b> Christo ve Jeanne-Claude – Wrapped Reichstag, 1995 <a href="http://theredlist.com/media/database/fine_arts/artistes-contemporains/usa_1/christo/005-christo-theredlist.jpeg">http://theredlist.com/media/database/fine_arts/artistes-contemporains/usa_1/christo/005-christo-theredlist.jpeg</a> (Erişim Tarihi: 19.04.2016).....	170
<b>Resim 43:</b> Jackson Pollock – Blue Poles, 1952 <a href="http://www.jackson-pollock.org/images/paintings/blue-poles.jpg">http://www.jackson-pollock.org/images/paintings/blue-poles.jpg</a> (Erişim Tarihi: 20.12.2016).....	172
<b>Resim 44:</b> Robert Morris – Box Whit the Sound of Its Own Making, 1961 <a href="https://c1.staticflickr.com/9/8240/8587266942_2cb7786bd1_z.jpg">https://c1.staticflickr.com/9/8240/8587266942_2cb7786bd1_z.jpg</a> (Erişim Tarihi: 27.12.2016).....	174
<b>Resim 45:</b> Joseph Beuys – I Like America and America Likes Me, 1974 <a href="http://e-cours-arts-plastiques.com/wp-content/uploads/2014/12/clip_image0051.jpg">http://e-cours-arts-plastiques.com/wp-content/uploads/2014/12/clip_image0051.jpg</a> (Erişim Tarihi: 28.12.2016).....	175
<b>Resim 46:</b> Felix Gonzalez-Torres - Untitle (USA Today), 1990 <a href="http://s3.amazonaws.com/contemporaryartgroup/wp-content/uploads/2011/02/Untitled_USA-Today_-1990-.jpg">http://s3.amazonaws.com/contemporaryartgroup/wp-content/uploads/2011/02/Untitled_USA-Today_-1990-.jpg</a> (Erişim Tarihi: 29.12.2016).....	176

<b>Resim 47:</b> Simon Moretti – A Space for Conversation, 2000 <a href="http://www.simonmoretti.com/_Media/a-space-for-3-web_med_hr.jpeg">http://www.simonmoretti.com/_Media/a-space-for-3-web_med_hr.jpeg</a> (Erişim Tarihi: 28.12.2016).....	178
<b>Resim 48:</b> Allan Kaprow– Yard, 1967 <a href="http://www.casadelbicentenario.gob.ar/wp-content/uploads/2014/12/15-IMAGEN-CAPu00CDTULO-15 .jpg">http://www.casadelbicentenario.gob.ar/wp-content/uploads/2014/12/15-IMAGEN-CAPu00CDTULO-15 .jpg</a> (Erişim Tarihi: 13.02.2016).....	180
<b>Resim 49:</b> Jeffrey Shaw - Tjebbe van Tijen, - Revolution, 1990 <a href="http://www.kennisvoorcollecties.nl/assets/Uploads/_resampled/resizedimage600488-Revolution-klein3.jpg">http://www.kennisvoorcollecties.nl/assets/Uploads/_resampled/resizedimage600488-Revolution-klein3.jpg</a> (Erişim Tarihi: 21.12.2016).....	182
<b>Resim 50:</b> Bruce Gilchrist ve Jo Joelson – Polaria, 2001 <a href="http://londonfieldworks.com/Project-37-Polaria">http://londonfieldworks.com/Project-37-Polaria</a> (Erişim Tarihi: 08.12.2016).....	183
<b>Resim 51:</b> Gustav Metzger – Mass Media – Today and Yesterday, 1972-2015 <a href="http://www.nbk.org/images/current/img_C_201512031136_670_5.jpg">http://www.nbk.org/images/current/img_C_201512031136_670_5.jpg</a> (Erişim Tarihi: 15.12.2016).....	184
<b>Resim 52:</b> Ai Weiwei – Sunflower Seeds, Londra, 2010 <a href="https://travelbetweenthepages.files.wordpress.com/2010/10/sunflower-seeds-tate-modern.jpg">https://travelbetweenthepages.files.wordpress.com/2010/10/sunflower-seeds-tate-modern.jpg</a> (Erişim Tarihi: 22.04.2016).....	186
<b>Resim 53:</b> Ai Weiwei – Sunflower Seeds, Londra – 2010 <a href="https://c1.staticflickr.com/5/4027/5075479345_585f56229a_b.jpg">https://c1.staticflickr.com/5/4027/5075479345_585f56229a_b.jpg</a> (Erişim Tarihi: 22.04.2016).....	187
<b>Resim 54:</b> Ann Hamilton – The Event of a Thread, 2012-2013 <a href="http://farm9.staticflickr.com/8204/8277636073_08fedcf59f_c.jpg">http://farm9.staticflickr.com/8204/8277636073_08fedcf59f_c.jpg</a> (Erişim Tarihi: 31.12.2016).....	189
<b>Resim 55:</b> Ann Hamilton – The Event of a Thread, 2012-2013 <a href="http://payload86.cargocollective.com/1/8/278787/4024832/Readers-Wide-top-angle_740.jpg">http://payload86.cargocollective.com/1/8/278787/4024832/Readers-Wide-top-angle_740.jpg</a> (Erişim Tarihi: 31.12.2016).....	190
<b>Resim 56:</b> Ann Hamilton – The Event of a Thread, 2012-2013 <a href="http://thefoxisblack.com/blogimages//ANN-HAMILTON-the-event-of-a-thread-1.jpg">http://thefoxisblack.com/blogimages//ANN-HAMILTON-the-event-of-a-thread-1.jpg</a> (Erişim Tarihi: 31.12.2016).....	191
<b>Resim 57:</b> Jeff Koons - New Hoover Convertibles, New Shelton Wet/Drys 5-Gallon Doubledecker, 1981-1987 <a href="http://afmuseet.no/images/dzi/20130815_2d_3convertables_hi.jpg">http://afmuseet.no/images/dzi/20130815_2d_3convertables_hi.jpg</a> (Erişim Tarihi: 21.05.2016).....	194
<b>Resim 58:</b> Jeff Koons - New Hoover Convertibles, New Shelton Wet/Drys 5-Gallon Doubledecker <a href="http://afmuseet.no/images/dzi/20130815_2d_3convertables_hi.jpg">http://afmuseet.no/images/dzi/20130815_2d_3convertables_hi.jpg</a> (Erişim Tarihi: 21.05.2016).....	195

<b>Resim 59:</b> Donald Judd, Untitled, 1966 <a href="http://d2jv9003bew7ag.cloudfront.net/uploads/Donald-Judd-Untitled-1966.jpg">http://d2jv9003bew7ag.cloudfront.net/uploads/Donald-Judd-Untitled-1966.jpg</a> (Erişim Tarihi: 22.05.2016).....	196
<b>Resim 60:</b> Jeff Koons - New Hoover Convertibles, New Shelton Wet/Drys 5-Gallon Doubledecker (Detay).....	197
<b>Resim 61:</b> Jeff Koons - New Hoover Convertibles, New Shelton Wet/Drys 5-Gallon Doubledecker (Detay).....	198
<b>Resim 62:</b> Jeff Koons - New Hoover Convertibles, New Shelton Wet/Drys 5-Gallon Doubledecker (Detay).....	199
<b>Resim 63:</b> Jeff Koons - New Hoover Convertibles, New Shelton Wet/Drys 5-Gallon Doubledecker (Detay).....	199
<b>Resim 64:</b> Guillaume Bijl - Neuer Supermarkt (Your Supermarket), 2002 <a href="http://www.cioran63.com/bijl1.jpg">http://www.cioran63.com/bijl1.jpg</a> (Erişim Tarihi: 23.03.2016).....	213
<b>Resim 65:</b> Guillaume Bijl - Neuer Supermarkt (Your Supermarket), 2002 <a href="http://www.guillaumebijl.be/pages/transformations067.html">http://www.guillaumebijl.be/pages/transformations067.html</a> (Erişim Tarihi: 23.03.2016).....	213
<b>Resim 66:</b> Guillaume Bijl - Neuer Supermarkt (Your Supermarket), 2002 <a href="https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/74/5d/e2/745de2a7acb780e2329e9846e526fba1.jpg">https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/74/5d/e2/745de2a7acb780e2329e9846e526fba1.jpg</a> (Erişim Tarihi: 23.01.2017).....	214
<b>Resim 67:</b> Guillaume Bijl - Neuer Supermarkt (Your Supermarket) (Detay).....	215
<b>Resim 68:</b> Guillaume Bijl - Neuer Supermarkt (Your Supermarket) (Detay).....	216
<b>Resim 69:</b> Guillaume Bijl - Neuer Supermarkt (Your Supermarket) (Detay).....	217
<b>Resim 70:</b> Guillaume Bijl - Neuer Supermarkt (Your Supermarket) (Detay).....	218
<b>Resim 71:</b> Romuald Hazoumè - Article 14, 2005 <a href="http://images.wefaceforward.org.ccc.cdn.faelix.net/sites/default/files/styles/artist_page/public/hazoume_1.jpg?itok=E87zCX4-">http://images.wefaceforward.org.ccc.cdn.faelix.net/sites/default/files/styles/artist_page/public/hazoume_1.jpg?itok=E87zCX4-</a> (Erişim Tarihi: 21. 03. 2016).....	232
<b>Resim 72:</b> Romuald Hazoumè - Article 14, 2005 ( <a href="https://www.artfund.org/gallery/800x442/assets/what-we-do/art-weve-helped-buy/artwork/2012/birmingham-museum-and-art-gallery/BirmMus_Hazoum_Art_4_cred">https://www.artfund.org/gallery/800x442/assets/what-we-do/art-weve-helped-buy/artwork/2012/birmingham-museum-and-art-gallery/BirmMus_Hazoum_Art_4_cred</a> ) (Erişim Tarihi: 14. 08. 2016).....	233
<b>Resim 73:</b> Romuald Hazoumè - Article 14, 2005 (Detay).....	234
<b>Resim 74:</b> Romuald Hazoumè - Article 14, 2005 (Detay).....	235
<b>Resim 75:</b> Romuald Hazoumè - Article 14, 2005 (Detay).....	236
<b>Resim 76:</b> Romuald Hazoumè - Article 14, 2005 (Detay).....	236

<b>Resim 77:</b> Romuald Hazoumè - Senegaloise Masks, 2009 <a href="http://www.theartsdesk.com/sites/default/files/bg_cache/bg_cached_resized_4f436d44d3021ab11bd0e6e0c447d8e6.jpg">http://www.theartsdesk.com/sites/default/files/bg_cache/bg_cached_resized_4f436d44d3021ab11bd0e6e0c447d8e6.jpg</a> (Erişim Tarihi: 12. 08. 2016).....	237
<b>Resim 78:</b> Takashi Murakami - Flower Matango, 2001-2006 <a href="https://iacobbogdan.files.wordpress.com/2010/11/takashi-murakami-versailles-exhibition-view-flower-matango.jpg">https://iacobbogdan.files.wordpress.com/2010/11/takashi-murakami-versailles-exhibition-view-flower-matango.jpg</a> (Erişim Tarihi: 10. 02. 2017).....	247
<b>Resim 79:</b> Takashi Murakami - Flower Matango, (Detay).....	248
<b>Resim 80:</b> Takashi Murakami - Flower Matango, (Detay).....	249
<b>Resim 81:</b> Takashi Murakami - Flower Matango, (Detay).....	250
<b>Resim 82:</b> Takashi Murakami - Flower Matango, (Detay).....	250
<b>Resim 83:</b> Takashi Murakami - Flower Matango, (Detay).....	251
<b>Resim 84:</b> Takashi Murakami - Flower Matango, (Detay).....	251
<b>Resim 85:</b> Takashi Murakami - Flower Matango, (Detay).....	252
<b>Resim 86:</b> Sylvie Fleury - Destroyed Chanel Bag and Target, 2008 <a href="http://s3.amazonaws.com/contemporaryartgroup/wp-content/uploads/2010/06/SF-AlmineRech-03.jpeg">http://s3.amazonaws.com/contemporaryartgroup/wp-content/uploads/2010/06/SF-AlmineRech-03.jpeg</a> (Erişim Tarihi: 14.05.2016).....	263
<b>Resim 87:</b> Sylvie Fleury - Destroyed Chanel Bag and Target, 2008.....	265
<b>Resim 88:</b> Sylvie Fleury - Destroyed Chanel Bag and Target (Detay).....	266
<b>Resim 89:</b> Sylvie Fleury - Destroyed Chanel Bag and Target (Detay).....	267
<b>Resim 90:</b> Sylvie Fleury - Destroyed Chanel Bag and Target (Detay).....	268

## GİRİŞ

‘Sanat’ kavramı günümüze gelene kadar birçok eğitimci, sanatçı, felsefeci, sanat eleştirmeni, vb. farklı disiplinlerde çalışmalar yapan düşünürler tarafından tanımlanmaya çalışılmıştır. Bugün sanatın ulaştığı noktaya bakıldığında yapılan tanımlamaların ‘sanat’ kavramını tam anlamıyla karşılamadığı görülmektedir. Bu durumun nedenleri arasında hızla değişen sosyo-kültürel dinamikler ve farklı durumlar gösterilebilir. Sanat, tıpkı insan bedeni gibi doğar ve gelişir. Hatta ölür ve yeni bir formda hayat bulur (‘Sanatın Sonu’ Kuspit: 2014 ve ‘Sanatın Sonundan Sonra’ Danto: 2014a). Bu gelişim ve değişim hem fiziksel hem de zihinsel süreçleri içerir.

Nesnelerin sanata entegrasyonu, sanatın alışılmış kalıplarını parçalayarak sanat izleyicisini (alıcısını) şoka uğratmıştır. Endüstrinin desteğiyle seri şekilde üretilen, gündelik yaşamda kullanılan nesnelerin sanat ile ilişkilendirildiği bir süreç yaşanmıştır. Bu ‘kaos ortamı’, sanatın birçok ifade biçiminde etkisini hissettirmiştir. Çalışmada, özellikle 1910’lardan sonra sanatta yaşanan gelişmelere değinilerek, sanatın günümüze kadar ulaşmış olduğu boyut ortaya konulmaya çalışılmıştır. Sanat, tıpkı bir ayna gibi içinde yaşanan toplumu yansıtır. Bu sürecin aktörü sanatçıdır. Sanatçı her zaman soyut ya da somut var olan gerçekliklerden yola çıkarak, sanat göndergesini topluma sunar. ‘Tüketim kültürü’ olgusu bazı sanatçılar için üzerinde durulması gereken bir sorun olarak görülmüştür. Sanatçılar, ürettikleri eserler ile toplumun aşırı tüketim alışkanlıklarına eleştirel bir bakış sergilemişlerdir. Fakat bu eserlerin çözümlenebilmesi, sanatçı tarafından esere yerleştirilen kod ve şifrelerin doğru bir şekilde bulunup ortaya çıkartılmasına bağlıdır.

Göstergebilim bu noktada kullanılacak en etkin disiplinler arasında görülmektedir. Düşünebilme, algılayabilme ve analiz-sentez yapabilme yetileriyle donatılmış birey, algılayabildiği her türlü göstergelyi (işareti) anlamlandırma üzerine kodlanmıştır. Bu sürecin oluşabilmesinde ve bireyin sahip olduğu bu donanımı etkin bir şekilde kullanabilmesini sağlamaya yönelik bireye yardımcı olan en etkin disiplin göstergebilimdir. Göstergebilim sayesinde birey, var olan algılama yetilerini geliştirerek, göstergelerin çözümlenme süreçlerinde düzenlam evreninden yananlam evrenine geçiş yaparak, göstergeleri derinlemesine inceleyebilecek doneye sahip

olur. Gündelik hayatın bir parçası haline gelen tüketim nesnelere ile oluşturulan eserler, çağdaş sanat kimliği kazanmıştır. Tüketim nesnesi - sanat nesnesi ikilemi, bu eserlerin çözümlenmesini zorunlu kılmıştır. *'Göstergebilim Bağlamında Tüketim Kültürü ve Sanat: Enstalasyon'* başlıklı tez'de Algirdas Julien Greimas'ın göstergebilim yöntemiyle, beş farklı sanatçıya ait Enstalasyon (Yerleştirme) çalışması incelenmiştir.

## 1. Problem

Sanat, var olduğu andan günümüze kadarki süreçte hem biçimsel hem de anlamsal boyutta büyük değişimler geçirmiştir. “Belirli bir yaygınlık kazanmış tüm sanat ve düşün akımlarının, gittikçe daha karmaşık, daha içinden çıkılmaz bir biçimde, bir dizi toplanma ve dağılma, yeniden toplanıp yeniden dağılma sürecinden geçtiğini biliriz” (Yücel, 2015: 15). Modern sanatı bitiren avant-garde hareketler, 1910'lardan sonra geleneksel sanat anlayışını dışlayan değişik sanatsal üretimleri karşımıza çıkartmıştır. Üretilen sanat eserleri karşısında bilindik eser çözümleme yöntemleri yetersiz kalmıştır. Sanatçıların akla gelebilecek her türlü teknik ve materyaller ile ürettikleri sanat eserlerinde biçimden çok içerik ön planda yer almıştır. Birbirinden farklı teknik ve materyaller ile biçimlendirilen sanat eserlerinin anlamlandırılması noktasında en etkin disiplin olan göstergebilimin çaresiz kaldığı durumlar ortaya çıkmıştır. Bunun nedeni, sanatçıların eserlerinde 'betisel' öğelerin yanı sıra 'izleksel' öğelere de yer vermelerinden kaynaklandığı söylenebilir. “Artık gerçeklik töz'de, madde'de somut görüntülerde değil, soyut biçimlerde, örtük düzeneklerde, yapılarda aranacaktır” (Çevikbaş, 2002: 140). Soyut göstergelerin anlamlandırılma süreçleri 'uzlaş' ekseninin uzağında kalmıştır. Dolayısıyla yapılan çözümlemelerde farklılıklar ortaya çıkmıştır. Bu durum sanat eserinin tam anlamıyla doğru bir şekilde anlamlandırılabilmesi için tartışılır hale getirmiştir. Her sanatçı, gerçek dünyadan edindiği gözlem ve deneyimleriyle eserini oluşturmaktadır. Fakat bazı eserlerde kullanılan simge, kod ve şifreler gerçeklikle benzerlik göstermeyebilir.

“Baudrillard'a göre, sanat da diğer her şey gibidir –gerçeklik ve simülasyon arasındaki kaymayı pekiştiren bir işaretler dizisi- kaybolan ya da artık mevcut olmayan bir şeyin kopyasıdır. Örneğin sanatın mantığı sanatçının gördüğü, hissettiği ve yorumladığı haliyle dünyanın bir simülasyonunu oluşturmaktır” (Whitham ve

Pooke, 2013: 85). Baudrillard'ın ifade ettiği durum, Enstalasyon (Yerleştirme) alışmalarında yoğun şekilde görülmektedir. Bu süreçte ortaya çıkan sanatsal üretimlerin doğru bir şekilde çözümlenebilmesi için sadece düzanlamsal boyuta yoğunlaşmak yetersiz kalmaktadır. Aynı zamanda eserin yananlamsal boyutunun da ortaya çıkartılması gerekmektedir. Birçok görüntüsel göstergeyi bünyesinde barındıran sanatsal üretimlerin zmlenebilmesi noktasında göstergebilimciler, Saussure ve Peirce'ın göstergebilim metodlarından yola çıkarak göstergebilimsel zmlleme yöntemleri geliştirmişlerdir. Özellikle 1960'lardan sonra sanat eserlerinin zmlenmesinde Göstergebilimciler geliştirdikleri yöntemleri kullanmışlardır.

Bu bağlamda Araştırmanın problem cümlesini, “Sanatın bir ifade biçimi olan enstalasyon çalışmalarının tüketim kültürü ile olan ilişkisini göstergebilimsel zmlleme yöntemini kullanarak incelemek” oluşturmaktadır.

## **2. Alt Problemler**

- 1- Tüketim Kültürü ile Sanat arasında nasıl bir ilişki vardır?
- 2- Sanat eserlerinin zmlenmesinde göstergebilim nasıl bir yaklaşım sergiler?
- 3- Sanatsal üretimlerde kullanılan görüntüsel göstergelere (dildışı göstergelere) göstergebilimin yaklaşımı nasıldır?
- 4- Enstalasyon çalışmalarının zmlenmesinde, Algirdas Julien Greimas'ın göstergebilimsel zmlleme yöntemi kullanılırken hangi süreçler dikkate alınır?

## **3. Araştırmanın Amacı**

Çağdaş sanat sürecinde sanatçılar, sosyo-kültürel temelli biçimlendirilen sanatsal formlara yerleştirdikleri şifre ve kodlar ile topluma mesaj vermeyi hedeflemişlerdir. Bu alışmada, XX. Yüzyılın önemli toplumsal sorunları arasında gösterilen ‘Tüketim Kültürü’nn sanatla ilişkisel boyutunun, incelenecek olan enstalasyon çalışmalarında A. J. Greimas'ın ‘göstergebilimsel zmlleme yöntemi’ kullanılarak ortaya çıkartılması amaçlanmıştır.

#### **4. Araştırmanın Önemi**

Sanatın 1950 sonrası duygudan ve estetikten arındırılması, sanatın içerisinde bulunduğu kaotik sürecin başlamasına neden olmuştur. Bu süreçte ortaya çıkan kavramlara dikkat edecek olursak kültür endüstrisi, makineleşme, seri üretim, yeniden üretim ve tüketim gibi kavramları görmekteyiz. Dolayısıyla bu durum bize tüketim toplumunun var olduğunu göstermektedir. Bertrand'a göre "Verici, sanat yoluyla alıcısına bir şey esinler, bildirir ve gönderir. Bu esinlemede vericinin sağlam kanıtlar oluşturması yani gönderge ve gerçeklik konusunda ikna edici olması gerekmektedir. Bir inancın alıcı tarafından da paylaşılması, vericinin bildiği biçimde alıcının da bilmesi sağlanır" (Bertrand, 2000: 148; Akt. Günay, 2014: 125-126). Verici-alıcı arasındaki sanat göndergesi, çağdaş sanat sürecinde farklı bir boyut kazanmıştır. Sanatın evrensellik, özgünlük, yaratıcılık, estetik, biriciklik ve temsil özelliklerini ortadan kaldıran post-sanat, sanatsal üretimlerin analiz edilebilmesini en genel ifadeyle anlamlandırılabilirliğini zorlaştırmıştır. Greimas'ın çözümleme yöntemi, grafik ve resim gibi dil dışı göstergeleri bünyelerinde barındıran sanat eserleri üzerinde uygulanmıştır. Fakat bu yöntemin, sanatın bir ifade biçimi olan 'enstalasyon' çalışmalarının çözümlenmesinde pek kullanılmadığı görülmektedir. Dolayısıyla bu çalışma, Greimas'ın göstergebilimsel çözümleme yönteminin enstalasyon çalışmalarının çözümlenmesinde kullanılması ve sanatın değişik bir çok ifade biçiminin de bu yöntemle çözümlenebilmesine zemin oluşturması bakımından önemli olduğu düşünülmektedir.

Ayrıca bu araştırma, sanatın bir ifade biçimi olan 'Enstalasyon (Yerleştirme)' çalışmalarının üretim süreçlerine etki eden olguların tespit edilip, saptanan kod ve şifrelerin göstergebilimsel düzeyde değerlendirilerek sanatsal çalışmaların anlamlandırılması noktasında önem arz etmektedir.

#### **5. Sayıtlar**

Bu çalışmanın odak noktasını tüketim kültürü, sanat ve enstalasyon kavramları oluşturmaktadır. Özellikle 1980 sonrası enstalasyon çalışmalarının incelendiği bu çalışmada, göstergebilimsel çözümleme yöntemi kullanılmıştır. Çağdaş sanat sürecinde üretilen sanatsal formların toplumun sosyo-kültürel yapısından beslendiğini söyleyebiliriz. Biçimden çok içeriğin ön planda olduğu bu



formlar, bünyelerinde birçok soyut (yoğrumsal) gösterge barındırmaktadır. Bu göstergeler sanatçılar tarafından değişik türden kod ve şifrelerle eserlere yerleştirilmiştir.

Çalışmamızda çözümlenen enstalasyonlara yerleştirilen kod ve şifrelerin doğru bir şekilde tespit edilerek ortaya çıkartılması noktasında Algirdas Julien Greimas'ın göstergebilimsel çözümleme yönteminin etkili olduğu varsayılmıştır.

## 6. Sınırlılıklar

“Göstergebilim Bağlamında Tüketim Kültürü ve Sanat: Enstalasyon” başlıklı tezde, çağdaş sanat sürecinde (çağdaş sanatın tarihsel aralığı tam olarak belirtilmese de 1980 sonrası ele alınmıştır) oluşturulan sanatsal üretimlerden beş sanatçıya ait Enstalasyon (Yerleştirme) çalışması A. J. Greimas'ın göstergebilimsel çözümleme yöntemiyle çözümlenmeye çalışılmıştır. Çözümlenen enstalasyon çalışmaları şu sanatçılara aittir:

1- Jeff Koons – (New Hoover Convertibles, New Shelton Wet/Dry 5-Gallon Doubledecker, 1981-1987)

2- Guillaume Bijl – (Neuer Supermarkt (Your Supermarket), 1990-2002)

3- Romuald Hazoumè – (Article 14, 2005)

4- Takashi Murakami- (Flower Matango, 2001-2006)

5- Sylvie Fleury – (Destroyed Chanel Bag and Target, 2008)

## 7. Yöntem

Çalışmada, teorik verilerin toplanması sürecinde tarama yöntemi kullanılmıştır. “Göstergebilim Bağlamında Tüketim Kültürü ve Sanat: Enstalasyon” isimli tez başlığında yer alan anahtar kelimeler ışığında çalışmaya doğrudan ya da dolaylı etki edecek bilgiler, yerli ve yabancı kitaplardan, ulusal/uluslararası indekslerde taranan dergilerde yer alan makalelerden, YÖK veri tabanında yer alan tezlerden, ulusal/uluslararası sempozyum ve kongre kitaplarından, internetten, vb. elde edilen kaynaklar incelenerek çalışmanın teorik bölümü oluşturulmuştur. Çalışmanın uygulama bölümünde ise, incelenecek olan çağdaş sanat sürecinde

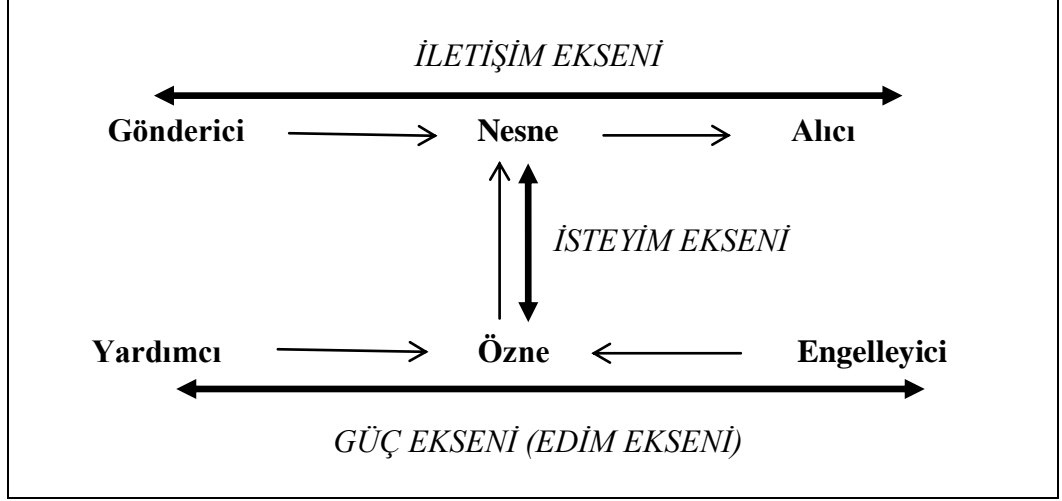
üretileen beş (5) adet enstalasyon çalışması Litvanya asıllı Fransız göstergebilimci A. J. Greimas'ın göstergebilimsel çözümleme yöntemi kullanılarak 'tüketim kültürü ve sanat ilişkisi' ortaya konulmaya çalışılmıştır. Greimas'çı göstergebilimde çözümleme;

*Genel izlem (fr. parcours génératif) olarak adlandırılan ve anlamın oluşum, kavranım ve üretiliş sürecini açıklayan bu örnekçe üç aşamalı bir yapı olarak sunulur. Anlamlamanın eklemlenim yeri olarak adlandırılan bu özerk yapı üç aşama, doğal dünyadan ve doğal dilden ayrı ideal bir kurgudur. Genel izlemin üç özerk alanı; betisel düzey, anlatsal düzey ve izleksel düzey olarak adlandırılır (Günay, 2002: 187).*

ÜRETİCİ SÜREÇ			
<b>ANLATISAL YAPILAR</b>	<b>Sözdizimsel Bileşke</b>		<b>Anlamsal Bileşke</b>
	Derin Düzey	Temel Sözdizim: Göstergebilimsel Dörtgen	Temel Anlam Değer Yargıları
<b>(İzleksel Düzey)</b>	Yüzeysel Yapı	Anlatsal Sözdizim: Eyleyenler Çizelgesi ve İşleyişi	Anlatsal Anlam
<b>(Anlatsal Düzey)</b>	Söylemsel Sözdizim		Söylemsel Anlam
<b>SÖYLEMSEL YAPILAR</b>	Söylemselleşme		İzlekselleşme
	Oyunculaşma	Süremselleşme	Betiselleşme
<b>(Betisel Düzey)</b>		Uzamsallaşma	

Şekil 1: A. J. Greimas'ın Üretici Süreç Çizelgesi (Günay, 2002: 187)

Çözümlemenin birinci aşaması 'Betisel Düzey'dir. Bu aşamada, enstalasyon çalışmalarında yer alan göstergeler gerçek dünyadaki karşılıkları referans alınarak belirtilmeye çalışılmıştır. Bir bakıma göstergelerin izleyicide bıraktığı ilk izlenim göz önünde bulundurulmuştur. Tespit edilen göstergelerin düzenlam ve yanamları ortaya konmuştur. Çözümlenen eser üzerinde kesitleme işlemi yapılarak, bütünden parçaya inilmiştir. Çözümlemenin ikinci aşaması olan 'Anlatsal Düzey'de kullanılan 'Greimas'ın Eyleyenler Şeması' aşağıda yer almaktadır. İncelenen eserlerde saptanan olgular; İletişim Ekseni, Güç Ekseni (Edim Ekseni) ve İsteyim Ekseni'nde açıklanmıştır.



**Şekil 2:** A. J. Greimas'ın Eyleyenler Şeması

(Kıran ve Kıran, 2007: 272-273; Rifat, 2014a: 74; Yücel, 2015: 147; Günay, 2002: 188).

Çözümlemenin son aşaması 'İzleksel Düzey'dir. Bu aşamada, betisel ve anlatsal düzeyde elde edilen bulgulardan yola çıkarak, sanat eserinin düz anlamsal boyutunun ötesine giderek yananlamsal boyutuna geçilmiştir. İzleksel düzeyde, enstalasyon çalışmalarında görünenden ziyade şifre ve kodlarla gizlenen soyut anlamlar ortaya çıkartılmaya çalışılmıştır. Eserde tespit edilen temel karşıtlıklar açıklanarak, eserin çözümlenme işlemi yapılmıştır.

## 8. Tanımlar

Bu çalışmada yer alan tanımlar başlığı altındaki sözlük; alanında uzmanlaşmış dilbilimcilerin, göstergebilimcilerin, sanat tarihçilerinin ve TDK sözlüğünün bize sunduğu olanaklardan faydalanarak oluşturulmuştur. Ağırlıklı olarak Berke Vardar'ın 'Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü' (Vardar, 2002), Mehmet Rifat'ın 'Açıklamalı Göstergebilim Sözlüğü' (Rifat, 2013) ve TDK internet sözlüğünden faydalanılmıştır.

**Beti:** Genellikle sanatsal formlar için kullanılır. Resim heykel gibi sanat dallarında belirtilen varlıkların şeklini ya da biçimini ifade etmek için kullanılan kavrama verilen addır (TDK sözlüğü).

**Bütüncü:** "Bir gösterge dizgesini betimlemek, çözümlmek ve yorumlamak amacıyla derlenen tutarlı örnekler (tümceler, sözceler, metinler) bütünü" (Rifat, 2013a: 51).

**Düzgü:** “Hem bildiri oluşturmayı, hem de bildiriye doğru olarak çözümleyip yorumlamayı sağlayan saymaca nitelikli simgeler ve birleşim kuralları dizgesi” (Vardar, 2002: 86).

**Düzgüleştirme:** “Gösteren ile gösterilen arasındaki bağıntı, şöyle ya da böyle saymacadır; kullanıcıları arasında yapılan bir sözleşmeden doğar. Nedenli göstergeler ya da gösterge yerine kullanılan doğal belirtiler için de durum aynıdır” (Guiraud, 1994: 41) .

**Düzdeğişmece:** “Eğretilemeye karşıt olarak, tümcede dizimsel bir bağıntı kuran ya da belirtilen gerçeklik düzleminde yan yana bulunan öğelere ilişkin olarak, benzetme yapılmaksızın sonucun neden, kapsayanın kapsanan, bütünüün parça, genelin özel, somut adın soyut kavram yerine kullanılması yoluyla oluşan değişmece türü” (Vardar, 2002: 85-86).

**Eğretileme:** “Düzdeğişmeceye karşıt olarak, dizisel bağlantılar düzleminde, ortak anlambirimcikler kapsadıklarından aralarında eşdeğerlik ilişkisi kurulan anlamlı öğelerden birini öbürü yerine ve karşılaştırma yapılmasını sağlayan sözcükleri (*örn. gibi*) kaldırarak kullanma sonucu oluşan değişmece” (Vardar,2002: 89-90).

**İmge:** “Bir imge, yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünümdür. İmge ilk kez ortaya çıktığı yerden ve zamandan -birkaç dakika ya da birkaç yüzyıl için- kopmuş ve saklanmış bir görünüm ya da görünümler düzenidir” (Berger, 2011: 10).

**İzlek:** “Bir edebî eserde işlenen konunun anlamca ortaya koyduğu ana yönelim” (TDK sözlüğü).

**Saymaca:** “Gerçekte öyle olmadığı hâlde öyleymiş gibi kabul edilen” (TDK sözlüğü). “Dil göstergelerini oluşturan gösterenle gösterilen arasındaki bağ, herhangi bir nedenlilik taşımadığından salt saymaca niteliklidir” (Vardar, 2002: 166).

**Söylem:** “...en yalın biçimiyle ve bilmediğimiz yollardan, dilsel biçim kuşanmış halde boy gösteren iki kavram arasında bir bağ kesinlemekten meydana gelir;...” (Saussure, 2014: 271).

**Sözce:** “*Dilbilimde*. Kendi içinde bir bütünlüğü, tamamlanmışlığı bulunan anlamlı dil kesiti; sözceleme edimi sonucu oluşmuş dilsel biçim: Sözcelerin biçimi

ve boyutu sözcüleme edimine göre değişim gösterir: Ünlem belirten bir tek sözcük de, birçok tümceden bir anlamlı kesit de sözcük olarak kabul edilebilir. *Göstergebilimde*. Herhangi bir gösterge dizgesinin (özellikle sözlü ya da yazılı dilin), bir çözümlenmeye girişmeden önce de var olan anlam yüklü kesiti” (Rifat, 2013a: 208).

**Sözcüleme:** “Bir bireyin, belli bir anda ve belli bir bağlamda sözcük üretme edimi. Göstergebilim açısından sözcüleme kavramının iki tanımı vardır. Birinci tanıma göre, sözcüleme, dilsel iletişime temel oluşturan, dil dışı bir özelliktir: Bu durumda, “iletişimin gerçekleştiği durum”dan söz edilir. Bu yaklaşım biçimine göre sözcüleme bir söz edimidir ve edimbilimin inceleme alanına girer. İkinci tanım açısından, sözcüleme, sözcüğün mantıksal olarak varsaydığı, dolayısıyla izlerini ya da belirtilerini taşıdığı bir dilsel aşamadır. Bu anlamıyla da sözcüleme göstergebilimin incelediği anlam üretim sürecinin sözceyle birlikte ele alınan bir bileşenidir” (Rifat, 2013a: 209).

**Topoloji:** “Geometrik cisimlerin nitelikleriyle ilgili özelliklerini ve bağıl konumlarını, biçim ve büyüklüklerinden ayrı olarak alıp inceleyen geometri dalı” (TDK sözlüğü). “Göstergebilimsel anlamda topolojik tasarım ise, göstergelerin nitelikleriyle ilgili özellikleri ve bağıl konumlarını ele almak olarak değerlendirilmelidir” (Günay, 2004b: 33).

**Töz:** “Herhangi bir gösterge dizgesindeki bağlantılar bütünü içinde yer almayan ve bir göstergenin biçimine bağımlı olan özdek, madde. Töz belli bir yapıya yani biçime uyarlanır çünkü onun “içine girer”” (Rifat, 2013a: 220).

**Yerdeşlik:** “Bir söylemin belli bir düzeyinde bulunan birimlerin aynı anlam eksenine çevresine yönelmeleri sonucu doğan uyum. Bu uyumun aracılığıyla, söylemlerin farklı biçimlerde yorumlanması ortadan kalkabilir. Ancak, kimi metinlerin kimi kesitlerinde kullanılan birimlerin farklı anlam eksenlerini aynı anda korudukları ya da farklı anlamların aynı birim içinde üst üste bindiği görülür. Bu durumda *çokanlamlılık* söz konusudur: Göstergebilim söylemlere özgü bu çokanlamlılığı çoğul yerdeşlik olarak adlandırır” (Rifat, 2013a: 250-251).

# BİRİNCİ BÖLÜM

## GÖSTERGEBİLİM

Bu bölümde, göstergebilim kavramını dilbilimcilerin ve göstergebilimcilerin ifadeleriyle açıklayarak, başlangıcından günümüze kadarki süreçte göstergebilimin geçirdiği gelişim aşamaları ele alınmıştır. Ayrıca, göstergebilimin inceleme alanına giren gösterge ve göstergeyi oluşturan kavramlara değinilerek, göstergebilimin sanat ile olan ilişkisi ortaya konulmaya çalışılmıştır.

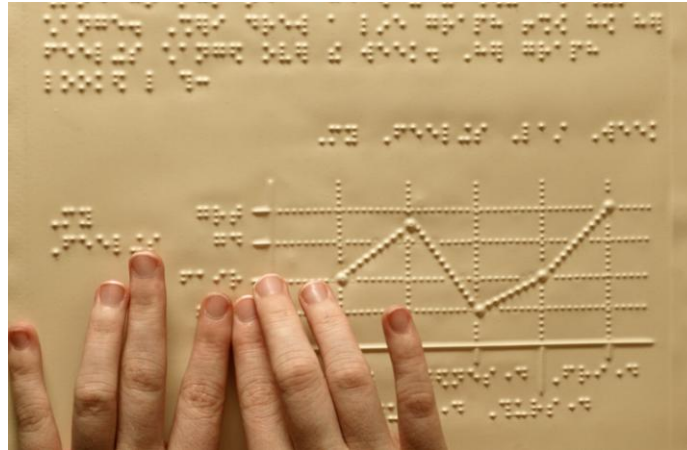
### 1. 1 Göstergebilim Kuramı

Göstergebilimin temelleri çok eskilere dayanır. “...göstergeler öğretisi ise Stoacılarla birlikte özellikle mantık ve dil alanındaki tartışmalarda ortaya çıkmıştır (İ.Ö. 3. yüzyıl). Stoacılar gösteren (semainon) ile gösterilen (semainomenon) arasındaki karşıtlıktan söz etmişlerdir” (Rifat, 2014a: 27). Ünlü İngiliz felsefecilerinden John Locke, ‘İnsan Anlığı Üzerine Bir Deneme’ isimli çalışmasının XXI. bölümünde, bilimi üç türe ayırır. Üçüncü olarak ifade ettiği bölümde, ‘göstergebilim’ kavramını ‘imlerin öğretisi’ olarak ifade etmiştir. Locke’a göre, “...zihnin şeyleri kavramak ve bilgisini başkasına iletme için kullandığı imlerin doğasını incelemektir” (Locke, 2013: 495-496). Göstergebilim, bulguları ve kendi külliyatı ile hem bir bilimdir hem de işaretlerin ortaya koyduğu araştırmalar için bir tekniktir (Sebeok, 2001: 5). Göstergebilim (Sémiotics / Sémiology), toplumun yaşantısının tüm alanlarına nüfuz etmiş işaretleri/göstergeleri inceler. “Semiotik işaretlendirme teorisidir. Anlamın üretimi ya da genelleştirilmesidir” (Lester, 2000: 117; Akt. Yasa, 2012: 268). “Toplumsal (anlamlandırmanın) dizgesel doğasının incelenmesi, göstergebilimin temel bir görünümüydü” (Coward-Ellid, 2008: 30). İnsan aklının sınırlarını zorlayacak çeşitlilikte göstergeler evreninde yaşadığımız düşünüldüğünde, göstergebilimin önemi ortaya çıkmaktadır. Trafikten eğitime, sağlıktan ekonomiye, eğlence merkezlerinden sanat alanlarına, özel şirketlerden devlet kurumlarına kadar her alanda görsel bildirişim formları ile karşılaşmaktadır.

Göstergebilim'in kaynağının gösterge ve göstergeler dizgesi olduğu düşünüldüğünde, göstergebilim'in anlaşılabilmesinin temel koşulunun da 'gösterge' kavramının detaylı bir şekilde incelenmesi ya da konumlandırılması olarak söylenebilir. Bu noktada 'gösterge neye denir? Ya da gösterge neye denmez?' soruları bizim için belirleyici olacaktır. Paul Martin Lester (2000) bu durumu şu şekilde ifade etmiştir:

*...bu gerçekten iyi bir sorudur çünkü çoğunlukla herhangi hareket, nesne veya imge bazıları için bazı yerde bazı şeyler anlamına gelmektedir. Herhangi bir fiziksel yeniden sunum bir göstergedir ve anlamı kendi nesnesinin ötesindedir. Sonuç olarak anlam herhangi bir göstergenin arkasındadır ve öğrenilmek zorundadır (Lester, 2000; Akt. Parsa, 2007a:1149-1161 arası).*

Lester'ın ifadeleri ışığında göstergebilim, nesnesinin arkasında ya da ötesinde saklanan anlamı ortaya çıkarmaya yönelik tavır sergilediği söylenebilir. Bilindiği üzere göstergebilim, sadece gözle algılanan değil, aynı zamanda tüm duyu organlarımızla algılayabildiğimiz tüm göstergelerin ve gösterge dizgelerinin anlamlandırılmasını (çözümlemesini) sağlayan bir bilim dalıdır. Gösterge ile ilk temasımızı duyu organlarıyla gerçekleştiririz. Göstergenin anlamlandırılma sürecinde ise gösterge farklı bir nesneyi ya da durumu temsil edebilir. En azından vermek istediği mesajı ilk etapta tam olarak algılamakta zorlanabiliriz. Fakat Lester'ın da belirttiği gibi göstergelerin anlamlandırılması şarttır.



**Resim 1:** Körler Alfabeti.

(<http://mevsil365.blogspot.com.tr/2013/05/hep-birlikte-korler-alfabesini.html>)

“Dünyada tüm canlıların yaşamlarını devam ettirme sürecinde, karşısındaki diğer canlılarla işaretler, hareketler, sesler gibi bir takım sembollerden oluşan çok çeşitli sistemleri kullanarak iletişim kurdukları bilinmektedir” (Elden, 2009: 21; Akt. Çağlar, 2012: 23). Kıran'a göre “...görmeyenlerin de bir dil kodu (breal alfabesi)

vardır...” (Kıran, 1994: 93). Bu eksenden bakarsak, körler alfabetinin de göstergebilim alanında değerlendirilmesi gerektiğini belirtmek doğru olacaktır. Görme özürlü birey, dokunarak nesnelere ya da kendileri için özel olarak tasarlanmış alfabedeki harfleri hissederek tanıyabilir. Bu noktada Guiraud;

*Dil, kavramları belirten bir göstergeler dizgesidir. Onun için de yazıyla, sağır-dilsiz alfabetiyle, kutsal nitelikli simgesel törenlerle, bir toplumda incelik belirtisi sayılan davranış biçimleriyle, askerlerin bildirişim belirtgeleriyle, vb., karşılaştırılabilir. Yalnız dil bu dizgelerin en önemlisidir (Guiraud, 1994: 17).*

“Genel anlamda, her doğal dilde sözdizimsel ve sözcüksel yapılarıyla farklılıklar sergileyen ve konuşurken ya da yazarken kullanılan toplumsal anlamlar vardır” (Oktar, 1998: 281). Toplum yaşamında sesli dil göstergeleriyle yazı göstergeleri olarak ifade edilen göstergeler haricinde birçok gösterge dizgesinin varlığından söz edebiliriz. Bu farklı gösterge dizgelerini inceleyen bilim dalına göstergebilim denir. İşitsel, görsel, devimsel birçok göstergenin incelendiği bu bilim dalının inceleme alanına, sinema, tiyatro, yazın ve resim gibi sanatsal etkinlikler de girer (Vardar, 2001: 84). Göstergebilim, diller, düzgüler, belirtgeler, vb. gösterge dizgelerini inceleyip anlamlandıran bir bilim dalıdır. Bu tanıma bakıldığında dil, göstergebilimsel konuların bir bölümünü oluşturur. Toplumun büyük çoğunluğu, bu alanda dilin ayrıcalıklı ve özerk bir yeri olduğuna inanır. Bu durum göstergebilimin “dilsel olmayan göstergelerin incelenmesi” şeklinde tanımlanmasına neden oluyor (Guiraud, 1994: 17). Göstergebilim, toplumun rahat bir şekilde yaşamını sürdürebilmesine olanak tanıyan, toplumsal düzenin sağlanmasında etkin rol oynayan, duyularla algılanabilen tüm anlamlı göstergelerin çözümlenmesini veya anlamlandırılmasını sağlayan bilim dalına verilen isimdir.

*Saussure, kültürün bir tam-dilsel olgu olduğunu da söylemiştir. Yani göstergebilimin -onun semiyolojisi diye adlandırdığı şey- bütün kültürel biçimlerin araştırılmasının bir yolu olmasının nedeni, bütün bu biçimlerin bir dil gibi yapılanmış olmalarıdır. Kısaca, bu eksenli yapının özellikleri -dizim ve dizi, düzdeğişmece ve eğretileme, saymacılık, gösterenle gösterilenin birliği olan gösterge- kültürün moda, mimarlık, mutfak gibi bütün yönlerine uygulanabilecekti (Gottdiener, 2005: 21).*

Göstergebilimin araştırma alanı olarak bazı araştırmacılar, temelde kültür dizgeleriyle doğal dizgelerin birbiriyle ilişkisi olduğunu ifade ederek, her iki dizgenin de göstergebilimin inceleme alanında olduğunu ifade etmişlerdir. Bunun yanında bazı göstergebilimciler ise bu görüşe karşı çıkarak, göstergebilimin inceleme alanının sadece kültürel ekseninde yapılması gerektiğini, doğal dizgelerin ise, farklı



bilim dalları tarafından incelenmesi gerektiğini belirtmişlerdir (Erkman – Akerson, 2005: 29). Ducrot ve Schaeffer'e göre, "Kültürel göstergebilim çalışmaları, esas olarak göstergebilimin ilkelerine dayanmaktadır. Kültürel öğelerin anlamlandırma süreçlerini, değerlerini incelerken göstergebilimsel yöntemi kullanır. Yananlamsal göstergebilim sistemlerinin incelenmesini esas alan bu yöntem "farklı gösterge sistemlerinin işlevsel bağlaşmasının incelemesidir" (1995: 221. Akt. Günay ve Sönmez, 2012: 110). İnsanların günlük iletişimde kullandıkları kültür ya da kültürel değerlerin tümünü belirten gösterge olarak ifade edilen değerlerin toplumsal uzlaşma ekseninde toplum tarafından benimsenip kullanılmaktadır. Kültürel olgular toplum için önemlidir ve toplumsal yapının oluşmasında (biçimlendirilmesinde) hayati öneme sahiptir. Bu süreçte ortaya çıkan göstergelerin uzlaşimsal ekseninde tam anlamıyla kullanım yerlerinin saptanması ve bu ekseninde kullanılması gerekmektedir. Bu durum toplumsal yaşamın bir gereğidir. Günlük yaşamda ister dilsel isterse de, dil dışı göstergelerin kullanımı toplumsal iletişim açısından gereklidir (Günay, 2004a: 48-49). "Dil göstergelerinin uzlaşimsal özelliği, dilin doğuştan olmadığı ve toplum tarafından aktarılan bir iletişim aracı olduğu gerçeğini vurgular" (Kıran ve Kıran, 2013: 151). Göstergebilimin özünde, çözümleme ve anlamlandırma vardır. Anlamlandırılmayan göstergelerin, göstergebilimde karşılığı yoktur. Göstergebilim, göstergeleri anlamlandırma sürecinde kültürel formları da dikkate alır. "...göstergebilim, görsellerin çözümlenmesi üzerinde yoğunlaşır. Bir reklamı, filmi ya da görseli çözümlmek için ait olduğu ülkenin kültürel ve toplumsal yapısını, dilini, ahlaki değerlerini tanımak ve değerlendirmek gerekmektedir" (Olgundeniz ve Parsa, 2014: 98). Kültür, toplumun tüm alanlarında etkisini göstermektedir. Kültürün sosyal hayatta icrası (sunuşu) için gösterge dizgelerine ihtiyaç duyulmaktadır. Bu gösterge dizgelerini bünyesinde barındıran davranışların, yemek alışkanlığının ya da yemek türünün, eğlencelerin, oyunların, vb. birçok durumun çözümlenmesinde, göstergebilim en etkin disiplinlerden birisidir.

*Saussure belirli bir kelimedede, yaratılıştan olan, yaşayan ya da güdülenmiş bir anlamın bulunmayacağını, kelimenin anlamının öznel olduğunu fakat kelimeyi bulunduğu toplumun değerlendirip, anlamlandırıldığını "işaret biliminin öznel doğası" adlı teorisine dayandırmıştır (Kneale, 2007. Akt. Yasa, 2012: 269).*

Rifat'a göre, göstergebilimsel açıdan yapılan incelemelerde gösterge ya da gösterge dizgelerine yaklaşırken izlenmesi gereken üç yolu: "söylemi çözümler; anlatıyı çözümler; temel yapıyı çözümler" (Rifat, 2011: 46) olarak belirtir.

“Göstergebilim anlamlama bilimidir. Göstergebilimsel çözümleme bir okuma eylemidir, anlamlı bir metin içinde içerik düzleminde yüzeyden derine doğru inerken, ima edilen anlamları görür. Bunu yaparken de varolan yapıyı geçici olarak ayrıştırır, bozar ve yeniden kurar” (Parsa ve Olgundeniz, 2014: 104). Göstergebilim, göstergelerin anlamsal boyutunu ve gösterge dizgelerinin birbirleriyle olan ilişkilerini inceleyen bir bilim dalı olarak tanımlandığı takdirde; göstergenin de kendinden başka bir şeyi temsil ettiği nesne, biçim, öge olduğu belirtilmelidir. Gösterge, özünde bir şeyi ifade eden bir işarettir (Sayın, 2014: 52). Sayın’ın da belirttiği üzere, göstergeler bir amaç doğrultusunda kullanılmıştır. Bedensel hareketlerimiz de buna dâhildir. Mimiklerimiz ve vücut hareketlerimiz de göstergebilimsel açıdan bir değer taşımaktadır. Kaşlarını çatan insanların sinirli olduklarının düşünülmesi, yüzük parmağında yüzüğü olan bireyin nişanlı ya da evli olduğunun düşünülmesi, aracın yakıt göstergesinin dibe vurmasının yakıtın bittiğine işaret etmesi gibi her göstergenin içerdiği anlamlar vardır. Şayet göstergelerin, yazılı ya da görsel görüntülerin ‘gösterenine’ yoğunlaşp ‘gösterilene’ dışarıda bırakırsak, çözümlemek istediğimiz ya da anlamlandırmak istediğimiz göstergeleri açıklayamayız. Günümüzde çevrenin ve dünyanın algılanabilmesi ve yorumlanabilmesinde sözcükler ya da kelimelerle beraber, yoğun olarak görüntüsel göstergelerin de kullanımı ile iletişimin sağlandığını düşünebiliriz. Bu süreç, göstergelerin göstergebilimsel açıdan değerlendirilip anlamlandırılmasını kaçınılmaz kılmıştır.

*Yaratan insanın kurmaca anlatıları, yaratan insanın kendi kendine dönük anlatıları, yaratan insanın kendi anlatılarını değerlendiren anlatılar, yaratan insanın çevresindeki dünyaya ve insanlara yönelik anlatıları, yaratan insanın çevresindeki insanların yarattıkları anlatıları konu alan anlatıları, anlatı yaratma sürecinin birer parçasıdır. Bu sürecin, üretici bir etkinlik içerisinde yaşandığı da apaçık ortadadır. Anlatıların yaratılması, insanın düşünsel düzlemdeki dönüştürücü edimidir. Burada temelde yaşanan olay, ister el-kol-baş hareketlerinde, ister yazıda, ister seste, ister görüntüde olsun, biçimsel açıdan az sayıdaki birimleri birbirlerine eklemleyerek anlamsal açıdan sonsuza açılan, açılacak olan bir evren yaratmadır (Rifat, 2014a: 20).*

Yücel’e göre göstergebilim, ilk yıllarında iki çalışma alanı üzerinde yoğunlaşmıştır. Birincisi, belirli anlamsal bütünleri, anlamın aşamalarını, anlamın, gösteren ve gösterilen boyutunu ifade etmeye çalışmıştır. İkincisi ise, anlatı sorununu geniş anlamda inceleyerek, sadece öykü ve masalların incelenmesine yönelik değil aynı zamanda, yaşamın her alanına nüfuz etmiş eylem ve davranışlara da

uygulanabileceğini ortaya koymuştur. “...göstergebilimin yalnızca sözceyle ilgilenip sözcelemi, yalnızca nesneyle ve nesnellikle ilgilenip özneyi, yalnızca nesnellikle ilgilenip öznelliği yok saymış olmasıdır”. Bu durumun eleştirildiğini ifade eden Yücel, bu tür eleştirilerin göstergebilimin ilk dönemlerinde ortaya çıktığı fakat özellikle 1970’lerden sonraki süreçte göstergebilimin, sözcelem olgusunu detaylı bir şekilde inceleyerek, “...söylem içinde sözcelem öznesinin konumlarını ayrıntılarıyla göstermiş, bu arada özne ve öznellik sorunlarına da etkinlikle el atmıştır” (Yücel, 1998: 236-237). Geçen yüzyıla bakıldığı zaman, göstergebilimin uygulama sahalarının genişlediği, ortaya konmaya çalışılan mesajların ve teorilerin gittikçe belirginleşmeye başladığı görülmektedir. Göstergebilimsel analiz metotlarının kullanılarak birçok farklı nesnenin anlamlandırılma süreciyle gösteren-gösterilen ilişkisi ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Benveniste’ye göre, “göstergebilimsel olgu dil göstergesine özgü olan ve göstergeyi bir birim olarak oluşturan anlamlama türünü belirtir” (Benveniste, 1995: 125). Klinkenberg, bilimsel düşüncenin en önemli kurucuları arasında gösterilen Descartes, ele alınan bir sorunun çözüme kavuşturulmasında öncelikle, sorunu olabildiğince küçük parçalara ayırarak, incelemesi kolay olan parçadan başlayarak, yavaş ve aşamalı bir şekilde kolaydan zora doğru inceleme işlemi yapılır. Göstergebilimin geleneksel çözümlene yöntemi olarak benimsediği bu yöntemle, “...belirginlik, akla uygunluk, ve en önemlisi de yaratıcılığı bir yana bırakmaz”. Dolayısıyla, bu sayede yeniden incelenen bölümler, nesnelerin yeni özelliklerini, farklı yönlerini ve boyutlarını, aralarındaki yeni ilişkileri ortaya koyar. Bu sayede, “görünüşte yalın, betimlenmesi ve işlevleri kolaylıkla anlaşılabilirdiği sanılan nesnelere aslında kültürlerimizin, toplumumuzun bilgiyle, bilinçle, ustalıklı oluşturduğu ortaya konabilir” (Klinkenberg, 1996: 9; Akt. Kıran, 2009: 13). Göstergebilimsel çözümlene aşamalı bir şekilde gerçekleşir. Bu süreçte çözümlene yapılacak yazınsal ya da görsel (resim, afiş, film, vb.) göstergelerin, iki temel yapıdan oluştuğu ilkesinden yola çıkılarak göstergenin ilk etapta yüzey yapıları incelenir. Bu inceleme, metnin, söylemin ve görselin anlatı ve betisel boyutunu kapsar. Bu düzeyde saptanan ilişkiler ekseninde göstergelerin göstereninden yola çıkarak gösterilenine yani yan anlamına yoğunlaşılır. Yüzeysel yapıda metnin anlatsal boyutu, söylemsel ve izleksel katmanları incelenir. Derinsel yapıda ise, metnin yüzeysel yapısını oluşturan evrensel nitelikli birbirine benzer anlamların yinelenişiyle saptanan, bir nevi yardımcı olabilecek ipuçları betimlenir (Öztoğat, 2004:152). Greimas’ın geliştirdiği göstergebilim kuramı üç aşamalı

çözümlemeye dayanır. Bu aşamalar; betimleme, anlatısal ve izlekçi düzeyde gerçekleşir. Çözümleme sürecinde ilk önce genel olarak yüzeysel yapıdan başlanarak, derin (içerik) yapıya doğru bir ilerleyiş söz konusudur (Günay, 2004b: 30). “İncelenen metnin boyutu ne olursa olsun, öncelikle metni ayrıştırılamaz öğelere varıncaya dek gittikçe daha ufak bölümlere kesitlemek gerekir” (Benveniste, 1995: 153). Göstergebilimcilerin de vurguladığı gibi, göstergebilimsel çözümlerinde genel olarak, önce bütünü oluşturan parçalara odaklanılır. Önce gösteren algılanır. Sonraki aşamada gösterilen dizge ya da dizgeler incelenir. Tıpkı birçok parçadan oluşan puzzle’ın oluşturulma sürecinde olduğu gibi. İlk olarak görüntünün bütününe bakılır. Sonrasında bütünü oluşturan en küçük parçadan başlayarak bütüne ulaşılmaya çalışılır. Göstergebilim de ise, bütünün oluşturulma sürecinde görünen değerlerin ötesinde görünmeyen soyut değerlere ulaşılmaya çalışılır. Bu şekilde ele alınan göstergeler tek tek analiz edilerek aralarındaki ilişkisel boyut ortaya çıkartılır.

Göstergebilim bir bakıma kendisini “...söylemleri biçimlendiren ve amacını ortaya koyan anlamlı düzenlemelerin çözümlenmesi olarak tanımlar” (Kıran, 1998: 238). Her şeyin göstergebiliminin olabildiği bir süreçte, göstergebilimin kendine özgü sınırlarının belirlenerek tanımının yapılabilmesinin zor olduğu görüşüne katılan Erkman - Akerson’a göre, yaşamın biyolojik alanı dâhil her alanı göstergebilimin konusu olabiliyor. Bu durumda “göstergebilimin inceleme nesnesi işte şudur” demek güçleşiyor. Bu bağlamda değerlendirildiğinde herkes göstergebilimci olamıyor. Her şeyden önce, edebiyat, dilbilim, mimari, endüstri ürün tasarımı, sanat vb. göstergebilimin temas ettiği belli bir alanda uzmanlaşarak, bu alana göstergebilimin bakış açısıyla yaklaşmak gerekiyor (Erkman-Akerson, 2005: 13). Göstergelerin, göstergebilimin konusu olmadığını, bir bakıma çıkış noktası olduğunu ifade eden Kıran, göstergebilimin görevi sadece dilsel göstergeleri değil, tüm göstergeleri inceleyip anlamlandırmaktır (Kıran, 2009: 4). Göstergebilimin inceleme alanı denildiğinde sürekli ‘göstergelerden’ bahsettiğimizi ifade eden Yücel, göstergelerin toplum hayatındaki önemine değinerek; Greimas’ın göstergebilimi çok geniş kapsamlı bir anlam incelemesi olarak ifade etmesi aslında göstergebilimin çok geniş bir evrende kendisine yer edindiğini ortaya koymaktadır. Ülkemizdeki önemli dilbilimciler arasında yer alan Berke Vardar’ın Dilbilim Dergisi için Greimas ile yapmış olduğu araştırmada, Greimas’ın “dünyanın ve insanın insan için anlamı sorunu” olduğunu ifade eder. Anlam denildiğinde akla araştırma alanı olarak

dilbilimin geleceği, fakat anlamın her yerde olduğunu yaşadığımız yerin, giydiğimiz kıyafetlerin, yemek alışkanlıklarımızın, vb. gibi birçok durumun bir anlam taşıdığını belirten Yücel, Greimas bazı davranışların bildirişim amacı taşımasına rağmen, bir anlam taşıdığını ifade eder. Greimas'ın yapısal anlambilim isimli kitabında, anlam sorununu incelerken dil ve metinlerden yola çıkarak basitten karmaşığa doğru bir yol izleyerek farklı alanlara temas etmiştir. Bu şekilde, göstergebilimi denildiğinde günümüzde, yazın göstergebiliminden söz edebiliyoruz. Yücel, göstergebilimin bu yapısının; resim, heykel, afiş, tiyatro gibi görüntüsel göstergeleri bünyesinde barındıran sanatın değişik alanları için de kullanılabilceğini, bu sanat dallarının göstergebilimin inceleme alanına girdiğini ifade etmiştir (Yücel, 1998: 236). Özellikle günümüzde göstergebilimin kapsadığı alan, kuralları ve yöntemleri yoğun bir şekilde tartışılmaktadır. Göstergebilimin geniş bir evrene temas etmesi, göstergebilim kuramlarının bir bütünlük sunacak şekilde birleştirilememesine neden olmaktadır. Bundan dolayı birbirinden farklı göstergebilim okulları ortaya çıkmıştır (Aktulum, 2004: 9). “Çağdaş göstergebilimin gelişiminde birbirine yakın yaklaşımları benimsemiş olan göstergebilimcilerin belli bir okul oluşturduğu göze çarpar” (Dervişcemaloğlu, 2005: 21).

Fiske, göstergebilimin göstergeyi merkeze aldığını ve göstergelerin çalışma prensipleri üzerine inceleme yapan bir bilim dalı olduğunu belirtmiştir. Göstergebilimin çalışma alanını 3'e ayırmıştır:

1- *Göstergenin kendisi:* Göstergelerin türleriyle, anlamlarını içerir. Göstergeler ve onları kullanan insanlar arasındaki ilişkileri, insanların oluşumunda göstergelerin etkilerini kapsar.

2- *İçinde göstergelerin düzenlediği kodlar ya da sistemler:* Toplumun ortaya çıkan ihtiyaçlarının giderilmesi noktasında geliştirilen kodlar ve kodların aktarımında var olan iletişim kanallarını işletmek için başvurulan yolları belirtmek.

3- *Kodlar ve göstergelerin içinde işlediği kültür:* Kültür ile göstergeler arasındaki ilişki göz önünde bulundurulduğunda, kültürün var olmasında biçiminde kodların ve göstergelerin kullanımı etkilidir (Fiske, 2014: 122).

“Dil insan zekasının yaratma gücünün en belirgin biçimde gerçekleşmesidir (...) insan zekasının soyutlama yeteneğinin bir göstergesidir” (Kıran, 1994: 89). Çevresiyle etkileşim içerisinde olan insanın duygu ve düşüncelerini, tutum ve

davranışlarını, birbirleriyle olan etkileşimlerini (olumlu ya da olumsuz) inceleyen bilim dalı olarak ifade edilen ruhbilim'in göstergebilimle olan ilişkisi göz ardı edilmemelidir. İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure, "...göstergelerin toplum yaşamı içindeki yaşamını inceleyecek bir bilim tasarlanabilir: Toplumsal ruhbilime, bunun sonucu olarak da genel ruhbilime bağlanacak bir bilim. Göstergebilim (...) diye adlandıracağız bir bu bilimi. Göstergebilim, göstergelerin ne olduğunu, hangi yasalara bağlandığını öğretecek bize." Göstergebilim henüz var olmadığı için hakkında bir şey söyleyemesek de ilerleyen süreçlerde var olacaktır. Dilbilim bu genel nitelikli bilimin bir bölümünden başka bir şey değildir. Onun için göstergebilimin keşfedeceği, ortaya çıkaracağı yasalar dilbilime uygulanabilecek. Böylece insana özgü olgular bütünü içinde dilbilim iyice belirlenmiş bir alana bağlanabilecek (Saussure, 1985: 18-19). Günümüzde göstergebilimin gelmiş olduğu noktaya ve inceleme evrenine bakıldığında, Saussure'un ifade ettiği 'dilbilim ile göstergebilim arasındaki ilişki'nin doğru bir şekilde analiz edilmesi gerekmektedir. Çünkü Saussure, göstergebilimin inceleme alanı olarak fotoğraf, resim, vb. sanat alanlarında var olan görüntüsel göstergeleri kastetmemiştir. Aslında kastettiği şeyin, dilde kullanılan sözcüklerin karşılığı olan nesnelerin görüntüleri olduğu söylenebilir.

Öztoğat'a göre, görsel gösterge kuramının gelişmesinde Fransız Dilbilimci Roland Barthes'in çalışmaları etkili olmuştur. Barthes, resimde görünen nesnelerin ve algılanan renklerin betimlemesini yaptığı ünlü Panzani makarnalarının reklam fotoğraflarını inceleyerek resmin içerdiği bildirimleri çözümler. Bu süreçten sonra göstergebilimsel açıdan resim ya da görüntülerin çözümlemesine yönelik denemeler yapılmıştır. Plastik sanatların göstergebilimsel açıdan analiz edilmesi, Félix Thürlemann'ın 1979 tarihli tezinde İsveç'li ressam Paul Klee'nin üç tablosunu çözümlenmiştir. Thürlemann bu çalışmasında, "...resimde anlamın oluşumu gibi karmaşık bir sürecin aslında yalın karşıtlıklar üzerine kurulu olduğunu..." göstererek, plastik sanatların da dilsel yapılar gibi ele alınıp incelenebileceğini vurgulamıştır (Öztoğat, 1998: 254). Barthes göstergebilimin amacını, sanatsal üretimlerin anlaşılabilirliği (karmakarışıklığı) karşısında izleyicilerin sanatsal üretimleri anlamlandırılmaları için bir model ortaya koyabilmesi (Barthes, 2014b: 138-139) olarak ifade etmiştir. Göstergebilim, çoğunlukla sanatçılara sorulan "bakmak ile görmek arasındaki fark nedir?" sorusunun cevabını bulmaya çalışan bir bilim dalı olarak düşünülebilir. Bakmak ve görmek eylemleri her ne kadar görsel

göstergeleri akla getirirse de, tüm duyu organlarımızla algılayabildiğimiz göstergelerin çözümlenebilmesinde referans alınacak çıkış noktası olarak görülebilir.

Kıran, göstergebilimin türlerini genel, özel ve uygulamalı göstergebilim olarak üçe ayırmıştır. Genel göstergebilimi, değişik anlatım biçimleri arasındaki bağlantıları inceleyen, soyutlama düzeyi yüksek bir bilim dalı olarak ifade eder. Daha çok yorumun ağır bastığı bu bilim dalında, anlamın nereden geldiği, nasıl bir işlevinin olduğu ve nasıl betimlendiklerine dair soruları soran ve akabinde bu gibi soruların nasıl çözümleneceğine dair cevapları bulmaya çalıştığını belirtir. Göstergebilimin bir diğer türü olarak da, özel göstergebilimi ifade etmiştir. Göstergebilimin bu türü, daha çok nicel değerleri içeren, kapsam alanı daha dar olan bir inceleme sahasına sahiptir. İçinde kesinlik barındıran göstergeleri inceleyen özel göstergebilimin alanına genel olarak yazınsal metinler girmektedir. İçerisinde barındırdıkları kodlar ile genel göstergebilimin alanına giren gösterge türlerinden daha kesin sonuçlara ulaşılır. Kıran, üçüncü göstergebilim türü olarak da uygulamalı göstergebilimden söz etmiştir. Özellikle özel göstergebilimin vardığı sonuçlardan beslendiğini, dilsel göstergelerin yanında dil dışı göstergelerin (yazınsal olmayan metinler, film, resim (plastik sanatlar), vb. gibi) incelenmesinde etkin bir şekilde bu göstergebilimin türünden faydalanılmıştır (Kıran, 2009: 3-4). 1970'lerden sonra genel göstergebilimin temel ilkelerinden yola çıkan çoğu araştırmacının resim, çizgi roman, fotoğraf, vb. gibi alanlara yönelik çalışmalar yaparak doğal dil dizgeleri dışındaki dizgelerin araştırılmasına ağırlık verdikleri görülür (Öztoğat, 1998: 254). Göstergebilimle ilgili yapılan tanımların ışığında göstergebilimi kısaca ifade etmek gerekirse, yazılı ve görsel göstergelerin analiz, sentez ve çözümlenmelerine yönelik yapılan çalışmaların yorumlanmasına yönelik geniş uygulama alanına sahip bir bilim dalıdır. Farklı disiplinlere mensup düşünür, bilim adamı ve araştırmacıların göstergebilim üzerine yapmış oldukları araştırmaların etkileri, günümüzde de yoğun şekilde hissedilmektedir. Gelişen ve değişen dünyada göstergebilimin sınırlarının belirgin çizgilerle çizilemeyeceği, sürekli genişleyerek varlığını sürdüreceğini göstermektedir. Bu çalışmada, göstergebilim ve bazı kavramların birbirine benzeyen tanımlarına ya da ifadelerine yer verildiği görülmektedir. Bu benzer ifadelerin en önemli nedenlerinden birisi, göstergebilim ve bünyesinde barındırdığı spesifik kavramların birçok farklı disiplinde uzmanlaşmış araştırmacı ve düşünür tarafından incelenerek anlamlandırılmaya çalışılmasından kaynaklanmaktadır. Bir

diğer neden ise; sürekli değişen sosyo-kültürel formların ister istemez bilimsel kavramların yeniden gözden geçirilmesine, temas ettikleri yeni noktaların saptanmasına ve bu alanlardaki mevcudiyetlerinin sorgulanıp, kavramların yeniden konumlandırılmasına zemin hazırlamaktadır (Sayın, 2014: 13).

“Peirce, John Locke’un kendisi de bir dil bilimi olarak görülen mantıktan yola çıkarak oluşturduğu bir göstergeler ve anlamlamalar bilimine uyguladığı *semiotike* terimini *semiotic* biçiminde ele alarak tüm yaşamını bu kavramın oluşumuna adadı” (Benveniste, 1995: 108). Peirce ve Saussure göstergeleri açıklama evrelerinde benzer bazı yaklaşımlar geliştirseler de farklı bakış açılarıyla göstergebilimi ortaya koymaya çalışmışlardır. 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren göstergebilim alanında yoğun çalışmalar yapan düşünürler ortaya çıktı. Bu düşünürlerin bazıları Peirce’in bazıları ise, Saussure’un göstergebilim kuramını benimseyerek çalışmalarını sürdürdüler. Saussure’un “alanın sınırlarını belirlemek için bile göstergebilimin daha yapması gereken çok şey var” (Benveniste, 1995: 108) ifadesi, göstergebilimin özellikle 1950’lerden sonraki süreçte yaşanan değişimlerin habercisi niteliğindedir. Peirce ve Saussure ile başlayan göstergebilim serüveni matematik, dilbilimi ve mantık gibi içerisinde yazınsal, görsel semboller, semboller barındıran bilim dallarıyla sınırlı iken günümüzde göstergebilim hemen hemen tüm bilim dallarıyla temas halindedir. Gerek Saussure ve Peirce’in çalışmaları gerekse, günümüze kadar ki süreçte göstergebilimsel alanda yapılan araştırmaların, göstergebilimi tam anlamıyla ifade ettiği ya da sınırları kesin çizgilerle sınırlandığı söylenemez. Göstergebilim, farklı birçok disiplinde kendisine yer edinmiştir (Güneş, 2013: 333). Göstergebilimi baraj olarak düşünelim. Birçok dere, ırmak ve akarsuyu da farklı disiplinlerin göstergeleri olarak düşünelim. Sürekli akan dere, ırmak ve akarsuların belli bir müddet sonra barajı dolduracağı hatta taşıracığı düşünüldüğünde, göstergeler de belli bir müddet sonra birikip anlamlandırılma sorunuyla karşılaşacaklardır. Bu durum göstergebilim’in kapsam alanının giderek genişleyeceğini göstermektedir.

### 1. 1. 1 Gösterge

“Bir nesneyi ya da bir olguyu göstermeye yarayan her maddesel biçime *gösterge (signe)* adı verilir. Ancak gösterge, yalnız göstercelik işleviyle



*sınırlanamaz*” (Ziss, 2011: 99). Her gösterge ya da gösterge dizgesinin dille etkileşim noktası vardır. Görsel bir töz’ün kalıcılığını sağlayabilmesinin koşulu dilsel bir bildiriyle desteklenmesine bağlıdır (sinema, reklam, resim, fotoğraf, vb. ) (Barthes, 2014a: 28). İnsanlığın varoluşundan itibaren günümüze kadarki süreçte, birbirleriyle olan iletişimlerini sağlamak için sosyo-kültürel yapı içerisinde kullandıkları bir takım göstergeler vardır. Bu göstergeleri ifade edecek olursak, yazının icadından önce yaklaşık olarak M.Ö. 4.000’li yıllarda mağara duvarlarında ve taşların üzerinde bulunan resimler ile başlayan, yazının icadıyla devam eden, sonraki süreçlerde ise, sanatın birçok alanında (resim, müzik, edebiyat, tiyatro, sinema, grafik, vb.) görülmeye başlanmıştır. İnsanoğlu, yazılı ve sözlü göstergelerin özellikle 19. yüzyıldan sonraki süreçte, görünenden çok görünmeyeni anlatmaya çalışması, birçok düşünürün bilimsel açıdan göstergelerin incelenmesi gerektiğini ifade etmesine neden olmuştur. Bu sayede göstergelerin, gösteren-gösterilen bağlamında analiz edilerek yorumlanması sağlanmaya çalışılmıştır. Karşımıza çıkan herhangi bir gösterge ya da gösterge dizgeleri anlamlandırılmışsa, dilsel karşılığı olarak onlara (A) ya da (B) diyebiliriz. Fakat zihnimizde o göstergenin karşılığı yoksa bir bakıma havada kalan, hiçbir şekilde anlamlandıramayacağımız bir kavram haline gelir. Daha önceki bölümlerde de değindiğimiz üzere, göstergeler, toplumsal uzlaşma temelli oluşum süreçlerinden geçerek kalıcılık kazanırlar. Bireyler, bu eksende dilsel ya da dilsel olmayan göstergeleri anlamlandırma çabası içerisine girerler. 40 sene önce cep telefonu yokken cep telefonunun da dilsel karşılığı yoktu. Cep telefonu icat edildikten sonra bir bakıma onu anlamlandırmak mecburi oldu. Dil bir bakıma “disiplin içerisinde, sürekli güncelliğini sağlayan bir yapıya sahiptir”. Anlamlandırılmamış hiçbir kavramı bünyesinde barındırmak istemez. Bir şekilde onu anlamlandırmak ister. Etrafımızda gördüğümüz aklımıza gelebilecek dilsel ya da dilsel olmayan, soyut ya da somut her türlü göstergenin, bireyler tarafından bir karşılığı vardır. Bazı göstergelerden habersiz olmamız, göstergelerin anlamlandırılmadığı sonucunu çıkarmaz. Örneğin özellikle kitle iletişim araçları sayesinde, daha önce hiçbir şekilde hem dilsel hem de görsel olarak karşılaşmadığımız göstergelerin varlığından haberdar olabiliyoruz. Akdenizde, dünyada sadece birkaç adet olan (x) deniz hayvanı balıkçıların ağına takıldı. (x) hayvanı birileri tarafından bilinse de biz bilemeyebiliriz. Bizim bilmememiz o göstergenin dilsel karşılığının olmadığı anlamına gelmez.

Göstergeler, insanların birbirleriyle olan iletişimlerini sağlayabilmede kullandıkları simgelerdir. Bu simgeler insanların kendilerine ve başkalarına ifade etmekte kullandıkları simgesel biçimlerdir. Göstergeler sadece dil üzerine değildir. Bazı göstergeler ise, dil dışı göstergelerdir. Trafik işaretleri ya da yolda görülen hastane/okul işareti, gerçekte var olan okulun kendisini belirtmez. Sadece, hastane ya da okulun yakınlarda olduğunu belirtir. Duman ateşin belirtisi, karabulutlar ise, yağmurun belirtisidir. Her göstergenin bir iletişim sistemi içerisinde bir anlamı vardır (Günay, 2004a: 56-57). “Gündelik doğal dil (*langue*) bir göstergeler sistemidir. Ama toplumsal ve tarihsel pratiğin kendine özgü gereksinimlerini karşılamak üzere yapay dil yetileri (*langages*) de geliştirilir...” (Ziss, 2011: 99). “...Toplumsal ilişkilerde belli bir davranış biçimiyle bu biçime verilen anlamın bir araya gelmesiyle oluşan her davranış kalıbı bir göstergedir...” (Sayın, 2014: 51). Guiraud, “...bildiriler aracılığıyla düşünceler iletmektir” diyerek göstergenin işlevini belirtmiştir (Guiraud, 1994: 21). Ricoeur’a göre, okur göstergelerin (yazılı, sözlü, görüntüsel, vb.) öznesi konumundadır. Bu süreçte okur “...somut ve bireysel bir öznedir. Metnin amacı da genişlemiştir. Yazarının öznel niyetine göre, bir metnin anlamı ne denli özerkse, temel sorun, metnin arkasında kaybolan niyeti bulmak değil, metnin kendi önünde açtığı ve keşfettiği dünyayı açmak, taramaktır” (Ricoeur, 1995: 56-57; Akt. Kıran, 2009: 13-14). Metnin merkezinde özgür olan birey, gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkiyi ortaya çıkartırken, verilenle yetinmeyip farklı bakış açıları geliştirmelidir. Bireyin, göstergelerin sağlamış olduğu uçsuz bucaksız evrende yeniye, bilinmeyene göndericinin düşüncesi ekseninde değil, bireysel bakış açısıyla anlamlandırma (çözümleme) sürecinde etken konumunda olmalıdır. Gösterge, ortaya koyduğundan farklı bir şeyi gösteren/işaret eden/belirten, ya da farklı bir olgunun yerine geçen bir bakıma onu temsil eden, duyularla algılanabilen, akla gelebilecek her türlü anlamlı anlamsız olguyu, tasarımı, işareti, şekli, nesneyi vb. isimlendirmede kullanılan bir kavramdır (Rifat, 2013a: 97). “Gösterge bir uyarıcıdır- yani duyuşsal bir tözdür- Uyandırdığı belleksele imge kafamızda başka bir uyarıcının imgesine bağlanır. Göstergenin işlevi, bir iletişim doğrultusunda bu ikinci imgeyi canlandırmaktır (Guiraud, 1994: 39). “Gösterge işlevi gören nesne asla iki kez aynı olmaz: ilk andan itibaren hangi hakla, hangi sınırlar içinde buna aynı deme hakkımız olduğunu belirlemek için başlangıçta bir inceleme veya bir uzlaşım gerekir;...” (Saussure, 2014: 200). Çoğu göstergenin farklı toplumlardaki karşılığı aynı olmayabilir. Göstergelerin anlamlandırılmasında toplumun çoğunluğunun fikir birliği esası önem

arz eder. Daha öncede ifade ettiğimiz gibi göstergeler zaman içerisinde unutulabilir, ilk kez ortaya çıkabilir ya da süreç itibariyle değişime uğrayabilir. Göstergelerin oluşup kabul görmesinin en temel koşulunun toplumsal uzlaşısı olduğu söylenebilir. Guiraud, "...göstergelerin bir işlevi de, karmaşık bir gerçekliğin yapısını tanıtarak onu betimlemek olabilir" (Guiraud, 1994: 71) diyerek bir bakıma göstergelerin anlamlandırılmasının toplumsal iletişim noktasında önemli olduğunu vurgular. Çoğu zaman ortaya konulacak bir fikrin ya da düşüncenin oluşabilmesinde göstergeler önemli bir göreve sahiptir. Yanlış anlamlandırılmış ya da sisteme yeni dâhil edilen anlamlandırılmamış göstergeler, birbiriyle bağlantılı olan anlamsal kurguyu bozabilir. Fakat anlamlandırılmış gösterge ya da gösterge dizgeleri ile oluşan fikir ya da düşüncelerin bir sonraki süreçte ortaya çıkacak göstergelerin de temellerini oluşturacaktır. Dolayısıyla çoğalan göstergelerin anlamlandırılması demek, yeni fikirlerin ortaya çıkmasını ve disiplinlerarası etkileşimin hayatın tüm alanlarında olumlu süreçlerin yaşanmasını sağlayacaktır. Önemli olan gösterge ya da gösterge dizgelerinin anlamlandırma süreçlerinin başarılı bir şekilde gerçekleştirilmesidir.

*Deney ya da bilgi, gerçeğin "anamlanış"ından başka bir şey değildir. Teknikler, bilimler, sanatlar, türlü diller bunun özel görünüşleridir. Böylece ortaya konulan anlamlama sorununun önemi, evrenselliği kolayca anlaşılabilir. Göstergeler arasında yaşıyoruz. Genel bir anlamlama bilimi insanın tüm etkinlik ve bilgilerini kucaklar (Guiraud, 1999: 23-24).*

Gösterge ve anlam arasında sıkı bir bağ vardır. "1Gösterge ancak anlamı sayesinde var olur; 2 anlam ancak göstergesi sayesinde var olur; 3 göstergeler ve anlamlar ancak göstergelerin farklılığı sayesinde var olur" (Saussure, 2014: 50). "Göstergeler tek başlarına da bize bir şeyleri güçlü bir şekilde işaret edebilirler. Ancak sonuçta iletideki tamamlanmış anlamı oluşturan her zaman göstergelerin toplamıdır" (Burton,2010: 40). Saussure'a göre, gösterge diyen bir kişinin aynı zamanda anlamlama demiş olacağı, gösterge tek başına hiçbir anlam taşımadığı için tek olarak algılanması hatalı olacaktır. Bu bağlamda düşünüldüğünde, anlamını kaybetmiş gösterge sadece sesçil olarak kalacaktır (Saussure, 2014: 57). Bu açıklamalar ışığında her göstergenin bir anlamının olacağını ifade etmek yerinde olacaktır. Bu durum sadece dilsel göstergeler için değil, aynı zamanda dil dışı göstergeler için de geçerlidir. Gösterge denilince akla sadece görsellik çağrıştıran görüntüler gelmemelidir. Aksine gösterge, görüntülerin yanında metinleri, cümleleri,

kelimeleri hatta sözcükleri içine alan bir yapı olarak düşünölmelidir. Bu yapının incelenme (anlamlandırma, çözümlenme) sahası göstergebilimdir.

*Birbirinden farklı göstergeler yan yana gelerek anlamlı bir bütün oluştururlar. Bir sayfaya baştan aşağı elma yazarak ya anlam yükü az, ya da anlamsız bir bütün elde ederiz. Aynı biçimde beyaza boyalı bir tuvalin üzerine aynı beyazla, aynı fırça darbeleri ile elma resmi yaparak anlamlı bir gösterge oluşturamayız. Ya beyazın tonu, ya boyama tekniği, ya fırça, ya da alet değiştirilir, yoksa beyaz tuvalin üzerine yapılan beyaz elma fark edilmez, anlamca zayıf olur, ya da hiç anlam kazanmaz (Kıran, 1994: 91).*

İster yazınsal ister sözel, ister dil içi isterse dil dışı göstergelerin ortak noktası “dil” dir. “Her şey göstergedir; çoğalan, artan göstergedir: Ağaçlar, bulutlar, yüzler, kahve değirmenleri... anlam hamurunu işleyen, katmerleştiren yorumlarıyla sarmalanmışlardır” (Guiraud, 1994: 61). Bu göstergelerin ifade ediliş sürecinde ise, Oktar’ın ifadesiyle “...Her türlü betimleme dil kullanımıyla sağlanır...” (Oktar, 1998: 284). Danto’ya göre, “...çiçek olarak çiçeklerden daha gerçek olmayan, çiçeklerin tasvirinden de daha gerçek olamaz” (Danto, 2012: 176-177). Göstergelerin anlamlandırılma süreçlerinde bir bakıma benliklerini kazanabilmelerinde dilsel kodlamalar belirleyici olur. Fakat bu noktada, göstergelerin düzgüleştirme sürecinde gösteren ile gösterilen arasında bir fikir birliği sağlanmalıdır. Bazı göstergelerin anlamlandırılması süreci kolaydır. Bu göstergelerin kültürel ekseninde toplumsal açıdan karşılığı olduğu için anlamlandırılmaları kolaydır. Fakat bazı göstergeler için aynı şeyi söylemek çok zordur. Belirleyici sınırları ortadan kalkan, çok geniş bir evrende kodlanma ihtiyacı hisseden bu göstergeler yorumsal bir dokuya sahiptir. Genelde sanat alanlarında ortaya çıkan göstergelerin alıcı (izleyici) ekseninde aynı karşılığı bulması oldukça zordur. Özellikle, sanatsal formların sunuş aşamalarında dünya gerçekliğinden koparılmaması gerektiği, aksi takdirde alıcı (izleyici) tarafından anlamlandırma sürecinin zor olacağına vurgu yapmıştık. Kıran’ın, “...beyaza boyalı bir tuvalin üzerine aynı beyazla, aynı fırça darbeleri ile elma resmi yaparak anlamlı bir gösterge oluşturamayız” (Kıran, 1994: 91) ifadelerine ek olarak şunu belirtebiliriz. Kıran’ın örneğini açacak olursak; izleyici elma dilsel göstergesini sarı, kırmızı, yeşil ve yakın renklerde zihnine kodlamıştır. Sanatsal alt yapıya sahip olmayan izleyici için beyaz elma göstergesi, zihinde kodlanan elma varyasyonlarıyla (sarı, kırmızı, yeşil, vb. renkler) uyuşmaz ve kod uyuşmazlığı yaşayarak izleyicide vücut bulamaz, bir bakıma kabul görmez.

*Resim gibi olan görsel göstergeler ya da motifler: Gösteren ile dış dünya göndergesi arasında bir "benzerlik" algılandığında, ya resim göstergesi, ya da motif söz konusudur. Motif kavramı doğrudan resim sanatına gönderme yapar, bir başka deyişle resmin göstergesidir. Çünkü, resim "bir nesnenin grafik ya da plastik sanatlarla temsil edilmesi" olarak da tanımlanır (Kıran, 1994: 97).*

Göstergebilimciler, dilde gerçek hayattaki bir göstergenin göndergesi dil göstergesinin göndergesiyle 'uzlaş' ekseninde bir bağla bağlı olduğunu ifade ederler. Görüntüsel göstergeye, toplum hangi dilsel gösterge ile cevap vermek istiyorsa çoğunluğun düşüncesinin belirleyici olacağını önceki bölümlerde ifade etmiştik. Resim sanatında ise, 'uzlaş' yani 'hemfikir olma' özelliği çok daha farklı bir sistem üzerinden yürümektedir. Sanatçının (göndericinin), duygu ve düşünceleriyle boyut kazanan göstergelerin göndergeleri izleyici tarafından birçok farklı şekilde yorumlanabilir. Günümüzde uzlaşın terk ettiği sanat, göstergebilim evreninde, izleyici gerçek dünya göndergesiyle sanatçının sunduğu eserin göndergesi arasında bazen ipuçları bularak eseri anlamlandırabilir. Özellikle soyut resim olarak adlandırılan sanatın sunuluş şeklinde, dünya gerçekliğinden uzaklaşılması, alıcının (izleyicinin) göndergeler arasında bağlantı kuramaması, dolayısıyla sanat eserinin göstergebilimsel açıdan anlamlandırılmasını zorlaştırmaktadır.

Benveniste, gösterge dizgeleri arasındaki üç tür bağıntının olduğunu belirterek, bu bağıntıları şu şekilde ifade etmiştir.

*1- Bir dizge başka bir dizge doğurabilir. Gündelik dil mantıksal-matematiksel dili; abecesel yazı stenografik yazıyı; sesçil abece de Braille abecesini üretmiştir. Bu doğurum bağıntısı ikincisi birinci tarafından üretilen ve özgül bir işlev üstlenen, ayrı ve eşanlı ama aynı türden iki dizge arasında geçerlidir.*

*2- İkinci bağıntı türü, iki gösterge dizgesinin bölümleri arasında bir bağlaşımla kuran türdeşlik bağıntısıdır. Önceki bağıntıdan ayrı olarak, bu bağıntı gözlemlenen bir bağıntı değil, iki ayrı dizge arasında ortaya çıkarılan ya da kurulan yakınlıklar, benzerlikler uyarınca oluşturulmuş bir bağıntıdır (...) Çin'de yazıyla kutsal törenlerdeki el, kol hareketleri arasında bir türdeşlik saptanmıştır.*

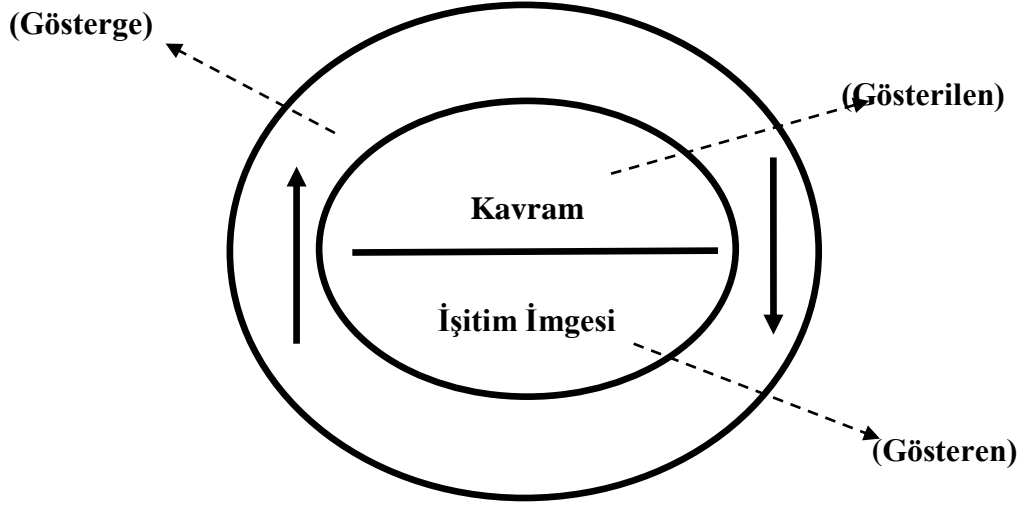
*3- Gösterge dizgeleri arasındaki üçüncü bağıntıyı yorumlayıcılık bağıntısı olarak adlandıracağız. Bu yorumlayan dizge ile yorumlanan dizge arasında kurduğu bağıntıdır. Dil açısından bu temel bağıntıdır: kendi göstergebilimleri olduğundan eklemleyen dizgelerle, göstergebilimi ancak başka bir anlatım biçimi aracılığıyla ortaya çıkan eklemlenen dizgeler arasında bir ayırım yapmamızı sağlar. Böylece dilin tüm gösterge dizgelerinin yorumlayıcı olduğu ilkesini katabilir ve doğrulayabiliriz (Benveniste, 1995: 123-124).*

Her gösterge ihtiyaçtan doğmuştur. İhtiyaç durumunda var olan gösterge farklı şekillerde anlamlandırılabilir gibi uzun süre aynı anlamda varlığını

sürdürebilir. Aynı şekilde göstergeler duruma, zamana ya da ihtiyaca göre unutulup yok olabilir. Benzer farklı bir gösterge türeyebilir. Bir bakıma göstergelerin de yeniden üretim süreçleri vardır.


### **1. 1. 2 Gösteren ve Gösterilen İlişkisi**

Gösteren ve gösterilen kavramlarını Vardar şu şekilde tanımlamıştır; Gösteren: “Gösterilenle birleşerek göstergesi oluşturulan ses ya da sesler bütünü; göstergenin özdeksel yönünü oluşturan işitimi imgesi” (Vardar, 2002: 106). Gösterilen: “Gösterenin kavramsal yönü; gösterenle birleşerek göstergesi oluşturulan içerik” (Vardar, 2002: 108). Her görüntünün bir anlamı vardır. Fakat, her görüntünün de altında görünenden farklı anlam ya da anlamlar taşıyan gösterilenler dizisi vardır (Barthes, 2014b: 29). Barthes, gösterilenin bir nesneden ziyade nesnenin zihinsel bir tasarımı olduğunu ifade etmiştir. “Gösterilen, göstergenin iki bağlantısal ögesinden biridir. Onu gösterenin karşıtı yapan tek ayırım, gösterenin bir aracı niteliği taşımasıdır”. Ayrıca Barthes, gösterileni göstergenin birbiriyle ilişkili iki ögesinden biri olarak ifade etmiştir (Barthes, 2014a: 50). “Gösteren ve gösterilen arasındaki ilişki açısından soyut ya da somut kavramlar bir gerçekliği ifade etmelidir” (Yazar, 2010: 69). “Gösterenin öz niteliği gösterileninkisiyle hemen hemen aynı türden gözlemlere yol açar: Katıksız bir bağlantısal ögedir...” (Barthes, 2014a: 53). Gösteren ile gösterilen arasındaki bu farklı anlamsal boyutu çözümleme görevi izleyiciye/alıcıya bırakılır. Gösteren-gösterilen ilişkisi Saussure’un gösterge çözümlemelerinde kullandığı kavramlardır. Saussure, her göstergenin bir göstereni ve bir de gösterileni olduğunu belirterek, “...dil bir terimler dizisidir ve burada yer alan her öge bir nesnenin karşılığıdır” der. Özellikle Saussure’un bu durumun açıklanmasında kullandığı ‘ağaç ve at’ örnekleri konunun açıklanmasında önemlidir (Saussure, 1985: 70). Saussure, dil göstergesini meydana getiren öğeler anlaksaldır. Bu iki öge insan zihninde çağrışım yoluyla birbirleriyle ilişkilendirilirler. “Dil göstergesi bir nesneyle bir adı birleştirmez, bir kavramla bir işitimi imgesini birleştirir”. Burada işitimi imgesiyle, sadece duyu organlarımızla algılayabildiğimiz, nicel özelliklere sahip nesnelere kastedilmemiştir. Saussure, gösteren ve gösterilen ilişkisini kavram-işitimi imgesi olarak belirtmiştir (Saussure, 1985: 71). Bu ilişkiyi, tablo ile göstermek gerekirse;



Şekil 3: Saussure'un Gösteren ve Gösterilen Şeması (Saussure, 1985: 71-72)

Şekil 3'teki tabloda belirtilen kavramlar (gösterge-gösteren-gösterilen) her ne kadar birbirlerine karşıtmış gibi görünseler de, birbirleriyle ilişkili olan ve birbirlerini çağrıştıran kavramlar olmaları, bu kavramların daha net bir şekilde anlaşılmasını sağlayacaktır. Göstergeyi kapsayıcı kavram (yani, kavram 'gösterilen' ve işitim imgesi 'gösteren' kavramlarını kapsayan, içine alan bir kavramdır) olarak belirtebiliriz. "...kavram yerine *gösterilen* ve *işitim imgesi* yerine de *gösteren* terimleri benimsenmelidir. Gösteren ve gösterilen terimleri hem kendi aralarındaki, hem de bütünle kurdukları karşıtlığı belirtmek gibi bir yarar sağlar" (Saussure, 1985: 72). Saussure'un 'at ve ağaç' örneklerinden yola çıkarak farklı örnekler de türetebiliriz. Şekil 4'te 'elma' nesnesi kullanılarak yapılan örnekte, gösteren-gösterilen ilişkisine değinilmiştir.

GÖSTEREN (İŞİTİM İMGESİ)	GÖSTERİLEN (KAVRAM)
E-L-M-A	

Şekil 4: Gösteren ve Gösterilen Şeması (Saussure, 1985: 70)

"Asıl sorun yalnızca dış görünüşü algılanan olgunun içyapısını ortaya koymak ve bağlı olduğu gerçekleştirmeler bütünüyle olan ilişkisini betimlemektir"

(Benveniste, 1995: 76). Her gösterenin yapısında bir gösterilen vardır (Barthes, 1984: 60). Elma denildiği zaman insanın zihninde elma'nın imgesi yer etmektedir. Bunu sağlayan etken ise, toplumun çoğunluğunun uzlaşısı sonucu o meyveye o ismi vermesi ile ortaya çıkmıştır. Zamanla kalıplaşarak varlığını sürdürmektedir. Şayet, elma'nın dilsel göstergesinde bir değişiklik olacaksa, bu toplumsal uzlaşısı sonucu olacaktır. Elma nesnesine toplumsal uzlaşısı sonucu x adı verilmişse, artık x dilsel göstergesi bize elmanın görüntüsel göstergesini verecektir. Bilgisayarımıza kaydettiğimiz dosyaları isimleriyle çağırdığımız zaman, sadece çağırdığımız dosyanın görünmesi gibi aynı şekilde, ifade ettiğimiz dilsel gösterenin karşılığı olarak görüntüsel gösterge karşımıza çıkacaktır. Kıran, E-L-M-A yazısıyla elmanın sesi arasında hiçbir benzerliğin olmadığını ifade ederek şu noktaya temas ediyor:

*Bu iki düzey bir kağıdın önü ve arkası gibi birbirinden ayrılamaz, birbirine bağımlı, birbirini varsayan iki ögedir. İçinde yaşadığımız dünya ne kadar somut ve gerçekse, kullandığımız dilde bir zeka ürünü olarak o kadar kavramsal ve soyuttur. Elma yazısı, [Elma] sesi ile gerçek elma arasında hiç bir benzerlik yoktur. İnsanın kavramsal zekası nörologlar tarafından incelenmiştir. Buna göre beyin sol yarım küresi soyut düşüncüyü, sağ yarım küresi somut düşüncüyü biçimlendirir ve uzamın sezgilerle kavranmasını sağlar. Dilbilimsel terimlerle açıklayacak olursak sol yarım küre gösterilenin, sağ yarım küre gösterenin, özellikle de görsel gösterenin algılanmasını sağlar (Kıran, 1994: 90).*

Kıran göstereni, "...dil göstergesinin sese ilişkin somut bölümünü oluşturan sesbirimleri bütünüdür". Gösterileni ise, "...gösterenin zihnimize uyandırdığı düşünce ya da kavramlar;..." (Kıran ve Kıran, 2013: 146) şeklinde belirtmiştir. Saussure, gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkinin zorunluluktan dolayı olmadığını, aksine aralarındaki ilişkinin *nedensiz bir ilişki* olduğunu ifade etmiştir. Saussure, "biz yalnız, gösterenin bir nedene bağlanamayacağını, daha açık bir deyişle, gerçeklik düzleminde hiçbir doğal ilişki kurmadığı gösterilen açısından nedensiz olduğunu söylemek istiyoruz" (Saussure, 1985: 74) diyerek konuya açıklık getirmiştir. Guiraud ise, "gösteren ile gösterilen arasındaki bağıntı, şöyle ya da böyle, saymacadır; kullanıcıları arasında yapılan bir sözleşmeden doğar" (Guiraud, 1994: 41) yaklaşımıyla Saussure'un ortaya koymuş olduğu gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkinin nedensizliği düşüncesini desteklemektedir. Gösteren-gösterilen ilişkisi hakkında göstergebilimciler arasında farklı bakış açıları ortaya çıkmaktadır. Erdim Öztokat, Emile Benveniste'nin 'Genel Dilbilim Sorunları' isimli kitabının sunuş bölümünde şu ifadelere yer verir:



*Dilbilimin her alanında araştırmacının karşısına çıkan dil göstergesinin nedensizliği konusunda ayrıntılı bir incelemeye girişir. Göstergenin iki ögeden (gösteren ve gösterilen ya da işitim imgesi ve kavram) oluştuğunu kabul etmekle birlikte, dil göstergesinin nedensizliği konusunda çekinceleri vardır. Saussure dil göstergesinin hem değişmezliğinden, hem de değişebilirliğinden söz eder. Ancak Benveniste'ye göre Saussure'ün tanıtladığı göstergeye değil, anlamlamaya ilişkin olarak geçerlidir. Nedensiz olan gösterenle gösterilen arasındaki bağımtı değil (bu zorunlu bir bağımtıdır), göstergeyle dil-dışı gerçeklik düzleminde yer alan nesne, bir başka deyişle gönderge arasındaki bağımtıdır (Benveniste, 1995: 8 Sunuş Bölümü- Erdim ztokat).*

Gösteren-gösterilen ilişkisi hakkında göstergebilimciler arasında farklı bakış açıları ortaya çıkmaktadır. Bu görüşlere yer verecek olursak; “Toplumsal göstergelerin çoğunluğu nedenlidir. Bu nedenlilik ya eğretilmelere, ya da çoğu kez düz sapmacalara dayanır” (Guiraud, 1994: 112). Saussure'a göre, “Gstereni gösterilenle birleştiren bağ nedensizdir. Göstergeyi, bir gösterenin bir gösterilenle birleşmesinden doğan bütün olarak gördüğümüzden daha yalın olarak şöyle de diyebiliriz: *Dil göstergesi nedensizdir*” (Saussure, 1985: 73). İfadelerine karşın Benveniste, “Göstergenin kurucu ögelerinden biri işitim imgesi gösterenini oluşturur, öbürü ise, kavram da gsterilenidir. Gsterenle gösterilen arasındaki ilişki nedensiz değil zorunludur” (Benveniste, 1995: 76) şeklinde ifade etmiştir. İki dilbilimcinin bakış açısını değerlendirecek olursak, Saussure dil göstergesinin özünün yani anlamlandırılmamış halinin gösterilenle ilişkisinin nedensiz olduğunu ifade etmiştir. Yani, herhangi bir göstergenin anlamlandırılma sürecinde, kültürel değerler ekseninde şekil alması ve bu süreçte en belirleyici unsurun toplumsal açıdan uzlaş ekseninde buluşulmasıdır. Gösteren ile gösterilen arasındaki bağ (ilişki) nedensiz başlasa da toplumsal uzlaş ile nedenli bir ilişki sürecine girmiştir. Benveniste'nin bakış açısı göstergenin çıkış süreciyle ilgili değil, göstergenin toplumsal uzlaş sürecinden sonraki durumunu yani, işitim imgesiyle kavramın birlikteliğini ifade eden gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkinin zorunluluk durumudur. rnek olarak, ‘kalem’ göstergesini ele alalım. Yazı yazmak için kullanılan araç olarak ortaya çıkan gösterge, her milletin kültürel formları çerçevesinde kodlanmıştır. Hiçbir gösterilen, göstereni ortaya çıkmadan var olmaz. Gstereni olan her şeyin bir gösterileni vardır. İngilizler, yazı yazmak için kullanılan aracın görüntüsel göstergesine, ‘p-e-n’ dilsel gösterenini (işitim imgesi) kodlamıştır. Biz ise aynı göstergeye, ‘k-a-l-e-m’ dilsel gösterenini (işitim imgesi) kodladık. Hangi ulus olursa olsun, bu kodlamayı yaparken kültürel formları göz önünde bulundurarak toplumsal uzlaş ile yapmıştır. şimdi vereceğim örnek bu durumu daha net bir şekilde idrak etmemizi sağlayacaktır.

20. yüzyılın en önemli icatları arasında yer alan ‘bilgisayar’ ürünü için ‘b-i-l-g-i-s-a-y-a-r’ dilsel gösterenini (işitim imgesi) kullanmaktayız. Bu kodlamanın yapılış sürecinde toplumsal uzlaşma önemli bir etkidir. Bu dilsel gösterenin tercih edilmesinde alfabetik açıdan uygunluğu, kolay söyleniş şekli, isim + isim den oluşan tek seferde söylenebilen birleşik kelime olması ‘uzlaşma’ sağlanması için önemli etkenler olarak belirtilebilir. İngilizler ise bu teknolojik ürüne, ‘c-o-m-p-u-t-e-r’ gösterenini (işitim imgesi) kodlamışlardır. Şayet biz ‘bilgisayar’ işitim imgesinde uzlaşma sağlayamasaydık belki de başka bir dilde kodlanan ‘computer’ işitim imgesini tercih edecektik. Dünyanın en tanınmış spor oyunları arasında futbol’u sayabiliriz. Futbol denince dünyanın hangi ülkesinde olursak olalım, hangi spor dalının kastedildiğini anında anlayabiliriz. Yabancı bir kelime olan ‘futbol’ kültürel değerlerimizle ‘uzlaşma’ ekseninde farklı bir dilsel gösterenle (işitim imgesi) kodlanamamıştır. İngilizce’de, ‘foot/ayak – ball/top’ mantıken, Türkçe’de, ‘futbol’ işitim imgesinin değil ‘ayaktopu’ işitim imgesinin kodlanması gerekirken, toplumsal uzlaşma ‘futbol’ göstereninde (işitim imgesi) karar kılmıştır.

### **1. 1. 2. 1 İmge**

Yaşantımızda birçok imgeyle karşılaşmaktayız. Dolayısıyla imgelerle örülü bu yaşantımızda, imgelerle olan temasımız kaçınılmazdır (Genç ve Sipahioğlu, 1990: 7). “Bir imge yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünümdür. İmge ilk kez ortaya çıktığı yerden ve zamandan -birkaç dakika ya da birkaç yüzyıl için- kopmuş ve saklanmış bir görünüm ya da görünümler düzenidir” (Berger, 2011: 10). “Her şeyin ve herkesin imgesi vardır: Sanatçıların, politikacıların, sosyete kadınlarının...” (Guiraud, 1994: 121). Leppert’e göre “İmgeler bize asıl dünyayı değil, dünyalardan bir dünya gösterir. Gösterilen şeyler değil, bunların temsilleridir imgeler: Temsil, yani yeniden-sunum” (Leppert, 2009: 16). İmge, sanatçıların, yaşantılarından ya da dünya gerçekliğinden edindikleri bilgi ve birikimlerinin (tecrübe) zihinde tasarlanarak yeni görüntüleri ile ifade edilmesine denir. İmgenin, birçok alanda karşılaştığımız bir kavram olduğu bilinmektedir. Dolayısıyla imgenin her disipline özgü tanımı vardır. Gelişen ve değişen sosyo- kültürel süreç imgenin, sanat ve kültür gibi tek bir tanımla ifade edilemeyeceğini ortaya koymuştur. İmge ile ilgili farklı disiplinlerde yapılan tanımlara kısaca değinmek faydalı olacaktır.

“Gerçekliğin zihindeki yansıması. Bir şeyin, fikrin ya da kişinin zihindeki izlenimi, düşüncesi veya resmi. İmge gerçekliğin tıpatıp kopyası değil; gerçekliğin zihni süreçlerle yeniden kurulmuş biçimidir ve bu nedenle yeni bir şeyi temsil eder (...) İmge, hem düşünsel hem de görsel alanda var olabilir” (Keser, 2009: 168). “İmgelerle yürütülen düşüncenin (pensée par images) göstergeler dizgesi biçiminde organlaşıp kurulmasının, sanatın bildirişim işlevi bakımından büyük önemi vardır” (Ziss, 2011: 100). “İmge bir kelime olabileceği gibi bir kelime grubu, ipucu verilmiş ancak açıkça söylenmemiş bir *im* şeklinde de olabilir” (Aykut,2012: 56). “Filozof için imge, her şeyden önce, çevre dünyasının zihinsel yansımasıdır” (Ziss, 2011: 61). “İmge her şeyden önce bir bağıntıdır, bir nesneye benzese de kopya değildir. Bir yeniden üretim ve bir yansımadan önce, onu oluşturan öğeler arasında bağıntı düzlemidir:...” (Yücel, 2013: 19). Felsefeci olan Plotinus imgeyi şu şekilde ifade eder: “İmge temsil ettiği şeyin aynasıdır ve temsil edilen şey bu anlamda kendi modeliyle birliktelik oluşturur” (Farago, 2006: 66). Arnheim, “İmgeler gösterge olduklarında, sadece dolaylı araçlar olarak hizmet edebilirler, çünkü işlevleri sadece yerlerine geçtikleri şeylere gönderme yapmaktır” (Arnheim, 2012: 159). “İmgeler, maden cevheri gibi kazılıp çıkarılan şeyler değil, belli bir sosyokültürel ortam içerisinde belli bir işlev görmesi için inşa edilen şeylerdir” (Leppert, 2009: 16). Bu açıklama ışığında imgelerin oluşum sürecinde kültürel yaşantıların önemine değinilerek, belli bir toplumsal yaşantı sonucu ortaya çıkabileceği vurgulanmaktadır. Karahan’a göre, “İmge, dış dünyadan edinilen izlenimlerin ya da gerçek dışı şey ya da olguların dönüşüme uğraması olarak insan bilincindeki yeni duyuşsal ya da düşünsel yansılardır” (Karahan, 2004: 78). “İmge, görebileğimiz şeyleri göreceğimiz bir yer, bir keşif alanı, gezilecek bir yer ve ziyaret edilmeye değer bir mekân gibi, daima görmeden bıraktığımız bir şeyler kaldığı için de hep yeniden dönülmeyi hak eden bir mekândır” (Leppert, 2009: 22). Sonuç olarak imge “...insanın yaşam sürecindeki tüm olayların “nesnel dünyanın” bilincine yansımasıdır” (Kaptan, 2002: 27). Dış dünyadan edinilen gözlemler sonucu, nesnelere biçimsel özellikleri incelenerek beyne kodlanır. Bu kodlamada kullanılan veriler imgelerdir. Nesnelere isimleri telaffuz edildiği zaman zihinde kodlanan nesnelere görüntüleri canlanır.

### 1. 1. 2. 2 Algı

Algı kavramının farklı disiplinlerde belirtilmiş tanımlarına rastlamaktayız. Bu tanımlara kısaca değinecek olursak; *Ruhbilim terimleri sözlüğüne göre*, “Bir olay ya da bir nesnenin varlığı üzerine duyular yoluyla edinilen yalın bilinç durumu” *Felsefe terimleri sözlüğüne göre ise*; “Bir şeye dikkati yönelterek, duyular yoluyla o şeyin bilincine varma” olarak tanımlanmıştır (Erinç, 2011: 57). Algı kavramıyla ilgili günümüze kadar birçok tanım yapılmıştır. Tanımının yapıldığı alanlardan bir tanesi de sanat alanıdır. Sanatsal üretimin var olduğu her yerde algı kavramı ön plana çıkmaktadır (Kaptan, 2002: 9). Algı, duyularımız ile dış dünyadan edinilen duyuların zihnimizde anlamlı bir şekilde yer etmesidir. Algı dünyamızın kurulabilmesi için dış dünyadan beslenmesi gerekir (Tunalı, 2013a: 34). “Duyumsal deneyim edinme yeteneği” (Keser, 2009: 30). Bu açıklamalar ışığında algı kavramını, elde edilen duyuların aralarında ilişki kurarak bir bütün içerisinde değerlendirilmesi süreci olarak belirtebiliriz. Örnek olarak saat nesnesini düşünelim. Saat denildiğinde, zihnimizde zamanı göstermeye yarayan araç olduğu düşüncesi beliriorsa, bunu sağlayan, o sürece kadar edindiğimiz duyuların bir bütünlük içerisinde değerlendirilmesinin sonucudur. Bu bütünlüğü sağlayan da algıdır. Keser’in ‘Sanat Sözlüğü’ adlı kitabında algı şu şekilde tanımlanır:

*İnsan beyninin duyu organları aracılığıyla, duyusal olarak uyarılması ve bu uyarılma sonucunda bir kavrayışa sahip olması. İnsan kendisini çevreleyen dış dünya hakkında duyu organları aracılığıyla oluşturduğu bilgiyi bir ya da birden çok duyu organının beyinde kaydettiği bir uyarıcıyı yorumlaması ve gelen bilgilere birlik kazandıran fiziksel, duyumsal ve bilişsel bileşenleri içeren süreci ifade eder (Keser, 2009: 30).*

“Duyu organlarımız yoluyla bedensel alandan ya da dış çevreden toplanan uyarının uyandırdığı tepkiye duyum (sensation), bir ya da birden çok duyu organının beyinde kaydettiği bir uyarının yorumlanmasına da algı deniyor” (San, 1979: 42). “Algılama, bir organizmanın gereksinimlerini karşılamak için çevresel bilgileri bile bir yöntemle elde etmek süreci olarak düşünülebilir” (Genç ve Sipahioğlu, 1990: 14). Algılamada elde edilen verilerin sağlandığı alan dış dünya gerçekliğidir. İnsan yaratılış gereği etrafında olup bitene kayıtsız kalmaz ve sürekli gözlemleme eylemi içerisindedir. Bu eylemlerin çoğu zaman plansız bilinç dışı yapıldığı söylenebilir. Görmek bir bakıma ‘anlamak’ ya da ‘farkına varmak’ tır. Görme duyu organı işlevsiz olan yani göremeyen biri, diğer duyu organlarıyla hissederek nesnelere ya da

durumların analizini yapabilir. Örneğin, rüzgârın sesini görerek değil duyarak algılarız. Suyun sıcaklığını dokunma duyusunu kullanarak algılarız.

Algılama ile düşünme birbirinden farklı anlamlar içeren kavramlardır. “Algı, bizim dışımızda bulunan şeylerin doğrudan araştırılmasıdır...”, düşünce ise, algıdan bu noktada ayrılarak farklı bir görev edinir. Bu görev verilen düzenin değiştirilmesi ya da düzenlenmesi görevidir. Bu noktada, “...amaç bu verilen düzeni, verili bir problemin çözülmesini sağlayacak hale getirmektir” (Arnheim, 2012: 41). Algılama yaşantılar sonucu elde edilen deneyimlerdir. Bu deneyimlerin farklı disiplinlere aktarımı mümkündür. Bir sanatçı eserini oluştururken, sahip olduğu algısal birikiminden faydalanır. Ya da bir mimar tasarım sürecinde, deneyimlerinden faydalanarak özgün üretimler ortaya koymaya çalışır. Algılama en basit ifadeyle, bir şeyi (nesne, olgu ya da durum) anlama, öğrenme, farkına varma, kavrama, vb. anlamlara gelebilir.

### 1. 1. 2. 3 Görsel Algı

Görsel algıda görme ve düşünme eylemlerini farklı değerlendirmek gerekir. Görmeye sadece var olan nesnelerin biçimsel özelliklerini zihnimize imge olarak kodlarız. Düşünme süreci devreye girince duygu ve düşüncelerimizle zihnimize kaydettiğimiz imgeleri yorumlarız. Bir bakıma ‘bakmak ile görmek arasındaki fark’ı ortaya koyarız. Görsel algıda imge, bakarak yani gözlemleyerek elde ettiğimiz görüntülerin, göz duyu organının sunmuş olduğu işlevsel çabayla zihnimizde kodlanarak oluşur. Genç ve Sipahioğlu’na göre, nesnelerin biçimleriyle bir bakıma öz nitelikleri olarak ifade edilen özellikleriyle ilgili bizi bilgilendirerek, bizim nesnelere ilgili bilgi edinmemizi sağlayan şey algıdır (Genç ve Sipahioğlu, 1990: 29). “Görsel algı, görsel dünyanın küçük bir parçasına ya da şu anda görülen tüm nesnelerin konumlandıkları uzamın görsel çerçevesine gönderme yapabilir” (Arnheim, 2012: 29). Görsel algının oluşum sürecini Keser, şu şekilde ifade eder:

*Dikkatini belli bir nesnede yoğunlaştırmış bir kişi önce nesneyi görür, nesnenin dış hatları, kütlesi, rengi göz merceklelerinden geçerek beyinde bir ‘imge’ olarak kaydedilir. Bu süreçte beynin kaydettiği, yalnızca nesnenin görünümüdür. Kişi, yaşantılarına bağlı olarak o nesnenin göze görünmeyen özelliklerinin de olduğunu bilir. Nesnenin göze görünmeyen özellikleri, o nesnenin algılamayla ilişkili olan içeriğidir. Algılamada nesnenin görünümünün tüm bilincine ereriz (Keser, 2009: 146).*

“Bir nesneye bakarken ona uzanıyoruz. Bizi saran uzam içinde görünmez bir parmakla hareket ediyor, şeylerin bulunduğu uzak yerlere doğru gidiyoruz; şeylere dokunuyor, yakalıyor, (...) sınırlarını izliyor, dokularını inceliyoruz” (Arnheim, 2012: 35). Burada nesneye dokunma eylemiyle, “...gördüğümüz nesne -her zaman elimizle dokunabileceğimiz bir nesne anlamında olmasa da- ulaşabileceğimiz bir alana getirilmiş olur. İnsanın bir şeye dokunması demek, kendisini o şeyle ilişkili bir duruma sokması demektir” (Berger, 2011: 8). “Görme duyusu insanoğlunun elindeki önemli araçlardan biridir ve bu araç gerçekliğin hem açıklanmasında hem de denetlenmesinde kullanılır” (Leppert, 2009: 37). Görsel algı, yaratıcı tarafından insanlara verilen en büyük nimettir. Görsel algılama sürecinin yaşanması için, algılanacak nesneye ya da duruma odaklanması gerekir. Bakmadan görme işlemi gerçekleştiremeyiz. Bu süreç, görme duyu organıyla sağlanır. “Dış dünya ile izdüşümsel düzeyde ilişkiler içinde olan bir imgenin algı mekanizmasında oluşabilmesi için alıcının bir nesne üzerine yönelip onu saptaması ve bu nesneden gelen değişik parlaklık ya da ışık ışıklarına göre tepkide bulunması gerekir” (Genç ve Sipahioğlu, 1990: 14). Görme etkin bir uğraştır. Görme eylemi gören ve görülen yani gözleyen ile gözlenen arasında gerçekleşir. Bu etkileşim kendiliğinden (bilinçli ya da bilinçsiz) oluşan deneyimler sonucu gerçekleşir. Görsel algıda seçicilik ön plandadır. Bu durum, “yaşamın içinde değişmeden sürüp giden faktörlerin farkına varılmasını güçleştirir”. Bir nesnenin algılanması, görsel dünyada göze çarpar ve gözlemcinin ihtiyaçları doğrultusunda algılama süreci gerçekleşir. Burada gözlemcinin tepkisini yönlendiren iradesi değil, gözlenenin yönlendirmesi etkili olur. Görsel algı zihinsel yapının bir faaliyetidir. “görme duyusu seçici olarak iş görür. Şekilleri algılamak, basitliklerini ve genelliklerinden dolayı görsel kavramlar olarak adlandırılabilen biçim kategorilerinin uygulanmasına dayanmaktadır” (Arnheim, 2012: 35-53 arası). Çakır’a göre, görme eylemiyle edinilen dünya yanıltıcı özellikler sergileyebilir. Bu yanıltıcı özelliklerin farkında olmayabiliriz. Bu süreçte, kültür kavramı ile görme eylemi ayrı düşünülmemelidir. Bunun nedeni olarak toplumun yaşam tarzı ve sosyal yapısı kültürel dokusunu oluşturur. “Her çağ, her toplum, kendi görme biçimini üretir. Görme, buna göre biçimlenir ve buna göre anlam kazanır” (Çakır, 2014: 30). Dolayısıyla, görme eylemi kültürlerarası farklılıklar gösterebilir. Görme eylemini kültürel dokuların beslediğini düşünürsek, görsel algının kültürel ekseninde şekillendiği gerçeğini ortaya koymaktadır.

#### 1. 1. 2. 4 Görüntüsel Gösterge (İkon)

Görüntüsel gösterge, Peirce'nin göstergebilim kuramında kullandığı gösterge türüdür. “nesnesinin sahip olduğu niteliklerinden dolayı nesnesine gönderme yapan göstergedir” (Peirce, 1984: 291 Akt. Özmakas, 2009: 39). “Çoğunlukla görsel alanda kullanılan görüntüsel göstergenin özelliği, temsil ettiği şeye benzemesidir” (Erkman-Akerson, 2005: 114). Peirce görüntüsel göstergeyi, “Bir görüntüsel gösterge, gerçek nesnenin ya da olayın yeniden yaratımına çok yakın olmasından ötürü idea taşıyan bir göstergedir” (Gottdiener, 2005: 26) şeklinde belirtir. Bu gösterge türünde nesnesini yansıtmaya söz konusudur. Bir bakıma görüntüyü yansıtmaya da denilebilir. Bu alanda verilebilecek en iyi örnek fotoğraftır. Fotoğraf gerçekte var olan nesneyi aynı şekilde yansıtır. Fotoğraf görüntüsü ile yansıttığı nesnesi arasında benzerlik ilişkisi/bağı vardır. Görüntüsel göstergenin anlamlandırılması kolaydır. Çünkü benzerlik gösterdiği görüntüsü yanında olmasa da, görüntüsel gösterge kişiye görüntünün gerçek nesnesini hatırlatır (Günay, 2004a: 64). “Dış gerçekliği benzerlik izlenimi uyandıracak biçimde yansıtan bu göstergeler değinilen olguları andıran özellikler içerir” (Vardar, 2001: 74). “...gösterge bazı yönlerden nesnesine benzemektedir: onun gibi görünür ya da onun gibi ses çıkartır” (Fiske, 2014: 131). Görüntüsel gösterge, “...dil dışı evrendeki nesneyle doğrudan benzerlik ilişkisi içinde bir göstergedir” (Kıran ve Kıran, 2013: 141). Çoğu dilsel göstergelerin görüntüsel göstergeleri vardır. Somut bir nesnenin (makas, bıçak, kalem, vb.) dilsel göstergesi bize o nesnelerin görüntüsel göstergesini anımsatır. Her şeyden önce bu etkileşim uzlaşma eksenli olmaktadır. Görüntüsel göstergeler resim, grafik, sinema, afiş, fotoğraf, vb. sanat alanlarında yaygın olarak karşımıza çıkmaktadır.

“Görüntüsel göstergede gösteren ile gösterilen arasındaki gerçek benzeşim söz konusudur: bir kişiyi gösteren portre yalnız nedensiz uzlaşma değildir, ancak benzeşim ile o kişinin resmidir” (Culler, 1982: 65. Akt. Günay, 2004a: 64-65). Görüntüsel gösterge, aslına benzeyen fakat hiçbir zaman aslının yerini alamayan göstergelerdir. Karşımızda duran bir nesneyi resmetmemiz, o nesnenin görüntüsünü elde ettiğimizi ortaya koyar. “Réné Magritte dış dünya gerçeklik nesnesinin resminin nesneyle aynı şey olmadığını vurgulamak için yaptığı ünlü bir pipo resmi vardır” (Kıran, 1994: 95). Belçikalı Sürrealist ressam René Magritte'in yapmış olduğu Resim 2'deki çalışma, görüntüsel göstergeye örnek olarak gösterilebilir.



**Resim 2:** René Magritte: İmgelerin İhaneti (1928-1929)  
(<http://www.sanatonline.net/guncel-sanat/rene-magritte-ve-surrealizm-uzerine>)

Magritte'nin yapmış olduğu "İmgelerin İhaneti (Bu Bir Pipo Değildir)" isimli eseri birçok kişinin ilgisini çekmiştir. Eserin içerisinde "Bu Bir Pipo Değildir" dilsel göstergesi kullanılmıştır. Peki, madem bu bir pipo değildi o zaman yapılan resimde ne anlatılmak istenmişti? Bu soruya Magritte, 'resimdeki görüntü pipo değildir, sadece gerçek hayatta var olan ve kullanılan pipo'nun görsel görüntüsüdür' cevabını vermiştir. Resimdeki pipo'yu içemezsiniz çünkü o sadece bir görüntüdür diyerek bir bakıma görüntüsel göstergeyi ifade etmiştir.

### 1. 1. 2. 5 Belirtisel Gösterge (İndex)

Fiske'ye göre, "Belirtisel gösterge nesnesiyle doğrudan varoluşsal bağlantısı olan bir göstergedir" (Fiske, 2014: 133). Peirce'nin üçlü gösterge kuramları içerisinde yer alan belirtisel gösterge, "Bir belirti, nesnesi ortadan kalktığı zaman onu gösterge yapan niteliklerini kaybeden olan bir göstergedir" (Peirce, 1984: 304; Akt. Özmakas, 2009: 39). "Burada devreye yorumlayan girer; çünkü yorumlayan olmadan belirti türündeki göstergelerin anlamı çözülemeyecektir" (Özmakas, 2009: 39). "Belirtisel göstergede, gösterge ile nesnesi arasında doğrudan bir bağlantı vardır: bunlar gerçekte birbirine bağlıdır" (Fiske, 2014: 131). Belirtisel göstergede neden-sonuç ilişkisinden söz etmek gerekir. "Belirtide gösteren ile gösterilen arasındaki ilişki nedenlidir:..." (Kıran ve Kıran, 2013: 138). Kıran'ın bu ifadelerine karşın Gottdiener'a göre ise, "Bir belirti nedensiz bir göstergedir. Anlamı toplumsal



saymacalarla ya da kodlarla oluşmamıştır. Daha doğrusu, deneyimle ya da dünyanın kullanımsal anlamda anlaşılmasıyla, yorumlayanın usunda bir gösterge olarak kurulmuştur” (Gottdiener, 2005: 27) . “Belirti, simgesel içerik taşımaz. Bir tepki doğuran uyaran olarak en iyi biçimde anlaşılabilir bir hazırlayıcı göstergedir” (Gottdiener, 2005: 108). İfade edildiği gibi belirtisel göstergede yorumsal bakış açısı önemli yer tutar. Bu gösterge türü için sürekli kullanılan duman-ateş örneği neden-sonuç ilişkisi barındırır. Ateşi yükselen çocuğun hasta olduğu belirtisi, gök gürültüsünün ve şimşeklerin çakışının yağmurun belirtisi olması, yüzük parmağında yüzüğü olan bireylerin nişanlı ya da evli olduklarının belirtisi olması bir bakıma gösteren ile gösterilen arasında neden-sonuç ilişkisine dayalı bir durumun olduğunu göstermektedir. Belirtisel göstergeler, toplum hayatının işleyişinde de önemli bir yere sahiptir. Hayatın birçok alanında görülen bu gösterge türleri bireylerin yorumlaması sonucu uzlaşımsal ekseninde konumlanmıştır. Siren sesini sonuna kadar açmış olan ambulansın hasta taşıdığını ya da hastayı almaya gittiğini, aynı şekilde polis aracının, suçluları yakaladığını ya da peşinde olduğunu bize belirtir. Bu noktada belirtilerin yorumlayıcıları tarafından nasıl yorumlandıkları önemlidir. Nesnel yargılardan ziyade öznel çabaların bir sonucudur. Uzak bir mesafeden, ormanlık bir alandan yükselen dumanları gören herkes ateşi aklına getirir. Kimisi bu dumanı orman yangını olarak düşünebilir. Bazıları ise dumanın ormanlık alanda piknik yapan insanların yaktıkları mangaldan çıktığını düşünebilir. Ekonomisi güçlü bir ülke, yatırımcı için yatırım yapılacak bir ülkenin göstergesidir. Ekonomisi iyi olan bir ülkeye yatırım yapmak bazı yatırımcılar için cazip gelse de bazı yatırımcılar uğraştıkları iş kolu nedeniyle yatırımdan kaçınabilirler. Bu noktada belirtilerin yorumlanması devreye girmektedir.

### **1. 1. 2. 6 Simge**

Vardar’a göre simge, “Göstereniyle gösterileni arasında belli oranda nedensellik ilişkisi kurulabilen, çoğu kez görüntüsel nitelik taşıyan, ama yine de uzlaşımsal özelliği bulunan gösterge türü” (Vardar, 2002: 177). “...bir simge, insanlar arasında uzlaşmaya dayanan bir göstergedir” (Rifat, 2013b: 119). “Simge, benzerlik ve uzlaşma ilişkisi içinde soyut ve sayılamayan tek bir gösterilene göndermede bulunan görsel bir biçimdir” (Kıran ve Kıran, 2013: 140). Bir simge, gösterenin nesnesiyle uzlaşımsal bir ilişkisi sonucu ortaya çıkar (Fiske, 2014: 133).

“Simge temsil ettiği şeyle olan ilişkisini bir uzlaşım sonucu kurar (...) Sözlükteki her sözcük bir uzlaşımaya dayanır, dolayısıyla simgedir (...) İşte simge bu özelliği ile aynı zamanda kavramsal, yani kural oluşturan bir göstergedir de” (Erkman-Akerson, 2005: 115). San’a göre, etkin düşünme süreçlerinde, imgelerin yerine simgeler kullanılır. İmgeler zamanla öz niteliklerini kaybederler ve yerlerini simgeler alır. Simgelerde ise, gözlemlenen nesnelere ile özdeş değildir. Bir bakıma nesnelere zihinsel açıdan incelenip, yorumlanıp, fazlalıklardan arındırılarak soyutlanmış biçimleriyle “düşüncenin en etkin araçları haline gelmişlerdir” (San, 2008: 30). “Simgede gösterge ve nesne arasında ne bağlantı ne de benzerlik vardır: Simgenin iletişimde kullanılmasını sağlayan tek neden, simgenin yerine geçtiği şeyi nitelenmesi konusunda insanların anlaşmış olmalarıdır” (Fiske, 2014: 131). “Peirce’e göre simge bir saymacadır ve kültürle düzenlenmiştir; bir yasadandan ya da kuraldan ötürü bir göstergedir” (Gottdiener, 2005: 26). Simgelerin oluşum süreçlerinde kültürün etkisi vardır. Simgeler de göstergeler gibi kültürel formlar ekseninde şekillenir. Göstergelerin kültürlerarası farklılık gösterme özelliği simgelerde de bulunur.

Simgeler yansıttıkları görüntülere benzemek zorunda değildirler. Örneğin, Türkiye Cumhuriyeti ile onu temsil eden ‘bayrak’ karşılaştırıldığında ne görüntüsel ne de biçimsel bir benzerlik görülemez. Bayrağı benimseyen Türkiye Cumhuriyeti vatandaşları, bayrağı Türkiye Cumhuriyetini temsil eden bir simge olarak kabul etmektedirler (Başkan, 1988: 80). “Simgeler de diğer görüntüsel göstergeler gibi, öteki gösterge türlerinden belli biçimde ayırdırılır” (Günay, 2004a: 68). Saussure, “Simgenin özelliği hiçbir zaman tümüyle nedensiz olmamasıdır. Simge boş değildir; onun göstereniyle gösterileni arasında doğal bir bağ izine rastlanır. Düzenin simgesi olan terazinin yerini başka herhangi bir şey, örneğin bir araba alamaz” (Saussure, 1985: 74). Barthes, “Bir nesne, uzlaşım ve kullanım aracılığıyla başka bir şeyin yerine geçmesini mümkün kılan bir anlam kazandığında simge haline gelir” (Fiske, 2014: 190) demiştir.



**Şekil 5: Terazi**

(<http://www.eokul-meb.com/wp-content/uploads/2016/07/1.jpg>)

“Simge, gerçek anlamı olan bir sözcüğün değişmeceli anlamı olduğu zaman, örtük bir anlam ögesini taşır” (Kıran ve Kıran, 2013: 400). “Simge, saymaca ve görsel yanı ağır basan bir gösterge türüdür. Belirtide olduğu gibi, ilişkin olduğu gerçeğe doğal bir bağıntısı yoktur, ya da görüntüsel göstergede olduğu gibi ilişkin olduğu gerçeği yansıtma özelliği de yoktur” (Günay, 2004a: 67). Adalet, eşitlik gibi kavramlar toplumun yaşantısının düzenlenmesinde önemlidir. Hayatın her alanında eşitliğin, adaletin, hak ve hukukun üstün gelmesi istenir. Ansiklopedik bilgiye göre, “Yunan mitolojisinde adalet tanrıçası olarak bilinen Themis’in gözleri bağlı ve bir elinde terazi diğer elinde kılıç ile adaleti simgeleyen heykeli” ülkemizdeki birçok yargı kurumunun önünde yer almaktadır. Terazi=Adalet denklemi ortaya çıkmıştır. Sonuç olarak, terazi (Şekil 5) adaletin simgesi olarak kullanılmaktadır.

### **1. 1. 2. 7 Kod (Düzgü)**

Kodlar, “Göstergelerin konuşma, yazı ve resimler gibi belirli şekillerde toplanmış biçimine kod denir” (Burton, 2010: 40). Göstergelerin anlamlandırılması/çözümlemesi sürecinde, iletinin vericiden alıcıya ulaştırılması noktasında şifre ve kodların kullanılması gerekmektedir. Verici alıcı arasında iletinin olması gerektiği gibi idrak edilmesi ve kodlama ve şifrelemenin doğru bir şekilde düzenlenmesi şarttır. “Kodlar, “verili bir toplum ve kültür içinde öğrendiğimiz

oldukça karmaşık çağrışım kalıplarıdır” (Berger, 1993: 32-33; Akt. Küçükdoğan, 2011: 181). Kodlar temelde, göstergeler gibi uzlaşma dayalıdır. Bu durum toplumsal yaşantımızda yer etmiştir. Toplum yaşantısının biçimlendirilmesinde gerek yazılı gerekse sözlü kodların şekillenmesinde kodlar öneme sahiptir. Sosyal yaşantının tüm alanlarında kodlara rastlamaktayız. Bu kodlar anlamlandırma kodlarıdır. Ayrıca bunlara gösterge sistemleri diyebiliriz (Fiske, 2014: 153). Kodlar, “Bildirinin oluşturulması ve aktarılması için kullanılan dizgeler ve göstergeleri oluşturmaya yarayan ve anlamlama öğelerini yaratan kurallar bütünüdür” (Günay, 2004a: 224). “Hem bildiri oluşturmaya hem de bildiriye doğru olarak çözümleyip yorumlamayı sağlayan saymaca nitelikli simgeler ve birleşim kuralları dizgesi” (Vardar, 2002: 86). Göstergebilimde, gösterge ya da gösterge dizgelerinin anlamlandırılmasını ya da çözümlenmesini sağlayan ipuçları olarak ifade edilir. Kodlar, gönderici ile alıcı arasındaki iletinin alıcı tarafından çözümlenmesinde alıcıya yardımcı olur. Bunun sağlanabilmesinde temel esas, gönderici ile alıcının uzlaşım düzeyinde birleşmeleri gerekmektedir. Günay’ın ifadesiyle, “Alıcının, vericinin tanımadığı bir kod kullanması (ya da tersi) durumunda iletişim gerçekleşmeyecektir” (Günay, 2004a: 225). “İletin üretildiği dile kod denir. Bu her şeyden önce anlaşma için gerekli, konuşucuyla alıcıda ortak olan dilsel koddur” (Kıran ve Kıran, 2013: 90). Buradan anlaşılacağı üzere, ister alıcı ister gönderici aralarındaki iletişimi sağlayabilecekleri iletileri farklı kodlar kullanarak çözümlenmeye çalışırlarsa iletişim sağlanamayacak ve amacına ulaşamayacaktır. Gerek gönderici gerekse alıcı aynı kodları kullanarak göstergeleri anlamlandırmalıdır. Ancak bu şekilde olması gereken iletişim amacına varacaktır. Örneğin, her bankamatik kartının kendine özgü (kullanıcısı tarafından kodlanan) şifresi vardır. Her işlemde şifreyi girerek işlemimizi yapıyoruz. Şayet kartımızı kayıp ettiğimiz zaman, kartımızı bulan her hangi bir kişi belirlemiş olduğumuz şifreyi bilmiyorsa, Kıran’ın ifadesiyle “Alıcı aynı kodu paylaşıyorsa iletiyi çözer...” (Kıran ve Kıran, 2013: 90) aksi takdirde amacına ulaşamayacaktır. Aynı şekilde cep telefonlarımıza taktığımız sim kartlar için belirlemiş olduğumuz şifreleri ya da şifreli para kasalarını da örnek olarak verebiliriz. Şifreleri ya da kodları çözmek istiyorsak kodların oluşturucuları ile aynı kodlar üzerinde birleşmeliyiz.

Saussure, dil ve konuşma arasında önemli bir ayrımı ortaya koydu. İlki, biçimlendirici, daha önce var olan herhangi bir bireyin kullanımı olan soyut kurallar

ve dil sözleşmeleri (ya da herhangi bir kod); ikincisi, günlük durumlardaki bireysel söyleyişler üzerinden dil sisteminin tahrifini gösterir. Saussure için konuşma, anlamın ortaya çıktığı seviyedir. Anlam eninde sonunda, gerçek sözle ifadelerde seçilmiş ve birleştirilmiş gibi, bir dildeki kelimeler arasındaki farklılıkların varoluşu sayesinde ortaya çıkar (Mick,1986: 197). Bu durum, uzlaşım süreciyle ilgili, “Uzlaşım aşaması serbesttir. Her dil uzlaşımını kendine göre kurmuştur” (Erkman-Akerson, 2005: 98). “Tüm iletişim örnekleri geleneklerle sınırlandırılmıştır (...) İletişim üzerine çalışmak gelenekleri (ve kodları) görünür kılmaya çalışmaktır” (Burton, 2010: 41). Burton’un, “*tüm iletişim örneklerinin geleneklerle sınırlandırılmıştır*” cümlesi ile kastedilen, sadece kendi gelenekleriyle sınırlı olma durumu ise, bu tartışılır. Çünkü, Mc Luhan’ın “*dünya global bir köydür*” sözü günümüz dünyasında mesafe tanımaksızın kitle iletişim araçlarının gücü, toplumun biçimlendirilmesinde ve farklı ulusların kültürlerinden etkilenilmesini kaçınılmaz hale getirmektedir. Bu nedenle, Burton’un bu sözü tartışılabilir. Fakat burada, kodların oluşum süreçlerine geleneklerin yani daha geniş ifadeyle kültürün etkisinin olduğunu belirtmemiz yerinde olacaktır. Erkman-Akerson, kodların oluşturulma süreçlerinde bir baskının olmadığını, özgür iradeleriyle bu işlemi yaptıklarını ifade etmiştir. Banka kartı için oluşturulan şifre, cep telefonunun sim kartı için oluşturulan şifre ya da para kasası için oluşturulan şifre kişinin özgürce yaptığı bir işlemdir (Erkman-Akerson, 2005: 97-98). Verici (gönderici) bu işlemi yaparken de sosyo-kültürel bileşikleri göz önünde bulundurmaktadır.

### **1. 1. 2. 8 Gönderge**

“İletişim durumunun gerçek sorunu, göstergenin göndergesi ile ilgilidir” (Greimas; Courtes, 1979: 417). Bir bakıma göndergenin, gerçekte var olan bir göstergenin gönderilen/alıcı tarafından algılanabilmesinde göndergelerin tutarsızlığı iletişim sorununun oluşmasına neden olmaktadır. “Bir göstergenin belirttiği gerçek ya da düşsel nesne ya da varlık; göndermede bulunduğu bağlam ya da durum” (Vardar, 2002: 104). Kıran’a göre, “Gönderge, dil göstergesinin dil dışında gösterdiği her şeydir: soyuttur, somuttur, nesnedir, olaydır, olgudur, niceliktir, durumdur, kanıdır. Hatta kimi zaman gerçek dünya çok sınırlı ve dar geldiğinde, gönderge kurgusal dünyayı da içine alır (Kıran ve Kıran, 2013: 147).

*İletişimde kullanılan her sözcük, gerçek ya da düşsel gönderge dünyası ile ilişkilendirilmesi, gerçek dünyada bir karşılığının bulunması ile anlamlı olur. Yani sözcüğün anlamı insan beyninde çağrışım yaptığı değerdir (...) Verici ve alıcının dil dışı toplumsal kazanımlara, kültürel birikimlere, deneyimlere, edindikleri her türlü bilgilere, ruhsal nitelikli kazanılmış her türlü deneyimlere ilişkin verilerin tümü bağlamdır (gönderge) denilebilir (Günay, 2004a: 230).*

Vardar, göndergenin işlevini “...dinleyiciye bilgi vermeyi, bir düşüncüyü iletmeyi sağlayan bildirme tümcesidir” (Vardar, 2002: 105) şeklinde belirtmiştir. Gönderge, bildiri ile bildiriye konu olan nesne arasındaki ilişkiyi ortaya koyar (Guiraud, 1994: 22). Toplumsal iletişimde kullanılan dilsel ya da dil dışı göstergeler birbirleriyle bağlantılıdır. Dış dünya gerçekliğinden beslenen yazar/gönderici/verici var olan gerçekliği en doğru şekilde yansıtmaya çalışır. Dil içi göstergelerle oluşturulan anlatılarda bu durum söz konusu iken, dil dışı göstergelerin tüm özelliklerini çalışmalarına yansıtamaz (Kıran ve Kıran, 2007: 60). “Gerçeklik tartışılması gereken bir kavramdır” (Sayın, 2014: 57). Dış dünya gerçekliğinden edinilen gözlemlerin aktarımı kişiye göre değişkenlik gösterir. Bu noktada duygu ve düşünceler devreye girer. Duygu ve düşüncelerin oluşum sürecine etki eden dış etkenler vardır. Baudrillard bu etkenlerden bir tanesi olan televizyonu şu şekilde ifade eder: “Televizyon da zincirleme yayılan bir nükleer süreç gibidir, ancak onun patlama biçimi için için kaynama şeklinde olduğu söylenebilir, çünkü olayların sahip oldukları anlam ve etkileme gücünü zayıflatarak onları nötralize etmektedir” (Baudrillard, 2014b: 79). Özellikle günümüzde teknolojinin sunduğu olanakların toplum üzerinde algı manipülasyonları yaparak, doğru olduğuna inandığımız birçok durum hakkında fikirlerimizin değişmesine neden olmaktadır. Örneğin, büyük ekonomik krizle boğuşan bir ülkeye, kitle iletişim araçları kullanılarak gelişmiş bir ülke imajı verilebilir. Ya da dünyada birçok insanın ölümüne neden olan bir ülkenin teknolojik argümanları (televizyon, gazete, sinema, vb.) kullanarak barış yanlısı bir görüntü çizmeye çalışması gibi. Bu süreçte ortaya konulan göndergelerin birbirinden farklı anlamları ortaya çıkmaktadır.

*...Bir sözcenin anlaşılması her türdeki göndergenin alıcı tarafından bilinmesine bağlıdır. Yalnız, burada gönderge kavramını doğru tanımlamak gerekir. Gönderge sözcenin anlamı değildir. Anlam ile göndergeyi birbirinden ayırmak gerekir. Aynı ad dizimi içinde bile anlam ile göndergenin farkı görülebilir... (Günay, 2002: 42; Akt. Sayın, 2014: 57).*

Günay, bildirinin verici tarafından oluşturulması ve alıcı tarafından çözümlenmesi sürecinde, göndergelerin verici ve alıcı tarafından kullanım yeri ve

sırasının farklı olduğunu ifade eder. Bildiriyi, oluşturucunun beslendiği gerçek ya da düşsel gönderge dünyasının zenginliğini, sınırsızlığını algı düzeyinde oluşturur. Oluşturulan göndergeler alıcıya, verici tarafından oluşturulan kodlarla iletilir. Gönderge alıcıya, biçimlendirilmiş son haliyle ulaşır. Alıcı, kodlanmış göndergeleri algılayıp çözümlene çabası içerisine girer (Günay, 2004a: 230-231). Günay'ın ifadeleri doğrultusunda şu çıkarımları yapabiliriz: Verici, göndergeyi sunar, alıcı ise sunulan göndergeyi anlayıp çözümlene sürecine girer. Vericinin ve alıcının göndergeye yaklaşımı farklılıklar gösterebilir. Bunu sağlayan etken, farklı algısal yeterlilik düzeylerine sahip olmalarıdır. Nihayetinde göndergelerin olması gerektiği gibi çözümlenebilmesi noktasında uzlaşma gerekmektedir. Vericinin mesajı, alıcı tarafından doğru bir şekilde algılanıp çözümlenemesi gerekmektedir. Bunun da sağlanabilmesi için, bildiride yer alan kodların doğru olarak çözümlenemesi büyük öneme sahiptir.

### **1. 1. 3 Göstergebilimde Anlamlandırma**

Saussure, göstergebilimin dilsel yönüne odaklandı. Dil sisteminin nasıl çalıştığı ve sistemin göndermede bulunduğu gerçekliklerle olan ilişkisine odaklanarak çalışmalarını gerçekleştirdiği söylenebilir. Bu sistemlerin sosyo-kültürel yapıyla olan ilişkisine neredeyse hiç değinmemiştir. Yani, “anlamın yazar/okur ve metin arasında bir müzakere süreci olduğunu tasavvur edemedi”. Anlam düşüncesinin çözümlenebilmesine yönelik ilk çalışmaları yapan kişilerden birisi Roland Barthes'dir. Saussure'un göstergebilim kuramından beslenen Barthes'in ortaya koymuş olduğu kuramın odak noktasında “anlamlandırmanın iki düzeyi” fikri yer almaktadır (Fiske, 2014: 181). Günlük konuşma dilimizde birçok sözcüğü kullanarak birbirimizle iletişim sağlamaktayız. Bazı durumlarda durum ve koşullar göz önünde bulundurularak söylenen bir sözcük, söyleyen (verici) ile dinleyen (alıcı) arasında anlamlandırma sorunlarının yaşanmasına neden olur. Tabi ki dilin oluşumunda kültürün de etkisi vardır. Fakat aynı kültüre mensup bireyler arasında da sözcüklerin anlamlandırılması noktasında sorunlar yaşanmaktadır. Bu sorun tamamen verici ile alıcı arasındaki sözcüğün anlamlandırılması noktasında kodların çözülememesinden kaynaklı bir sorundur. Şifresi çözülemeyen sözcüklerin anlamlandırılması zordur. Barthes'in ifade ettiği gibi anlamlandırmanın iki düzeyi vardır. Birincisi '*düzanlam*' ikincisi ise, '*yananlam*' dir.

### **1. 1. 3. 1 Düzanlam**

Düzanlamın tanımını yapabilmek ya da düzanlam ile yananlam arasındaki geçişi gösterebilmek için, düzanlamın sanıldığı gibi yalın bir şey olmadığını, karmaşık bir yapı olduğunu bilmemiz gerekir (Erkman-Akerson, 2005: 121). Barthes'in ortaya koyduğu anlamlandırma kuramının birinci aşamasını düzanlam oluşturur. Bu aşamada "...göstergenin göstereni ve gösterileni arasındaki ilişkiyi ve göstergenin dışsal gerçeklikteki göndergesiyle ilişkisini betimler" (Fiske, 2014: 181). "Duyulan bir sözcüğün zihinde canlandırdığı ilk kavram, göstergenin düzanlamıdır" (Sayın: 2014: 118). Düzanlamdan yananlama geçişi sağlayan, düzanlamın karmaşıklığıdır. Yani bu durumda düzanlamın yalın olmadığı söylenebilir. "Eğer düzanlamlar yalın olsalardı, belki de yananlam diye bir şey olmayacaktı" (Erkman-Akerson, 2005: 122). "Düz anlam, yan anlamın bir ürünü, bir etkisi olarak gösterilir (...) Düz anlam bir kapanışın etkisidir, yan anlamsal süreci sınırlandıran anlamın üretkenliğinin etkisidir" (Coward ve Ellis, 2008: 57). Kıran, anlambirimcikler demetinin iki görevinin bulunduğunu belirtir. Birinci görevi, bir sözcüğün ya da sözcüklerin düzanlamını vermektir. İkinci görevi ise, bağlam içerisinde çağrışım yaratan sözcük ya da sözcüklerin yananlamlarını vermek olarak belirtmiştir. Ele alınan sözcük ya da sözcükler incelenerek, düzanlamı meydana getiren yapılar ile yananlamı meydana getiren yapılar arasında ilişki kurularak düzanlam-yananlam ilişkisi ortaya konur (Kıran ve Kıran, 2013: 310). Kaptan'a göre, gösterilen nesne, "...konuşma dilinde kullanıldığı anlamıyla bellekte oluşturduğu kavram, onun düzanlamı olarak algılanır" (Kaptan, 2002: 48). "Bir gösterenin gösterilenini oluşturan kavramın kapsamı, gösterenin belirttiği nesnel sınıfı" (Vardar, 2002: 85). "Düzanlam, gösterilenin nesnel olarak ve olduğu gibi kavranmasıyla oluşur" (Guiraud, 1994: 45).

### **1. 1. 3. 2 Yananlam**

"Bir sözcüğün sürekli anlamsal öğelerine ya da düzanlamına kullanım sırasında katılan bildirişenlerin tümünce algılanmayan, ikincil kavramlara, imgelere, öznel izlenimlere, vb. ilişkin olan duygusal, coşkusal ikincil anlam..." (Vardar, 2002: 215-216). "Kendisi de bir dizge olan yananlam, gösterenler, gösterilenler ve bunları birbirine bağlayan bir oluş (anamlama) kapsar" (Barthes, 2014a: 85).



Erkman- Akerson, yananlamın oluşması için bağlamdaki ipuçlarına ihtiyaç vardır. Bu ipuçları alıcılar tarafından farklı şekillerde yorumlanabileceğini belirtmiştir (Erkman-Akerson, 2005: 124-125). Yananlamın oluşabilmesinde, düzanlamın etkisi vardır. Bazen tek düzanlam ile birden çok yananlam çıkarılabilir. Tek bir yananlamın oluşabilmesinde birden çok düzanlam göstergesi kullanılabilir (Barthes, 2014a: 85). “Yan anlamlar tüm metin içinde örülmüşlerdir,... (...) Yan anlamların bu dağılımı bir metnin gerçekliğini kesinleştirmek için yeterlidir,...”(Coward ve Ellis, 2008: 56). Yananlamların oluşum süreçlerinde farklılıklar görülebilir. Kalıplaşmış kavramlardan oluşabileceği gibi bireysel çabalar sonucunda da oluşur. Atasözleri ve deyimleri örnek gösterebiliriz. Yananlam en iyi şekilde ifade edebilecek yapılar içerisinde atasözlerini belirtebiliriz. Örneğin, ‘sakla samanı gelir zamanı’ atasözünü düzanlam ekseninde değerlendiresek; hayvanların beslenmesinde kullanılan saman bitkisinin bir kenarda saklanması ve zamanı geldiğinde besi olarak hayvanlara verilmesi anlamı çıkmaktadır. Peki, hayvancılıkla uğraşmayan bir kişi için bu atasözü değersiz ya da geçersiz midir? Atasözüne yananlamsal açıdan yaklaşıldığı zaman, ‘saman’ kavramı, insanların yaşantılarında kullanabilecekleri her türlü nesneyi temsil eder. Atasözünün yananlamı ise, bu nesnelere insanlar elbet bir gün ihtiyaç duyabilirler. Dolayısıyla bu nesnelere korunması gerektiğini belirten bir cümledir (Erkman- Akerson, 2005: 124-125). Yananlam, düzanlamın ifade ettiğiinden başka bir anlam ortaya koymasıdır. Düzanlam yananlamı çağırır. Yananlam; sanat, edebiyat ve bilim alanında yaygın bir şekilde görülen bir kavramdır (Sayın, 2014: 119).

*Düzanlam ile yananlam, anlamlamanın iki temel ve karşıt türünü oluşturur; bildirilerin çoğunda bir araya gelmelerine karşın, bu bildiriler, düzanlam ağırlıklı ya da yananlam ağırlıklı olmalarına göre ayırt edilebilirler. Bilimler birinci, sanatlar ikinci türdür(...). Bir kimya ya da cebir formülünde biçimsel sapmalar ya hiç yoktur, ya da çok sınırlıdır. Oysa bir ressam bir portreyi gerçekçi, izlenimci, kübist, vb. gibi bir yaklaşımla işleyebilir. Burada bile göstergelerin çokanlamlı oluşunun, düzgülerin değişik olmasından ileri geldiği anlaşılacaktır (Guiraud, 1994: 45).*

Barthes’in ifadesiyle, “...göstergebilimci, birinci dizgenin göstergelerini ikinci dizgenin gösterenleriyle doğallaştıran ya da örten dünyanın karşısında nesnel bir çözüme işlevi yerine getirir (göstergebilimcinin kullandığı dil bir işlemdir)...” (Barthes, 2014a: 87). “Yananlam, göstergenin, kullanıcıların duygularıyla ya da heyecanlarıyla ve kültürel değerleriyle buluştuğunda meydana gelen etkileşimi betimlemektedir” (Fiske, 2014: 182). Yananlamın oluşumunda etkili olan diğer

önemli etkenlerin başında kültürel dokular gelir. Tıpkı göstergelerin kültürel ekseninde farklılıklar gösterebileceği gibi. Bir bakıma yananlamı besleyen kültürel birikimlerdir. Gelişen bilim ve teknolojinin ışığında karşımıza birçok gösterge çıkmaktadır. Bu göstergelerin arasında yeralan görüntüsel göstergeler, tüketim toplumunun algısında tahribata neden olmaktadır. Bunu sağlayan, kitle iletişim araçlarının işlevselliğidir. Özellikle günümüz toplumu, karşılaştıkları göstergelerin düzenlam ve yananlam düzleminde çözümlerini yapmaları gerekmektedir. Sunulan göstergelerin zihindeki ilk yansımaları onların anlamsal boyutunu tam anlamıyla bize vermemektedir. Göstergeler, görülenden (düzenlam) ziyade görülmeyen (yananlam) dokular barındırır. Bir başka ifadeyle, göstergenin vermek istediği asıl mesaj alınmalıdır. Bunu elde etmenin yolu da göstergelerin derinlerinde yatan anlamlardır.

#### 1. 1. 4 Göstergebilim Sanat İlişkisi

Fransız düşünür Paul Valéry, sanatsal üretilere vurgu yaparak “Sanatların bütününde artık eskisinden farklı gözlemi ve işlemeyi gerektiren fiziksel bir yan vardır; bu fiziksel yanın kendini çağdaş bilimin ve uygulamaların etkilerine daha fazla kapayabilmesi olanaksızdır” (Benjamin, 2013: 50) demiştir.

*Sanatsal biçim, birbirinden farklı, ama diyalektik olarak birbiriyle bağımlı iki işi görmek zorundadır: birincisi, sanatsal bir içeriğe cisim verme; ikincisi, başlıbaşına bu içeriği iletme. Demek, sanatın iletişimsel bir işlevi oluşu, sanat biçiminin yalnızca kuruluşsal-estetik bir özellik değil, ama aynı zamanda, bir gösterge özelliği de taşıdığını ortaya koymaktadır. Buna göre, sanatın içeriği, onu dile getiren ve onu ileten gösterge sistemi açısından ele alındığında, sanatsal bildirişim olarak tanımlanabilir (Kagan. 2008: 269).*

“Sanatı oluşturan kaynaklar; sanatçı, sanat eseri, sanat izleyicisi ve doğa veya dış gerçeklik ile tasarım ilke ve elemanları arasında da sıkı bir bağ vardır” (Aykut, 2012: 58). Ziss, sanatçının bilincinde diğer insanlardan farklı bir evren oluşur. Oluşan bu evren, sanatçı tarafından var olan gerçeklikten beslenerek sanatsal imgelerle donatılır. Fakat oluşturulan bu evrenin izleyicilere aktarılması/iletilmesi için “...maddesel bir yapı ile nesnelleşmiş olması gerekir. Demek sanatsal düşüncenin modelleşmesi, tıpkı insanın düşünsel etkinliğinin diğer biçimlerinin nesnelleşmesinde olduğu gibi göstergebilimsel (semiologique) bir nitelik taşımakta” (Ziss, 2011: 99-100). Görsel sanatlarda, sanatçının duygu ve düşüncesini izleyicilere aktarma noktasında en etkili kullanılan sanatın dalından birisi plastik sanatlardır.

Benveniste, göstergebilimde göstergelerden kurulu bir dizgeden dizgeyi oluşturan göstergelerin de niteliğinden bağımsız olarak betileri biçimlendiren bir yapının olduğundan söz etmiştir. Plastik sanatların tümü bu yapıyı sergileyebilir. Bu noktada genelden ziyade bireysel bir durumdan söz edilebilir. Plastik sanatların göstergebilimsel analizinin temelinde “birim” kavramı yer alır. Şayet plastik sanatlar, göstergebilimsel açıdan çözümlenmek (anlamlandırmak) isteniyorsa sorunun kaynağı olan noktaya temas edilmelidir. Çünkü bir dizge anlamlandırılmak isteniyorsa, kendini kullandığı anlamlama türüyle ifade etmelidir. Bir bakıma sorunun köküne inip kendi kuralları ekseninde çözüm bulmalıdır. Birim ve gösterge arasındaki ilişkiye değinen Benveniste, birim ve göstergenin aynı şey olmadığını birbirlerinden farklı bir yapıya sahip olduklarını belirterek, her göstergenin zorunlu olarak bir birim olduğunu fakat her birim’in ise bir gösterge olmadığını ya da olmayabileceğini vurgulamıştır. Kesin olarak ifade edilebilecek olan şeyin ise, dil’in birimlerden oluştuğu ve bu birimlerin de göstergeler olduğunu belirtmiştir. Plastik sanatları oluşturan birimlerin göstergebilimsel analizi sürecinde Benveniste iki soruna temas etmiştir: “1- Tüm gösterge dizgeleri birimlere indirgenebilir mi? 2- Bu birimler, yer aldıkları dizgelerde birer gösterge midir?” (Benveniste, 1995: 120). Sartre’a göre, bir konunun nesnellik kazanabilmesi için yazı dilinin kullanılarak ifade edilmesi gerekir. Bu sayede konunun ayırdına varılır. Yazın dili kullanılmayan göstergelerin ise ayırdına varmakta sorunlar yaşayabiliyoruz. Duygu ve düşüncelerin somutlaştırılması sesle, biçimle, yazıyla hatta renklerle anlatılabilir. (Etiğe, 1995: 11). Yazınsal metinlerde anlamlandırma metin ekseninde gerçekleşirken, görsel sanat formlarında ise, anlamlandırma eserin dışına taşarak çok farklı noktalara ulaşabilir.

Resim sanatı anlatımın görselleştirilmiş halidir. Resim dili yazınsal metinlerin aksine herkesçe aynı somutlukta, aynı düzeyde ve ayrıntıda algılanamaz. Yazının resim sanatından anlamlandırılma sürecindeki farkı, yazınsal metinlerde yorum yapılabilir. Farklı açılardan metne yaklaşılabılır. Fakat, alıcıların/gönderilenlerin yaklaşık olarak benzer ana fikir ekseninde birleştikleri görülür (Etiğe, 1995: 11). Göstergebilim düzleminde, geniş bir yorum alanına sahip olan görsel göstergelerin arasında görsel sanatları farklı konumlandırmamız faydalı olacaktır. Bir fotoğraf, dünya gerçekliğinin yansıması olarak ifade edilir. Var olan bir durumun, anın anlık görüntülerinin sabitlenmesi olan fotoğraflardaki görüntüler üzerinde analizlerin yapılabilmesine kodlar olanak tanır. Görsel sanatların icrası sürecinde tamamen insan

üretimi olan eserlerin duygu ve düşünce ürünü olduğu düşünüldüğünde, anlamlandırılması sanatçı odaklı düşünceyi gerektirir. Bunun da sağlanabilmesi oldukça güçtür.

*Dış dünya göndergesi ile onun resmedilmiş göstereni birbirinden çok farklıdır. En iyi bildiğimiz, en yakın olduğumuz bir nesnenin resmini yapmaya başladığımızda bu nesne gözümüzde bambaşka özellikler kazanmaya başlar. Rengi, biçimi hakkında kendimize bir takım sorular sormaya başlar ve sonunda genellikle o nesne konusunda yeterli bilgi sahibi olmadığımızı ve o zamana dek o nesneyi gerçekten gör(e)mediğimizi ayırmsarız (Kıran, 1994: 97).*

Sanatçı, gerçekte var olan bir nesneyi eserinde kullanırken farklı şekillerde yorumlayarak eserine yansıtırsa da, çıkış noktası o nesnenin gerçekte var olan görüntüsüdür. Ortaya çıkan yapıtın alıcısı ya da izleyicisi eseri yorumlama veya anlamlandırma sürecinde, eserde var olan nesnelere gerçekte var olan şekliyle algılamak ister. Farklı bir durumla karşılaştıklarında ise; “...bu ağaç böyle mi? mavi portakal olur mu? kedinin rengi hiç böyle olur mu?” (Günay, 2014: 111-112). Benzeri sorular sorarlar. İzleyicide (alıcıda) bu algının oluşmasına neden olan etkenlerin neler olduğu üzerinde düşünülmelidir. Şayet sanat yapıtlarının göstergebilimsel açıdan çözümlenebilmesi amaçlanıyorsa, bu noktanın derinlemesine incelenmesi gerekmektedir. Genel anlamda bu durumun oluşmasına neden olan olguların başında, alıcının (izleyicinin) sanat eğitimi açısından yeterli donanıma sahip olmaması izleyicinin, yananlamsal düşünce yetilerinin gelişmemesine sebep olmuştur. Sanatın pratik yani atölye havasının teneffüs edilmeden teorik kaynaklarla ifade edilmeye (konumlandırılmaya) çalışılması, gönderici tarafından sanat üretimlerinde kullanılan göstergelerin izleyici tarafından anlamlandırılmasını zorlaştırmaktadır. Böyle bir sanat algısı, gerçeklikte var olan nesnelere sanatsal üretimlerde de aynı şekilde yer alması, bir bakıma asli görünümüne uygun şekilde aktarılması izleyici tarafından beklenmektedir. Bir başka neden ise, sanat kültürünün sanatın anlamlandırılması sürecinde yetersiz kalmasıdır. Bunun en güzel örneği, özellikle soyut sanatın anlamlandırılma sürecinde, İtalyan ya da Fransız toplumunun yaklaşım tarzı ile ülkemiz toplumunun soyut sanata yaklaşımı arasında farklılıklar görülebilir. Bunun nedeni Avrupa'nın köklü bir sanat kültürüne sahip olmasıdır. “Resmin başlangıcı, doğadaki nesnelere taval üzerine birebir yansıtılmasıdır. Burada ressamdan beklenen gerçek dünyadaki bir nesnenin kağıt üzerine ona en uygun biçimde çizilmesidir” (Günay, 2014: 124). Kıran ise, “...dış dünya nesnesi ile bu nesnenin resmi arasında ressam ne yaparsa yapsın keyfilik ilişkisi kalacaktır”

(Kıran, 1994: 97). Bu ifade doğrultusunda, özellikle ülkemizdeki sanat eğitiminin sorunsalına kısaca değinmek gerekmektedir. Akademik sanat eğitiminde, önce gördüğünü resmetmeyi öğreten, sonrasında ise gerçeklikten yola çıkarak duygu ve düşüncelerin ekseninde, soyut değerlere doğru gidiş söz konusu iken; ülkemizde tersi bir uygulama söz konusudur. Bunun sonucu olarak izleyici, karşılaştığı sanatsal üretilere karşı anlamlandırma (çözümleme) noktasında etkisiz kalmaktadır. Günay, sanat yapıtında kullanılan nesnelere ‘Gerçek ve Yeniden Sunum’ ilişkisini aşağıda (Şekil 6) göstermiştir.

<b>Gerçek Dünya</b>	<b>Sanatsal Evren</b>
<u>Olmak - Görünmek</u> <b>(Gerçek)</b>	<u>Olmak – Görülmesini Sağlamak</u> <b>(Yeniden Sunum)</b>

**Şekil 6:** Gerçek ve Yeniden Sunum (Günay, 2014: 125)

“Resimgesel nitelikleri gereği, toplumsal göstergeler, güzel duysal göstergelerle yakınlaşırlar. Bu bir raslantı değildir. Çünkü toplumsal iletişimde gönderici, büyük bir çoğunlukla göstergenin taşıyıcısıdır; aynı zamanda da göndergesidir. Özne ile nesnenin böylesine birbirine karışması, olsa olsa göndergesel işlev ile coşkusal işlevin birbirine bulaşmasını kolaylaştırabilir" (Guiraud, 1994: 113). “Buradan anlaşılan gerçek dünyadaki bir nesne, bir gösterge sanatsal evrende yeniden oluşturulur. Sanat denilen şey belki de / görülmesini sağlamak / kipliğinin ardında saklıdır. Nesne gerçek dünyada vardır ve bunun görülmesini sağlama biçimi sanatçıya bağlıdır ve sanatçının özneliği bu aşamada söz konusudur” (Günay, 2014: 125). Göstergebilimcilere göre, izleyicilerin plastik sanatlarda eserin yüzeyinde yer alan varlık ya da nesnelere çözümleyebilmelerinin temel şartı, göstergelerin göndergelerinin izleyicinin algısındaki kodlarla uyuşmasına bağlı olduğu söylenebilir. Şayet eşleşme gerçekleşirse, göstergelerin izleyici (alıcı) tarafından anlamlandırılması mümkün olacaktır. İzleyicinin buna inanabilmesi için var olan ile var olmayan arasında neden-sonuç ilişkisi kurarak göstergeleri bir nevi doğrulama çabası içerisine girmesi gerekmektedir. Göstergebilim, sanat eserlerini ‘sanatçı (üretici) = ürün (yapıt) = izleyici (alıcı)’ denklemini göz önünde bulundurularak gösterge dizgelerini anlamlandırılmaya çalışılır. Önceki bölümlerde de üzerinde durduğumuz noktalardan bir tanesinin sanatsal üretimlerin izleyiciler tarafından

anlamlandırılma sürecinde, göstergelerin barındırdığı şifre ve kodların izleyiciler tarafından tespit edilmesi olduğunu belirtmiştik. Ziss'in ifadesiyle "...Sanat göstergelerinde şifrelenmiş içeriğin alıcı yönünden gerektiği gibi çözülüp anlaşılması için, sanatçının kullanmış olduğu kod anahtarının onun elinde de olması gerekir" (Ziss, 2011: 100). Bu bağlamda, sanatçıların zengin sanat evreninde ortaya koyacakları üretimlerin çözümlenmesinde sanatçıyı devre dışı bırakmak, eserin doğru bir şekilde çözümlenmesini engelleyeceği söylenebilir. Amaç sanatçıyı sürecin dışına iterek sadece sanatsal üretimlerin anlamlandırılması olsaydı, herkes eserleri hazırbulunuşluluk düzeyine göre yorumlayabilirdi. Fakat bu tür bir çözümlenme metodunun göstergebilimin doğasına uymadığını belirtmek doğru olacaktır.



**Resim 3:** Pablo Picasso- Guernica (1937)  
(<https://knowledgelost.files.wordpress.com/2011/01/guernica.jpg>)

Pablo Picasso, İspanyada yaşanan faşistler ile cumhuriyetçiler arasındaki iç savaşa tepki olarak Guernica tablosunu yaptı. Bu tablo o dönemin acılarını, sıkıntılarını yansıtmaya bakımdan etkileyici bir eserdir. İspanyada çıkan iç savaş tamamen halka yönelik idi. Halkın üzerine uygulanan şiddet tahammül edilemez boyutlara ulaşmıştı. Faşistlerin lideri Franco, akıllara durgunluk veren planını devreye sokarak Alman Hitler'den ürettikleri savaş mühimmatlarını (bombaları) Guernica kasabasında test edebileceklerini söyler. Atılan bombaların kasabayı yerle bir etmesi ve insanların parçalanmış bedenleri Picasso'yu derinden yaralamıştır. Yaşamış olduğu duygusal çöküntüyü Guernica adını verdiği çalışmasına yansıtır. Bu eser bir bakıma savaşın ortaya çıkarttığı insanlık dışı vahşeti dehşet verici bir şekilde tüm çıplaklığıyla gözler önüne seren bir eser olması dolayısıyla çok önemlidir (Berger, 2015: 178-180 arası). "...Guernica'nın acı çeken bir halka ağıt olduğunu, ve gizemli bir şekilde bütün insanlık için kalıcı bir simge haline geldiğini..." (Tapiés, 2014: 79) unutmamak gerekir. Picasso'nun çalışması tarihe ışık tutan bir kanıttır.

Kullandığı renkler matemî, hüznü yansıtır. Eserde, bir elinde bıçak ile kendini savunmaya çalışırken yere yığılan ve diğer eli parçalanmış insan figüründen, kucağında ölmüş bebeğiyle haykıran annenin çaresizliğine, diğer bir taraftan bombalanan evinden can havliyle kaçmaya çalışan kadının hayatta kalmak için verdiği mücadele gözler önüne serilmiştir. Hayvanların ve insanların mahşeri bir telaşe içerisinde resmedilmesi, verilmek istenen mesajı etkileyici bir düzeye çıkarmıştır. Kübizm'in en önemli temsilcilerinden olan Picasso, bu çalışmasını soyutlayarak değil de realist bir üslup ile yansıtsaydı insanlar üzerinde bu kadar etki bırakır mıydı? Sanmıyorum. Şayet fotoğrafik çalışsaydı, çalışmayı yorumlayan izleyicileri sınırlandırmış olacaktı. Bu nedenle izleyiciler, çalışmayı dar çerçevede düşünüp yorumlayacaklardı. Fakat bu çalışma, insanların algı düzeyini zorlayarak derin anlamlar çıkarmalarına neden olmaktadır.

Bu esere göstergebilimsel açıdan yaklaşabilmemiz için; eseri üreten sanatçının duygu ve düşüncelerinin, eserin üretildiği dönemin ve sosyo-kültürel yapının analiz edilmesi zorunludur. Bu kadar derin anlamlar taşıyan bu eseri salt biçimsel düzeyde değerlendirerek analiz edebilmemiz mümkün değildir. Günay'ın ifadesiyle, "...resim bir yanıyla bir şeyi açığa çıkaran, diğer yanıyla ise bir şeyi saklayan bir durumdur" (Günay, 2014: 125). Dolayısıyla göstergebilim, resmin içerisinde saklanan dokuların, tözlerin ve şifrelerin ortaya çıkartılıp, eserlerin anlamlandırılmasını sağlamaya yönelik kullanılan en etkili disiplin olduğunu belirtmek doğru olacaktır. Oktar'a göre, dil kullanıcıları, tümcelerini oluştururken ya da tasarlarken belli biçimsel seçimler yaparlar (Oktar, 1998: 284). Oktar'ın ifadelerinden yola çıktığımızda, dil kullanıcıları gibi, sanat eseri üreticileri de çalışmalarında bir dil oluşturabilmek için farklı malzemeler ile çizgisel ve renksel dokuları bir arada kullanarak veya yalın halde açık-koyu dengesini de 'dil' oluşturabilme doğrultusunda dilediği gibi kullanabilme özgürlüğüne sahip olduklarını söyleyebiliriz. Fakat bilindiği üzere sanatçı, sanat ürününün öznesi yani aktörüdür. Sanatçının elinden çıkan sanat ürününün dili, izleyicide aynı karşılığı bulmayabilir. Sonuç olarak izleyicinin, sanat ürününü algısal yeterliliği ekseninde yorumlayıp, yeni bir dil oluşturma sürecine girdiği söylenebilir.

*...Ortaçağ Avrupasında olduğu gibi, çok düzgüleşmiş bir sanatta gerçekçilik, yaşamı yansıtır; düşsel ve olağanüstü konuları işleyen türler de düşü betimler. Düzgüsüzleşmiş sanatta ise, ki bu şimdiki sanatımızdır. Bu bağıntı ters yöndedir: "Soyut" sanat gerçek duygusal yaşamımızı yansıtır... (Guiraud, 1994: 35).*

Göstergebilimsel çözümlemenin en soyut ve en önemli aşamasının izleksel çözümleme aşaması olduğunu ifade eden Günay, “Burada yüzeysel yapıda bulunan her öğelerin derin yapıda incelenen bütüncede nasıl ortaya çıktığı sorgulanarak, anlamın oluşumu, oluşturucu öğeleri ve anlamsal yerdeşlikler saptanır”. Anlamaları sağlayan tüm yapılar içerisindeki ilişkiler ortaya çıkartılır (Günay, 2004b: 32).

*Sanat göstergelerinde birincil yansıtma işlevi aşularak, gösterge, gerçeği belli bir biçimde aktarmasını sağlayan ikincil özelliklerle donanmıştır. Böylece, sanat fotoğrafı vesikalık fotoğrafla karşılaştır: Nasıl ressamın sanatı, sanat kaygısı gütmeyen fotoğrafçının zanaatıyla, plak yorumla, vb. karşılaştırırsa. Yazın (edebiyat) ve özellikle de şiir dil sanatıdır. Ne var ki bunları incelemek deyişbilime (stilistik) düşer. Bu konular bizi burada yalnızca dolaylı olarak ilgilendirir (Guiraud, 1999: 29).*

Gösterge-taşıyıcı nesne olarak ifade edilen resmin benzetme dışı öğelerine değinecek olursak: “Bunlar renkli çizgi ya da benek gibi “imge birimleri”dir. Göstergesel resimlere özgü düzanlamsal benzerlik bakımından, bu öğeler, temsil ettikleri nesnelere farklı niteliklere sahiptirler” (Tükel, 1989: 14). Kagan’a göre, sanatsal biçimler gösterge özelliği taşır. Bu bakımdan sanatsal üretimlerin bünyesinde barındırdığı dilin çözümlenmesi gerekmektedir. Sanat eserlerinin formlarında yer alan bildirişim sistemlerinin açıklanması gerekir. Sanatsal bildirişimler kendilerine özgü bir sistem içerisinde tasarlanırlar. Bu bildirişimlerin altında yatan kodlar ve şifreler değiştirilemez. Bu noktada sanatın gösterge ya da gösterge dizgelerinden oluşan bir sisteme ihtiyacı ortaya çıkmaktadır. Bilimsel bir bildirişim ile sanatsal bildirişim arasındaki fark “...bilimsel bir bildirişim, her türlü gösterge sistemiyle ortaya konup, bir sistemden öbürüne geçişte rahatça kod değiştirebilirken; sanatsal bir bildirişimi, kendisini cisimlendiren imgesel göstergeden sökmek olanaksızdır”. Sonuç olarak göstergenin yapısıyla aktarmak istediği ileti arasında sıkı bir bağ vardır. “Bu yüzden, soyut anlamın aktarılabilmesi için, insanoğlu tarafından her türlü sanatsal kod ve her türlü söze dil uydurulmuştur” (Kagan, 2008: 269-270). Soyut resim (non-figüratif) her ne kadar dünya gerçekliğinden uzak ya da arındırılmış sanat ürünlerine söylene de, sanatçı soyut eserini üretirken duygu ve düşüncelerini baskın bir şekilde kullanır. Fakat soyut sanat ürünlerinin özünde var olan dünya gerçekliklerinden esinlenme ya da tasarlanan tasarımın çıkış noktasının gerçeklik olduğunu ifade etmek doğru olacaktır. Birçok soyut sanat eserine verilen isimler, çalışmalar bittikten sonra verilmiştir. Soyut dışavurumcu sanatçılardan Pollock, eserlerini üretirken genellikle doğaçlama ya da spontane bir süreç izlemektedir. Soyut sanat, göstergebilimsel açıdan belki de uçsuz



bucaksız bir evrenin imgelerini izleyicinin algı yetisine sunulmaktadır. Eserde yer alan nesnelere ya da varlıklar ile hiçbir gerçeklik bağlantısı kuramayan izleyici, anlamlandırma sürecinde sınırları zorlayarak sanatçının ifade etmek istediğinin ötesinde farklı noktalara erişebilir. Bertrand'ın ifade ettiği gibi “anlatı izlencesindeki kipsel yapılar, öznenin diğer eyleyenlerle etkileşimde bulunmasını sağlar” (Bertrand, 2000: 27; Akt. Günay, 2004b: 44). Bu noktalar, eserin üreticisi olan sanatçıyı bile hayretler içerisinde bırakabilir. Bazı sanatçılar eserlerinin izleyiciler tarafından farklı şekillerde yorumlanmasını isteyebilirler. Soyut sanatçılar, bu süreçte en çok eserlerine verdikleri isimler üzerinden amaçlarına ulaşmak isterler. Bu bir bakıma izleyenin sanat eserini anlamlandırma sürecinde belirli kalıpların arasında sıkışıp kalmasına neden olmaktadır. Sanatçı eserini üretir, izleyici ise duygu ve düşünceleri ekseninde özgür iradesiyle eseri yorumsal bağlamda biçimlendirir. Sanat eserinin çözümlenmesine yönelik Öztokat, şu ifadeleri kullanmıştır:

*Özetlemek gerekirse görsel dil, tıpkı doğal dil dizgeleri gibi bağıntı (dizisel, dizimsel) ve ilişkilerden (karşıtlık, benzerlik, çelişkinlik) oluşmuş bir yapı özelliği taşır. İnceleme aşamasında da tıpkı yazınsal metin çözümlenmesinde olduğu gibi, görsel metin aşamalı bir düzene göre bir sözce olarak ele alınır. İlk yaklaşımda görsel metin kesitlerine ayrılır. Bu işlem renk, çizgi, ana yüzeyler, vb. biçimsel ölçütlere göre yapılabileceği gibi anlatsal, betisel, izleksel, tutkusal, vb. ölçütler göz önüne alınarak da yapılabilir. (birinci tür ölçütler özellikle soyut resimde, ikinci türden ölçütler betisel resim çözümlenmelerinde geçerlidir). Daha sonra bakışımızı her kesit üzerinde yoğunlaştırarak anlamı oluşturan temel katmanları saptayabiliriz. Gözlemler ilk aşamada sözcenin yüzeysel yapısında yoğunlaştıktan sonra derin yapıda yerdeşlikler saptanır (Öztokat, 1998: 256).*

“Resim-göstergenin ayırıcı özelliği, anlamsal (semantic) işlevinin geniş kapsamlı olmasıdır. Bu nedenle imge-birimlerin keyfi niteliği sorun yaratmaz. Resim-gösterge, gitgide benzetmeci bir kılığa bürünmüş, bu da eski sanat yapıtlarından çoğunun yanlış yorumlanmasına yol açmıştır” (Tükel, 1989: 14). Günümüzde plastik sanatlar, göstergebilimin inceleme alanına girmektedir. Plastik sanatları sözce olarak ele aldığımızda, verilmek istenen mesajın yani ifade edilmek istenenin ifade ediliş biçimini/şeklini kapsayan bir bakıma içine alan sözcelem bileşenini de göz önünde bulundurmanız gerekmektedir. Yazınsal göstergebilimi alanında sözcelem konusunun bazı noktalarda tartışılır olması ya da belirsizliğini koruması düşünüldüğünde, özellikle plastik sanatlarda sözcelem kuramının tartışılır hale gelmesini kaçınılmaz kılmıştır (Öztokat, 1998: 256). Sözce; “Göstergebilimde: Herhangi bir gösterge dizgesinin (özellikle sözlü ya da yazılı dilin), bir çözümlenmeye

girişmeden önce de var olan anlam yüklü kesiti” (Rifat, 2013a: 208) dir. Sanatsal üretimlerin duygu ve düşüncelerin ürünleri olduğu ve dünya gerçekliğinden bir noktada koparıldıkları düşünüldüğünde, sanat eserlerinin sözcem bileşenlerinin ortaya çıkartılıp incelenebilmesi noktasında belirsizlikler bulunduğu söylenebilir. Soyut sanatta, dünya gerçekliğine yönelik bir ileti ya da gönderge bulmanın zor olduğu ortak kanıdır. Soyut resim de kendi içerisinde biçimsel anlamda farklılıklar barındırır. Geometrik soyutlama, figüratif soyutlama, lirik soyutlama / non-figüratif soyutlama olarak soyut resim kendi içinde türlere ayrılmaktadır. Soyutlama türleri arasında geometrik soyutlama ve figüratif soyutlamada, dünya gerçekliğinden yola çıkılarak kullanılan nesnelere ya da varlıkların deforme edilip, renksel ve şekilsel değişikliklerle bir bakıma asli görünümünden uzaklaştırılarak yansıtılma çabası güdülmüştür. Bu resimlerin dokularında sözcem bileşenlerine zor da olsa bir nebze ulaşılabilme durumu söz konusudur. Non-figüratif ve lirik soyutlamada ise, nesnelere dünya gerçekliğinden tam olarak kopartılarak izleyiciye sunulur. Bu durum alıcıların yani izleyicilerin sanat eserini anlamlandırmalarını zorlaştırmaktadır. Sanatçı, sanat eserinin biçimlendirilmesinde etken konumdadır. Eserinin çözümlenme aşamasında bünyesinde barındırdığı kodların farkında olan kişi kendisidir. Bu nedenle bu tür eserlerin sözcem bileşenleri arasındaki dokuları tespit edip, aralarında ilişki kurabilmek oldukça zordur.

*Sanat dilindeki anlamlandırma bağıntıları belli bir yapı içinde bulunabilir. Burada sanat dediğimizde, söz konusu olan aslında özel bir sanat yapısıdır ve bu yapıda sanatçı istediği gibi, tümüyle egemen olduğu karşıtlıklar ve değerler oluşturur. Sanatçının ne beklediği bir “yanıt”, ne de ortadan kaldırması gereken bir çelişki vardır: sanatçı yalnızca, bilinçli ya da bilinçsiz ölçütlerle, bir görüşü dile getirmek ister: kurduğu yapı tümüyle bu görüşün izlerini taşır ve gerçekliğini oluşturur (Benveniste, 1995: 121-122).*

Bir sanat eserini çözümlenmek ya da anlamlandırmak için birden çok yöntemin olduğunu ifade eden Read, bu yöntemlerin kullanılması sürecinde resmin fiziksel elemanlarını ele alır. Bu elemanları teker teker inceleyerek birbirleriyle olan bağlarını kullanarak çözümlenme yapılabileceğini ifade eder. Bu elemanları, “...Çizginin ritmi, biçimlerin yığılması, mekân, ışık-gölge ve renk” olarak ifade eder. Verilen bu elemanların değerlendiriliş sırasının sanatçının zihinsel çabalarıyla şekillendiğini belirtir (Read, 2014: 25).

### **1. 1. 5 Göstergebilimin Dayandırıldığı Temel İlkeler**

Bu alt başlıkta, tüketim kültürü ve sanat ilişkisi bağlamında göstergebilimsel açıdan enstalasyon çalışmalarının çözümlenebilmesi noktasında, göstergebilimcilerin yaygın olarak kullandığı ‘yapısalcılık’ ve ‘yapısökümcülük (yapıbozumculuk)’ ilkelerine ve Paris Göstergebilim Okulu kurucularından olan A. J. Greimas’ın göstergebilimsel çözümleme yöntemine değinilmiştir.

#### **1. 1. 5. 1 Yapısalcılık**

‘Yapısalcılık’ ve ‘yapı’ kavramı birbirine benzer, aralarında çağrışım uyandıran kavramlar olarak algılanmaktadır (Nar, 2014: 31). “Yapısalcılığın öncüsü olan Levi-Strauss'a göre "yapı" toplumun yapısı değil; düşüncelerin, insan aklının kalıplarının yapısıdır” (Erdoğan ve Alemdar, 2010: 322). Günay’a göre yapı kavramı, göstergebilimsel ve dilbilimsel çözümlenelerde önem arz eder. Bu çözümlenelerde, anlam “...iki terim-nesnenin birbiriyle kurduğu ilişkiden...” doğar. Terim ve nesnenin birbiriyle olan ilişkisi ‘yapısal’ bir durumu ortaya koyar. Bu durum dilsel yapılarda da geçerlidir. “Yani ‘yapı’ kavramı en az iki terim ve bu terimler arasındaki ilişkiyi belirten bir durumdur” (Günay, 2004a: 150). “Göstergebilim, yapı kavramını yapısalcılıktan alıp kullanıma sokmuştur” (Sayın, 2014: 40). “İletişimde, göstergebilim, antropoloji, sosyoloji ve edebiyat eleştirisini birleştiren analiz biçimine “yapısalcılık” denir” (Erdoğan ve Alemdar, 2010: 322). Saussure’ün dilbilim eksenli geliştirdiği yapısalcılık akımını “dil bir dizgedir” ifadesiyle özetlemiştir. Bu ifadeden anlaşılacağı üzere Saussure, “...dili bir yapı, bir dizge...” olarak incelemektedir. Çağdaş dilbilim Saussure’ün dilbilim alanındaki çalışmalardan beslenerek ortaya çıkmıştır. Saussure, “dil”i incelerken sübjektif/öznel değerlendirmelerden kaçınarak, “dil”i objektif/nesnel kriterlere göre incelemiştir (Kıran ve Kıran, 2013: 115). Yapısalcılık, “...dilde ya da diğer inceleme alanlarında yapı içi özelliklere yönelik çeşitli uygulama ve kuramsal yaklaşımlar getirir” (Günay, 2004a: 150). Yapısalcılık, “Olguları bir bütünün öğeleri olarak ve bu bütün içindeki ilişkileri bakımından...” ele alır (Vardar, 2002: 219). “Tarihsel açıdan değil de yöntembilimsel açıdan, Anlatının Yapısal Çözümlemesi’nin kökeni, kuşkusuz yapısal diye adlandırılan dilbilimin yeni gelişmelerinde yer alır” (Barthes, 2014a: 146). Yapısalcı düşünce 1960’lı yıllardan günümüze kadar ki süreçte göstergebilim

alanında büyük gelişme göstermiştir (Yücel, 2015: 109). Rifat'a göre, dilbilim eksenli gelişen bir kuram olan yapısalcılık, insan bilimlerinin diğer dallarında da kullanılır. Göstergebilimsel çözümlenmelerde de kullanılan yapısalcılık, "Gösterge dizgelerini ya da anlamlı bütünleri hem anlatımın biçimi hem içeriğin biçimi açısından inceleyen *yapısal anlatı çözümlenmesidir*" (Rifat, 2013a: 237). Yapısalcılık, metnin yüzeyinde yer alan göstergelerin altında yatan anlamsal boyutlarının ortaya çıkartılmasında kullanılan bir yöntemdir. Bu süreçte yer alan birimler tek başına herhangi bir anlam ifade etmezler. Birimler sistemde aralarında kurdukları ilişki ile anlamlandırma sürecinde önemli bir rol üstlenerek bu sistemin bir parçası olurlar (Moran, 2014: 186). Demir, Lévi-Strauss'un 'Mit ve Anlam' isimli kitabında, "Lévi-Strauss'un, Saussure ve Jakobson linguistiğinden devraldığı ve işlediği temel fikir basitçe şudur: Anlam kendi başına değil, ancak ilişki içinde var olabilir" (Demir, 2013: 13 Önsöz Bölümü). "Yapısalcılık metnin okunmasını ve kültürün okunmasını sağlar. Göstergebilimden (semiotics) geçerek, yapısalcılık, bizi her şeyi "metinsel" olarak görmeye götürür. Yapısalcılık işaretlerin incelemesi olan "göstergebilim" için temel oluşturur" (Erdoğan ve Alemdar, 2010: 323). "... yapı ve yapısalcılığın hem sosyolojide hem de göstergebilimde yaygın bir biçimde kullanıldığı söylenebilir. Bu yapısal çözümlenmeler sosyoloji ve göstergebilimi birbirine yaklaştırmıştır" (Sayın, 2014: 41). Tüm olguların oluşum süreçlerinin arkasında yatan dizge ve yapıları tespit edip gün yüzüne çıkartarak çözümlenmelerini sağlamak yapısalcılık yaklaşımının amaçları arasındadır (Çevikbaş, 2002: 140). Yapısalcılık, sınırsız sayıda göstergenin kaynağını ve 'dil'ini her türlü karmaşıklığa rağmen betimlemeye çalışır (Barthes, 1988: 9). "Yapısalcı devrim, fenomenleri parça ve bütün (whole) çerçevesinde analiz eden ve bir yapıyı ortak bir sistem içerisinde parçaların karşılıklı bağıntısı olarak tanımlayan bütüncü (holistic) analizleri yaygınlaştırdı" (Best ve Kellner, 2011: 34). Yücel, Saussure'dan Greimas'a kadar tüm yapısalcıların eserlerinde kolaylıkla tespit edilebilecek yönelimleri şu şekilde özetler:

1. Ele alınan nesnenin "kendi başına ve kendi kendisi için" incelenmesi;
2. Nesnenin kendi öğeleri arasındaki bağıntılardan oluşan bir "dizge" olarak ele alınması;
3. Söz konusu dizge içinde her zaman işlevi göz önünde bulundurma ve her olguyu bağlı olduğu dizgeye dayandırma zorunluluğunun sonucu olarak, nesnenin artsüremlilik içinde değil, eşsüremlilik değerlendirilmesi;
4. Bunun sonucu olarak, köken, gelişim, etkileşim, vb. türünden artsüremsel sorunlara ancak nesnenin elden geldiğince eksiksiz bir

*çözümlemesi yapıldıktan sonra ve bunların da eşsüremsel olgular gibi dizgesel olarak ele alınmalarını sağlayacak yöntemler geliştirilebildiği ölçüde yer verilmesi;*

*5. Nesnenin “kendi başına ve kendi kendisi için” incelenmesinin sonucu olarak, “doğaötesel” değil, “özdekçi” bir tutum izlenmesi;*

*6. Bu yaklaşımın felsefel, siyasal ya da sanatsal bir öğreti değil, tutarlı bir çözümleme yöntemi olmaya yönelmesi, ... (Yücel, 2015: 18).*

Yapısalcılık özünde, yüzeysellikten öte derinlerde yatan anlamları ortaya çıkartmaya çalışır. Yapıtın oluşum sürecine etki eden öğelerin (birimlerin) tek olarak bir anlam ifade etmedikleri, birimleri birbirleriyle ilişkilendirerek aralarındaki ilişki ile anlamlı hale gelebileceklerini savunur (Tüfekçi, 2004: 50). “Yazınsal dizinin dizgesi her şeyden önce yazınsal dizideki işlevlerin bir dizgesidir; bu yazınsal dizi de öteki dizilerle sürekli olarak karşılıklı bağıntı halindedir” (Tinyanov, 2010: 121). Birçok uygulama alanında varlık gösteren yapısalcı çözümleme, ağırlıklı olarak “...masal, tiyatro, roman, sinema gibi anlatı metnine sahip alanlarda...” kullanılmaktadır. Yapısalcı çözümlemede bütünü oluşturan parçaların (öğelerin) tek tek tespit edilerek, “...bu öğelerin nasıl bir kurulum içinde birbirleriyle ilişkilendirildiklerinin bulunması esasına dayanmaktadır” (Sözen, 2013: 610). “Yapısalcılık simge sistemlerinin, bilinç dışının ve toplumsal ilişkilerin öncelik taşıdığını, bunların karşısında öznenin ve anlamın türevsel olduğunu vurguladı. Bu modelde anlam, özerk bir öznenin şeffaf amaçlarının yaratacağı değildi; ...” (Best ve Kellner, 2011: 35). “Yapısalcılıkla özdeşleşen göstergebilim insanın yaşamına yön veren her edimin bir dizgeye bağlandığını ve anlam olgusunun, dizge içinde yer alan öğelerin kendi aralarında kurdukları ilişkilerden meydana geldiğini...” (Öztoğat, 2015: 60 ) ifade edebiliriz.

*Yapısalcı araştırmacı bir anlatıyı incelerken, onun oluşumunu, içerdiği öğelerin tarihçesini ya da bütününi betimlemek yerine, o yapıtın etkin öğelerini bularak hangi anlatımsal sözdizimi kurallarına uyduklarını, nasıl bir bileşim çizelgesi gösterdiklerini, yapısal özelliklerini ve bu yapısal düzenin anlama olan katkısını belirlemeye çalışır (Yüksel, 1995: 52; Akt. Tüfekçi, 2004: 57).*

“...dilbilimin önünde açılan yolların kalkış noktasını dün olduğu gibi bugün de yapısal yaklaşımların oluşturduğunu ve yapı kavramının, değişik yorumlara karşın, günümüzde de temel nitelikli dilbilim kavramı olduğunu söyleyebiliriz” (Vardar, 2001: 144). Yapısalcılar, kendilerinden önceki insan (birey) merkezli anlayışın aksine “...toplumsal fenomenleri, yapı, kural, kod ve sistem çerçevesinde...” inceleyerek çözümlemeye çalışır (Çevikbaş, 2002: 141). Sanat

eserlerinin göstergebilimsel çözümlerinde, sanatçının değil sanat eserinin merkeze alınması “...yapısalcı dilbilimden kaynaklanan bir yöntem...” oluşundan kaynaklanmaktadır (Batu, 2011: 18). Yapısalcılıkla ilgili yapılan bu tanım ve açıklamalar doğrultusunda şu ifadelere yer verebiliriz. Yapısalcılık, bilindiği üzere Saussure’ün dilbilim çalışmaları ile ortaya çıkan ve metni (yapıtı) oluşturan yapıların aralarındaki ilişkileri ortaya çıkartmaya yönelik kullanılan bir stratejidir. Yapısalcılığın çıkış noktası, Saussure’ün “gösteren ile gösterilen arasında anlamlı ilişki vardır” söylemidir. Bir bakıma Saussure, metnin ya da eserin betisel (yüzeysel) öğelerinin izleksel (derinsel) öğelerle ilişkili olduğunu ifade etmeye çalışmıştır. Yapısalcılar, eserlerin ya da metinlerin gösterenlerinden yola çıkarak gösterilen (yananlam) boyutuna ulaşabilmek için, metni (yapıt, sanat eseri) merkeze alarak nesnel değerlendirmelerden geçirirler. Yapısalcılık anlayışı, bir eserin sanatçısının hayatı ya da kuramsal alt yapısı, eserin üretildiği dönemin sosyo-kültürel yapısı (tarihsellik ilkesi), vb. sanat eserini ikinci plana atacak bakış açılarını reddeder. Yapısalcılık anlayışında aslolan ele alınacak sanat eserinin o anki “biçimsel özellikleri” dir. Dolayısıyla, sanat eserinin üretim sürecine etki eden etkenleri değil, sanat eserini merkeze alan bir anlayışı benimser. Yapısalcılık stratejisiyle her gösterge bir diğer gösterge ile ilişkilendirilir. Metinlerde ya da sanat eserlerinde bulunan her göstergenin en küçük anlambilimciğine varıncaya kadar ele alınır. Tüm göstergelerin birbirleriyle olan ilişkileri o eserin ya da metnin tümünün anlamlandırılmasını sağlayacaktır. Sonuç itibarıyla yapısalcılıkta, bütünü oluşturan her parça bütün için büyük öneme sahiptir.

### **1. 1. 5. 2 Yapısökümcülük / Yapıbozumculuk**

Harvey’e göre 1960 sonrası başlayan, fikir babalığını J. Derrida’nın yaptığı ‘yapıbozumculuk’ felsefi bir yapıdan ziyade metinler üzerinde inceleme yapmaya, metinleri okumaya yönelik bir yöntemdir. “Metinler yaratan ya da sözcükler kullanan yazarlar, bunu, daha önce karşılaşmış oldukları başka metinler ve sözcükler temelinde yaparken, okuyucular da onların metinlerini benzer biçimde ale alırlar”. Yazılan metinler bazen yazarın o anda düşünmediği fakat içerisinde farklı birçok mesajı barındıran yapılar ortaya çıkarır. Yazar her ne kadar metne hâkim olmaya çalışırsa çalışsın, bu çabalar boşa harcanan çabalardır. Bunun nedeni olarak metinler arasında sürekli bir ilişki söz konusudur ve bu ilişkiden birçok farklı anlamlar ortaya

çıkar. Yapıbozumculuk, “...bir metnin içinde bir başkasını aramak, bir metni bir başkası için de eritmek ya da bir metni bir başkası içinde inşa etmektir” (Harvey, 2014: 65-67 arası). Derrida'nın ifadeleriyle, “Anlamın anlamı sonsuz imadır, gösterenin gösterilene sonu nereye varacağı belirsiz bir şekilde yaptığı göndermedir...” (Derrida, 1973: 58; Akt. Best ve Kellner, 2011: 37). Yapıbozumculuğa göre, incelenen göstergenin anlamlandırılmasında, kesin ifadelere rastlamak mümkün değildir. Ele alınan her gösterge farklı bir gösterene işaret eder (Aysever, 2004: 95).

*J. Derrida'ya, onun Amerikadaki öğrencilerine, özellikle de jonathan culler'a göre yapıbozma temelde şu işlemleri gerçekleştirir:*

*- bir metne egemen olan karşıtlığı ve bu karşıtlığın ayrıcalıklı ögesini ortaya çıkarmak;*

*- karşıtlığın metafizik ve ideolojik önvarsayımlarını belirgin duruma getirmek;*

*- bu karşıtlığın, kendisi tarafından kurulduğu kabul edilen aynı metin içinde nasıl bozulup parçalandığını ve tam tersi bir durumun nasıl ortaya çıktığını göstermek;*

*- karşıtlığı altüst etmek ve böylece, daha önce ayrıcalıklı görünmeyen ögeyi ön plana çıkarmak;*

*- karşıtlığı sarsıp, yerinden oynatıp, metnin söz konusu olan sorunsal alanına yeni bir görünüm kazandırmak, yeni bir biçim vermek (Rifat, 2013b: 160).*

Saussure'ün gösteren ile 'gösterilen arasında bir bağ vardır' görüşünün aksine, Derrida gösteren ile gösterilen arasında bir bağın olmadığı görüşünü savunur. Bu görüşünde gösteren ile gösterilenin birbirinden koptuğunu ve tekrar bir araya geldiğini belirtir. Derrida, “...bir gösterge, her zaman başka göstergelere gönderme yapmakta (...) ve bu süreç içinde gösteren gösterilene dönüşmektedir” diyerek göstergelerin anlamının hiçbir zaman kesin olamayacağına vurgu yapar (Şaylan, 2009: 260-261). “...yapıbozum bizi geleneği, sürekli yine onun sınırları içine geri düşmeyi göze alarak yapıbozuma uğratmak gibi sonu belirsiz bir işin içine sokmaz; aksine geleneğin etrafından dolanmamıza imkân tanır” (Critchley, 1998: 50). Critchley'in bu görüşünün aksine Aysever yapıbozum'dan “bir izler oyunu” olarak bahsetmektedir. “...bir gösterge, bir gösterenden bir başka gösterene doğru giden sonsuz bir izler oyunu...” diyerek bir anlamdan başka bir anlamın türediği sonu olmayan bir anlamlandırma sürecinden bahsetmektedir (Aysever, 2004: 99). Derrida, metinlerin ya da yapıtların anlamının yapıtta yer almayan, yapıt dışı anlamlarla ilişkili olduğunu savunur. Bundan dolayı “...metni, yapı-sökme yöntemiyle didik

didik eder...”. Derrida’ya göre, bu nedenler düşünüldüğünde metnin anlamsal boyutu sabit değildir. Aksine değişken ve içerisinde çelişkiler barındıran bir yapıya sahiptir. “...hiçbir metnin tek ve kesin anlamı olamaz” (Moran, 2014: 202). Derrida’ya göre, bir metni okuyan kişi o metne göndericinin yüklediği kod ve şifreleri tespit ederek metni anlamlandırmak ister. Bu noktada, göndericinin metne yüklediği anlam ile alıcının metne yüklediği anlam arasında farklılıklar olacaktır. Bu durumu Derrida “*anlamlandırma farkı*” olarak ifade eder. Anlamlandırma kişiden kişiye farklılık gösterebilir. Dolayısıyla aynı metni bireyler farklı şekillerde yorumlayabilir. Derrida, insanların “dil” olgusunu kullanırken ortaya bir “metin” çıkardıklarını ifade eder. Ortaya çıkan bu metin, ister istemez daha önce yazılan metinlerden alıntı ve atıf yapılarak yazılmaktadır. Dolayısıyla alıntılardan oluşturulan metin “...bir *deconstruction*’dur ama aynı zamanda metnin oluşumu ile bir *construction* yapılmaktadır”. Burada vurgu yapılmak istenen, metnin oluşum sürecinde alıntı yapılan ya da esinlenen kaynakların yazarları eserlerini yazarken amaçladıkları şeyden ziyade, anlamlandırılma, kendine özgü bir sistem içerisinde yapılacaktır. Bir bakıma Derrida’nın vurgu yaptığı “*deconstruction*” süreci ortaya çıkacaktır. Metni anlamlandıracak olan kişi metinde yazarın yaptığı alıntı ve atıfları değerlendirerek, yazara ait ifadeler ile anlatılara gönderme yaparak metni anlamlandıracaktır. “Bu gönderme yaparak anlamlandırma, *yapıştırma* ve *montaj* olarak tanımlanmaktadır. Buna göre, metnin *deconstruction*’u başka metinlerden alınıp montaj ya da yapıştırma yoluyla metnin anlamlandırılmasını ifade etmektedir” (Şaylan, 2009: 263-264).

*Derrida’nın yapısökümü stratejisinden hareketle sanat nesnelere okurken sıklıkla düşünürün temel argümanlarına yeniden göz atmak gerekiyor. Bu strateji; sanatsal eylemlerdeki silme ediminin tümüyle yok etmeye ya da okunaksızlaştırmaya değil, kendi yapısal kuruluşunu büsbütün yitirmemiş metin ya da görsel varlık alanına yönlendirilmekte. Böylece müdahale ile görünür kılınan ikilik ve karşılaştırılabilirlik; Derrida’nın anlamı yeniden kurarken en çok önemseydiği ‘metodoloji’ gibi görünüyor (Şahiner, 2015: 71).*

Derrida’nın yapısökümüne göre, bir metin ya da sanat eserinde yer alan göstergeler arasında bir ilişki bulunmaz. Metnin anlamlandırılmasında göstergelerin birbirleriyle olan ilişkisi bir anlam ifade etmez. Derrida için, “...bir gösterenin anlam üretmesi bir diğer gösteren sayesinde tamamlanır diyemeyiz, çünkü ikinci gösterenin de anlamı bir diğer gösterene bağlıdır ve bu zincirleme bağıntının sonu gelmez” (Moran, 2014: 202). Şu ana kadar ele aldığımız ‘yapıbozum / yapısöküm’ kavramına



ilişkin tanım ve açıklamalar ekseninde şu fadeleri kullanabiliriz. Yapıbozum, metin ve sanat eserlerinin çözümlenmesi ya da incelenmesi sürecinde göstergebilimciler tarafından kullanılan bir yöntemdir. Bu yöntem, yapısalcılığın “göstergelerin birbirleriyle olan ilişkilerini kullanarak, parçaları birleştirerek anlamlandırma sürecini bitiren” anlayışın aksine, ele alınan metinde incelenen göstergelerin birbirleriyle etkileşimi söz konusu değildir. Yapıbozumculukta, tek tek incelenen göstergelerden farklı (yeni) göstergeler türetilir. Türetilen göstergelerden de yeni göstergeler türetilir. Bu türetme işlemi sonsuza kadar sürer. Bir bakıma “göstergeden göstergenin türetildiği bir sistem” ortaya çıkar. Bu sistemde incelenen metin ve sanat eserinin anlamlandırılmasında güçlükler ortaya çıkmaktadır. Çünkü ele alınan metnin ya da eserin içinde barındırdığı göstergeler, birbirleriyle ilişkilendirilerek yapıt ortaya konulmuştur. Anlamlandırma sürecinde bu ilişkinin gözardı edilmesi sanatçının ortaya koymuş olduğu yapıtın derinlerde yatan mesajının doğru bir şekilde algılanamaması gibi bir durumu ortaya çıkartacaktır. Göndericinin (yazar, sanatçı) vermek istediği mesajın yerine, okuyucunun yorumları doğrultusunda oluşan anlam esere yüklenecektir. Bu durum, yapıtın anlamlandırılması noktasında sorunların oluşmasına neden olacaktır. Yapıbozumcu anlayışla yapıta yaklaşan okuyucu, “yapıtın asli unsurlarından uzaklaşarak sınırları ortadan kalkmış yorum evreninde” çırpınır vaziyette kendisini bulacağı söylenebilir.

### **1. 1. 6 Paris Göstergebilim Okulu ve Algirdas Julien Greimas**

Paris Göstergebilim Okulunun temelleri İkinci Dünya Savaşından sonra atıldı. “...insan bilimleri alanındaki yöntemlerin gelişmesi sonucu, göstergebilimsel etkinlikler hem hızlandı hem de çeşitlilik kazandı”. Göstergebilim alanında en yoğun çalışmaların yapıldığı ülke Fransa’dır. Öncelikle 1960’lı yıllardan başlayarak günümüze kadar ki süreçte birçok disiplinde kullanılmaya çalışılan göstergebilim ile ilgili birçok alanda yapılan çalışmalarda Fransız göstergebilimciler ön plana çıkar. Litvanya asıllı Fransız göstergebilimci A. J. Greimas, “...göstergebilimi kendi kendine yeten, özerk bir bilimsel tasarı biçiminde ortaya atıp çevresinde oluşturduğu Paris Göstergebilim Okulu’yla bu tasarısını değişik alanlara yönelik uygulamalarla geliştirmiştir” (Rifat, 2013b: 139-140). “...Paris Göstergebilim Okulu’nun çevresinde toplanan ya da belirli oranlarda ondan esinlenen göstergebilimcilerin kuramsal ve uygulamalı yapıtları büyük bir toplama ulaşıyordu” (Yücel, 2015:

171). Paris Göstergebilim Okulu, Algirdas Julien Greimas'ın görüşleri doğrultusunda çalışmalarını sürdüren ve bu doğrultuda çalışan araştırmacıların oluşturduğu bir topluluktur (Rifat, 2013b: 206). Bu okulun kurucusu olan Greimas, "...söylensel yapı çözümlenmeleriyle adeta devrim yaratan Georges Dumézil ve Claude Lévi-Strauss'un gösterdiği gibi, yazınsal yapıtların bir derin bir de yüzey yapıdan oluştuğuna dikkat çekmiştir" (Öztoğat, 2015: 64). "Paris Göstergebilim Topluluğu, çalışmalarını, bitmiş, bütünlenmiş bir bilim, bir kuram, ilkeleri değişmeyecek biçimde çözümlenmiş bir çözümlenme örnekçesi olarak değil, gelişmesi sürmekte ve sürecek olan bir bilimsel tasarı olarak görür" (Rifat, 2013b: 193). Coquet, Paris Göstergebilim Okuluna göre göstergebilim, "...göstergebilimin tasarısı, anlamlama dizgelerinin genel bir kuramını oluşturmaktır" (Rifat, 2014b: 355-356). Avrupa eksenli gelişen göstergebilim, "...başlangıcından bu yana inceleme konusu olarak her zaman anlam ve anlamlama olgusunu merkeze almıştır". 1960'lı yıllardan başlayarak günümüze kadar ulaşan bu anlayış, Fransız dilbilimci Greimas'ın öncülüğünde oluşturulan Paris Göstergebilim Okulu'nda benimsendi (Günay, 2004b: 29). Göstergebilimin bağımsız bir bilim dalı konumuna ulaşması, Greimas'ın 1960'lardan sonra bu alanda yapmış olduğu çalışmalar sayesinde olmuştur. Greimas, "Her tür anlamlı bütünün incelenmesine yönelik genel bir göstergebilim yöntemi..." tasarlamıştır. Anlamlı bütün incelemesine sadece yazı, metin, vb. dilsel göstergeleri değil, aynı zamanda resim, reklam, vb. dil dışı (görüntüsel) göstergeleri de dâhil etmiştir (Kıran ve Kıran, 2013: 381). "Greimas'çı göstergebilim hem anlamlama üzerine genel bir düşünce hem de anlamlı nesnelere çözümlenme yolunda bir yöntemler bütünü olmaya yönelmiştir" (Yücel, 2015: 127).

*Yapısal dilbilim, halkbilim, söylem incelemeleri gibi alanlarındaki çalışmalardan da esinlenen ve bugüne değin mantıksal boyuta ağırlık vermiş olan Greimas göstergebilimi, özü bakımından bir betiğin (yazınsal ya da yazın dışı), bir söylemin anlamını değil, anlam kuruluşunu çözümlenmede yararlanılacak gereci sunar, anlamlamanın yapısını ve kavranmasını yönlendiren koşulların yorumlanması, anlamsal tümellerin saptanması, anlam yapısını çözümlenme yöntemi olarak tanımlanır (Vardar, 2002: 110).*

Louis Hjelmslev'in geliştirdiği çözümlenme metodu Saussure'ün modelinin geliştirilmiş hali olduğu söylenebilir (Günay, 2008: 9). Aşağıdaki Şekil 7'de bu benzerlikler açıkça görülmektedir;


F. de Saussure	Louis Hjelmslev
<p>Gösterge</p> <p>Gösteren</p> <p>-----</p> <p>Gösterilen</p>	<p>Gösterge</p> <p>Anlatım</p> <p>-----</p> <p>İçerik</p> <p>B biçim</p> <p>Töz</p> <p>-----</p> <p>B biçim</p> <p>Töz</p>

**Şekil 7:** F. de Saussure ve L. Hjelmslev'in Görüşlerinin Karşılaştırılması (Günay, 2008: 9-10).

Greimas'ın göstergebilimsel yaklaşımı, L. Hjelmslev'in *biçim/töz* yapısından esinlenerek oluşturduğunu görmekteyiz. Greimas, Hjelmslev'in dilsel metinlere uyguladığı bu metodu farklı (dil dışı) dizgelere uygulamıştır. Bunu yaparken geliştirdiği çözümleme metodunu aşamalardan oluşacak şekilde düzenlemiştir (Öztoğat, 2015: 65). Greimas, metin ya da eserlerin sadece biçimsel özelliklerine odaklanmamıştır. Aynı zamanda düzenlamalarının ötesinde yansımalar boyutlarını da çözümleme sürecine dâhil etmiştir (Erkman-Akerson, 2005: 144). “Greimas göstergebilimi, anlamlı bütünlere özgü anlamsal ayrılıkları, anlamsal eklemlenişi, anlamın üretilişini (anlamlama) bir üst dil aracılığıyla yeniden üreterek yorumlamayı amaçlar” (Rifat, 2013b: 192). Greimas'a göre, bir söylem derinden yüzeye doğru üç katmandan meydana gelir. “Derin yapı ve yüzeysel yapı basamakları kendi içlerinde dizimsel ve anlamsal olarak eklemlenirler” (Kıran ve Kıran, 2007: 183). “Greimas'ın göstergebilimsel çözümleme için tasarladığı üst dil, doğal dillerin yapısından bağımsız olarak oluşturulmuş birbirini tanımlayan, birbirini denetleyen, yapma bir dildir. Üç ayrı düzeyin eklemlenmesinden oluşmuş bir aşamalar düzenidir” (Batu, 2011: 95-96).

*Greimas göstergebilimi, bir anlamlama kuramı olmak ve böyle bir kuramı geliştirmek ister. Yani, anlamın oluşumunu anlatım ve içerik düzleminde belirleyebilmek, anlamın kavranma biçimini ve nasıl üretildiğini ortaya koyabilmek için genel bir kuram geliştirir. Geliştirdiği örnekçelerle, anlam çözümlemesinde yetkin bir kuram olduğu herkes tarafından kabul edilmektedir. Çok değişik anlamlı yapılara uygulanarak yetkin çözümler yapılabilmektedir (Günay, 2002: 186).*

A. J. Greimas'ın Üretici Süreç Çizelgesi aşağıda (Şekil 8) yer almaktadır:

ÜRETİCİ SÜREÇ			
ANLATISAL YAPILAR	Sözdizimsel Bileşke		Anlamsal Bileşke
	(İzleksel Düzey)	Derin Düzey	Temel Sözdizim: Göstergibilimsel Dörtgen
(Anlatısal Düzey)	Yüzeysel Yapı	Anlatısal Sözdizim: Eyleyenler Çizelgesi ve İşleyişi	Anlatısal Anlam
SÖYLEMSEL YAPILAR (Betisel Düzey)	Söylemsel Sözdizim Söylemselleşme 		Söylemsel Anlam İzlekselleşme Betiselleşme
	Oyunculaşma	Süremselleşme	

Şekil 8: A. J. Greimas'ın Üretici Süreç Çizelgesi (Günay, 2002: 187).

Üretici süreç çizelgesi derin yapılardan başlanarak okunabildiği gibi, yüzeysel yapılardan yola çıkılarak da okunabilir. Bir çözümleme yapılırken, araştırmacı, bakış açısını, basamağını ya da bileşkesini seçerek dilediği okumayı yapabilir (Kıran ve Kıran, 2007: 183). Greimas'çı göstergibilimde çözümleme;

*Genel izlem (fr. parcours génératif) olarak adlandırılan ve anlamın oluşum, kavranım ve üretiliş sürecini açıklayan bu örnekçe üç aşamalı bir yapı olarak sunulur. Anlamlamanın eklemlenim yeri olarak adlandırılan bu özerk yapı üç aşama, doğal dünyadan ve doğal dilden ayrı ideal bir kurgudur. Genel izlemin üç özerk alanı; betisel düzey, anlatısal düzey ve izleksel düzey olarak adlandırılır (Günay, 2002: 187).*

### 1. 1. 6. 1 Betisel Düzey

Betisel düzeyde incelenecek olan metin ya da sanat eserinde yer alan göstergeler gerçek dünyadaki karşıtlıkları göz önünde bulundurularak ifade edilir. Göstergibilimsel çözümlemenin en kolay aşaması olarak ifade edilen betisel düzeyde göstergeler, doğrudan gerçek hayattaki nesnelere ilişkilendirilir. Betisel düzey, metinlerin çözümlenebilmesinde gerekli olan tüm doneleri bize sunmaz. Fakat sonraki iki aşamanın çözümlenebilmesinde yardımcı olur. Bir bakıma, Anlatısal Düzey ve Betisel Düzey için temel oluşturur. Bu düzeyde metin ya da sanat eseri, *kişi - zaman* ve *uzam* gibi birincil değerleri açısından değerlendirilir (Günay, 2002: 187). “Göstergibilimci metni çözümlerken işe söylem düzleminden başlar. Bu

aşamada metinde yer alan kişilerin yer aldıkları sürem ve uzam saptanmaya çalışılır. Daha sonra anlatsal düzeye geçilir” (Sayın, 2014: 129). “...anlamsal tümellerin kullanılmaya başlandığı aşamadır:...” (Rifat, 2011: 86). Göstergebilimsel çözümlemenin bu aşamasında, düzanlam ve yananlam şeması kullanılarak metin ya da sanat yapıtında yer alan göstergelerin bu iki boyutu ele alınıp incelenir (Batu, 2011: 90).

Gösterge	Düzanlam	Yananlam

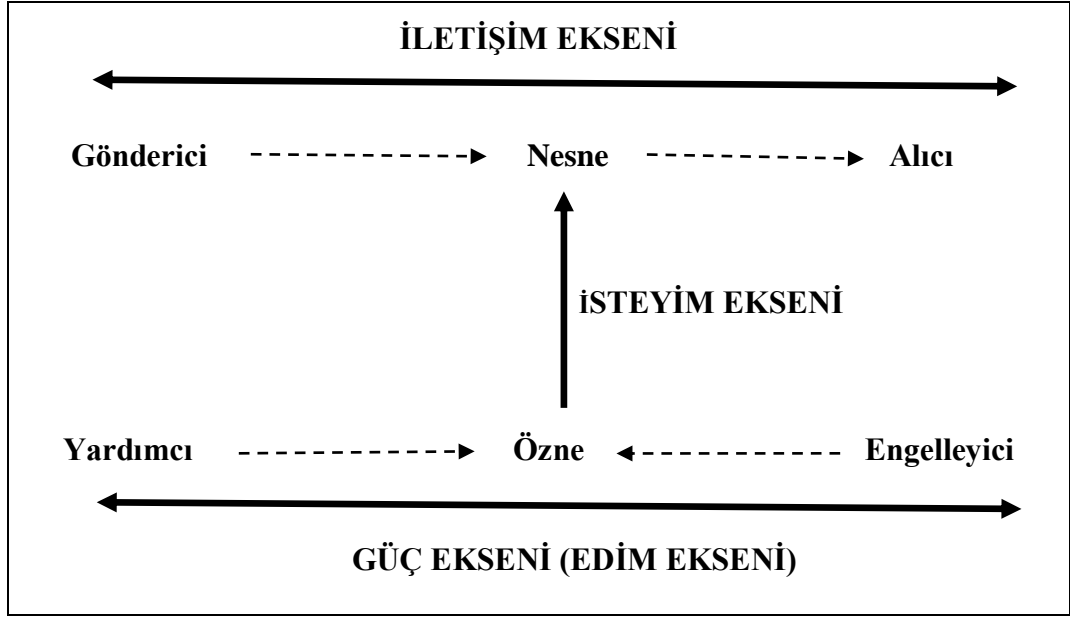
Şekil 9: Düzanlam ve Yananlam (Barthes, 2014a: 85-86).

Sanat eserleri bu düzeyde detaylı bir şekilde betimlenmesi gerekmektedir. Resim sanatıyla ilgili, “Noktalar, çizgiler, biçimler nelerdir, grafiksel düzenleme nasıldır gibi sorulara bu düzeyde yanıt aranır” (Günay, 2008: 19). Enstalasyon çalışmalarında ise, ‘nesne-mekân-süreç ve izleyici’ ile beraber *biçim-form* değerleri ortaya konmalıdır. Ele alınan gösterge ya da gösterge dizgelerinin düz anlamsal boyutları var olan gerçeklikle ilişkilendirilerek nesnel ölçütlerle belirtilir. Özellikle görüntüsel göstergelerle oluşturulan sanatsal formların (resim, heykel, enstalasyon, vb.) bu düzeyde doğru bir şekilde incelenmesi bir sonraki düzey olan anlatsal düzey için büyük önem arz etmektedir. Çözümlemenin ilk aşaması olan Betisel Düzey’de, eserin kesitlere ayrılma işlemi gerçekleştirilir.

### 1. 1. 6. 2 Anlatsal Düzey

Anlatsal Düzeyde, betisel düzeyde yer alan kavram ve olguların incelenerek aralarında tutarlı bir ilişki ortaya konulur. Çözümlemenin ilk aşamasında (Betisel Düzey) yer alan kavramlar arasındaki eksiklikler gözden geçirilerek giderilir (Rifat, 2013b: 202). Anlatı düzeyinde, söylemin belirgin olan öğeleri saptanıp bu öğeler üzerinde yoğunlaşılır. “Yüzeysel düzeyde yer alan Anlatı Düzeyi, içerik düzleminde bir “gösterilen” incelemesidir”. Okuyucu/izleyici bu noktada anlatının içeriğinden ziyade biçimini ortaya çıkartma çabası içerisinde (Uçan, 2015: 119-120). Betisel düzeyde ele alınan metin, sanat eseri, vb. anlatsal öğelerin analiz edildiği yerdir. Anlatının işleyiş biçiminin nasıl ortaya konulduğunun cevabı Anlatsal Düzeyde

verilir. Greimas'ın "Eyleyenler şeması, anlatı izlencesi bu aşamada gerçekleştirilir" (Günay, 2002: 188). Greimas'ın eyleyensel örnekçesine değinecek olursak;



Şekil 10: A. J. Greimas'ın Eyleyenler Şeması

(Kıran ve Kıran, 2007: 272-273; Rifat, 2014a: 74; Yücel, 2015: 147; Günay, 2002: 188).

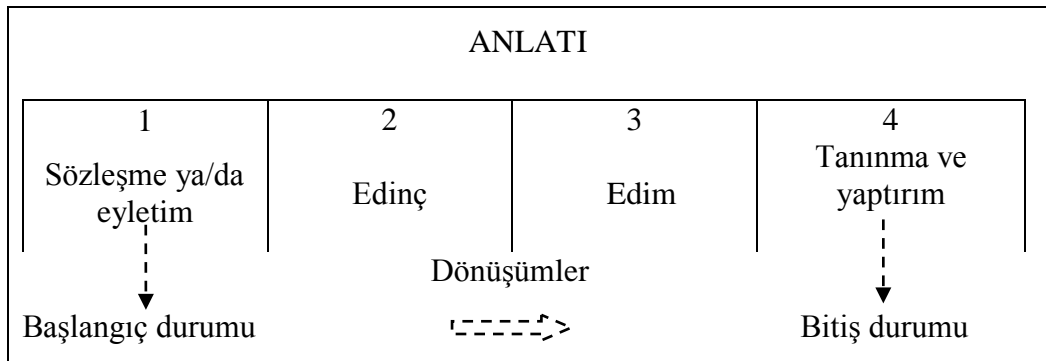
**a-İletişim Ekseni (Gönderici-Nesne-Alıcı):** İletişim ekseni, şekil 10'da görüldüğü üzere 'gönderici - nesne ve alıcı' arasındaki ilişki boyutunu ortaya konduğu eksendir. Bu eksende iletim aktarım ve alım gibi olgular ortaya çıkar (Yücel, 2015: 168-169). "...gönderici özneyi bir şey yapması için görevlendirir, alıcı (A) ise bu eylemden yarar sağlar. Ancak, kimi zaman özne bu göndericiye gereksinim duymadan kendi isteği ve kararıyla eyleme geçer" (Kıran ve Kıran, 2007: 280).

**b-İsteyim Ekseni (Özne-Nesne):** Bu eksende nesne-özne birlikteliği söz konusudur. Özne ve nesnenin konumunu belirleyen birbirleriyle olan ilişki boyutunu ortaya konduğu eksendir. Bu iki kavram birbirinden ayrı düşünülemez. "Özne genellikle önemli eylemlere katılan başkahramandır. Nesne ise kahramanın elde etmeyi istediği soyut ya da somut şey, ya da kimsedir" (Kıran ve Kıran, 2007: 273). Bu eksende özne işe dâhil olmadan iletim gerçekleşemez. Özne bu süreçte nesnenin alıcıya ulaşmasını sağlar (Yücel, 2015: 147).

**c-Edim Ekseni (Yardımcı-Özne-Engelleyici):** Bu eksende, yardımcı-özne-engelleyici olguları yer almaktadır. Edim ekseninde, öznenin amacına ulaşabilmesi

noktasında yardımcı (lar) , öznenin amacına ulaşamaması için çaba sarf eden engelleyici (ler) arasındaki etkileşimin söz konusu olduğu söylenebilir. Çözümlemenin bu aşamasında, özne ile birlikte yardımcı ve engelleyici aynı anda bulunmayabilir. Bazen yardımcı bazen engelleyici bazen de her ikisi özneye ilişki içerisine girer (Kıran ve Kıran, 2007: 284). Öznenin eylemini gerçekleştirebilme gücüne eriştiği aşamadır. Özneye elindeki gücü “...kimi kez bir kişi, kimi kez bir nesne, kimi kez bir nitelik, kimi kez bir bilgi olarak tanımlanan ya da bunların hepsini birden içeren destekleyici sağlar” (Yücel, 2015: 147-148). Greimas’ın geliştirdiği “göstergebilimsel dörtgen” yöntemi üç aşamadan oluşur. Bu aşamalarda yüzeysel betimlemelerden başlayıp, anlamın en soyut aşamasına uzanan üç aşamalı bir çözümleme süreci uygulanır (Greimas ve Courtés, 1979: 339; Akt. Günay, 2004b: 32).

“Greimas ve arkadaşlarının bilimsel söylem çözümlemelerinde de görüldüğü gibi, sözcelem ediminin öznesinin konumu oldukça karmaşıktır, hatta, eyleyen kavramı göz önüne alınınca, tek bir öznenen değil, birkaç öznenen söz etmek daha doğru olur” (Yücel, 2015: 168-169). Anlatısal düzey, “...yazarın birinci aşamada oluşturduğu anlam yapılarını anlatı izlencesine uygun olarak eyleyenlere veya işlevlere dönüştürdüğü düzeydir (...) Bu aşamada eyleyenler ve onların işlevlerine bakılır” (Sayın, 2014: 129). Anlatının her aşamasında farklı kiplikler bulunur (Uçan, 2015: 114). Anlatı izlencesi, bir anlatının başlangıç noktasından sonuç noktasına ulaştırılmasıdır. Daha geniş ifadeyle, “...bir edim sözcesinin bir durum sözcesini etkileyip yeni bir durum sözcesine dönüştürmesi sürecini göstergebilimciler *anlatı izlencesi* (anlatı programı) olarak adlandırırılar” (Rifat, 2011: 41). Anlatı izlencesi; eyletim, edinç, edim ve yaptırım olmak üzere dört aşamada oluşur (Günay, 2002: 188).



**Şekil 11:** Anlatı Şeması - (Kıran ve Kıran, 2013: 384)

**1. Evre: Sözleşme ya/da Eyletim:** Anlatı izlencesi bu evre ile başlar. Gönderici ile özne arasında bir sözleşme bulunur (Uçan, 2015: 115). Bu evrede, gönderen ile özne arasında bir ilişki söz konusudur (Sayın, 2014: 151). Gönderen izlenceyi uygulatırken özneye baskı kurarak onu etkisi altına almaya çalışır. Gönderenin bu davranışına karşın özne, gönderenin ortaya koymuş olduğu davranışları yorum süzgecinden geçirerek uygulama noktasında son kararını verir (Rifat, 2011: 42).

**2. Evre: Edinç:** Özne, nesneye hükmetmek için gerekli donanımları sağlar. Bu süreçte öznenin, ilgili alanda yetkinliğe sahip olması gerekmektedir. Harekete geçen özne, bazen ekleyenler tarafından engellenme süreciyle karşılaşır (Sayın, 2014: 151). Bu evrede gönderenin işlevi sonlanır. Özne ise aktifleşerek gerekli olan yetileri belli aşamalardan geçerek elde etmeye çalışır (Rifat, 2011: 42-43). Özne, bir sonraki evre olan edim için gereken doneleri elde eder (Uçan, 2015: 115).

**3. Evre: Edim:** Bu evrede özne, performansını ortaya koyarak eylemini gerçekleştirir (Uçan, 2015: 116). "...harekete geçmiş öznenin eylemlerindeki başarı düzeyi söz konusu olur. Öznenin edimi yüksekse nesnesine ulaşma olanağına sahip olur; aksi takdirde nesneye ulaşamaz" (Sayın, 2014: 151). Özne, edindiği yetileri kullanarak bu evrede asıl eylemini gerçekleştirir (Rifat, 2011: 43).

**4. Evre: Tanınma ve Yaptırım:** Bu evrede, öznenin gerçekleştirdiği performans gönderen tarafından değerlendirilir. Öznenin performansı başarılı veya başarısızlığı ödül/ceza ekseninde değerlendirilir (Rifat, 2011: 43). Bu cezalandırma ve ödüllendirme eylemi, öznenin hedeflenen nesneye ulaşım noktasında gerçekleştirilir (Uçan, 2015: 116).

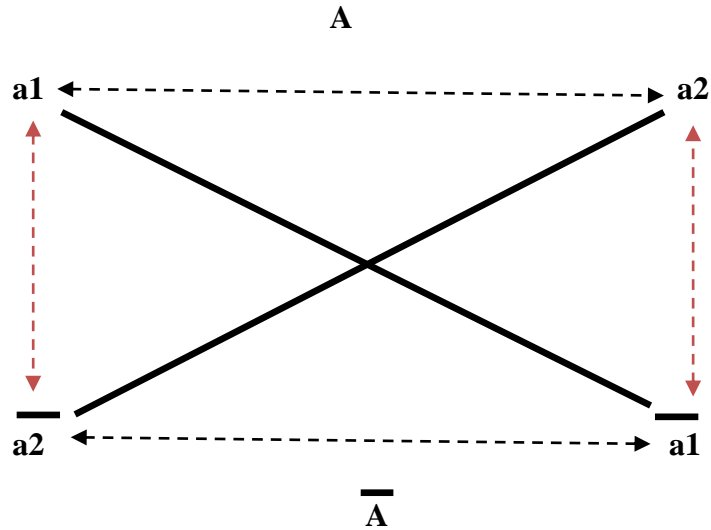
### **1. 1. 6. 3 İzleksel Düzey**

Göstergebilimsel çözümlemenin bu düzeyinde, "...içeriğin temel yapısının keşfi ve zihindeki yeni taslağının göstergebilimci tarafından yeniden üretilmesiyle ilgilidir. Sonuç olarak göstergebilimci bir metni çözümlerken en alt düzeyden zirveye doğru giden düzeyler süreçlerini izler" (Sayın, 2014: 129). İzleksel düzey, betisel ve anlatsal düzeyin ötesinde anlamın yüzeysel boyutunun ötesinde derinlerde yatan boyutu ile ilgilenir. Göstergebilimsel çözümlemenin son aşamasıdır. Anlamın derinlerinde yatan değerlere ulaşıldığı izleksel düzey çözümlerinde soyut



aşamalar söz konusudur. Anlatının soyutlaşması, anlatının çözümleme sürecini zorlaştıran bir etkidir. Yani, anlatının derinlerinde yatan yananlamsal boyutun ortaya çıkartılmasında betisel ve anlatısal düzeyde elde edilen doneler çıkış noktası görevi üstlenir. İzleksel düzeyde, önceki iki düzeyde elde edilen değerlerin gösterdiklerinin ötesinde göstermek istedikleri ortaya çıkartılır. Biçimden ziyade içeriğin ön planda olduğu bu aşamada ele alınan anlambirimciklerinin kendi aralarındaki ilişkilerden yola çıkarak nihai anlamsal boyuta ulaşılır (Günay, 2002: 188-189). “...A. J. Greimas’ın göstergebilimsel dörtgeni, anlamsal yapı ve sözdizimsel yapıları ortaya koymaya yarayan soyut ve mantıksal bir şemadır (...) Göstergebilimsel dörtgeni yoluyla Greimas, bir anlatının temel yapısal öğeleri arasındaki gizil, mantıksal bağıntıları yakalama olanağını sağlamaktadır” (Sayın, 2014: 41). “Göstergebilimsel dörtgenden, herhangi bir anlamsal kategorinin mantıksal eklemlenişinin görsel sunumunu anlıyoruz. En az iki terim arasındaki ilişki olarak tanımlandığında, anlamlamanın elementer yapısı, ancak dilin paradigmatik eksenini belirten bir karşıtlık anlamına dayanır” (Greimas ve Courtes, 1986: 29-30; Akt. Uçan, 2015: 124). Bütüncede yer alan her gösterge biriminin yananlamları belirlenerek, anlatının çözümleme süreci tamamlanır.

*... göstergebilimsel dörtgenin iki özelliğini ortaya koymak gerekir. Birinci özelliğiyle dörtgen birçok anlam izlenimi yaratan durağan, bir başka deyişle statik ilişkilerin eklemlenmesiyle incelenebilir. Bu durumda, ilişkiler göstergebirimciklerin değerleri arasındaki bir dizgeyle açıklanabilir. Bu, dörtgenin sınıflandırılmış ve durağan özelliğidir. Söz konusu dörtgendeki ilişkiler karşıtlık (  $\leftarrow - - \rightarrow$  ) / çelişkinlik (  $\text{—}$  ) ve içermeye (bütünleyim:  $\leftarrow - - \rightarrow$  ) ilişkileriyle açıklanır (Kıran ve Kıran, 2007: 328).*



Şekil 12: A. J. Greimas’ın Göstergebilimsel Dörtgeni (Yücel, 2015: 136-137).



Greimas, göstergebilimsel dörtgenini aşağıdaki dört eksen arasındaki ilişkiyi göz önünde bulundurarak oluşturmuştur. Bu dört ekseni şu şekilde gösterebiliriz:

**a1 – a2:** Karşıtlar Ekseni

**a2 – a1:** Altkarşıtlar Ekseni

**a1 – a1 ile a2 – a2:** Çelişkinler Ekseni

**a1 – a2 ile a2 – a1:** Bütünleyiciler Ekseni (Yücel, 2015: 136-137).

Sonuç olarak Greimas'ın göstergebilimsel çözümlemesinde, parça-bütün ilişkisinin nihayete kavuştuğu aşama izleksel aşamadır. Bir yazınsal metin ile sanat eserinin incelenmesinde farklılıklar görülür. Sanat eserlerinin çözümlenme süreçlerinde 'İzleksel Düzey' en önemli aşamadır. Sanatçının duygu ve düşüncesi sonucu biçimlenen sanat eserleri, soyut kavram yoğunluğu içermektedir. Çözümlemenin izleksel düzeyinde, sanatçının eserlerine eklediği şifre ve kodların tespit edilip bütüncü (sanat eseri) ile kaynaştırılması gerekmektedir. Özellikle çağdaş sanat sürecinde üretilen 'enstalasyon' çalışmaları, biçimin ötesinde derinlerde yatan (yananlam) anlamsal boyutları öne çıkarır. Göstergebilimin, soyut değerleri bünyesinde barındıran bu sanatsal üretimlerin çözümlenebilmesi noktasında kullanılacak etkili çözümlenme yöntemlerinden bir tanesi olduğu söylenebilir.

## İKİNCİ BÖLÜM

### KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ VE SANAT

#### 2. 1 Kültür Kavramı

Latince kökene sahip olan “*kültür*” kavramı, günümüze kadar ki süreçte birçok farklı disiplinde kullanılmıştır. “Bir zamanlar kültür, tarımla ilgili (*agriculture*), maddi üretimlerle ilgili kategoriydi. Giderek doğayı dönüştürmekle ilgili, bilgi gibi, sanat gibi diğer “üretimler”i de içerdi” (Artun, 2013: 10). Kültür kavramı ile ilgili ortaya çıkan birçok tanım sonucunda, bir kültür bilimcisi kültürde “tanım enflasyonu” (Köktürk, 2015: 14) ifadesini kullanmıştır. Kültür, “...ilk kullanımlarının tümünde bir sürecin adıydı: bir şeyin, özellikle ekinler ve hayvanların bakımı” (Williams, 2012: 105). Eagleton’a göre, etimolojik olarak kültür doğadan türemiş bir kavramdır. Kültür “saban demirinin ağzı” anlamına gelen “*coulter*” kelimesiyle aynı kökten gelir. Bu nedenle kültür tarımsal faaliyetler ile (toprağı işlemek, ekip, biçmek, vb.) ilişkilendirilmiştir. Tarihsel süreç, kültür kelimesinin anlamsal açıdan ne denli değişim ve dönüşüm geçirdiğini açıkça göstermektedir. Farklı alanlarda konumlanan kültür, “...bazı temel felsefi meselelerin de şifresidir” (Eagleton, 2011a: 9-11arası) ifadesiyle, farklı disiplinlerde de varlığından söz ettirdiği anlaşılmaktadır. “Kültür kavramı insan davranışlarını doğacı açıklamalardan kurtarmak için tek uygun araçtır. İnsandaki doğa yalnız kültürle yorumlanır” (Cuche, 2013: 10). “...kültür, her şeyden önce tarihseldir ve doğayı kendi yarar, niyet ve amaçlarına göre değiştirebilen tek varlık olarak insanın ürünüdür ve insana aittir” (Özlem, 2008: 157). “Bilimsel anlamda kültür, *dini, sanatı, yapıp ettiğimiz her şeyi* içine alan karmaşık bir varlık alanıdır” (Güvenç, 2013: 14). “Kültür; sosyal antropoloji, sosyal psikoloji, tarih, sosyoloji ve etnoloji gibi sosyal bilimlerin ortak olarak ele aldıkları bir konudur. Tabii ki, bu bilimlerin her biri kültürü, kendilerini ilgilendiren yönleriyle ele almaktadırlar” (Arslanoğlu, 2000: 245). “Kültür, kısmen özerk, kısmen eşgüdümlü kurumlardan kurulmuş bir bütündür. Bu bütünlük, soya dayanan kan birliği, işbirliğine, faaliyetlerde uzmanlaşmaya dayalı mekânsal birlik gibi bir dizi ilkeyle ve (...) güç kullanımıyla korunur” (Malinowski,

1992: 69). Armağan'a göre kültür, "...gerek içeriğinin zenginliği gerekse de kapsamının genişliği nedeniyle çok tartışmalı konulardan biridir." Günümüze kadar "kültür" kavramıyla ilgili yapılan yüzlerce tanımlamanın sonucunda bile ortaya bir "ortak kültür tanımı" çıkartılamamıştır. "Kültür, insanın düşünsel, inançsal, duygusal etkinlikleri sonucunda ortaya çıkan yaratılar, değerler ve kuşaktan kuşağa aktarılan davranışlar bütünüdür." Kültür başlangıçta, insanın ve doğanın etkileşimi ile ortaya çıkan maddi ve manevi değerler iken "...günümüz örgütlü toplumlarında insanın hem doğal ortama uyum sağlaması, hem de toplumsal ortama ayak uydurması için ortaya koyduğu tüm yaratılar olarak düşünülmelidir" (Armağan, 1992: 195). "Kültür, insan için, insanlık için, insanlar tarafından, hatta kimi insana rağmen, yaratılmış, bulunmuş her şeydir" (Erinç, 2004: 10). "Kültür, etkin bir süreci temsil eden düşünce değildir, fakat düşünce kültürden ve özellikle herkesin belleğinde mevcut bilgi öğelerinin bir tür bileşiminden doğar ve beslenir" (Moles, 1983: 17). Herhangi bir kültür tanımı üzerinde uzlaşma noktasında tartışmaların yaşandığı bir çağda olduğumuzu ifade eden Gans, günümüzün kültürel antropolojisi ve sosyolojisinde kullanılan, tüm olguları içerisine alacak şekilde yapılan kültür tanımlarından ziyade, kendi dar kapsamlı kültür tanımını şu şekilde ifade eder, "...ister eğitim amacıyla, ister estetik amaçla, ister manevi nedenlerle, isterse de eğlenmek ve vakit geçirmek için kullanılsın, kabaca "sanat" diye sınıflandırılan (...) eylemleri, malları ve fikirleri kapsıyor" (Gans, 2014: 21). Kültür kavramının ifade edilmesinin zor olduğu noktasında görüş birliği vardır. Kültürün her ne kadar zor tanımlandığı düşünülse de, toplumun genelini ikna edecek kapsamlı, toplumsal değerleri içine alan bir tanımlamanın yapılabileceğine yönelik bir inanış vardır (Schmid, 2014: 117). Kültürü pek çok açıdan tanımlama olanağına sahibiz. Bu tanımlama sürecinde bazı durumlarda içerik ve sınırlar ölçütlerini dikkate alarak kültürü tanımlayabiliriz. "Kimi taşıyıcısına göre açıklanabilir, kimi de etki alanına..." (Erinç, 2013a: 132) göre açıklanabilir. Kültür kelimesinin tanımlanma sürecinde, çoğu kelime yanlış anlamda kullanılmıştır. Bu durum kültürün dönemselsel olarak yaşadığı anlamsal dönüşümlerden kaynaklanır. 18 ve 19. yüzyıllar boyunca "...kelimenin mütevazı kökeninden çok uzak olan yeni anlamlar kazanması..." kültür kelimesinin yanlış anlamlarda kullanılmasına neden olmuştur (Briggs, 2007: 99). Önceki açıklamalarımızda kültür kavramını tam olarak kapsayan bir tanımın yapılmasının zorluğuna vurgu yapmıştık. Fakat Erinç, kültür kavramını en benimsenmiş şekilde kapsayabilecek bir tanımın yapılabileceğini şu ifadelerle ortaya koymuştur:

*Kültür, insanlar tarafından, insanlar ve insanlık için, insana rağmen yaratılmış, maddi, manevi ve ideolojik tüm var olanlardır. Bu tanımlamadan hareketle kültürün ilk temel özelliğinin, insan tarafından yaratılma olduğunu söyleyebiliriz. O halde, doğada inorganik olarak var olanlar, insan eli değmedikçe, insanın hizmetine koşulmadıkça kültür ögesi olarak kabul edilemez (Erinç, 2013a: 132-133).*

Fransız sosyolog Baudrillard'a göre "...kültür: sır, ayartma, öğreti, çok sınırlı bir simgesel değiş tokuş ve çok gelişkin ritüeller demektir" (Baudrillard, 2014b: 92). En genel ifadeyle kültüre, "...toplumların bilgi ve yaşantı birikimleridir" (Kıran ve Kıran, 2013: 61) diyerek, kültürün toplumsal bir olgu olduğunu ifade etmiştir. Uygur ise kültürden, "...insanın ortaya koyduğu, içinde insanın var olduğu tüm gerçeklik..." (Uygur, 2013: 18) şeklinde bahsetmiştir. Lévi-Straus, tüm toplumlar doğa ve kültür arasındaki sınırın var olduğunu ve bu sınırın anlamlandırılmaya çalışıldığını ifade etmiştir. "Kültür bir anlam yaratma sürecidir ve yalnızca dışsal doğayı ya da gerçekliği değil, onun bir parçası olan toplumsal sistemi ve bu sistem içindeki insanların toplumsal kimliklerini ve gündelik etkinliklerini de anlamlandırır" (Fiske, 2014: 228-229). "Kültür, "ben" den ibaret olmayan, bütün öznelere açık ve herkesin katılabileceği bir "öznelerarası dünya" dır" (Cassirer, 2005: 108). Kültürü oluşturan insandır. Fakat kültür, bireysel çabalarla oluşmaz, kültürü oluşturan etkenler insan ve doğanın uyumudur. İnsanın tarihsel süreçte çabası, bireysellikten ziyade toplumsal etkileşimle kültüre katkı sağlar. Cassirer'in de ifade ettiği gibi "Kültür ne kadar sürekli gelişir ve ne kadar çok farklı alanlara ayrılırsa, o kadar zenginleşir ve bu anlamlar dünyası çok ve çeşitli olarak biçimlenir" (Cassirer, 2005: 109). Matthew Arnold'a göre kültür "bizi en çok ilgilendiren tüm konularda, dünyada en iyi düşünülmüş ve söylenmiş sözler hakkında bilgi sahibi olmak anlamına gelen tam mükemmelliğimizin peşine düşmek" idi (Briggs, 2007: 99). "Kültür nesnelleşmiş bir ifade organı olabilir, ama potansiyel bakımdan deneyimin kıvam verici etkileri sayesinde insan bedenlerinin organik eğilimlerine ve sınırlarına bağlıdır" (Halton, 2014: 56). "Kültür, insanoğlunun fizik, doğal ve toplumsal çevresiyle etkileşim içinde yarattığı, kendiliğinden var olmayan bir olgudur" (Zıllıoğlu, 2014: 52). "...kültür kavranacak, kaydedilecek ve tanımlanacak basit bir deneysel vasıftan çok büyük ölçüde inceleme altındaki toplum ya da grupla ilgili bir yapıdır" (Smelser, 2014: 38). Özellikle sosyologların kültür eksenli tartışmalarında, uzlaşma noktasında sıkıntıların yaşandığı görülebilir. Toplumun kültürel birikimine katkısı olan "...efsaneler, değerler, yemek ve giyinme alışkanlıkları, bilimsel kuramlar, toplumsal normlar, romanlar ve durumsal tanımlar,..." bu unsurların tamamı kültür çatısı

altında ele alınarak değerlendirilir (Mayntz, 2014: 263). Kültür ve toplum bir bütünün ayrılmaz parçalarıdır. “Kültürle toplum ikiz kardeş gibidir, (...) Bu ikisini birbirinden ayırmak mümkün değildir. Çünkü kültür, mutlaka bir nüfusta yaşar, onu yaşatacak bir nüfus yoksa kültür ölüdür ve eğer korunabilirse, belgelerde ve kalıntılarda yaşar” (Arslanoğlu, 2000: 246). Sosyologların bu unsurlar temelinde oluşturacakları ya da tanımlayacakları kültür kavramını ‘hemfikir olacakları’ bir düzeye çekmek oldukça zor olacaktır. İfade edilen unsurların toplumun tüm alanlarına nüfuz ettiği düşünüldüğünde kültürü, toplumun tüm yaşantısını biçimlendiren değerler bütünü olarak tanımlamak doğru olacaktır.

*Kültür, sosyoloji ve antropoloji için daima önemli bir kavram olmuştur, ama ancak bir toplumsal yapı kuramıyla bağlantılı olarak. Bugün, kültür fikrinin kendini bağlarından kopartıp suya sabuna dokunmayan, anlamlı insan eylemini nedenselliğin getirdiği sorumluluğu üstlenmeksizin betimlemekte kullanılan bir kaynak haline geldiğini ileri sürebiliriz... (Jenks, 1993; 2007: 15).*

Kültürel değişim ya da dönüşümlerin nedenleri arasında sosyal yapıdaki değişim (farklılaşma) gösterilebilir. “...uygarlık düzeyi ne olursa olsun, kültür insan topluluğuna özgüdür” (Kıran ve Kıran, 2013: 63). “Kültür yan yana dizilmiş özellikler değil, onların hepsini tutarlı biçimde bir araya getirir. Her kültür, bir yerde, bireylere yaşamın bütün edimleri için sunduğu bilinçdışı bir “şema” dır” (Cuche, 2013: 51). Kültür, evrensel bir yapıya sahiptir. Kültürün en önemli özelliği, insanları din, dil ve ırk farkı gözetmeksizin ortak paydada birleştirmesidir. Yaşanacak her türlü olumsuzluk karşısında toplumsal birlikteliği sağlayacak olan kültürel değerlerdir. Emile Benveniste’nin ‘Genel Dilbilim Sorunları’ kitabında ‘kültür’ kavramını ‘ekin’ olarak kullanarak, kültür ile dil arasındaki ilişkiyi şu şekilde ifade eder:

*Ekin bir bağıntılar ve değerler düzgüsünce düzenlenmiş çok karışık bir tasarlayımlar bütünü olarak tanımlanır. Nerede doğarsa doğsun, insan bilincinin derinliklerine kadar işleyen ve etkinliğinin aldığı tüm biçimlerde davranışını yönlendiren gelenekler, din, yasalar, siyaset, töreler, sanatlar özgül bir yapı içinde yer alır ve dilin ortaya koyduğu ve aktardığı bir simgeler evreninden başka ne olabilir? (Benveniste, 1995: 35).*

Benveniste’nin de belirttiği gibi, kültür karmaşık bir yapıyı ifade eder. Polonyalı Antropolog Malinowski, yeryüzünde tüm ulusların kültürel değerlerini bir araya getirmeye çalışırsak birçok garip durumla karşılaşabiliriz. “Bu görüş açısından, hiçbir kültür başka birçoğunda gösterilen bütün tuhaflikları ve gariplikleri kapsayamayacaktır” (Malinowski, 1992: 69). Tuhaf ve garip olarak nitelendirilen

uluslara özgü kültürel formlar ait olduğu uluslar için önem arz eden değerlerdir. Uygur, dil ile kültür arasındaki ilişkiyi şu ifadelerle ortaya koyar: “Dil, kültürü hem kurar hem geliştirir: genellikle toplumsallaşmayı da toplumsallaşmayla birlikte tarihsel sürekliliği de sağlamakla insan varlığını eksiksizce olanaklı kılar...” (Uygur, 2013: 21). Kültürün varlığından söz edeceksek, toplumsal yaşamın tüm alanlarına temas eden olguları değerlendirmemiz gerekir. Bu olgular yazılı, sözlü ya da davranışsal biçimlerle ortaya çıkabilir. Bu noktada kültürün oluşumunu sağlayan en önemli etken olarak, ‘dil’ olgusundan söz edebiliriz. Kültürün var olmasını ve varlığını sürdürebilmesini sağlayan etkenin dil olduğunu belirterek, dil ile kültür arasındaki ilişkiyi ortaya koyabiliriz.

Aydınlanma çağıyla kültür, “uygarlık” kavramıyla eşdeğer kullanılmaya başlanmıştır. Kültürün uygarlıktan farklı yönlerinin olduğu aşikârdır. “Uygarlık genel; kültür özeldir denebilir”. Kültür, insanın sosyal yaşantısında çevresiyle olan etkileşimi sonucu ortaya çıkan her şeydir. Kültürü oluşturan etken insandır. Yeryüzündeki farklı medeniyetlerin kültürlerinde, farklılıklar görülmektedir. Bunun en önemli nedeni, “İnsanların yeteneği ve yeryüzünün doğal kaynakları eşit olmadığından...” kaynaklanır. Aslında kültürün anlamsal boyutunun dar ya da geniş çerçevede oluşu “kültür” kavramının kullanıldığı yere göre değişkenlik gösterir. “Kültür, yani yaşantı ve inançlar kalıtımla değil; öğrenmeyle kuşaktan kuşağa veya etkileşim yoluyla komşu kültürler arasında geçiş yapar”. Kültürün, bilindiği üzere birçok farklı kapsam alanı vardır. Bu alanın içerisinde sanatta kendisine yer bulmuştur. Sanat eserleri o toplumun kültürel değerleridir (Mülayim, 2008: 91-92). “Kültür, ya da uygarlık bir toplumun üyesi olarak, insanoğlunun öğrendiği (kazandığı) bilgi, sanat, gelenek-görenek ve benzeri yetenek, beceri ve alışkanlıkları içine alan karmaşık bir bütün’dür” (Tylor, 1871: I, 1; Akt. Güvenç, 2015: 129). Kültür ve uygarlık sözcükleri yakın anlamlıdır. Bu iki kavram aynı anlamsal temele dayanır. Fakat çoğu kez birlikte kullanılan bu iki kavram tam anlamıyla aynı anlamı ifade etmez. Kültür ile uygarlık arasındaki ayrımı şu şekilde yapabiliriz: “ “Kültür” daha çok kişilerdeki ileri gidişi, “uygarlık” daha çok kolektif ilerleyişi çağırıştırır” (Cuhe, 2013: 17). Fransız ressam ve yazar Dubuffet’a göre, kültürün iki ayrı anlamda kullanılmaktadır. Kültür ile “...ya geçmişin eserlerinin bilgisi kastediliyor (...) ya da, daha genel olarak, düşünsel etkinlikler ve sanatsal yaratı olgusu” (Dubuffet, 2010: 6). Özlem’e göre, 18. yüzyılın sonlarına doğru kültür kavramında

ortaya çıkan anlam farklılıkları, kültürün tekil anlamı kapsayan kullanımıyla beraber çoğul kullanımları ortaya çıkmıştır. Bu süreçte ortaya çıkan kültür tanımında ise, "...bir insan topluluğunun, bir halkın, bir ulusun ve gitgide belli bir uluslar topluluğunun duyuş, düşünüş ve değer birliğini meydana getiren düşünsel, sanatsal felsefi, bilimsel ve teknik tüm üretim ve varlıkları olarak tanımlanmaktadır". Kültürün bu tanımında, tekil olarak insan yerine çoğul olarak topluluk ifade edilmeye çalışılmıştır. Bu nedenle yapılan kültür tanımı, bir bakıma 'sosyolojik' bir temele dayandığını söylemek doğru olacaktır (Özlem, 2008: 154). Kültürün, "Bu geniş kapsamlı, çoğul kullanım o zamanlar, terimin bütün ve kendine has bir hayat tarzını nitelemeyi sürdürdüğü karşılaştırmalı antropolojide ve onun 19. yüzyıldaki gelişmesinde özel bir önem taşıyordu" (Williams,1993: 9). Meriç'e göre, "Sosyolog ve antropologların yüzde doksanı "medeniyet" kelimesini kullanmazlar, "kültür" kelimesini tercih ederler. Kimine göre bu iki kavram eş anlamlıdır, kimine göre farklıdır" (Meriç, 1986: 44; Akt. Arslanoğlu, 2000: 243). "Medeniyet, insanlığın çalışarak ortaya koyduğu teknik eserlerin bütünüdür. Kültür ise, bir toplumu kendi tarihi içinde meydana getirdiği değer hükümlerinin bütünüdür. Bunlar ilim, sanat, ahlâk ve dine ait değerlerdir" (Topçu, 1961: 196; Akt. Arslanoğlu, 2000: 243). Güvenç'e göre, günümüzde sanat ve kültür eş anlamlı kavramlar olarak nitelendiriliyor. Kültür ile sanatın yakın bir ilişkisi vardır. Fakat sanat ile kültürü birbirinden ayırmak gerekmektedir. Çünkü, kültür çok geniş bir evrene sahiptir. Sanat ise, kültür evreninde kültürü oluşturan olgulardan sadece bir tanesidir (Güvenç, 2013: 13). Sanatsal kültür ile "sanat yapıtlarının yaratılması, korunması, yaygınlaştırılması, algılanması, incelenmesi ve değerlendirilmesi süreçleri içinde olmak üzere, toplumdaki tüm sanatsal yaşamı kuşatan kültür alanı olarak..." (Kagan, 2008: 460) söz edilir. Sanatçı eserlerinde toplumunun sosyo-kültürel unsurlarına değinerek, eserlerini biçimlendirir. Dolayısıyla sanatçı, sanat eserleriyle gelecek nesillere kültür transferi yaparak, kültürün uzun süre varlığını sürdürmesinde önemli katkı sağlar.

Birey, bağlı olduğu grup ya da sınıfın kültürüyle bağlantılıdır. Bir topluluk veya sınıf ise, ait olduğu kültürün bir parçasıdır. Bu yüzden asıl olan toplumun kültürüdür. Kültürün yapılan ilk incelemelerinde, toplumsal ilişkilerin önemli bir yere sahip olduğu görülmektedir (Eliot, 1948: 21). Gelişen bilim ve teknoloji, toplumların yaşam standartlarının değişmesine zemin hazırlamaktadır. "...kültürel



bir yaşam standardı ise yeni ihtiyaçların ortaya çıkması, insan davranışının yeni emir ve koşullara zorlanması demektir”. En önemlisi ise, kültürel değerlerin gelecek kuşağa aktarılması gerekmektedir (Malinowski, 1992: 66-67). Kültürün, toplum için ne kadar önem arz ettiğini Güvenç şu ifadelerle açıklar; “Kültürel sistem çalışmazsa yani fonksiyonlarını yerine getiremezse bireyler ölür, ama toplumu veya kültürü oluşturan bireyler, açlıktan, soğuktan, hastalıktan ölse,... (...) kültürel sistem varlığını sürdürür” (Güvenç, 2013: 33). Arslanoğlu’nun “*Kültür ve Medeniyet Kavramları*” başlıklı makalesinin sonuç bölümünde; kültürün insan tarafından yaratıldığını ifade ederek, kültürün maddi ve manevi olmak üzere ikiye ayrılabilceğini belirtir. Maddi kültürü, “bir toplumun kullandığı kap-kacak, giyim eşyaları, her türlü alet, teknik araçlar, makineler ve fabrikalar...” olarak belirtirken; manevi kültürü ise dil ile ilişkilendirerek, “...dil öteki kültür unsurlarının hepsini içerir ve aynı zamanda bunların gerek yeni nesillere ve gerekse çağımızdan yüzyıllarca sonrasına dille...” aktarılabilceğini (Arslanoğlu, 2000: 252-253) ifade etmiştir. Kültür tarihçilerine göre, insanlar yaşam mücadelesi vererek hayatta kalmayı başararak varlıklarını uzun yıllar sürdürürler. Bu sürekliliğin sağlanmasının en önemli nedeni, insanların “kültürel bir varlık” olmalarıdır. Bu varoluş sürecinde insanların iletişim becerileri yani dilleri, kültürün gelecek nesillere aktarımını sağlamaktadır (Güvenç, 2013: 10). Bu noktada dilin, kültürün aktarımında bir araç olarak kullanıldığını belirtmek doğru olacaktır.

Frankfurt Okulu kurucularından Horkheimer ve arkadaşları kültürün hiçbir zaman özerk bir yapıya bürünmediğini, hiçbir zaman da ikincil bir görüngenü konumuna düşmediğini ifade ederek, kültürün toplumun maddi altyapısıyla olan ilişkisini, çok boyutlu bir ilişki olarak açıklamışlardır (Jay, 1989: 87). Tylor’un kültür tanımında, “Kültür, öğrenilmiş, saklanmış ve öğretilen; eğitimle yeni kuşaklara aşılana bir muhtevadır” (Güvenç, 2015: 129). “Her kültürün dilde, inançlarda, geleneklerde, sanatta ve başka birçok şeyde ifadesini bulan bir üslubu vardır. Her kültüre özgü bu üslup, bu “bakış” bireylerin davranışlarında da belirir” (Cuhe, 2013: 33). Kültür kavramını ilk kez ünlü filozof J. G. Harder felsefe terimi olarak kullanmıştır. Harder’a göre kültür; “...toplumların “doğal durum” dan çıkıp, kendileri için yararlı ve kendilerine göre iyi ve doğru bildikleri amaçlara ulaşma ve bunları gerçekleştirme yolunda gösterdikleri tüm etkinliklerin ve bu etkinlikler sonucu meydana getirdikleri tüm ürün ve yaratımların evrensel adı olarak

kullanmıştır” (Özlem, 2008: 157). Adorno kültür için, “... dokunulamayan, herhangi bir taktik ya da teknik kaygıyla üzerinde oynanamayacak, daha yüksek ve daha saf bir şeydir” diyerek kültürün, plan ya da program dâhilinde biçimlendirilemeyeceğini, aksine hayatın doğal akışında şekilleneceğini ve oluşacağını dile getirmeye çalışmıştır. Adorno’nun bu görüşünü şu ifadesi desteklemektedir, “...Kültür, planlanıp yönetildiğinde zarar görür; ama kendi haline bırakıldığında, kültürel olan ne varsa yalnızca etkisini değil varlığını da yitirmeye yüz tutar” (Adorno, 2014b, 122). “Kültür toplumsal bir olgudur. Toplumsallaşma ise insanlara özgü bir durum. Aynı biçimde kültür öğrenilen bir olgudur. Bu nedenle de toplumsallaşmayı etkileyen bir kavramdır. Çünkü toplumsal bir yaşama biçimine sahip olan insanların tüm geçmiş deneyimleri biriktirilebilir” (Gündüzalp, 1986: 8). Albert Schweitzer’e göre, “Kültür, bireyin kendini gerçekleştirmesine ve bizzat gelişmesinin gelişimine katkıda buldukları ölçüde, tüm alanlarda ve her bakımdan, insan ve insanlığın ortaya koyduğu ilerlemelerin bütünüdür” (Moles, 1983: 17). “Görüldüğü gibi kültür karmaşık bir bütündür. Toplumsal bir varlık olan insanın yaşamdan edindiği tüm yetenek ve alışkanlıklar toplamı anlamına geliyor kültür” (Gündüzalp, 1986: 9). Sonuç olarak kültür, insanlığın varoluşundan günümüze kadar ki süreçte varlığını koruyan bir kavramdır. Kültür kavramına yönelik; antropologların, sosyologların, felsefecilerin, düşünürlerin ve farklı disiplinlere mensup araştırmacıların tanımlarına değinmeye çalıştık. Birbirinden farklı bu tanımların değişmeyen yönlerinin, kültürün insan ve toplum etkileşimiyle oluşan bir kavram olduğudur. Kültürün kapsamı günümüzde o kadar genişledi ki, çoğu zaman kültürün sınırlarını belirlemeye çalışırken zorluk çekebiliyoruz. Kültür aktarımının yapılabilmesinde ‘dil’ önemli bir misyon üstlenmektedir. Ayrıca kültürün, planlı ve programlı bir oluşum sürecinden ziyade toplumsal yapı içerisinde doğal yaşantı sonucu oluşan değerler olduğu söylenebilir.

Aydınlanma çağıyla başlayan ‘kültür’ kavramındaki değişim özellikle dünya savaşlarından sonra, birçok kültürün alt başlığını ortaya çıkarmıştır. Savaşların yıkıcı etkisinden çıkan dünya toplumları, hayatta kalabilmek için büyük bir mücadelenin içerisinde yer almıştır. İlk olarak ABD’de sanayileşme hamleleriyle Fordist olarak nitelendirilen, seri üretilen sanayi ürünlerinin üretim sürecine geçilmiştir. Artık bu noktadan sonra üretim bir kültür haline gelmiştir. Arz-talep ekseninde üretilen ürünler toplum tarafından tüketilmeye başlanmıştır. Bu süreç, tüketim kültürünün

ortaya çıkmasına neden olmuştur. Kapitalist sistemin çalışma mekanizması toplumun tüm alanlarına nüfuz etmiştir. Sanattan spora, eğitimden eğlenceye kısacası akla gelebilecek her türlü sosyo-kültürel alanda etkisini hissettirmiştir. Çalışmamızın başlığı olan “*Göstergebilim Bağlamında Tüketim Kültürü ve Sanat: Enstalasyon*” çerçevesinde şekillenen araştırmamızda, özellikle kültür kavramının konumuza etkisi olan alt başlıklarının incelenmesi gerekmektedir. Kültür kavramının birçok alt başlığı olmasına rağmen çalışmamızda şu alt başlıklara değinilmiştir.

## 2. 1. 1 Kültür Endüstrisi

### 2. 1. 1. 1 Popüler Kültür

### 2. 1. 1. 2 Tüketim Kültürü

## 2. 1. 1 Kültür Endüstrisi

Kültür endüstrisi kavramı, Theodor W. Adorno'nun kaleme aldığı “*Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken*” başlıklı makalesinde açıklamıştır. ‘kültür endüstrisi’ kavramını ilk olarak Alman felsefeci ve müzikbilimci Adorno ile Alman düşünür Horkheimer’in birlikte kaleme aldıkları “*Aydınlanma Diyalektiği*” çalışmasında kullanmışlardır. Adorno, biz aslında ilk olarak müsveddelerde *kitle kültürü* kavramını kullandık. Daha sonra bu kavramı *kültür endüstrisi* olarak değiştirdik demiştir. Bunun nedeni olarak ise, “...yandaşlarının işine gelecek yorumları dışarıda bırakmak amacıyla kitle kültürü yerine “kültür endüstrisi” terimini kullanmayı uygun bulduk...” (Adorno, 2014a: 76). Dellaloğlu, kültür endüstrisi kavramının iki farklı şekilde açıklanabileceğini ifade eder. Birincisi, *kültür* ve *endüstri* gibi birbirinden tümüyle farklı iki kavramın birleşiminden oluşması, ikincisi ise Adorno'nun da ifade ettiği gibi, kültür endüstrisi kavramının kitle kültürünün yerine kullanılmasıdır. Bu kullanımın nedeni olarak, ““kültür endüstrisi” kavramında var olan kültürün oluşmasında kitlelerin sanılandan daha az katkısının olması...” (Dellaloğlu, 2014a: 107) olarak belirtir. *Kültür* kavramını önceki bölümlerde detaylı bir şekilde analiz etmiştik. Tekrar kısaca aynı ifadeleri kullanacak olursak; “...bir değerler örüntüsü olup, yaşamımızı, hem yönlendiren hem de anlamlı kılmaya çalışan tüm manevi edimler, inançlar ve maddi zenginliklerdir”. *Endüstri* ise; “belli bir alandaki ya da meslekteki hammaddelerin seri üretim yoluyla işlenmesi, kullanılması ve sürüm yoluyla yeni mallar yaratılması hem mal miktarı olarak, hem

de alım gücü olarak zenginlik sağlanmasıdır” (Erinç, 2004: 69-70). Adorno’nun kitle kültürü kavramından kültür endüstrisi kavramına geçiş “doğrudan doğruya üretim sürecini değil, kültürel malın standardizasyonunu ve dağıtım tekniklerinin rasyonelleştirilmesini anlatmak” (Çelik, 2011: 113) amacıyla yapılmıştır.

*Frankfurt Okulu kitle kültüründen hiç hoşlanmıyordu. Nedeni, kitle kültürünün demokratik bir kültür oluşu değildi. Tam tersine, demokratik olmayan bir kültür oluşu idi. Onlara göre, “popüler kültür” kavramı da ideolojik bir biçimde kullanılmaktaydı. Kültür endüstrisi gerçek bir kültür değil, kendiliğindenliği olmayan, şeyselleşmiş (refied) bir kalp kültür üretmektedir (Jay, 1989:312).*

Erinç’e göre kültür endüstrisi, kültürü endüstriyel bir ürünmüş gibi işler. Bunu yaparken *inançları* ve *sanatı* ele alır. Kültür endüstrisinin hammaddesi olarak ise, toplumun bireylerini kabul edebiliriz. Kültür endüstrisinin can damarı ya da var olabilmesini sağlayan en önemli etkenler kitle iletişim araçlarıdır. İletişim araçlarının mesafe tanımaksızın evrensel alana hükmetmesi kültür endüstrisi için bulunmaz bir fırsattır. Endüstriyi sadece ekonomik parametreleri düşünerek ele alırsak, arz-talep ekseninde gelişen bir durumdan söz edebiliriz. Yani, talepler doğrultusunda seri üretim mantığıyla ürünler üretilip toplumun tüketimine sunmak anlamına gelmektedir. “Aslında ise, toplumun bireyleri aracılığı ile şu veya bu tarz bir çıkar sağlamaktır, zengin olmaktır. Endüstrinin doğası da budur” (Erinç, 2004: 71-74 arası). Kitle iletişim araçlarının tekelleştiği sistemde, “...tek yönlü bir iletişim akışı...” ortaya çıkmaktadır. Bu durumda, “İzleyici kitlesi ise, heterojendir ve fragmanlaşmıştır. Kendisine, fazla bir söz hakkı tanınmamaktadır” (Oskay, 2014: 436). Keskin’e göre kültür endüstrisi, insanları dünya ile barışık tutmak ve dünyanın olumlu yönlerini ortaya koymayı amaç edinir. Bir bakıma kültür endüstrisi var olmayan bir durumu varmış gibi gösterme çabası içerisine girer. Kültür endüstrisi insanlara “sahte, geçici” bir keyif sunar (Keskin, 2014: 56). Topluma rahat bir yaşam vadetme hedefiyle hareket eden, fakat toplumun düşünebilme yetilerine pranga vuran bu yapı ‘kar’ güdüsüyle var olmaya çalışmaktadır. İnsana ‘meta’ gözüyle bakan bu sistem salt kar amaçlı bakış açısıyla toplumu tahakkümü altına almak ister.

Adorno, kültür endüstrisi analizinde, “...tüm kuşatmışlığı ve karamsarlığına rağmen, yine de alçak sesle ifade edilen bir umudu da korumaya çalışır. Kitleleri manipüle etme çabasında ki Kültür Endüstrisinin ideolojisi, kontrol etmek istediği toplum gibi kendisiyle çelişir hale gelir” (Dellaloğlu, 2014b: 23). “Kültür endüstrisi, topluluklar içinde reklamlarının yapıp satılması için, hem seçkin hem de alçak

kültürün ürünlerini yapar” (Barnard, 2010: 237). Kültür endüstrisi, yapısal ya da niteliksel anlamda ürünlerin hak ettiği değeri göstermez. Ürünlerin değerini, tüketim toplumunun bireylerinin ürüne karşı yaklaşım tarzı belirler. Halk diliyle, ‘*Ürünün Pazar Değeri*’ni belirler. Kültür endüstrisi, ürünün pazar değerini yükseltebilmek için hedef kitle olarak gördüğü tüketim toplumun bireylerinin duygu ve düşüncelerini birçok argümanı kullanarak manipüle eder. Ortaya koyduğu ürünü cazip, kullanışlı, faydalı, vb. özelliklere sahip ürünmüş gibi lanse eder. Bu ürünlerin topluma mutluluk getireceği algısı yaratılır. Ürünlerin değerinin belirlenme sürecinde kültür endüstrisinin en önemli amacı, ‘kar’ güdüsüyle hareket ederek, hedef olarak gözüne kestirdiği birey ya da bireyleri sömürmek olduğu söylenebilir.

“Adorno’ya göre, yabancılaşma içindeki insan ile onun olumlamacı kültürü arasındaki mesafeyi azaltmak; fakat bunu *völkisch* (ulusal) ideolojinin baskı altına alıcı anlayış ve yöntemi içinde yapmaktadır” (Jay, 1989: 269). Bottomore, Frankfurt okulunun çalışma alanlarından bir tanesi olarak “kültür endüstrisi”ni “kitlesele aldatmaca olarak aydınlanma” (Bottomore, 2013: 23) şeklinde belirtmiştir. “Kültür endüstrisi tarafından üretilen kültür, en düşük ortak paydada birleşmeyi amaçlayan zevkler, yanlış hazlar ve istekler yaratır (Barnard, 2010: 237). Adorno’nun da en çok kültür endüstrisini eleştirdiği yönü “*aldatıcı*” yönüdür (Dellaloğlu, 2014b: 23). “Kültürel metaların kitlesele tüketim için rasyonelleştirilmiş üretimi, kültürün olumlayıcı ideolojik işlevlerini bir kısır döngüde pekiştirir” (Ray, 2014: 237). Dellaloğlu, Adorno’nun modern topluma yönelik eleştirisinde, “Kültür Endüstrisi, popüler kültür ya da kitle kültürü gibi kavramları bu kadar öne çıkarmasının temelinde geç kapitalizmin sadece politik ekonomiyle çözümlenemeyecek kadar gelişkin bir toplum oluşu yatmaktadır” (Dellaloğlu, 2014b: 23). “Kültür endüstrisi kendisine yönelik itirazlarla birlikte, tarafsız biçimde kopyaladığı dünyaya yönelik itirazları da bastırır” (Adorno, 2014b: 83).

“Kültür endüstrisi, bilinçli ya da bilinçsiz olsun fark etmeksizin değerleri ve inançları ele alır ve bunları da sanatta olduğu gibi, yozlaştırır, yozlaştırmaya bile seviyesini alta doğru çeker” (Erinç, 2004: 75). Adorno’ya göre, “Kültür Endüstrisinin ürettikleri metalaşan sanat yapıtları değil, daha en başından pazar için üretilmiş metaldır” (Dellaloğlu, 2014b: 23). Featherstone, Adorno ve Horkheimer’in kültür endüstrisi sürecinde üretim alanlarında ortaya çıkan metalaşma sürecinin tüketim alanlarında da var olduğunu savunur. “Boş zaman uğraşları, sanat ve genel kültür,

kültür endüstrisinin süzgecinden geçer...” dolayısıyla kültürün değerleri üretim mantığına yenik düşer ya da üretim mantığı kültürün değerlerini biçimlendirirse, kültürün değeri üretimin mantığına göre şekillenir (Featherstone, 2013: 40). Kültür endüstrisi, “Tüketiciye sınıflandırabileceği hiçbir şey bırakılmaz, çünkü her şey bizzat üretimin şematizmi tarafından önceden sınıflandırılmıştır” (Adorno, 2014b: 53). Tüketiciye bu sistem içerisinde düşen görev, sistemin belirlemiş olduğu kalıpların içerisinde yaşantısını sürdürmektir. Kültür endüstrisi, bireylerin özgür iradeleriyle düşünüp yorum yaparak yaşantılarını biçimlendirmelerine müsaade etmez. Bir bakıma ‘*ben sizin yerinize düşünürüm*’ mesajını vermektedir. Bunu yaparken de günümüz dünyasının en etkili silahları olarak kabul edilen, teknoloji eksenli üretilen kitle iletişim araçlarını kullanarak gerçekleştirmektedirler.

### **2. 1. 1. 1 Popüler Kültür**

Popüler kültür, üzerinde uzun yıllar çalışılmış bir kavramdır. Fakat bu çalışmaların sonucu olarak üzerinde uzlaşılan bir tanım ortaya konulamamıştır. Bu durumun sebebi olarak, popüler kültür kavramına yönelik farklı yaklaşım tarzlarının ortaya konmuş olmasıdır (Mutlu, 2001: 27). “Popüler kültür” kavramı, alanında uzman birçok kişi tarafından tanımlanmıştır. Popüler kültür, kültür kavramı gibi geniş alanlara yayılarak zamanla tanımlanma gücüyle karşılaşmıştır. Popüler kültürün doğuşu ve günümüze kadar ki süreçte geçirdiği anlamsal değişimlere değinmemiz, kavramın daha iyi algılanabilmesine yardımcı olacaktır. Raymond Williams’ın ifadesiyle Popüler kültür, “...halkın kendisi için ürettiği kültür...” (Williams, 2012: 286). Bu tanımdan yola çıkarsak, popüler kültürün halk kültürü olduğu sonucunu çıkarabiliriz. “Hinds popüler kültürü, “kültürün oldukça yaygın ve kayda değer sayıda insan tarafından tüketilen ve/veya inanılan yönleri” olarak...” tanımlamanın, kavram ile ilgili yapılacak tanımların alanını genişlettiğini vurgular (Hinds, 2012: 356). Birçok yerde birbirleriyle ilişkilendirilen hatta birbirlerinin yerine kullanılan; kitle kültürü, popüler kültür ve halk kültürü bazı noktalarda benzerlik gösterse de aslında anlamsal boyutlarıyla birbirlerinden farklıdırlar (Coşgun, 2012: 839). Fred Schroeder, “Popüler eserler uzun ömürlü değildir, çünkü popüler eserlerin anlamı yüzeyseldir ve yaşanan anla ilişkilidir” (Schroeder, t.y.: 40; Akt. Hinds, 2012: 364) derken, özellikle günümüzdeki popüler kültür olgularının analizini yapmıştır. Günümüzde popüler kültür denildiği zaman, akla ilk gelen

anahtar kelimeler, “güncel, beğenilen, popüler ve moda” kavramlarıdır. Bu kavramlar ışığında düşünecek olursak, popüler kültürün kalıcı olmadığını, zamanla değerini yitirme vasfına bürüneceğini ortaya koymaktadır. Yani, Schroeder’in de ifade ettiği gibi, popüler kültür “uzun ömürlü” değildir. Fiske, halk kültürü ile popüler kültür arasındaki ayrımı şu şekilde ifade eder: “Halk kültürü (çatışmayı cisimleştirmek yerine) paylaşılan değerleri aşıl原因an, aşağıdan yukarıya doğru oluşan ve zaman geçtikçe görece istikrara sahip olan “nispeten kalıcı, geleneksel bir toplum düzeni”nin ürünüdür” (Fiske, 2014: 38) diyerek, bir bakıma popüler kültürün, endüstrinin zorlamasıyla oluşan geçici kültürel form özelliğinden farklı olarak halk kültürünün kalıcılığından bahsetmiştir. Popüler kültür ile halk kültürünün birbirinden ayrılmasının yegâne nedeni olarak “hafızanın kaybı” olarak belirten Sözen, “Hıfs edilen bir kültür değil, yeniden üretilen bir kültürdür, bu noktada popüler kültür de kitle kültürü gibi Marksistlerin ve Neo-Marksistlerin yorumladığı gibi kapitalizmin ekonomi politikğine göre işler hale gelir” (Sözen, 2001: 64). Cambridge Üniversitesi Yayınevi, ‘popüler kültür’ kavramı ile ‘popüler’ sıfatının birbiriyle olan ilişkisine vurgu yaparak, “...bu terimler halk kültürü, kitle kültürü ve işçi sınıfı kültüründe gelişigüzel bir şekilde kullanılmaktadır” (Hinds, 2012: 357) tezini ortaya atarak, popüler kültürün toplumun elit tabakasının değil alt tabakanın kültürü olduğunu vurgulamıştır. Bu ekseninde popüler kültürü tanımlayacak olursak, “...geniş anlamda elit kültür haricinde her şeyi kapsayan ve dar anlamda da kitlesel medya tarafından yaratılan kültür olarak...” (Hinds, 2012: 359) ifade edilebilir.

*Adorno ve Horkheimer, kitle iletişim araçları yoluyla dağıtılan popüler kültür aracılığıyla homojen bir kültürel ortam yaratıldığını ve bu ortamın ise, üretim ve tüketim sürecinin işleyişini kolaylaştırdığını, gereksinimlerinin ne olduğu ve nelerin piyasaya sunulmasını öngörmeyi sağladığını savunmaktadırlar. Bu da popüler kültür pazarının işleyişi için önemli bir getiridir (Çelik, 2011: 116).*

Özkan, popüler kültürü, toplumun alt sosyal tabakasının kültürü olarak ifade ederek popüler kültürün, “...egemen sınıfların, egemenliklerini sürdürebilmeleri için ideolojilerini yeniden üreterek sundukları, zevklerin, başkaldırıların, isyanların, saldırıların, direnişlerin, taklitlerin, hava atmaların, anlamların...” (Özkan, 2006: 34) kültürü olduğuna vurgu yapar. Mutlu, popüler kültürün eleştirisine yönelik yaklaşımların temelinde, kültürün “seçkinci” tanımının yattığı söylenebilir. Popüler kültür seçkinci anlayışı standartlaştırarak kültürü “üretim-tüketim” pratiğine dönüştürür. Yüksek kültürün seçkinci anlayışı popüler kültürle tahribata

uğratılmıştır. Bu noktada “...popüler kültürü, kimilerinin kolayca yutulacak bir hap veya önceden zaten hazmedilmiş, dolayısıyla tüketicilerin hazmetmek için bile çaba harcamaları gerekmeyen tek-sesli, tek anlamlı seriyal ürünler kompleksi olarak tanımlamalarına...” neden olmuştur (Mutlu, 2001: 15-16). Gans, popüler kültürü dört ana tema üzerinde değerlendirir:

*1- Popüler kültür yaratmanın olumsuz özelliği. Popüler kültür sevimlidir; çünkü, yüksek kültürün aksine, kar zihniyetli yatırımcılar tarafından sadece parasını ödeyen izleyiciyi memnun etmek üzere, toptan üretilir.*

*2- Yüksek kültür üzerindeki olumsuz etkiler. Popüler kültür yüksek kültürden alıntı yapar, böylece onu ayağa düşürür: ayrıca geleceğin pek çok yüksek kültür yaratıcısını baştan çıkartır, böylece onun yetenek kaynağını tüketir.*

*3- Popüler kültür izleyicileri üzerindeki olumsuz etkiler. Popüler kültür içeriğinin tüketilmesi en iyi olasılıkla sahte mutluluklar yaratır, en kötü olasılıkla da, izleyiciye duygusal olarak zarar verir.*

*4- Toplum üzerindeki olumsuz etkiler. Popüler kültürün yaygınlaşması yalnızca toplumun kültürel –ya da uygarlık- kalitesini düşürmekle kalmaz, aynı zamanda diktatörlüğe eğilimli demagogların kullandığı kitle ikna yollarına tuhaf bir biçimde ilgi gösteren, edilgen bir izleyici kitlesi yaratarak totaliter rejimlere çanak tutar (Gans, 2014: 43).*

Gans, popüler kültür ile yüksek kültürün ayrımını yaparken, popüler kültürün var olma mücadelesinde yüksek kültürün değerlerinden beslendiği ve kendisine özerk bir alan oluşturduğu gerçeğini görmemiz gerektiğini vurgular. Popüler kültürün yüksek kültürden beslendiğini belirtirken Gans şu noktaya dikkat çeker; popüler kültürün yüksek kültürden beslendiği doğrudur fakat, burada popüler kültürün izleyici kitlesinin yüksek kültür kitlesinden daha fazla olduğu gerçeğini unutmamamız gerekir. Şayet durum tersi olsaydı, o zaman yüksek kültür popüler kültürden daha fazla beslenebilirdi (Gans, 2014: 51) diyerek, kültür alanına mensup kitlenin nicel özellikleri kültürlerarası etkileşimde belirleyici rol oynadığına işaret eder. “Oskay’ a göre popüler kültür, bir yandan bizi sisteme sınımsız bağlarken, diğer taraftan da sisteme karşı başkaldırışımızı dile getirmek ister gibidir. Ancak bu karşı çıkış, gerçek bir karşı çıkış değildir ve genellikle popüler kültürün tüketim anıyla sınırlıdır” (Oskay, 1998: 156; Akt. Özkan, 2006: 31). “...popüler kültür yaratıcıları da kendi beğeni ve değerlerini izleyiciye benimsetmeye çalışır,...” (Gans, 2014: 47). Bu ifadeler ışığında yüksek kültür, toplumun üst tabakasını (elit kesim) popüler kültürün ise toplumun alt tabakasını (işçi sınıfı) oluşturmaktadır. Kapitalizmle ortaya çıkan sosyo-kültürel yapının bu iki toplumsal tabaka arasındaki kalın çizgileri



ortadan kaldırarak, kültürü bayağılaştırmıştır. Popüler kültür; zorlama, ikna etme, kendini topluma kabul ettirebilme, vb. edimlerin gerçekleştirilebilmesinde yoğun çaba sarf eder. Popüler kültür kendini topluma empoze etmeye çalışır. Bunu yaparken kullandığı en etkili silahlar arasında teknolojinin sunmuş olduğu argümanları gösterebiliriz.

Popüler kültür ile tüketim ilişkisine Certau, “Geniş anlamda, tüketim etkinliğini güncel taşıyarak,... popüler kültürü “tüketim kültürü” olarak tanımlar” (Cuche, 2013: 99). Popüler kültürü açıklamaya çalışmadan önce, dünya savaşlarından sonra sanayi devrimiyle başlayan, tüm toplumsal değerlerin kapitalist sisteme mahkûm edildiği, toplumun köleleştirilmeye çalışıldığı (tüketim toplumunun oluşum süreci) sürecin detaylı bir şekilde analiz edilmesi gerekmektedir. Bu süreçte ortaya çıkan, bir anlamda o sürece kadar pek duymadığımız ya da anlamsal boyutlarıyla dallanıp budaklanmayan kültür, endüstri, sanayi, üretim, tüketim, metalaşma, vb. kavramların birbiriyle olan ilişkisel boyut günümüzde yoğun olarak tartışılan popüler kültür kavramına temel teşkil etmektedir. Özellikle tüketim olgusunun moda ve popülerlik ile ilişkilendirilmesi, popüler kültürün temelinin tüketim kavramıyla güçlendiği gerçeğini ortaya koymaktadır. Ünsal Oskay’ın, “Popüler Kültür Açısından ‘İdeoloji’ Kavramı” başlıklı makalesinde popüler kültürün toplumsal açıdan önemine değinerek;

*...popüler kültür çağdaş toplumların ve çağdaş toplumsal yaşamın ideolojik yapısının anlaşılması ve evrindirilmesi açısından büyük önem taşımaktadır. Popüler kültür yaşamı, bu toplumlardaki yaşamın yerine daha esneklikli, daha insan onuruna yaraşır bir yaşama geçebilmek için yapılacak ideolojik çalışmaların etkinliğini arttırmak için her yönüyle incelenmesi, araştırılması, açıklamaya çalışılması gereken bir yaşam alanı olmaktadır (Oskay, 1980: 248-249).*

“Adorno’nun popüler kültürün üretimine ilişkin oluşturduğu taslak, ‘standartlaşma’ görüngüsü ile başlar. Bu süreç içinde, başarılı hitler, tipler ve ‘karışımlar’ yoluyla tanıtılacak materyal, kültür endüstrisinin tekelleri tarafından güçlendirilir” (Slater, 1998: 234). Frankfurt Okulu düşünürleri, popüler kültürün günümüzdeki toplumsal anlamda ortaya çıkarttığı sorunsalın farkına vararak, eleştirel teorilerle bu sürecin toplum tarafından algılanması için çaba sarf etmişlerdir. Fakat bu düşünürlerin bile ortaya koydukları teorilerin, kapitalist sistem tarafından teknolojik argümanlarla (kitle iletişim araçları) elimine edilebilmesine engel olamadılar. Kapitalist sistemin yaratıcıları, tasarladıkları toplumsal yapıyı oluşturabilmek için, toplumun hoşuna giden, onları heyecanlandıran, mutlu eden,

eğlendiren, vb. sahte umut vaat eden projeler üreterek standart bir toplum yaratma hedeflerine adım adım yaklaşarak, yüksek kültür ile alt kültür arasındaki dengeyi ortadan kaldırdılar.

“Popüler kültür sürekli alan kazanmakta. Şiddet içermeyen, ılımlı taraf; rüya veren taraf (...) popüler kültür alanı. Rüya vermeyen alanlar, radikal alanlar (...) küresel kapitalizm ılımlılığı, rüya veren alan olmayı çok iyi kullandı, kullanıyor da” (Akay, 2002: 179). Akay’ın da belirttiği üzere, popüler kültür gün geçtikçe kapsam alanını genişletmektedir. Bunu yaparken kullandığı üslup, toplumun mutluluk eksenli yönelimlere yatkınlığıdır. Topluma mutlu bir geleceğin ya da anlık mutlulukların sunulduğu veya sunulma vaatleri popüler kültüre geniş bir hareket alanı sağlamıştır. Toplum kurallara ve kısıtlamalara karşı direnç gösterebilir. Hareket alanını kısıtlayan her türlü motivasyon, toplumun yöneliş koordinatlarını değiştirebilir. Günümüzde popüler kültür denildiği zaman, genel olarak ‘popüler olan’ akla gelir. Yasaklar ya da kısıtlamalar popülerliği azaltırken; umut vaat edici tavırlar, özgürlük, vb. topluma cazip gelen değerler popülerlik noktasına çıkartılabilir. Kültür endüstrisi toplum mühendisleri tarafından, toplumun damarlarına işleyen hatta olmadığı zaman rahatsızlık hissedilen; heyecan, mutluluk, eğlence, vb. hayatın olmazsa olmazı noktasına getirilen değerler kullanılarak kapitalist sistem içerisinde toplum bireyleri sistemin bir halkası haline getirilmiştir.

### **2. 1. 1. 2 Tüketim Kültürü**

Bu başlık altında ‘tüketim kültürü’ kavramını antropologların, felsefecilerin, sosyologların, eleştirmenlerin, vb. farklı disiplinlerde tüketim kültürü kavramı üzerine çalışmalar yapmış düşünürlerin görüşlerine yer verilerek, tüketim kültürü ve sanat ilişkisine değinilmiştir.

Tüketim, toplumsal yapı içerisinde varlığını sürdüren bireylerin “...birbirlerine kendileri ve dünyaları hakkında mesajlar iletmek için kullanabileceği bir tür dil haline gelmiştir” (Toffoletti, 2014: 78). “Tüketici, giderek artan bir şekilde homojenleşen mallarda fark uyaranını arar (Sennett, 2011: 94). Tüketici, tüketme işini toplumda yer edinmek için ya da toplumsal yapı içerisinde statü kazanmak için gerçekleştirir. Tüketim olgusu, bir toplum içerisindeki farklı sosyal grupların aralarında olan ilişkilerini ortaya koyar (Barnard, 2010: 241-244 arası). Modern

dönemde, sosyal yapı içerisinde tüketim olgusu bireylerin hayatlarında önemli bir yere sahiptir. "...kendilerini diğer sosyal statü gruplarından ayırt edebilme yolları sağladığı gruplar olarak tanımlanabilirlerdi" (Bocock, 2014: 24). Tüketim, olgusu, sosyal hayatın her alanında karşımıza çıkmaktadır. İnsan vücuduna bulaşan, zamanla vücudu kaplayan virüse benzer. İnsanlığın varlığıyla eş zamanlı ortaya çıkan, zamanla sosyo-kültürel hayatı biçimlendiren tüketim olgusu, önüne geçilemez hızda ilerleme göstermektedir. Yanıklar'a göre, "...insan ihtiyaçlarındaki farklılaşmaların öncelikle üretim yöntemlerindeki değişikliklerle birlikte daha fazla tüketim malının üretilmesinden kaynaklandığına dikkatimizi çekmektedir". Tüketim denince akla sosyal hayatın sürdürülebilmesine yönelik toplum için gerekli olan ürünlerin tüketilmesi gelmektedir. Fakat günümüzde bu kavram, sadece gerekli ürünlerin tüketilmesi değil, toplum yaşantısı için gerekli olmadığı halde tüketilen ürünlerin de içerisinde olduğu bir yapıyı işaret eder. Bu durumun nedeni, "...tüketim kültürünün egemen olduğu kapitalist bir toplumda, ürünlere karşı duyulan ihtiyaçların çoğu kez yapay bir nitelik taşımasıdır" (Yanıklar, 2010: 30). Latince kökene sahip olan "tüketim" olgusunu "...-bütünüyle soğurmak, yiyip bitirmek, ziyan etmek, harcamak-..." (Williams, 2012: 95) olarak ifade eder.

Modern dönemde pasif durumda olan tüketici postmodernizmle aktif bir konuma geçer. Bu süreçte tüketim olgusu farklı bir forma bürünür. Postmodern süreçteki tüketici, "...sembollerini ve imajları hem tüketen, hem de üreten durumdaki aktif bir tüketici özelliği taşır" (Odabaşı, 2014: 103). Karakaş, tüketim olgusunu modern dönem ve geç modern dönem vurgusu yaparak belirtir. Erken dönem tüketim olgusunu, üretim eksenli bir ekonomik aktiviteyle ilişkilendirerek, anlamını Amerika'da ortaya çıkan, endüstri ürünlerinin seri şekilde üretildiği Fordizm'de bulunduğunu ifade eder. Bu üretim şeklinin toplum içerisinde yeni tüketim gruplarının oluşmasına zemin hazırladığını ve tüketimi geniş toplumsal alanlara yaydığına işaret eder. Bu durum, "...tüketici gruplarının parçalanmasına, tabandan tavana yeni ve her şeyi tüketen bir anlayışın diğer bir ifadeyle tüketim ideolojisinin ortaya çıkmasıyla sonuçlanmıştır". Geç dönem tüketim olgusunu ise, "...toplumsal kimlik belirlemenin de ötesinde düşünce ve eylem açısından ekonomik zeminde yer bulan bir ideolojiyi andırmaktadır" (Karakaş, 2006: 2-4 arası) şeklinde ifade eder. Tüketim nesnelere tüketiciye ulaştırılması sürecinde, "...önceden paketlenmiş, düzenlenmiş, yaratılmış ve tüketicide istenen tepkiyi uyandırmak üzere kodlanmıştır" (Bocock, 2014: 58).

“Tüketicinin pasif olduğu ve kültür endüstrisi tarafından idare edildiği bir tüketim tanımlaması, tüketimi toplumsal düzeni yeniden üretiyor olarak göstermeye sebep olur” (Barnard, 2010: 238). Tüketicilerin merkezde yer aldığı bir dünyada yaşantımızı sürdürdüğümüz tartışılmaz bir gerçektir. Bu durumun oluşmasına neden olan endüstrileşmenin takındığı tavır ile seri üretilen tüketim nesnelere pazarlanması sürecinde tüm argümanlarını kullanarak “bize dil döken reklamcılık”, tüketim olgusunun yaşantımızın ayrılmaz bir parçası olmasına neden olmuştur (Toffoletti, 2014: 75). “Reklam “dağıtma”dır, herkese ve herkes için karşılıksız ve sürekli bir sunudur” (Baudrillard, 2013: 195). “Reklam, sadece bir tüketim ideolojisi sunmakla kalmaz; tüketici kimliğiyle doyuma ulaşan, kendini edimler yoluyla gerçekleştiren ve kendi imgesiyle (veya idealiyle) örtüşen tüketici “ben”in bir tasarımını sunar” (Lefebvre, 2013: 104). Kapitalist sistem, kitle iletişim araçlarını etkin bir şekilde kullanmaktadır. Birçok görüntüsel göstergeyi bünyesinde barındıran; afiş, resim, fotoğraf ve televizyon reklamları anlam ifade etmeyen göstergeler değildir. Aksine, insanların algısında yer eden, onların duygu ve düşüncelerini etkileyen tüketim olgusunun gerçekleştirilmesine yönelik hareketlerdir (Bocock, 2014: 95). Reklam, üretim-tüketim sürecinde toplumun algısını canlı tutan motivasyon aracıdır. Ürünlerde kullanılan simge ve sembollerin tüketiciye sunulması sürecinde önemli bir misyon üstlenmiştir.

Günümüz tüketim olgusunu belki de en iyi ifade eden örneklerden birisini Şengül şu şekilde açıklamıştır: “Artık bir kot pantolon değil, “Levi’s” giyilmektedir” (Şengül, 2001-2002: 8). Verilen bu örnek, içerisinde bulunduğumuz tüketim hastalığının en önemli nedenini oluşturmaktadır. Her ne kadar tüketim olgusunu şiddetle eleştiresek de toplum olarak sürekli tüketen konumundayız. Şengül’ün verdiği örneğe benzer bir örnek verecek olursak, özellikle çağımızda hızla gelişmekte olan teknolojinin sunmuş olduğu kitle iletişim araçları arasında en yaygın olarak kullandığımız “cep telefonu”nu değerlendirelim. Cep telefonunun toplumun sosyal hayatı için birçok olumsuz yönü olmasına rağmen bazı fonksiyonel nitelikleriyle faydalı bir araç olduğunu belirtebiliriz. Burada cep telefonunun toplumun bireyleri tarafından tercih edilme sürecinde ne gibi kriterlerin göz önünde bulundurulduğunu açıklamak gerekmektedir. Onlarca markanın ve aynı markaların onlarca modelinin tüketim toplumunun beğenisine sunulduğu ve hala sürülmeye devam ettiği günümüz dünyasında, tüketim toplumunun bu telefon modellerinin bazılarına yoğunlaştığını

görmekteyiz. Burada sorulması gereken en önemli soru, bu yönelimin nedenine yönelik olmalıdır. Telefonun özellikleri tabii ki birey için önemlidir. Fakat özellikle günümüzde üretilen telefonların birçoğunun özellikleri birbirine yakın olurken, toplumun maddi açıdan pahalı olarak ifade edilen birkaç model üzerinde yoğunlaşmasının nedenleri üzerinde durulması gerekmektedir. X marka telefon kullanan bireyin kısa bir süre sonra aynı markanın bir üst model olarak sunduğu bir telefonu kullanma isteği doğmaktadır. Burada bireyin elindeki telefonun kendisi için yetersiz kalacağı ve yeni üretilenin kendisini bu yetersizlikten kurtaracağı hissiyatına kapılmasını sağlayan etkeni Şengül şu tespitle açıklamaya çalışmıştır; tüketim toplumuna karşı olumsuz bir bakış açısı ortaya çıkmaktadır. Bu olumsuzluğun başlıca nedenlerinden birisi, “...söz konusu tüketim normlarının ve biçiminin bireyin kendi bilinçli tercihinden çok, reklam, tanıtım ve özendirme gibi mekanizmalarla dayatılan bir özellik taşıdığı düşünülmesidir” (Şengül, 2001-2002: 8). Bu ifade bize tüketimin çılgınlık boyutuna ulaşmasının temel nedenini net bir şekilde açıklamaktadır.

Lefebvre’ye göre, “Reklam, dikkatli bir incelemeyi gerektiren “dilsel görüngüler”den biridir”. Reklamın etkileyciliği ve nüfuz ettiği alan, bir sorunu teşkil eder. Reklam, temsil ettiği ürünlerin asıl işlevselliğini ya da özelliklerini gizleyen bir yapıya sahiptir. Bir bakıma ürünleri olduğundan farklı bir şekilde ortaya koyar (Lefebvre, 2013: 112). Baudrillard, “...moderniteden sonra toplumsal ve semiyotik pratiklerde yaşanan kaymaya dair görüşlerini geliştirmek üzere başvurduğu gündelik hayatın bir başka veçhesidir” (Toffoletti, 2014: 82). Reklam olgusunun oluşum sürecini tetikleyen tüketim toplumunun yarattığı kültürdür (Berger, 2011: 139). Reklam, ürünün üretilip tüketiciye ulaştırılma sürecinde piyasa (pazar)’da varlığını hissettirir. Kapitalizm, 14. yüzyıldan başlayarak sonraki dönemlerde üretim ve tüketim konseptini bütünüyle değiştirdi. Kapitalist sistemin ortaya koyduğu “pazar ekonomisinde” tüm üretim nesnelere yanında sanatsal üretimler de bu sürece dâhil edildi (Barnard, 2010: 127). Modern dönemde tüketici, ürünün fonksiyonel özelliklerini ön planda tutarken, postmodern süreçte ürünün sembolik değerleri öne çıkar. Postmodern süreçte tüketicinin tercihinde değişiklik görülür (Odabaşı, 2014: 129). Tüketicide yaşanan bu değişiklik, piyasa stratejilerinin de tüketim eksenli güncellenmesini zorunlu kılmaktadır. Şaylan’a göre, “Pazar içinde ortaya çıkan ilişkiler ağı, aynı zamanda belli bir toplumsal işbölümünü de yansıtmaktadır”

(Şaylan, 2009: 165). Kapitalist sistemin çalışma programında ‘kar’ güdüsü merkezi konumdadır. Toplum mühendisleri tarafından organize edilen bu süreçte, üretilen ürünlerin pazara sunulması sürecinde değişik stratejilere başvurulur. Amaç, üretilen ürünü tüketicinin kullanımına sunarak ‘kar’ elde edecek motivasyonları gerçekleştirerek piyasaya hükmetmektir. Piyasa ise, bu organizasyonun konumlandığı (icra edildiği) alandır.

Reklam, bir ürünün tüketiciye ulaştırılması ya da o ürünün tüketiciye sattırılması noktasında değerlendirilen bir kavram olduğu için, birçok insan reklamı sanat kümesi içerisinde belirtmez. Onlar için önemli olan sanatın icra edilmiş gayesidir. Bu insanlar sanatın araçsallaştırılması karşısında tepkilerini ortaya koyarak reklamı sanat olarak görmemektedirler (Yılmaz, 2013a: 444). “Reklamın “kapitalizmin resmi sanatı” olarak kullanılması, sanatta reklamcılık stratejilerini, reklamcılık stratejilerine, de sanatı sokar” (Harvey, 2014: 81). Özellikle 1950’lerden sonra ortaya çıkan Pop-Art, endüstrileşme sürecindeki ülkelerin ürettiği tüketim nesnelere topluma sunulması sürecinde aktif misyon üstlenmiştir. Bu misyon, Pop-Art’ın sanat akımı olup olmadığı noktasında tartışmaların yaşanmasına neden olmuştur. Bir kısım sanatçı ve eleştirmen, günlük yaşamda kullanılan her şey sanatta da kullanılabilir. Yani sanatın nesnesi de olabilir derken, bir kısmı ise Yılmaz’ın ifade ettiği noktaya vurgu yaparak, Pop-Art’ın bu süreçte tüketim nesnelere tüketiciye ulaştırılması sürecinde ‘*reklam aracı*’ görevi üstlendiği tezine vurgu yapıp, bu akımın sanat akımı olmadığını sadece ‘*reklam aracı*’ olduğunu ifade etmişlerdir. Reklam, bünyesinde barındırdığı kodları hitap ettiği toplumun sosyo-kültürel yapısından beslenerek oluşturur. Her ne kadar tüketiciye farklı şekillerde mesaj vermeye çalışsa da, özünde toplumda karşılık bulacak dokuları barındırır. Reklam ile kültür arasında ilişki vardır. Reklam göndergesinde yer alan göstergelerin kültürel dokuları barındırması, tüketicinin güvenini kazanmaya yönelik bir stratejidir. Reklamlarda kullanılan imge, simge ya da işaretlerin toplumsal yaşantıyla şekillenen kültürel formlardan izler taşıdığı görülmektedir. Reklam, tüketim kültürü sürecinde toplumu tüketimsel eksende konumlandırmaya yönelik bir ideolojik harekettir. Özellikle günümüzde kitle iletişim araçlarının niteliksel boyutları, reklam olgusunun evrensel kod ve şifrelerle donatılmasını zorunlu kılmıştır. Fakat yukarıda da belirtildiği üzere bu evrensel kodların toplumun kültür evreninde karşılık bulması, reklamın amacına ulaşabilmesinde önemli bir yere sahiptir. Ürünlerin ya da

markaların üstünlük mücadelesinde kullanılan en etkili silah reklamdır. Reklam, ürünün üretilip tüketiciye ulaştırılma sürecinde piyasa (pazar)'da varlığını hissettirir.

Tüketim toplumunu besleyen değer kapitalizmin ruhudur (Bayhan, 2011: 222). “Tüketim, çağdaş kapitalizmle özdeşleşmiş devletin yaşamsal önem verdiği kavramlardan; bireyin de kendisini yoğun biçimde özdeşleştirdiği, neredeyse olmazsa olmaz mantığıyla benimsediği edimlendendir” (Kahraman, 2005: 67). Günümüzde tüketim kavramı evrensel bir boyut kazanmıştır. Şengül bu durumu şu şekilde ifade eder; tüketim olgusunun kitleselleşmesi, “...ülkeden ülkeye farklılıklar göstermiş, farklı zamanlarda ortaya çıkmış ve de farklı direnişlerle karşılaşmıştır” (Şengül, 2001-2002: 8). Bu ifadelerden de anlaşılacağı üzere, Dünyanın her hangi bir yerinde üretilen tüketim nesnelere, görüntüsel göstergeler kullanılarak kitle iletişim araçlarıyla farklı kıtalardaki tüketim toplumunun beğenisine sunulmaktadır.

“Tüketim kültürü” olgusu, bir toplumun sosyal yapısının analiz edilmesinde irdelenmesi gereken bir kavramdır. Üretilen ürünlerin üretiliş amaçları, ürünlerin “yapılanma ilkeleri” yaşanan çağda toplumsal yapının incelenmesinde ve analiz edilmesinde önemli bir yer teşkil eder (Featherstone, 2013: 152). “Günümüzde “kültür” terimi, artık önceden olduğu gibi üretime ve toplumsal hayata dayalı, sanata ve edebiyata dayalı bir birikim olarak kavranmaz ve tüketimle ilişkilendirilir” (Artun, 2011: 70). Baudrillard'a göre tüketim toplumu, tüketimi öğrenen toplumdur. Aynı zamanda tüketim sürecine toplum olarak “alıştırılma” durumudur. Bu ifadeyi açarak, “...yeni üretim güçlerinin ortaya çıkmasıyla ve yüksek verimlilik taşıyan ekonomik bir sistemin tekeli yeniden yapılanmasıyla orantılı yeni ve özgül bir *toplumsallaşma* tarzı” (Baudrillard, 2013: 87) şeklinde açıklamıştır. Savaş sonrası endüstrileşmenin hızlanmasıyla seri şekilde endüstri ürünlerinin üretim şekli olan “...Fordizmi, yalnızca bir kitle üretimi sistemi olarak değil, daha çok bütünsel bir yaşam tarzı gibi ele alınmalıdır. Kitle üretimi, kitle tüketiminin yanısıra ürünün standartlaşması demektir; bu ise yepyeni bir estetik ve kültürde bir metalaşma demektir;...” (Harvey, 2014: 158). “Tüketim toplumu, tekeli devlet kapitalizminin en ileri aşamasında kendisini yeniden ürettiği bir biçimdir” (Marcuse, 1972: 23-24; Akt. Slater, 1998: 44). “Tüketim kültürü, toplumun zamanla ürettiği maddi ürünler yerine, şirketlerin kontrolünde şekillenen, anlık ve yapay içeriği olan ve imajla çerçevesi belirlenmiş, mal ve hizmetlerin şölensel tüketilmesi olarak değerlendirilebiliriz” (Arıbaş ve Yürüdü, 2014: 40). Üretim teknolojilerinde yaşanan gelişmeler, üretilen ürünlerin

tüketim toplumuna sunumu sürecinde yeni stratejilerin uygulanmasına zemin hazırlamıştır. Bu stratejiler, toplumu oluşturan kültürel sınıflar arasındaki mücadeleyi biçimlendirir (Öngen, 1994: 314). Öngen'in vurgu yaptığı noktaya ek olarak sanatın tüketim kültürüyle etkileşime girdiği sürece değinmek gerekmektedir. Öngen'in belirttiği gelişen teknolojinin fordist üretim mantığı 'tüketim' olgusunu ortaya çıkardı. Tabi ki 'tüketim' olgusu insanlık ile başlayan bir kavramdır. Fakat burada vurgu yapılmak istenilen, yoğun şekilde hayatın tüm alanlarına nüfuz eden 'aşırı tüketimcilik' anlayışıdır. Toplumun tüketim sürecinde, ikna edilmesi için yeni stratejilere ihtiyaç duyuldu. Bu stratejilerin en önemlisi "sanatın dilinin kullanılması" idi. Kapitalist sistem, ürettiği ürünlerin topluma sunulması sürecinde sanatı 'araç' sanatçıyı ise 'taşeron' rolüne büründürmüştür.

Hem geleneksel hem de modern toplumlarda ihtiyaçlar noktasında önemli değişimler yaşandı. "İhtiyaçların tatminini sağlayan araçlar bütünüyle değiştirildi (...) Sonuçta ihtiyaç ve istekler, tarihte eşi benzeri görülmemiş bir karaktere sahip oldu" (Illich, 2011: 33). "Tüketim toplumunda yoksulların sınıf dışı olarak tanımlanması, onların kolayca terk edilebilir olmalarının yolunu açık tutmak içindir. Çünkü, onlarsız yaşam daha mutlu ve ahenklidir" (Karakaş, 2006: 12). Tüketim toplumunun hedefi 'tatmin'dir. Tüketim 'bir boşluğa benzer'. Tüketim olgusu ve tüketici oluşan bu boşluğu doldurur. Tüketim toplumu için gereksinimler, teknolojik argümanlarla manipüle edilerek topluma sunulur (Lefebvre, 2013: 93). Kapitalizmin hüküm sürdüğü çağda ekonomik süreç, toplumu baskısı altına alarak 'hınç' kavramının doğmasına neden oldu. Bu kavram, yaşantısını kuralına göre yaşayan bireyler, üst kültürün baskısı altında kalarak eşitsizliğe maruz kaldıklarını düşünürler. Üst kültür ile alt kültürün çatışmasında 'hor görülen' toplumun öfkesi ortaya çıkar (Sennett, 2011: 85). "...tüketim kültürü her zaman vaat ettiği bireyselliği ve farklılığı sağlamaya oldukça yaklaşmıştır" (Featherstone, 2013: 156). Bu ifadeler ekseninde düşünecek olursak, gerçekten de tüketim kültürü, tüketim toplumunu ayrıştırmaktadır. Tüketim kültürü, alt kültür ile üst kültür arasındaki kırmızı çizgiyi flu hale getirmiştir. Alt kültür toplumu, üst kültür toplumuna hitap eden pahalı ürünlerin tüketilmesini kendisine toplum içerisinde popülerlik, saygınlık belki de en önemlisi statüsü kazandıracığı düşüncesiyle hareket etmektedir. Kapitalizm, tüketim ekseninde toplumu ayrıştırırsa da toplumun tüm tabakalarına yönelik motivasyonlar geliştirmektedir.



“Lukacs’ın 1922’de kuramlaştırdığı üreten bedenin robotlaşması, Benjamin’in 1939’da kuramlaştırdığı tüketen bedenin robotlaşması,...” (Foster, 2011: 183) ifadeleri üretim-tüketim sürecinin merkezinde olan toplumun bireylerinin durumunu açıkça ortaya koymaktadır. Kapitalist sistem, tüketim toplumuna seçenekler sunar. Toplumun sunulan seçenekleri dışında bir tercih yapabilme şansı yoktur. Seçenekler arasında yapılan tercih bireye özgür olduğunu hissettirir. Üretilen tüketim nesnelere üretiliş sürecinde tüketicilerin fikirleri sorulmaz. Bir ürünün birçok modelinin ya da çeşidinin üretilmiş olması, tüketiciye sınırsız özgürlük hissiyatı kazandırır. Şu ürünün şu modelini ya da şu rengini almak istiyorum algısı, sürece kişiselliği/bireyselliği katsa da bir bakıma sistemin kurmuş olduğu düzene ayak uyduran bireylerden hiçbir farkı yoktur (Baudrillard, 2014c: 173-174). Kapitalizmde “kâr” olgusu ön plandadır. “Kapitalizmin temel ihtiyacı kâr olduğuna göre, daha fazla kâr edebilmek daha fazla satabilmekle ve dolayısıyla daha fazla taleple mümkündür” (Başfirıncı, 2011: 116). Üreticiler, tüketim toplumunun istek ve arzularını göz ardı edemezler. Hızla gelişen ve değişen sosyo-kültürel yapı tüketicilerin ürünlere karşı yönelimlerini değiştirebilir. Bu hızlı değişim sürecine üretim mekanizmaları ayak uydurmak zorundadır. Toplum mühendislerinin, tüketici davranışlarını analiz ederek, ürünleri tüketicilerin yönelimleri doğrultusunda biçimlendirip, reklam olgusunun fonksiyonel özelliklerini etkin bir şekilde kullanarak ürünleri tüketim toplumunun bireylerine pazarlama yoluna giderler (Tezcan, 2015: 270). Sanat alanında “tüketim kültürü” olgusunun temelleri, Marcel Duchamp’ın anti-sanat hareketiyle başlayıp Andy Warhol ve Joseph Beuys gibi değişik sanat akımlarının önemli temsilcileriyle devam ederek, özünde tüketim kültürüne karşı bir tepki hareketi barındırır (Yaşar, 2006: 114). İnsanların günlük yaşamda kullandıkları nesnelere, toplum bireylerine karşı gösterişi simgeleyen birer gösterge haline dönüşmüştür (Dede, 2015: 30). Yaşadığımız çağda tüketim olgusu topluma ‘teşhir’ edilmiştir. Bu sürecin oluşmasında, tüketimin göstergeler ekseninde şekillenmesi etkilidir (Aydoğan, 2009: 206). Şaylan’a göre, gelişen kapitalist süreç, “kültürel ürünlerin metalaşması” sürecini ortaya çıkarmıştır. Bu süreçte sanatçı artık istemsiz bir şekilde kendisini, rekabetçi sanat piyasası içerisinde bulmuştur (Şaylan, 2009: 95). Bu ifadeler doğrultusunda, sanatın özgünlük, biriciklik ve temsili özellikleri yerini piyasada tutunabilmek için, sanatsal üretimlerin alıcıya iletilmesi noktasında rakipler (sanatçılar) ile mücadele sürecini kaçınılmaz kılmıştır. Sanat eserinin en önemli değerlerinden birisi olan ‘estetik’ bu süreçte değer olmaktan

çıkartılmıştır. Asıl mesele, piyasada var olmak ve rekabetçi bir anlayış benimsemektir. Şaylan'ın da belirttiği üzere, bu durumun oluşumuna neden olan ise, kapitalist sistemin bir kültürel değer olan sanatı metalaştırmasıdır.

Erinç, sanatta yaşanan arz-talep ilişkisi için “Sanatta, gerçek sanatta üretim, talebe göre yapılmaz. Aksine sanat; özgün, tek ve yeni olma nitelikleriyle bir arz yaratır ve bu arz sonrasında da talep oluşur” diyerek, oluşan bu talebin daha çok “...nabza göre şerbet vermek...” olduğuna vurgu yapar (Erinç, 2004: 72). Barnard'a göre, “Kapitalist pazar ekonomilerinde sanatsal çalışma her türlü mal gibi alınıp satılabilecek bir şey olarak değerlendirilir” (Barnard, 2010: 127). “...piyasa, kendisine direnen bütün pratikleri aşacak bir ölçekte, kendi arzını yaratır” (Anderson, 2011: 147). “Birçok sanatçı, sanatın, daha doğrusu ‘sanat yapıtı’nın, sanatçının kendi özel tatmini için olduğu kadar, piyasa için de yapıldığını görmezden gelir...(...) Piyasa ve sanat asla yan yana gelmemesi gereken şeylerdi” (Yılmaz, 2013b: 281). Yılmaz'ın da belirttiği gibi, her ne kadar günümüzde ‘piyasa’ ile ‘sanat’ gibi birbirinden farklı semantik değere sahip kavramları aynı cümle içerisinde kullanmamak gerekse de, içinde yaşadığımız dönemde kapitalizmin piyasada yarattığı durum, sanatçıların üretim süreçlerini etkilemiştir. Sanatçı, sanat anlayışını ortaya koyarken izleyicinin (alıcının) tutum ve davranışlarını dikkate alma zorunluluğu hisseder. ‘Sanatçı=eser üreten’, ‘izleyici=üretilen eseri satın alan’ konumundadır. Bir bakıma, sanatçı ile izleyici arasında ‘tüccar-müşteri’ ilişkisi ortaya çıkmıştır. Bu süreç ‘üretim ve pazarlama süreci’ olarak tescillenmiştir. Piyasaya tutunmak isteyen ve hayatta kalma mücadelesi veren sanatçı, ‘ürettiğim sanatsal üretimleri izleyiciye nasıl satabilirim?’ üzerine stratejiler geliştirme ihtiyacı hisseder. Sanatçının içerisinde bulunduğu bu üretim-tüketim süreci, sanatçıyı bir makineye dönüştürür. Modern ve öncesi dönemde sanatçının duygu ve düşüncesiyle biçimlenen sanat anlayışı, artık yerini piyasada tüketilebilecek potansiyele sahip eserlere bırakmıştır. Sonuç olarak bu süreç, sanatın ontolojik yapısını bozarak yok etmiştir.

Günümüzde ticari işletme mantığıyla çalışan sanat, bireylere birçok fırsat sunmaktadır. Bu fırsatlar bazen sanatçının kariyerinde yükselmesinde, topluma tanıtılmasında, ekonomik açıdan karlı yatırımların yapılabileceği bir alanın oluşmasında ve popüler kültürün sunmuş olduğu yüceltilen tüketim nesnelərini bireylere sunma noktasında sanat önemli bir misyon üstlenmiştir (Baudrillard, 2014a:

12). Şaylan'a göre, kapitalizm'in etkisinden kültürel ürünler de nasibini aldı. Bu süreçte metalaşan kültürel değerlerin içerisine sanat kavramı da girdi. Sanat eseri piyasaya ürün olarak sunuldu. Artık bu noktada piyasaya sürülen sanat ürünlerinin üreticisi olan sanatçılar için bir rekabet ortamı yaratıldı. Pazarlama güdüsüyle üretilen ürünlerin topluma sunulduğu yerler galeri ve sergi salonları açıldı. Bir bakıma bu mekânlar, sanat ürünlerinin halka teşhir edildiği yerlerdi (Şaylan, 2009: 94-96 arası). Sanat ve piyasa kavramlarına değinen Jean Baudrillard, "...paranın sadece sanat değil aynı zamanda da prestij satın aldığı modern sanat müzayedeleriyle ilintili olarak..." betimler (Leppert, 2009: 33). Sanatın satın alınan bir metaya dönüşmesi sürecinde birçok etkenden söz edebiliriz. Özellikle sergi salonları, galeriler ve müzayedeler sanat eserlerinin alıcıya pazarlandığı alanlar olarak bilinmektedir. Popüler kültürün en önemli tetikleyici gücü olan 'toplum içerisinde statü ya da prestij kazanma hevesi' sanat eserlerinin satış sürecinde de etkili olmaktadır. Bu süreçte alıcının sanatsal bilgi birikimi önem arz etmemektedir. Önemli olan satılmak istenen esere en çok parayı kimin verdiği'dir. Satın alınan eserlerin alıcılarına toplum içerisinde prestij kazandıracağı anlayışı, sanat eserlerinin tüketim süreçlerini aktif kılmaktadır.

Endüstrileşme ile sanatta bireysel çabalar görülmeye başlandı. Avant-garde hareketler bu süreçte ortaya çıktı. "Endüstri toplumları öncesinde sanatçı ve tüketici arasında paylaşılan sosyal varlık alanı tarafından yönlendirilen, oldukça bütünleşmiş bir ortak zevk alanından söz edilebilirdi" diyen Ulusoy, modern dönemde sanatçının sanat anlayışına vurgu yapmıştır. Modern sonrası dönemde sanatçının içerisinde bulunduğu durumu ise, "...şimdi farklı estetik talepleri olan bir pazara hitap etmektedir. Özgürlüğünü kazanmıştır, ama aynı zamanda belirsiz ve kaypak bir ortamda yalnızlaşmıştır..." (Ulusoy, 2005: 168-169) diyerek ifade etmiştir. Baudrillard'a göre sanat, tüketim hastalığından korunmaya, uzaklaşmaya çalışsa da, tüketim hastalığı virüsünü sanata bulaştırmıştır. Zamanla bu virüs sanatı tümüyle etkisi altına alacaktır (Baudrillard, 2014a: 12-13). "...bugün, endüstri, kültürel bir yoldan toplumun diğer elemanlarının tümünü belirlemektedir. Sanatının, müziğinin, mimarisinin ve etkinlik ve rasyonelliğe verdiği..." önem açık bir şekilde görülmektedir (Zijderveld, 1985: 120). Endüstrileşme sürecinde, arz-talep ilişkisiyle yeniden-üretim sürecinden geçen sanat ürünleri, ne kadar özenli üretilirse üretilsin "sanat eseri" değerinden mahrum kalacağı kesindir. Yeniden-üretim süreci, sanatı

geleneksel formlarından uzaklaştırarak eserin değerini yok etmektedir. Yeniden-üretim eserin birden çok sayıda üretilmesidir. Bir bakıma “kopya” edilmesidir. Bu durum sanat eserinin en önemli niteliği olan “biriciklik” özelliğini ortadan kaldırmaktadır (Benjamin 2013: 53-55 arası). Ulusoy’a göre ise, endüstrileşme ile mekanik üretim ekseninde konumlanan sanat ürünleri, yeniden üretim sürecinde çoğaltılarak sisteme entegre olur. “Böylelikle kâr amaçlı kitle pazar ekonomisi sanatın içeriğini ve biçimini belirler”. Kâr güdüsüyle icra edilen sanatsal formlar zamanla modası geçen ve arz-talep ilişkisiyle varlığını sürdüren metalara dönüşür (Ulusoy, 2005: 169). “Daha çok kâr, daha çok üretim, daha çok tüketim için atılan her adım, insanın makinalaşmasına-robotlaşmasına giden bir adım olmuştur” (Etike, 1995: 15). Sanat endüstrileşmeyle, tüketim kültürü evreninde ‘arışallaşma’ sürecini yaşamıştır. Bu süreci, sanata yaşatan kapitalist anlayıştır.

*Çağdaş sanat eserlerinin pek çoğunun zerre kadar değere sahip olmayan bir görünüm arz ettiği, hiçbir değere sahip olmadığı, gerçekten de zerre kadar değeri olmadığı söylenebilir. Bu sanat anlayışındaki karmaşanın temelinde yatan şey de zaten, çeşitli şekillerde dile getirilen, bir salt değersizlik talebidir (Baudrillard, 2011: 20).*

Şengül’e göre üretim stratejisi, “...kitlesele tüketimin tıkandığı bir noktada yeni talep biçimleri yaratma çabasıdır. Böylece kitlesele tüketim içinde kendi özgünlüğünü ve kimliğini yitiren kesimlere, ki burada temel hedef orta sınıflardır (Şengül, 2001-2002: 8). Şengül’ün tespitleri doğrultusunda kapitalist sistemin, toplumun her tabakasının tüketim kültürü içerisinde yer alması için ortaya koyduğu ürün çeşitliliğiyle toplumun tümünü kapsayacak şekilde üretimsel motivasyonlar geliştirdiği söylenebilir. Elit toplumun, alt kültür toplumundan ayrışma isteği kapitalist sistemin, bu grup için farklı üretimler sunarak onlara ‘seçkinci’ grup içerisinde olduklarını hissettirir. Ta ki toplumun alt tabakasındaki bireylerin bu ürünleri tüketme istekleri ortaya çıkana kadar. Bir bakıma toplumun alt tabakasıyla üst tabakası arasındaki ‘tüketimsel’ mücadele süreklilik arz eden bir yapıya dönüşmüştür. Dolayısıyla bu mücadelenin sürmesi için kapitalist sistem elindeki tüm argümanları en etkili biçimde kullanmaktadır.

## **2. 2 Sanat ve Tüketim Kültürü İlişkisi**

Bu başlık altında, özellikle 1910’dan sonra sanatta yaşanan gelişmelere değinilerek, sanatın tüketim kültürüyle olan ilişkisi ortaya konulmuştur. Çağdaş

sanatın bir ifade biçimi olan Enstalasyon (Yerleştirme) kavramına ve enstalasyon'un oluşum sürecine etki eden 'nesne-mekân-süreç ve izleyici' faktörlerine değinilmiştir.

“Çağdaş Sanat” kavramı ile ilgili birçok kitap, dergi ve makale yazılmasına rağmen, çağdaş sanat kavramı tam olarak tarihsel bir aralığa yerleştirilememiştir. İfade edilen tarihsel aralıklar birbirinden farklılıklar göstermektedir. “çağdaş” kavramı, kelime anlamı itibariyle, “*aynı dönemde, süreçte ya da aynı çağda yaşantısını sürdüren insanlar*” için kullanılan bir kavramdır (TDK Sözlüğü). “Çağdaş olanı tanımanın güçlükleri iyi bilinir” (Connor, 2015: 15). Bu eksende düşünecek olursak çağdaşlık kavramı, her dönemde yaşanan, her zaman güncel olanın bir öncekinden daha çağdaş olduğu düşüncesini ortaya çıkartmaktadır. Sanat tarihinde “çağdaş sanat” kavramı sıkça kullanılmaktadır. Belki de bu ayrımı yaparken modern sanat ve post-modern sanat kavramları netleştirilerek çağdaş sanat kavramı konumlandırılabilir. Stallabrass'a göre, bazı kesimlerin, çağdaş sanatın anlaşılması noktasında zorlukların yaşanmasını, bu sanatın “karmaşık ve çeşitlilik” göstermesine bağladığı bir gerçektir (Stallabrass, 2013: 135). Sanatı dönemlere ayırırken eserlerin “biçim ve stilleri” incelenerek aralarındaki farkları ya da benzerlikleri göz önünde bulundurarak eserlerin hangi akıma, tarza ya da hangi döneme ait olduğunu çözmeye çalışırız. Çağdaş Sanat kavramının tarihsel sürecine bakacak olursak daha çok 1980 sonrası üretilen sanatsal yapıtlar için kullanılan bir kavramdır. Modernizm ile olan ayrımı ortaya koymak için kullanılan çağdaş sanat kavramı için bazı kaynaklarda “geç modernizm ve postmodernizm” gibi farklı kavramlar da kullanılmaktadır. Kimi sanat tarihçileri ve sanat eleştirmenleri için bu süreci en iyi ifade eden kavramın “postmodernizm” olduğu düşünülse de “çağdaş” kavramı günceli, yakın dönemi işaret ettiği için bu süreci daha iyi ifade ettiği söylenebilir (Whitham ve Pooke, 2013: 9).

*Çağdaş sanat, zaman zaman, “akım sonrası” sanat olarak da ifade edilir. Bu ifade, eski nesillerin dahil olduğu üslupsal grupların günümüzde her sanatçıya bireysel tarzını bağımsız şekilde yönlendirebileceği özgür –ya da lanetli- bir alana bırakarak geri çekildiğini, hatta dağıldığını ima eder (Wilson, 2015: 6 Sunum Bölümü).*

Germaner'in “1960 Sonrası Sanat” isimli kitabının giriş bölümünde çağdaş sanatın tarihsel süreci noktasında şu ifadelere yer vermiştir: Çağdaş sanatı çoğunlukla iki dönem aralığında değerlendirmişlerdir. Birinci dönemi 1900-1939 aralığında (2. Dünya savaşı başlarında), ikinci dönemi ise, 1945'den günümüze kadar olan süreyi içine alan dönemde çağdaş sanat yaygın olarak ele alınmıştır (Germaner,

1997: 7). Yılmaz'a göre, dadaizm ve gerçeküstücülük akımlarının, modernizmin sınırlarının dışına taşıdığı süreç geç fark edilmiştir. 20. yüzyılın başından itibaren değişim içerisinde olan sanat bu süreçte, sadece biçimsel olarak değil, aynı zamanda isim olarak da değişti. "...modern denen sanat zamanla *postmodern* hale gelmişti" (Yılmaz, 2013a: 203). Çağdaş sanat, özellikle son dönemlerde postmodern yönelimlerin ortaya koyduğu görselliklerin sunumu olarak ifade edilir (Kahraman, 2005: 188). Steyerl'e göre, "Çağdaş sanat belirli bir ürünü olmayan bir marka ismi gibidir, hemen hemen her şeye yapıştırılabilecek bir etikettir:..." (Steyerl, 2014: 83-84). Modernizmin başlangıcından itibaren resim sanatında anlayış farklılıkları görülmeye başlanmıştır. O döneme kadar taklit ya da var olan gerçekliğe birebir benzeterek icra edilen resim üslubu, fotoğraf makinesinin işleviyle gösterdiği benzerlik nedeniyle terk edilmeye başlanmıştır. Hatta fotoğraf makinesinin daha avantajlı olduğu düşünülmekteydi. Bir bakıma "taklit" modernizm ile terk edilmiştir (Danto, 2014b: 14-15). Debord'a göre modern sanatın sonunu getiren, Dadaizm ve Sürrealizm'in ortaya çıkışıdır. Dadaizm ve Sürrealizm'in sanata karşı gösterdikleri reaksiyonu şu şekilde ifade eder; "Dadaizm, *sanatı gerçekleştirmeden ortadan kaldırmak* istedi; sürrealizm ise *sanatı ortadan kaldırmadan gerçekleştirmek* istedi" (Debord, 2014: 142). Modern sanatın etkileri 1940'lara kadar hissedilse de 1920'lerde avant-garde oluşumların ortaya çıktığı ve bu oluşumların 1950 sonrası sanatta yaşanacak olan eksen kaymasına zemin hazırladığı gerçeği unutulmamalıdır. Araştırmamızda, çağdaş sanat sürecinin oluşmasına zemin hazırlayan en önemli sanat hareketi olan Dadaizm akımına değinmek gerekmektedir. Krausse, Dadaizm hareketinin 1916-1925 yılları arasında ortaya çıktığını ifade etmiştir. Avant-garde olarak ifade edilen sanatçıların başını çektiği bu akımda, o zamana kadar var olan sanat formlarına karşı bir tepki olarak ortaya çıkan bu hareket, bir bakıma o zamana kadar ki sanatsal değerleri saçmalaştırarak tersyüz eden bir anlayış ortaya koydu. Dadacılar, var olan sanatın yerine sanatın karşıtı olan *anti-sanat* tezini savunmuşlardır (Krausse, 2005: 99-100). Çağdaş sanat sürecinde sanat eseri, "...kişisel simya gücüyle çeşitli malzemeleri gizemli bir değişime uğratan yaratıcı bir öznenin düşgücünün veya fantezisinin ürünü değil, geleneksel konteksti dışına çıkarılmış ve egemen ideolojinin dışında başka hiçbir şey ifade etmeyen bir belirteçtir" (Gintz, 2010: 57-58).

Dadacı sanatçılar, sanatın yetenek beceri eksenli oluşan bir durum olduğu tezini reddeden, geleneksel bakış açılarına karşı tavır alan, ‘resimsel estetiğe’ tepki göstererek estetikten yoksun sanat anlayışını benimsediler. Dadacı sanatçılar, her ne kadar önceki sanatsal oluşumları reddeden bir tavır ortaya koysalar da kübizmin kullandığı kolaj tekniğinin yanında fütürizmin pazarlamacı yönünü örnek aldığı söylenebilir. Bir bakıma, reddettiği sanatsal akımlardan beslendiği bir gerçektir (Farthing, 2013: 410-411). “...Duchamp’ın yapıtlarında us sınırlarını zorlayan tanımlar buluruz” (Bozkurt, 2014: 64). Dadacıların “hazır ya da buluntu” nesnelere yapmış olduğu çalışmalarda akla ilk gelen kişi Marcel Duchamp’dır. Sanatçının yapmış olduğu “çeşme ve kol kırılma olasılığına karşı” isimli çalışmaları dada hareketinin oluşum sürecinde önemli etkiye sahiptir (Carroll, 2012: 46). Sanatta yaşanan değişimlere öncülük eden Duchamp, bilindik estetik anlayışını reddetmiştir. Anti-estetik teziyle sanatta farklı süreçlerin yaşanmasına zemin hazırlamıştır (Şahin, 2013: 239). Bu ifadeler ekseninde düşünüldüğünde, aslında dadacıların o zamana kadar ki tüm sanat anlayışlarına karşı bir duruş sergiledikleri ortaya çıkmaktadır. Dadacılar; sanatın, sanatçının ve sanatsal üretimlerin geleneksel ontolojik değerleri bir kalemde silinerek, bir bakıma sanat olgusunu sil baştan biçimlendirmeye yönelik ortaya çıkan bir oluşumun temsilcileri olarak değerlendirilmeleri yerinde olacaktır. Dadacı sanatçılara göre sanat, estetik değerlerden arındırılarak estetsiz bir hale getirilmelidir. Dadacılar, özünde estetik değer barındırmayan her türlü hazır nesnenin sanat nesnesi olarak kullanılabileceğini savunurlar.



**Resim 4:** Marcel Duchamp- Fountain, 1917

(<http://f.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/1855/files/2015/09/fountain.jpg>)

Yılmaz'a göre, Duchamp'ın 1910'dan sonra oluşmaya başlayan sanat anlayışı ile geleneksel sanat anlayışına (şövalye ya da masa üzerinde tuval boyama) son vermeyi amaçlamıştır. "...sanatına bilinçli bir rastlantısallık katmak" düşüncesiyle bilindik sanat anlayışını ortadan kaldırmaya yönelik tavır sergilemiştir. Bu durum 1917 yılında Paris'te yapılan "Bağımsızlar Sergisinde" ortaya çıktı. Sergi katılım şartnamesinde "6 Dolar ödeyen herkesin gönderdiği her şey sanat yapıtı olarak sergiye kabul edilecek"ti. Duchamp, bu sergide düzenleme kurulunda yer almasına rağmen sergiye "R. Mutt 1917" imzalı "Çeşme" adını taşıyan ters çevrilmiş "pisuvar" göndermesine rağmen gerçek kimliğini saklı tutmuştur. Düzenleme kurulundaki arkadaşlarının üzerinde yoğun tartışmalar yaptıkları "Çeşme" sergiye kabul edilmedi. Duchamp tartışmaya dâhil olmadan kenarda durarak sadece dinlemekle yetinmişti. Duchamp sergilenen bu tavır karşısında serginin düzenleme kurulundaki görevinden istifa etmiştir. Duchamp'ın ortaya koymuş olduğu bu çalışma özellikle 1960'lardan sonra "kavramsal sanatın" ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır (Yılmaz, 2013a: 150-152 arası). Duchamp'ın yapmış olduğu 'Pisuvar (Çeşme)' çalışmasında, Yılmazın ifade ettiği gibi, gündelik yaşamda kullanılan 'Pisuvar' nesnesini ters çevirerek (sadece duruş yönünü değiştirerek) bu nesneye



‘Çeşme’ adını vermiştir. Sanatçı, nesnenin biçimsel özelliğini olduğu gibi korumasına rağmen işlevsel (fonksiyonel) özelliğini tamamen değiştirmiştir. Dada hareketinin filizlendiği bu dönemde Duchamp’ın ortaya koyduğu eser olan ‘Çeşme’nin bir bakıma, “çeşmeden akan su (sanat karşıtı tavır) hem içinde bulunduğu sanat ortamının hem de sonraki dönemde ortaya çıkan çağdaş sanatın kimyasını bozarak” sanatta dengeleri altüst eden bir sürecin yaşanmasına neden olduğu söylenebilir.

Geleneksel sanat anlayışıyla ortaya konulan sanat yapıtları içerik ve biçim olarak izleyici tarafından kolaylıkla algılanabilir. Ancak, çağdaş biçimler olarak ifade edilen performans, arazi sanatı (Land Art) ya da enstalasyon (yerleştirme) gibi soyut anlam yoğunluğu barındıran biçimlerin izleyici tarafından algılanması, geleneksel biçimlere oranla çok daha zordur. Bunun en önemli nedeni çağdaş sanat formlarının izleyici tarafından tanıdık olmamasından kaynaklanmaktadır (Whitham ve Pooke, 2013: 1). Germaner (1997), çağdaş sanatı konumlandırırken 1900’den 1939’a kadar (II. Dünya Savaşının başlangıcı) olan dönemi çağdaş sanatın I. Dönemi olarak ifade ettiğini önceki bölümde belirtmiştik. Aynı şekilde Dadaizmin fikir babası olan şair Tristan Tzara, dada hareketinin doğmasında I. Dünya Savaşının önemli etkisinin olduğunu ifade etmiştir. Yılmaz ise, Dadaizm’in bir sanat akımından ziyade bir siyasi içerikle donatılmış başkaldırı olduğunu ifade eder. “Görünüşe bakılırsa dadacılık, I. Dünya Savaşı’nın ürünüydü” derken aslında, savaşın sadece sonuç olduğunu asıl sebebini ise, 1900’lerden itibaren Modern Batı’da yaşanan toplumsal ve sınıfsal çatışmalar olduğuna dikkat çeker (Yılmaz, 2013a: 153). Özetle, Birinci Dünya Savaşından sonra yaşanan toplumsal sorunların sosyo-kültürel yapıyı biçimlendirmesi ve savaşın yıkıcı etkisi o döneme kadar sanatın evrensel niteliklerinin sorgulanmasına zemin hazırladığını söylemek doğru olacaktır. Bu hareketin ilk izleri dadacıların çalışmalarıyla olmuştur.

Özellikle modern sanattan sonraki, 1970 ile 1980 yılları arasındaki sürece kadar modern-çağdaş ayrımının netleşmediği ortadadır. Çağdaş sanat kavramı, “çağdaşlarımızın ürettiği modern sanat” olarak biliniyordu. Fakat bu tanımlama çağdaş sanatı ifade etmede yetersiz kalmaktaydı. Bu süreçte (modern sonrası) sanatsal üretimlerin dönemsel ifadesi olarak “postmodern” kavramı ortaya atıldı. Bu dönemi ifade etmede kullanılan “postmodern” kavramı “çağdaş” kavramından daha etkili etki bırakan bir terim olduğu söylenebilir (Danto, 2014a: 34). Baudrillard,

çağdaş sanatın hükümsüz olma iddiasını “riyakârlık” olarak ifade eder. Bu bakış açısının oluşmasına neden olan bir bakıma, ortaya koyduğu sanatsal üretimlerde hiçbir anlamı olmayan, hükümsüz,...vb. tavır sergilemesidir. Her ne kadar çağdaş sanatın hükümsüz olma iddiası izleyici nezdinde tam olarak karşılık bulmamıştır. Sanatın bir hükmü, bir mesajı ya da bir noktaya temas etmesi gerektiği düşüncesi insanların az da olsa çağdaş sanata değer vermeleri yönünde onları teşvik etmektedir (Baudrillard, 2014a: 51-53 arası). Saehrendt ve Kittl’e göre, sanat eğitimi sürecinde karşımıza çıkan kaynaklarda tüm sanat akımları detaylı bir şekilde açıklanmıştır. 1920’lerden sonra Dadaizm ile başlayan sanatta bireysel çabalar, sanatın “kurallar dizgesini” ortadan kaldırmıştır. Bu süreçte sanat eserinin üreticisi olan sanatçının bilindik üslup ve malzemelerin yanında akla gelebilecek her türlü nesnenin sanatın malzemesi olacağı görüşü, sanatsal üretimlerde kendini gösterir. Bu süreç, sanatçıların özgün ve yaratıcı sanat eserlerini ortaya çıkarmalarına neden olmuştur. Birbirine benzeyen, önceki dönemlerde üretilen sanat eserlerinin sonraki dönemlerde benzerlerinin yapılması durumu ortadan kalktı. Bu özgünlüğün ya da yaratıcılığın ortaya çıkmasını sağlayan en önemli neden ise, ortaya çıkan sanatsal üretimlerin biçimden çok içeriğinin ön plana çıkmasından kaynaklanmaktadır. Çağdaş sanat sergilerinde izleyicinin kafasını kurcalayan soru: Sergide yer alan, sanat eseri olarak sunulan “gündelik eşyaların ya da el işlerinin sanatla ne alakası var?” sorusudur. Pop-Art akımı ile sanata giren günlük yaşamda kullanılan tüketim nesnelерinin izleyicilerde sanat eserlerine karşı farklı bir algı oluşmasına neden oldu (Saehrendt ve Kittl, 2014: 19-21 arası). Dadacılar, gündelik hayatta kullanılan nesnelерin, hem olduğu gibi kullanılarak hem de belli oranlarda üzerlerinde değişiklikler yapılarak, gerçek işlevlerinden uzaklaştırılıp sanat nesnesi haline gelebileceklerini ifade etmişlerdir.

Modern sanatın 1920’lerde son bulmasıyla ortaya çıkan sanattaki bireysellik, farklı teknik ve malzeme ile değişik sanatsal formların karşımıza çıkmasına neden olmuştur. Marcel Duchamp’ın hazır nesneleri sanata dâhil etmesi ve sanatın bilindik gramer yapısının dışına çıkılması modern sanat anlayışının sonunu getirdi. 1920’lerdeki sanatsal motivasyonlar, adeta gelecekte sanatın genetik yapısında yaşanacak devrimlerin habercisi gibiydi. 1950’lerde artık yüksek sesle “sanatın sonu” (Danto, 2014a) tezi dile getirilmeye başlandı. Bu süreçte sanatta yaşanan olağandışı hareketlilik akıllarda soru işaretlerinin oluşmasına neden oldu. 1950

öncesi sanatsal üretimlere ‘sanat eseri’ diyorsak, 1950 sonrası üretilen sanatsal üretimlere ne demeliyiz? Sorusu bu sürecin en can alıcı sorusu olmuştur. O sürece kadar sanatsal üretimler klasik sanat kurallarıyla değerlendiriliyordu. 1950 sonrası sanatsal üretimlerin, klasik sanat kurallarıyla açıklanamayacağı görüşü ortaya çıkmıştır. Bu durumu Greenberg’in ifadeleriyle ABD’li sanat eleştirmeni Arthur Danto şu şekilde açıklamıştır: 1950 öncesi sanatçılar, daha çok “mimetik” yani doğadan ve yaşantılardan edinilen gözlemlerin ya da farklı olgulardan esinlenmelerin sanatsal üretimlerde vücuda gelmesi (oluşturulması) şeklinde üretimlerini gerçekleştirirdi. Modern öncesi sanat anlayışında resmin “temsili” özelliği ilk sırada iken modern resimde bu özellik ikinci planda kalmıştır (Danto, 2014a: 29-30). Duchamp’ın yapmış olduğu çalışmalarda, sanatın olmazsa olmazı olarak kabul edilen estetik değerin azaltılarak sanatın sınırlarının zorlandığı görülmektedir (Danto, 2014a: 166). Duchamp’ın yapmış olduğu çalışmalar pop sanatçıları üzerinde etki bırakmıştır (Germaner, 1997: 10). Dadacıların yapıtlarında görülen özellikleri Pop-Art akımında da görmekteyiz. Belki de bu noktada Pop-Art sanatçısı Andy Warhol’un Resim 5’deki ‘Brillo Kutuları Heykeli’ çalışmasını dadacıların bu anlayışı ile temellendirdiği söylenebilir.



**Resim 5:**Andy Warhol - Brillo Boxes, 1969

(<http://theartcake.tumblr.com/image/18648392765>)

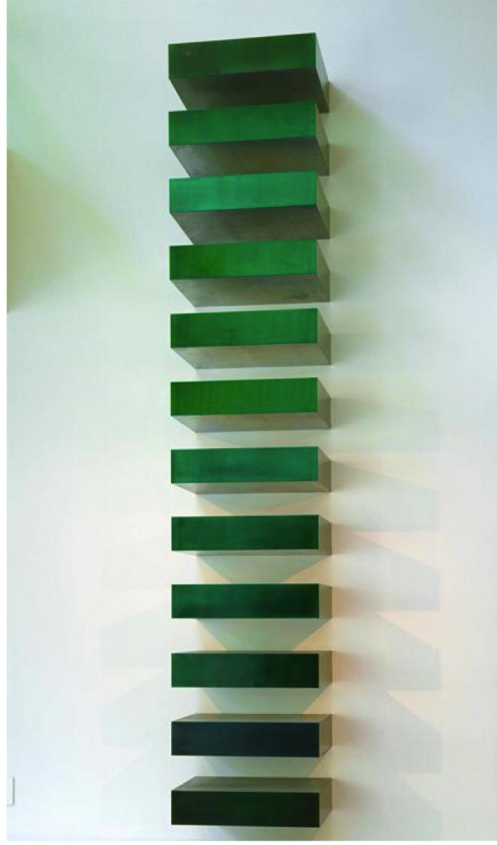
Pop- Art sanatçısı Andy Warhol'un yapmış olduğu (Resim 5) "*Brillo Kutuları Heykeli*" çalışması, bazı sanat eleştirmenlerinin "sanat" kavramını sorgulanmaya başlamalarına neden oldu. En dikkat çeken çıkışı ABD'li sanat eleştirmeni Arthur Danto "sanatın sonu" teziyle ortaya koydu. Danto bu tezini açıklarken, Warhol'un yapmış olduğu üretimlerin sanat eseri olup olmadığı noktasında şu ifadeleri kullanır; çalışmaların sanat eseri statüsünde değerlendirilmesi gerekir. Bu konuda ikna oldum. Fakat asıl soru, sergi salonundaki "*Brillo Kutusu Heykelleri*" nin süpermarketlerin depolarında bulunan, istif halinde duran Brillo kutularından farkının ne olduğu idi. Andy Warhol'un sanat anlayışına bakıldığında, bir sanat yapıtının oluşum sürecinde bilindik sanat kurallarına göre yapılma zorunluluğunun olmadığını görmekteyiz. "...sanat yapıtı Brillo kutusuna ya da çorba konservesine benzeyebilir" diyerek sanat yapıtının oluşum sürecinde katı kuralların olmadığını ifade eder. Danto, "Sanatın Sonu" ifadesini kullanırken aslında sanatın bittiğini değil yeni bir sanat anlayışının ortaya çıktığını dolayısıyla var olan bilindik sanatın ontolojik değerlerinin özellikle 1950 sonrası sanatsal üretimlerde görülmediğini ve bu sanatsal üretimlerin klasik sanat değerleriyle anlamlandırılmayacağını vurgulamaya çalışmıştır. Burada yaşanan durumun "üslup" farklılığından kaynaklandığını ifade eder (Danto, 2014a: 60-62 arası). Marketlerdeki ve sergi salonundaki Brillo kutularının arasındaki farkı şu şekilde ifade edebiliriz, marketlerdeki kutuların işlevi "ambalaj" sergi salonundaki kutuların işlevi ise "sanat"tır. Dolayısıyla burada dikkat edilmesi gereken nokta kutuların kullanım amaçlarıdır (Yılmaz, 2013a: 259). 1950 sonrası sanat eserlerinin üretim sürecinde sanatçının tavrında değişimler yaşanmıştır. Sanatçı, psikolojik alt yapısıyla oluşturduğu sanatsal üretimleriyle karşımıza çıkmaktaydı. Sanatçı, izleyiciyle arasında bir dil olarak gördüğü "sanat göndergesine" çeşitli türden kod, şifre ve simgeler yükleyerek, daha çok eserin derinlerinde yatan anlamsal boyutun izleyici tarafından bulunup açığa çıkartılmasını ister. Danto, bu derinlerde yatan anlamın kültürel yapının içerisinde konumlandığını ve ortaya çıkartılabilmesinde o dönemin kültürel yapısının iyi bir şekilde analiz edilmesi gerektiğini vurgulamaktadır (Danto, 2014a: 166-167). "...ticari kültürün ve kültürel endüstrinin amblematic imlerini seri haline getirmek ve bunları serigrafiyle, hatta Warhol'un altmışların ortasında yaptığı gibi birkaç rötüşle birer "resme" dönüştürmek yerine eşsiz imgeler üretir, ..." (Gintz, 2010: 133). Modern dönemde biçimselliğin ön planda olduğu sanatsal üretimler, 1920 sonrası aşamalı olarak içeriksel (kuramsal) yapılarını ön plana çıkarttılar. Bu

noktada Pop-Art akımına ayrı bir parantez açmamız gerekmektedir. Pop-Art'ın ortaya çıkış nedeni olarak farklı tezler ortaya atılmıştır. Bu tezlerden birincisi, Pop-Art özünde soyut dışavurumculuğa bir tepki olarak ortaya çıkmıştır (Germaner, 1997: 13-14). Soyut sanat karşısında çaresiz kalan izleyicinin, soyut sanatı anlamlandırmada zorluk çekmesi Pop-Art'çıların tepkisini çekmiştir. 'İzleyiciler, sanatsal üretimlerin karşısına geçtiği zaman, gündelik yaşamdan o eserde bir şeyler bulmalıdır. Eser izleyiciyi düşündürmeden, kafa karışıklığına neden olmadan vermek istediği mesajı vermelidir' diyen Pop-Art'çılar, bu nedenle bizim yaptığımız çalışmalar izleyici tarafından kolay bir şekilde algılanır (Krausse, 2005: 114-115) tezini savunmuşlardır. Pop-Art'ın ortaya çıkış nedenlerinden bir diğeri ise, tüketim kültürü çılgınlığının bir kültürel sorun haline gelmesinden dolayı, bir bakıma tüketim kültürüne eleştirel bir yaklaşım sergilemek için ortaya çıkan bir sanat akımı görüşüdür (Farthing, 2013: 485).

1960 sonrası sanatın bilindik, eskiden icra edilen sanat olmadığı açıkça ortaya çıktı. Ortaya çıkan yeni sanatsal biçimlere; happening'ler, fotoğraf ve sanatçının bedeni dâhil edildi. Bu sanat çalışmalarında alışılmış teknik ve malzemelerin dışında pek çok değişik materyaller ile deneysel arayışlar yapılıyordu. "Bu dönemde sanatın amaç ve niyetleri de sorgulanmıştır. Eserin fikri veya dayandığı kavram en az eserin fiziksel varlığı kadar önemli görülmüştür" (Whitham ve Pooke, 2013: 36-37). 1960'ta kuramsal temellerini "gerçeğin algılanmasına yeni yaklaşımlar" eksenine oturtan, öncülüğünü sanat eleştirmeni Pierre Restany'nin yaptığı "Yeni Gerçekçiler Grubu" kuruldu. Bu grubun kurulmasında ve ortaya koydukları sanat anlayışlarının oluşmasında Yves Klein'in 1958'de bir galeride sergilemiş olduğu "Boşluk" çalışması etkili olmuştur. "Sergide duvarlarda, yerde, tüm mekânda boşluktan başka görülecek bir şey yoktur. Burada sanatçı ham gerçeği özgürce kullanmıştır". Klein'in bu çalışmasına 1960'ta Arman aynı galeriyi kullanarak "Dolu"yu göstererek yanıt verir. "Arman'ın sergisinde nesnelere yığılmasıyla mekân kullanılamaz olmuştur" (Germaner, 1997: 18-19). Bu akımın oluşum sürecinde, batıda görülen tüketim kültürü olgusu etkili olmuştur. Yeni gerçekçilerin amacı sorulduğunda, sanat eleştirmeni Pierre Restany "artık çoktan miadını doldurmuş olan resim ve heykel alanında yeni bir formül" olmadığını, aslında Yeni Gerçekçiliğin, "Gerçeğin kavramsal ya da düşsel bir prizmadan geçirilmiş bir yansıması değil, ta kendisinin algılanmasının o tutku dolu macerasını" ifade etmektedir. Yeni gerçekçiliğin çalışma

alanı “gerçeklik” kavramının tekrardan ele alınarak kavranması üzerinedir (Antmen, 2014: 175-177 arası). Günümüz sanatındaki farklılaşmalar incelendiğinde, kökeninin Yeni Gerçekçiliğin “uzlaşmaz sanat tavırlarına” dayandığı görülmektedir. Sanat tekniklerinin sadece resim ve heykele özgü olmadığını, farklı anlatım araçlarıyla (teknik ve malzemelerle) sanat icra edilmeye başlanmıştır (Germaner, 1997: 22). Dünyada yaşanan savaşın yıkıcı etkisine tepki olarak doğan soyut sanat, savaşın bitiminden sonra etkisini yitirmeye başlamıştır. Soyut sanattan bir kopuş hareketi olarak ortaya çıkan Yeni Gerçekçilik, günlük hayatta kullanılan her türlü nesne ya da objeyi sanata dâhil etmişlerdir (Farthing, 2013: 497). Yeni Gerçekçilerin bu özellikleri dikkate alındığında aslında 1910’lardan sonra sanatta yaşanan radikal değişimlerde önemli bir role sahip olan Dadaizm’den beslendiğini söylemek yerinde olacaktır.

Minimalizm, 1940 ile 1960’lı yıllarda Amerika’da, savaşların yıkıcı etkilerini eserlerine yansıtan soyut dışavurumcuların, her yönüyle bireysellik/öznellik kokan çalışmalarına nesnel bir boyut kazandırmaya yönelik bir tepki hareketi olarak ortaya çıktı. “...Dışavurumcuların her doğaçlama fırça darbesine yüklediği varoluşsal anlamlar karşısına rasyonel bir tavrın göstergeleri olarak, simetri ve düzeni koymuştur” (Antmen, 2014:181). İngiliz Filozof Richard Wollheim “minimalizm” kavramını, sanatçıların ortaya koydukları sanatsal üretimleri en az düzeyde emek harcamak olarak ifade etmiştir. Minimalist sanatçılar denildiğinde, Carl Andre, Robert Morris, Donald Judd, Dan Flavin ve Sol LeWitt akla gelmektedir (Farthing, 2013: 520). Minimalist resim, yalınlık ve az sayıda renk kullanılarak icra edilir (Keser, 2009: 215). Minimalistler, sanatın sadece resim ve heykelden ibaret olmadığını, nesnelere de bir sanat eseri olabileceğini ifade ederler. Eserlerinde kullandıkları nesnelere mekânla uyumlu olacak şekilde bir bütünlük içerisinde kullanırlar (Döl ve Avşar, 2013: 8). Minimalistlerin bu anlayışı ilerleyen süreçlerde ortaya çıkacak olan, özellikle ‘Kavramsal Sanat ve Enstalasyon’ gibi sanat anlayışlarına temel oluşturduğu söylenebilir.



**Resim 6:** Donald Judd – Untitled (Stack), 1967

(<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/38/26/79/382679973f6c6478f4132cff72ca47d5.png>)

Judd, minimalist sanatçıların kullandıkları “seri üretim yöntemlerinin” yanında farklı malzemeleri de (demir, bakır, cam, ağaç, plastik, vb.) sanatında kullanmıştır. Judd, (Resim 6) ‘isimsiz’ adlı çalışmasında genişliği ve kutular arasındaki yüksekliği birbirinin aynı olan 12 demir kutuyu duvara monte etmiştir. Bu kutuların aralarındaki yükseklik 28 cm’dir. Duvara monte edilen kutuların sistemli bir şekilde monte edilişi nesne ile mekânın uyumlu birlikteliğini ortaya koymaktadır. Judd, seri şekilde birbirini tekrarlayan nesnelere, kurulan kompozisyonda hiyerarşiyi ortadan kaldırmayı amaçladığı için yaptığını ifade etmiştir (Farthing, 2013: 520-521). Minimalist heykellerde “basitlik, sadelik ve yalınlık” ön plandadır. Minimalistler, yalınlık ve sadeliğin izleyicide bıraktığı zevki ortaya çıkarmaya çalışmaktadırlar (Lynton, 2009: 306). Judd’un yapmış olduğu bu çalışmada, bir anlamda galeri ile nesnelere uyumlu bir kompozisyon oluşturmaktadır. Işığın geliş yönü demir kutuların galerinin duvarında bıraktığı gölgeler, monte edildiği yüzeyi de sanat eserinin bir parçası olarak görmemizi sağlıyor. Kullanılan demir kutuların sanatçının değil, bir zanaatkârın elinde son şeklini aldığı izlenimi vermektedir. Aynı demir raflardan aynı

ölçülerde 12 tane yapılması, sanatın endüstri sürecindeki ‘seri üretim’ mantığına eleştirel bir bakış olarak yorumlanabilir. Lynton’ın da belirttiği gibi minimalistler, eserlerini oluştururken sadelik, saflık ve doğallık ölçütlerini ön planda tutarak, eserlerinin en yalın halini üretmeyi amaçlamaktadırlar.

1960’lar çağdaş dünya sanatında farklı sanat anlayışlarına şahitlik etmiştir. Bunlardan bir tanesi de “kavramsal sanat” hareketidir. Kavramsal sanat özünde sanat eserlerinin teşhir mekânı olan müze ve galerilerin dayattığı “sanatsal kategorilere” karşı gösterilen bir tepkidir. Sanatçı Sol LeWitt, yazmış olduğu bir makalesinde kavramsal sanat hakkında, “...bu yeni sanat biçiminin daha önce var olmuş sanat akımlarının altüst edilmiş hali olduğunu ileri sürdü ve kavramı ön plana çıkararak sanat eseri üretimini ikinci plana attı”. Kavramsal sanatın bu özellikleri göz önünde bulundurulduğunda temellerinin dadaizm’e dayandığı görülmektedir (Farthing, 2013: 500). Kosuth’a göre, “...Duchamp’dan sonra bütün sanat (doğası gereği) kavramsaldir; çünkü sanat, ancak kavramsal olarak varolabilir” (Yılmaz, 2013b: 200). 1960’lı yıllar kavramsal sanat anlayışıyla bilindik sanatta derin sarsıntılar görüldü. Bu anlayış ile “... günümüzün Batı dünyasında, insanın kendini ifade etme yollarının nerelere dek uzanabileceğini göstermesi açısından da ilginçtir” (Germaner, 1997: 47). Kavramsal sanatın kökü Marchel Duchamp’ın çalışmalarına dayanır. Alışılmışın dışında teknik ve araç-gereç ile çalışan sanatçıların ortaya koydukları sanat anlayışına verdikleri bir isimdir. Bu süreçte, “sanatta artık önemli olan kavramdır düşüncedir; emek, biçim ya da biçem değil” görüşünü savunanlar olmuştur (Yılmaz, 2013a: 284-285). ...*kavramsal sanat, sanatsal etkinliğin yalnızca sanatsal öneriler üretmekten ibaret olmayıp bunun genel olarak “sanat” adını verdiğimiz sanatsal ölümlerinin işlevini, anlamını ve kullanımını çözümlenmeye kadar uzandığını düşünen sanatçıların bir arayışıdır* (Gintz, 2010: 150). Kavramsal sanat denildiği zaman akla ilk gelen sanatçıların başında Joseph Kosuth gelmektedir. Sanatçı özellikle çalışmalarında görüntüsel göstergelerin yanında dilsel göstergeleri de kullanmıştır.





**Resim 7:** Joseph Kosuth – One and Three Chairs, 1965

([http://www.moma.org/wp/moma\\_learning/wp-content/uploads/2012/07/Joseph-Kosuth.-One-and-Three-Chairs-469x353.jpg](http://www.moma.org/wp/moma_learning/wp-content/uploads/2012/07/Joseph-Kosuth.-One-and-Three-Chairs-469x353.jpg))

Kosuth, (Resim 7) çalışması için, “İfade formda değil fikirdedir –formlar yalnızca fikrin hizmetindeki araçlardır” ifadesini kullanmıştır. Çalışmada gündelik hayatta kullanılan bir sandalye, bu sandalyenin sağında ve solunda sandalyenin fotoğraf baskısı ve sandalyenin sözlük anlamını ifade eden dilsel göstergeden oluşan yazı duvara asılmıştır. Kosuth bu çalışmasıyla, “...bir nesnenin temsilinin ya da açıklamasının o nesneyle nasıl bir ilişki içinde olduğunu; bu ilişkilerin nasıl süreçlerden geçtiğini ve bir formun diğerinden daha değerli olup olmadığını sorgular” (Farthing, 2013: 502). Kosuth’un çalışması, o süreçte ortaya çıkan birçok sanatsal yönelimin özeti niteliğindedir (Giderer, 1995: 52). “Sunum, ampirik varlığın görsel kaydı (fotoğraf) ve tanım. Tasvir ortadan kalkmıştır. Ampirik bir obje ile ona ait kavramı bir araya getiren bir sanatla karşı karşıyayız;...” (Farago, 2006: 264). Kosuth, çalışmasında dilsel göstergesi kullanması linguistik (dilbilim) alanında çalışma yaptığını göstermektedir. Eserlerinde “sanat dilinin analiziyle” dilsel ve görüntüsel göstergeleri bir arada kullanmıştır (Germaner, 1997: 50). Sanatçı bu çalışmasında göstergenin iki yüzü olan gösteren ve gösterilene vurgu yapmak istemiştir. Burada sandalye=gösteren, sandalyenin sözlük anlamı=gösterilen olarak belirtilmiştir. Her ikisi göstergesi oluşturur. Bir bakıma sanatçı, eserinin çözümlenme sürecinde semiotik (göstergebilim) ilkeleri göz önünde bulundurmıştır

(Şahiner, 2008: 149). Sanatın izleyici nezdinde dış gerçeklikle ilişkilendirilmesi, sanatçıyı sürecin (sanat yapıtının) dışına itmektir (Turani, 2014: 179). “Dış gerçeklik, sanatçıyı ilgilendirmeyi ve sanatın konusu olmayı sürdürüyordu; ama artık içsel gerçeklik kadar heyecan verici ve zorlayıcı değildi. (...) Dış gerçeklik algısı yaratıcılığı engelliyorken, iç gerçeklik algısı yaratıcılığı ortaya çıkarıyorsa, o zaman sanatçı için iç gerçeklik dış gerçeklikten daha önemliydi” (Kuspit, 2014: 112). Kosuth’un yapmış olduğu çalışma, Kuspit’in de ifade ettiği gibi izleyiciyi, dış gerçeklikten ziyade iç gerçekliği ortaya çıkarmaya yani eserin görünenden ziyade görünmeyen tarafına iter. İzleyiciyi, eserin derinlerde yatan anlamsal noktalarının ortaya çıkartılmasına teşvik etmektir. Günlük yaşamda kullandığımız nesnelerin anlamsal boyutlarıyla pek ilgilenmeyiz. Bizim için sandalyenin sözlük anlamından ya da fotoğrafik görüntüsünden ziyade, işlevsel özellikleri ön plandadır. Sanatçı, çalışmasında günlük hayatta kullandığımız nesnelerin görüntüsel ve dilsel göstergelerine yerleştirdiği şifre ve kodları kullanarak, gerçekte var olan nesne ile arasında mantıksal ilişki kurulabilmesi noktasında izleyiciyi düşünmeye sevk eder.

Lynton’a göre, kavramsal sanat, sahip olunabilecek, evde veya herhangi bir yerde sergilenebilecek, yeniden üretim süreciyle var edilecek sanat anlayışını ortadan kaldırmaya çalışır. Kavram sanatçısı, ürettiği sanatsal ürünlerde kullandığı teknik, yöntem ve araç-gereç çeşitliliği ne olursa olsun önemli olan, çalışmanın içeriğinde yer alan fikirsel bazdaki mesajdır. “-kavram sanatçısı olağanüstü bir yaratıcılığa sahip olmalıdır- her şeyden önce bize bir fikir önermektedir” (Lynton, 2009: 329). “Çağdaş sanat, kendisini olumsuzlama zevkiyle tanımlamış olsa da, çözümlendiğinde, biçimsel türden bir dizi olumlamadan oluştuğu görülecektir” (Sontag, 2013: 69). Bu sanat hareketinde, sanat ürününün maddesel varlığı ortadan kalkmıştır. Yapısında düşünceyi barındıran bir şekle bürünmüştür (Germaner, 1997: 22). Kavramsal sanat, bilindik sanat formlarının dışına çıkarak sanatsal üretimlerin betisel düzeyinden ziyade izleksel düzeyini ön plana çıkaran, klasik sanat anlayışını altüst eden, eserin derininde yatan anlamını ortaya çıkarmayı amaçlar. Kavramsal sanat bir anda ortaya çıkan bir anlayış olmamıştır. Yapılan kuramsal açıklamalar ışığında bu anlayışın, özellikle 1950’lerden sonra sanatın endüstrileşme sürecine dâhil edilmesi, üretim-tüketim sürecinde sanatın reklam aracı olarak kullanılması ve sonrasında sanatın metalaştırılması, kavramsal sanatın oluşum sürecini hızlandırmıştır.

“Çağdaş sanatçı hızlı evrim geçiren bir senaryo içinde çalışır ve kendisinin de, hem içsel olarak hem de başkaları ve “şeyler” ile ilişkisinde, tersinmez biçimde değişmiş olduğunun bilincine varır” (Francalanci, 2012: 68). Levingstone, 1970’li yılları Pluralizm (çoğulculuk) olarak isimlendirmektedir (Levingstone, 1989: 359. Akt. Giderer, 2003: 160). “Çağdaş sanat ortamının sunduğu bu çoklu ortam, doğası gereği farklı karakteristiklere sahip olmasından ötürü Arthur Danto’nun dile getirdiği gibi farklı sanat dünyalarını da gündeme getiriyor” (Danto, 1964. Akt. Şahiner, 2015: 111). “...postmodernitede yeni açılımlarla modernitenin tek boyutluluğunu aşar ve zenginleşir” (Tunalı, 2013b: 214). ‘Fluxus’ kavramı ilk kez 1961 yılında ABD’li sanatçı George Maciunas’ın ve müzisyen John Cage’in öğrencisi olan gençlerle dillendirilmiştir. Fluxus akımı, sanatın ticarileştirilmesi ve piyasa olgusu ile ilişkilendirilmesine karşı çıkmaktadır (Kahraman, 2005: 166-169 arası). Fluxus’un özünde bir sanat eseri ortaya koyma amacı yatmamaktadır. Asıl amaç, “...sanat ürününü yaşama aktarma...” eylemini gerçekleştirmektir (Keser, 2009: 131). Fluxus, tüketim kültürüne ve sanatın finansallaşmasına bir tepki hareketidir. “...insan kaynaklarının ve maddi kaynakların tüketimine...” karşı çıkarak sanatın metalaşmasına eleştirel bir tavır sergilemiştir (Antmen, 2014: 204). Fluxus hareketinin en önemli temsilcilerinden biri Joseph Beuys dur. Beuys, “...yaşamsal anların ya da bunu taşıyan nesnelere gerçekliği üzerine yeniden düşünmemizi sağlar” (Şahiner, 2008: 152). “Beuys’un sanatında başvurduğu yöntem şamanvaridir”. Bunun en önemli nedeni onu uçak kazasından sonra kurtarıp iyileştirenlerin şaman dinine mensup olmalarıdır (Yılmaz, 2013a: 343). “...sanatçının kendisini tavşan totemi imgesiyle özdeşleştirdiği şaman inançları üstüne...” çalışmalar yapmıştır (Tansuğ, 1997: 85). Beuys’un bu çalışmalarından bir tanesi de (Resim 8) ‘Ölü Bir Tavşana Yapıtlar Nasıl Anlatılır’ isimli çalışmasıdır.



**Resim 8:** Joseph Beuys– How to Explain Pictures to a Dead Hare, 1965

(<http://blog.kavrakoglu.com/wp-content/uploads/2016/01/d.jpg>)

Sanatçının bu performans çalışmasında, 3 saat sergi salonunu dolaşarak sergideki resimleri elinde tutmuş olduğu ölü bir tavşana anlatarak canlı performans sergiledi. Bu performansı sergilerken, yüzüne bal ve altın varak karışımını sürüp, şaman kültürüne uygun bir konsept oluşturdu. Beuys bu performansı ile izleyiciye, “...sanatı entelektüel olduğu kadar ruhsal bir boyutta da algılamaları gerektiğini” vurgulamaya çalışıyordu (Farthing, 2013: 501). Geleneksel sanat değerlerine sahip çıkan sanatçı ve sanat eleştirmenlerinin ağır şekilde eleştirdiği Beuys’un, kendisine saygı duyan ve ortaya koymuş olduğu sanatsal motivasyonları örnek alan, sanat anlayışını benimseyen azımsanamayacak yoğunlukta bir sanat kitlesine sahip olduğu bir gerçektir. Beuys’un performans ve enstalasyon çalışmalarında, sıradan insanların bile sanat eseri üretebilecek kapasitede olduğunu belirtmeye çalışır. Beuys “her insan sanatçıdır” (Yılmaz, 2013b: 163) sözü ile bunu açıkça ortaya koymaktadır.

*20. yüzyılın ikinci yarısında disiplinlerarası özelliğiyle dikkat çeken ve ancak 1970’lerde başlı başına bir tür olarak kabul edilmeye başlanan Performans Sanatı, “Beden Sanatı”, “Happening”, “Aksiyon” gibi çeşitli başlıklar altında gündeme gelmiş, Sitiüasyonizm, Fluxus, Feminist Sanat, Arazi Sanatı gibi farklı akımlar dahilinde de uygulanmıştır (Antmen, 2014: 219).*

Performans sanatının gerçekleşme sürecinin temel kavramları, “Zaman, yer, sanatçının bedeni ve sanatçılarla izleyiciler arasındaki ilişki”dir (Keser, 2009: 250). “1960’larda -sanatçıların gösterilerde vücutlarını bir araç olarak kullandıkları sanat

çalışmalarını tanımlamak için- “Performans Sanatı” terimi kullanılır” (Farthing, 2013: 512). Performans sanatı, kavramsal sanat kümesi içerisinde ifade edilen çoğu sanat anlayışlarında kullanılmaktadır. Özellikle fluxus sanatçısı Beuys’un çalışmalarının çoğunda performans sanatı ön plandadır. Aynı şekilde happening sanatçısı Allan Kaprow çalışmalarında yoğun şekilde bedenini enstalasyon çalışmalarlarıyla birleştirerek ortaya koymuştur. “Kaprow’un performans çıkışlı etkinlikleri, enstalasyon sanatının gelişmesinde etkili olmuştur” (Antmen, 2014: 223). Performans sanatının doğuşunda, ABD’li soyut dışavurumcu Jackson Pollock’un çalışmalarının etkili olmuştur. Sanatçının çalışması esnasında fotoğraflarının çekilmesi ve geniş sanat çevrelerince görülmesi performans sanatçılarına ilham kaynağı olmuştur. Sanatçılar, bedenlerini kullanarak süreç ve hareket kavramları ile sanat anlayışlarını ortaya koymuşlardır. Performans sanatında her ne kadar aslolan sanatçının performansı ise de, izleyicinin de sürece katılımı önemlidir. Performans sanatçılarının en önemli amaçları arasında, sanatı teşhir mekânı olarak kullanılan müze ve galerilerden kurtararak farklı alanlara taşımının yanında, sanatı toplumun elit kesiminin tekelinden kurtararak alt tabakadaki insanlara ulaştırmaktır (Hodge, 2014: 184-187 arası). “Performans yalnızca bir an için varolur (...) Unutma belleğin bir parçasıdır, performans sanatı yalnızca seyircinin belleğinde varlığını sürdürür” (Germaner, 1997: 60). Dolayısıyla performans sanatı, izleyici tarafından anlık edinilmesi gereken bir deneyimdir. Sanatçı için de aynı durum söz konusudur. Sanatını ortaya koyan sanatçı, bir sonraki performansında aynı performansı sergilemesi zordur. Genelde metin eksenli yapılan performansların yanında metinlerden bağımsız tamamen anlık oluşan duygu yoğunluğu ile gerçekleştirilen performanslar da vardır. Her ne kadar teknolojinin sağladığı olanaklar kullanılıyor olsa da, video ve fotoğraf makineleriyle sabitlenen görüntüler hiçbir zaman performans anının vermiş olduğu duygu yoğunluğunu sağlayamamaktadır. Performans sanatı, bir bakıma evinin herhangi bir yerine satın alıp konulan resim ya da heykel gibi edinilebilecek bir sanat ürünü değildir. Bu durum performans sanatının, sanatın finansallaşmasına bir tepki hareketi olarak ortaya çıktığını göstermektedir. Çoğu performans sanatçısı çalışmasına izleyiciyi de dâhil eder. Bu sanatçılardan bir tanesi de Dan Graham’dır.



**Resim 9:** Dan Graham – Performer/Audience/Mirror, 1977

([http://www.brooklynrail.org/article\\_image/image/5563/graham-web.jpg](http://www.brooklynrail.org/article_image/image/5563/graham-web.jpg))

Sam'a göre Graham'ın çalışmalarına (başkalarıyla olan sosyal etkileşimde) katılım zorunludur. En azından seyirci, diğer izleyicilerle etkileşim içerisinde, işin bir katılımcısı olarak kendisinin farkında olmaya zorlanmaktadır. Graham'ın yapısal ve performans çalışmalarında, hem izleyiciler hem de izlenenler olarak hazırlanan izleyici üyelerine objektif ve öznel deneyimin dengesiz devreleri sunuluyor. Graham'ın 1977 yılı 'Sanatçı / İzleyici / Ayna'sını ele alalım. 'sanatçı' (Graham), arkasındaki duvarı örten bir ayna ile izleyiciyle yüzleşiyor. Sanatçının çalışması dört aşamadan oluşur. Çalışmaya, hareketlerini anlatarak başlar. Bu davranışın ima ettiğine inandığı tutumları ortaya koyar. Ardından izleyicinin dış davranışını açıklar. Daha sonra, ayna ile yüzleşmek için sırtını seyirciye çevirir ve kendisinin ve eylemlerinin açıklamasını seyirciye yapar. İzleyici üyeleri onu ve kendilerini, onun sahip olduğu aynı ayna görünümünde görebilir. Son olarak, izleyicilere tekrar açıklarken, yine de onlara sırtını dönerek yansıyan görüntüye güvenir. Graham'a

göre, performans çalışmasında aynanın kullanılmasıyla beraber izleyiciler, kendilerini gösterdikleri performans ile birlikte sanatın nesnesi olarak hissederler. Graham'ın çalışması, sanatın sadece elit toplumun tekelinde olmadığını, aynı zamanda sıradan halkın da sanatın içerisinde olabileceğini savunan avant-garde sanatının deneysel modelinin temyizini göstermektedir. Bir sanat eserinde aktif bir katılımcı olmak (resim, nesne, performans, metin, film, vb.) kurucu değil açık ve koşullu olarak anlaşılmalıdır. Graham'ı performansında 'etrafında hareketli' olarak görüyoruz. Sanatçının her bilinçli jesti, izleyicisinin kimliğini anlatıyor (Sam, 2006: 77-79 arası).

1960 ve 1970'lerde eleştirel bir tavır sergileyen bir başka sanat akımı "Arte Povera (Yoksul Sanat)"dır. İtalya'da, eleştirmen Germano Celant tarafından temellendirilen bir kavramdır. Celant, bu sanat akımının yaşanan gerçekliklerden beslendiğini vurgulamıştır. Arte Povera sanatı ile, "...sıradan malzemeler kullanarak anti-elitist bir sanat anlayışı..." yaratmak amaçlanmıştır (Farthing, 2013: 516). Gündelik hayatta kullanılan yapay ya da doğal malzemelerin kullanılmasıyla meydana getirilen "üç boyutlu çalışmaları" isimlendirmede kullanılan kavrama Arte Povera (Yoksul Sanat) denir (Keser, 2009: 49). Sanat anlayışının kuramsal temellerini "özgürlükçü sanat hareketi" üzerine inşa eden Arte Povera, "...sanat piyasasının ticari çarkına bir başkaldırı..." misyonunu üstlenen bir sanat akımıdır (Antmen, 2014: 213). Bu sanat anlayışının özünde, "Düşünsel ve tasarımsaldan kaçınarak, doğanın, yaşamın ve davranışların temellerine ulaşma..." ilkesi vardır. Celant, sanatı sanat piyasasından arındırarak özgürleştirmeyi amaçlamıştır (Atakan, 2008: 40). Yoksul sanat stili, sanatın bir meta olduğu fikrine karşı bir şeyler üretmeye çalıştı. ArtePovera, fordizm'e karşı bir tepki hareketidir (Vettese, 2012: 42). Vettese'in de vurguladığı gibi Arte Povera, özellikle dünya savaşlarından sonra hızlı bir şekilde gelişen endüstrileşmenin ortaya çıkardığı sıradanlaşmış sanayi ürünlerinin toplumun tüm alanlarına yayılarak tüketilmesine, sanatsal üretimlerin de bu süreçte metalaşmasına tepkisel bir başkaldırı olarak ifade edebiliriz.



**Resim 10:** Mario Merz - Igloo di Giap, 1968

([https://c2.staticflickr.com/8/7207/6863161315\\_aa793c04cf\\_b.jpg](https://c2.staticflickr.com/8/7207/6863161315_aa793c04cf_b.jpg))

Arte Povera'nın önemli temsilcilerinden Mario Merz, İglu (eskimoların yaptıkları buzdan evler) olarak isimlendirdiği kubbeye benzer çalışmalar yapmıştır. Yaptığı bu çalışmalarda matematiksel değerlerden yararlanmıştır. Merz'in çalışmaları, "Bir çadır, ev, şemsiye ya da kubbeye benzediği için, Merz, igluyu zaman ve mekan birliğinin simgesi olarak görmüştür" (Yılmaz, 2013a: 320). "Arte Povera ortaya çıktığında İtalyada, İkinci Dünya Savaşı'nın yıkıcı etkisini henüz atlatıyordu ve sanatçılar, en az öncüleri fütüristler kadar ülkenin geçmişiyle yüzleştiler ancak onların yaptığı gibi geçmişi inkâr etmediler" (Farthing, 2013: 517). Merz, (Resim 10) çalışmasını ABD'nin Vietnam savaşı sırasında yapmıştır. Arte Povera, siyaset ve sanatı bir arada harmanlamıştır. Bunun sonucu olarak ortaya çıkan üretimler de politik temele dayanmaktadır. Arte Povera'nın anlaşılabilmesi ve zengin bir okuma süreçlerinden geçirilebilmesi için tarihsel bir çerçeve ile esere yaklaşmak gerekir (Cullinan, 2008: 11-12). Anlaşılacağı üzere Arte Povera, özünde sosyo-kültürel sorunlara karşı tepkisiz kalmamıştır. Arte Povera sanatı, özünde kavramsal sanatın kuramsal bileşenlerini barındırır. Felsefi bir dokuya sahiptir.





**Resim 11:** John Latham - Art and Culture, 1966-1969  
([https://d30dcznuokq8w8.cloudfront.net/works/r/pi-artfinder/e/r/u/ArtandCulture\\_full\\_849x1024.jpg](https://d30dcznuokq8w8.cloudfront.net/works/r/pi-artfinder/e/r/u/ArtandCulture_full_849x1024.jpg))

Misafirler geldiğinde her birinin Art & Culture'dan bir sayfa alması ve çiğnemek istenen (daha sonra gerektiğinde ürünü bir şişeye koydular. Kitabın yaklaşık üçte biri çiğnendi. Çiğnenen sayfalar daha sonra asit (% 30 sülfürik içine daldırıldı), çözelti bir şeker şekline dönüştürülene kadar karıştırılmış ve bundan sonra belli miktarlarda sodyum bikarbonat ilave edilerek etkisizleştirilmiştir. Daha sonra birkaç ay geçti, çözelti hafifçe kabarıyordu. Çiğnemenen yaklaşık bir yıl sonra, Mayıs sonunda 1967'de bir kartpostal, Bay Latham'a kırmızı bir etiketle geldi ve üzerinde çok önemli yazıyordu. Arkasında kitabın iadesi için bir öğrenci tarafından acilen istendi. Sanat ve Kültür'e, damıtıcı bir aparat monte edildi ve kitapçığın kütüphaneciye geri gönderilmesi için temin edilen uygun bir cam kaba alındı. Bu yapıldığında bir etiket camın üzerine yerleştirildi ve kartpostalla birlikte okula gönderildi. Bu okulda birkaç yıl John Latham yarı zamanlı öğretim görevlisi olarak çalıştı. Latham'ın bu davranışından sonra, okulda daha fazla eğitmen olarak devam edemeyeceği söylendi (Lippard, 1997: 16). En meşhur olanlarından biri, 1966-69 Art

and Culture adı verilen eserdir. Clement Greenberg'in modern sanatın kesin metinlerinden olan Art and Culture'ı kütüphaneden ödünç aldıktan sonra, öğrencileri kitabı çiğneyip sayfaları tükürmeye teşvik etti. Bu çiğnenmiş, kağıt parçaları birkaç ay boyunca sıvıya indirilinceye kadar işlendi ve bir cam şişeye enjekte edildi. Kitaptan dönüştürülen nesneyi kütüphaneye iade ettiği için işinden atıldı. Latham'ın eseri şimdi kavramsal sanatın önemli bir yapıtı olarak kabul edilir ve New York Modern Sanat Müzesi'nin koleksiyonunda saklanır (Toop, 2013: 19). Hodge'ye göre sanatçının 'Art and Culture' isimli çalışması, "...özellikle 1960'ların sanat kuramına, kitapların algılanan dokunulmazlığına ve sanatın ölümüne ilişkin yeni fikirleri teşvik etmeyi ve bu fikirleri çürütmeyi amaçlıyordu". Latham, ödünç aldığı kitabın iadesi için kurumdan çok sayıda mektup aldı. Sanatçı sürecin sonunda, "Greenberg'in damıtılmış "öz"ünün etiketlenmiş bir şişesini sundu ve işini kaybetti. Deri bir çantada sergilenen küçük şişeler ve kütüphane yazışmaları sanat eseri haline geldi" (Hodge, 2013: 118)

1960'lı yıllar birçok sanat akımına ve anlayışına tanıklık etmiştir. Bu akımlardan bir tanesi de Land Art (Arazi Sanatı)'dır. Temelleri ABD'de atılan bu sanat akımı, "...geniş arazilerde hayata geçirilen enstalasyon temelli çeşitli, sanat projeleri, sanatın geleneksel türlerinden biri olan 'manzara'nın tanımını büyük ölçüde genişletmişti" (Antmen, 2014: 251). Land Art, ABD'de özgürlük ve sivil haklar mücadelelerinin olduğu bir dönemde ortaya çıktı. Vietnam savaşı devam ederken filizlenmeye başladı. Bu süreçte, Pop Art, Op Art, Minimalism, Süreç Sanatı ve Kavramsalılık hüküm sürüyordu. Arazi sanatının önemli temsilcilerinden Michael Heizer, bu sanatı yapma nedenini şu şekilde açıklıyor: "Ben bu sanatı çöllerde, dış mekânlarda yapıyorum ve herhangi biri tarafından yapılması gerektiğine inanıyorum" demiştir (Amızlev, 1999: 39). Arazi sanatında sanatçılar, "...sanat yapıtı-sanatçı-izleyici arasındaki" etkileşimi sağlayarak, sanat eserinin müze tekeline kurtararak geniş mekânlara yaymayı amaçlamışlardır (Karamanoğlu, 2012: 59).



**Resim 12:** Robert Smithson – Spiral Jetty, 1969-1970

(<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/84/Spiral-jetty-from-rozel-point.png>)

Robert Smithson'ın (Resim 12) 'Sarmal Dalgakıran' isimli çalışması, 1969 ile 1970'lerde ABD'nin Utah eyaletinde bulunan tuz gölünün kuzeydoğusuna doğru uzanacak şekilde bir saatin tersi istikametinde dönmesine benzeyen bir bobini andıracak şekilde, 6.650 ton taş, toprak ve kaya tuzu kullanılarak yapılmıştır. "Sarmal dalgakıran, Utah Gölü'nü okyanusa bağlayan efsanevi bir burgaca göndermedir". Bu çalışma, batı Amerika'nın geniş açık alanlarında, geleneksel galeri ve müze anlayışını reddeden bir anlayışla ortaya konulmuştur. Smithson'a göre, "Sanat, insan duyarlılığını çevre lehine harekete geçirmek için kullanılabilir". Bu süreçte sanatçı belkide amacına ulaşamayacaktı fakat hiç olmazsa doğaya zarar vermekten sakınacaktı" (Yılmaz, 2013a: 311-312). Arazi sanatı, doğal malzemelerle yani insan tarafından üretilmeyen, tabiatta var olan malzemelerin insan tarafından değişik müdahalelerle farklı formlara dönüştürülmesi ile icra edilir. Ortaya çıkartılan çalışmalar bazen uzun yıllar kalıcılığını sürdürürken, bazen de kısa süreli varlığını sürdürür. Örnek olarak, kumun üzerine yapılan uygulamaların deniz dalgası ya da rüzgârın etkisiyle bozulup yok olması, bu sanatın kısa süreli de yapılabileceğini ortaya koymaktadır. Dadaizmle ateşlenen anti-sanat fitili, özünde sanatın içinde bulunduğu açmazlara karşı gösterilen bir reaksiyondur.



**Resim 13:** Damien Hirst – Mother and Child, Divided, 1993  
([http://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T12/T12751\\_10.jpg](http://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T12/T12751_10.jpg))

Damien Hirst, yaptığı çalışmalarla sanat piyasasında büyük yankı uyandırmıştır. Sanatçının çalışmaları birçok sanat çevresi tarafından takdir edilmesine rağmen, birçok kişi tarafından da eleştirilmiştir. “Hirst’in değişmez temaları –yaşam ve ölüm; güzellik ve korku- evrensel olup bunları dini ağırlığı giderek artan şekilde ele alış tarzı dolaysızdır, hatta tartışmalara neden olacak kadar çarpıcıdır” (Wilson, 2015: 190). Sanatçının (Resim 13) enstalasyon çalışması adından da anlaşılacağı üzere “Mother and Child, Divided” (Anne ve Çocuk, Bölünmüş) “...birbirine paralel formaldehit vitrinlerde sunulan ve korunan inek ile buzağısına yapılan bir göndermedir” (Whitham ve Pooke, 2013: 172). Hirst’ün çalışmalarında, “...hayvanları incelemek üzere kesip parçalarına ayırarak içlerini ortaya çıkarıp, bu parçaları formaldehit içinde saklamaya duyduğu yoğun ilgi, atalet ve güzellik hakkındaki kalıplaşmış görüşleri sorgulamaktadır”. Sanatçının çalışmalarında, canlı ve cansız nesnelere kullanarak nesnelere hareketlerini sabitleyip, her tarafı cam olan akvaryuma benzer kutuların içerisine koyarak, izleyiciyle temasını önleyen (izleyicinin yabancılaştırıldığı) bir ortam sunmuştur (De Oliveira vd., 2005: 146).

*Çalışmanın adı inek ve buzağısının yarım bedenlerinin kesilmesi ve yeniden sunulmasına doğrudan bir referanstır. Bir anlamda, bunun bir laboratuvarında karşılaşılabileceğiniz biçimde, hayvan anatomisinin çok yavan bir sunumu olduğunu düşünebilirsiniz. Ancak Hirst’in uzamı kullanışı, bu çalışmanın biçimsel kısmıdır ve bakışlarımızı üzerine toplar. Vitrinler arasında yürürken, belki de inek ve buzağı arasındaki ilişkinin*

*belirsiz dokunaklılığını deneyimlemeden önce, ayrılan formların ayrıntılarını görebiliriz (Whitham ve Pooke, 2013: 172).*

Sanatçının çalışmasına verdiği isimden de anlaşılacağı üzere, inek ve buzağı'nın gövdesini eşit olacak şekilde ortadan ikiye ayırmıştır. Her parçayı özel olarak yaptırdığı akvaryuma benzer etrafı cam ile kapalı kutulara birbiriyle karşılıklı olacak şekilde yerleştirerek sabitlemiştir. İzleyicilerin kutuların arasından geçebilmeleri için boşluk bırakılmıştır. Dışarıdan bakıldığı zaman hayvanların iç organlarına varıncaya kadar izlenebiliyordu. Wilson'ın da ifade ettiği üzere, çoğu eleştirmen / izleyici, sanatçının yapmış olduğu enstalasyon çalışmasını ürkütücü, itici, vb. kavramlar ile nitelendirse de, bir yandan da eserin etkisinden kurtulamadılar. Bu çalışmada sanatçının, ölüm-yaşam gibi zıtlıkları kullanarak izleyicileri düşündürmeyi amaçladığı söylenebilir.

Özellikle filmin icadı birçok sanatçıyı etkilemiştir. 1960 sonrası gelişen video teknolojisi, görüntüyü kayıt ederek tekrar oynatabilme olanağını sunması, bu dönemde video sanatının doğmasına zemin hazırlamıştır. 1970'lerde video sanatı, kavramsal sanat alanında etkisini hissettirmeye başladı. Video sanatı, teknolojiye yaşanan gelişmelere paralellik göstererek değişik sanatsal ürünlerin ortaya çıkmasına zemin hazırladı (Farthing, 2013: 528-529). "Video sanatçısı temel malzeme olarak görüntü ve sesleri kaydetmeye yarayan manyetik bantlardan yararlanmaktadır" (Germaner, 1997: 61). "Video sanatı'nın belli başlı örneklerinde, sadece belgesel ve performans kayıtları değil, zamanın içinden koparılmış eylemlerin sunumu görülmektedir" (Şahiner, 2008: 76). 1960'lardan sonra teknolojinin sağladığı olanakları kullanarak sanatsal çalışmalarını yapan sanatçılardan biri de Nam June Paik'dir. Sanatçı çalışmalarını özellikle "...modern teknolojik aygıtları kullanarak oluşturuyor" (Yılmaz, 2013a: 496). "...avangart bir müzisyen olan Paik, içeriksiz tekrarlardan oluşan televizyonu, Egemenliği sarsacak mükemmel bir araç olarak gördü" (Şahiner, 2008: 78).



**Resim 14:** Nam June Paik – TV Buddha, 1974

([http://www.blacktoothrecords.com/wordpress/wp-content/uploads/2011/03/tumblr\\_libeqpOhl21qak0531.jpg](http://www.blacktoothrecords.com/wordpress/wp-content/uploads/2011/03/tumblr_libeqpOhl21qak0531.jpg))

Paik çalışmalarında, “...zaman ve uzam kavramlarını da alt üst etmiştir, tıpkı canlı yayın ekranın aralıksız olarak hareketsiz bir Buddha heykelinin görüntüsünü yeniden ürettiği *TV Buda'sı*'nda (*TV Buddha*) olduğu gibi” (Fineberg, 2014: 225). Paik bu çalışmasında, geleneksel Budiste atıfta bulunur ancak bir adım daha ileriye gider. Modern teknolojinin ortak bir unsurunu sunarak, kendi kendini yansıtma kavramlarını ters çevirir ve içe / dışa doğru konuyla ilgili şaşırtıcı bir referans oluşturur. Teknoloji kendini ifade etmek için kullanılıyor ve aynı zamanda ilgili söylem karşısında bir çatışma yaratıyor (Gural, 2008: 43). The Buddha isimli çalışmada, deneyim ve bilgiye dayalı bir yeniden yükleme uygulaması ortaya çıkmış ve eserin önceki yeniden yüklenmesinin bir resmini televizyon ekranında referans olarak kullanmıştır. Paik, eserin orijinal materyaller içerdiğini ve bunların hepsinin yetkilendirilmiş görsel-işitsel materyal açısından az sayıdaki otantik eserden biri olarak kabul edilebileceğini vurgulamaktadır (Saaze, 2013: 97-98).

Hodge'ye göre sanatçılar, teknolojinin sunduğu medya araçlarını sürekli kullanmışlardır. Sanat eseri üretimi noktasında özgünlük isteyen sanatçılar için video sanatı ve dijital sanat önemli bir alan oluşturdu. Dijital sanat, internet ağının geniş alanlara erişim imkânı sunması ile değer kazandı. Bu alan, “...internet, video ve bilgisayar animasyonları, fotoğraf, akıllı telefonlar ve bilgisayarla bağlantılı diğer materyaller gibi dijital teknolojileri...” içine almaktadır. Dijital müdahalelerle,

geleneksel sanat formunda dönüşüme uğrayan, geleneksel kalıplardan sıyrılan eserler, sanat eseri olarak kabul görmüştür (Hodge, 2014: 200-201). Şahiner'e göre, "1970'lerin başlarında yüksek maliyetli biçimsel arayışlar (özellikle bilgisayar teknolojisine dayalı kinetik çalışmalar) sanatın ileri teknolojiyle kurduğu etkileşimde önemli bir yer teşkil ediyordu". Bu etkileşimin nedeni, ortaya çıkan çalışmaların müze ve galeri gibi sanat eserlerinin sergilendiği mekânlarda sergilenemeyecek büyüklükte ve içerikte olmalarından kaynaklanmaktaydı. Sanat teknoloji ilişkisinin sürekliliği tartışma konusu olmuştur. Teknolojinin sürekli gelişen bir olgu olduğu düşünüldüğünde, sanatın da sürekli bir gelişim içerisinde olduğu algısı bu tartışmanın ana nedenini oluşturmaktadır. Yani, "...teknolojik yenilikle sanatsal yeniliğin eşleştirilmesinin kimi sıkıntılar doğurduğu açıktır" (Şahiner, 2015: 97-99 arası). Günümüzde, dijital sanat için verebileceğimiz en güzel örnekler arasında, 2012 yılında İstanbul'da 2013 yılında Ankara'da açılan 'Van Gogh Alive Dijital Sanat Sergisi'ni gösterebiliriz.



**Resim 15:** Van Gogh - Alive Dijital Sanat Sergisi, 2012-2013

(<http://www.respublica.ru/uploads/01/00/00/11/kp/49fd4d0e30d2c44f.jpg>)

Empresyonizmin dünyaca ünlü ressam Vincent Willem van Gogh'un en tanınmış eserlerinin, teknolojinin sağlamış olduğu imkânlar kullanılarak izleyiciye sunulduğu (Resim 15) 'Van Gogh Alive' sergisi, 2012'de İstanbul'da 2013'de Ankara'da sanatseverler ile buluştu. Bu sergiyi diğerlerinden farklı kılan dijital teknoloji kullanılarak eserlerin yüksek çözünürlük özelliğine sahip projektörler kullanılarak, eserler büyütülerek sergi salonunun duvarlarına, kolonlara ve zemine yansıtıldı. Sergiyi gezen izleyicileri adeta içine çeken bir görsel şölen yaratıldı. Aynı anda hem klasik müzik hem de sanatçının hayatından önemli kesitlerin sunulması,



duygu yoğunluğunun olduğu bir konsept oluşturuldu (<http://www.cermodern.org/van-gogh--alive.html> Erişim Tarihi: 20. 02. 2016). Teknolojiden, sadece yeni sanatsal ürünler ortaya çıkartmak için faydalanılmaz. Var olan modern ve öncesine ait sanatsal üretimlerin izleyiciye yeniden sunumu noktasında da teknolojinin olanaklarından faydalanılır. Tabii ki bir eserin orijinal halini gördüğümüz zaman hissettiklerimizle, Van Gogh'un (Resim 15) çalışmalarının yer aldığı dijital sergisinde hissettiklerimiz aynı olmayacaktır. Teknoloji sanat ilişkisi her dönemde sanatçıların dikkatini çekmiştir. 1940 sonrası hızla gelişen teknoloji sanatla yoğun şekilde ilişkilendirilmeye başlanmıştır. Teknoloji, modern ve öncesi dönemde sanat eserlerinin üretim sürecinde araç konumunda iken, özellikle 1950 sonrası bu konumdan sıyrılarak, sanatsal üretimlerde işlevselliğinden yoğun şekilde faydalanılarak sanatsal üretimlerin biçimlendirilmesinde önemli rol oynadığı söylenebilir.

Çalışmamızın bu bölümünde ülkemizdeki çağdaş sanat sürecini kısaca ifade etmek yerinde olacaktır. Minyatürle başlayan 'Türk Resim Sanatı' serüveni Osmanlı Devletinin duraklama dönemiyle beraber Batı etkisiyle özünden uzaklaşmıştır. Türk Sanatı, bu noktadan itibaren sürekli Batı'dan etkilenen ve var olan sanatsal formlarını Batı'ya göre biçimlendiren bir tavır sergilemiştir. Çağdaş Türk Resim Sanatı'nın gelişim sürecine genel olarak kısaca değinecek olursak;

*"Sanat eğitimi" kavramı 19. yüzyıl başlarında Avrupa'da ortaya çıkar. 19. yüzyılın yarısından sonra ise, önce endüstrileşme sürecinde başta giden ülkelerde olmak üzere geniş kitlelerde etkili olur ve genel eğitim sistemi içinde önemli bir konuma gelir. Türklerde sanat, İslâm dininin biçimlendirdiği minyatür, tezhip ve hat sanatları olarak sarayın desteği ile gelişen bir yapı gösterir (...) Sanat eğitiminin gerekliliği ise, Osmanlı Devleti'nin ordusunu güçlendirmek amacıyla batıya yönelmesi ile 18. yüzyılın başlarında ortaya çıkar (<http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/TR,80348/sanat-egitimi.html> Erişim Tarihi: 20. 02. 2016).*

Osmanlı döneminde askeri okullarda verilen sanat eğitimi askeri amaç taşımaktaydı. Zamanla yurt dışına (Batı'ya) eğitim almak için gönderilen sanatçılar, batıdaki sanatsal gelişmeleri yakından takip etme fırsatı buldular. Bu durumu Tansuğ şu şekilde ifade eder, "Çağdaşlaşma yolunda Batı dünyasının ortaya koyduğu örnek verilerin irdelenerek benimsenmesi ise, kaçınılmaz bir tercih olma zorunluluğunu sürdürdü" (Tansuğ, 2012: 158). Çağdaşlaşma adımları 1910'larda 14 kuşağı sanatçılarının izlenimci eğilimleriyle etkisini hissettirir. Sonrasında Müstakiller, D Grubu, Soyutçular, Yeniler, 10'lar ve Siyah Kalem gibi gruplar bu süreci devam



ettirir. Her ortaya çıkan grup bir öncekine eleştirel yaklaşmıştır. Kimi gruplar sanatın ‘evrensellik’ boyutunu, kimi gruplar ise sanatın ‘ulusallık’ boyutunu ön planda tutmuşlardır (Gürdaş, 2014: 170). “Çağdaş Türk Resim Sanatında” ortaya çıkan sanat anlayışlarının beslendiği kaynak her dönemde “Batı Sanatı” olmuştur. Çağdaş Türk Resminin oluşum süreci sancılı olmuştur. Sosyo-kültürel yapının sanatsal anlayışlarına gösterdiği direnç, sanatçıların kültürel eksenden kopmalarını zorlaştırmıştır. Bundan ötürü 1920’lerde Batı’da başlayan avant-garde hareketler, ülkemizde o dönemlerde karşılık bulmamıştır. Dolayısıyla, birçok sanatçımızın Batı’da sanat eğitimi aldığı ve Batı’nın sanat hareketlerini yakından takip ettiği düşünüldüğünde, bu avant-garde hareketlerinin o dönemde ülkemizde kültürel dirençle karşılaşacağı düşünülmüştür. 1920’lerde Batı’da ortaya çıkan kavramsal sanat hareketleri ülkemizde 1950’lerden sonra benimsenmeye başlanmıştır. Bir bakıma kavramsal sanat, Batı’dan 30 yıl sonra ülkemizde hayat bulmaya başlamıştır. Bir sanat akımının ortaya çıkıp yayılmasını sağlayan etkenlerin başında, o toplumun bu tür oluşumlara karşı hazırbulunuşluluk düzeyidir. Yani, o toplumun sosyo-kültürel yapısıyla ilgilidir.

Bu bölümde, çağdaş sanat sürecinde ortaya çıkan anlayışların felsefi temelli olduğu, biçimden çok içeriği ön plana çıkardığını ifade etmiştik. Sosyo-kültürel yapıda yaşanan birçok sorun, sanatçıların eserlerini üretirken beslendikleri alan olmuştur. Bu sorunlar özellikle 1950’lerden sonra kapitalist anlayışın kendini hissettirmesiyle yoğunlaşmıştır. Özellikle dünya savaşları’ndan sonra endüstrileşmenin etkisiyle hayatın neredeyse tüm alanlarına sirayet eden kapitalist sistem, toplum içerisinde birçok sosyal sorunu ortaya çıkarmıştır. Bu sorunlar; insan hakları, kadın hakları, ücret eşitsizliği, toplumsal sınıf çatışmaları, tüketim kültürü, vb. birçok toplumsal sorun, sanatçıların eser üretim süreçlerinde beslendikleri alanları oluşturmuştur. Çalışmamızın bu aşamasında, ‘Tüketim Kültürü’nün ‘sanat’ ile olan ilişkisi örnekler üzerinden incelenmeye çalışılmıştır.

Kültür, “...tüketim toplumunun doğasını belirler. Bütün tarihi boyunca başat bir sembolik dil olan sanatın da, kültürü ve tüketimi kaynaştıran bu dönüşümüne ayak uydurması kaçınılmazdır” (Artun, 2011: 51). Tüketim kültürü ile sanat arasındaki ilişki ilerleyen bölümlerde sanat eserlerinden örnekler verilerek açıklanmıştır. Önceki bölümlerde ‘tüketim kültürü’ne değinmiştik. Tüketim kültürünün, yoğun olarak dünya savaşlarından sonra ortaya çıktığını belirtmiştik.

Giderek artan sanayileşme, beraberinde seri üretilen endüstri ürünlerini toplumun karşısına çıkarmıştır. Üretilen endüstri ürünlerinin tüketilme ihtiyacı hâsıl olmuştur. Kapitalist sistem bu süreçte, kitle iletişim araçlarının ve teknolojinin sunduğu imkânları kullanarak topluma endüstri ürünlerini iletme çabasına girişmiştir. Sadece kent hayatı yaşayan, ekonomik durumu iyi olan insanlara değil, aynı zamanda kırsal bölgelerde yaşayan ekonomik durumları kötü olan insanlara da ulaşma çabası içerisine giren kapitalist sistem, toplumun her kesimini tüketime teşvik eder. Sanatın “*insanların duygu ve düşüncelerinin aktarımı noktasında bir dil görevi üstlenmesi*” özelliği, kapitalist sistemin dikkatini çekmiştir. Akay’a göre “Kapitalizmin ve tüketim toplumunun büründüğü hal ve toplumsal cevap sanatta yeni oluşumlara açılmanın habercisi niteliğindedir. Birbiri ardına gelişen yeni Realizm, Pop Sanat, Sitüasyonizm, Happeningler, Fluxus, Sinetik Sanat, Arte Povera, Yeni Figürasyon hepsi öncülük adına birbirlerini izlediler” (Akay, 2002: 162). 1950’lerde ortaya çıkan Pop-Art akımının tüketim kültürü sürecinde etkin görev üstlendiği söylenebilir.



**Resim 16:** Richard Hamilton - Just What is it That Makes Today's Homes so Different, so Appealing?, 1956 ([http://www.flatterlesyeux.ch/2012\\_08\\_01\\_archive.html](http://www.flatterlesyeux.ch/2012_08_01_archive.html))

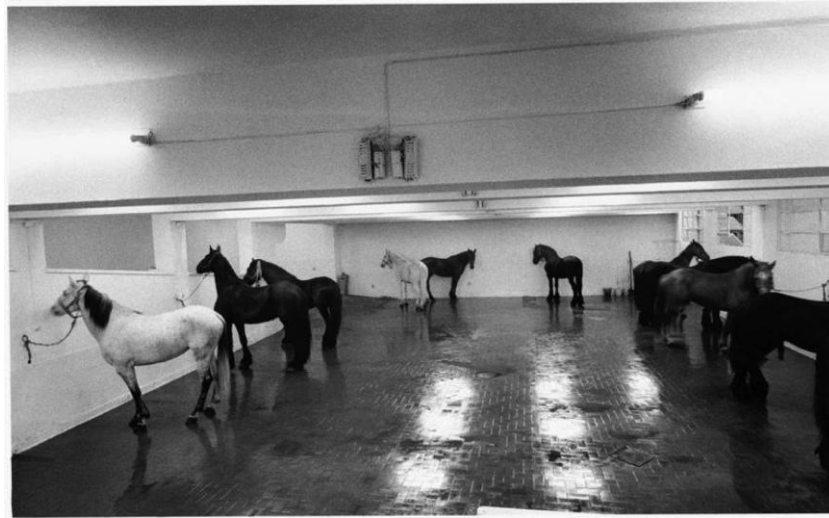
Richard Hamilton’un (Resim 16) yapmış olduğu kolaj çalışmasında, 1950’lerin “popüler kültür öğelerine” göndermeleri kapsar. Pop-art, yüksek kültür ile alt kültür arasındaki mesafeyi ortadan kaldırmaya yönelik, günlük yaşamda kullanılan hazır nesnelerin kullanılmasıyla “...kültür tüketme biçimleri arasındaki ayrımları...” ortadan kaldırmayı amaçlamıştır (Antmen, 2014: 158-162 arası). İngiliz

ressam Richard Hamilton'ın 'Günümüz Evlerini Bu Kadar Farklı ve Cazip Kılan Nedir?' (Resim 16) isimli kolaj çalışmasında görüldüğü üzere, o dönemde gündelik hayatın ayrılmaz parçası olan nesnelere çalışmada kullanmıştır. Kolaj çalışmasında, o dönemin teknolojik ürünlerine yer vererek, bu ürünlerin kullanılmasının modernliğin göstergesi olduğuna vurgu yapmıştır. Eserde; süpürge makinesi, televizyon, kasetçalar, sinema afişleri, vb. üst kültür imgelerine yer verilmiştir. Fit kadın ve erken bedenlerinin teşhiri toplum bireylerinin referans alması gereken 'ideal ölçüler' olarak sunulmuştur (Susuz, 2016: 200-211 arası). 1950'lerde modern ev mimarisinin tipik özelliği olan stüdyo tarzı yapılaşmaya vurgu yapılabilir. Günümüzde özellikle ülkemizde, giderek bina ölçülerinin küçülerek stüdyo daire modellerinin yaygınlaştığını görmekteyiz. Pop-Art sanatçıları, sanatsal üretimlerine karşı eleştirel tutum sergilenmesine '*biz aslında tüketim kültürüne bir tepki olarak sanatımızı icra ediyoruz*' argümanını kullanmışlardır.

“...*pop-art*, modernizme ya da modernist estetik anlayışına karşı postmodern tepki olarak tanımlanabilmektedir (Şaylan, 2009: 114). “Sanat dünyasına ise bu dönemde Pop Art hâkimdi. Her iki akımın da malzemesi basit nesnelere olsa da *Arte Povera*, Pop Art'ın tüketim kültürünün içi boş fikirlerine verdiği desteği ve seri üretim eğilimini reddediyordu” (Farthing, 2013: 516). “Pop Art, bugün artık dünya dışı ve demode görülen soyut ekspresyonizmin karşısına reklam, gazete ve çizgi romanlardan aldığı imgeleri koydu” (Saehrendt ve Kittl, 2014: 48). Pop Sanat özünde, toplumsal yaşantıdan ziyade tüketim toplumu ya da tüketim kültürüne eleştirel bir tavır vardır (Germaner, 1997: 18). 1960'larda Batıda zengin sanayiciler “...robotlu Fordist band sistemiyle...” yaptıkları üretimler çoğalınca, kendilerine yeni pazarlar aramaya başladılar. Öncelikle artan üretimi tüketmek için nüfus yoğunluğunun çok olduğu yerlerde, sonraları kırsal bölgelerdeki insanlara ulaşabilmek için, “...*pop-art* denen ve halka hitap ettiği iddiasıyla yapıldığı belirtilen bir tür sanat,...” ortaya çıkartılarak üretilen endüstri ürünleri tüketim toplumuna sunuldu (Turani, 2014: 158-159). Baudrillard, Andy Warhol'un çalışmalarının iki farklı yüzünün olduğunu ifade eder. “Bir “hakiki” simülasyon, bir de “sahte” simülasyon vardır” diyerek bu iki farklı yüzü ortaya koymuştur. Warhol'un 1960'larda yapmış olduğu 'Campbell Çorbaları' çalışması, “...hem simülasyon açısından hem de tüm modern sanat açısından parlak bir başarıydı:...”. Fakat aynı çalışmayı 1986'da yaptığında ise, bu çalışma, “...parlak bir başarı değil sadece

simülasyon basmakalıbydı”. Burada Baudrillard’ın vurgulamak istediği nokta, 1965’te yapmış olduğu çalışma “özgün” değerler barındırırken 1986’da aynı çalışmayı tekrar yapması ise, “...özgün olmayanı özgün olmayan bir yolla yeniden üretti” (Baudrillard, 2014a: 34). Geçmişte olduğu gibi günümüzde de Pop-Art akımının ‘sanat akımı’ olup olmadığı konusu tartışılmıştır. Bu süreçte, iki farklı görüş ortaya çıkmıştır. Bu görüşlerden birincisi, “tüketim kültürü sürecinde endüstri ürünlerinin tüketimine yönelik toplumun algısında manipüle etkiye sebebiyet verdiği için ‘reklam araç’” nitelendirmesi yapılmıştır. İkinci görüş ise, birinci görüşü çürütür niteliktedir. Özellikle Pop-Art sanatçılarından Andy Warhol’un görüşleri ekseninde biçimlenen sanat anlayışına göre, “Pop-Art reklam aracı değildir. Çünkü Pop-Art, dünya gerçekliğinde var olan gündelik yaşamda kullanılan imgeleri resmin malzemesi yapmıştır. Bunu yaparken de, toplumun ‘aşırı tüketimciliğine’ eleştirel bir tutum sergilemektedir” diyerek bir bakıma Pop-Art ürünlerinin sanat eseri statüsünde değerlendirilmesi gerektiğini vurgulamaya çalışmıştır. 1950’sonrası ortaya çıkan birçok sanat anlayışının, tüketim kültürü olgusuna eleştirel yaklaşım sergilediği söylenebilir.

Arte Povera sanat akımının özelliklerine çalışmamızın önceki bölümünde değinmiştik (bkz: s. 115-116). Burada bu akımın tüketim kültürüyle olan ilişkisi üzerinde durulacaktır. Arte Povera akımının önemli temsilcilerinden Jannis Kounellis Resim 17’deki çalışmasında, sanatın metalaşmasına eleştirel bir bakış sergilediği söylenebilir.



**Resim 17:** Jannis Kounellis - Untitled (12 Horses), 1969

(<https://classconnection.s3.amazonaws.com/494/flashcards/4512494/png/twelvehorses-1456347052122E2E730.png>)

Yunan asıllı İtalyan sanatçı Jannis Kounellis, (Resim 17) ‘11 At’ isimli çalışmasında 11 tane canlı at ve boş kapalı bir mekânı kullanmıştır. Atlar, birbirine yakın mesafelerde duvara monte edilmiş demir halkalara bağlanarak sabitlenmiştir. Arte Povera malzeme olarak her türlü doğal malzemeyi yani insan eliyle üretilen hiçbir nesneyi kullanmaz. “... Kounellis’in sergilediği atlar doğada kendiliğinden üreyen vahşi atlar değil, insanlar tarafından kontrol edilen, haralarda üretilen atlardı” (Yılmaz, 2013a: 321). Belki de sanatçı bu eserinde, insanların atları kontrol edilebilme özellikleriyle kapitalist sistemin insanları kontrol edebilecek potansiyele sahip olma özelliğine gönderme yapmak istemiştir. Sanatçı, atları toplum bireyelerine, atların hareket kabiliyetlerini kısıtlayan ipler ile de kapitalist sistem karşısındaki toplum bireyelerinin çaresizliğine atıf yaptığı söylenebilir. Bu çalışmada, sahibinin verdiği komutlarla ya da müsaade ettiği kadarıyla hareket eden atlar gibi tüketim kültürü sürecinde toplum mühendislerinin, teknolojinin sağlamış olduğu tüm argümanları kullanarak bireyelerin de duygu ve düşüncelerinin istenildiği gibi kontrol altına alınabileceği vurgulanmaya çalışılmıştır. Kounellis, (Resim 17) çalışmasında ‘tüketim’ kavramının birçok yönüne değindiği görülmektedir. *‘Tüketim sadece günlük hayatımızda yaşantımızı sürdürebilmemiz için tükettiğimiz hayati olan ve hayati olmayan ürünler için’* kullanılmamaktadır. Birçok alanda tüketim olgusundan söz edilebilir. Sanatçının eserinde vurgulamak istediği noktanın ‘sanat eserinin metalaştırılarak tüketilmesi’ sorunsalı olduğu söylenebilir.

Willoughby Sharp bir röportajında Jannis Kounellis’e şu soruyu sorar: Ocak 1969’da Fabio Sargentini’nin L’Attico Galerisi’nde yapmış olduğun ‘11 At’ sergisi sanat anlayışımızın gelişimini etkiledi mi?. Jannis Kounellis bu soruya şu cevabı verir: Bu serginin sanat anlayışımı etkilemesi doğal ve mantıksal bir sonuçtur. Önemli olan bu durumda, sanat galerisi sosyal yapısı ve mekânsal organizasyonları papağan gibi tekrar eden bir yapıya bürünmesidir. Atların galeride sergilenmesi, sürekli papağan gibi tekrar eden döngünün yerini aldı (Stiles ve Selz, 1996: s.y.). Kounellis’in, çalışmasında yoğun olarak, sanatın tüketim nesnesi mertebesine ulaştırılmasına eleştirel boyutta vurgu yapılmaktadır. Bu durumu açıklamaya çalışalım. 1960 sonrası hayat bulan sanat anlayışlarının çıkış nedenleri arasında; sanatın finansallaşması, endüstri ürünü gibi alınıp satılan bir metaya dönüşmesi, sanatın arz-talep ilişkisiyle biçimlenmesi, sanat eserlerini izleyiciye buluşturan yegâne mekânların sergi salonları ve galerilerin olduğu düşüncesi yer almaktadır. Bu

nedenler karşısında birçok sanatçı, üretimleriyle tepkilerini ortaya koymuşlardır. Arte Povera akımının önde gelen sanatçılarından Kounellis'in çalışmasının kuramsal altyapısında da sanatın finansallaşması sorununun yattığı söylenebilir. Resim 17'deki esere değinecek olursak; 2'si beyaz, 9'u siyah olan 11 adet atın kapalı bir mekânda sergilendiğini görmekteyiz. 2 beyaz atın gelişi güzel değil de bilinçli bir şekilde siyah atların aralarına yerleştirilmesi, sanatçının açık-koyu dengesini önemseydiğini göstermektedir. Sanat eserlerinin alınıp satıldığı yani metalaştırıldığı düşünüldüğünde, sanatçının yapmış olduğu '11 At' isimli çalışmasının alınıp satılan sanat eseri kategorisine girmediği söylenebilir. Kounellis'in (Resim 17) '11 At' isimli çalışmasını, hiç kimse satın alıp evinin bir köşesinde sergilemez. Dolayısıyla sanatçı bu eseriyle, sanatın tüketim nesnesine dönüştürülmesine tepki gösterdiği belirtilebilir.



**Resim 18:** Duane Hanson - Supermarket Lady, 1969

(<https://caudronenglish.files.wordpress.com/2015/11/supermarket-lady.jpg>)

Duane Hanson, resim sanatıyla özdeşleşen hiperrealizm'i heykel sanatına taşımıştır. Genellikle, Orta Amerika'daki bireyleri temsilen heykeller yapmıştır (Farthing, 2013: 536-537). 'Histoire Des Arts - 3e' dergisinde yer alan makalede Duane Hanson'un 'Supermarket Lady' isimli eseri şu şekilde değerlendirilmiştir:

Duane Hanson'un yapmış olduğu 'Supermarket Lady' isimli çalışmasında ölçü olarak, bir insan boyutuna denk gelen oranı kullanmıştır. Yapmış olduğu heykeller gerçekçidir. Bir süre polyester reçineyi inceler ve heykellerinde kullanmaya başlar. Heykellerinde, silikon bantların üzerine polyester reçine uygular. Bu malzeme, yapılacak olan çalışmada ayrıntılı çalışma imkânı sağlar. Heykel, (Resim 18) yetmişli yıllarda tipik Amerikalı bir kadını temsil etmektedir. Fiziksel zelliğiyle Amerika'yı temsil eden kadının elinde tutuğu arabanın içerisi taşarcasına her türlü tüketim nesnesiyle doludur. Bu çalışmada sanatçı, gerçekliği arttırmak için ödünç nesnelere kullanmıştır. Bu nesnelere, heykelle giydirilen elbiseler (gömlek pembe etek ve mavi terlik) ve aksesuarlardır. Bu nesnelere kullanım amacı, heykelden ziyade kadın figürünü mağazaların vitrinlerinde giydirilen modellere benzetmektir. Konseptin tamamlanması için de tüketim nesnelere yer verilmiştir. Tüm nesnelere heykelin bir parçasıdır. Eserin analizinde ise özellikle kadın figürü özelde ve klasik heykel sanatında tanrılar ve tanrıçaları temsilen kullanılırdı. Hanson, Amerika'nın orta sınıfı olarak ifade edilen toplumsal grubun içerisinden bir kadın karakteri sanat eserinde kullanmıştır. Sanatçı çalışmasında, başında (saçlarında) maşaları olan, sigara tüketiminden dolayı dişleri çürüyen, aşırı kilolarına rağmen dar ve ince tayt giyen, bu güne kadar reklamlarda görülen kadın profiline uymayan, 'Amerikan Rüyası' kavramının tersi bir karakter yaratmıştır. Süpermarket Lady, 1960'lardaki mükemmel olarak lanse edilen Amerikan toplumunu simgeler. ABD, Avrupa'nın da içerisinde yer aldığı tüketim kültürünün gbeğindedir. Süpermarketlerin yaygınlaşması ve ev hanımlarının tek bir yerden tüm alışverişlerini yapabilmelerine olanak sağlamıştır. Çalışmada, kadın heykelin elinde içerisi tıka basa dolu olan süpermarket arabasının Amerika'yı sembolize ettiğini söylemek doğru olacaktır (<http://lezarplastik.free.fr/01/HDA/SYNTHESE-HANSON-Supermarket-Lady.pdf> Erişim Tarihi: 16. 03. 2016). Toplum için tek merkezden alış-veriş yapmanın cazipliği ve süpermarketlerin akla gelebilecek her türlü ürünü tüketicilere sunması tüketiciler için olumlu gibi görünse de, bireyleri aşırı tüketime zorladığı açıktır. Hanson, yaşanan bu durumu eserlerinde eleştirel bir üslup ile izleyiciye aktarmaktadır. Sanatçı, sinema sektörüyle Dünya'ya yansıtılmaya çalışılan Amerikan toplumunun gösterildiğinden farklı bir yapıda olduğuna dikkat çeker. Dünya'ya sunulan kadın ve erkek bedenlerinin aynı fabrikada retilmişcesine birbirinin kopyası ölçülere sahip olduğu algısı, Hanson'un çalışmalarıyla yerle bir edilmiştir. Belki de



sanatçı bu eserleriyle, Amerika toplumunun nasıl bir sosyo-kültürel yapı içerisinde olduğunu ironik bir üslup ile yansıtmaya çalışmıştır.



**Resim 19:** Michelangelo Pistoletto - Venus of the Rags, 1967-1974

([http://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T12/T12200\\_10.jpg](http://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T12/T12200_10.jpg))

Michelangelo Pistoletto'nun (Resim 19) 'Paçavralar İçinde Venüs' isimli çalışması, "...değerli ile değersiz, tarihsel ile güncel bir araya..." getirmiştir (Antmen, 2014: 214). Kavrakoğlu'na göre, paçavra olarak nitelendirilen bez parçalarına dönen Venüs, sanki günümüz sanatı ile geçmiş sanat arasında ilişki kurmaktadır. "İtalya'nın geçmişini temsilen, klasik döneme ait bir heykel gibi görünen ama bahçe süslemesi olarak kullanılan kitsch bir heykel ile tüketim toplumunu temsilen parçalara ayrılmış organik materyal". Yüzü paçavra olarak ifade edilen bez parçalarına dönük olan Venüs, eski ile yeni arasında ilişki kurmaya çalışır vaziyettedir (<http://blog.kavrakoglu.com/cagdas-sanata-varis-189-arte-povera/> Erişim Tarihi: 16. 03. 2016). Pistoletto bu çalışmasında, klasik dönemin önemli sanat ürünlerinin günümüz sanatında yani çağdaş sanat sürecindeki değerine eleştirel bir bakış sergilemiştir. Bu çalışmada, elinde bir bez ya da elbise tutan Venüs heykelinin arkasında farklı renklerden oluşan bez yığını görülmektedir. Eserde, paçavra olarak nitelendirilen bez parçalarını günümüz sanatı ile heykeli ise sanatın ve sanat eserinin değer gördüğü klasik dönem sanat anlayışı ile nitelendirildiği söylenebilir. Belki de sanatçı bu çalışmasında, değer ile değersizlik arasındaki ilişkiyi ortaya koyabilmek



için Venüs'ü bez yığınlarına dönük şekilde kompoze etmiştir. Sanatçı, bu kurgu ile sanatın hangi aşamalardan geçerek günümüze kadar ulaştığını izleyiciye eleştirel bir dille anlatmayı amaçlamış olabilir.

1950'lerden sonra Batı'da ortaya çıkan Pop-Art'ın izleri 1970'lerden sonra Türk Resim Sanatı'nda görülmeye başlandı. Sanatsal üretimlerinde Pop-Art etkilerini yansıtan sanatçılardan birisi de Nur Koçak'tır. Koçak'ın yapmış olduğu çalışmalarda tüketim kültürü etkilerine rastlamak mümkündür.



**Resim 20:** Nur Koçak – Vivre Parfüm Şişesi, 1974

(<http://44a.com.tr/sanaticilar/nur-kocak/>)

Sanatçının 1970'lerde yaptığı 'Fetiş Nesnelere' 'Nesne Kadınlar' serisinden 1989'a kadar ki zaman dilimine kadar ürettiği sanatsal üretimlerde, ülkemizde yaşanan toplumsal olayların sonucu olarak, "...gelişen tüketim ekonomisinin toplum ve birey üzerindeki etkilerinin değiştiğini, tüketici kimliğinin, kadın kimliğiyle birlikte yeni toplumsal paradigmlar içerdiği görülür" (Yılmaz, 2008: 202). Yıldız Öztürk'ün 'Rh +artmagazine' dergisinde yer alan 'Sanatta Feminist Eleştiri' isimli makalesinde, 2007 ve 2012 tarihlerinde Nur Koçak ile yapılan röportajlarda foto-gerçekçilik olarak ifade edilen sanat anlayışının, devlet bursuyla Fransa'ya gittikten sonra olgunlaştığını ifade eder. Koçak, "Paris'te tüketim toplumunun göbeğinde

yaşıyordum” diyerek, Fransa’nın toplumsal yaşantısında önemli sayılabilecek, özellikle kadınların aşırı şekilde tükettiği nesnelere sanatsal çalışmalarına yansıtarak sanat serilerini oluşturmuştur. Sanatçı, (Resim 20) ‘Vivre’ isimli parfüm şişesi çalışmasını keten üzerine akrilik tekniğiyle gerçekleştirmiştir. Koçak, bu çalışması için, “Bir kadın olarak, Paris gibi bir kentte tüketim toplumunun göbeğinde yaşayıp vitrinlerden, dükkânlardaki eşya bolluğundan, beyin yıkayan görsel ve yazılı basından etkilenmemek mümkün değildi” (Öztürk, t.y. : 86-89 arası). “Fotoğraf sosyal açıdan her alana girer. Tüketim toplumlarında hemen hemen herkes bir fotoğraf makinesine sahiptir ve onun sayesinde yaşamın geçici anlarını sürekli bir biçimde kalıcı kılar” (Germaner, 1997: 65). Öztürk’ün de belirttiği gibi, sanatçının Paris’te yaşadığı dönemler ‘tüketim çılgınlığının’ yoğun olduğu dönemlerdi. Bu durum toplumsal sorunları eserlerine yansıtan sanatçıyı etkilemiştir. Çalışmalarında ele aldığı konuların başında, toplumsal açıdan bir tehlike olarak görülen tüketim köleliğine neden olan endüstri ürünleri gelmektedir. Sanatçının, kadınların mağazaların vitrinlerinde ya da billboardlarda teşhir edilerek metalaştırılmasına ve kadınların tüketim nesnelere sunulması sürecinde bir araç olarak görülmesine karşı eleştirel yaklaşım sergilediği söylenebilir.

Sanatın tüketim nesnesi haline getirilmesinde ve pazarlanmasında teknoloji önemli misyon üstlenmiştir. Özellikle internet ağlarının sağladığı imkânlar, birçok farklı ülkelerdeki sanatçılar, sanatsal üretimlerini bu ağlar aracılığıyla gösterebilme ve insanlara sanatını anlatabilme fırsatı elde etmektedir. Bu durum sanat eserlerine rahat bir dolaşım imkânı sunmaktadır. Bu imkânlardan faydalanan sanatçılar arasında Japon sanatçı Takashi Murakami’yi sayabiliriz. Murakami’nin ortaya çıkardığı ‘Süperflat’ kavramı, çalışmalarının sadece ‘uygulama’ yönünü ifade etmemektedir. Aynı zamanda bu kavram Murakami’nin sanat anlayışını ifade eden bir ‘teori’ niteliği taşımaktadır. Murakami’nin sanat anlayışı, “...Japon estetiğiyle Batı Sanatı’na karşı girişilen bir saldırı olarak da anlaşılabilir” (Şahiner, 2015: 165).



**Resim 21:** Takashi Murakami- Acrylic on Canvas Mounted on Board Three Panels, 1996  
(<http://famous.nl/wp-content/uploads/2015/09/6175-7072-1-PB.jpg>)

Murakami, ‘Süperflat’ kavramı ile eserlerinde düşük ve yüksek sanat imgelerine yer vermektedir (Lisica, 2010: 65). Japon sanatçı Takashi Murakami (Resim 21) bu çalışmayı sanatının ilk dönemlerinde yaptı. Bu çalışmada sanatçı ‘Süperflat’ olarak ifade ettiği sanat anlayışını yansıtmayı başarmıştır. Sanatçı, Japon ve Batı sanatının öğelerini bir arada kullanmıştır. Bu çalışmadaki karakter, Amerikan çizgi film karakteri ‘Mickey Mouse’ ile Japon video oyunu karakteri ‘Kirpi Sonic’ karışımı sonucu ortaya çıkan ‘Mr. DOB’ karakteridir. ‘MR. DOB’ karakteri Amerika’nın ‘Mickey Mouse’ karakteri gibi popüler kültür imgesi haline dönüşmüştür (Farthing, 2013: 478).

*Murakami, küresel kapitalizmin metalaştırıcı güçlerini bu denli etkili kullandığı için muvazaalı bir isim olarak kabul edilse de, stratejik açıdan bunu bir direnç strateji olarak kullanmaktadır. Murakami kendi kimliğini ve elbette Superflat sanat anlayışını, Batı söylemlerini ve pazarı şekillendiren ABD ve Avrupa sanat dünyası ve sanat piyasası sistemi aracılığıyla küresel ortamda dağıtmaktadır (Şahiner, 2015: 168).*

Andy Warhol’un sanatsal üretimlerini yaptığı mekânı fabrika olarak nitelendirmesinden esinlenen Murakami, ‘Kaikai Kiki Co. markası altındaki imalathanesinde’ eserlerini üretmiştir (Wilson, 2015: 266). “Sanatçının Kaikai Kiki Co. Ltd.’i, bir uluslararası birleşik bir pazarlama ve tasarım santralidir. (...) Ürünlerini dünyanın her yerinde satar. Sadece sanat galerilerinde değil, oyuncakçılarda, butiklerde, büyük mağazalarda,...” (Fineberg, 2014: 520) ürettiği

sanat eserlerinin pazarlamasını yapar. Bu açıklamalar ışığında, Murakami'nin sanat anlayışının Amerikalı Pop-Art sanatçılarının ve özellikle Andy Warhol'un popüler kültür imgelerini eserlerinde kullanmasından esinlendiği söylenebilir. Batı'da popüler kültür imgelerini sanatsal formlara yerleştiren Warhol'dan esinlenen Murakami, sanatına Doğu'nun 'anime' kültürünün imgelerini yansıttığı vurgulanabilir.



**Resim 22:** Andreas Gursky - 99 Cent, 1999

(<https://matheamillman.files.wordpress.com/2014/08/gursky99cent-1-1.jpg>)

Alman fotoğrafçı Andreas Gursky, sanat yaşamında birçok güncel konuyu çalışmalarında işlemiştir. İnsan yaşantısında yer alan doğal ve yapay oluşumları, tüketim nesnelere, uluslararası borsaları, eğlence organizasyonlarını, süpermarket reyonlarını, vb. toplumun yaşantısını sürdürebilmek için kullandığı alanları, fotoğraf makinesiyle çağdaş teknikleri kullanarak görselleştirmiştir (Tunçelli, 2012: 3-4). Gursky'in milyon dolarlık fotoğraflarının bazıları aynı görüntünün küçük nüanslarla değişkenlik göstermektedir. Sanatçının fotoğraflarının bazıları, dünya çapında birçok önemli koleksiyonlarda yer almaktadır (Zolnai, 2012: 60-61). Gursky'nin fotoğrafları ileri teknoloji ürünleridir: onlar büyük, renkle canlandırılmış ve sinemanın artan gerçekliğini hatırlatan bir yüksek-doğacılığı akla getirir. Dijital teknolojiler Gursky'nin, çıplak insan gözüne, hem açıda daha geniş hem de odakta daha derin, mevcut olan şeyden daha kapsamlı bir stratejik nokta yaratmasına olanak sağlamış durumdadır. Resimler, boyama becerisini fotoğrafın doğacılığıyla birleştirir. Gursky, endüstriyel modernizmin geniş geometrik şekilleri; büyük binalar, köprüler, futbol alanları, karayolları ve yarı-soyut yatay bir şerit gibi görünen Ren



Nehri tarafından hükmedilen bir çevreyi gösteriyor. Bir dağ manzarası, bir Jaluzi'nin alüminyum çitaları arasından görülür. Salerno limanının fotoğrafı, sevkiyat bekleyen birçok yeni arabayı, yük konteynerlerini ve apartman komplekslerini, doğal eğrilere ve çevreleyen dağların renklerine karşı belirtir. Salerno limanında, yüksek moda ayakkabıların ve spor ayakkabılarının muazzam yatay görüntülerinde ve süpermarket içindeki korkunç sentetik renklerinde tasvir edilmiş bir 99 cent'te, belirtilir (Rustin, 2001: 97-98). Sanatın finansallaştığı günümüzde, sanatın bir alt disiplini olan fotoğraf da bu sürece dâhil edilmiştir. Gursky, büyük boyutlu fotoğraf çalışmalarını milyon dolarlara satarak sadece resim sanatının değil, fotoğraf sanatının da bu bedellere satılabileceğini göstermiştir. Sanatçı, çalışmalarında tüketim nesnelere de yer vermiştir. Gursky, binlerce endüstri ürününün yer aldığı süpermarket raflarını geniş açıyla renk armonisi oluşturacak şekilde fotoğraflamıştır. Sanatçının (Resim 22) '99 Cent' isimli çalışmasında, kapitalist sistemin ürünü olan kültür endüstrisi, toplum bireylerini tek tipleştirerek tüketim toplumu formatına soktuğu görülmektedir. Sanayileşme ile milyonlarca hatta milyarlarca tüketim nesnesi toplumun tüketimine sunulmuştur. Gursky, endüstrinin ürettiği tüketim nesnelere tek fiyat etiketiyle tüketim toplumuna sunulması, tek tipleştirilen toplum bireylerine gönderme olarak değerlendirilebilir.



**Resim 23:** Michael Landy– Break Down, 2001

([https://librogatochocolate.files.wordpress.com/2014/07/break\\_down01.jpg](https://librogatochocolate.files.wordpress.com/2014/07/break_down01.jpg))

*Michael Landy'nin çalışması, günümüz tüketimciliğinin çeşitli yönlerini irdelemektedir. Yapımı üç yıl süren Break Down, İngiliz sanatçının en büyük projesidir. Landy, kendi hayatının, sahip olduğu herşeyin bir*

*dökümünü çıkarmıştı: mobilyaları, plakları, giyim eşyaları, arabası, kitapları, alet edevatları ve sanat eserleri. Tek tek beş bini aşkın parça düzenlenmiş ve kataloglanmıştı. İki haftalık bir süre boyunca Landy ve ekibi, Londra'daki Oxford Street'te kullanılmayan bir mağazada, sistematik bir şekilde her parçayı numaralamak, sökmek ve ağırlığını tartmak suretiyle halka açık bir sergi düzenlemişlerdi. Bu parçalar daha sonra özel olarak kurulmuş bir taşıma bandına, yok edici bir üretim bandına konuyordu. İşleme sürecinin sonunda geriye kalan, sanatçının bir alışveriş bölgesinde bir kapsül içinde gömmeyi tasarladığı toz yığınydı. Sürecin gerçekleştiğini ortaya koyan ve geriye kalan tek fiziksel kanıt, sanatçının envanter defteri işlevi gören ve malzemelerinin tam listesinin kaydedilip, ulaşılabilir bir veritabanına dönüştürüldüğü bir sanatçının defteriydi (De Oliveira vd., 2005: 176).*

Landy'nin çalışmasında kullanılan otomobil, 12 kişiden oluşan asistan ekibi tarafından parçalanmış, ezilmiş, sökülmüş ya da başka şekilde tahrip edilmişti. Kullanılan nesnelere parçalanma işlemleri bittikten sonra sanatçının giydiği mavi takımından başka hiçbir şeyin sahibi değildi. Bu enstalasyon çalışması İngiliz sanatının provokatif bir başyapıtı olarak kabul edilir. Çalışma, Hollandalı moda zinciri C & A'nin eski bir şubesinde sahnelendi (aynı bina şu anda düşük maliyetli bir giyim perakendecisi Primark'ın bir şubesine ev sahipliği yapıyor). Sanatçı bu durumu, çalışmanın sergilendiği yer bir sanat galerisi değil, insanların tüketmek için gidecekleri bir yer" olarak ifade ediyor. Lingwood'un belirttiği gibi "tüketimcilikğin mezarı" Oxford Caddesi'nde gerçekleştiği için insanlar çağdaş sanatla yüz yüze gelmek üzere olduklarını bilmeden dolaşırlar. İlk başta, enstalasyon çalışmasını görenler, önceden aynı mekanı kullanan mağazanın kapatma satışından ürün alıp geri getirenlerde olmuştu. Bir bakıma mağazanın yeniden satışa başladığını düşündüler. Ancak izleyiciler, Landy'nin sahip olduğu eşyaları makineli silindirlerin üzerinde gezerken izledikçe ve tüm eşyaların parçalandığını gördükçe şaşkınlıkları yüzlerine yansıdı (<http://www.bbc.com/culture/story/20160713-michael-landy-the-man-who-destroyed-all-his-belongings> Erişim Tarihi: 29. 11. 2016). Sanatçı bu çalışmasıyla, tüketim alışkanlığının akıl almaz boyutlara ulaştığına vurgu yaparak, bireylerin yaşamları boyunca toplum yapısı içerisinde farkındalık oluşturabilme ya da yeni statü kazanabilme çabasıyla tüketim köleliğinin içerisinde yer almasını eleştirdiği söylenebilir.

## **2. 2. 1 Tüketim Estetiği**

Tüketim kültürü, ihtiyaç ve lüks kavramları arasındaki ilişkiyi yok eder. 'ihtiyaç' denildiğinde, toplumun yaşantısını sürdürebilmesinde zaruri gereksinimler

akla gelir. Fakat ‘lüks’ kavramı sürece dâhil edildiğinde, “...metalar, kapitalist üretimde sadece özel bir zümre için üretiliyormuş gibi görünse de aslında toplumun bütün sosyal sınıflarına ulaşacak özel kanallar da bulur”. Kapitalist sistem, ‘lüks’ olarak sürece dâhil ettiği metaları, sadece toplumun belirli bir tabakasına sunuyormuş hissiyatı uyandırır da, bu süreçte kullandığı birçok motivasyonla ‘lüks’ olarak nitelendirdiği ürünleri toplumun diğer tabakalarına da ulaştırma gayreti içerisinde girer (Fraser, 2008: 116; Akt. Ülger, 2015: 299-300). Odabaşı’na göre tüketim sürecinde oluşan sembolik tüketim, “...tüketimin kimlik oluşturma boyutuyla günümüzde en yaygın biçimde konuşulan tüketim türüdür ve postmodern kültürün tüketim biçimi olarak açıklanır” (Odabaşı, 2013: 18).

*Modern tüketimde arzunun rolü önemlidir. Çünkü tüketiciler ya da potansiyel tüketiciler, modern tüketimin mal ve deneyimlerini tüketme arzularını doyurmanın yollarını araştırmak üzere toplumsal olarak eğitilmedikleri sürece, modern kapitalizmin ekonomik sistemini destekleyen sosyal ve kültürel ilişkiler bozulacaktır. Bu arzular, dünyanın politik ekonomisini şekillendirebilecek yetide olup, bunu yapmakta yardımcı olmaktadır (Lyotard, 1974; Akt. Bocoock, 2014: 81).*

Buradaki temel kavram, tüketicinin günlük hayatının estetik hale gelmesiyle tüketiciyi estetik bir konu olarak kavramlayabiliriz ve şu sonuçları ifade edebiliriz. Birincisi, birçok tüketici günlük tüketim deneyimine, evlerine, ürün seçeneklerine ve kişisel süslemelerine estetik katmaktadır. İkincisi, bazı tüketiciler günlük estetiği ve sanatı tüketir. Bu iki tüketim bölgesi arasında doğrudan ya da dolaylı ilişkiler genellikle olabilir. Sanatın ve günlük estetiğin tüketiciler için anlamı, onlarla hem içsel değeri hem de enstrümantal değeri için uğraştıklarını ortaya koymaktadır. Üçüncüsü, estetik tecrübelerine katılmak kimlik yapımına katkıda bulunuyor. Hedonizm (hazcılık), duyuusal deneyimler ve duygular da dâhil olmak üzere birçok motive edici faktöre ilişkindir. Dördüncüsü, devam eden estetik deneyimler tadı oluşumuna neden olabilir. Beşinci olarak, estetik tüketim, tüketicinin estetik bir özne olarak varlığını ima eder (Venkatesh ve Meamber, 2008: 66). “Hedonist tüketimde söz konusu olan ürünlerin, sembolik boyutlarının daha egemen olduğunu ve tüketilmelerinde tüketici yönünden önemli bir zihinsel çaba gerektirdiğini söylemek gerekir” (Odabaşı, 2013: 117).

*Meta üretimi belirli kullanım değerlerini yaratmayı amaçlamaz, satmak için üretir. Kullanım değeri yalnızca meta üreticisi tarafından alıcı tahmini yapabilmek için hesaplamada dikkate alınır. Yalnızca karşılık içinde bulunan alıcı ve satıcının amaçları ve araçları açısından değil, aynı hareket değişik zamanlarda iki taraf için de değişik amaçlarla tekrarlanır. Değişim değeri söz konusu olduğu sürece işlem tamamlanmış*

*ve satışın kendisiyle amaç gerçekleşmiştir. Kullanım değeri ve gereksinimler açısından satış yalnızca başlangıçtır ve alıcının aldığı şeyden hoşlanması amacının gerçekleşmesinin ön koşuludur (Haug, 1997: 24).*

Kapitalizmin gün geçtikçe ağırlığını hissettirmesi, sanat alanında da etkisini göstermiştir. Bu durumun "...modernist sanat ve estetik anlayışını etkilediği söylenebilmektedir". Kapitalizmin etkileri, kültür ve sanat ürünlerinin metalaşma sürecini başlatmıştır (Şaylan, 2009: 94-95). 'Tüketim Kültürü Sanat İlişkisi'ne önceki bölümlerde değinmiştik (bkz. s: 96). "Tüketim kültürünün işleyiş biçimi metalar üzerinden simge ve göstergelerin de pazara sunulmasına dayanmaktadır. Bu bağlamda, post-endüstriyel süreçteki üretim biçimleri ve metaları sanat üzerinden kendi meşruiyetini dayatmaktadırlar" (Şahiner, 2008: 206). "Artık, çağdaş sanatı belki de 1400'den bu yana üretilen sanattan ayıran bir özellik var: Çağdaş sanatın birincil hırsları estetik değildir. Öncelikli ilişkilene biçimi izleyici olarak izleyicilere doğru değil, sanatın seslendiği kişilerin diğer yönlerine doğrudur" (Danto, 2014a: 224). 19. yüzyıldan itibaren "...kültürel ürünlerin metalaşması ve piyasada ticaret konusu haline gelmesi (...), kültür üreticilerini piyasa türü bir rekabete itiyor, bu da estetik alanda "yaratıcı yıkıcılık" süreçlerini kaçınılmaz olarak güçlendiriyordu" (Harvey, 2014: 35). "Meta-tüketici yaklaşımı gücü metanın üreticilerinin tarafına yerleştirir. Üreticiler, metanın imalatından ve satışından kazanç elde ederler, tüketici ise üreticinin olabildiğince yüksek kar elde etme arzusu yüzünden ürünün maddi bedelini çok aşan bir ücret ödediği için sömürülendir" (Fiske, 2012: 23). "Sanat eserleri tamamen ticarileştiğinde –yani meta kimliği estetik kimliğe karşı tam bir üstünlük elde edip onu kendi içinde erittiğinde ve böylece pahalı bir yapıya eleştirelilikten uzak bir biçimde estetik önem ve hatta manevi değer bahşedildiğinde- sanat eserleri gündelik el ürünleri haline..." gelir (Kuspit, 2014: 30).

*Satın alınanlar yalnızca basit, doğrudan, faydacı bir kullanımı olan maddi bir nesne değil, bir anlam ileten, o sırada tüketicinin kim olmayı amaçladığını sergilemek amacıyla kullanacağı nesnelere. Tüketim malları, insanların, kimlik duygularını, tüketim kalıpları içindeki sembollerin kullanımı aracılığıyla oluşturdukları bir yöntemin parçalarıdır (Kellner, 1992: 14-77; Akt. Bocoock, 2014: 59).*

Bu ifadeler ışığında, bireyler için tüketim nesnelere işlevsellikleri ya da fonksiyonel özellikleri göz ardı edilerek, kendilerine toplum nezdinde sağladığı statü daha çok önem arz eder. Bir bakıma tüketim nesnelere, 'temel ihtiyaç' konumundan kopartılarak 'sembolik ihtiyaç' düzeyine indirgenir. Tüketicileri bu davranışa iten en



önemli sebep, toplum nezdinde farklı (ayrıcılık) bir statü kazanma arzusu olarak ifade edilebilir.

“Endüstri çağında sanatın yanılısama yaratma gücü, orijinal bir eser olarak otoritesi ve “hale”sinin kaynağı, endüstriye kaydı ve böylece bir kitle kültürü üretmek üzere, resim reklama, mimari teknik mühendisliğe, el sanatları ve oymacılık endüstriyel sanatlara dönüştü” (Featherstone, 2013: 134). 18. yüzyıl estetiğinin temeli ‘beğeni’ kavramına dayanıyordu (Danto, 2014a: 142). Pop-Art akımının, “...modernizme ya da modernist estetik anlayışına karşı postmodern tepki olarak...” ortaya çıktığını belirtmiştik. Seri üretilen endüstri ürünleri (tüketim nesnelere), sanat sürecine dâhil edilerek sanatın nesnesi konumuna yükseltilmiştir. Bu durum sanatın elit toplumun tekelinden kopartılarak, toplumun tümünü “sanat tüketicisi” aşamasına getirmiştir. “Bir tarafta kitlesel üretim için gerekli teknik koşullar, diğer taraftan da kitlesel tüketim için zorunlu *ortak tutumlar* sanat pazarını belirlemektedir” (Şaylan, 2009: 114-116 arası). “Warhol’a göre sanat ticaridir; bu da sanatın gücünden çok, ticaretin gücüne ilişkin ipucu verir” (Kuspit, 2014: 163).

“Eğer meta estetiği sanatsal biçimler alırsa, sanatsal faaliyet ve sanatçıların kendilerini hizmetine sokarsa, kendisini temsil ederken kısmen belirli tarzları, kısmen de belirli sanat eserlerini kullanır” (Haug, 1997: 138). Ticari bakımdan sanat eserleri alınıp satılan bir ürün haline gelmiştir. Dolayısıyla bu durum sanat tüketicilerinin istek ve arzularına göre biçimlendirilir. Özellikle 1970’lerden itibaren tüketiciler için ticari nesne konumuna indirgenen sanat “yatırım aracı olarak” görülmektedir (Whitham ve Pooke, 2013: 258-260 arası). Postmodern süreçte sanatçılar üretimlerini satabilmek için, “...estetik yargının temellerini değiştirmeyi hedefliyordu”. Sanatçı için bu dönemde estetik, tüketicinin istek ve arzularıyla şekillenmiştir. Sattığı eseri kadar piyasada tutunabileceğini düşünen sanatçı, kendisini diğer sanatçılarla bireysel bir rekabet içinde bulur (Harvey, 2014: 35-36). Geleneksel estetik anlayışını ortadan kaldıran bu rekabet ortamı, tüketici eğilimleriyle oluşan eserleri karşımıza çıkartmıştır. Sanat ürünleri, bilindik sanatın ontolojik değerlerinden arındırılmıştır. Sanat piyasasında var olma mücadelesi veren sanatçıların, eserini üretirken arz-talep ilişkisiyle hareket ettiklerini belirtmiştik (bkz. s: 93-96). Bu durumun sanatçıyı, yaratıcılık (tasarı) noktasında aktif konumdan pasif konuma sürüklediği söylenebilir.

## 2.3 Enstalasyon

Enstalasyon kavramı ilk kez Bruce Nauman ve Dan Flavin tarafından kullanılmıştır (Saehrendt ve Kittl, 2014: 42). ‘Enstalasyon Sanatı’ dilimize ‘Yerleştirme Sanatı’ olarak geçmiştir. Enstalasyon sanatı için şu ifadeler kullanılmıştır: “...bir galeri veya sergi alanında bir sanat eserinin asılmasını ya da yerleştirilmesi...”dır (Whitham ve Pooke, 2013: 165). Enstalasyon, 1970’lerde kökeni batıya dayanan bir çağdaş sanat anlayışıdır. Bu sanat anlayışında, bir mekânda (iç ve dış mekân) izleyiciye kavramsal bir deneyim yaşatacak akla gelebilecek her türlü materyal kullanılır (Keser, 2009: 115). Enstalasyon sanatı için, 1970 sonrası ortaya çıktığı belirtilse de, Marcel Duchamp, Kurt Schwitters, Cleas Oldenburg, Richard Hamilton,...vb. avant-garde misyon üstlenen sanatçıların sanat anlayışlarından beslenerek onlara atıfta bulunur (Whitham ve Pooke, 2013: 164). “Dadaizmden doğan avangart akımlar, dadaizmin ardından, kendilerini “sanat eseri” kültürünü yıkmaya adanmışlardır” (Farago, 2006: 246). Bir bakıma enstalasyonun köklerinin, 1915’lerde ‘hazır nesnelerin sanatın elemanı olabileceği’ görüşüyle temellendirilen Duchamp’ın sanat anlayışına dayandığı söylenebilir.

*Alman sanatçı Hans Haacke, 1960’lardan başlayarak toprak, çim gibi malzemeler kullandığı süreçsel yapıtlarının ardından, sanat kurumlarının ardındaki ideolojik yapının yarattığı sistemleri görünür kılan enstalasyonlarıyla beyaz küp mekanizmasının çarklarına çomak sokmuştur. Bu gibi eleştirel örnekler, enstalasyon sanatının alternatif bir tür olarak algılanmasında etkili olmuş, ancak enstalasyonun zaman içinde kurumsallaşmasına, hatta zaman içinde en yerleşik sanatsal pratiklerden bir haline gelmesine engel oluşturmamıştır (O’Doherty, 2013: 14).*

20. yüzyılın son çeyreğinde, marjinal sanat anlayışı olarak görülen enstalasyon sanatı, çağdaş sanat sürecinde merkezi bir konuma yükseltmiştir. Enstalasyon sanatını “...araç’la tanımlamaya yönelik...” yaklaşımlar, bu sanat anlayışının sınırlarının belirsiz olması ve sürekli genişlemesi dolayısıyla başarısız olmuştur (De Oliveira vd., 2005: 13-14 ‘Giriş Bölümü’). “Enstalasyonlar, görülecek bir manzara olmanın dışında, daha geniş bir duyusal deneyim sunabilir. Yalnızca görmek ve “hissetmek”le sınırlı kalmayız, çünkü gerçek anlamda sanatın içinde olur ve tüm duyularımızı kullanırız” (Whitham ve Pooke, 2013: 175). Enstalasyon, sanatta sınırlandırmaları kabul etmez. Bu durum sanatçıların, geleneksel sanat anlayışından sıyrılıp “...görselliğin ötesinde deneysel stratejilere...” doğru yol almalarına olanak sağlamıştır (Süzen, 2010: 148-149). Efe Korkut Kurt’a göre,

enstalasyon sanatı, geleneksel sanat formlarından farklıdır. “...çevreden bağımsız bir sanat nesnesi içermeyip belirli bir mekân için yaratılan, mekânın niteliklerini kullanıp irdeleyen ve izleyici katılımının temel bir gereklilik olduğu sanat türüdür”. Yerleştirme sanatının en önemli özelliklerinden birisi, mekân olarak iç ve dış mekânda icra edilebilmesidir. 1960’larda ABD ve Avrupa’da günümüz enstalasyonlarına benzer asamblaj adını verdikleri, doğal ve yapay malzeme parçaları kullanılarak üç boyutlu düzenlemelerden farklı olarak, sanatsal üretimlerin sergilendiği mekânların ve mekânlarda eserlerin sergileniş şekli ön plana çıkmakta idi. Yerleştirme sanatı 1960’larda sonra birçok sanatçı tarafından kullanılarak kapsam alanı genişledi. Bu süreçte, izleyici sadece sanat eserine bakarak değil aynı zamanda eserin bir parçasıymış gibi eseri yaşayarak algılamasının gerekliliği ortaya çıkmıştır. “Günümüz yerleştirmelerinde günlük ve doğal malzemelerin yanı sıra video, ses, performans, bilgisayarlar ve internet gibi yeni mecralar da kullanılmaktadır”. Enstalasyon sanatı 1980’li yıllardan sonra artık müze ve galeriler tarafından da tescillenmiştir (<http://alanistanbul.com/turkce/wp-content/uploads/2010/08/187.pdf> Erişim: 01. 04. 2016). “Modern sanatın klasik sergileme biçimi “beyaz küp”tür ve galeriler arasında bugün de standart oluşturur. Beyaza boyanmış bomboş galeri, sanatın öne çıkarıldığı, hak ettiği önem ve saygıyı gördüğü mekândır” (Saehrendt ve Kittl, 2014: 42). Bu ifadelerin ışığında enstalasyon sanatı için, ‘sanatçının mekân ve nesnelere birbiriyle bütünlük arz edecek şekilde kurguladığı biçimsel düzenlemeler’ ifadesini kullanabiliriz.

*20. yüzyılın son onyılında, Enstalasyon sanatının, görece marjinal bir sanat pratiği olmaktan çıkıp, çağdaş sanatta bugün oynadığı merkezi rolü elde edişine tanıklık edildi (...) Enstalasyon sanatını yalnızca ‘araç’la tanımlamaya yönelik daha önceki çabaların başarısız kalmasının sebebi, uygulamanın doğası gereği kendi sınırlarına meydan okumasıdır. Bu sorgulama süreci, sanatçı ile izleyici arasındaki ilişkileri irdeleyen bir söylem oluşturmaktadır. Dolayısıyla, Enstalasyon, sanatçıları geleneksel olarak görsel sanatlarla birlikte anılmayan malzemeler ve metodolojilerle çalışmaya yönlendiren bu süreç aracılığıyla tanımlanır (De Oliveira vd., 2005: 13-14).*

“Enstalasyon Sanatı, 1970’lerde herkes tarafından bilinen bir akım olmasına rağmen başlangıcı 20. yüzyılda benzer formlarda karşımıza çıkan belli akımlara dayandırılabilir (..) ...Fluxus; Minimalizm; Land Art; Arte Povera; Süreç Sanatı; Kavramsal Sanat; gibi birçok akımı ve sanatçıyı da içermektedir” (Oliveira ve diğerleri, 1994, s. 9; Akt. Kalay, 2013: 39). Çok tartışmalı olan enstalasyon sanatı terimi kolay tanımlanamamıştır. Enstalasyon sanatının bir tanımını bulmak zordur.

Genel olarak enstalasyon, 1960 sonrası üretilen eserleri tanımlamak için kullanılan bir anahtar kelimedir. Enstalasyon sanatı, Action Painting, Dada, Fluxus, Minimalism, Performans Sanatı ve Süreç Sanatı gibi akımların geleneklerinde yer alan bir tarihe sahiptir. Başta marjinal olmasına rağmen enstalasyon sanatı, bugün çağdaş sanat pratiğinin temelini oluşturmaktadır. ‘enstalasyon’ terimi ilk kez 1970’lerde kullanılmıştır. Bu terim başlangıçta, sergi görüntüleri bağlamında kullanılmıştır. Sanat tarihçi Julie Reiss enstalasyon terimini, sanatçının stüdyosunda katılımcı ile doğrudan temas kurarak ortaya koyduğu süreç çalışmalarını tanımlamada kullanmıştır. Reiss’e göre enstalasyon sanatının özü, seyirci katılımıdır (Saaze, 2013: 17-18). Enstalasyon sanatı, Saaze’nin de ifade ettiği gibi birçok sanat akımının içerisinde kendisine yer bulmuştur. 1960 sonrası oluşan sanat ortamında, sınırsız sayıdaki nesnenin sanat eserlerinde hayat bulması, enstalasyon (yerleştirme) sanatının sağlamış olduğu imkanlar doğrultusunda gerçekleştiğini ifade etmek gerekir.

*1960’lı ve 70’li yıllardaki mekân enstalasyonları ve çevre düzenlemelerinin amacı, sanatsal işlerin toplumsal bağlamını yeniden oluşturmaktır. Mekânın tamamını kapsayan, ziyaretçiyi de dahil eden sanat eserleri klasik sanat akımları içinde değerlendirilemezler, çünkü çok çeşitli teknikler kullanırlar (Saehrendt ve Kittl, 2014: 42).*

Sudenburg’a göre, enstalasyona herhangi bir anlam yüklemek mümkün olduğu için, hem malzemeler ve teknikler hem de amaçlanan deneyim, enstalasyon sanatının tek bir tanım ile belirtilmesini mümkün kılmamıştır (Scholte, 2011: 11). Enstalasyon, kurma (enstale etme) kelimesinin isim formu, galerinin ya da müzenin boş ıssız (yerlerine) sanat işini yerleştirmenin fonksiyonel hareketidir. Toprak işlerinden farklı olarak enstalasyon, ilkin bir eylem olarak kurgulama ile değişebilen kurumsal sanat alanları ve halka açık alanlara odaklanmıştır. Kurmak, her sergilemede yer alması gereken bir monteleme sürecidir; “enstalasyon” alanların ölçülerini not alan ve onlara yeniden şekillendirme kazandıran bir sanat formudur. Her mekânın tarafsızlığının (elverişli olabilesinin) ideolojik olumsuzlukları enstalasyonun gelişmesine ve uygulanmasına katkıda bulunur (Sudenburg, 2000: 4). Enstalasyonlar (Yerleştirme), farklı medya ve nesnelere, yeni teknolojileri, boşlukları ve yerleri hem de duyuşsal uyarıcıları, özel bir birlik türü yaratmak için birleştiren formların, fikirlerin, anlamların bir çakıl taşıdır. Bitmiş iş, malzemenin sadece taşıyıcı olduğu ve hatta kendi kendine yer değiştirilebildiği ya da ayrıştırılabildiği kavramsal tutumun bir etkisi olabilir. Enstalasyon çalışmaları, performans sanatının

sınırlarına yerleştiren bir süreç ya da eylem olması amaçlanır. Onlar, çeşitli duyguların kullanımı sayesinde izleyicinin fiziksel ve zihinsel ilgisini uyandırır. Bu çalışmalar, mekânsal desenin özel bir düzenlemesi olarak belirli bir yer ve zaman için yaratılabilir ya da aksine, onlar tamamen hareketli biçim olabilirler (Jadzińska, 2011: 21). Enstalasyon kavramının sınırları keskin bir çizgi ile sınırlandırılmamıştır. Bunun nedeni olarak, sınırsız kullanım olanağı sağlayan malzemelerin, teknik ve yöntemlerin kullanımından kaynaklandığı söylenebilir. Bu süreçte, gelişen teknolojilerin sağlamış olduğu olanakların da dahil edildiği düşünüldüğünde, enstalasyon kavramının kapsam alanının sürekli genişlediği söylenebilir.

*Nesne yerleştirmesinde, seçilmiş nesnenin belirli kaygularla, gösterge olarak bir mekan içinde sergilenmesinden çok, mekanın bu ise yaşam alanı oluşturmaya amaçlanmıştır. Önemli olan, seçilmiş mekan ve içinde yapılan düzenlemenin anlamlarının çakışması ve izleyicinin görsel algılamasının ötesine geçebilmesidir. Burada yapıt, ne tek başına sergilenen malzeme ne de mekan değil, bütün olarak yapıtın, mekanın işlevi, anlamı, belki de tarihi ile ilişkiye girdiği algı boyutudur (Özayten, 1997. Akt. Yerce, 2007: 3).*

Farthing'e göre, 1960'ların sonlarına doğru sanat literatürüne giren enstalasyon kavramı, Duchamp'ın "1200 Kömür Torbası" isimli çalışmasıyla Schwitters'in "Merz" kolajlarına kadar uzanan bir tarihsel süreçte sahiptir. Bu tarihe kadar "mekana özgü" sanatsal üretim mantığı ortadan kalkarak sergi ve galeriler dışında sanat eserlerinin izleyiciye sunulduğu ve eserlerin mekan ilişkisiyle biçimlendirildiği bir süreç ortaya çıktı. "Enstalasyon sanatı, sergi mekânını sarmal bir alana dönüştüren üç boyutlu sanat formu halini aldı". Enstalasyon sanatı, süreç ilerledikçe 'görselliğin' yanında 'duyuşsal' bir noktaya ulaştı. Müze ve galerilerin ilk zamanlarda soğuk baktığı enstalasyon sanatına süreç itibarıyla alışmaya başlamıştır. Bu durumu sağlayan etken ise, bir çok sanatçının yoğun şekilde enstalasyon çalışmaları yapmalarından kaynaklanmaktadır (Farthing, 2013: 504-505). Enstalasyonların nitelikleri bizi sadece nesnenin kendisini değil ayrıca onun çıkardığı deneyimleri de korumak zorunda bırakır. Bir enstalasyon gerçekliği, sanatçının onları: maddi unsurlar (sanatsal ve sanatsal olmayan bilim dallarına ait) ve manevi unsurlar arasındaki doğru ilişkiyi, mekânsal ilişkileri ve yerleri hem de çalışma ve izleyici arasındaki etkileşimleri düzenlediği şekildeki çalışmayı kapsayan bütün elementlerin bütünlüğü bakımında yerleştirilir. Bu unsurlar, enstalasyonların, bir bütünün fakat dinamik bütünün, tüm ömrü boyunca, görünmez bir şekilde birbirine bağlanır ve yaratılır. Bu, bir sanat çalışmasının eşsiz değerini tanımlar. (Jadzińska,

2011: 28). Enstalasyon sanatı ile ilgili yapılan açıklamalar ve ortaya konan sanatsal üretimler ışığında, akla gelebilecek her türlü malzemenin ve her türlü alanın da (iç mekân / dış mekân) mekân olarak kullanılabilmesi söylenebilir.

*Yerleştirmelerde, yer veya bağlamın etkinleştirilmesi, sadece sanat ve sınırlarıyla ilgili değil, fakat sanat ve yaşamın devamlı uzlaşma ve hatta birleşmesi ile de ilgilenmektedir. Bu nedenle yerleştirme, sanatçının stüdyodan kamusal alana uzanma, taşma isteğini temsil etmektedir. Sergi yerinde, sergi tasarımcısının (küratör) sergilemedeki estetik kaygılarının aksine, yerleştirme sanatçısı bağlamsal bir yerleştirme süreciyle alanın mekansallığını artikule etmektedir. Sanatçı, mekanın içsel fiziksel özellikleri ve mimari nitelikleri ile etkileşim halindedir ve işinin yorumu ve açıklaması olarak 'yer'in kültürel anlamını kavramakta ve işine dâhil etmekte, yorumlamaktadır (De Oliveira, 1994. Akt: Atalar, 2006: 22).*

Reiss'e göre, enstalasyon sanatı 20. yüzyılda önemli gelişme göstermiştir. Fakat bu gelişmeyi sadece marjinal bilimler fark etmiştir. Çünkü enstalasyon sanatı, bir çok parçanın kullanılmasıyla kolay bir şekilde oluşturulamayan, parçalandıktan sonra ise, kolay algılanamayan bir sanat olarak görülmüştür. Bu sanat anlayışına geleneksel sanat anlayışı direndi. Gerçekten geleneksel sanat anlayışının gösterdiği bu direnç, enstalasyon sanatını birçok sanatçıya cazip hale getirdi. Enstalasyon sanatı, her ne şekilde icra edilirse edilsin gözlemlenebilen fiziksel bir yapıya sahiptir. Bu bir anlamda enstalasyon sanatının, farklı yöntem ve teknikler kullanılarak oluşturulan bir sanat yaklaşımı olduğunu ortaya koymaktadır. Enstalasyon sanatı soyut ya da resimsel, kontrol edilen veya kendiliğinden olabilir. Farklı nesnelere kapsayabilir ya da kapsamayabilir. Bu çalışmalarda daima izleyici ve mekân, mekân ve çalışma, çalışma ve izleyici arasında bir tür karşılıklı ilişki vardır. Bu nitelikler çoğu sanatsal uygulamaların tanımlanması için kullanılabilir. İzleyici çalışmanın bitirilmesinde tamamlayıcı özelliğine sahiptir. Enstalasyon sanatı terimi, nispeten hala bazı yönleriyle belirsizliğini korumasına rağmen hala yaygın şekilde kullanılmaktadır. Enstalasyon sanatının özünde izleyici katılımı vardır. Bir bakıma izleyici katılımı enstalasyon sanatının ayrılmaz bir parçasıdır. Fakat "katılım" kavramı bir sanatçıdan diğer sanatçıya göre değişkenlik gösterir. Katılım, izleyiciye özel aktiviteler sunma anlamına gelir (Reiss, 2000: XI-XVI 'Giriş Bölümü'). Günümüzde konumlandırılma gücü çekilen bu sanat anlayışı, "müdahale", 'etkileşim', 'iç mekan sanatı', 'atmosfer oluşturma', 'etkinlik' ve 'proje' gibi başka terimleri kapsamaya başlamıştır." Bu kavramlar enstalasyon sanatının oluşum süreçlerinde birbiriyle ilişkilendirilir. Sanat eleştirmenleri, küratörler, vb. bu kavramları değerlendirerek enstalasyon sanatını tanımlamaya çalışırlar (De Oliveira

vd., 2005: 28). Bu açıklamalar ışığında, enstalasyon sanatının özünde yer alan ‘mekân, nesne, izleyici ve süreç’ kavramlarına değinmenin gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Her ne kadar bu kavramları ayrı başlıklar altında inceleyecek olsak da, bu kavramların birbirleriyle ilişkili olduğu unutulmamalıdır.

### 2. 3. 1 Nesne

Hazır nesne, sadece bakarken otomatik olarak prova ettiğimiz (gündelik yaşamda kullandığımız nesne) normal arka plan durumlarından çıkarılan sıradan bir nesne, tekrar metinleştirilmiş veya değiştirilmiş ve kolay nesne tanımlama ile ilişkili işlev ve amaç kavramlarına meydan okuyarak başka bir nesneyle kaynaştırılmıştır. Bu hazır nesnelere, karmaşık cümlelerde sözcük birimlerine benzetilebilir. Örneğin, hazır nesnelerin tarihini ve çağdaş sanatta devam eden varlığını anlamamıza olanak tanıyan sanat deneyimlerinden edinilen ilişkisel bilgi, bir kompozisyon ve sistematikliğe sahiptir (Minissale, 2013: 56). Sanatsal üretimlerde kullanılan nesnelere birbiriyle ilişkili (eklektik) bir yapıya sahiptir. Özellikle çağdaş sanatta birden fazla nesnenin bir araya gelmesiyle oluşturulan sanatsal formlar karşımıza çıkmaktadır. Bu çalışmaların analiz edilebilmesi için, nesnelerin birbirleriyle olan sistematik ilişkileri gözardı edilmemelidir. Çünkü bu nesnelerin arasında sistemli bir birlikteliğin olduğu söylenebilir. Bu sistemli birliktelik saptanarak, somut değerlerden soyut değerlere geçiş sağlanır. Marcel Duchamp ile başlayan hazır nesnelerin sanatsal üretimlerde kullanılması, enstalasyon sanatının oluşumu için temel oluşturmuştur. Nesnenin sanat eserlerinde kullanılması sürecine değinecek olursak, Duchamp’ın ‘*Tabure Üstünde Bisiklet Tekerleği*’ (Bicycle Wheel) çalışmasını örnek vererek başlayabiliriz.

Duchamp, ne herhangi bir öncünün çalışmaları üzerine hazır nesnelere dayalı ne de hareketli sanat nesneleri üzerine çalıştı. Tam tersi o, sanatta bir çıkış arıyordu. Bisiklet tekeri, şişe rafı ve pisuvar gibi tüm estetik formlara çalışmalarında yer verdi. Bu nesneleri eserlerinde büyülü bir şekilde dönüştürerek kullandı. Bu yüzden, Duchamp hazır ve kinetik nesnelere farkında olmadan estetik bilinç oluşturarak modern heykelle ve sanata yeni bir boyut kazandırdı (Ruhrberg vd., 2000: 457).



**Resim 24:** Marcel Duchamp - Bicycle Wheel, 1913

(<http://www.metamute.org/editorial/articles/art-stripped-bare-post-autonomists-even>)

Bazen başlangıçta 1913-14 tarihlerinde yapılan bisiklet tekerleği (Resim 24) gibi, Duchamp'ın işleri yeniden inşa edilmek zorundaydı. Yapılan işler beceri gerektiren işler değildi. Dolayısıyla önemsiz görünüyorlardı. Fakat ortaya konan çalışmaların yorumlanıp anlamlandırılması gerekiyordu. Duchamp çalışmalarını “readymades” (hazır nesnelere) olarak isimlendirdi. Bu çalışmalarda esrarengizlik ve ironi havası hâkimdi. Duchamp bir çalışmada, bisiklet tekerleğini ters çevirerek taburenin oturak kısmına yerleştirerek sabitlemiştir (Resim 24). İzleyicide, elbette tekerleğe dokunup onu çevirme isteği ortaya çıkacaktır. Fakat bu işe yaramayan bir çabadır. Çünkü fonksiyonel nesnelere bu çalışmada uygun olan bağlamdan (işlevsellikten) uzaklaştırılmıştır. Duchamp'ın kullandığı nesnelere işlevselliklerini yitirerek gereksiz hale gelir. Öyleki bu nesnelere farklı şekillerde tasarlanabilir (Acton, 2004: 73). Bir bakıma var olan hazır nesnelere, sanatçının dokunuşları ile tam olarak biçimselliğinden koparılmadan farklı anlamlar teşkil edecek konuma getirilir. Bu durum, birçok nesnenin bir bütünlük oluşturacak şekilde birbiriyle eklemelenmesi şeklinde de olabilmektedir.



*Duchamp'ın readymade'leri –seri üretim objeler herhangi bir estetik açılarından seçilmemiş ve galeriye 'sanat çalışması' olarak getirilmiştir; bizim dünyada sanat olarak gördüğümüz temel üzerinde, bir mücadeleyi simgelemektedir. Duchamp'ın 1913'te 'Bicycle Wheel' çalışması; öncelikle hazır yapıdır, galerinin girişine konularak çevreyle etkileşim ile titreşim sonucunda hafif bir şekilde tekerleğin dönüşü sağlanmıştır. 14 yıl sonra 1927 yılında Duchamp'ın çalışması Porte, 11, Rue Carrey ülkeyi karıştırmıştır. Bu çalışmada birbirine bitişik iki kapı çerçevesine, monte edilmiş kapı, aynı anda açık ve kapalı olabilmektedir. 1960 ve bugün arasında birçok sanat alanı post modern olarak anılabilmektedir. Duchamp'ın hareketleri de enstalasyon sanatının gelişmesinde büyük örnek oluşturmaktadır (Oliveira ve diğerleri, 1994, s. 1; Akt. Kalay, 2013: 39).*

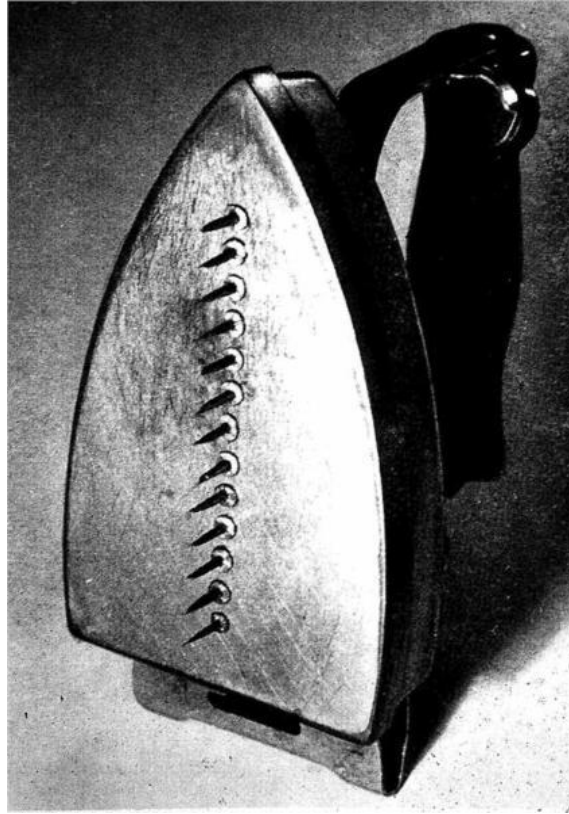
Bisiklet tekeri, bizim için sadece bir nesneyi değil birlik ve bütünlük içeren bir kelimeyi çağırıyor. Sanatçının hazır nesnelere kullanarak yaptığı bu ilk çalışması, yeni amaçların uygulanmasında onların durumlarından, modern makinelerin (gündelik yaşamda kullanılan nesnelere) parçaları sökülüp birbiri ile ilişkilendirilerek oluşturuldu (Banash, 2013: 66). Bisiklet tekeri, örtük (fonksiyonel) hareketinin sayesinde, sonraki süreçte yapılan tüm readymades çalışmalarından kendisini ayırt etmektedir. Duchamp'ın bisiklet tekeri çalışması ilk kinetik heykel olarak lanse edilmiştir. İtalyan fütüristlerin 1911-1912 yıllarında yaptıkları hız ve hareketin yüceltildiği sanat manifestoları Paris sanat çevrelerinde büyük etki uyandırdı. İtalyanlar, bir sanatçının görüntüleri modern dünyada somutlaştırmasının gerekliliğini deklare ettiler. Fakat Duchamp çalışmasında fütüristlerin aksine farklı bir yöne vurgu yapmıştır (Umland vd., 2008: 106-108 arası). Gözlemleriniz çalışmanın tamamlayıcı parçasıdır. Duyguların yorumlanması sınırsızdır. Bizim çoğunlukla farkında olmadığımız duygularımızı, tüm süreç boyunca bir tasarım sayesinde yaratırız (Dantini, 2008: 84). Enstalasyon sanatında, günlük yaşamda kullanılan nesnelere işlevselliği ortadan kaldırılarak, nesnelere sanat eserinin bir elemanı görevi yüklenir. Günlük yaşamda kullanılan oturma ve bisiklet tekeri hem biçimsel hem de işlevsel açıdan birbirinden farklı nesnelere sahiptir. Fakat, birbirinden farklı özelliklere sahip nesnelere enstalasyon sanatı ile bir bütünlük arz edecek şekilde kurgulanabilir.

Dada hareketinin önemli temsilcilerinden biri olan Man Ray'ın sanat anlayışının oluşmasında, Duchamp'ın Ready Made'leri önemli yer tutar. Sanatçının "The Gift" (Resim 25) isimli çalışmasında bu durum net bir şekilde görülmektedir. ABD'li estetikçi George Dickie, 'Kurumsal Sanat Teorisi' ile bir nesnenin 'sanat' olarak isimlendirilmesinde iki temel ölçüt ortaya koyar:

1- Bir nesne veya uygulama, insan aracılığıyla ve müdahalesiyle değiştirilmiş olmalıdır.

2- Bir nesne veya uygulama, bir galeride ve sanat dünyası bağlamında sergilenmeli veya sunulmalıdır (Whitham ve Pooke, 2013: 6).

Dickie'in ortaya koymuş olduğu ölçütlere değinecek olursak, birinci maddede belirtmiş olduğu "günlük hayatta kullanılan herhangi bir nesneye insan tarafından yapılan müdahale sonucu o nesnenin fonksiyonel özelliklerinde değişikliklerin oluşturulması" maddesi, Man Ray'in 'The Gift' (Resim 25) isimli çalışmasına sanat eseri statüsü kazandırmaktadır.



**Resim 25:** Man Ray- The Gift, 1921

(<http://www.manray.net/images/gallery/the-gift.jpg>)

Man Ray de Duchamp gibi gerçek hayatta var olan, gündelik işlerde kullanılan nesnelere çalışmalarında kullanmıştır. Sanatçı, bazı çalışmalarında nesnelerin fiziksel yapısına müdahale etmeden olduğu gibi kullanmıştır. Bazı çalışmalarında ise belli oranda dış müdahalelerle nesnelerin fiziksel yapılarında değişikliklere gitmiştir. Her iki durumda da sanatçı, gündelik hayattaki işlev ve fonksiyonlarından nesnelere kopararak farklı bir noktaya taşıdığı söylenebilir. Bu davranışın, dadacı sanatçıların sanat anlayışlarının alt yapısını oluşturduğu söylenebilir.



**Resim 26:** Haim Steinbach - Charm of Tradition, 1985

([http://www.tanyabonakdargallery.com/artists/haim-steinbach/emodal/works\\_18](http://www.tanyabonakdargallery.com/artists/haim-steinbach/emodal/works_18))

Dickie'nin ikinci maddede ifade ettiği, “herhangi bir nesnenin ya da uygulamanın sanat eseri olarak değerlendirilebilmesi için sergilenmesi ve sunulması gerektiği” maddesi ise, Haim Steinbach'ın ‘Charm of Tradition’ (Resim 26) isimli enstalasyon çalışmasında, gündelik yaşamda kullanılan nesnelere fiziksel özelliklerinin hiçbir değişikliğe uğratılmadan sanat ortamlarında sergilendiğini görmekteyiz. Steinbach'ın çalışmaları, evin odalarının dekorasyonunda kullanılan biçimlere benzer. Sanatçı, duvara özel tasarladığı birbirinden farklı biçim ve renkteki raflara gündelik yaşamda kullanılan birçok nesne ile dekoratif amaçlı kullanılan süs objelerini sistemli bir şekilde yerleştirmiştir. Çalışmalarının çoğunda aynı nesnenin birden çok âdetini birlikte kullanmıştır. Bu özellik, minimalistlerin birbirini tekrar eden formları ile benzerlik göstermektedir. Sanatçının, Dadaistlerin hazır nesnelere sanata dâhil etme mantığını kullandığı görülmektedir. Sanatçı çalışmasında yer düzlemi olarak, zeminden yüksek duvara monte ettiği rafların yüzeyini kullanmıştır. Bir bakıma sanatçı sanatının merkezine rafları yerleştirmiştir. Bir müzisyenin enstrümanı ile birçok notayı çalması gibi, sanatçı da rafları kullanarak birçok değişik biçim oluşturmaktadır. Steinbach bu çalışma ile kapitalist sistemin seri şekilde ürettiği nesnelere, sanatın önemli değerleri arasında gösterilen ‘teklik ya da biriciklik’ vasfını kazandırmayı amaçlamış olabilir.



**Resim 27:** Salvador Dalí - Lobster Telephone, 1936

([http://grafiksaati.org/Ressamlar/dali/resimleri/Lobster\\_Telephone\\_degistirilmis.jpg](http://grafiksaati.org/Ressamlar/dali/resimleri/Lobster_Telephone_degistirilmis.jpg))

Salvador Dalí 1936 yılında yapmış olduğu ‘İstakoz Telefon (Lobster Telephone)’ isimli çalışmasında, gündelik yaşamda kullanılan telefon nesnesinin ahizesine alçıdan yaptığı istakoz görünümündeki figürü yerleştirerek üzerini boyamıştır. Sanatçı bu çalışmanın 5 tanesi renkli 6 tanesi beyaz olmak üzere farklı versiyonlarını üretmiştir. Dalí, “Bir lokantada ıstakoz ızgara sorduğumda neden hiç pişmiş bir telefon servisi yapılmadığını anlamıyorum” (Hodge, 2013: 12) diyerek çalışmasına gönderme yapmıştır. Nesnelere sanatına dâhil eden Dadaistler gibi Dalí de bu çalışmasında aynı anlayışı eserine yansıttığı söylenebilir. Dalí’nin enstalasyon çalışması izleyiciyi düşünmeye sevk ederek, eserin derinlerinde yatan yananlamsal mesajı ortaya çıkartmaya zorlar.



**Resim 28:** Jasper Johns - Three Flags, 1958

(<http://www.jasper-johns.org/three-flags.jsp>)

Amerikalı ressam Jasper Johns farklı ebat ve boyutlarda Amerikan bayrakları yapmıştır. Bu çalışmalar soyut dışavurumcuların çalışmalarından farklı idi. Bu çalışmalar ile ilk kez karşılaşan izleyiciler, sanatçının Amerikanın sembolü olan bayraklarla dalga geçtiğini düşünerek tepki göstermiştir. Sanatçı bu çalışmasında “...ulusal bayrakla alay mı ediyordu, yoksa yüceltiyor muydu? (...) Bir tanesinde bayrak resimleri, en küçüğü en önde olmak üzere ticari bir amaçla sergileniyormuş gibi üst üste konulmuşlardı” (Lynton, 2009: 283). “Resmin anlamı ve önemi üretim sürecinde saklıydı. Açık yürekliliği ve meydan okuyuşu, gerçekçiliği ve özgünlüğü, dolambaçsızlığı ve çok yönlülüğü eş zamanlı olarak ele alan bu yapıt bir paradoks sunuyordu” (Hodge, 2013: 19). Sanatçının yapmış olduğu bayraklar “...basit birer simgedir ve basit şeyleri temsil eder ama aynı zamanda gördüğümüzün ötesine ulaşan sembolik bir düzen de içerir” (Thompson, 2014: 247). Sanatçı (Resim 28) çalışmasında, hazır biçimleri tuvaline yansıttığı görülmektedir. Jasper Johns’un bayrak çalışmaları, Duchamp’ın hazır nesnelere alıp sergi salonunda sanat nesnesi olarak sunması şeklinde mi, yoksa Magritte’in gerçek dünyada var olan nesnelerin tuvale görüntülerinin aktarılması olarak mı? Yorumlanmalıydı. Her iki durumda da nesnenin sanat eserine, ya olduğu gibi ya da görüntüsünün yansıtılması şeklinde dâhil edildiği söylenebilir. Allan Kaprow ‘Jackson Pollock’un Mirası (The Legacy of Jackson Pollock)’ başlıklı makalesinde:

*Benim gördüğüm şekliyle, Pollock bizi gündelik yaşamımızın uzamı ve objeleriyle meşgul olmamız ve hatta bunlardan büyülenmemiz gereken noktada bıraktı... Resim düşüncesinde diğer duyularımızın ortaya çıkardığı doyumsuzluğumuzla, görüntünün, sesin, devinimin, insanların, kokuların, dokunuşun, kendine özgü maddesinden yararlanmalıyız. Her türden obje, yeni sanatın materyalidir: boya, sandalyeler, yemek, elektrikli ve neon lambalar, duman, su, eski çoraplar, bir köpek, filmler, binlerce başka şey (Akt. Fineberg, 2014:182).*

Sanat eserlerinde nesnelerin kullanılması sürecinde Robert Rauschenberg’in çalışmaları büyük öneme sahiptir. “Kullandığı tekniklerin ve sanatsal ifade biçimlerinin çeşitliliği ve özellikle gündelik hayatın imajlarına ve nesnelere yönelmesi yüzünden “Pop Art’ın babası” olarak nitelenir” (Krausse, 2005: 114).

*Rauschenberg’in “kombine” (combine) resimleri (çeşitli objeler ve materyallerin düzenlenmesine kendi verdiği isim, daha yaygın biçimde “asemblaj” olarak bilinir) basılı şeylerin ve başka yassı materyallerin tuvale uygulanmasına, aralıklı olarak, aşağı yukarı 1951 yılında başladı. 1953 yılına gelindiğinde, her türlü materyal ve gerçek objeleri kompozisyona katmaya başlamıştı (Fineberg, 2014: 168).*



**Resim 29:** Robert Rauschenberg – Reservoir, 1961

(<http://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/reservoir-0>)

Fineberg'e göre, Rauschenberg'in 1950'lerden sonra yaptığı çalışmalarda gündelik yaşamda kullanılan nesnelere yoğun şekilde yer verilmektedir. Sanatçı, çalışmalarında kullanacağı nesnelere hurdalıklarda arayarak ulaşmaz. Eserlerini oluşturmadan önce planlı bir şekilde kurgulamaz. Soyut dışavurumcu mantığı ile hareket ederek çalışmalarını oluştururken, "...birdenbire ortaya çıkan objeleri ve düşünceleri kullanmak istedi". Sanatçı bu anlayışla 1961 yılında (Resim 29) 'Reservoir' isimli çalışmayı yaptı. Sanatçının bu çalışmasında, "...açıkça zamana seslenen, iki tane saat vardır. Rauschenberg saatlerden ilkinin çalışmaya başladığında ve diğerini ise çalışmayı bitirdiğinde ayarlamıştır,...". Fakat izleyiciye çalışmanın tam olarak ne kadar süre içerisinde bittiğiyle ilgili kesin bilgi vermemektedir (Fineberg, 2014: 171-174 arası).

*1970 sonrası gündeme giren enstalasyonlar, yani bir çeşit fabrika ürünü olan nesnelere kompozisyonlar yapma anlayışı da, tasvir amacının yeni, modern sanatçıda değerini yitirmesi olarak değerlendirilebilir. Gerçekten, bu anlayış, geçmiş çağların boya ile yapılan sanatını kökünden ortadan kaldırma anlamına geldiğini de insana düşündürtebilir. Böylece bir nesnenin kendini resimde bizzat temsil*



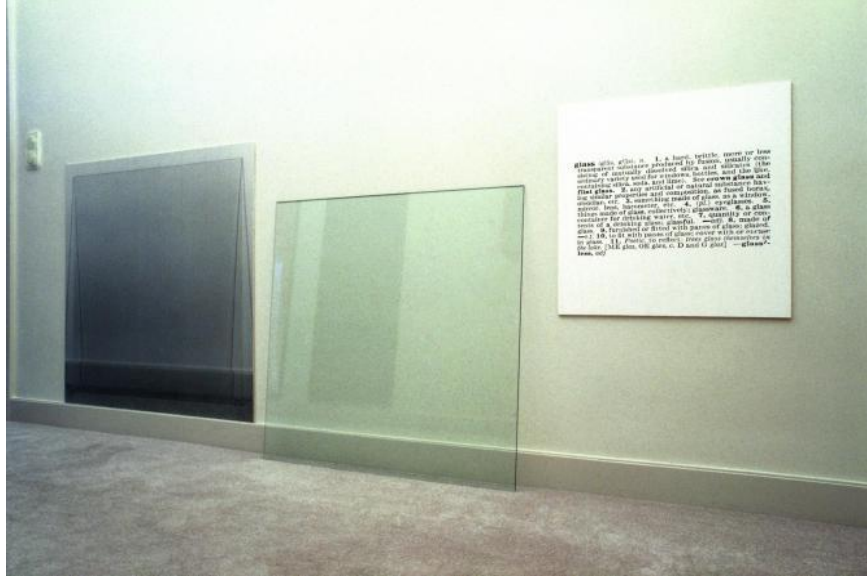
*etmesine girişilmesi, tasviri reddetmek demektir... (Turani, 2014: 108-109).*



**Resim 30:** Claes Oldenburg - Floor Burger, 1962

([http://foodoncanvas.eu/wp-content/uploads/2015/11/slide\\_289535\\_2288765\\_free.jpg](http://foodoncanvas.eu/wp-content/uploads/2015/11/slide_289535_2288765_free.jpg))

Amerikan pop sanatının önemli temsilcilerinden İsveç asıllı heykeltıraş Claes Oldenburg, "...günlük nesnelerin tuval ve köpük süngerle yapılmış masif ve hiper-realist versiyonlarını (...) sergiliyordu" (Farthing, 2013: 485). Claes Oldenburg'un büyük hamburgeri yapmış olduğu ilk yumuşak heykellerinden biridir. Nesnelerin sert yapılarını yalanlar nitelikte yastığa benzer hafif ve yumuşak malzemeler kullanarak, tüketim nesnesi olan hamburgeri yeniden yaratmıştır. Oldenburg'un çalışması anıtsal nitelikte olmasına rağmen yere konulmuştur. Normalde heykelle ilişkili kaidenin kullanılmaması ve sanat eserinin zemine konulması, izleyiciyi kendi alanına çekmektedir. Dev hamburgerler Dadaistlerin ready made'lerini hatırlatacak şekilde gündelik hayatın bir parçası olan nesnelere sanat statüsüne yükseltmiştir. Bu nesnenin uyumsuz materyallerle (yumuşak materyaller) yeniden inşa edilmesi, popüler veya düşük kültürün yaşam kalitesinden gündelik yaşamda daha büyük olduğunu vurgulamaktadır (<http://www.theartstory.org/definition-postmodernism-artworks.htm> Erişim Tarihi: 25. 11. 2016). Claes Oldenburg heykellerinde, çevremizi saran günlük şeylere karşı bizim ilgimizi derinleştirmek için en sıradan objelerin (bir mikser, üç soketli bir fiş, ruj, hamburger) içerik ve boyutlarıyla oynamıştır. Bu duyuda, Pop Art'ın hedefi bizim günlük hayatın süsleriyle olan ilişkimizi basitçe ti'ye almak yahut yerlemek değil, ileri sürmekti (teyit etmektir) (Noble vd., 2008: 824).



**Resim 31:** Joseph Kosuth – Glass-One and Three, 1965

(<https://cdn.theculturetrip.com/images/56-216981-joseph-kosuth-01.jpg>)

Cam (bir ve üç) ilk çalışmalarıdır. Çalışma, soldaki resimle çevrili duvara yaslanan bir cam levhadan ve sağda nesnenin sözlük tanımından oluşur. Kosuth'un tüm ilk araştırmalarında olduğu gibi, nesnenin kavramsal fikri, imge ve metin ile birlikte, maddi karakteristiklerine göre görünüşte kayıtsızdır. Fotoğrafların nasıl yönetildiğine bağlı olarak, fotoğraflar elyaf bazlı veya reçine kaplı kağıda jelatin gümüş baskılardan oluşabilir ve duvara sabitlenebilir veya elyaf tahtaya veya alüminyum üzerine monte edildiğinde L-vidaları ile tutturulabilir. Metin resmi genelde bir 'fotokopi' olarak adlandırılır. Ancak bu, eski bir tekniğin bir marka adına atıfta bulunurken, aslında bir jelatin gümüş baskısı kullanılır. Camın türü, kalınlığı ve hatta belki de boyutları değişiklik gösterebilir. Malzemelerdeki ve tekniklerdeki bu kaymalar, sanatın görünümünün zaman içinde farklı paydaşlar tarafından yapılan seçimlerle ne kadar belirlendiğini, bilinçli olarak veya pratiklik sonucu ortaya çıktığını göstermektedir (Stigter, 2011: 70).





**Resim 32:** Joseph Beuys – The Pack, 1969

([http://d1ihivootxcjo1.cloudfront.net/wp/wp-content/uploads/2010/12/the\\_pack.jpg](http://d1ihivootxcjo1.cloudfront.net/wp/wp-content/uploads/2010/12/the_pack.jpg))

1960 sonrası ortaya çıkan sanat akımlarında enstalasyon (yerleştirme) sanatının etkileri görülmektedir. Fluxus sanatçısı Joseph Beuys'un (Resim 32) yapmış olduğu 'Sürü' isimli çalışması, kapalı bir mekân içerisinde Volkswagen marka bir minibüs'ün arkasında 20 tane kızak, kızakların üzerinde beuys'un birçok çalışmasında kullandığı keçe ve iç yağı ile birlikte el feneri bulunmaktadır (Şahiner, 2008: 152). Beuys çalışması ile "...birazcık işgali, birazcık hayatta kalmak için kaçmayı ima ederek yine bir aciliyet duygusunu taşımaktadır. Her kızak sıcaklık için sarılmış keçe, beslenme için yağ ve yolu bulmak için bir el feneri taşır" (Fineberg, 2014: 223). Bu çalışmada "Modern ve ilkel taşıma araçları birbirini tamamlıyordu. Minibüs kızakları, kızaklar da keçe, el feneri ve yağ parçası gibi beuys için önemli malzemeleri taşıyordu" (Yılmaz, 2013a: 347).

*60'lı yıllarda daha çok araç olarak kullanılan ve dokümanite özelliğinden yararlanan televizyon ve video, 70'lerde geleneksel sanat objeleri yerine yeni diller arayan sanatçılar için çok olanaklı, bulunmaz bir söylem biçimi oldu. Video sanatı video'dan iki ayrı amaçla yararlandı. Birincisi içeriğini sanatçısının belirlediği ve belli bir düşünüyü ya da görüntüyü iletmede, diğeri monitörlerin kullanımıyla gerçekleştirilen mekân düzenlemelerinde. Hatta bunlara bir üçüncüsü de eklenebilir ki, bu videonun olanaklarını sınayan teknik denemelerdir. Kimi zaman her üçü birlikte uygulanır, kimi işler ise izleyicinin katılımını gerektirir (Özayten, 1992: 69).*



**Resim 33:** Nam June Paik – “TV Cello” and “TV Glasses”, 1971

(<http://news.medill.northwestern.edu/chicago/wp-content/uploads/sites/3/2016/02/Charlotte-Moorman.jpg>)

Çağdaş sanat, genellikle disiplinlerarası işbirliği yoluyla oluşturulduğundan, dokümantasyonu, daha geniş ölçüde multidisipliner bir etkinliği gerektirir. Sanatçılar ve medya teknisyenleri, en yeni endüstriyel yüksek teknoloji bileşenlerini kullanabilir ve bireysel sanatsal niyetlerine göre onları birleştirip değiştirebilirler. Montajı ve çalışma şekli hakkında bilgi genellikle çeşitli yerlerde bulunur ve elde edilmesi zordur. Dijital medya sanatı, şimdiye kadar nesnelere toplamak ve nesne yönelimli belgeler üretmek üzerine yoğunlaşan müzelerin yaklaşımını sorgular. Buna ek olarak, medya sanatlarının sunumunu etkileyen birçok dış etken vardır. Sergi düzenleyicileri, sanatçılar ve teknisyenlerin işbirliği gibi değişik mekânsal ve ekonomik koşullar, çalışmaların farklı mekânlardaki görünümünü etkiler. Geçici veya etkileşimli bileşenlere sahip yapıtlar, yere ve zamana bağlı olarak değişir. Gelecek nesillerin bu eserleri anlamalarını sağlamak için dokümanlar, fiziksel görünüşlerini ve fonksiyonlarını kaydetmekle sınırlanamaz. Ayrıca bağlamı, ilişkileri, izleyiciye olan etkisini ve ziyaretçilerin görüntüleme alışkanlıklarını da göz önüne almalıdır (Heydenreich, 2011: 158-159).

*TV çellosu ve gözlükleri ile Charlotte Moorman, New York, 1971, üç televizyondan oluşan bir video enstalasyonuydu. İlk televizyonda çellist Charlotte Moorman'ın canlı performansı; ikincisinde, diğer çellistlerle gerçekleştirilen bir video kolajı; üçüncüsünde ise aralıklı olarak kesilen bir televizyon yayını vardı. Moorman, Paik'in üç farklı televizyonu elektronik sesler çıkartan bir müzik aletine dönüştürerek oluşturduğu tek telli "çello"sunu çalıyordu" (Farthing, 2013:528).*



**Resim 34:** Gabriel Orozco – Four Bicycles (There Is Always One Direction), 1994

(<http://arttattler.com/archivegabrielorozco.html>)

Heykel birkaç bisikletin birleşiminden oluşuyor. Sanatçı çalışmasında kullandığı bisikletlerin; birkaç farklı yönü, anı, perspektifle gösterdiğini düşünürsek, bir Kübist heykel'e benzediği söylenebilir. Bu çalışma, zamansal, maddi ve mekanik bağlamayı içeren nesnelere tanımanın normal yolunu zorlar ya da bizi bilinçaltımıza iter. Bisikletler 'imkânsız nesnelere', duyuşal motor bilgimiz normalde ilişkili kavramsallaştırmalara tamamen ters düşer. Burada algılama motor yeteneklerimiz birbirinden ayrılır. Sanatsal çalışmalar yapabilmek için, duyuşal motor yeteneklerimizden daha fazlasına ihtiyacımız var. İlişkişel bilgi sistemimize ihtiyacımız var. Orozco'nun heykeli, bisiklet sürme yeteneğimizi kısa sürede kavramsal düşünceyle yerinden etmiştir. Tıpkı Duchamp'ın Ready Made'lerinden biri olan tabure üzerine sabitlediği bisiklet tekeri gibi. Sanatçı için en büyük güç,

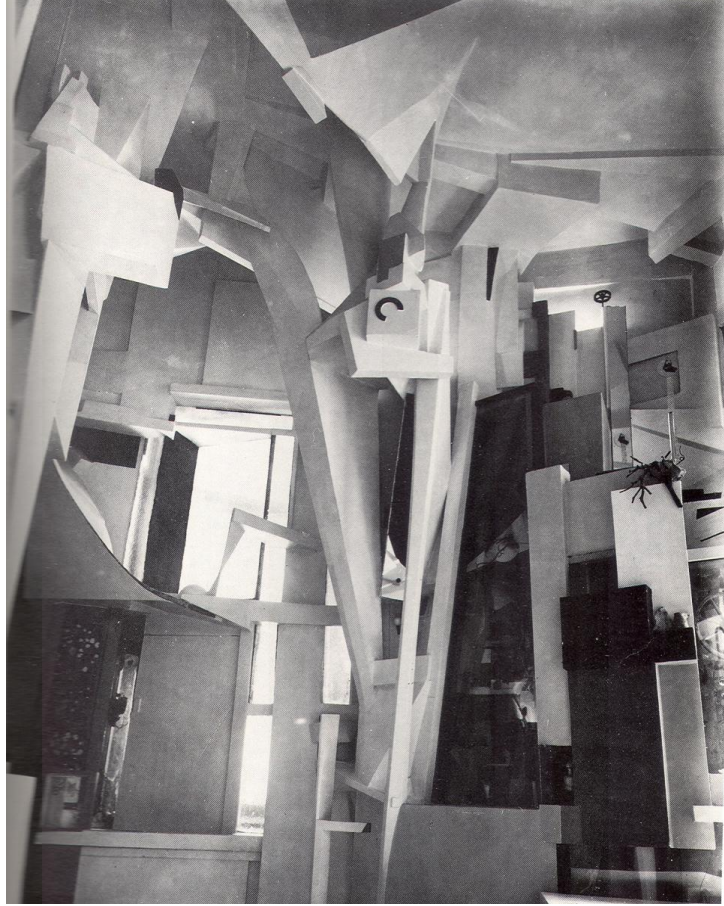
kavramsal bir önermedir. Orozco'nun bisikletleri, sıradan ile olağanüstü arasındaki mesafeyi, bir şeyler anlamaya otomatik olarak nasıl hazırlandığımızı yansıtmanızı sağlar ve mantıklı görünmeye ihtiyacı olmayan (en azından algılayıcı motorlu anlamda) yeni deneyimleri yeniden kavramlaştırmaya ve kullanmaya fırsat tanır. Çağdaş sanat, rutin olarak somut kavramları somut kavramlarla ilişkili normal durumları sorgulamaya ya da dökmeye teşvik ederek soyut kavramlara dönüştürür ve bunları soyut ilişkilere sokar (Minissale, 2013: 51-57 arası)

“Objeye tabanlı bir pratik olan enstalasyon herhangi bir form, ölçek veya materyali kullanabilir” (Whitham ve Pooke, 2013: 171). Enstalasyon çalışmalarında ‘nesne’ olgusu, özellikle 1960 sonrası ortaya çıkan sanat anlayışlarının çoğunda kullanılmıştır. Kavramsal Sanat ile yoğunluk kazanan nesne kullanımı; Performans Sanatı, Arte Povera, Minimalizm, Video Sanatı ve Dijital Sanat ile varlığını sürdürmüştür.

### **2. 3. 2 Mekân**

Keser'e göre mekân kavramı, “Resimde mekân, kompozisyonu oluşturan figürlerin bir araya gelerek üçüncü boyut yanılması oluşturacak biçimde düzenlenmesidir” (Keser, 2009: 210). Enstalasyonların tasarlanma sürecinde mekân önemli bir olgudur. Yani enstalasyonlar mekân olgusu göz önünde bulundurularak tasarlanır (Kaya, 2013: 94). Enstalasyon sanatı, “...tek bir mekanın fiziksel sınırlarının ötesine geçen, sınırları karşılıklı olarak belirlenmiş etkileşime ve eşzamanlılığa dayalı bir alan olarak görülmektedir” (Süzen, 2010: 149). Enstalasyonlar, mekân nesne ve izleyicilerin girdikleri etkileşim sürecini estetik bir üslup ile yansıttıkları sanatsal üretimlerdir (Atalay vd., 2016: 546). Reiss'e göre, sanat eseri mekânda (sergi salonu ya da galeri) sergilenen bir nesneden ziyade mekân ile birlikte algılanması ve mekân ile ilişkilendirilmesi gereken bir noktaya geldi. Bu süreçte izleyici sadece eseri izleyen değil, aynı zamanda eseri deneyimleyerek, “...yani pasif konumunu terk ederek mekân içinde aktif olması...” enstalasyon sanatının en temel özelliğini oluşturmaktadır (Reiss, 2001: 24; Akt. O'Doherty, 2013: 15). Enstalasyon, İtalyan Fütüristler, Alman Dadaistler ve Sürrealistler, araştırmacı Ruslar ve De Stij sanatçıları tarafından muhtemelen Bauhaus döneminde (1919 - 1933) nesnelere uzaydaki ilişkileri üzerine vurgu yapmak için ortaya çıktı.

Çağdaş enstalasyon sanatçıları ve sanat tarihçileri sık sık yeni ufuklar açacak bir çalışma olarak kurt schwitters'in "merzbau" çalışmasını görürler. Bu çalışmaya sanatçı kendi evinde 1919 yılında bir sütundan başladı. 1930 ve 1940'larda çeşitli sürümleri tamanlanan çalışmada sonuçta, boşluğun hâkim olduğu oda boyutunda yapılar ortaya çıktı (Gomley, 2002: 786-787).



**Resim 35:** Kurt Schwitters- Hannover Merzbau, 1930

(<https://artedeximena.wordpress.com/arte-contemporaneo/i-las-vanguardias-historicas/dada-suizo-y-aleman/wd-hannover-merzbau-1930-kurt-schwitters/>)

Kurt Schwitters'in (Resim 35) 'Hannover Merzbau' isimli çalışması oturduğu evin odasında yapılmıştır. Bu çalışmasını, her türlü malzemeyi kullanarak oluşturmuştur. Çalışmasını "erotik yoksulluğun katedrali" olarak isimlendirdi. Sanatçı, birbiriyle ilişkisi olmayan birçok malzemeyi bu çalışmasında birbiriyle ilişkilendirerek kullanmıştır (Lynton, 2009: 142-144 arası). Çalışmada yer alan delikler bir mağarada olma hissi uyandırır. Çukurlar, kirişler ve oyuklar, girintilerin ve çıkıntılarının karmaşık bir ağını yaratırlar. Çizgiler, birbirleriyle farklı yönlerde karşılaşırlar. Schwitters imkânsız boşluklarla deney yapar. Katı geometri simetrisi,



şekilleri yaratma ve yeni şekillerin ortaya çıkması, izleyicinin algısında dalgalanmalara neden olur (Bergmann, 2014: 26). 1930'da tamamlanan 'Merzbau' çalışması enstalasyon sanatının ortaya çıkışından 40 yıl öncesine dayanır. Yani izleyicinin enstalasyon-mekan ilişkisini deneyimleyecek bilgi ve düşünsel alt yapıya sahip değildi. Dolayısıyla 'Merzbau' çalışmasının içerisine girip çalışmayı gören izleyiciler, çalışma hakkında pek birşey söylemezler. İzleyici, enstalasyon çalışmasında yer aldığı deneyimlenme sürecinden habersizdir. Sadece çalışmayı izlemek ile yetinmiştir (O'Doherty, 2013: 62). Bu ifadeler ışığında sanatçının mekân sanat eseri ile bir bütünlük arz edecek şekilde tasarladığı söylenebilir. Evinin odalarında yapmış olduğu çalışmalarda ortaya koyduğu sanatsal üretimler, 1970 sonrası 'enstalasyon' adı ile ortaya çıkan sanatsal anlayışın ilk tohumları olarak değerlendirilebilir. Enstalasyon çalışmaları iç mekân ve dış mekân olarak oluşturulabilir. Schwitters'in çalışmasını iç mekân çalışması olarak değerlendirebiliriz.

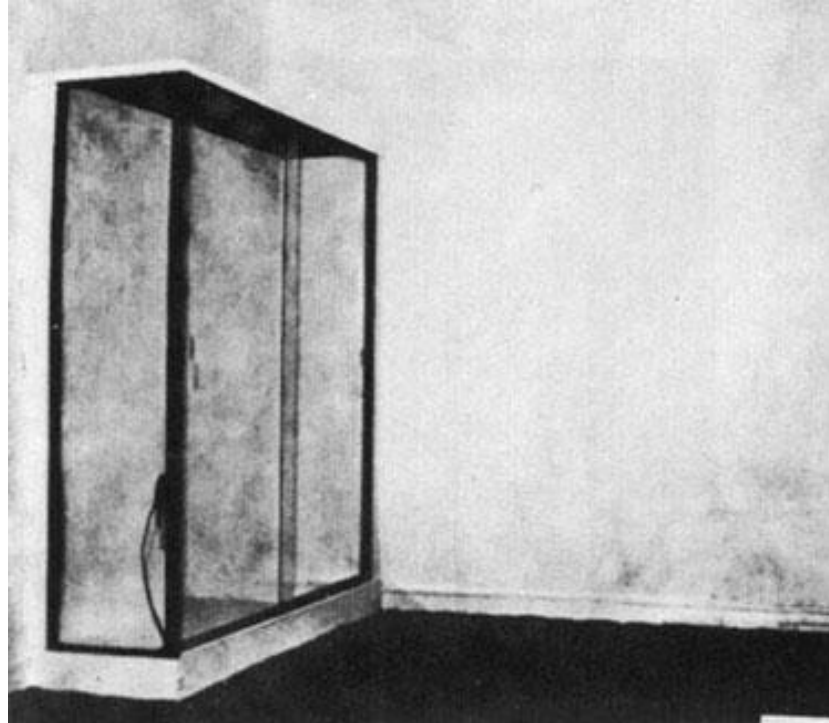
Sigurd Bergmann'ın ifadeleriyle, benim ilk ilhamım, ünlü bir Dadaist olan Almanya, Norveç ve savaş sonrası İngiltere'de ev kuran dışavurumcu sanatçı Kurt Schwitters (1887-1948)'den geliyor. Schwitters'in Merz yapıları, bilhassa bizim temamıza uygundur. Bu yapılarda, o, ünlü kolaj metodunu uyguladı; o sıradan hayatın farklı parçalarını seçti ve değerlendirme sürecinde onları genel bir görüntünün içinde birleştirdi, bu yüzden, bir yeri inşa etmenin esnekliğini gösterdi. Max Ernst'in montaj tekniğinin ciddi bir ilerlemesiyle, Schwitters'in metodu, sanatçının tasarımıyla etkileşen sıradan nesnelerin zengin füzyonlarını yarattı. Çalışmasında, başlıca, resimli bir metodla, eşyaların ahlaki değerini keşfeder. Schwitters'in çalışması, diğer çağdaş sanatçıları büyük ölçüde etkilemelidir (Bergmann, 2014: 24). Schwitters, edindiği ya da sonradan geliştirdiği araştırmalarının üzerinde asla konuları veya teknikleri birbirinden ayrı düşünmez, fakat o durum neyi gerektiriyorsa onu kullanır (Gamard, 2000: 19). Sanatçı yapmış olduğu çalışmasında iletmek istediği düşünceyi, değişik türden malzemeyi farklı tekniklerle ilişkilendirerek somutlaştırmıştır.



**Resim 36:** Marcel Duchamp - 1200 Sacks of Coal, 1938  
([http://www.toutfait.com/issues/volume2/issue\\_4/interviews/hirschhorn/images/08\\_big.jpg](http://www.toutfait.com/issues/volume2/issue_4/interviews/hirschhorn/images/08_big.jpg))

O'Doherty'e göre, Duchamp, (Resim 36) çalışmasında, mekân olarak kullandığı alanın hem zeminini hem de tavanını çalışmasına dâhil etmiştir. İlk kez enstalasyon çalışmalarında mekânın tavanı sürece dahil edilmiştir. Bir bakıma "...galeri mekânını ters yüz ederek izleyiciyi "tepetaklak" etmiştir". Sanatçı, mekânın ortasında yer alan içerisine bir ampül yerleştirdiği avizeyi anımsatan fiçiyi, 'mangal' olarak düşünmüştür. İçerisinde kâğıt olduğu düşünülen (içerisi kömür dolu çuvalların tavana asılmasının, kütlesi nedeniyle zor olacağından dolayı) "1200 Kömür Çuvalı" olarak isimlendirilen çalışmada, çuvalları fiçinin içerisinden yayılan ateş (ampülün yaydığı ışık) "...kütleyi enerjiye ve küle dönüştürmektedir". Bu çalışma ile, "İçeren ile içerilen arasındaki ilişkiyi bağlamsal bir biçimde ele alışıyla, Duchamp sanatta henüz keşfedilmemiş bir alana işaret etmiştir". Duchamp'ın yapmış olduğu bu çalışmalar izleyiciler tarafından ilk anda algılanamamıştır. Zamanla izleyiciler sanatçının sanat anlayışını idrak etmişlerdir (O'Doherty, 2013: 89-91 arası). Marcel Duchamp, 1938 yılında Paris'te açılan "Uluslararası Sürrealizm

(Gerçeküstüçülük) Sergisinde “1200 Kömür  uvalı” adını verdiği çalışmasını sergiledi. Duchamp bu sergide 1200 kömür  uvalının içerisini gazete ile doldurarak gelişg zel bir şekilde tavana astı. Zeminde ise, çuvalların altına gelecek şekilde yanan bir mangal ateşi (güvenlik nedeniyle sergi salonunda ateşin yankılmasına izin verilmedi. Duchamp ateşin yerine ampül kullandı) vardı. Mangalın içerisinden yayılan ışık, üstte asılan kömür çuvallarını yeterince aydınlatamamıştır. İzleyiciler çalışmayı net bir şekilde göremiyorlardı. İçeriye giren izleyicilerin ellerine birer tane el feneri verildi (Hopkins, 2004: 38). Ortam sanatçının istediği gibiydi. Bu çalışmada, enstalasyon çalışmalarının en önemli ayırt edici özelliği olan sürece izleyicinin dahil edilme durumu gün yüzüne çıkmıştır. Duchamp, izleyiciyi pasif konumdan aktif konuma taşımmıştır. Sürece dâhil edilen izleyicinin, hayal gücünün sınırları zorlanır. Duchamp’ın amacının, izleyiciye çalışmanın bir parçası olduğu duygusunu hissettirmek olduğu söylenebilir.



**Resim 37:** Yves Klein - Le Vide (Boşluk), 1958

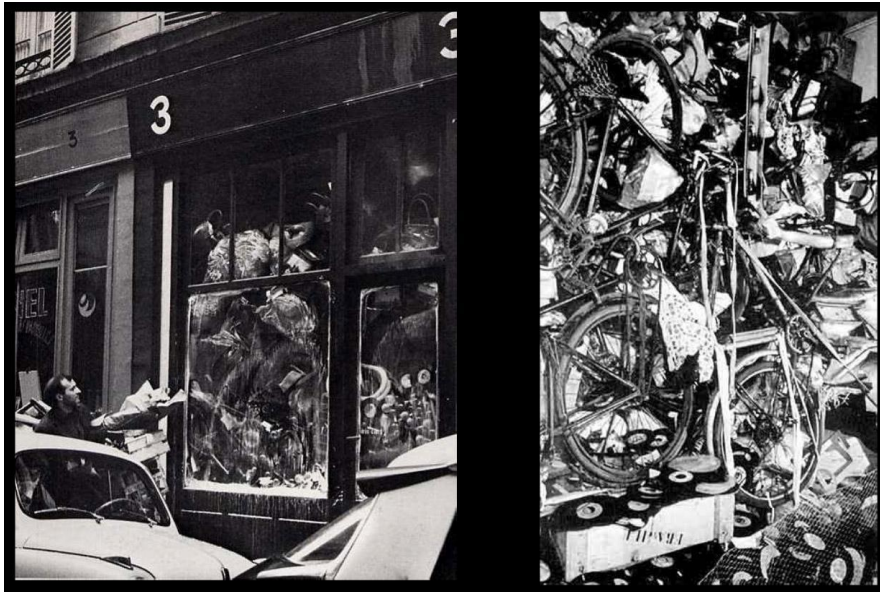
(<http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi157/photo/yveskleinnagy.jpg>)

O’Dherty’e göre, 1920’li yıllardan 70’li yıllara uzanan süreçte sanatsal üretimlerin sergilenmesinde galeriler büyük öneme sahiptir. Bu süreç, “Kaidenin yok oluşu, izleyicinin beline kadar duvardan duvara uzanan bir mekânın içinde kalakalmasıyla sonuçlanmıştır”. Özellikle 1970’lerden sonra sanatın değişen yapısı,



sanat eserinin teşhir mekanı olarak kullanılan galeri mekanlarına farklı bir misyon yüklemiştir. Artık galeri mekânları, salt sanat nesnesi olarak görülmeye başlandı. Yves Klein 1958 tarihinde Iris Clert Galerisinde mekânı merkeze alan bir çalışma gerçekleştirdi. Sanatçı bu çalışmasında mekânı, “boyutları olmayan, adı konamayan, içine nasıl girileceği bilinmese de insanı kuşatan, ama sınırlardan yoksun” bir şekilde biçimlendirmiştir (O’Dherty, 2013: 109-110). Sanatçının bu eylemi sonraki dönemlerde galeri mekânlarının sanat nesnesi olarak kullanılacağı farklı sanat çalışmalarına temel oluşturduğu söylenebilir.

Mekân sanat ilişkisine en sıradışı yaklaşımı Yves Klein’in (Resim 37) ‘Boşluk’ adını verdiği, boş bir galerinin içerisinde, galerinin rengi olan beyaza boyanmış içi boş bir vitrin (boş bir galerinin içerisinde içi boş bir vitrin) yer alıyordu. Klein bu sergisini, “Duyarlılığın madde haline gelişinin resimsel olarak sabitlemesi” cümlesiyle açıklamıştır (O’Doherty, 2013: 111-112). Sanatçı bu çalışmasıyla, galeri mekânını sanat eserlerinin sergilenme alanı formundan çıkartarak, mekânların da sanat eseri olarak değerlendirilebileceği algısını oluşturmaya çalışmıştır (Süzen, 2010: 151). Klein’in çalışmasına Arman, 1960 yılında aynı galeride (Iris Clert) karşılık vermiştir. Sanatçı, çöp ve atıklardan oluşan nesnelere galerinin içerisine tıka basa doldurmuştur. Bu çalışmaya ‘Dolu (Le Plein)’ adını vermiştir.



**Resim 38:** Arman - Le Plein (Dolu), 1960

(<http://classconnection.s3.amazonaws.com/11/flashcards/126011/jpg/19.>

[arman.leplein.fullup.19601316539344175.jpg](http://classconnection.s3.amazonaws.com/11/flashcards/126011/jpg/19.))

*1960'lı yıllarda üretilen enstalasyonların sanatla hayat arasındaki sınırları yok etme çabası, çer çöp gibi gündelik malzemeleri 'elit' galeri mekânlarına sokma girişimi ve zaten alışlagelmiş sanatsal pratiklerden tümüyle farklı ifade biçimlerine yönelmiş olmanın cesur deneyseği, hem sanatçılar hem izleyiciler açısından yeterince muhalif bir duruş olarak algılanmıştır (O'Doherty, 2013: 15).*

Arman'ın bu çalışması, Klein'in 'Boşluk' çalışmasına karşı bir tavır olarak değerlendirilebilir. Arman, "Galeriyi girilmez kılıp, dışarda kalan izleyiciyi salt vitrinden bakmaya mahkûm..." etmiştir (O'Doherty, 2013: 113). "Arman'ın yapıtları, çok sayıda gündelik kullanım eşyasının bir araya getirilmesiyle oluşur" (Antmen, 2014: 177). Galerinin içerisinin çer çöple doldurulması, sanatın finansallaşmasına bir tepki olarak da görülebilir. Dolayısıyla, ortaya çıkan çalışmanın alıcıya pazarlanması ya da satılması söz konusu değildir. Bu eserle sanatçı, kapitalist sistemin sanat eserine yaklaşım tarzına eleştirel bir tavır olarak da algılanabilir (Hamilton, 2012: 14). Klein, içi boş bir mekânı izleyiciye sanat eseri olarak sunmuştur. Arman ise aynı mekânı, içerisine hiçbir izleyicinin giremeyeceği şekilde tıka basa gündelik hayatta kullanılan nesnelere doldurmuştur. Sanatçıların bu çalışmaları ile mekânın sanat olgusundan ayrı düşünülmemeyeceği ve sanatın bir parçası olduğuna vurgu yapılmak istenmiş olabilir. 1960'dan sonra minimalistler mekân-nesne ilişkisine odaklanarak, mekânı sanatın temel unsurları arasında görmüşlerdir.



**Resim 39:** Robert Morris - Installation at the Green Gallery, 1964

(<https://s-media-cache-ak0>.

[pinimg.com/originals/d5/82/10/d58210fff7373a81f968b91dcbca206.jpg](https://pinimg.com/originals/d5/82/10/d58210fff7373a81f968b91dcbca206.jpg))

*...Minimalistler, seri-üretmiş nesnelere yer verirken kişisel dışavurumdan soyutlanmış bir biçimselliğe önem vermişler, mekânsal yanlısamlar yaratmaksızın gerçek mekânı görünür kılmışlar, üç-boyutluluk söz konusu olduğu için heykelle ilişkilendirilen her türklü geleneksel yöntemi (yontmak, modle etmek, yapıştırmak vb.) reddederek malzemeyi kullanmanın yeni yollarını aramışlardır (Antmen, 2014: 184).*

Yılmaz'a göre, "Morris, kendi kendine yeten bir tek parçanın bütünlüğü üzerinde durmaktaydı. Özetle, bölünüp parçalanamayan nesnelere yapmak istiyordu. Morris'in bu düşünceyle yapmış olduğu ilk iş, gri renkli 210 cm'lik bir kontrplak heykeldi" (Yılmaz, 2013a: 275). "Minimalizm genelde çok katı, çok kurgusal ve hesaplıdır. Robert Morris küpler, "H" biçimleri gibi tek geometrik birimlerle çalışır" (Özayten, 1992: 61). Morris'in çalışmasının kurulum şekline bakıldığında, mekân ile bir bütünlük sergilediği görülmektedir. Sanatçının (Resim 39) çalışmasında, kontrplak parçalarından oluşturduğu geometrik formlar, mekânın yapısı göz önünde bulundurularak farklı yönlerde (açılarda) yerleştirilmiştir. Mekân olgusu bu noktada sanatçının yaratıcı sürecinin ürünü haline gelmiştir. Morris bu çalışmasında, mekânı yeniden tasarlamıştır. Bu ve benzeri çalışmalar, 'sanat eseri ile mekân' olgusu arasında bir tasarım sürecinin olduğunu göstermektedir.

*...seri üretim nesnelere yer verirken kişisel dışavurumdan soyutlanmış bir biçimselliğe önem vermişler, mekânsal yanlısamlar yaratmaksızın gerçek mekânı görünür kılmışlar, üç-boyutluluk söz konusu olduğu için heykelle ilişkilendirilen her türklü geleneksel yöntemi (yontmak, modle etmek, yapıştırmak vb.) reddederek malzemeyi kullanmanın yeni yollarını aramışlardır (Antmen, 2014: 184).*



**Resim 40:** Michael Heizer - Double Negative, 1969

([images1.laweekly.com/imager/michael-heizers-double-negative-1/u/original/2176034/8108540.t.jpg](https://images1.laweekly.com/imager/michael-heizers-double-negative-1/u/original/2176034/8108540.t.jpg))

“Mekâna özgünlük konusu ve Batı manzaralarının genişliğinin uyandırdığı etki, en dramatik ifadesine, mekâna özgü sanatın (kendini özel olarak onun için tasarlandığı mekânla hassas etkileşiminde tanımlayan sanat) yeni bir türünün öncülüğünü yapan Michael Heizer’in çalışmalarında ulaşır” (Fineberg, 2014: 309). Michael Heizer’in muazzam toprak işleri, ‘Double Negative’, bir objenin heykel varlığı kadar, bir boşluğun yokluğundan daha az deneyimlidir. 1969’da patlamanın 244.000 ton taşı buldozerle büyük bir boşluk bırakılmıştır. Nispeten simetrik ve dikdörtgen dilimlerin çifti çeyrek mili ayırır. Her biri yaklaşık 30 feet genişliğinde, 50 feet derinliğinde, birlikte uçtan uca, 1,500 feet uzunluğunda. Hiçbir koruma önlemi alınmadığında, Double Negative’in yavaş aşınması, onu insan faaliyeti değil sadece zaman ve temel değişikliğin entropik katkısı yoluyla yaratılmış yerli bir jeolojik özellikteki görünümüne benzer. Double Negative, kentsel mimarinin boyutlarını ve ölçeğini ve katedrallerin yönlendirici yönelimini uyandırır. Aynı zamanda zamanın Minimalist eseri boyutunda muazzam bir genişlemeyi temsil eder. Heizer’in akranları, sergi salonlarının iç mekânlarını algılayan biçimini değiştirdiklerinde, Double Negative, insanın insanlık dışı bir ortamda yeryüzünü tecrübe etme biçimini değiştiriyor. Kırk dört yıl sonra, eşleşen kuzey ve güney transeptleri arasında kuvvetli bir doğrusal simetri en belirgin insan yapımı karakteristik özelliğidir. Double Negative’de insan yapısı ve doğal oluşumu olağanüstü fenomenolojik ve fiziksel güç yaratacak şekilde belirsizleşir (Lindquist, 2013: 43). Fineberg’e göre Double Negative çalışması, “Küçük bir kanyon, manzaradaki bu kesikle, onu boşluğun iki yanından birbirine bakan iki düz çizgi bölümüne ayırarak keşişiyordu”. Heizer’in bu çalışmaları, sanat eserlerinin taşınabilir özellikte olması düşüncesine tepki niteliğindedir. Sanatçının çalışmalarının temel özelliğini, “...uzamla ve manzaranın, jeolojik zamanının ve antik geçmişin deneyimiyle ilgilidir. Eğer bunlar (ne sergileyebileceği ne de satabileceği çalışmalar olmadığından) yerleşik müze ve galeri kurumlarını...” reddetmesi oluşturmaktadır (Fineberg, 2014: 310). Özellikle çağdaş sanat sürecinde ortaya çıkan birçok sanat anlayışının da temel dayanağı, ‘sanatın metalaşması ve sanatın tüketim nesnesi olarak görülmesi’ anlayışıdır. Bu ve benzeri çalışmalarla sanatsal üretimler, dört duvar olarak nitelendirilen galeri ve sergi salonlarının adeta duvarlarını yıkarak yeryüzünün bütünü bir mekân olarak görüp, bu alanlarda birçok farklı düzenlemelerin yapıldığını göstermektedir.



**Resim 41:** Ilya Kabakov – The Man Who Flew Into Space From His Apartment, 1981-1988

([https://www.museum-joanneum.at/fileadmin/user\\_upload/Presse/Aktuelle\\_Projekte/Aktuell/Content-Bilder/Abbildungen/2014/El\\_Lissitzky/Ansicht\\_07\\_2\\_.jpg](https://www.museum-joanneum.at/fileadmin/user_upload/Presse/Aktuelle_Projekte/Aktuell/Content-Bilder/Abbildungen/2014/El_Lissitzky/Ansicht_07_2_.jpg))

Ilya Kabakov'un (Resim 41) 'Dairesinden Uzaya Fırlayan Adam' isimli enstalasyonu "...bir tiyatro ve film sahnesine benziyordu ve izleyici yapıtın öyküselliğine karışıyordu" (Farthing, 2013: 505). "Kabakov, izleyicinin tamamen içine çekildiği fiziksel bir uzam yaratarak bu içsel diyalogun deneyimini çok daha gerçek hale getirmiştir" (Fineberg, 2014: 455). Kabakov'un çalışmasını düz anlamsal boyutta değerlendirecek olursak, yıkık dökük bir odanın dört köşesine (yaklaşık olarak eşit mesafelerde) sabitlenen ipler merkezde yaylar ile desteklenen oturma birleştirilmiştir. Oturağa rahat bir şekilde oturabilmek için altta iki tane sehpanın üzerine kalas yerleştirilmiştir. Duvarlarda, çalışmanın eskiz çizimleri ve ABD ile Sovyetler Birliğini simgeleyen poster ve afişler yer almaktadır (Atalay vd., 2016: 549-550). Odanın tavanında açılan delik ise, fırlatma sistemiyle uzaya fırlayan adamın tavanda yarattığı tahribatı göstermektedir. Tavandaki delik, fırlatma işleminden öncede açılmış olabilir fakat, kalasların ve oturağın üzerindeki tavadan düşen parçalar bize, fırlatma işlemi ile tavanda delik açıldığı izlenimini vermektedir.



Bu çalışma, ‘iç mekândan dış mekâna’ yayılan etkiyi gözler önüne sererek, mekânlar arası geçişi göstermektedir. Çalışmanın yananlamsal boyutuna değinecek olursak, karşı duvardaki sağ üst köşede bulunan görselde iki adet üzerinde US yazan iki adet uzay mekiğine benzer görüntüsel göstergeler yer almaktadır. Sanatçı bu görsellerle, ABD ve Sovyetlerin özellikle uzay bilimlerindeki tarihsel mücadelelerine gönderme yaptığı söylenebilir. Özellikle çalışmanın eskiz çizimlerinde, yıllarca uzay bilimleri alanında Sovyet-ABD mücadelesinin var olduğu ve ilk uzaya çıkan kişinin Sovyet kökenli olmasından kaynaklı bir gönderme yapıldığı söylenebilir. Bu çalışma her ne kadar bünyesinde fantastik unsurları barındırsa da Kabakov’un çalışmalarında politik mesajların izine rastlamak mümkündür.



**Resim 42:** Christo ve Jeanne-Claude – Wrapped Reichstag, 1995

([http://theredlist.com/media/database/fine\\_arts/artistes-contemporains/usa\\_1/christo/005-christo-theredlist.jpeg](http://theredlist.com/media/database/fine_arts/artistes-contemporains/usa_1/christo/005-christo-theredlist.jpeg))

Christo ve Jeanne-Claude’un (Resim 42) yapmış oldukları çalışma, sanatın sadece galeri, müze ve sergi salonları olarak bilinen “iç mekân” lar ile sınırlandırılmayacağını gösteren çalışmalardan bir tanesidir. Bu çalışma “...alüminyumlaştırılmış polipropilen ve ipe paketledikleri...” Almanya-Berlin’deki parlamento (Reichstag) binasıydı (Farthing, 2013: 505). Christo’lar bu çalışmalarında olduğu gibi diğer çalışmalarını da “zaman – mekân” ilişkisi üzerine kurgulamışlardır. Parlamento binasının alüminyum tabakalarla tamamen örtülme fikri, Alman parlamentosunda birkaç kez reddedilmesine rağmen, Christo’ların yoğun lobi faaliyetleri (milletvekilleriyle tek tek görüşerek) sonucu 1994 yılında kabul edildi. Bu çalışmada, geri dönüşümü sağlanan alüminyum paneller ile

kaplanan binanın etrafı kumaş iplerle sarılarak alüminyum paneller sabitlenmiştir. Christo'ların bu çalışması sadece bir binanın alüminyum paneller ile kaplanması değildi. Tüm süreci etkileyen etkenlerin yani, “Şehir planlamacılarıyla yapılan toplantılar, yer sahipleri, mahkeme tutanakları, bürokratik formaliteler ve çalışmanın yerleştirilmesini de kapsayan tüm süreç, eserin parçasıydı” (De Oliveira vd., 2005: 90-91). O'Doherty'e göre, Christo'ların yaptıkları çalışmalar mekân algısına yönelikti. 1960'ların sonlarına doğru (Klein ve Arman'ın galeri eylemleri) mekânların bir bütün olarak sanatın nesnesi olabileceği düşünüldü. Sonraki süreçlerde ise, tek bir mekânın değil içerisinde birçok mekânın olduğu devasa yapılar sanatın nesnesi olarak düşünüldü. Özellikle müzeler ve tarihi binalar hedef alınmıştı. Bu uygulamalar sürecinde birçok zorluklar ile sanatçılar mücadele etmek zorunda kaldı. Christo'ların çalışmalarının yapımı uzun uğraşlar gerektirmelerine rağmen kısa süreli (gün ya da ay) gösterimlerden sonra unutulup gitmeye mahkûm çalışmalarıdır. Bir bakıma, “Nesne sahiplenilmiş, ama ona tam anlamıyla sahip olunamamıştı”. Fakat bu süreçte esere değer katan ve uzun süre unutulmamasını sağlayan, yapım sürecinde karşılaşılan tüm zorlukların üstesinden gelinerek eserin tamamlanmasıdır (O'Doherty: 2013: 123-125 arası).

*Sanat eseri bağlamında, ürünün 'kendi mekânı' ve 'içinde bulunduğu mekân' olmak üzere, iki türlü mekândan söz etmek gerek (...)...mekân, enstalasyonu oluşturmada çoğu zaman zorlayıcı, belirleyici ortamdır. Bu durumda mekân, öncelikli olarak enstalasyonu biçimlendirir, bir parçası ya da kendisi olabilir (Bozkurt, 2012: 245).*

Geleneksel sanat anlayışında mekân, sanat eserlerinin izleyiciye sunulduğu alanlar olarak belirtilmiştir. Özellikle 1950 sonrasında ortaya çıkan sanat anlayışlarında enstalasyon (yerleştirme) çalışmalarına rastlanmaktadır. Enstalasyon sanatı ile mekân olgusu, sanatsal üretilere dâhil edilerek bir bütünlük oluşturacak şekilde konumlandırılmıştır. Mekan kavramı, çağdaş sanat sürecinde enstalasyon çalışmalarını oluşturan değerler arasında yer almıştır. Bu süreçte sanatçı, mekânın var olan özelliklerini kullanmanın yanısıra, kendi yarattığı mekânı da kullanma özgürlüğüne sahiptir. Enstalasyon sanatçıları için 'mekân' olgusu sınırsızdır. Bunu yaparken enstalasyon sanatının tanımlanamayacak büyüklükteki anlatım olanaklarının sınırsızlığını kullanır. Çağdaş sanat sürecinde sanatçılar; bir galeri ya da sergi salonu, alışveriş mağazası, farklı amaçlar için kullanılan bir yapı, gündelik hayatta kullanılan yaşam alanı (evin odaları), her hangibir sokağın köşesi, ucu bucağı

görünmeyen boş bir arazi ya da sanatçının özel olarak oluşturduğu bir alanı ‘mekan’ olarak enstalasyon çalışmalarında kullandıkları söylenebilir.

### 2. 3. 3 Süreç

1960'larda vücut, eylem ve performans sanatının yeniden ortaya çıkışı hayati bir andı. Estetik uygulamada, sanatçının bedeninin hem materyal hem de ifade dili olarak kullanılabilmesi sanatsal bir uygulamadır. 1950'den beri, performans sanatı (daha genel terimi kullanmak için), Jackson Pollock'un aksiyon resimlerinden ve John Cage'in ses, sessizlik ve müziğe ilişkin araştırmalarından, Allan Kaprow'un Happenings and Fluxus olaylarına kadar uzanır (Ross, 2006: 380-381). Pollock'un çalışmaları, "...boyanın tuvale dökülmesi, damlatılması, sıçratılması yoluyla oluşturulmuştur (...) Çalışırken tuvalinin üstünde yürüyor, etrafından dolaşiyor, boyayı neredeyse ritüel gerçekleştirircesine ritmik bir şekilde uyguluyordu" (Hodge, 2013: 70-71). "Morris'in belirttiği gibi eğer bir sanatçı bir nesne yaparsa, sanat süreci görünmez. Ona göre sanat yapma sürecine ilgi duyan Jackson Pollock, sanat yapmayla ilgili hem görsel, hem de fiziksel nitelikleri irdeleyebilmek için gerekli malzeme ve araçları yeniden değerlendirerek, süreci vurgulamıştır" (Atakan, 2008: 76). Enstalasyon (yerleştirme) çalışmalarında 'süreç' kavramı sanat eserinin bütününe ifade etmede kullanılmaz. Enstalasyonun başlangıcından bitimine kadar ki zaman aralığında ortaya çıkan 'süreç' vurgulanmaya çalışılmıştır. Pollock'un sanatsal çalışmalarında 'süreç', eserin oluşum aşamasını belirtir. Enstalasyon çalışmalarında da 'süreç' aynı ekseninde değerlendirilmelidir. Bir bakıma 'süreç' kavramı, eserin bitmiş son haline değil, yaratım sürecine gönderme yapar.



**Resim 43:** Jackson Pollock – Blue Poles, 1952

(<http://www.jackson-pollock.org/images/paintings/blue-poles.jpg>)



“Resim, doğrudan doğruya ya da simgesel bir biçimde ‘temsil eden şey’ olmaktan çıkmış; ressamın hareketlerinin izlerini taşıyan, onu boyanın ‘izleri’yle ortaya koyan ve bir zaman süreci içinde yaptığı tüm hareketleri bir film karesi gibi dondurarak veren bir alan olmuştur” (Lynton, 2009: 230). Yılmaz’a göre, soyut dışavurumcular ile beraber resim sanatına ‘eylem’ sanatı yerleştirildi. Bu durum karşısında, o zamana kadar yapılan resimlerin ‘eylem’ kavramından yoksun üretildiği algısı oluştu. Oysa resim hangi şekilde yapılırsa yapılsın doğasında ‘yapma eylemini’ barındırır. “Öncekiler öyle büyük tuvaler üzerinde gezinerek resim yapmamış olabilirlerdi belki; ama bu, onların resimlerinin bir eylem sonunda ortaya çıkmış olduğu gerçeğini değiştirmez ki!” (Yılmaz, 2013a: 329). Pollock gibi soyut dışavurumcular, sanat eylemlerini hiçbir ön hazırlık yapmadan anlık duygu ve düşüncelerini yüzeye yansıtarak gerçekleştirirler. Eserlerinin oluşum sürecinde, spontane gelişen bir çok rastlantısal dokuya rastlanır. Sanatçı bile, içerisinde bulunduğu sanat eyleminin nasıl sonuçlanacağını son aşamasına kadar kestiremez. Adeta sanatçının, deneysel bir sürecin içerisinde olduğu söylenebilir.

*Sanatçılar, katılımcılar ile izleyiciler arasındaki bir diyalog yolu olarak ‘süreç’ meselesi, pek çok çağdaş enstalasyon için başat önemdedir. Burada amaçlanan şey, sanat eserinin formunun, onun varoluş yolculuğu ve süresiyle kıyaslanınca tali plana düşmüş olduğunu ortaya koymaktır. Akışkanlık yeni milenyumda bir anahtar kelime haline gelmiştir ve sınırların bulunmadığının bir göstergesidir. Dolayısıyla, sanatçıların esnek sınırları içinde çalışmaya yakınlık duymaları şaşırtıcı değildir (De Oliveira vd., 2005: 109).*

Robert Morris, “Sürece, materyallere ve eylemlere ilişkin incelemelerinde durmaksızın deneysel bir tarafsızlıkla çalıştı. 1961 yılında, kendisinin kutuyu inşa etme sürecinde çıkan seslerin kaydını döngü halinde çalan üç saatlik bir kaseti de içeren...” ‘Box Whit the Sound of Its Own Making’ isimli çalışmayı yaptı (Fineberg, 2014: 289). Morris’in sanat anlayışının oluşmasında Pollock’un yapmış olduğu çalışmaların etkili olduğu söylenebilir. Pollock, resim sanatını farklı bir boyuta taşıyarak ‘süreç’i sanat çalışmalarına dâhil etmiştir. Morris, sanat eserlerini oluştururken kullandığı tüm malzemelerin bulunuş ve işleniş süreçlerini yazılı dökümanlar ile ya da ses kayıt cihazlarını kullanarak kaydetmiştir. Bir bakıma sanatçı eserinin oluşum sürecinin her aşamasını kayıt altına almıştır. Morris’in ‘Sound with Its Own Making’ adlı enstalasyon çalışmasında, ‘süreç’ olgusu ön plana çıkmaktadır.



**Resim 44:** Robert Morris – Box Whit the Sound of Its Own Making, 1961  
([https://c1.staticflickr.com/9/8240/8587266942\\_2cb7786bd1\\_z.jpg](https://c1.staticflickr.com/9/8240/8587266942_2cb7786bd1_z.jpg))

Morris, 1961'de zaten 'süreç'i ürün içinde gösterebilme sorunu ile ilgileniyordu. Sanatçı, 1961'de kendi çalışmasının sesine ait üç saatlik bir bant kaydını içeren bir cevizli kutu olan 'Sound with Its Own Making ile Box'u oluşturdu (Adams, 2010: 32). Morris, basit olarak değerlendirilen küplerin yapılışında nasıl emek harcadığı ve hangi süreçlerin yaşandığına yönelik sorulara cevap niteliği taşıyan 'Kendi Yapımının Sesiyle Kutu'yu ele alalım. Morris'in çalışmasını ceviz ağacını kullanarak, 25 cm boyutlarında kare kutu şeklinde oluşturdu. Sanatçı, yapmış olduğu kesme, delme ve çivileme faaliyetlerinin tüm aşamalarını ses kayıt cihazını kullanarak kaydetti. Morris'in bu çalışması, üç saatten fazla sürdü. Çalışmanın son aşamasında ise, kayıt cihazı yapılan kutunun içerisine yerleştirilmiştir. Bu aslında üreticinin bedenini yok eder, yalnızca eylemlerini ortaya koyan bir işitsel kayıt bırakır. Morris; çekiç, testere ve çivi gibi basit araçlarla yaptığı çalışmasını, fiziksel işlerin ayrıntılı bir şekilde tüm aşamalarının kaydedilip izleyicilere dinletildiği sahne setine çevirmiştir (Bryan-Wilson, 2007: 338). Morris'in bu çalışmasında, sonucun yanında süreç de ön plandadır. Sanatçıya göre, '*sanat eserinin oluşum sürecine etki eden her malzeme bir süreçten geçerek sanatın nesnesi haline gelir*'. Bütünün

yanında parçaların bütünü oluşturma süreçlerinde geçirdikleri evreler göz önünde bulundurulmalıdır.

Morris ilerleyen süreçlerde yapmış olduğu enstalasyon çalışmalarında, ‘formları’ esnek ve açık uçlu, özellikle de geleneksel yapı fikirlerinden uzaklaşacak yumuşak materyalleri manipüle etmeye başladı. Joseph Beuys ve Claes Oldenburg'un etkisiyle, bu çalışmaların çoğunda gri keçeyi kullandı. Keçe kullanmasının nedeni, geometrik formlara göre keçeyi rahat bir şekilde kesebilmesinden kaynaklanmaktadır. Kesme işlemi yapıldıktan sonra, keçenin düzenlenmesi, yerçekimi işlemi ile gerçekleştirilir. Ortaya çıkan form asla öngörülebilir veya tasarlanan bir form değildir. Bu form ‘süreç’le sürekli değişerek son şeklini almıştır (Adams, 2010: 32).



**Resim 45:** Joseph Beuys – I Like America and America Likes Me, 1974

([http://e-cours-arts-plastiques.com/wp-content/uploads/2014/12/clip\\_image0051.jpg](http://e-cours-arts-plastiques.com/wp-content/uploads/2014/12/clip_image0051.jpg))

Beuys'un ‘I Like America and America Likes Me’ (Amerikayı Seviyorum, Amerika’da Beni) adlı performans çalışması, New York’da 1974 yılında gerçekleştirilmiştir. Sanatçı bu çalışmasında zulüm görmüş, takdir edilmemiş ve yanlış anlaşılmış doğal dünyayı ve yerli Amerikalıları temsil eden vahşi bir kurt ile galeride üç gün yaşayarak, Batı kültürünün doğası ve köklü sorunları hakkında insanları düşündürmeye yönelik bir çaba harcıyor. Beuys, insanoğlunu “aşağıdan hayvanlarla, bitkilerle doğayla bağlamayı ve aynı şekilde melek ya da ruhlarla yüksekliklere bağlamayı” umuyordu. Hayvan krallığını insanın farkındalığını

genişletmek ve derinleştirmek için evrim süreci için bir müttefik olarak gördü. Sanatçının performanslarında ve heykellerinde arı, at, kurt, tilki, kuğu, keçi, tavşan ve geyik gibi hayvanlar kullandı. Beuys, hayvanların vazgeçilmez ruhsal enerjilerine artık insan toplumunun ihtiyaç duyduğuna vurgu yaptı. Beuys ayrıca, belirli bir sanat eseri içindeki form veya içerik öğelerinden çok, maddelerin kendilerinin manevi ve hatta kutsal niteliklerine dayanan "simyasal" olarak adlandırılabilcek bir sanat anlayışı keşfetti. Beuys sanatı, normal algı modları ile dünyamızın iç işleyişlerini yeterince anlayabileceğimiz inancını sorguladı (Adams, 2010: 36). Beuys'un çalışması için Yılmaz şu ifadeleri kullanır:

*Galeri bir tel örgüyle ikiye bölünmüş, seyircilerden yalıtılmış bir kafes oluşturulmuştu. Kafesin tabanı tahtadandı; böylece sanatçı ABD topraklarına ayak basmamış olacaktı. Kafesin içinde yarı vahşi bir kır kurdu, biraz saman, türbin sesi yayan cihaz, Wall Street gazetesi vardı. Keçeye sarılı bir halde galeriye getirilen Beuys, kafesin önünde keçenin bir kısmını açtı, kendini gösterdi, yürüyerek içeri girdi. Kafeste bir o yana bir bu yana dönüp duran kurt, içeri giren bu yabancıya baktı, kokladı, etrafında dolaşmaya başladı ve sonra sakinleşti (...)...vahşi bir kurt ile yaşanabileceğini kanıtladı Beuys (Yılmaz, 2013a: 349-350)*

Beuys, çalışmalarının çoğunda bedenini kullanmıştır. Bedenini sanatında kullanan çoğu sanatçı gibi "...kendi bedenlerini bir sanat nesnesi ya da sanat alanı olarak..." görmez. "...Beuys, kendi bedenini kullansa bile, 'süreç' ve 'eylem' üzerinde yoğunlaşmıştır (...) Bu açıdan, Beuys bir 'beden sanatçısı' değil, 'eylem sanatçısı'dır" (Yılmaz, 2012: 299).



**Resim 46:** Felix Gonzalez-Torres - Untitle (USA Today), 1990

([http://s3.amazonaws.com/contemporaryartgroup/wp-content/uploads/2011/02/Untitled\\_USA-Today\\_-1990-.jpg](http://s3.amazonaws.com/contemporaryartgroup/wp-content/uploads/2011/02/Untitled_USA-Today_-1990-.jpg))

Hodge'ye göre, Gonzalez-Torres'in yapmış olduğu çalışmaların birçoğunda tüketim nesnelere izine rastlanır. Bu nesnelere genellikle yenilebilir özelliktedirler. Sanatçının çalışmaları karşısında izleyici pasif konumdan aktif konuma geçerek, eseri deneyimleme sürecine dâhil olur. Bu çalışma, "...fikirlerin ve sorulara verilen cevapların çeşitliliğini keşfetmeyi amaçlayan farklı kombinasyonlarla yerleştirilebilen büyük miktarda şekerden ibarettir". Sanatçının çalışması karşısında izleyici ilk olarak "Hızla yenilebilen bu hassas, elle tek tek üretilmiş öğeler nasıl sanat olabilir?". İzleyicilerin çalışmayı deneyimleme sürecinde; görme, dokunma ve tat alma olguları aktif hale getirilerek, "...izleyicileri geçmiş, bugün ve geleceği dikkatle değerlendirip sorgulamaya çağırmıştır". Müze ortamında sergilenen enstalasyon çalışmasında kullanılan şekerlerin sürekli olarak izleyiciler tarafından tüketilmesine rağmen, müze çalışanlarının aynı şekilde çalışmaya şeker eklemeleri, çalışmanın küresel boyutunun sürekli olarak değişkenlik göstermesine neden olmuştur. Çalışma, sergilendiği andan sergi bitimine kadarki süreçte izleyicinin aktifliğiyle birçok farklı şekle bürünmüştür (Hodge, 2013: 36-37). "İzleyiciler şekerlerden almaları için teşvik edildi ve malzeme süresiz olarak aşağı yukarı (sevgilisinin beden ağırlığı olan) 79.37 kg'da tutuluyordu (ya da tutulamıyordu). Çalışma kelimenin gerçek anlamıyla, yok olur ve yeniden üretilir; madde ve kişi, geçicilik ve ölümsüzlük arasındaki sınırları yutar" (Fineberg, 2014: 527). Gonzalez-Torres, enstalasyonun bir sürümünü etkinleştirmek ve izleyiciyle bir etkileşim biçimi oluşturmak için kavramsal sanat prosedürlerini kullanarak şeker yığınlarını yarattı. Şahsi olarak önemli bilgiler kullanması, parçanın ideal hacminin belirli bir kişinin vücut ağırlığına dayandığı bu şeker yığınları tarafından önerilir. Bu gerçek, parantez içinde portre olarak tanımlanan başlıklar halinde gösterilir. Vazgeçilmez vücut için şekerlemenin kullanılması, özellikle, bu şekerlerden oluşan yerleştirmeye katılmak için izleyicilere yapılan çağrı neticesinde izleyiciler, kendi bedenlerini tüketim sürecine dâhil eder (Buskirk, 2003: 154-157 arası). Sanatçı bir bakıma sanat eserinin anlık tüketilebileceği ve tekrar oluşturulabileceğine vurgu yaptığı söylenebilir. Şeker, genellikle çocukların tükettiği bir nesnedir. Bu çalışmada (Resim 46) ise, bu deneyimleme sürecine yetişkinler dâhil edilmiştir. Çocukluklarında bolca tükettikleri şekerler, yetişkinlerin geçmişe dair anılarını canlandırır. Felix Gonzalez-Torres bu çalışmasıyla belki de, yetişkinleri bir süreliğine de olsa çocukluk yıllarına götürerek yaşantılarını sorgulamalarına imkân tanımış olabilir.



**Resim 47:** Simon Moretti – A Space for Conversation, 2000

([http://www.simonmoretti.com/\\_Media/a-space-for-3-web\\_med\\_hr.jpeg](http://www.simonmoretti.com/_Media/a-space-for-3-web_med_hr.jpeg))

*...sanatçının enstalasyonu, Londra'daki Modern Tate müzesinin Turbine Salonu'na yerleştirilen daire şeklindeki beş halıdan oluşmaktaydı. Salonda, sergiyi ziyarete gelenler arasında basit bir iletişim egzersizi sürüp gidiyordu. Salonda bulunanların hepsine birer kalem kâğıt verilmiş ve kendilerinden konuşmadan, sadece çizimlerle iletişim kurmaları istenmişti. Böylece katılımcılar, el birliğiyle çeşitli görüntüler meydana getiren bir müzakere sürecine dahil edilmiş oluyordular (De Oliveira vd., 2005: 130).*

“Zamanın akıcılığını duyarlı kılmak, çoğu kez bir dönüşümü, bir süreci görselleştirmeyi akla getirmektedir” (Germaner, 1996: 53). İzleyicilerin çalışmadan bağımsız aralarında yürüttükleri diyalog eserle bütünleştirilmiştir. Sanatçı çalışmasında, izleyicilerden kullandıkları dilsel göstergeleri, kendilerine verilen araçlarla görüntüsel göstergelere çevirmelerini ister. Bu süreçte izleyici kendini enstalasyon çalışmasının içerisinde aktif katılımcı olarak bulur. De Oliveira'nın da belirttiği üzere, sürece katılan izleyicilerden, müzenin zeminine yerleştirilen daire şeklindeki halıların üzerine oturarak eseri kendilerine verilen kalem ve kâğıdı kullanıp şekillerle yorumlamaları istenir. Belki de daha önce hiç karşılaşmadıkları bu deneyim, katılımcıların hayal gücünün sınırlarını zorlar. Bu çalışma ile izleyiciler, bu zamana kadar dilsel göstergelerle anlatmaya çalıştıkları sanat eserlerinin artık dil dışı (görüntüsel) göstergelerle de anlatılabileceğinin deneyimini yaşarlar. Çalışmanın son aşamasında, çizimlerde elde edilen görseller üzerinde tartışılarak istişare sürecine geçilir. ‘Süreç’ olgusunu, katılımcıların enstalasyon çalışmasını bireysel çabalarıyla

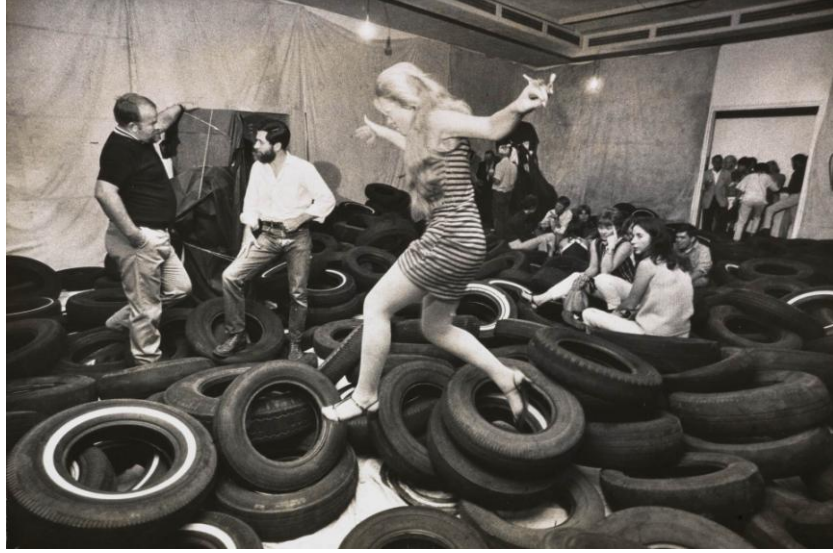
yapmış oldukları çizimlerle görselleştirip, bu çizimler üzerinde yapmış oldukları tartışmaların oluşturduğu söylenebilir.

Sonuç olarak, enstalasyon çalışmalarında ‘süreç’ farklı şekillerde işlenmiştir. Pollock süreci, eserini oluştururken çalışmanın başlangıcından bitimine kadarki zaman aralığında ortaya koymuş olduğu motivasyonlarla belirtmiştir. Morris ise süreci, çalışmalarında kullandığı malzemelerin temin edilmesi ve işlenerek sanat eseri olarak sunulma anına kadar ki tüm aşamaları doküman ya da teknolojik argümanlarla kayıt altına alıp, izleyicilere sunarak vurgulamıştır. Beuys günlerce süren performans çalışmalarında, kullandığı nesnelere ya da hayvanlar ile kurduğu bağı ya da ilişkisel boyutu ortaya koyarak süreci ifade etmeye çalışmıştır. Gonzalez-Torres’in enstalasyon çalışmalarında, izleyicilerin sergi sürecinde ortaya koydukları tepkiyi gözlemleyerek ya da Moretti’nin, katılımcılara çizimler yaptırarak üzerlerinde tartışması gibi bir çok farklı şekillerde ‘süreç’ kavramı ortaya konmuştur. Süreci gerçekleştirme noktasında enstalasyon çalışmalarına; nesne, sanatçı, mekan, katılımcı, vb. değişik unsurlar dâhil edilmiştir.

### **2. 3. 4 İzleyici**

Çalıkoğlu, ‘Yeni Milenyumda Enstalasyon Sanatı’ (De Oliveira vd., 2005) kitabının Türkçe basım önsöz bölümünde, “Enstalasyon sanatı, bilişsel ve algısal deneyimin farkında olarak, teknolojiden, tarihten, değişimin getirdiği yenilik ve sarsıntıdan, iletişimin yeni ve sınır aşıcı enformasyon fazlalığından ve en önemlisi de onu deneyimleyen izleyicinin varlığından güç alıyor” (Çalıkoğlu, 2005: 7). Enstalasyon çalışmalarının anlamlandırılmasını sağlayan en önemli unsurların başında izleyici gelmektedir. Özellikle 1950’lerden sonra ortaya çıkan birçok sanat oluşumunda izleyici sanat eseriyle bütünleşir. Marcel Duchamp’ın ‘1200 Kömür Çuvalı’ (Resim: 36) isimli enstalasyon çalışmasındaki ‘sanat eseri ve izleyici’ etkileşimi, sonraki süreçlerde ortaya çıkan sanatsal üretimler için esin kaynağı oluşturduğu söylenebilir. Bu başlık altında birkaç örnek vererek ‘enstalasyon-izleyici’ etkileşimine değinmek faydalı olacaktır.





**Resim 48:** Allan Kaprow– Yard, 1967

(<http://www.casadelbicentenario.gov.ar/wp-content/uploads/2014/12/15-IMAGEN-CAPu00CDTULO-15 .jpg>)

Allan Kaprow'un çağdaş sanat sürecine etkisi büyüktür. Sanatın sadece tuval ya da farklı bir yüzeyi boyayarak gerçekleştirilemeyeceğini savunmuştur. Kaprow, sanat anlayışını 'happenings (olaylar)' olarak adlandırdı. Kaprow'un sanatında, sanatçının ve izleyicilerin bedensel performansları ön plana çıkıyordu. Bu özellik performans sanatının ortaya çıkışında etkili olmuştur. Kaprow'un, yapmış olduğu çalışmaların özünde gündelik hayatın unsurlarını bir araya getirmek vardı. Sanatçıya göre, herkes bir 'happening' yapabiliyordu. Kaprow, happening çalışmalarını gerçekleştireceği yere bir grup insanı davet eder ve onlara yapmaları gerekenler hakkında önerilerde bulunur. Verilen görevlerin hiçbiri sanatsal bir beceri gerektirmez. İzleyiciler bu süreçten büyük keyif alarak sürece katılırlar. Kaprow'un çalışmalarının çoğunda belge yoktur. Çalışmalarını anlık gerçekleştirir. Bazen fotoğraf makinesi kullanılarak çalışmanın görselleri elde edilir. Kaprow, çalışmalarının videoya çekilmesine müsaade etmez. Bunun nedeni olarak da, bazı zamanlar bir happening çalışmasına katılmayı sıkıcı bulanların, bu çalışmaların videolarını izlerken çok daha fazla sıkılacağını ifade etmiştir ([http://humanitary27.rssing.com/chan-14421494/all\\_p135.html](http://humanitary27.rssing.com/chan-14421494/all_p135.html) Erişim Tarihi: 14. 02. 2016). Happening, "...nesnelerin ve gerçekliğin yorumlanması yerine, sanatın bilinen gerçekliğe katılmasını benimser" (Tunalı, 2011: 277). Kaprow'un çalışmalarının çoğunda ortaya koymak istediği, "...Mekan algısı içerisinde duyu bombardımanı"dır (Genç, 2007: 165). Lynton, sanat eserlerinin bilindik konseptte



galeri ya da sergi salonlarında izleyiciye sunulmasını, izleyicinin de sanat eserlerine gösterdiği ilgiyi “...seyretme gibi soğuk bir işlemde kurtulan sanatçı, seyirciyle kişisel olarak yakın bir bağ kurmuş oluyordu” (Lynton, 2009: 320) şeklinde ifade etmiştir. Kaprow, çalışmalarını meydana getirirken izleyicilerden yardım alıyordu. “Kendisi işe başlıyor, başkaları sürdürüyordu” (Yılmaz, 2013a: 329). Kaprow’un Resim 48’deki happening çalışmasında, araç lastikleriyle geliş güzel doldurulan bir mekânda, izleyici olarak davet edilen grubun lastikler üzerinde yürüyerek çalışmanın bir parçası haline geldikleri görülmektedir. Kaprow’a göre, sanat eserinin sergilenme alanı sadece müze, galeri ya da sergi salonu değildir. Her yerin sanat eseri için sergilenme alanı olabileceğini ifade etmiştir. Sanatçı, bu çalışmalarıyla sanatın finansallaşmasına da eleştirel bir tavır sergilediği söylenebilir. Performans sanatı, bünyesinde yoğun mesaj barındırması açısından kavramsal sanatın içerisinde değerlendirilebilir. Performans sanatında malzeme insan bedenidir. Sanatçı bedenini kullanarak vermek istediği mesajı izleyiciye ulaştırır. Bu noktada sanatçı, sanatını gerçekleştirme sürecinde değişik malzemeleri de kullanabilir. Fakat aktivitenin merkezinde insan bedeni vardır. Bu sanat türünde, sanatçı ya da sanatçılar izleyicilerin karşısında sanatlarını icra ederler. Sanatçı bu süreçte, belirlenen zamanda ve yerde sunumunu yapar. Bazen bireysel bazen de izleyiciyi gösterisine dâhil ederek süreci sonlandırır. Bir bakıma performans sanatçıları, ‘insan bedeninin de bir sanat elemanı olabileceği görüşünü’ savunurlar. Özellikle performans sanatçılarının beslendiği kaynak, sosyo-kültürel yapıdaki olumsuzluklardır. Amaçlarının toplumsal bir tepki oluşturmak olduğu söylenebilir.

Gaby Wijers, Revolution (Devrim) isimli enatalasyon çalışması için şu ifadeleri kullanır: Bu çalışmasının odak noktası, özel yapılı ve eskimiş bileşenlerin en iyi nasıl korunacağını incelemek ve uzun vadeli koruma için bir öykünme planı şeklinde bir strateji geliştirmektir. İnteraktif kurulum Devrimi’nde, ziyaretçi, üstünde bir dâhili monitörle bir çelik kolona bağlı bir çubuğu itiyor. Çubuk döndürülürse görüntüler monitörde görüntülenir. Çubuğu ileriye doğru itmek, insanlık tarihindeki devrimci anları tasvir eden ve monitörde görüntülenen 180 resim tetikliyor. Çubuk hızla döndürülerek belirsiz bir görüntü bulanıklığı oluşur ve çubuğu geriye doğru çekerek, iki öğütülmüş öğütme mısırının bir görüntüsü elde edilir. Ziyaretçi bu nedenle, bu kurulumla etkileşim kurmak için fiziksel gayret sarf etmesi gereken aktif bir katılımcıdır. Temel korunma konuları en savunmasız unsurlar üzerine

odaklanmıştır: bir Lazerdisc üzerinde toplumsal devrimleri gösteren 180 resim, resimlere eşlik eden ses üreten sanatçı tarafından inşa edilen Comlink EPROM12 ses çalar ve monitör. Neyse ki, tüm orijinal donanım mevcuttu ve işlev görüyordu. Dönme sensörü, ses ve görüntüleri tetikleyen Comlink'e sinyaller gönderir ve etkileşim ve hız (ses hızı ve görüntüler) için önemlidir. Devrim'de kullanılan tüm görüntüler Lazerdisc'te saklanır. Revolution'un ses, görüntü ve etkileşim için diğer hayati bileşeni, kaynak kodu bilinmeyen, özel olarak üretilen bir ses çalardır. Devrimde kullanılan teknoloji on beş yaşın üzerindedir ve önümüzdeki on yıl içerisinde bileşenlerden biri muhtemelen onarımın ötesine geçecektir. Sanatçı, video disk oynatıcıyı unutarak, tüm görüntüleri bir bilgisayardan geri oynatmayı önerdi. Ses de bu bilgisayardan gelmelidir. Açıkçası, özenme sanatçının fikirleri ile uyumludur. Bu enstalasyon çalışması, uzun vadede takım çalışmasıdır (Wijers, 2011: 85-86).



**Resim 49:** Jeffrey Shaw - Tjebbe van Tijen, - Revolution, 1990

([http://www.kennisvoorcollecties.nl/assets/Uploads/\\_resampled/resizedimage600488-Revolution-klein3.jpg](http://www.kennisvoorcollecties.nl/assets/Uploads/_resampled/resizedimage600488-Revolution-klein3.jpg))

Risk ekibi Revolution'u 'sabit' görüntüsü ve mekânsal boyutları (sütun, monitör, çubuk) nedeniyle interaktif bir video heykel olarak nitelendirdi. Üç özelliğin kendi kimliğini belirleyici olduğu düşünülmektedir. İlk olarak, etkileşim,

vücudun itme çubuğuna karşı basıncı ile ilgili kavramsal ve fiziksel bir bileşen olarak. İkincisi, görüntünün kalite ve oranının yanı sıra sütunun ve Sony monitörün boyutlarının belirleyici olduğu görsel görünüm. Ayrıca, 1990'ların spesifik "görünüş ve hissi", görsel görünümün belirleyici bir özelliğidir. Röportajda Van Tijen, görüntülerin (o sırada lazer disklerinin saklama kapasitesindeki sınırlamalardan ötürü hafifçe titreşen) çözünürlüğün bu görünümünü korumak için "taklit edilebileceğini" veya simüle edilebileceğini söyledi ancak kesinlikle gerekli değildi. Bununla birlikte, tüm görüntülerin görünmesi gerektiği gerçeğini vurguladı ve kolunu eksen etrafında itmek için fiziksel çabaya ihtiyaç duyulması gerektiğini söyledi. Monitör ve çerçeve aynı kalmalıdır. Üçüncü bileşen; ses, sesli sesler ve görüntülerle birlikte çoğaltılan değirmen taşlarıdır. Bunlar için ses yüksekliği, adım ve yoğunluk önemlidir (Brokerhof, vd., 2011: 94).



**Resim 50:** Bruce Gilchrist ve Jo Joelson – Polaria, 2001

(<http://londonfieldworks.com/Project-37-Polaria>)

*Belirlenen yerde çalışan sanatçılar, haftalar boyunca doğal ışık hallerini kaydetmişlerdi. Çalışmanın son hali, florasan ışıkları deposunu saklayan bir plastik cam tavanla bir beyaz bölmeden oluşuyordu. İzleyiciler mekâna birer birer yalıtılmış beyaz bir ceket giymiş halde giriyorlar ve saydam bir plastik cam sandalyeye oturuyorlardı. Onlar ellerini sandalyenin kolçaklarındaki bakır iletkenlere dayayınca, elektrik devresi kapanıyordu. Başlarının üstündeki ışıklar yanıyor ve onların parlaklıkları, izleyicilerin elinin altındaki bakır levhalara uygulanan baskının miktarıyla kontrol edilebiliyordu. Bölmedeki düşük sıcaklık da arktik ışık deneyimini güçlendiriyordu. Enstalasyon kutup altı bölgesindeki belirli bir yeri akla getirse de, onun beyaz bölme özünde, değişen ışık koşullarını keşfetmesini sağlayarak seyirciyi kuşatan bir*

*mekânı ortaya sermekteydi. Böylece Greenland de gerçek bir 'yer' olmaktan çıkıyor ve onun yerini seyircinin imgelemi alıyor (De Oliveira vd., 2005: 52).*

Ağustos 2001'de sanatçılar Bruce Gilchrist, Jo Joelson, 24 saatlik gün ışığından kışın alacakaranlığa dönüşümü kaydetmek için uzak Kuzey Doğu Greenland'a gitti. Işığın periyodik olarak vücudun fizyolojik tepkilerini ölçmek ve kaydetmek için bir spektrometre ve biyomonitör kullandılar. Polaria saha çalışması, endüstri sonrası endişelerden çalışma ortamının kalitesine ve kutuplanmış, tam spektrumlu ışığın faydalı etkileri üzerine yapılan tıbbi araştırmalardan esinlenilerek etkileşimli bir sanal gün ışığı odacığı (kendinden aydınlatmalı bir makine) ürettiler (<http://londonfieldworks.com/Project-37-Polaria> Erişim Tarihi: 26. 11. 2016).



**Resim 51:** Gustav Metzger –Mass Media – Today and Yesterday, 1972-2015

([http://www.nbk.org/images/current/img\\_C\\_201512031136\\_670\\_5.jpg](http://www.nbk.org/images/current/img_C_201512031136_670_5.jpg))

*Gustav Metzger'in 2009'da Londra'daki Serpentine Gallery'de açılan (ve iki yıl sonra New York'taki e-flux projesinde bir kez daha sergilenen) retrospektif sergisinin en önemli parçası olan Kitle İletişim Araçları: Bugün ve Dün, binlerce günlük gazetenin yer aldığı arşivle geliştirilen bir yerleştirmedir. Sanatçının 1995'ten beri biriktirdiği bu gazeteler, büyük bir blok şeklinde istiflenmiştir. İzleyiciler, sanatçının tespit ettiği konu başlıkları hakkındaki makaleleri kesmek konusunda serbesttirler (...) Kesilen kupürler daha sonra bir miktatısla hemen yandaki duvara tutturulur. Neticede okurlar tarafından düzenlenen ve çağdaş sorunları ele alan bu "haber ağı" anlatısı sürekli güncellenir; ortaya çıkan "gerçekler", hâkim genel kaniyi içten içe zayıflatır (Wilson, 2015: 254).*

Bugün ve Dün adlı çalışmada binlerce gazete, proje alanının ortasında dikdörtgen bir kütle halinde istiflenmiştir. İzleyici, yerel gazetelerden ‘kredi sıkışıklığı’ ve ‘yok olma’ konularıyla ilgili makaleleri kesip bunları bir duvarda görüntülemeye (yapıştırılmaya) davet edildi. İş, kapitalist malların ve bilginin tüketimine değinerek, gezegenin ekolojik hayatta kalmasını tehdit ediyor. Bu durum, siyasi cazibenin sonsuz kolektif bir ifadesidir (<http://moussomagazine.it/gustav-metzger-at-e-flux-new-york/?lang=en> Erişim Tarihi: 29. 11. 2016). Sanatçının çalışması derin bir toplumsal dönüşümü amaçlıyor. Metzger'in 1972'den beri sürekli güncellediği bu çalışma, farklı gazete yığınlarıyla paletlerin boşluk doldurma tesisatıdır. Bu enstalasyon çalışmasında, ziyaretçilerin güncel gazetelerdeki resimleri ve makaleleri Metzger'in her zaman kendisine adadığı konularla bağlantı kurmaları önerilir: Yok oluş - tüm biçim ve tezahürlerinde; Dünyanın okyanuslarında tehlikede olan hayat, organik gıda kullanımı ve üretimi ile ilgili raporlar, şehirlerde ve kırsal bölgelerde kirlenme, kırpıntılar, büyüyen ve değişen bir kolaj olarak duvarda düzenlenmiştir. ‘Kitle İletişim: Bugün ve Dün’, katılımcı ve süreçsel olarak tasarlanmış bir eserdir, güncelliği ziyaretçilerin katılımıyla belirlenir (<http://www.nbk.org/en/ausstellungen/metzger.html> Erişim Tarihi: 29. 11. 2016).

Enstalasyon çalışmalarının çoğunda izleyici aktif role bürünür. Sanatçı çalışmasını oluştururken sürece izleyiciyi katarak çalışmasını biçimlendirir. Bu çalışmalarda izleyici enstalasyonun ayrılmaz bir parçası olarak sürece dâhil edilip çalışmayı deneyimlemesi sağlanır. İzleyicinin bu süreçteki tutum ve davranışları, sanatçının düşüncesinin ötesine geçer. Bir bakıma sürece dâhil olan izleyicinin, enstalasyonu farklı bir evrene taşıyarak yaratıcılık boyutu ortaya çıkartılır. Enstalasyon çalışmalarında sürece dâhil olan katılımcılar ile onları gözlemleyen izleyicilerin tutum ve davranışları sanatçı açısından önemlidir. Sanatçı, her ne kadar eserin üreticisi olsa da sürecin sonunda elde edilecek kazanımları tam olarak tahmin edemez.



**Resim 52:** Ai Weiwei – Sunflower Seeds, 2010

(<https://travelbetweenthepages.files.wordpress.com/2010/10/sunflower-seeds-tate-modern.jpg>)

Hodge'ye göre, çalışmaya bütünsel bakıldığı zaman milyonlarca parçanın uyumlu bir şekilde bir bütünü oluşturmaktadır. Eser bütünsel olarak değerlendirildiğinde, mekânın zeminini kaplayan bir halıyı andırmaktadır. “Her ayçekirdeği inanılmaz derecede gerçekçi olmasına rağmen bir Çin şehri olan Jingdezhen’de yetenekli zanaatkârlarca teker teker yontulan ve boyanan porselenlerden yapılmıştır” (Hodge, 2013: 176). Çalışanların (zanaatkârların) sanat ve sanatçı ile olan ilişkilerini belirleyen piyasa koşulları idi. Onların çalışmaya katılımları toplum içerisinde eleştirel bir üslubun oluşmasını sağladı (Bo, 2012: 119). Çalışma sergilendiği mekânın zeminini (boş alanı) tamamen kaplayarak tüm ilgiyi üzerine çekmiştir. İlk bakışta ‘Turbine Salonu’ nun gri renkli zeminini ile enstalasyon çalışması zor ayırt edilmektedir. Enstalasyon çalışmasındaki küçük renk tonlamaları ile gri renkli zemin karamsar bir hava sergilemektedir. Bu geniş alana yayılan çekirdek yığını karşısında izleyicinin enstalasyonu değerlendirebilmesi için yüksek bir bakış açısına sahip olması gerekmektedir (Purshouse, 2013: 2-3). Çalışma, mekân ile birlikte değerlendirildiği zaman gri rengin baskınlığı görülmektedir. İzleyicinin



enstalasyondaki bütünlüğü algılayabilmesi için çalışmanın hacimsel boyutunu hissetmesi gerekmektedir. Bu ise, dokunma ve temas eylemiyle elde edilebilir (Hancox, 2012: 282).



**Resim 53:** Ai Weiwei – Sunflower Seeds, 2010

([https://c1.staticflickr.com/5/4027/5075479345\\_585f56229a\\_b.jpg](https://c1.staticflickr.com/5/4027/5075479345_585f56229a_b.jpg))

“Porselen üzerinde geleneksel zanaatkarca çalışma yöntemi özünde Çin kökenlidir ve *Ayçekirdekleri*, izleyenleri Çin’in çalışanlarını ve ilgili pek çok toplumsal, kültürel, politik ve ekonomik konuyu yeniden değerlendirmeye davet eder” (Hodge, 2013: 176). Ai Weiwei, çalışmalarında toplumsal sorunlara temas etmiştir. Dünyanın en kalabalık ülkesi olan Çin’de doğan sanatçı, bu ülkenin sorunlarına kayıtsız kalmamıştır. Sanatçının, (Resim 52 ve 53) yapmış olduğu ‘Sunflower Seeds (Ayçekirdekleri)’ isimli enstalasyon çalışmasında, kapitalist sistemin insanları köleleştirmesine karşı eleştirel bir tavır görülmektedir. Makineleşen dünyada işçilerin cüzi paralarla çalıştırılıp emeklerinin sömürüldüğü kapitalist dünyaya bir başkaldırı niteliğinde olan bu çalışma, insanın ikinci plana itildiği bir evreni yansıttığı söylenebilir. Sanatçı, enstalasyon çalışması ile izleyicilerin çekirdek yığınları üzerinde yürüyerek ya da yatarak bu süreci deneyimlemelerini amaçlar. Hodge’nin ifade ettiği gibi, her çekirdek tanesi zanaatkârlar (işçi sınıfı) tarafından titizlikle şekillendirilip renklendirilmiştir. Ai Weiwei, izleyicilerin özellikle Çin’de kapitalist sistemin kölesi olmuş milyonlarca

zanaatkarın varlığından haberdar olmalarını ve bu sosyal sorun karşısında ‘empati’ yapmalarını amaçladığı söylenebilir. Sanatçının çalışmasında, derinlerde yatan yananlamsal boyutlar bulunmaktadır. Enstalasyon çalışmalarında izleyicilerin sürece dâhil olması ve eseri deneyimlemesi, çözümlene noktasında esere farklı boyutlar kazandırmıştır. Belki de sanatçı bu çalışmasında, tonlarca çekirdek yığını işçi sınıfına, çekirdek yığınlarını hissederek üzerlerinde yürüyen izleyicileri ise, kapitalist sistemin taşaronlarına benzettiği söylenebilir. Her ne kadar izleyici burada masum görünse de, “sistemin olumsuzluklarına ses çıkarmayan ve boyun eğen herkes o sistemin bir nevi destekçisidir” sözünden yola çıkaran sanatçı izleyicilere gönderme yapmış olabilir.

İlk yapılan enstalasyon çalışmaları, ticari sanat piyasasından farklı ortamlarda sergilendi. Her hangi bir sanat anlayışında bir gelişim süreci düşünüldüğünde, üniversitelerin sanat bölümleri ve hükümetin sanata ayırdığı finansman göz önünde bulundurulmalıdır (Gomley, 2002: 787). Enstalasyon sanatı, kısa sanat tarihinde 1993’lerde bir dönüm noktasına ulaştı. Müzelerin önceden karşı olduğu enstalasyon sanatının ürünlerini büyük müzeler dahil koleksiyonlarına katıp sergiliyorlar. Enstalasyon sergileri, bir mekândan diğer mekâna taşınarak izleyiciyle buluşması sağlanıyor. Bu değişikliklere rağmen enstalasyon sanatı hala izleyici katılımı ve etkileşimi için eşsiz bir imkan sunabilmektedir. Çağdaş sanatçılar, enstalasyon sanatının sağlamış olduğu bu üsluptan faydalanarak gelecekte çok sayıda yenilikçi eserlerin üretilmesine zemin hazırlayacaktır (Reiss, 2000: 156). Özellikle 1960 sonrası ortaya çıkan sanat akımlarının çoğunda enstalasyon sanatının izlerine rastlamak mümkündür. Şahiner’e göre, teknolojinin gelişmesiyle “...özellikle bilgisayar teknolojisine dayalı kinetik çalışmalar...” enstalasyon sanatının kapsam alanını genişletmiştir. Üretilen çalışmaların büyük bölümü, “...geleneksel müze ya da galerilerde kolayca sergilenemeyecek türde kavramsal işlerden oluşuyordu”. Dolayısıyla üretilen eserlerin boyutlarından kaynaklı sorunlar nedeniyle eserler, “...sanat pazarında dolaşıma girmesine ya da pazarlanmasına kadar...” birçok sorunla yüzleşti (Şahiner, 2015: 97). “Teknoloji, Enstalasyon sanatının ayrılmaz bir parçası haline gelmiş olsa da, önemli olan, sanatçıların bu ilerlemeleri nasıl kendilerine göre yorumladığıdır” (De Oliveira vd., 2005: 40 ‘Giriş Bölümü’). Bu ifadeler ışığında teknolojinin, sanatsal üretim süreçlerinde sanatçının kullanacağı bir araç niteliği taşıdığı söylenebilir. 1960 sonrası birçok sanat anlayışı ortaya çıkmıştır.



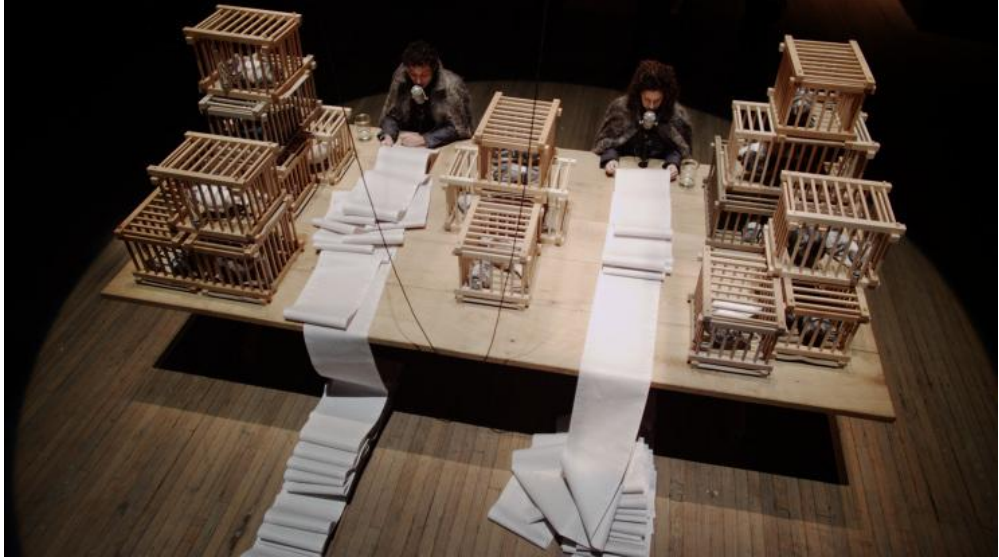
Bu sanat anlayışlarının temsilcileri, ortaya koymak istedikleri sanatsal formların oluşturulması sürecinde ön gördüğü teknik ve malzemeleri, teknolojinin olanaklarıyla bütünlük sağlayacak şekilde harmanlayarak kullanmışlardır. Enstalasyon sanatının teknolojinin sunduğu tüm olanaklardan faydalanması, bu sanatın sınırsız teknik ve malzeme kullanabilme özgürlüğünden kaynaklanmaktadır.



**Resim 54:** Ann Hamilton – The Event of a Thread, 2012-2013

([http://farm9.staticflickr.com/8204/8277636073\\_08fedcf59f\\_c.jpg](http://farm9.staticflickr.com/8204/8277636073_08fedcf59f_c.jpg))

Ann Hamilton, ‘Sanatçı Manifestosu’ başlıklı yazısında ‘The Event of a Thread (Bir İpliğin Olayı)’ isimli çalışması için şu ifadeleri kullanır: Kemerli demir kirişlerden 70 feet aşağıda, halatlar ve makaralarla asılmış bir alan dolusu salıncak, alanın genişliğinin iki katından fazla genişlikte beyaz bir kumaş ve neredeyse alandaki merkez figürü kadar uzun. Bir savaş ya da ahenk çabası olsun olmasın, bireyselleştirilmiş ya da koordine edilmiş bir ipeğin uyumlu akışkanlığı salıncaklar alanının ivme ve süratini birleşimini dışa vurur. Beyaz kumaşın değişen havası kolektif eylemler yoluyla oluşur. Sallanmanın verdiği hissi hatırlayabiliyorum- bu saniyeler için ne kadar çok çalışmamız gerekirdi, en uzak genişliğe fırlatılmış, kaçınılmaz inişin hemen öncesi, anlık yerçekimsiz serbestliği hissettiğimiz zaman, askıda kalmanın ufak bir hıçkırığını ellerimiz zincirde serbest kaldığında ve gövdemiz oturaktan yükseldiğinde hareketin içine öylece süzülüyorduk. Sadece biz, oyun alanında yeniden sıralanabilirdik ve gökyüzüne değmeye çalışabilirdik (Hamilton, 2012: 7-8).



**Resim 55:** Ann Hamilton – The Event of a Thread, 2012-2013

([http://payload86.cargocollective.com/1/8/278787/4024832/Readers-Wide-top-angle\\_740.jpg](http://payload86.cargocollective.com/1/8/278787/4024832/Readers-Wide-top-angle_740.jpg))

Sözcüklerin akışkanlığında asılı kalmanın yanı sıra okumak aynı zamanda bize devinim verir. Bir kitabın açık kapaklarının arasına düşeriz. Sesli okuyan birinin ritmi ve nefesi bizi çok çok uzaktaki bir dünyaya götürür. Bir çocuk olarak, saatler geçirebilirim. Büyükanneimin vücut sıcaklığına karşı saatlerce onun okuyuşunu dinleyerek, eli sayfayı çevirirken ki çıkan hışırtıyı, dışarıdaki havayı ve de kuşları izleyerek, yan yana paylaşılan samimiyetin içinde kendimden geçerim. ‘The Event Of A Thread’, elin yakınındaki ve çok çok uzaktaki birçok kesişmeden oluşur. Bir vücudun uzayda geçiştir, bir yazarın elinin bir sayfada geçiştir, bir sestir bir odaya kese kağıdı içinde geçen, bir okuyucunun bir sayfayla başka bir okuyucuya geçiştir, konuşmaya geçen dinlemedir, bir kaydın yayında geçiştir, türler arasında geçiş yapan bir şarkıdır, dönüşü dokunulmak olan bir dokunuştur. Bir kuş sürüsüdür ve bir sallanan salıncaklar sahasıdır. Uzayda belirli bir noktadır. Okudukları parşömen tomarı, her bir kelimenin ortaya çıktığı pasaja gönderme yapan bir kitabın ana kelimelerinin alfabetik bir aranjmanı olarak tanımlanan bir ahenktir. Bir ahenk; aynı zamanda bir uzlaşma, bir harmonidir. İpliklerin kesişmesi kumaşı oluşturur. Kumaş vücudun ilk mimarisidir; onu korur, gizler ve açığa çıkarır. Ağırlığımızı taşır, doğumumuzda bizi kundağa alır (Hamilton, 2012: 7-8).



**Resim 56:** Ann Hamilton – The Event of a Thread, 2012-2013

(<http://thefoxisblack.com/blogimages//ANN-HAMILTON-the-event-of-a-thread-1.jpg>)

Enstalasyon alışmaları bilindiği üzere birçok bileşeni bünyesinde barındırır. Ann Hamilton'ın (Resim 54-55-56) enstalasyon çalışmasında 'mekan, nesne, izleyici ve süreç' olgularına yer verilmiştir. Bu çalışmada ip, salıncak, bez, kâğıt, kuş, kafes, teknolojik cihazlar, vb. birçok nesne bir arada kullanılmıştır. Salonun iki farklı ucunda yer alan okuyucu ve yazıcılar ile salonun ortasında asılı olan salıncaklarda sallanan izleyiciler bu sürecin gerçekleşmesine katkıda bulunurlar. Okuyuculardan yankılanan ses, katılımcıların ve yazıcıların üzerinde etki bırakır. Okuyuculardan yükselen sese, kafesteki kuşların ve salona asılan bezin içinden salıncaklarıyla geçen izleyicilerin çıkardığı ses eklenir. Sanatçı bu çalışmasıyla, katılımcılara birbirinden farklı deneyimler yaşattığı söylenebilir.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### BULGULAR VE YORUM

#### 3. 1 Eser Çözümlemeleri

Bu başlık altında, çağdaş sanat sürecinde üretilen beş (5) sanatçıya ait ‘enstalasyon’ çalışması, A. J. Greimas’ın geliştirmiş olduğu göstergebilimsel çözümleme yöntemi kullanılarak analiz edilmiştir. Eserlerin çözümlemeleri, “Genel izlemin üç özerk alanı; betisel düzey, anlatsal düzey ve izleksel düzey...”de (Günay, 2002: 187) yapılmıştır (bkz. s: 61-70 arası). Çözümlenen ‘Enstalasyon (Yerleştirme)’ çalışmaları belirlenirken uzman onayı alınmıştır.

Çözümlenen eserler ile ilgili bilgiler aşağıdaki tabloda (Şekil 13) yer almaktadır.

ÇÖZÜMLENEN ESERLERİN LİSTESİ			
	Sanatçı	Eser Adı	Yapım Yılı
1	<b>Jeff Koons</b>	New Hoover Convertibles, New Shelton Wet/Drys 5- Gallon Doubledecker	1981-1987
2	<b>Guillaume Bijl</b>	Neuer Supermarkt (Your Supermarket)	1990-2002
3	<b>Romuald Hazoumè</b>	Article 14	2005
4	<b>Takashi Murakami</b>	Flower Matango	2001-2006
5	<b>Sylvie Fleury</b>	Destroyed Chanel Bag and Target	2008

Şekil 13: Çözümlenen Eserlerin Listesi

### 3. 1. 1 Jeff Koons

*“New Hoover Convertibles, New Shelton Wet/Drys 5-Gallon Doubledecker”*

1981-1987

Amerikalı heykeltıraş-sanatçı Jeff Koons (1955), sanat anlayışını şu şekilde ifade eder: Benim sanatım izleyiciyle iletişim kurmayı amaçlar. Bunu yaparken akla gelebilecek her türlü yolu ve yöntemi kullanırım. Sanatımın anlaşılabilmesi için bireylerin derin bir sanatsal bilgi birikimine sahip olması gerekmez. Sanat bilgisinden yoksun kişiler de çalışmalarımı algılayarak onlarla iletişime geçebilirler. Sanat eğitimi almış bireyler ise, anlamın derinliklerine inerek eserin oluşma sürecine etki eden kültürel değerleri saptayabilirler. Eserlerimde kullanılan nesnelere (imgeler) toplum tarafından kullanılan (tüketilen), algılamakta zorluk yaşamayacakları türdendir (Antmen, 2014: 293). “Koons, modern ideolojinin manipüle etme biçimini, ideolojinin bizzat kendisini sorgulatarak görünür kılmaya çalışmaktadır”. Tüketim piyasasına yönelik üretilen her türlü nesneyi kullanarak “...kiç ve banala olan yatkınlığı,...” özellikle son dönemlerin en çok tartışılan sanatçıların arasında yer almasına neden olmuştur (Şahiner, 2008: 111-112). Koons, Andy Warhol’un ortaya çıkardığı “ticari pop kültürü”ne yönelik incelemeler yaptı. Warhol’un çalışmalarından etkilenerek “Kitch Sanat” a yöneldi. Dolayısıyla sanatçının 1980 ile 1990 yılları arasında yapmış olduğu çalışmalar tüketim kültürü ekseninde biçimlendi (Fineberg, 2014: 458). Koons’un yeni serisi, hazır yapılmış olanı kapsar. Onun erken dönemlerindeki temizleme aygıtları yeniliğin ve saflığın sembolleri gibidir. Yeni isimli seri, küp şeklinde ve florasan ışıklarla aydınlatılmış pleksi-glas sunum vitrinin içinde yatık yahut dik konumlandırılmış yeni temizlik araçlarından oluşur. Vitrinler, tekli ya da bir biri üzerine istiflenmiş, elektrik süpürgelerinin veyahut şampuanlı cilalama makinelerinin sayılarına, tiplerine ve duruş pozisyonlarına göre çeşitli ebatlardadır. Sunumlarının sadeliği ve neon tüplerinin kullanımı yüzünden, bu işler minimal sanatın indirgeyiciliğini anımsatır. Koons’un alışılmadık saf temizlik araçları “ideal yeniliği”, sonsuzluk ve saflık için ayakta durur ([https://www.fondationbeyeler.ch/sites/default/files/fondation\\_beyeler/ausstellung/Koons/saalheft\\_englisch.pdf](https://www.fondationbeyeler.ch/sites/default/files/fondation_beyeler/ausstellung/Koons/saalheft_englisch.pdf) Erişim Tarihi: 02. 05. 2016). Jeff Koons, 1980’lerden sonra değişik şekillerde oluşturduğu her tarafı cam ile kapatılmış konteynerların içerisinde değişik model ve renklerde süpürge makineleri sergilemiştir (Antmen, 2014: 290). Sanatçının, *“New Hoover Convertibles, New Shelton Wet/Drys 5-Gallon*



*Doubledecker, 1981-1987*” isimli enstalasyon çalışmasının göstergebilimsel çözümlemesi aşağıda yapılmıştır.

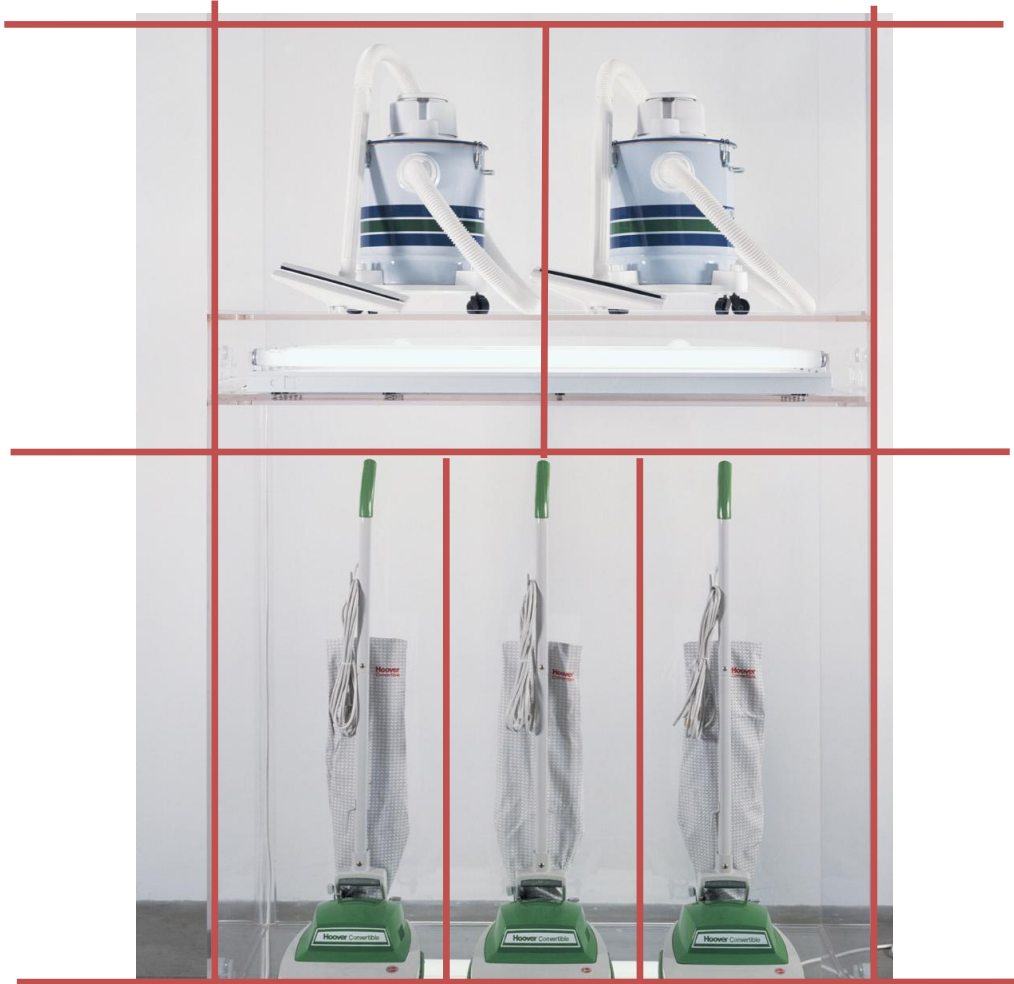


**Resim 57:** Jeff Koons - New Hoover Convertibles, New Shelton Wet/Dry 5-Gallon Doubledecker, 1981-1987 ([http://afmuseet.no/images/dzi/20130815\\_2d\\_3convertables\\_hi.jpg](http://afmuseet.no/images/dzi/20130815_2d_3convertables_hi.jpg))

### 3. 1. 1. 1 Betisel Düzey

Jeff Koons’un yapmış olduğu New Hoover dizisi, bazı yönleriyle minimalist sanat anlayışının etkilerini taşımaktadır. Bu çalışmalarda minimalistlerin sanatsal üretimlerinde kullandıkları demir, çelik, ...vb. malzemelerin yerine seri üretilen,

toplum tarafından tüketilen tüketim nesnelerini kullanmıştır. Bu nesnelere arasında elektrikli süpürge makinelerini sayabiliriz. “Minimalistler işlerinin yapısal özelliklerini alabildiğine görünür kılarken, Koons, işlerinin yapısallığını pürüzsüz bir plastiğin ve emaye bir yüzeyin ardına gizlemektedir” (Şahiner, 2008: 112). Dadaistlerin hazır nesnelere sanata dâhil etmeleri geleneksel sanatın sonunu getirmiştir. Minimalistler, dadaistlerin sanat anlayışından esinlenerek sanatsal üretimlerini oluşturdu. Minimalistlerin en önemli özelliklerinden bir tanesinin sanat eserlerini fazlalıklardan kurtarmak olduğu söylenebilir. Nasıl ki resim sanatında Picasso, az çizgiyle çok şey anlatabilmeyi amaç edinmiş ise, minimalistler de anlamın özünün ‘sadeliğe’ dayandırılması gerektiğini savunmuşlardır. Minimal sanatın biçimsel özellikleri Koons’un çalışmasında karşımıza çıkmaktadır. Minimalistlerin, birbirini tekrar eden biçimsel formları Koons’un çalışmalarında karşımıza çıkmaktadır.



**Resim 58:** Jeff Koons - New Hoover Convertibles,  
New Shelton Wet/Drys 5-Gallon Doubledecker



**Resim 59:** Donald Judd, Untitled, 1966

(<http://d2jv9003bew7ag.cloudfront.net/uploads/Donald-Judd-Untitled-1966.jpg>)

Resim 58 ve 59'a bakıldığı zaman biçimsel anlamda benzerlikler göze çarpmaktadır. Resim 59, minimalist sanatçılardan Donald Judd'ın yapmış olduğu bir çalışmadır. Çalışmada, aynı boyutlarda eşit aralıklarla birbirini tekrar eden formların olduğu görülmektedir. Çalışma, sonu olmayan bir şekilde sağa, sola ve yukarıya doğru büyüyebilme potansiyeline sahip bir görüntü sergilemektedir. Koons'un çalışmasında da (Resim 58) görüldüğü üzere altta dikdörtgen formuna, üstte kare formuna benzer biçimlerin sağa ve sola doğru çoğalarak uzayabileceği izlenimini verdiği söylenebilir. Eserde yer alan cam kutuların alttaki büyük olanının içerisinde 'Hoover Convertible' markalı üç adet aynı modelde süpürge makinesi bulunmaktadır. Üstteki cam kutunun içerisinde 'Shelton Wet/Dry' markalı iki adet beyaz renkte süpürge makinesi bulunmaktadır. Her kutunun alt zemini ile süpürge makinelerinin temas ettiği üst zemin arasındaki alana kutuların genişliği ölçüsünde altı adet floresan yerleştirilmiştir. Floresanlar, cam kutu içerisinde yer alan süpürge makinelerini alttan aydınlatmaktadır. Alttaki kutuda yer alan üç adet süpürge makinesinin çöp torbaları, tutma sapına monte edilmiştir. Üst kutuda bulunan 2 adet süpürge makinesinin çöp torbası makinelerin içerisinde yer almaktadır. Cam kutuların içerisinde aynı iş için kullanılan iki farklı marka ve modelde elektrikli süpürge makinesi yer almaktadır. Üstüste konulan iki adet cam kutunun enleri birbirine eşit uzunluktadır. Yükseklikleri ise, alttaki kutu üstteki kutunun yaklaşık iki katı uzunluktadır.



1. Kesit	Cam Vitrin
2. Kesit	Üstteki İki Adet Süpürge Makinesi
3. Kesit	Alttaki Üç Adet Süpürge Makinesi
4. Kesit	Florasan
5. Kesit	Süpürge Makinelerinin Markası

**Şekil 14:** “New Hoover Convertibles, New Shelton Wet/Drys 5-Gallon Doubledecker”  
İsimli Çalışmanın Kesitlere Ayrılması

### **1. Kesit: Cam Vitrin**

Cam vitrin, üstte iki ve altta üç adet farklı marka ve modellerden oluşan süpürge makinelerini dış etkenlerden korumaya yönelik bir görev üstlenmiştir. Gündelik hayatın vazgeçilmez araçları arasında yer alan, tozu ve kiri temizlemek için kullanılan süpürge makinelerinin, cam vitrinle pürüzsüz ve ulaşılması güç nesnelere konumuna getirildiği söylenebilir. Sanatçı, çalışmasında kullandığı nesnelere yerleştirdiği cam vitrinle, sanat eserlerinin sergileme alanı olarak bilinen galeri mekânı içerisinde özerk bir mekân oluşturduğu düşünülebilir.

### **2. Kesit: Üstteki İki Adet Süpürge Makinesi**



**Resim 60:** Jeff Koons - New Hoover Convertibles,  
New Shelton Wet/Drys 5-Gallon Doubledecker (Detay)

Bu kesitte, aynı modelde (birbiriyle tıpatıp benzerlik gösteren) iki adet süpürge makinesi görülmektedir. Makinelerin duruşu birbirinin kopyası gibidir. Bir

insanın bedenini sarıp sarmalaması gibi, makinelerin hortumları aynı yönde makinelerin gövdelerini sarmalıyor. Birbirine simetri aynı marka ve modelde iki süpürge makinesi ile endüstrinin seri üretim mantığına gönderme yapıldığı söylenebilir. Kolisinden çıkartılıp hiç kullanılmamışçasına pürüzsüz bir yüzeye sahip nesnelere, adeta izleyicilerin ilgisini çekerek ‘estetik beğeni’ düzeylerini arttırmaya çalıştığı düşünülebilir.

### 3. Kesit: Alttaki Üç Adet Süpürge Makinesi



**Resim 61:** Jeff Koons - New Hoover Convertibles,  
New Shelton Wet/Dry 5-Gallon Doubledecker (Detay)

Tıpkı cam vitrinin üst bölmesindeki gibi alt bölmede farklı markanın aynı modelinden üç adet süpürge makinesi yer almaktadır. Birbirine simetri, yanyana dizilen süpürge makineleri “...asla yaşlanmamaya, sürekli genç kalmaya yazgılanmış gibidir. Koons, tüketim piyasalarındaki sıradan bir nesneyi alıp, onu bir cam fanusun içerisinde hipergerçekleştirmektedir” (Şahiner, 2008: 115). Şahiner’in de ifade ettiği gibi Koons, süpürge makinelerine farklı bir misyon yüklemiştir. Bu misyon,

Baudrillard'ın 'Simülasyon Kuramı' ile, “-gerçeklikle simülasyon arasındaki kaymayı pekiştiren bir işaretler dizisi-” (Whitham ve Pooke, 2013: 85) olarak açıklamıştır.

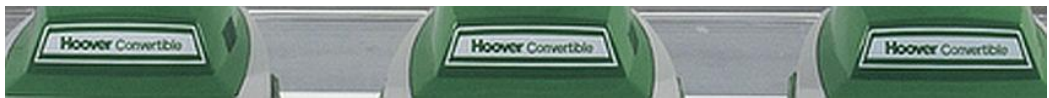
#### 4. Kesit: Florasan



**Resim 62:** Jeff Koons - New Hoover Convertibles,  
New Shelton Wet/Drys 5-Gallon Doubledecker (Detay)

Sanatçı çalışmasında, büyük bir cam vitrini ikiye bölerek süpürge makinelerini yerleştirmiştir. Her bölmenin altına florasanların rahatlıkla yerleştirilebileceği küçük bölmelere yer vermiştir. Koons, her bölmeye altı adet florasanı yukarıyı aydınlatacak şekilde yanyana yerleştirmiştir. Florasanlardan yayılan ışığın cam vitrinden yansyarak, süpürge makinelerine ışıltılı, büyülü bir atmosfer sağladığını düşünmek yanlış olmaz. Tıpkı, oto galerilerinde sıfır kilometre araçların hergün cilalanıp, ışık sistemiyle alıcısına göz kırpması gibi. İzleyicilerin, *'aynı model ve marka süpürge makinesine sahibim ve her gün temizlik için kullanıyorum. Peki, cam vitrin içerisindeki makineleri bu kadar cazip (etkileyici) kılan nedir?'* Sorusunu sormaları doğaldır. Belkide sanatçı, izleyicilerin bu soru ekseninde düşüncelerini amaçladığı söylenebilir.

#### 5. Kesit: Süpürge Makinelerinin Markası



**Resim 63:** Jeff Koons - New Hoover Convertibles,  
New Shelton Wet/Drys 5-Gallon Doubledecker (Detay)

Marka bir ürünün kimliği gibidir. Sanat eserlerinde de isim eserin kimliğini yansıtır. Koons çalışmasında, 'Hoover Convertible' markalı süpürge makineleri kullanmıştır. “New Hoover Convertibles pazarlama ve tüketim eleştirisi olarak da görülebilir. Eser çağdaş kültürdeki materyalist değerler, insanların aklını çelen

reklamlar, ikna yöntemleri, arzu ve mülkiyetin manipülasyonu hakkında ironik bir gönderme olarak algılanabilir” (Whitham ve Pooke, 2013: 55). Sanatçının çalışmasında bu markalı ürünleri kullanmasının nedenleri bilinmemesine rağmen bazı çıkarımlar yapılabilir. Belki de sanatçının çocukluğunda karşılaştığı ya da ailesi tarafından evde kullanılan ilk süpürge markası olabilir. Süpürge makineleri ilk üretildiği süreçte, toplumun sadece elit tabakasının ulaşabileceği aletler konumunda iken, zamanla toplumun tüm katmanlarının erişebileceği nesnelere haline gelmiştir. Koons bu çalışmasında, özellikle ‘Hoover Convertible’ markasını tercih ederken, ‘kalite, lüks, pahalı, beğeni, moda, talep, vb.’ etkenleri göz önünde bulundurmuş olabilir.

#### ***Uzam:***

Koons’un (Resim 57) çalışmasında, galeri ya da benzeri bir iç mekânda üstüste konulmuş, ebatları farklı, her tarafı kapalı cam kutuların (konteyner) içerisinde elektrikli süpürge makineleri yer almaktadır. Sanatçının, eserde kullandığı nesnelere için mekân içerisinde özerk bir mekân yarattığı söylenebilir.

#### ***Zaman:***

Çalışmada, zaman kavramını kesin olarak belirleyebileceğimiz bir göstergeye rastlanmamıştır. Fakat çalışmanın adında geçen ve enstalasyon çalışmasında dilsel gösterge olarak kullanılan elektrikli süpürge makinelerinin model ve markalarından (Hoover Convertibles - Shelton Wet/Drys) yola çıkıldığı takdirde zaman kavramı açıklanabilir. Çalışmada, geçmiş-şimdiki ve gelecek zaman kavramları sanatın gelişim süreci göz önünde bulundurularak ortaya çıkartılabilir. Bu eserde; sanatın geçmişine, üretildiği döneme ve gelecekteki muhtemel durumuna yönelik kod ve şifrelere ulaşılabilir.

GÖSTERGE	DÜZANLAM	YANANLAM
Elektrikli Süpürge Makinesi	Cansız / Nesne / Alet / Araç	Çağdaşlık / Refah Düzeyi / Seri Üretim / Teknoloji / Gelişmişlik /Endüstri Ürünü
Cam Kutu (Vitrin)	Cansız / Nesne / Cam / Kutu	Şeffaflık / Açıklık / Tutsaklık / Dış Etkenlerden Koruma / Teşhir Alanı /
Florasın	Cansız / Işık / Aydınlık / Nesne	Büyülü Atmosfer Oluşturma / Açığa Çıkarma / Dikkat Çekme / Değer Katma
Yeşil	Cansız / Renk	Rahatlık / Huzur / Mutluluk / Temizlik / Güven / Ferahlık
Beyaz	Cansız / Renk	Safılık / Temizlik / Güven / İstikrar / Asillik / Masumiyet
Gri	Cansız / Renk	Ciddiyet / Durağanlık / Karamsarlık / Uzlaşımçı

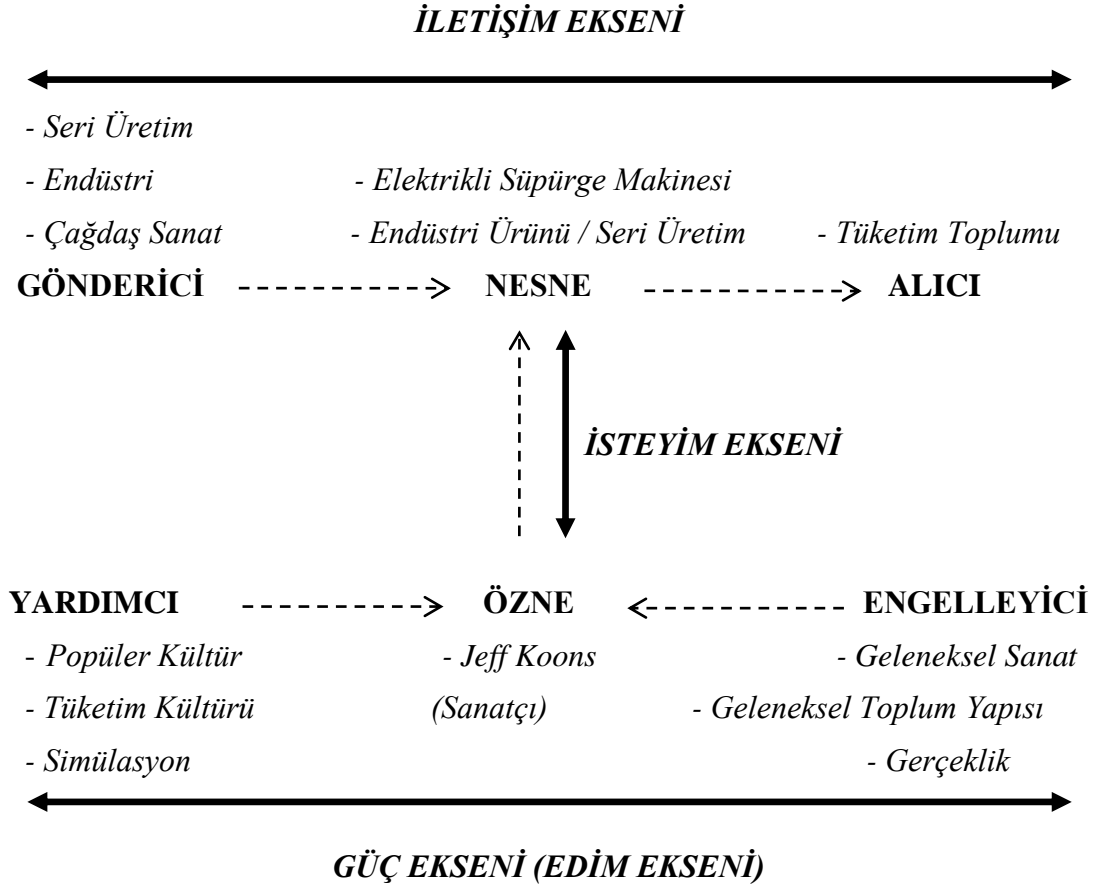
Şekil 15: “New Hoover Convertibles, New Shelton Wet/Drys 5-Gallon Doubledecker”

İsimli Çalışmada Tespit Edilen Düzanlam ve Yananlamlar

### 3. 1. 1. 2 Anlatsal Düzey

Cam kutuların içerisinde yer alan olağanüstü denilebilecek pürüzsüz şekilde temizlenmiş vaziyette görülmektedir. İzleyiciyi büyüleyecek derecede üzerinde etki bırakan bu çalışmalar, bu noktadan itibaren evlerde kullanılan aynı marka elektrikli süpürge makinelerinden farklı bir konuma geçmiştir. “Bu süpürgeler artık gerçek değildir, hiper-gerçektir” (Şahiner, 2008: 112). Koons, 1980’lerin tüketim nesnelere arasında yer alan elektrikli süpürge makinesi gibi toplum için faydalı bir gereksinim olan bu nesneyi, işlevsel özelliklerinden koparma davranışını ortaya koymuştur. Tıpkı Duchamp’ın ortaya koyduğu sanat anlayışında olduğu gibi hazır nesnelere fonksiyonel özelliklerinden kurtararak onlara farklı anlamlar yüklenmesi gibi. Bu durum Koons’un sanat anlayışının temellerinin Duchamp’ın “readymade”lerine dayandığı gerçeğini ortaya çıkarmaktadır (Fineberg, 2014: 458). “...bir dükkândan satın alınan ve sanatçı tarafından biçimlendirilmeyen bir nesneye sanat statüsü verilmiştir. Bu, söz konusu nesnenin kültürel duruşunu ve finansal değerini artırmıştır” (Whitham ve Pooke, 2013: 57). Bu ifadeler ışığında, cam kutuların

içerisine konulan süpürge makineleri izleyici açısından ulaşılamaz bir konuma yükseltildiği söylenebilir. Tozu, kiri, vb. temizlemek için üretilen süpürge makineleri pürüzsüz temiz bir yüzeye sahiptir. Sanatçı, çalışmasında kullandığı elektrikli süpürge makinelerini üretiliş amacı gereği sahip oldukları işlevsel özelliklerden arındırarak, onlara farklı bir görev yüklemiştir.



**Şekil 16:** “New Hoover Convertibles, New Shelton Wet/Drys 5-Gallon Doubledecker”

İsimli Çalışmanın Eyleyenler Şeması

**a- İletişim Eksenini (Gönderici - Nesne - Alıcı):**

Toplumun sanat algısında dönemsel olarak değişimler görülmüştür. Bunun en önemli nedenlerinin başında sosyo-kültürel etkenler gelmektedir. Toplumun, *gelenekçi sanat* değerlerine yaklaşımı ile *çağdaş sanat* değerlerine yaklaşımı arasında farklar görülmektedir. Koons’un “New Hoover Convertibles, New Shelton Wet/Drys 5-Gallon Doubledecker” isimli çalışmasında kullanılan nesnelere, modern sanat gözüyle toplumda sanat eseri değeri bulmaz. Fakat çağdaş sanat, günlük hayatta kullanılan her türlü nesnenin sanatsal üretimlerde kullanılabileceğini savunur.

Üstelik bu nesnelere, endüstri seri şekilde üretilen tüketim toplumunun kullanımına sunmuştur. “Yeniden-üretim tekniği, yeniden-üretilmiş olanı geleneğin alanından koparıp almaktadır” (Benjamin, 2013: 55). Geleneksel sanat anlayışıyla yetişen toplum, çağdaş sanat karşısında (çağdaş sanat sürecinde üretilen sanatsal formların anlamlandırılması noktasında zorluklar yaşanmıştır) etkisiz kalmıştır. Modern sanatta eser çözümlemelerinde sanatçı sürece dâhil edilirken, çağdaş sanatta eser sanatçıdan bağımsız olarak değerlendirilir. “Yani bir eser üzerinde sanatçının tutumu ile herhangi bir alıcının tutumu arasında hiçbir fark yoktur” (Erinç, 2011: 144). Endüstrileşmeyle beraber seri şekilde üretilen nesnelere tüketim toplumunun kullanımına sunulmuştur. Sonuç olarak, sürekli tüketen bir toplum ortaya çıkmıştır. Bu toplumsal sorunun sanat eserlerinin oluşum süreçlerinde etkili olduğu söylenebilir. Koons’un çalışmalarını analiz etmek isteyen izleyiciler, sanatçının kullandığı göstergeleri inceleyerek sonuca ulaşır. Enstalasyon çalışmalarında, göstergelerin anlambirimcilerinin teker teker analiz edilip aralarındaki ilişkinin ortaya konulmasında, sanatçının duygu ve düşüncelerinden ziyade dönemin sosyo-kültürel yapısı göz önünde bulundurulmalıdır.

#### ***b- İsteyim Ekseni (Özne - Nesne):***

Koons’un çalışmalarında “...metanın sahte aurası sanatın kayıp aurasının yerine yerleştirilir (...)...metanın hazır-yapıtı sanatın sırlarını açıklayan bir düzenden onu yeniden sırlara boğan bir düzeneğe çevirdiğini ...” (Foster, 2009: 149) iddia eder. Jeff Koons bu çalışmada kullandığı elektrikli süpürge makinelerini tüketim nesnesi modundan çıkartarak sanat eseri statüsüne yükseltmiştir. Bu ekseninde özne ve nesne birbirini tamamlayan iki olgudur. Sanatçı (özne) olmadan elektrikli süpürge makinelerinden (nesne) söz edemeyiz. Yani, aralarında ilişki kuramayız. Bir bakıma nesneyi anlamlı kılan öznedir. Aksi takdirde eserde kullanılan nesnelere beyaz eşya dükkânındaki sıradan süpürge makinelerinden hiçbir farkı kalmazdı. Nesnenin varlığı ise, sanatçıya kimlik kazandırmıştır. Koons’un elektrikli süpürge makinesine yüklediği yeni anlam ile toplumun belleğinde yer alan süpürge makinesi nesnesine yüklenen anlam arasında farklılıkların ortaya çıktığı söylenebilir. Nesnenin toplum algısındaki yeri ‘tüketim nesnesi statüsünde kullanılan işlevsel bir araç’ iken sanatçının çabalarıyla ‘işlevinden arındırılarak sanat nesnesi’ haline dönüşmüştür.

### ***c- Güç Ekseni (Edim Ekseni: Yardımcı – Özne - Engelleyici):***

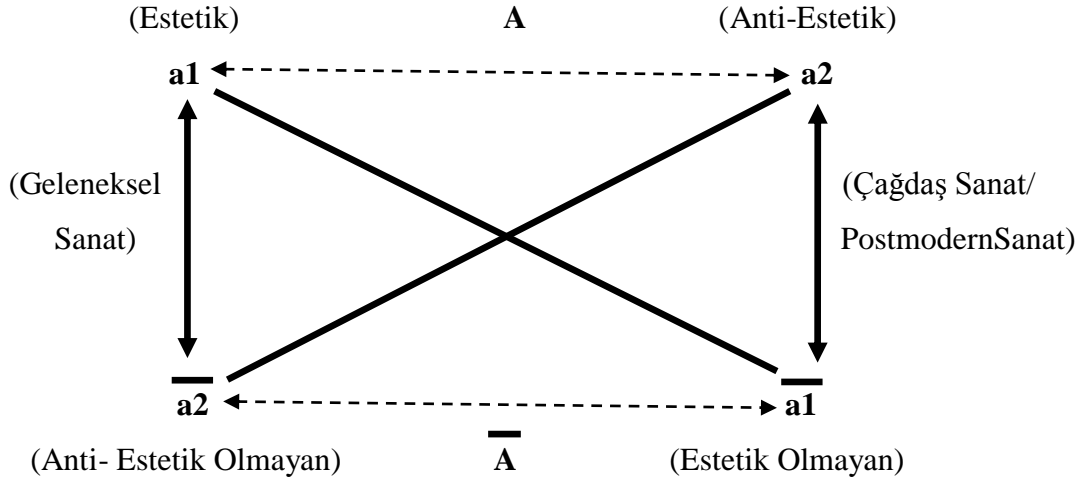
Çağdaş sanat/postmodern sanat, “...sanatın kitleselleşmesini ve kitleselleşirken endüstriyellesmesini, endüstriyellesirken kitlelerce para karşılığında tüketilmesi anlamına da gelmektedir” (Giderer, 2003: 108). Sanatçı, sanatsal üretimlerinde sosyo-kültürel yapıdan bağımsız hareket edemez. Oluşturduğu sanatsal formlarda, o dönemin kültürel değerlerinin izine rastlanır. Sanatçıyı bu süreçte teşvik eden etkenlerin yanında engellemeye çalışan etkenler de vardır. Koons’un çalışmasında, 1950’lerden sonra tüketim toplumu olgusunun giderek kapsam alanını genişletmesi, sanatçıların dikkatini çekmiştir. Koons da bu sanatçılardan biridir. Koons’un sanatsal üretimlerini oluştururken tüketim kültüründen esinlenmiştir. 1980’lerde sanatçı çalışmalarında tüketim nesnelere yer vermiştir. Önemli çalışmalarının başında elektrikli süpürge makinelerini cam kutuların içerisinde sergilediği çalışmalardır. Sanatçıya göre, ‘tüketim nesnelere sanat nesnesine dönüştürülmüştür’. Fakat geleneksel sanatın kuralları bu açıklamayı reddederek, bu çalışmaları sanat eseri statüsüne almak istememiştir. Onlara göre kullanılan nesnelere, her evde halıları temizlemek için kullanılan süpürge makinelerinden farkları yoktur. Fakat Dadaistlerin sanat anlayışı ile temellenen çağdaş sanatın temsilcileri, günlük hayatta kullanılan her türlü nesnenin işlevinden arındırılarak sergi salonu ya da galeri mekânlarında sanat nesnesi statüsüne yükseltilebileceği görüşünü benimsenmişlerdir. Bu bağlamda, nesnelere *gerçeklik* bağlamından *simülasyon (kopya)* evresine geçiş yaptığı söylenebilir.

### **3. 1. 1. 3 İzleksel Düzey**

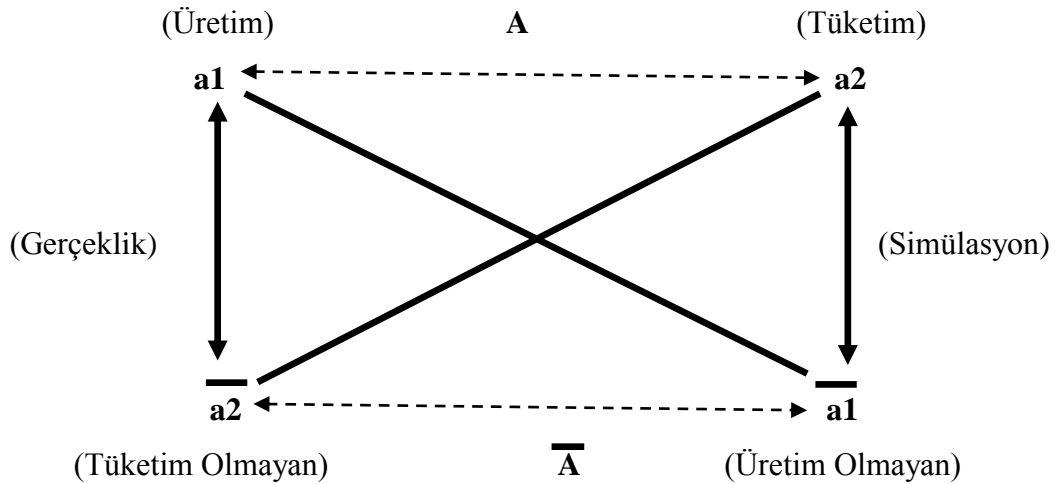
Jeff Koons’un sanatsal üretimlerinde, “...gelişmiş batı toplumunun kültürel altyapısının yapay doğasını...” izleyiciye sunar (Şahiner, 2008: 112-114 arası).Koons’un bu çalışması, “Baudrillard’ın hipergerçeklik olarak adlandırdığı şey, yani orijinal olmama halinin yayılması ve bir simülasyon dünyasında kendi gerçekliğimiz sandığımız şeylerin yaratılması da söz konusudur” (Whitham ve Pooke, 2013: 85-86). Koons’un Resim 57’deki çalışmasında kullandığı süpürge makinelerine, tüketim toplumunda ulaşılması zor, popüler, kaliteli, değerli, pahalı, gibi nitelikler yüklemiştir. Koons’un “New Hoover Convertibles, New Shelton Wet/Drys 5-Gallon Doubledecker” isimli çalışmasının izleksel düzeyinde, derinlerde



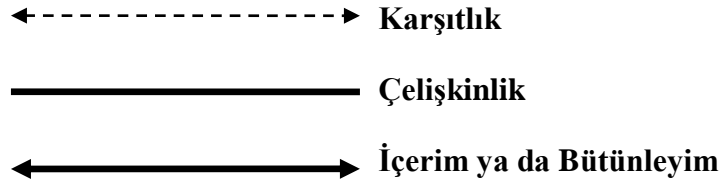
yatan anlamların ortaya çıkartılması gerekmektedir. Eserin izleksel düzeyinin ortaya çıkartılması noktasında, betisel ve anlatısal düzeyde elde edilen değerler büyük önem arz eder. Bu aşamalardan toplanan veriler ekseninde eserde yer alan temel karşıtlıklar tespit edilerek açıklanmıştır.



**Şekil 17:** “New Hoover Convertibles, New Shelton Wet/Drys 5-Gallon Doubledecker” İsimli Çalışmanın Greimas’ın Göstergibilimsel Dörtgene Uyarlanması



**Şekil 18:** “New Hoover Convertibles, New Shelton Wet/Drys 5-Gallon Doubledecker” İsimli Çalışmanın Greimas’ın Göstergibilimsel Dörtgene Uyarlanması



<b>TEMEL KARŞITLIKLAR</b>	
Aydınlık	Karanlık
İşlevsel (Fonksiyonlu)	İşlevsel Olmayan (Fonksiyonsuz)
Teklik (Biriciklik)	Çokluk (Seri Üretim)
Geleneksel	Çağdaş
Yeni	Eski
Temiz	Kirli
Gerçeklik	Simülasyon
Üretim	Tüketim
Estetik	Anti-Estetik

**Şekil 19:** “New Hoover Convertibles, New Shelton Wet/Drys 5-Gallon Doubledecker”  
İsimli Çalışmada Tespit Edilen Temel Karşıtlıklar

<b>Aydınlık</b>	<b>Karanlık</b>
-----------------	-----------------

Jeff Koons, elektrikli süpürge makinelerine “...floresan camekân ışıklarıyla kutsal bir mekân gibi zarif bir pleksiglas vitrinine koyarak elektrik süpürgesine epik bir konum verir. Koons için o hem estetik bir obje (...) hem de toplumsal bir ikondur” (Fineberg, 2014: 458). Nesnelere aydınlatmak için kullanılan floresanlar, tıpkı sahnede tüm ışıkların çevirildiği bir süperstar gibi, süpürge makinelerine büyümlü bir atmosfer yarattığı söylenebilir.

<b>İşlevsel (Fonksiyonlu)</b>	<b>İşlevsel Olmayan (Fonksiyonsuz)</b>
-----------------------------------	--

Jeff Koons'un "New Hoover Convertibles, New Shelton Wet/Drys 5-Gallon Doubledecker" isimli enstalasyon çalışmasında yer alan elektrikli süpürge makinelerini görenler, bu makinelerin mağazalarda satılan aynı model ve markaya sahip makineler ile arasındaki farkı sorgulayabilirler. Bu noktada şu açıklamayı yapmak yerinde olacaktır. Pop-Art sanatçılarından Andy Warhol'un 'Brillo Kutuları (1969)' isimli çalışması için de aynı yaklaşımlar sergilenmiştir. Warhol'un, 'sanatçı için her türlü endüstri ürünü sanatsal çalışmalarda kullanılabilir' tezi Koons'un çalışmalarına ilham kaynağı olduğu söylenebilir. Süpürge makineleri, mağazaların raflarında üretiliş amacına yönelik işlevsel araçlar iken, sergi ya da galeri gibi ortamlarda fonksiyonel özelliklerinden arındırılarak sanat nesnesi evreninde farklı bir boyuta yerleştirilmiştir. Sanatçı bu düzenlemede nesne ya da nesnelere yeni bir kimlik kazandırmıştır. Sonuç olarak, Koons'un çalışmasında kullandığı göstergelerin (süpürge makineleri) sanat eseri statüsünde değerlendirildiği söylenebilir.

<b>Teklik (Biriciklik)</b>	<b>Çokluk (Seri Üretim)</b>
--------------------------------	---------------------------------

"Sanat eseri benzersiz ve bireyseldir; yalnızca bir new Hoover convertibles vardır ama aynı zamanda bu toplu üretim ve çoğaltmanın ürünüdür. Bu durum anlayışımızı karmaşılaştırır ve sorunsallaştırır" (Whitham ve Pooke, 2013: 86). Sanat eserinin en önemli özelliklerinden bir tanesi '*biriciklik*' özelliğidir (Benjamin, 2013: 53). Özellikle 1950'lerden sonra Pop-Art akımıyla başlayan sanat eserlerinin seri üretim mantığı sanatı tartışır hale getirmiştir. Özellikle standartlaşmış seri üretilen sanayi ürünlerinin sergi ya da galeri gibi mekânlarda sanat eseri olarak sunulması karşısında izleyicinin, eseri anlamlandırma noktasında zorluk yaşadığı söylenebilir. Aynı şekilde Koons'un çalışmalarında biçimden çok derinlerde yatan anlam ön plana çıkmıştır. Her ne kadar sanatçının kullandığı imgeler (göstergeler) toplumun gündelik hayatta tükettiği nesnelere işaret ediyor ise de, bu üretimlerde sanatçı farklı mesajlar üzerinde durnuştur. Benjamin'in de ifade ettiği gibi sanat eserinin 'biricikliği, özgünlüğü' yani eşsizliği sanatın doğasında vardır. Fakat Koons hemen hemen çoğu evde bulunan seri üretim tekniğiyle çoğaltılan tüketim nesnesi statüsü kazanmış elektrikli süpürge makinelerini alıp sanat eseri barkodu ile

izleyiciye sunmuştur. Bu durum sanatın özgünlük/biriciklik ilkesine aykırıdır. Bu noktada bir zıtlık söz konusudur.

<b>Geleneksel</b>	<b>Çağdaş</b>
-------------------	---------------

1950’lerde sanat eleştirmeni Arthur Danto’nun ortaya atmış olduğu ‘Sanatın Sonu Tezi’nde yer alan eleştirel bakış, Koons’un sanat anlayışını da kapsadığı söylenebilir. Danto, Andy Warhol’un ‘Brillo Kutuları’ çalışması için, geleneksel sanat anlayışı dışında üretilen bir çalışma ifadesini kullanmıştır. Dolayısıyla Warhol’un çalışmasının farklı bir eksende değerlendirilmesi gerektiğini belirtmiştir. Danto, geleneksel sanat anlayışının sona erdiğini ve yeni bir sanat anlayışının başladığını vurgulamıştır. Yeni sanat anlayışı ile çağdaş sanat sürecinde ortaya çıkan postmodern sanat anlayışını ifade etmiştir. Danto’nun ifade ettiği ‘Sanatın Sonundan Sonra’ ki süreçte üretilen sanatsal formları kapsamaktadır (Danto, 2014a: 60-61). Koons’un çalışmaları geleneksel sanat formlarından ziyade çağdaş sanat formları ile donatılmıştır. Dolayısıyla, bu çalışmaların çözümlenme sürecinde dönemin kültürel değerleri göz önünde bulundurulmalıdır.

<b>Yeni</b>	<b>Eski</b>
-------------	-------------

Kendi mühürlü ışıklı klinik kutularında Koons, bir zamanlar yeni süpürgelerinin şimdi eski sanatta ve ticarete, hayatta, herşeyin aynı noktada olduğu yerdeki sonsuz “*yeni ve taze*” arayışımızın boşunallığının (beyhudeliğin) altını çizer. Yeni serisi, 1980 de başladı fakat birçok heykel serinin son anına kadar tamamlanmadı çünkü üretmek için fahiş derecede pahalıydılar (tüm Koons parçaları gibi). Bu çalışmalarda göze çarpan “Yeni” serisinde işler yeni ürünlerin reklamını yapan ve yüksek sanat ile reklam arasındaki farka dikkat çeken billboardlar gibiydi. Koons’un çalışmalarında kullandığı elektrikli süpürge makinelerinin hiçbir tanesi gündelik yaşamda kullanılmadı. Koons onların kullanılmamış ve bozulmamış olanlarını bulmaya çalıştığı kadar onların kullanılmasının da onları mahvedeceğini iddia etmiştir. Buna karşın, onlar arzusunun keskin şekilli objeleri olarak ışıkla etkisi artırılmış bir şekilde, değerli taşlar gibi bir mağazanın vitrininde izleyiciye sunuldu (<http://www.thecityreview.com/koons.html> Erişim Tarihi: 02. 05. 2016). Elektrikli süpürge makinesi üretiliş amacı doğrultusunda tozu, kiri, vb. temizlemek için kullanılan bir araçtır. Koons’un çalışmasında bu tanım ‘eski’ye gönderme

yapmaktadır. Süpürge makinesine sonradan kazandırılan statü için de ‘yeni’ kavramına gönderme yaptığı söylenebilir.

<b>Temiz</b>	<b>Kirli</b>
--------------	--------------

Koons’un bu çalışmasında, elektrikli süpürge makineleri tozdan kirden arındırılmış, eşsiz bir pürüzsüzlükte ve cam kutuların içerisinde arındırılmış bir alanda izleyiciye sunulmaktadır. İzleyici istese bile nesnelere dokunamaz. Adeta sanatçı süpürge makinelerini cam kutularla koruma altına almıştır. Bu noktada şu soru sorulabilir. ‘Kiri temizlemek için kullanılan süpürge makinesi niçin cam vitrinlerin içerisinde temiz pürüzsüz bir şekilde sergilenmektedir?’ Koons bu noktada tüketim nesnesi olan süpürge makineleri için, mağazalarda satılan aynı marka makinelerin sergi ortamında yeni bir sanatsal kimlik kazanarak ışıklar içerisinde pürüzsüz, ışıltılı ve büyümlü bir atmosferde sergilenip eski işlevinden arındırıldığını ifade eder. Artık Koons’un elektrikli süpürge makineleri sanat eseri statüsü kazanmıştır. Tıpkı sanatsal alt yapısını oluştururken esinlendiği Marcel Duchamp’ın Çeşme’si (Pisivar 1917), Man Ray’in The Gift (1921) ve Andy Warhol’un Brillo Boxes (Brillo Kutuları 1969) çalışmaları gibi.

<b>Gerçeklik</b>	<b>Simülasyon</b>
------------------	-------------------

Whitham ve Pooke’a göre, “Sanat orjinalliğın ve bireyselliğın bir işaretiyse, New Hoover Convertibles gerçeklik ve simülasyon arasındaki kaymanın bir paradigması olarak görülebilir”. Elektrik süpürgeleri gerçek işlevlerine yönelik satın alındıklarında ödenen para, Koons’un çalışmasında görüldüğü üzere cam kutuların içerisinde ve floresan ışıklarının parıltıları arasında oluşturulan büyümlü atmosferde satın alınacak ürünler (elektrikli süpürge makineleri) çok daha pahalı olacaktır (Whitham ve Pooke, 2013: 86). Bu büyümlü atmosfer izleyiciyi etkisi altına alacaktır. Whitham ve Pooke’un da belirttiği gibi, Koons’un çalışmasında kullanılan elektrikli süpürge makineleri ‘gerçeklik’ ekseninden koparılarak ‘simülasyon’ eksenine yerleştirilmiştir. Dolayısıyla sanatçı, gündelik yaşamda kullanılan tüketim nesnesi olan elektrikli süpürge makinelerine sanat statüsünde yeni yapay bir kimlik kazandırmayı amaçladığı söylenebilir.

<b>Üretim</b>	<b>Tüketim</b>
---------------	----------------

Yeniden-üretim çağında sanat eseri bilindik atmosferinden uzaklaşarak kendine özel bir atmosfer yaratmıştır. Bu noktada ortaya çıkan sanatsal üretimler bilindik sanat anlamının dışında farklı anlamları da beraberinde getirir (Benjamin, 2013: 55). Bilindiği üzere sanat eseri özgünlüğüyle ön plandadır. Makineleşen dünyada sanat eserinin de yeniden-üretilmesi (seri üretim) beraberinde ‘*Sanat eseri nasıl olmalıdır?*’ sorusunu getirmektedir. Özellikle dünya savaşlarından sonra sanayileşen dünya, endüstri ürünlerini hayatın tüm alanlarına sokmuştur. Bu ürünler bir yandan üretilerek diğer yandan üretilen ürünlerinin tüketilmesi için değişik türden projeler geliştirilmiştir. Sanat, 1950 sonrasında bu projenin elemanı oldu. Sadece endüstri ürünlerini tüketim toplumuna sunmakla kalmadı, aynı zamanda endüstri ürünlerini sanatın nesnesi olarak kullandı (Andy Warhol, Jeff Koons, vb.). Bunu yaparken de sanat anlayışlarının kuramsal alt yapılarını oluşturarak izleyici nezdinde karşılık bulmaya çalışılmıştır. Özellikle 1980 sonrası Çağdaş Sanat sürecinde Jeff Koons, bu eksende sanat anlayışını temellendirmiştir. Sanatçının yaptığı elektrikli süpürge makineleri serisinde, seri üretim tekniğiyle çoğaltılan elektrikli süpürge makinelerini sergi ya da galeri mekânlarında kendine has üslubuyla sanat izleyicisine sunmuştur. Sanatçı, bu tarzda birçok benzer çalışma yapmıştır. Seri üretilen endüstri ürünlerini kullanarak seri şekilde üretilen sanat eserleri oluşturmuştur. Jeff Koons’un cam kutular içerisine yerleştirdiği elektrikli süpürge makineleri, sanat tüketicisi için artık evdeki aynı marka ve modelde olan elektrikli süpürge makinelerinde çok daha pahalı (değerli) idi. Bunu sağlayan Baudrillard’ın ifadesiyle, ‘nesnelere büyümlü bir hava katarak *simülasyon* etkisi yaratma çabasıydı’.

<b>Estetik</b>	<b>Anti-Estetik</b>
----------------	---------------------

Estetik kavramı modern sanatta ve çağdaş sanat/postmodern sanatta farklı konumlandırılmıştır. Modern sanatın *estetik* anlayışını postmodernistler reddetmişlerdir. Şaylan, postmodern sanattaki ‘*estetik*’ ölçütünü ‘*gövdenin estetiği*’ şeklinde isimlendirmiştir. Bu ifade izleyicinin sanat eseri karşısında gösterdiği reaksiyona işaret eder. Esere karşı tepkinin boyutu o eserin değerini arttıracaktır. Çağdaş sanatın (postmodern sanatın) görevi, sanat izleyicisine eser karşısında en yüksek duygusal yoğunluğu yaşatmaktır. “Böylece estetik ölçüt, gövde için hazzın olabilecek en yüksek düzeyde gerçekleştirilmesi olarak tanımlanabilecektir”. Çağdaş

ya da postmodern sanatçılar için estetik kavramı *popülist* bir çerçevede değerlendirilmelidir. "...kitlenin beğenisi ile sanatsal ürünün estetik değeri arasında, buna göre doğrusal bir orantı vardır". Modern sanat anlayışının, kuralları dışında üretilen ve toplumu etkileyen sanat eserlerini değersiz bulan tavrı hatalıdır (Şaylan, 2009: 119-122 arası). Şaylan'ın da belirttiği üzere modernistlerin, sanatı elit toplumun tekelinde gören tavırları postmodernistler tarafından reddedilmiştir. Bir bakıma çağdaş sanat, sanattan dışlanan kitlenin sanata dâhil ediliş sürecidir. Jeff Koons'un yapmış olduğu çalışma, Şaylan'ın ifadesiyle 'sanat eseri karşısında izleyicinin gösterdiği reaksiyon' derecesiyle orantılıdır. Çünkü neredeyse her beyaz eşya mağazasında satılan elektrikli süpürge makineleriyle galeri ortamında karşılaşan izleyici, iki farklı ortamda karşılaştıkları aynı marka ve modeldeki nesneye beğeni noktasında farklı oranlarda tepki göstermiştir. Bu tepkinin farklılığını sağlayan şey, Koons'un elektrikli süpürge makinelerine kazandırdığı büyümlü atmosferden kaynaklandığı söyleyebiliriz.

### 3. 1. 2 Guillaume Bijl

*"Neuer Supermarkt (Your Supermarket)", 1990-2002*

Belçikalı sanatçı Guillaume Bijl (1946) özellikle 1970'lerden bu yana geniş çaplı araştırmalar yürüterek sosyal hayattaki değişimleri meta olarak ele alıp nesnelere arasındaki eşdeğerlilikleri ve farklı sosyal durumların benzerliklerini müze ve galeri ortamlarında göstermek amacıyla enstalasyonlar oluşturmuştur. Bu enstalasyonlar mobilya, dekor, bitkiler ve ilgili teknolojiler dâhil olmak üzere uygun mimari özellikleri (asli görünümüleri) ile titizlikle yeniden oluşturuluyordu. Bijl, neredeyse 30 yıldır bireylerin sosyal yaşam içindeki davranışlarını nesne ve mekân boşluklarını kullanarak çalışmalarını sergiledi. Sanatçının yapmış olduğu enstalasyonlar çağdaş sermayenin etkilendiği ve takip ettiği çalışmalardı. Duchamp'ın 1914 yılında yapmış olduğu 'Şişe Rafı' isimli çalışmasının satın alınması, tüketim sektörünün yaratıcı potansiyelini ortaya koymuştur. Bijl de çalışmalarını oluştururken tüketim toplumunun alışkanlıklarından beslenmiştir (Cummings ve Lewandowska, 2006: 415-416). Guillaume Bijl, kendi kendini yetiştirmiş bir sanatçıdır. O farklı yerlerde, farklı zamanlarda ve farklı aşamalarda dönemini bir parça görselleştirmek (yansıtmak) isteyen bir sanatçıdır. Bijl, 1962'den 1969 yılına kadar bir ressamdı. Fakat o bu

çalışmaları asla sergilemeyecekti. Çünkü resim sanatçının duygusunu, ifade gücünü etkili ve güçlü bir şekilde sunabilmek için yeterli değildi. Bu yüzden duygu ve düşüncelerini topluma aktarabilecek alternatif alanlara yöneldi. Bijl, 1970'li yılların ortalarında 'Behandeligen' başlıklı bir dizi çalışma başlattı. Onun gerçeklikle bir sanat formu kullanarak ilişki kurma arzusu, onu takip eden tedavi planları; kilise, eğitim, ordu, yolculuk, cinsellik ve psikiyatriye vasiyet etmesine liderlik etmiştir. Pratik nedenlerden dolayı kâğıt üzerinde oluşturulan düzenlemelerdi. Bu seri, sanatçının daha sonraki enstalasyon dönüşüm düzenlemelerinin temelini oluşturur. Bijl, enstalasyon çalışmalarında gerçek hayatta sosyal sahneleri (sosyal yaşamın geçtiği alanlar), müze ya da galeri ortamı oluşturarak yeniden inşa etmiştir ([http://s3.amazonaws.com/mhka\\_ensembles\\_production/assets/the\\_vault\\_original/00/012/805/original/25\\_-\\_Bijl\\_700\\_woorden\\_EN.pdf?1349192760](http://s3.amazonaws.com/mhka_ensembles_production/assets/the_vault_original/00/012/805/original/25_-_Bijl_700_woorden_EN.pdf?1349192760) Erişim Tarihi: 11. 05. 2016). Bu ifadeler ışığında Bijl'e göre sanatçı duygusunu izleyiciye vurgulu (tesirli) bir şekilde aktarmalıdır. Sanatçının yapmış olduğu enstalasyon çalışmalarının konu bütünlüğüne bakıldığı zaman, toplumun sosyo-kültürel yaşantısını sürdürebilmesi için kullandığı eğlence merkezleri, alışveriş merkezleri, yaşam merkezleri, spor salonları, vb. bir çok alanı Bijl, sanatla ilişkilendirilebilecek alanlar olarak görmüştür. Oluşturmuş olduğu bu alanların benzerlerine sanat eseri kimliği kazandırabilmek için sergi ve galeri salonlarını tercih etmiştir. Sanatçının bu bağlamda yapmış olduğu 'Neuer Supermarkt (Your Supermarket)' isimli (Resim 64, 65 ve 66) enstalasyon çalışmasının göstergebilimsel çözümlemesi aşağıda yapılmıştır.





**Resim 64:** Guillaume Bijl, Neuer Supermarkt (Your Supermarket), 1990-2002  
(<http://www.cioran63.com/bijl1.jpg>)



**Resim 65:** Guillaume Bijl, Neuer Supermarkt (Your Supermarket), 1990-2002  
(<http://www.guillaumbijl.be/pages/transformations067.html>)



**Resim 66:** Guillaume Bijl, Neuer Supermarkt (Your Supermarket), 1990-2002

(<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/74/5d/e2/745de2a7acb780e2329e9846e526fba1.jpg>)

### 3. 1. 2. 1 Betisel Düzey

Nesne, mekan, süreç ve izleyici ilişkisini ön plana çıkaran bu enstalasyon çalışması, gerçek hayatta bireylerin günlük yaşamlarında kullandıkları tüketim nesnelерinin bulunduğu süpermarket görüntüsünü yansıtmaktadır. Guillaume Bijl'in 'Neuer Supermarkt (Your Supermarket)' isimli çalışmasına betisel düzeyde bakacak olursak; rafların ve reyonların arasından insanların rahatça geçebileceği (alışveriş arabaları dâhil) şekilde ürün rafları, süt ürünleri ve meyve-sebze reyonları tasarlanmıştır. Marketin içerisinde ürünlere bakan müşteriler görülmektedir. Raflarda ve reyonlarda her üründen birçok adet bulunmaktadır. Mekânın zemin ve tavanı gri renk, raflardaki rengarenk ürünler ile kontrast bir durum sergilemektedir. Tavanda asılı olan floresanların yaydığı ışık, raflardaki ürünleri ön plana çıkardığı görülmektedir. Bijl Enstalasyon çalışmasını, galeri benzeri bir mekânın bir tarafında oluşturmuştur. Galerinin diğer tarafı ise, sergi salonu olarak bırakılmıştır.

1. Kesit	Marketin Adı / Sponsor (Finansör)
2. Kesit	Ürün Rafları
3. Kesit	Süpermarket / Süpermarket Müşterisi
4. Kesit	Sanat Galerisi / Sanat İzleyicisi

Şekil 20: “Neuer Supermarkt (Your Supermarket)” İsimli Çalışmanın Kesitlere Ayrılması

### 1. Kesit: Marketin Adı / Sponsor (Finansör)



Resim 67: Guillaume Bijl, Neuer Supermarkt (Your Supermarket) (Detay)

Bijl, bu çalışmasını 2002 yılında Frankfurtta Schirn Kunsthalle sanat galerisinde Alman süpermarketi Tengemann desteğiyle ürünleri tedarik ederek oluşturmuştur. Sanatçı aynı çalışmanın benzerini 2003 yılında Liverpool’da Tate Gallery’de “Shopping” adıyla oluşturmuştur. Bu çalışmasının da finansörü olarak İngiliz süpermarketler zinciri Tesco gerekli olan ürün desteğini vermiştir. Hatta ürünlerin yerleştirilmesinden fiyatlandırılmasına kadar yapılan her türlü çalışma için kendi personelini görevlendirilmiştir (Whitham ve Pooke, 2013: 250-251). Görüldüğü üzere sanatçı, oluşturduğu sanatsal üretimlerinde ekonomik açıdan gerekli desteği görmüştür. Bijl’in sanat eserlerinde sermayenin önemi ve etkisi açıkça görülmektedir. Sanatçının çalışmasının ‘Tengemann’ tarafından desteklenmesi izleyicide şaşkınlık yaratabilir. Tüketim nesnelerini tüketicilere ulaştırmak için büyük çaba sarf eden ‘Tengemann’ süpermarketler zinciri, *‘raflardaki hiçbir ürünün müşteriye satılmayacağını bile bile sanatçıya niçin finans sağlar?’* Bu bakış açısı, sermayenin sanatı desteklediği izlenimini verebilir. Ya da firmanın ‘Your Supermarket’ isimli çalışma ile reklamını yapmayı amaçladığı da düşünülebilir.



## 2. Kesit: Ürün Rafları



**Resim 68:** Guillaume Bijl, Neuer Supermarkt  
(Your Supermarket) (Detay)

Whitham ve Pooke'a göre Guillaume Bijl, çalışmasını tüketim kültürü ile ilişkilendirerek oluşturmuştur. Bijl, tüketim kültüründen beslenen sanatçılar arasındadır. Sanatçı 'Your Supermarket' isimli çalışmasında tasarlamış olduğu sergi raflarına, "...ev ürünleri, içecekler, paketlenmiş, teneke konmuş ve taze gıdalarla dolu olan ve hatta sepetler, alışveriş arabaları ve kasaları da eksik olmayan "gerçek" bir dükkândır" (Whitham ve Pooke, 2013: 250-251). Sanatçının çalışmasında, raflar tıka basa ürünlerle doldurulmuştur. Tıpkı, gündelik tüketim ihtiyaçlarının temin edildiği marketlerde olduğu gibi, burada da tüm ürünlere fiyat etiketi koyulmuştur. Fakat hiçbir ürünün satışı yapılmamaktadır. Bu durum izleyicilerin aklına, '*madem ürünler satılmayacaktı o zaman sanatçının vermek istediği mesaj nedir?*' Sorusunu getirir. Sanatçı bu kesitte, seri üretilen aynı zamanda seri tüketilen nesnelere hiçbir zaman eksilmeyeceğini, sürekli tüketilenin yerine aynı hızda yenisinin konulacağına ve sonsuza kadar sürecin bu şekilde devam edeceğine işaret etmiş olabilir.

### 3. Süpermarket / Süpermarket Müşterisi



**Resim 69:** Guillaume Bijl, Neuer Supermarkt  
(Your Supermarket) (Detay)

“...alışveriş yaptığımız süpermarketle bir sanat çalışması olduğu için alışveriş yapamadığımız süpermarket arasında bir fark vardır (...) Bijl’in Your Supermarket adlı çalışması da bir sanat galerisinde olduğu için artık bir süpermarket değildir; bir dükkân gibi görünebilir ama o işlevi taşımaz” (Whitham ve Pooke, 2013: 251). Müşteriler için süpermarketler alış-veriş noktasında diğer alış-veriş merkezlerinden farklı bir konumdadır. Beyaz eşya mağazasına giden müşteri ürünleri kontrol eder fakat çoğunlukla farklı mağazalardan da fiyat alarak satın alma noktasında son kararını verir. Ya da giyim mağazasına giden müşteri, elbiseleri dener beğenmezse mağazadan ürün satın almadan çıkabilir. Fakat süpermarketler müşteriler için farklı konumdadır. Müşteri markete gider gerekli olan ürünleri satın alır. Sanatçının ‘Your Supermarket’ adlı çalışması ile satın alma güdüsüyle hareket eden bireylerin paraları olmasına rağmen raflardaki ürünlerden satın alamamalarının bir sonucu olarak yaşadıkları hayal kırıklığına vurgu yapılmaya çalışıldığı söylenebilir. Sanatçı, müşterilerin sergi sürecinde takındıkları tutum ve davranışları gözlemleyerek,

tepkilerini ölçmeye çalışmıştır. Belkide Bijl, bireylerin aşırı tüketimci tutumlarını frenlemeye yönelik eleştirel bir yaklaşım sergilemiş olabilir.

#### 4. Kesit: Sanat Galerisi / Sanat İzleyicisi



**Resim 70:** Guillaume Bijl, Neuer Supermarkt  
(Your Supermarket) (Detay)

Bir sanat galerisi düşünün; galerinin bir tarafı, geleneksel sanat anlayışı ekseninde üretilen sanatsal çalışmalar ile, diğer tarafı çağdaş sanat sürecinde sanatın bir ifade biçimi olan enstalasyon çalışması (herhangi bir yaşam alanının bire bir aslına uygun şekilde yeniden düzenlenmesi ya da kopya edilmesi) ile doldurulmuştur. Bu çalışmada sanat izleyicisi, galeri mekânının duvarlarına asılan sanat eserlerini incelerken bir anda gündelik yaşamın parçası olan tüketim nesnelere ile doldurulmuş bir alan ile karşılaşır. Üstelik bu düzenleme izleyiciye sanat eseri olarak sunuluyor. Bu durum izleyiciyi, sanatın dünü-bugünü ve yarını arasında düşünmeye sevk eder. Toplumda sergi salonu ile süpermarket algısı farklılıklar gösterir. Bireylerin sergi salonunu gezerken hissettikleriyle süpermarketi gezerken hissettikleri arasında farklılıklar bulunur. Sergi salonuna giden birey, orada bulunan sanat eserleri ile buluşarak estetik düzeyde haz yaşar. Aynı birey süpermarkete

girdiği zaman ihtiyacı olan tüketim nesnelere yönelerek o ürünleri bedel karşılığında satın alır.

### ***Uzam:***

Bijl'in (Resim 64, 65 ve 66) yapmış olduğu 'Neuer Supermarkt (Your Supermarket)' isimli çalışması ilk bakışta adından da anlaşılacağı üzere süpermarket izlenimi vermektedir. Özellikle çağdaş sanat sürecinde, galeri ve sergi salonları gibi eserlerin teşhir edildiği alanlar olarak ifade edilen bu mekânlar artık sanat eseriyle bütünleşen, sanatın nesnesi konumuna geçen yapılara dönüşmüştür. Bu çalışmanın uzamsal boyutuna değinecek olursak, sergi salonu ya da galeri mekânının insanların günlük yaşamlarında kullandıkları tüketim nesnelere ile adeta bir süpermarketi andıran şekilde düzenlendiğini görmekteyiz. Galerinin bir bölümü süpermarkete dönüştürülmüştür. Diğer bölümü ise sergi salonu olarak kullanılmaktadır.

### ***Zaman:***

Bijl'in 'Neuer Supermarkt (Your Supermarket)' isimli çalışması ilk bakışta kesin bir tarih vermemektedir. Fakat kullanılan ürünlerin ambalajları, tasarımları, markaları, vb. detaylar ürünlerin hangi tarihlerde üretildiği ve hangi dönemde piyasaya sürüldüğü noktasında bize bilgi verebilir. Zaman kavramını saptamamızda, etiketler üzerinde kullanılan para birimi (Euro = € Avrupa Birliği Para Birimi) bizi belli zaman aralığına götürecektir. Sanat eserini yapısı bakımından ele aldığımızda, geleneksel sanat ile çağdaş sanata gönderme yapıldığı görülmektedir. 3. kesitte çağdaş sanatın günümüzdeki durumuna işaret edilmektedir. Dolayısıyla burada şimdiki zamana gönderme yapıldığı söylenebilir. 4. kesitte ise, geleneksel sanat anlayışına yani geçmiş zamana yapılan göndermeden söz edebiliriz.

<b>GÖSTERGE</b>	<b>DÜZANLAM</b>	<b>YANANLAM</b>
Galeri / Sergi Salonu	Cansız / Mekân	Gösteri / Sanatsal Üretimlerin Teşhir Alanı /
Süpermarket	Cansız / Mekân	Alışveriş / Tüketim Nesnelere / Ürünlerin Teşhir Alanı / Pazar / Kapitalizm / Ürün
Işık (Florasana)	Cansız / Nesne	Büyülü Atmosfer Oluşturma / Açığa Çıkarma / Dikkat Çekme /

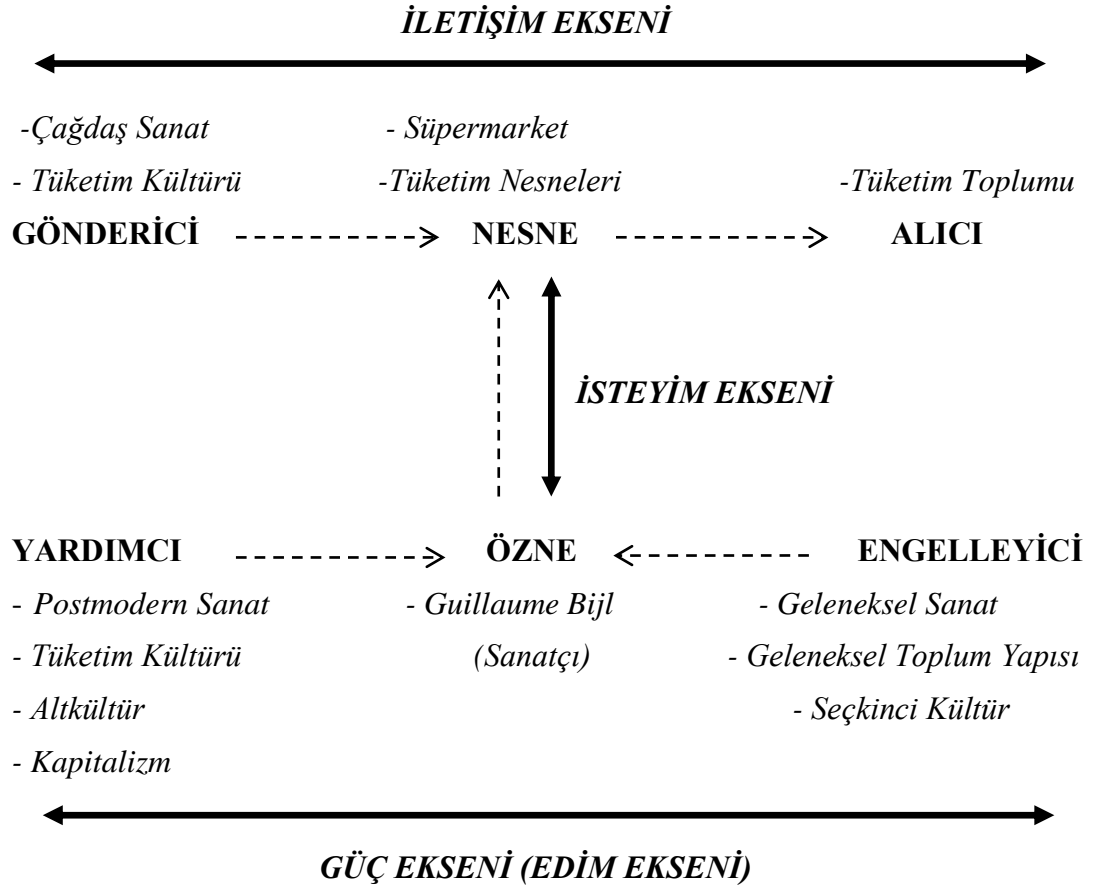
Raf	Cansız / Nesne	Ürünlerin Yerleştirildiği Düzlem / Destek / Vitrin
Ürün	Cansız / Nesne	Tüketim Maddesi / İhtiyaç / Besin / Marka / Kalite
Etiket	Cansız / Nesne /	Fiyat / Bedel / Tutar / Oran / Ticari Kavram
Müşteri	Canlı / İnsan /	Tüketim / Piyasa / Ekonomi / Alışveriş / Birey
Kırmızı	Cansız / Renk	Canlılık / Adrenalin / Dinamizm / Uyarıcı / Dikkat Çekici
Sarı	Cansız / Renk	Hüzün / Uyum / Bahar / Sıcaklık / Hazır Olmak / Dikkat Çekici

**Şekil 21:** “Neuer Supermarkt (Your Supermarket)” İsimli Çalışmada Tespit Edilen Düzenlam ve Yananlamlar

### 3. 1. 2. 2 Anlatısal Düzey

Bijl’in sanat anlayışının temelinde, dünyada gittikçe yayılan tüketim kültürüne eleştirel bakış yer almaktadır. Her ne kadar Duchamp’ın hazır nesne kullanımını benimsiyor olsa da Bijl, Marcel Duchamp’ın hep serbestçe tekrarlanan hazır nesnelerin nakaratının bıktırıcılığını savunduğu noktayı göz ardı etmiştir. Yapmış olduğu çalışmalarda, var olan bir sosyal yaşam alanının birebir kopyasının sergi ya da galeri mekânlarında oluşturulması, sürekli bir tekrar nakaratını ortaya koymaktadır (Danesi, 2011: 2). “Bijl süpermarketin bize estetik bir deneyim sunabileceğini anlatmak istemiş olabilir” (Whitham ve Pooke, 2013: 252). Whitham ve Pooke’un ifade ettiği gibi sanatçı izleyiciyi (müşteri) sanat galerisinde sergilenen bu çalışmada, sanatın estetik değerlerini arama çabasına itmiş olabilir. Bijl’in ‘Neuer Supermarkt (Your Supermarket)’ isimli çalışması, gerçek hayatta var olan bir süpermarketin benzerinin galeri mekânında oluşturulması ile ortaya çıkmıştır. Bu çalışmanın çözümlenebilmesi için öncelikle eserin oluşum sürecine etki eden olguların ortaya çıkartılması gerekmektedir. Çözümlemenin bu aşamasında Greimas’ın eyleyenler şeması ortaya çıkartılmıştır.





**Şekil 22:** “Neuer Supermarkt (Your Supermarket)” İsimli Çalışmanın Eyleyenler Şeması

**a- İletişim Eksenini (Gönderici - Nesne - Alıcı):**

Modern sanatın etkisinde kalan toplumun, çağdaş sanat formlarına alışması kolay olmamıştır. Dolayısıyla modern sanata biçilen rol çağdaş sanatın algılanmasını zorlaştırmıştır. Çağdaş sanat sürecinde sosyo-kültürel yapıdan beslenerek oluşturulan sanatsal üretimlerin toplum tarafından algılanabilmesi, çalışmanın düzenlenmesinin yanında yananlamının da ortaya çıkartılmasına bağlıdır. Bijl’in bu çalışmasında, Gönderici-Nesne ve Alıcı arasındaki ilişkinin odak noktasında toplumsal bir sorun olan ‘tüketim alışkanlıklarına eleştirel bir bakış ortaya koymak’ yatmaktadır. Sanatçı bu mesajını verirken izleyiciyi de sürece dâhil etmiştir. Eserin oluşum sürecinde, ‘Tüketim Kültürü’ olgusu gönderici konumundadır. Çağdaş sanat, gündelik yaşamın bir parçası olan hazır nesnelere sanata dâhil eden Dadaistlerden ilham alarak, nesnelere kapsamını ve boyutunu büyütürken sanatsal üretimlerini gerçekleştirmiştir. Tüketicinin çılgınlık boyutuna ulaşmasına neden olan mekânlar arasında yer alan süpermarketin kopyası sanat galerisinde yeniden oluşturularak izleyiciye sunulmuştur. Sanatçının ‘Your Supermarket’ isimli çalışması her ne kadar bilindik

sanat formlarının dışında bir çalışma olarak görülse de, toplumun gözünde çağdaş sanat kümesi içerisinde kendisine yer bulduğu söylenebilir.

***b- İsteyim Eksenini (Özne - Nesne):***

Baudrillard'ın ifadesiyle “Sanat eylemi nesneyi bir sanat nesnesine dönüştürmekten ibarettir. O zaman sanat, neredeyse sadece bir büyü işlemi olur:...” (Baudrillard, 2014a: 87). Sanatçı ve sanat eseri birbirinden bağımsız düşünülemez. Özellikle çağdaş sanatta sanatçı, Baudrillard'ın da belirttiği gibi, kullandığı her türlü nesneyi sanat nesnesi konumuna yükseltmeye çalışır. Bijl'in çalışmaları bu ifadeleri destekler niteliktedir. Çalışmasında ele aldığı nesneyi (süpermarket) üretiliş gayesi gereği barındırdığı fonksiyonel özelliklerden ve işlevinden tamamen arındırmıştır. Fakat sanatçı var olan fonksiyonlarından arındırılan nesneye sanat nesnesi işlevi yüklemiştir. Bunu yaparken mekân olarak sanat galerisini kullanmıştır. Tıpkı bir sihirbazın şapkadan tavşan çıkartması gibi anında nesnenin işlevini değiştirmiştir. Acaba, ‘sanatçının nesneye yaşattığı bu fonksiyonel değişiklik izleyicide (alıcıda) nasıl bir etki bırakmıştır?’ Aslında izleyici, 1910'lardan sonra Batı'da ortaya çıkan avant-garde hareketler ile sonrasında Dadaistlerin sanatsal üretimlerinin etkisinden kurtulamamıştır. Artık modern sanatın kurallarının yıkıldığının farkındadır. İlk zamanlar bu tür çalışmalar karşısında şok geçiren izleyici, zamanla postmodern sürece ayak uydurmak zorunda kalmıştır. Bir bakıma üretilen çağdaş sanat eserlerini anlamlandırma çabası içerisine girmiştir. Bijl'in çalışması için, izleyicinin ilk gördüğü anda yorumlayacağı türden bir çalışma olmadığı söylenebilir. Enstalasyonda, biçimsel anlamda algılanan göstergeler bir noktaya kadar çalışmayı anlaşılır kılmaktadır. Asıl anlatı derinlerde yatan şifre ve kodlarda gizlidir.

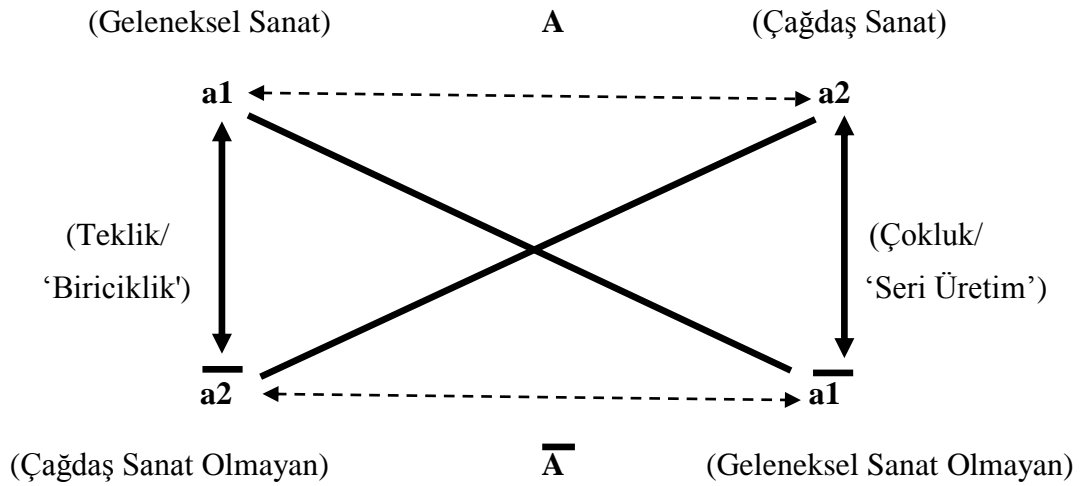
***c- Güç Eksenini (Edim Eksenini: Yardımcı – Özne - Engelleyici):***

Bir sanat eserinin üretiliş sürecine yardımcı ve engelleyici olgular etkide bulunur. Guillaume Bijl'in ‘Neuer Supermarkt (Your Supermarket)’ isimli enstalasyon çalışması, dönemin toplumsal sorunlarından biri olan ‘tüketim kültürü’ne eleştirel bir yaklaşım sergilemektedir. Zafer Gençaydın bir konferansında “*sanatçı çağının filozofudur*” ifadesini kullanmıştır (Susuz ve Yazar, 2015: 758). Dolayısıyla bu çalışmayla Bijl'in, endüstrileşmeyle beraber ortaya çıkan kapitalist motivasyonların toplumun tüketim alışkanlığını şekillendirdiğine vurgu yaptığı söylenebilir. Sanatçı, bir tarafta çalışmasını üretirken; tüketim toplumu, kapitalizm

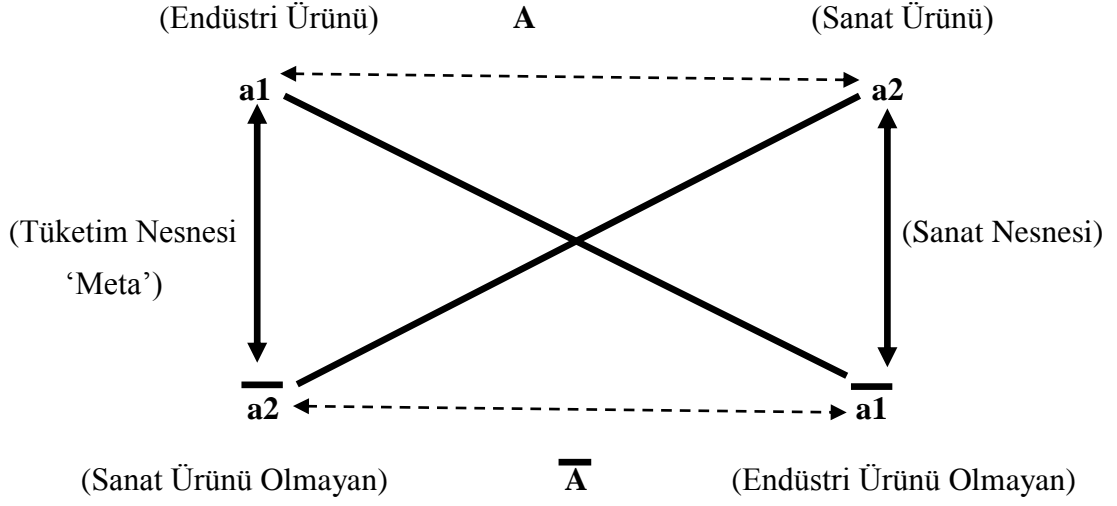
ve alt kültür imgelerinden beslenmiştir. Diğer taraftan ise, bu çalışmaya geleneksel sanat anlayışı ve geleneksel toplum yapısı direnç göstermiştir. Postmodern süreçte toplumun alt ve üst tabakası arasında sıkışan sanat, iki tabakaya da kendini kabul ettirmeye çalışmıştır. Bijl'in çalışması, gerek biçimsel gerekse kavramsal açıdan postmodern anlayışın içerisinde kendisine yer bulmasının yanında geleneksel sanat anlayışının kurallarını reddeder nitelikler taşıdığı da söylenebilir.

### 3. 1. 2. 3 İzleksel Düzey

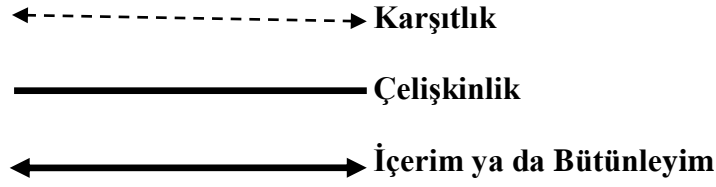
Çözümlemenin bu aşamasında, Bijl'in 'Neuer Supermarkt (Your Supermarket)' isimli çalışmasının betisel ve anlatısal düzeyinde elde edilen veriler ışığında, eserin derinlerinde yatan anlamları ortaya çıkartılmıştır. Bu aşamada, eserin göstergebilimsel dörtgeni ortaya konup, saptanan temel karşıtlıklar detaylı bir şekilde açıklanmıştır.



Şekil 23: "Neuer Supermarkt (Your Supermarket)" İsimli Çalışmanın Greimas'ın Göstergebilimsel Dörtgene Uyarlanması



Şekil 24: “Neuer Supermarkt (Your Supermarket)” İsimli Çalışmanın Greimas’ın Göstergebilimsel Dörtgene Uyarlanması



TEMEL KARŞITLIKLAR	
Aktif Birey	Pasif Birey
İşlevsel (Fonksiyonlu)	İşlevsel Olmayan (Fonksiyonsuz)
Teklik (Biriciklik)	Çokluk (Seri Üretim)
Geleneksel Sanat	Çağdaş Sanat
Gerçeklik	Simülasyon
Üretim	Tüketim
Sergi Salonu	Süpermarket
Sanat Nesnesi	Tüketim Nesnesi (Meta)

Şekil 25: “Neuer Supermarkt (Your Supermarket)” İsimli Çalışmada Tespit Edilen Temel Karşıtlıklar

<b>Aktif Birey</b>	<b>Pasif Birey</b>
--------------------	--------------------

Bijl, bu çalışmasıyla satın alma arzusu olan bireyleri şaşırtarak "...hayal kırıklığına uğratmayı amaçladığını düşünebiliriz". Bireyler alış veriş merkezlerine rafları izlemek için gitmezler. Amaçları ihtiyaçları olan ürünleri almaktır. Bunun için bu tür alanlar bireylerin alış veriş yapma heveslerini arttırır. Bijl, oluşturduğu enstalasyon çalışmasıyla izleyenlere estetik düzeyde bir renk cümbüşü sunmayı amaçlar. Çalışma için sanat galerisinin kullanılması bu durumun en önemli kanıtı olarak gösterilebilir. "Bijl'in sunduğu şey, bilindik bir mekândır, ama hiçbir şey satın alınamadığı için asıl fonksiyonundan mahrumdur" (Whitham ve Pooke, 2013: 251-252). Geleneksel sanat anlayışında izleyici, sergi salonu veya galeri ortamında sergilenen eserleri inceler. Bu süreçte merkezde 'sanat eseri' yer alır. İzleyici ise 'pasif'tir. Bu algı özellikle Dadaistler ile birlikte değişmiştir. Hazır nesnelere karşısında izleyicilerin tutum ve davranışları sürece dâhil edilmiştir. Bilindiği üzere enstalasyon çalışmaları nesne mekan ve izleyicinin etkileşimi sonucu anlam kazanır. Bijl'in çalışmasında da durum bu şekildedir. Bijl'in 'Neuer Supermarkt (Your Supermarket)' isimli çalışmasında 'aktif-pasif' ilişkisini iki açıdan ele almamız gerekmektedir. Birinci açı, 'izleyici (müşteri)' ikincisi ise 'süpermarket (sanat eseri)'dir. Müşteri, sosyal yaşantısında tüketim nesnelere temin edildiği mekânlardan olan süpermarketlerde alış-veriş yaparken 'aktif' konumdadır. Sergi salonunda oluşturulan süpermarket enstalasyon çalışmasını gezen 'izleyici' hiçbir ürünü satın alamaz. Sadece rafların aralarından geçip mekânı seyredip 'pasif' bir durum sergiler. Guillaume Bijl bu çalışmasıyla, gündelik hayatta sürekli alış-veriş süreci içerisinde bulunan bireylerin alış-veriş eylemlerinden mahrum bırakılmaları sonucunda nasıl davranış sergilediklerini tespit etmeye çalıştığını söyleyebiliriz. Sanatçının oluşturduğu bu atmosfer içerisinde birey, içi boş alış-veriş arabalarıyla ürün raf ve reyonlarının arasından geçer. Belki de sanatçı, bireyin ürünleri alabilecek parası olmasına rağmen hiçbir ürünü satın alamamasını, 'toplumda yaşanan tüketim çılgınlığı' ile ilişkilendirmiştir. İkinci açı ise, 'mekân' kavramıdır. Bijl, tüketim kültüründen beslenen ilk ve tek sanatçı değildir. Diğer sanatçıların çalışmalarında da benzer noktaları tespit etmek mümkündür. Çağdaş sanat sürecinde icra edilen enstalasyon çalışmalarında mekan kavramı eseri oluşturan bütünü bir parçası olmuştur. Bijl'in çalışmasında, sosyal yaşamda kullanılan herhangi bir alanın (süpermarket, spor salonu, oyun salonu, kuaför, vb.) sanat eserlerinin teşhir

mekânları olarak kullanılan sergi salonu veya galerilerde aslına göre yeniden oluşturulabileceğini görmekteyiz. Sanatçı bu çalışmasında, oluşturduğu süpermarket konsepti ile süpermarketin toplum nezdinde bilindik işlev ve fonksiyonunu ortadan kaldırmıştır. Bijl'in bu çalışma ile amaçladığı şeyin, işlev ve fonksiyonlarından arındırılan süpermarkete sanat eseri kimliği kazandırmak olduğu söylenebilir.

<b>İşlevsel (Fonksiyonlu)</b>	<b>İşlevsel Olmayan (Fonksiyonsuz)</b>
-----------------------------------	--

Bazıları, gerçek hayatta var olan bir süpermarketin aslına uygun şekilde kopya edilerek sanat galerisi ya da sergi salonunda yeniden oluşturulmasının pek bir anlam ifade etmeyeceğini iddia edebilirler. Fakat "...alışveriş yaptığımız süpermarketle bir sanat çalışması olduğu için alışveriş yapamadığımız süpermarket arasında bir fark vardır". Bir bakıma Duchamp'ın hazır nesnelere alıp sergi salonunda sanata dönüştürdüğü düşünüldüğünde, Bijl'in bu çalışması sanat galerisinde oluşturulduğu için artık bu bir süpermarket gibi görünebilir fakat o işlevden uzaklaşarak farklı bir konuma gelmiştir (Whitham ve Pooke, 2013: 251). Müşterilerin galeri ortamında oluşturulan ve sadece gezme ile yetindikleri süpermarket enstalasyonunda raflar tamamen ürünlerle doludur. Tıpkı alışveriş yapılan diğer süpermarketlerde olduğu gibi. Galerinin ışıklandırma sistemiyle ışıklandırılan süpermarket, "...birbirinin kopyası paketlerden oluşan rengârenk yığınların estetik teşhirine dönüştü". Bu görüntü izleyiciyi oldukça şaşırtıyordu. Bunun nedeni ise bireylerden ticari amaçla üretilen ürünlerine sanatsal bir bakış açısıyla yaklaşmalarının beklenmesiydi. Bu noktada *estetik* ve *ticaret* kavramlarının iç içe geçmişliği bireyde rahatsızlığa neden olmaktadır (Stallabrass, 2013: 78-79). Estetik ve ticaret kavramları birbirinden farklı olgular olarak düşünülmektedir. Özellikle çağdaş sanat ile beraber ortaya çıkan sanat ortamı bu farklılıkları törpülemiştir. Bunun örnekleri arasında Bijl'in yaptığı çalışmaları gösterebiliriz. *Estetik*, genellikle sanat eserlerini değerlendirirken göz önünde bulundurulmuş bir kavramdır. *Ticaret* ise, ürün (mal) ya da hizmetin alınıp satılması olarak ifade edilebilir. Bijl, 'Neuer Supermarkt (Your Supermarket)' isimli çalışmasında ticaret olgusunun merkezinde faaliyet gösteren süpermarketi galeri ortamında yeniden oluşturmuştur. Sanatçı bu çalışmasında şu mesajı vermek istemiş olabilir: Sadece süpermarketleri değil, tüketim toplumunun temas ettiği her türlü

sosyal alan, sergi ya da galeri salonlarında yeniden düzenlenerek sanat eseri statüsüne yüceltilebilir.

<b>Teklik</b> <b>(Biriciklik)</b>	<b>Çokluk</b> <b>(Seri Üretim)</b>
--------------------------------------	---------------------------------------

Bijl ‘Neuer Supermarkt (Your Supermarket)’ isimli enstalasyon çalışmasında, galeri mekanında oluşturduğu düzenlemenin aynısını farklı bir ortamda da oluşturabilir. Bir bakıma istediği kadar aynı kompozisyonun bire bir kopyasını yapabilir. Bu durum sanatın biricikliğini (tekliliğini) ortadan kaldırır. Sanatçı bu çalışmasında, 20. yüzyılda toplumu saran tüketim çılgınlığına vurgu yapmak istemiştir. Dolayısıyla sadece sanat eseri bağlamında değil, aynı zamanda eseri oluştururken kullanmış olduğu nesnelere de değinmek gerekmektedir. Sanatçının, seri şekilde üretilen endüstri ürünleriyle doldurulan bir mekânı seri şekilde çoğaltılabilen bir sanat eseri formatına dönüştürdüğünü görmekteyiz.

<b>Geleneksel Sanat</b>	<b>Çağdaş Sanat</b>
-------------------------	---------------------

“Sanatı sanat yapacak araçlarsa sonsuz çeşitlidir” (Kagan, 2008: 261). Çağdaş sanat eserlerini incelediğimiz zaman, toplumsal yapıda yaşanan sorunların geleneksel sanattan daha çok işlendiğini görmekteyiz. Geleneksel sanat belli kurallar çerçevesinde biçimlendirilirken, çağdaş sanatta bu kuralların tümü reddedilmiştir. Hatta kuralsızlık ilkesi benimsenmiştir. Yani sanatçı istediği konuyu istediği teknik ve malzeme ile çalışabilir. Dadaizm’le başlayan hazır nesnelere sanat alanına dâhil edilmesi sanatçılarda sonsuz bir yaratıcı süreç başlatmıştır. Bijl, geleneksel sanat anlayışı kapsamına sokulmayan bir kompozisyonu sanat eseri mertebesine yükseltebiliyorsa, sanatın süreç itibarıyla sürekli değişim ve dönüşüm içerisinde olabileceğini göstermektedir. ‘Your Supermarket’in (Resim 64, 65 ve 66), geleneksel sanatın ontolojik değerlerinin dışına çıkarak, çağdaş sanatın (postmodern sanat) içerisinde konumlandığı söylenebilir.

<b>Gerçeklik (Asıl)</b>	<b>Simülasyon (Kopya)</b>
-----------------------------	-------------------------------

“Postmodern kuramların büyük bölümünün ısrarla savunduğu iddia şuydu: Simülasyon, dünyayı ve düşünceyi o kadar doldurmuştu ki, temsilin bitip gerçekliğin başladığı noktayı belirlemek mümkün değildi” (Stallabrass, 2013: 75). Bijl’in bu enstalasyon çalışması “...sanatın hayatın kendisi olmadığını...” bize göstermektedir (Whitham ve Pooke, 2013: 252). Sanat eseri ile gerçek hayat arasında fark vardır (Kagan, 2008: 260). Bijl, sosyal alanları sık sık eserlerinde konu olarak işlemiştir. Çoğu çalışması gerçekliği alıp farklı bir alana taşıma üzerinedir. Her sanatçı eser üretim sürecinde gerçekliklerden beslenir. Bir spor salonundaki aletlerin, kumarhanedeki oyun masalarının ya da süpermarketteki ürünlerin sanat galerilerinde aslına uygun şekilde kopya edilmesi, izleyicide soru işaretleri uyandırır. Galeri mekânında süpermarketi gören izleyici gerçeklikte var olan bir mekânın sanat galerisinde yeniden oluşturulması karşısında şaşkınlık yaşayabilir. Sanatçının ‘alışveriş yapılamaz’ uyarısıyla izleyicinin algısında yer edinen süpermarket imgesi arasında farklılıklar görülür. Tıpkı Warhol’un ‘Brillo Kutuları’nda olduğu gibi. Aynı ürünün iki farklı mekânda nasıl bir anlam ya da kimlik kazanacağı izleyici açısından önemli bir noktadır. Bijl çalışmasında, ‘gerçek hayatta var olan bir mekanı fonksiyonel özelliklerinden arındırarak çalışmaya farklı kimlik yüklemiştir’. Artık izleyici nezdinde bu enstalasyon çalışması, bir ‘süpermarket’ değil bir ‘sanat eseri’dir.

<b>Üretim</b>	<b>Tüketim</b>
---------------	----------------

Bijl ‘Neuer Supermarkt (Your Supermarket)’ isimli enstalasyon çalışmasında, tüketim toplumunun yoğun şekilde kullandığı süpermarket algısını değiştirerek bireylerin süpermarketleri sadece tüketim nesnelерinin tedarik edildiği mekanlar olarak algılanmaması gerektiği ve bu çalışma karşısında bireylerin tüketici rolünü terk eden bir yaklaşım sergilemeleri amaçlanmıştır (Whitham ve Pooke, 2013: 252). Sanayileşmeyle beraber artan tüketim davranışları sanatçıların çalışmalarına da konu olarak yansımıştır. Sadece tüketim odaklı hayatını sürdüren toplumun bu alışkanlıklarının boyutunu göstermesi bakımından Bijl’in çalışması önemlidir. Hayatın sürdürülebilmesi için zorunluymuşçasına tüketilen ürünlerin karşısında sadece ürünleri izlemek ile yetinen birey bazı noktaları sorgulamaya başlar. Belki de



Bijl bu çalışması ile tüketici bireylerin tüketim eksenli davranışlarını sorgulamalarına zemin hazırlamaya çalıştığı söylenebilir. Bu sorgulama sonunda izleyicinin algısında ‘demek ki bu ürünleri satın almadığımız zaman da normal yaşantımızı sürdürebiliyoruz’ söylemi yerleşir. Böylelikle, ihtiyaçlar ‘zaruri’ kapsamından çıkartılarak ‘genel’ ihtiyaç olarak algılanır. Bijl çalışmasında, bir yandan rafları ürünlerle tıkabasa doldurup değişik renkleri bir araya getirerek büyülü bir ambiyans yaratmıştır. Diğer yandan ise, ürünlerin satın alınamayacağını belirtip bireyleri ikilemde bırakmıştır. İzleyicinin bu atmosferde rafların arasından geçerken nasıl bir tutum ve davranış sergilediğini gözlemlemek sanatçının amaçlarından birisi olmuştur. Bijl bu çalışmasıyla ‘izleyiciler için, tüketim nesnelere karşısında iradelerinin test edildiği bir ortam yarattığı’ söylenebilir.

<b>Sergi Salonu</b>	<b>Süpermarket</b>
---------------------	--------------------

Bijl, birbirinden farklı amaçlar için kullanılan mekânları yeniden tasarlayarak sanat eseri düzeyine yükseltmeyi amaçladığı ifade edilebilir. Özellikle sanatçı yapmış olduğu sanatsal çalışmalarında sanat eseri statüsüne uzak birçok mekânı sanatsal boyuta kavuşturmuştur. Sanatçının çalışmasına bakıldığı zaman, seri üretilen endüstri ürünleri hiçbir değişikliğe uğratılmadan farklı mekânlarda (sergi salonları) yeniden düzenlenerek izleyiciye sunulmuştur. Bu noktada sanatçının ortaya koymak istediği sanat anlayışının köklerinin Duchamp’ın hazır nesnelere dayandığını söylemek doğru olacaktır. 1950’lerden sonra ortaya çıkan Pop-Art sanatçılarının eserlerinin izlerini de Bijl’in çalışmalarında görmek mümkündür. Fakat Bijl, bu çalışmaların ötesine geçen eserler ortaya çıkarmıştır. Sadece tek bir hazır nesneyi ya da seri üretilen tüketim nesnesini değil, süpermarketlerde satılan tüm tüketim nesnelere mekân ile bir bütün olarak kompozite etmiştir. Sanatçının çalışmalarında, gerçek hayatta var olan sosyal alanları hiçbir değişikliğe tabi tutmadan sergi salonlarında ya da galeri mekânlarında tekrar düzenleyerek oluşturmuştur. Bu sayede artık sergi salonu mekânı ile nesnelere bir bütünün parçası haline gelmiştir. Guillaume Bijl bu çalışmasıyla ‘sanat eseri olarak değerlendirilmeyen hazır nesnelere (tüketim nesnelere) sanat eserlerinin teşhir mekânlarında sergilenmeleriyle artık eski işlevini yitirerek sanat eseri konumuna yükseltip yeni bir kimlik kazanacaklarını’ ifade etmeye çalıştığını söyleyebiliriz. Belki de bu çalışmada üzerinde en çok

durulması gereken noktalardan bir tanesinin, nesnelere ya da metalara sanat nesnesi olarak tescil edilmesini, sağlayan etkenin sergi salonu ya da galeri mekânı olduğudur.

<b>Sanat Nesnesi</b>	<b>Tüketim Nesnesi (Meta)</b>
----------------------	-------------------------------

Guillaume Bijl'in çalışması izleyici üzerinde büyük etki bırakmıştır. Bu çalışma bilindik sanat formlarının dışında değerlendirilmiştir. "...çünkü kutular içindeki mamullerin ticari teşhirine sanat erbabı gözüyle bakmaları bekleniyordu ama onlar buna alışık değillerdi". Bijl'in bu çalışmasında "sanat ile meta" arasındaki keskin çizgi kaybolmaya başladı (Stallabrass, 2013: 78-86 arası). Postmodernizmle beraber sanat, elit tabakanın tekeline kopartılarak alt tabakaya yaklaştırılmaya çalışılmıştır. Çağdaş sanat sürecinde ortaya konan çalışmalar sadece düz anlamsal açıdan değil aynı zamanda yanan anlamsal açıdan da değerlendirilmeyi zorunlu kılmıştır. Bir bakıma eserin derinlerinde yatan anlamların ortaya çıkartılması gerekiyordu. Kapitalizmin hüküm sürdüğü dünyamızda sanatın dâhil hemen hemen herşeyin metaya dönüştüğünü görmekteyiz. Sanat da bu süreçten etkilenmiştir. Bijl, "Neuer Supermarkt (Your Supermarket)" çalışmasında, endüstri ürünleri kullanılmıştır. Metaya dönüşen tüketim nesnelere yapılan çalışmanın tamamı sermaye destekli oluşturulmuştur. Bu enstalasyon çalışmasında, sermaye sanata dahil edilmiştir. Sanatçının 'bu çalışma sanat eseridir' söylemi toplumda karşılık bulmalıdır. Bilindik sanat kalıpları dışında oluşturulan bu çalışma, izleyiciyi 'sanat eseri - meta' arasında düşünmeye sevk ettiği söylenebilir. Bijl bu çalışmasıyla 'metaları sanat nesnesine dönüştürdüm' görüşünü benimsese de izleyicinin zihninde hala 'sanat nesnesi-meta' ilişkisi noktasında soru işaretlerinin kaldığını söylemek doğru olacaktır.

### **3. 1. 3 Romuald Hazoumè**

*"Article (Madde) 14", 2005*

Romuald Hazoumè 1962'de Benin Cumhuriyeti'nde Porto-Novo'da doğdu. Hazoumè'un sanat çalışmaları ilk 1992'de U.K.'de Saatchi Galerisi'nin 'Afrika Dışında' gösterisinde, alaylı 'maskeler' sunan, espirisinin dâhiliyle birlikte ilgiye yol açtı. O zamandan beri, çalışmaları, sadece birkaç isim olarak, British Müzesi, Guggenheim, Bilbao, Centre Georges Pompidou, Paris, ICP, New York ve Mori

Müzesi, Tokyo'yu içeren, Avrupa ve ötesinin birçok önemli müzeleri ve galerilerinde geniş ölçüde sergilenmiştir. Sanatçı, batı köle ticaretini içeren karmaşık konuları çok dokunaklı olarak ele alan heykel maskelerini geniş kurulumuna destekleyici öge olarak ekledi. Hazoumé çalışmalarında, her bir farklı ögeyi farklı diyaloglar kurarak anlamın ek katmanlarını bütüne ekledi. Yaklaşımın çeşitli yolları sunulduğu zaman, seyirciler onların kendi seçim şeklindeki çalışmayla diyaloga girerler ve konunun rahatsız edici niteliğine rağmen bu süreçte var olurlar. Hazoumé'un sanat çalışmalarında maskeler önemli bir yer teşkil eder. Maskeler büyülü güç nesnelere ve insanoğlu eski çağlardan beri ritüel ve performans amaçları için güçlü özelliklerini istismar etti. Afrika maskeleri, Afrika ve Batı dünyası arasında değiştirilmiş en eski değerli eşyalar arasındaydı. Hazoumé, güçlü, kutsal nesnelere olarak maskelerin geleneksel öneminin çok az bir anlayışına sahip insanlara heykellerini sergilerken, içinde çalışması gereken sınırların oldukça farkındaydı. Bugün bile, Afrika genelinde, maskeler, yetiştirilmiş kimsenin bilgisinin ve gizli toplumların gizemli bir dünyasını çağırıştırır (Houghton, 2009: [http://www.octobergallery.co.uk/downloads/hazoume\\_catalogue.pdf](http://www.octobergallery.co.uk/downloads/hazoume_catalogue.pdf) Erişim Tarihi: 19. 07. 2016). Sanatçının doğduğu şehir olan Porto-Novo, "Atlantik çevresinden insanların gelip yerleştiği, dolandırıcılar, tüccarlar, rahipler ve kölelerle dolu, her türlü metanın pazarlandığı, çok kültürlü kozmopolit bir şehirdir" (Farthing, 2013: 474). Hazoumé'un yapmış olduğu Dream (hayal) (2007) isimli enstalasyon çalışması, çoğu çalışmasında kullandığı atık malzemelerle yapılmıştır. Bu çalışmasında sanatçı, "...kendi ülkelerinin yoksulluğundan kurtulup Batı'da daha iyi bir yaşama ulaşmaya çalışan insanlar tarafından sıkça kullanılan eğreti teknelere gönderme yapar..." (Whitham ve Pooke, 2013: 234). Sanatçı bu çalışmasıyla, yıllardır Batı'daki yaşantının ülkelerindekinden daha cazip olduğunu düşünen halkın göç etme isteğine eleştirel bir bakış sergilemiştir. Sanatçının her çalışması içinde bulunduğu sosyo-kültürel yapının izlerini taşır. Romuald Hazoumé çok yönlü bir sanatçıdır. Sanatsal üretimlerine bakıldığı zaman günlük hayatta kullanılan bir çok tüketim nesnesini kullanarak 'Article (Madde) 14' isimli enstalasyon çalışmasını yapmıştır. Sanatçı çalışmasına vermiş olduğu bu ismi Afrika kanunlarının 14. Maddesinde yer alan "ne kadar alabiliyorsan al" diyen maddesinden almıştır (Farthing, 2013: 474). Romuald Hazoumé'nin 'Article (Madde) 14' isimli enstalasyon çalışmasının göstergebilimsel çözümlemesi aşağıda yapılmıştır.



**Resim 71:** Romuald Hazoumè - Article 14, 2005

([http://images.wefaceforward.org.ccn.cdn.faelix.net/sites/default/files/styles/artist\\_page/public/hazoume\\_1.jpg?itok=E87zCX4-](http://images.wefaceforward.org.ccn.cdn.faelix.net/sites/default/files/styles/artist_page/public/hazoume_1.jpg?itok=E87zCX4-))

Sanatçının (Resim 71 ve 72) ‘Article (Madde) 14’ isimli çalışmasına bakıldığında seyyar satıcıların kullandığı bir araba üzerinde günlük hayatın birçok alanında kullanılan tüketim nesnelерinin düzenli bir şekilde yerleştirildiği görülmektedir. “Hazoumè’nin bu pazar tezgâhı, Batı Afrika kentlerinde ayakta kalma mücadelesi veren işportacılar’a gönderme yapar; aynı zamanda tüketim çılgınlığını ve küreselleşmeyi de eleştirir” (Farthing, 2013: 474). Sanatçı bu çalışmasında, arabanın üzerinde yer alan tüketim nesnelерinin tümünün Batı’da üretilip Afrika’yı bir çöplüğe çevirmesine vurgu yapmaktadır. Bu durum, Batı’nın Afrika toplumunun kültürel değerlerini yok ederek toplumu Batı’ya özendirdiği sonucunu ortaya çıkarmaktadır. Sanatçının, Batı’nın etkisiyle kültüründen uzaklaşan toplumuna eleştirel bir tavır sergilediği söylenebilir.



1. Kesit	Afrikalı Seyyar Satıcıların Pazar Görüntülerinden Oluşan Fotoğraflar (Duvardaki Görseller)
2. Kesit	Seyyar Satıcı Arabası (Araba Kendi İçerisinde Kesitlere Ayrılabilir)
3. Kesit	Dünya Haritası
4. Kesit	Mask

**Şekil 26:** “Article (Madde) 14” İsimli Çalışmanın Kesitlere Ayrılması

**1. Kesit: Afrikalı Seyyar Satıcıların Pazar Görüntülerinden Oluşan Fotoğraflar (Duvardaki Görseller)**



**Resim 73:** Romuald Hazoumè - Article 14, 2005 (Detay)

Hazoumè çalışmasında, ülkesindeki insanların yaşamlarını sürdürebilmek için kurulan pazar yerlerinde sattıkları nesnelere gönderme yaparak, bir işportacı arabasını hazır nesnelere doldurup sanat eseri olarak sergi salonunda teşhir etmiştir. Sanatçı, ‘Article 14’ ile Afrika insanların yaşantısını yansıtmak istemiştir. Sergi salonunda her tarafı doldurulan seyyar satıcı arabası ile karşılaşan izleyici, ilk bakışta bu duruma anlam veremeyebilir. Fakat duvarlardaki Afrikaya özgü pazar yerlerinin fotoğraflarını gören izleyiciler ‘Article 14’ adlı çalışma ile ilgili çıkarımlarda bulunabilirler.



## 2. Kesit: Seyyar Satıcı Arabası (Araba Kendi İçerisinde Kesitlere Ayrılabilir)



1

2

3

**Resim 74:** Romuald Hazoumè - Article 14, 2005 (Detay)

Romuald Hazoumè'un 'Article (Madde) 14' isimli çalışmasını kendi içinde de kesitlere ayırmak mümkündür. 1. Kesitte, farklı amaçlar için kullanılan giyisiler göze çarpmaktadır. Bu giyisilerin bazıları spor etkinliklerinde, bazıları ise gündelik hayatta giyilen geleneksel dokuları barındıran giyisilerden oluşur. 2. Kesitte, gündelik yaşantıda kullanılan hayatın ayrılmaz bir parçası haline gelen teknolojik aletler yer almaktadır. Sanatçı bu kesitte, Batı'nın ürettiği teknolojik aletlerin Afrika toplumuna empoze edilmesine, bir bakıma Afrika pazarını ele geçirmesine eleştiri getirdiği söylenebilir. Bu kesitte, benzin bidonundan yapılan mask görünümündeki nesneye yönelik çözümler bir sonraki aşamada (Resim 76 ve 77) yapılmıştır. 3. Kesitte, mutfakta ya da farklı amaçlar için kullanılan araçlara yer verilmiştir. Bu bölümde sanatçı, arabaya Batı kaynaklı kitaplar yerleştirmiştir. Belkide sanatçı, Afrika toplumunun sadece sosyal açıdan değil kültürel açıdan da dönüştürülmeye çalışıldığına vurgu yapmak istemiş olabilir.

### 3. Kesit: Dünya Haritası



**Resim 75:** Romuald Hazoumè - Article 14, 2005 (Detay)

Günümüzde Kapitalizm dünyanın her tarafında etkisini hissettirmektedir. ‘Article 14’, özellikle Batı’nın Afrika’ya yönelik sömürü anlayışına verilen bir tepkidir. Afrika zengin yeraltı kaynaklarına sahip bir kıtadır. Fakat Batı tarafından yeraltı kaynakları sömürülen halk açlığa ve yoksulluğa mahkûm edilmiştir. Yeraltı zenginlikleri sömürülen Afrika’ya birçok seri üretilen endüstri ürünü (tüketim nesnesi) gönderilmiştir. Batı’nın amacı, hem yaptığı sömürünün üzerini örtmek hem de Afrika toplumunun kültürel dokularını değiştirmektir. Hazoumè ise, “Batı bizim zenginliklerimizi alıp ülkemizi çöplüğe çevirdi” diyerek Batı’nın politikalarını eleştirmiştir. Sanatçı dünya küresiyle ‘küresel sömürgeciliğe’ atıf yapmış olabilir.

### 4. Kesit: Mask



**Resim 76:** Romuald Hazoumè - Article 14, 2005 (Detay)

Sanatçı maskları bilindik işlevinin dışında üretmiştir. Hazoumè maskları atık malzeme ile bez ve kumaş parçaları kullanarak yapmıştır (Resim 76 ve 77).



Kullanılan iki nesnenin de yan anlamsal boyutu vardır. Sanatçı bu çalışmalarıyla iki noktaya işaret etmiştir. Kullanılan bidonlar ile Afrika'nın her tarafına yayılan tüketim nesnelere yol açtığı çöp yığınlarına, bez ve kumaş parçaları ile de Senegalli kadınların giyimlerinde kullandıkları geleneksel motiflerle bezenmiş başlarına taktıkları örtüye vurgu yapmak istemiştir (Farthing, 2013: 475).



**Resim 77:** Romuald Hazoumè - Senegaloise Masks, 2009  
([http://www.theartsdesk.com/sites/default/files/bg\\_cache/bg\\_cached\\_resized\\_4f436d44d3021ab11bd0e6e0c447d8e6.jpg](http://www.theartsdesk.com/sites/default/files/bg_cache/bg_cached_resized_4f436d44d3021ab11bd0e6e0c447d8e6.jpg)).

Sanatçı, Afrika'nın her alanının Batı etkisiyle özünden uzaklaştırılmasına eleştiri getirdiği söylenebilir. Afrika toplumu için geleneksel anlam taşıyan masklar ile Batı'ya karşı Afrika'nın kültürel değerlerinin yok edilemeyeceği mesajını vermeyi amaçlamıştır. Sanatçı bu mesajı verirken, maskların Afrika insanı için geçmişten gelen mitolojik anlamlar barındırarak önemli kültürel bir değere sahip olduğu noktasına vurgu yapmaya çalışmıştır. Geleneksel araçlar ya da değerler bünyelerinde değişik güçler barındırır. Bu araç ya da değerler bir toplumun yaşantısı yani kültürü hakkında birçok şifreyi bünyesinde barındırır.

#### ***Uzam:***

'Article (Madde) 14' isimli çalışma, galeri ya da sergi salonuna benzer bir mekânda sergilenmiştir. Afrika ülkelerindeki pazarlarda tezgâh açan insanların fotoğraflarının yer aldığı görseller sergi salonunun duvarına yapııştırılmıştır. Bu görseller ile sanatçının çalışması bir bütünlük arz etmektedir.

### **Zaman:**

Romuald Hazoumè'nin 'Article (Madde) 14'deki çalışmasının zaman aralığı sanatçının eserde kullandığı metalara bakarak ortaya çıkartılabilir. Örneğin, eserde yer alan formalardan, ev aletlerinin marka ve modellerinden, arabanın üzerinde yer alan Microsoft ürününden, cep telefonlarının marka ve modellerinden ve kitapların isimlerinden basım yıllarına ulaşılmak suretiyle 'Article (Madde) 14'adlı çalışmanın yaklaşık olarak hangi zaman diliminde yapıldığı ortaya çıkartılabilir. Çalışmada, 3. kesiteki dünya küresiyle (haritası) geniş zamana 2. kesitteki seyyar satıcı arabası ile de geçmiş zamana ve şimdiki zamana gönderme yapıldığı söylenebilir.

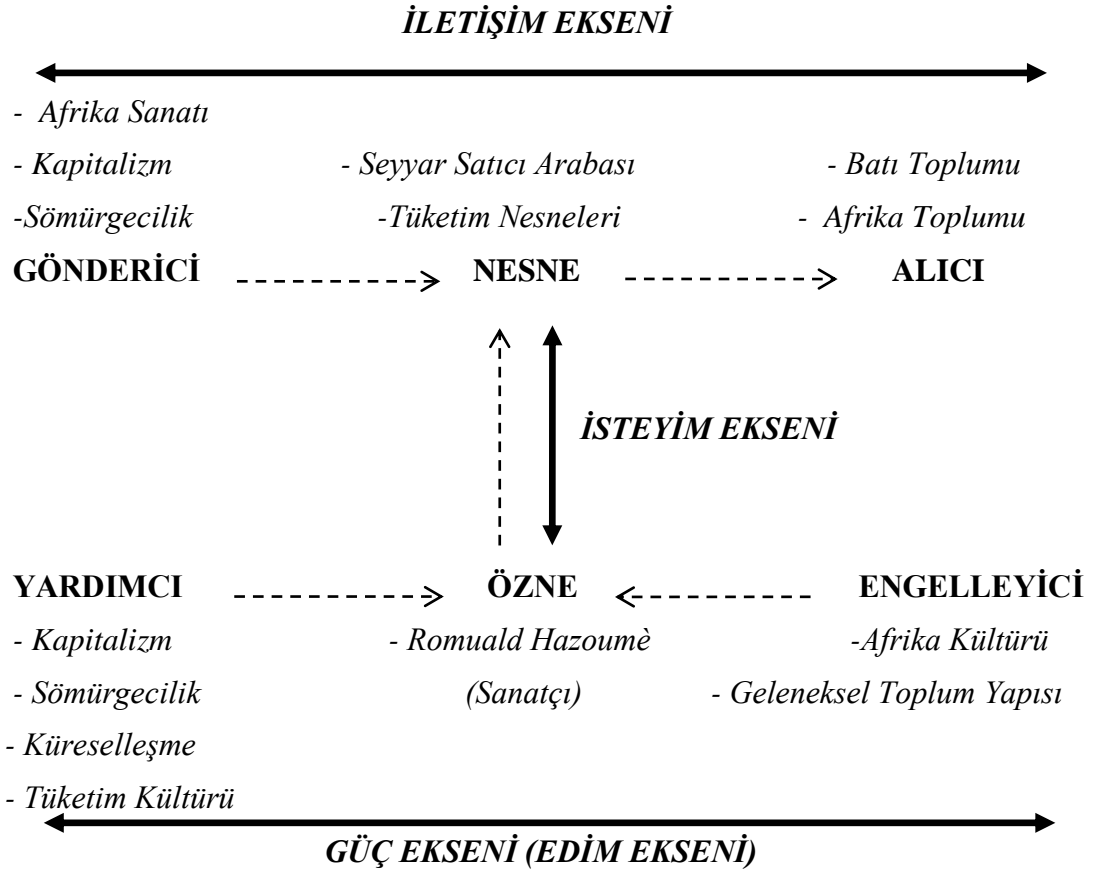
<b>GÖSTERGE</b>	<b>DÜZANLAM</b>	<b>YANANLAM</b>
Şemsiye	Cansız / Nesne	Güneş / Yağmur / Korunma
Forma	Cansız / Nesne	Spor / Aktivite / Dinamizm / Kimlik / Aidiyet
Elbise	Cansız / Nesne	Örtü / Moda
Süpürge Makinesi	Cansız / Nesne	Kolaylık / Teknoloji / Temizlik
Cep Telefonu	Cansız / Nesne	İletişim / Teknoloji /
Benzin Bidonu	Cansız / Nesne	Ticaret / Kaçakçılık / Sömürge
Kitap	Cansız / Nesne	Eğitim / Düşünce / Bilgi
Eldiven	Cansız / Nesne	Korunma / İş Güvenliği / Temizlik
Yemek Kabları	Cansız / Nesne	İhtiyaç / Beslenme / Koruyucu
Dünya Küresi (Haritası)	Cansız / Nesne	Evren / Çokkültürlülük / Yaşam Alanı / Gezegen / Küreselleşme
İşportacı Arabası	Cansız / Nesne	Ürün / Satış / Gelir / Çeşitlilik
DVD'ler	Cansız / Nesne	Kayıt / Görsellik / Sinema

Şekil 27: "Article 14" İsimli Çalışmada Tespit Edilen Düzanlam ve Yananlamlar

### **3. 1. 3. 2 Anlatısal Düzey**

Sanatçı 'Article (Madde) 14'deki çalışmasıyla, Afrika'da pazarlarda tezgâh açan insanların sorunlarına işaret etmiştir. Seyyar satıcı arabası üzerinde yer alan sporcu formalarıyla, özellikle işsizliğin yoğun olduğu Afrika toplumlarında dünyada

ençok para kazandıran sektörlerin başında yer alan futbolun bu ülkelerde yaygın şekilde benimsendiğine vurgu yapılmıştır. Dünyada çok sayıda taraftar kitlesine sahip olan futbol oyununun özellikle Afrika toplumunu gündelik hayatın sıkıntılarından (sorunlarından) bir süreliğine uzaklaştıran bir özellik taşıması sanatçı tarafından eleştirilmiştir. Sanatçı, Batı'nın Afrika toplumlarını değişik türden aktivitelerle uyutarak dünya gerçekliğinden uzaklaştırmasına tepki gösterdiği söylenebilir. Hazoumè, Batı'nın gündelik hayatı kolaylaştırmaya yönelik ürettiği ev aletlerinin Afrika toplumları tarafından benimsenmesini ve bu noktada Batı kültürüne karşı ortaya çıkan özentiyi eleştirmiştir. Çalışmada, farklı model ve markalarda üretilen cep telefonlarıyla Afrika halklarının birbirleriyle olan iletişimsel bağlarının teknolojik argümanlarla koparıldığına vurgu yapılmış olabilir. Sanatçı, arabann üzerinde yer alan Batı eksenli yazarların kaleme aldığı kitaplar ile Afrika toplumlarına Batı düşünce yapısının benimsetilmeye çalışıldığına, bu toplumların Batı toplumlarını örnek alıp geleneklerinden giderek uzaklaştırıldıklarına dikkat çektiği belirtilebilir. Romuald Hazoumè'nin 'Article (Madde) 14' isimli çalışmasının Greimas'ın Eyleyenler Şeması Şekil 28'de gösterilmiştir.



Şekil 28: "Article 14" İsimli Çalışmanın Eyleyenler Şeması

### ***a- İletişim Eksenini (Gönderici - Nesne - Alıcı):***

Üretilen her sanat eserinin bir üretiliş amacı vardır. Romuald Hazoumè 'Article (Madde) 14' isimli çalışmasına birçok şifre ve kod yerleştirmiştir. Sanatçı bu çalışmasıyla, hem Afrika toplumuna hem de Batı toplumuna mesaj vermek istemiştir. Hazoumè'nin çalışmasında, Batı eksenli üretilen tüketim nesnelere yönelik Afrika toplumlarına eleştiri söz konusudur. Sanatçıya göre, 'üretmeden tüketen toplumlar her alanda dışa bağımlı bir şekilde yaşantılarını sürdürürler'. Sanatçı, yıllardır Batı'nın sömürgeci altında olan Afrika'nın üretmeyen sadece tüketen yaşam tarzının toplumları için kötü sonuçlar doğuracağına işaret etmiştir. Çalışmada, Batı'nın yıllardır süregelen sömürge anlayışının Afrika toplumunu tüketim kölesi haline getirmesine dikkat çekmiştir. Bu durum, Afrika toplumlarının Batı'yı yaşanılabilir kıta olarak görmelerine neden olmuştur. Sanatçıya göre Batı, Afrika halkı için her alanda özenilen, örnek alınan, yaşanabilecek bir konuma yükseltilmiştir.

### ***b- İsteyim Eksenini (Özne - Nesne):***

Greimas'ın Eylemler şemasında özne-nesne ilişkisi önem teşkil eder. Romuald Hazoumè'nin sanat eserlerini, doğup büyüdüğü kentlerde yaşanan sosyo-kültürel sorunlar biçimlendirir. Sanatçı, 'Article (Madde) 14' isimli çalışmasını seyyar satıcı arabasının üzerine yerleştirdiği tüketim nesnelere oluşturmuştur. Sanatçının bu çalışması önemli mesajları (kod ve şifreleri) bünyesinde barındırır. 'Article (Madde) 14'de sanatçının doğduğu Afrika kentlerinde hayatlarını sürdürebilmek için işportacılık yapan insanların çektikleri sıkıntılar dile getirilmeye çalışılmıştır. Bu çalışmada kullanılan tüm nesnelere gündelik hayattaki işlevlerinden arındırılarak sanat nesnesine dönüştürülmüştür. Sanatçı Avrupa'nın değişik yerlerinde sergiler açmıştır. Belki de sanatçı, ülkesini tüketim nesnelere bir çöplüğe dönüştüren, halkını üretmeyen sadece tüketen bir bakıma monotonlaştıran Batı'nın gerçek yüzünü ortaya koymaya çalışmıştır. Bir bakıma bu sergiler ile Batı toplumunun özeleştiri yapmasını amaçladığı da söylenebilir.

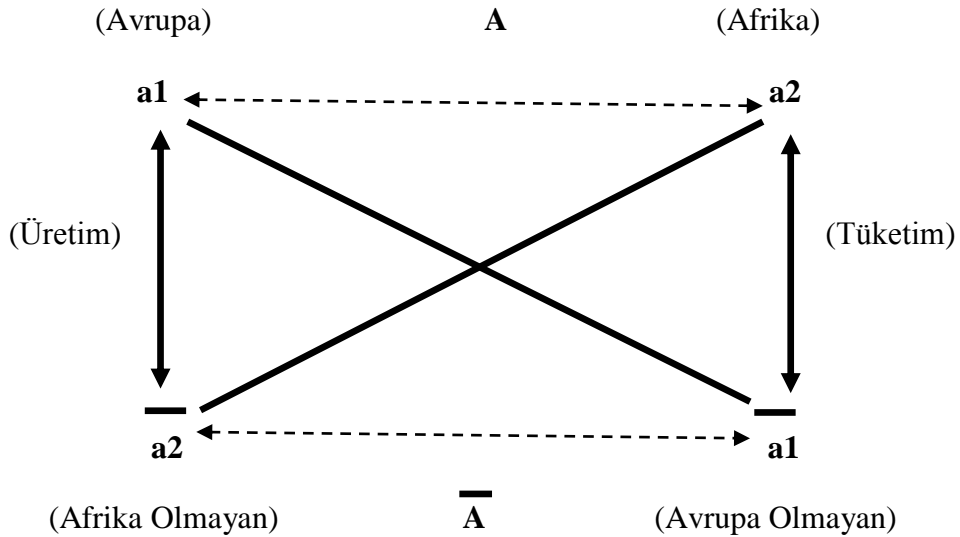
### ***c- Güç Eksenini (Edim Eksenini: Yardımcı – Özne - Engelleyici):***

Romuald Hazoumè 'Article (Madde) 14' adlı çalışmasını üretirken, Afrika toplumunda ortaya çıkan 'tüketim kültürü, sömürcülük, kapitalizm ve küreselleşme' olguları eserin oluşum sürecinde yardımcı etken konumundadır. Sanatçı bu

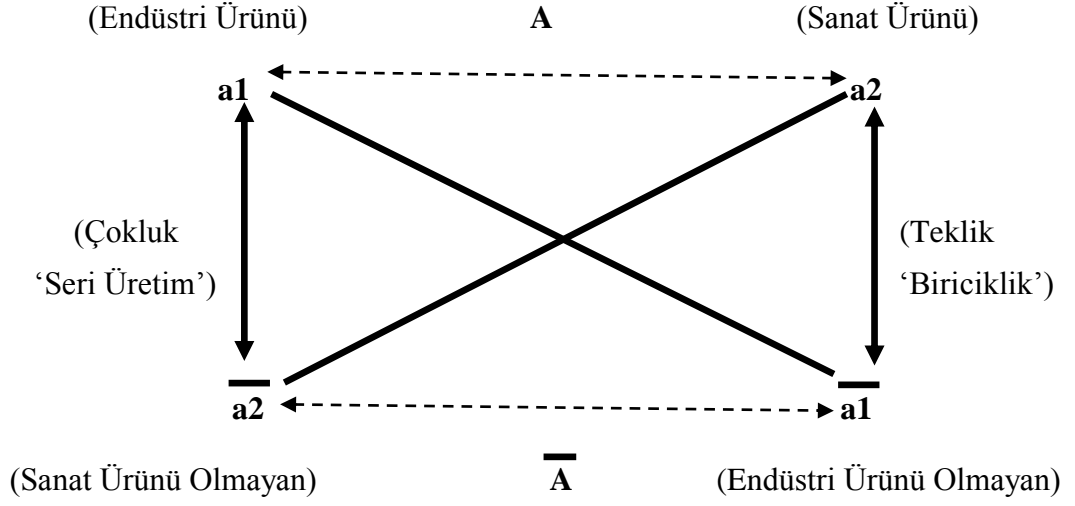
çalışmasını yaparken geleneksel toplum yapısının gösterdiği direnci göz önünde bulundurmuştur. Hazoumè'nin çalışmasına ilk bakıldığında tüketim kültürüne, Batı'ya, küreselleşmeye, kapitalizme ve sömürgeciliğe yönelik bir eleştirinin varlığı algılanamayabilir. Sanatçı, derinlerde yatan bu mesajları, eserde kullandığı nesnelere yüklediği kod ve şifrelerde gizlemiştir. Sanatçıya göre, 'küreselleşmeyle ortaya çıkan çokkültürlü süreç ister istemez Afrika kültürünü de etkisi altına almıştır'. Hazoumè bu noktada, Batı'nın Afrika toplumunu kültüründen uzaklaştıracak ve sahte mutlulukların peşinden sürükleyecek her türlü davranışına eleştirel yaklaştığı söylenebilir.

### 3. 1. 3. 3 İzleksel Düzey

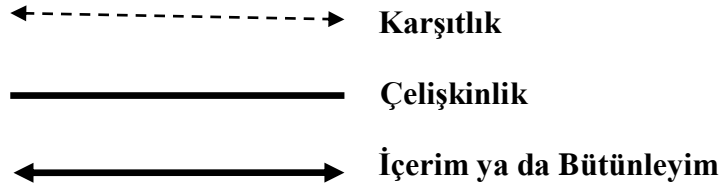
Çözümlemenin bu aşamasında, Romuald Hazoumè 'Article (Madde) 14' adlı çalışmasının betisel ve anlatsal düzeyinde elde edilen verilerden faydalanılarak, eserin derinlerinde yatan soyut değerler ortaya çıkartılmaya çalışılmıştır. Bu aşamada, eserin göstergebilimsel dörtgeni ortaya konup, saptanan temel karşıtlıklar detaylı bir şekilde açıklanmıştır.



Şekil 29: "Article 14" İsimli Çalışmanın Greimas'ın Göstergebilimsel Dörtgene Uyarlanması



Şekil 30: “Article 14” İsimli Çalışmanın Greimas’ın Göstergibilimsel Dörtgene Uyarlanması



TEMEL KARŞITLIKLAR	
Zenginlik	Fakirlik
Avrupa	Afrika
Üretim	Tüketim
Meta	Sanat Eseri
Geleneksel Yaşam	Çağdaş Yaşam
Çokluk (Seri Üretim)	Teklik (Biriciklik)

Şekil 31: “Article 14” İsimli Çalışmada Tespit Edilen Temel Karşıtlıklar

<b>Zenginlik</b>	<b>Fakirlik</b>
------------------	-----------------

Romuald Hazoumè'nin enstalasyon çalışmalarından bir tanesi de “Dream (Hayal)” isimli çalışmadır. Sanatçı bu enstalasyon çalışmasında “...kendi ülkelerinin yoksulluğundan kurtulup Batı’da daha iyi bir yaşama ulaşmaya çalışan insanlar tarafından sıkça kullanılan eğreti teknelere gönderme yapar; çalışmanın başlığından

da bu anlaşılır” (Whitham ve Pooke, 2013: 234). Afrika halkı Batı’yı tüm sıkıntılarında kurtulacakları bir liman olarak görür. Afrika, uzun yıllardır Batı’nın sömürgesi altında yaşantısını sürdürmektedir. Afrika, birçok yer altı zenginliği olmasına rağmen bu kaynakları çıkartıp işleyip ekonomiye kazandıracak teknolojiye sahip değildir. Kapitalist sistem, Afrika’nın tüm zenginliklerini sömürerek dışa bağımlı hale getirmiştir. Afrika’nın içerisinde bulunduğu bu durumu Romuald Hazoumè ‘Article 14’ isimli çalışmasına yansıtmıştır. Sanatçı bu çalışmasında, Batı’nın Afrika’ya karşı sürdürdüğü sömürge anlayışına eleştirel bir bakış sergilemiştir.

<b>Avrupa</b>	<b>Afrika</b>
---------------	---------------

Avrupa ve Afrika her ne kadar sosyo-kültürel açıdan birbirlerinden farklı olsalar da dünyada var olan stratejik dengeler düşünüldüğünde aralarındaki ilişki kaçınılmazdır. Bir tarafta ekonomik seviyesi ve yaşam standardı üst seviyede olan Avrupa, diğer tarafta ekonomik seviyesi düşük ve yaşam standardı alt seviyede olan Afrika. Yıllardır Afrika’yı sömürgesi altına almaya çalışan Avrupa ülkeleri, Afrika’yı üretemeyen sadece tüketen, hazırcılığa alışan bir toplum formatına dönüştürmüştür. Bu durum Afrika’nın geleneklerinden kopup uzaklaşmasına neden olmuştur. Sanatçının Batı’yı eleştiren en önemli çalışmaları ‘Afrika Maskeleri’dir. Sanatçı, ‘Article (Madde) 14’ isimli çalışmasında benzin bidonundan yapmış olduğu mask yer almaktadır.

Bu benzin bidonları, kaçak petrolü Nijeryalı kaynaklar ve yerel tüketiciler arasında işleyen Benin’in yasadışı petrol kaçakçıları topluluğunu gösterir. Tahminler, Benin’de kullanılan bütün yakıtın %90’ının bu karaborsa kanallarından geçtiğini ifade eder. Siyah plastik benzin bidonları, taşıma kapasitelerini arttırmak için ateşin üstünde ısıtılır, ama bu konteynerleri zayıflatır. Kaçak yakıt nakleden fazla yüklenmiş motorsikletler kazalara ve ölümcül patlamalara neden olmaktadır. Hazoumè’nin bu çalışması, köleliğin modern bir cilvesi olarak gördüğü insan emeğinin yaygın sömürsü üzerine endişe verici bir ışık tutmuştur (<http://www.wefaceforward.org/artists/romuald-hazoum%C3%A8> Erişim Tarihi: 19. 07. 2016). Dolayısıyla sanatçı bu çalışmasında, sadece tüketim köleliğine vurgu yapmamıştır. Aynı zamanda toplumsal sorun olarak görülen mazot kaçakçılığında

Afrika insanının köle olarak kullanılmasına ve bu süreçte birçok insanın hayatını kaybetmesine de eleştirel yaklaşmıştır.

<b>Üretim</b>	<b>Tüketim</b>
---------------	----------------

Küreselleşme dünya üzerinde tüketim olgusunun kalıplarının oluşmasına zemin hazırlamıştır. Tüketim özünde, seri üretilen nesnelerin bir taraftan tüketilmesi sonucunda oluşan durumdur. Bu durumun oluşmasını sağlayan en önemli etken sanayileşmeyle birlikte Batı dünyasının hayatın tüm alanlarına nüfuz eden tüketim nesnelerini toplumun kullanımına sunmasından kaynaklanmaktadır. Bu noktada Batı'nın tüketim motivasyonları benimsenen bir konumdadır (İlgaz, 2002: 327- 328). Hem ekonomik hem de üretim anlamında Batı'nın gerisinde olan Afrika halkı Batı'nın tüketim alışkanlığına özenmektedir. Tüketim olgusu Afrika halkı için farklı bir noktadadır. Bir taraftan üretip diğer taraftan tüketen Avrupa toplumlarının aksine, Afrika toplumları üretmedikleri (üretmedikleri) halde sadece tüketen bir konumda olmuşlardır. Bu durum Afrika toplumlarını tüketim nesnelere noktasında dışa bağımlı hale getirmiştir. Dolayısıyla Hazoumè'nin de ifade ettiği 'Batı, seri şekilde ürettiği endüstri ürünleriyle Afrika'yı çöplüğe çevirmiştir' sözü bu durumu net bir şekilde ortaya koymaktadır.

<b>Meta</b>	<b>Sanat Eseri</b>
-------------	--------------------

“Sanatın meta kültüründen ayrılması ya da onunla birleşmesi sorunu uzun bir geçmişe dayanır;...” (Stallabrass, 2013: 72). Avant-garde hareketlerle sanatsal formlarda kullanılmaya başlanan hazır nesnelere, enstalasyon çalışmalarının değişmez elemanları olmuşlardır. Duchamp, Man Ray ve Warhol gibi öncü sanatçıların kuramları, çağdaş sanatçıların sanat anlayışlarının temelini oluşturmaktadır. Romuald Hazoumè'nin 'Article 14' isimli çalışmasında, günlük yaşamda kullanılan birçok nesne göze çarpmaktadır. Sanatçı bu nesnelere seyyar satıcıların kullandığı arabaya benzer bir aracın üzerine yerleştirerek sergi salonunda sanat eseri olarak izleyicilere sunmuştur. Bu çalışmada kullanılan göstergelerin düzenlemelerine ve yananlamalarına Şekil: 27'de değinilmiştir. Bir enstalasyon çalışmasında bu kadar çok tüketim nesnesinin kullanılmasının bir amacı olmalıydı. Sanatçının bu eseriyle, ülkesindeki insanların içerisinde bulunduğu tüketim çılgınlığının boyutunu ifade etmeye



çalıştığını belirtmiştik. Bu çalışma ile Hazoumè, meta olarak kullandığı nesnelere sanat galerisi ortamında sanat eseri konumuna yükseltmiştir.

<b>Geleneksel Yaşam</b>	<b>Çağdaş Yaşam</b>
-------------------------	---------------------

Afrika insanı geleneklerine bağlı bir toplum iken, küreselleşmesiyle çokkültürlü bir sürecin içerisinde kendisini bulmuştur. Yıllarca yokluk ve yoksullukla mücadele eden Afrika, uzun yıllar Batı tarafından kaynakları sömürülen bir kıta konumundadır. Hazoumè'nin 'Article 14' adlı çalışmasında, Batı'nın Afrika toplumunu geleneklerinden uzaklaştırma çabalarına eleştirel bir tavır görmekteyiz. Sanatçıya göre "bir toplumun kullandığı her türlü nesne o toplumun yaşantısıyla, sosyo-kültürel yapısıyla ilgili bize bilgi verir". Batı'nın çağdaş yaşamın olmazsa olmazı olarak lanse ettiği tüketim olgusunu Afrika toplumlarına da aşlamıştır. Dolayısıyla Afrika halkı tüketimin çağdaş yaşamın bir parçası olduğunu düşünerek, Batı'ya karşı sempati beslemektedir. Hazoumè'nin 'Article 14'de en çok eleştirdiği noktalardan bir tanesi de Afrika toplumunun Batı'ya özenerek, Batı'nın her açıdan yaşanılacak bir yer olduğu düşüncesini benimsemeleridir. Bu durumun Afrika toplumunun kültürel değerlerinden uzaklaşmasına neden olduğu söylenebilir.

<b>Çokluk (Seri Üretim)</b>	<b>Teklik (Biriciklik)</b>
---------------------------------	--------------------------------

20. yüzyılda ortaya çıkan sanat anlayışı önceki sanat anlayışlarını reddetmiştir. Duchamp ile sanata dâhil edilen hazır nesnelere (ready-made) ilerleyen süreçlerde teknolojiyle bütünleşerek alışılmış kalıpların dışında sanatsal üretimlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur (Yaşar, 2006: 118). Hazoumè 'Article 14' isimli çalışmasında, seyyar satıcı arabası üzerine yerleştirmiş olduğu tüketim nesnelere pazar yerinde sergilemiş olsaydı insanlar tarafından satın alınacak nesnelere olarak algılanırlardı. Fakat sanatçı, aynı seyyar satıcı arabasını sergi salonu ya da galeri gibi sanat eserlerinin teşhir edildiği alanlarda sergileyerek izleyicide farklı duyguların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Hazoumè, çalışmasında kullandığı seri üretilen her nesneye farklı anlamlar yüklemiştir. Sanatçı, aynı hazır nesnelere kullanarak rahatlıkla 'Article 14' isimli çalışmanın benzerlerini üretebilir. Bu durum bize sanatın biriciklik özelliğinin ortadan kalktığını ve istenildiği takdirde aynı çalışmanın çok sayıda üretilebileceğini göstermektedir.

### 3. 1. 4 Takashi Murakami

*“Flower Matango”, 2001-2006*

Takashi Murakami 1962 yılında Japonya’da doğdu. Çocukluk dönemleri meşgaleleri ve imajları olarak görülen plastik model yapımı, şişe oyuncaklar, çizgi romanlar ve çizgi film karakterleri Japon sanatçıların savaş sonrası ilgi alanlarına girmiştir. Murakami’nin çalışmalarında sanatın eğlenceli yönü ortaya çıkmaktadır. Sanatçıya, çağdaş sanat alanında gelenek karşıtı bir misyon yüklenmiştir. Buna rağmen Murakami, Japonya’nın gençlik alt kültürleri arasında yer alan çizgi roman (manga), animasyon (anime) ve bilgisayar oyunu fanatikleri arasında önemli bir yer edindi. Son birkaç yıl içerisinde Murakami, okulda öğrendiği zarif boyama işçiliği ve renk teknikleriyle oluşturmuş olduğu meta-manga heykellerini yapmıştır. Murakami’nin çalışmalarına bakıldığı zaman çağdaş içerikli sanata benzemiyor. Sanatçının çalışmalarının en önemli özelliklerinden bir tanesi, Japon sanatının yüzeye uyguladığı yoğun işçilik görülmektedir. Sanatçı çalışmalarında, Japon toplumsal cinsiyet kalıplarına meydan okuyan bir kadın üretmek için altkültürel kitle iletişim araçlarından faydalandı (Murakami ve Friis-Hansen, 1998: 221). Murakami’nin ‘Flower Matango (Matango Çiçeği)’ isimli çalışması, geleneksel Japon eğitiminin çağdaş kültürle harmanlandığı önemli bir sanat eseridir. Çalışma bir heykeltraş becerisiyle tamamen parlak renkli çiçeklerle kaplı izleyiciye gülümseyen bir masalı andırmaktadır. Çalışmanın etkisi yüksek ve alçak (popüler) sanatın görsel ve beyinsel bir karışımıdır. Japon sanatçı, sosyo-kültürel yapıyı analiz ederken bir araç olarak ‘kawaii’nin karikatür tarzını benimsemeye başladı. Murakami, “Japonların ciddi sanatları sevmediğini belirtmiştir. Fakat ben, sevimli karakterleri ciddi sanata dönüştürebilsem benim eserimi seveceklerdir” demiştir. (<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2008/modern-and-contemporary-asian-art-evening-sale-hk0292/lot.21.html> Erişim Tarihi: 15. 09. 2016). Château de Versailles’in muhteşem odaları, böylesine karşı konulamaz dekor ihtişamına ve onlara karşı olan herhangi bir sanatçının çalışmalarını arkasında bırakacak çılgınlığın boyutu gibi görünen zanaatlara sahiptir. Fakat aslında, dizginler doğru sanatçıya verildiği zaman, böylesine bir işbirliği büyük bir başarı formülü olmak için çıkıyor. Jeff Koons, 2008 ve 2010’da bunu başardı. Japon Pop menejeri Takashi Murakami meydan okumak için harekete geçerek Versayın büyük salonunun ortasına, neşeli dokunaçları ve antenleri biten sırttan renklendirilmiş çiçeklerden oluşan çalışmayı

yerleştirdi (Resim 78). Sanatçı böylesine muhteşem ve fantastik karşılamalardan Versayları (çalışmaları) korumak için kişilere eldivenler atarak, bu ‘benim Versaylarım, manga tarzım,’ demiştir (Evans, 2011: 16). Takashi Murakami’nin Flower Matango (Matango Çiçeği) (Resim 78) isimli enstalasyon çalışmasının göstergebilimsel çözümlemesi aşağıda yapılmıştır.



**Resim 78:** Takashi Murakami- Flower Matango, 2001-2006

(<https://iacobbogdan.files.wordpress.com/2010/11/takashi-murakami-versailles-exhibition-view-flower-matango.jpg>)

### 3. 1. 4. 1 Betisel Düzey

Takashi Murakami’nin çalışması için Wilson şu değerlendirmeleri yapar: XIV. Lois’nin inşa ettirdiği görkemli Versay Sarayı’nda 2010 yılında ‘Murakami-Versay’ adıyla açtığı sergide sarayın farklı yerlerine yerleştirdiği 22 eser yer almıştır. Sanatçı, eserlerinde popüler kültür imgelerini barındırdığı bu sergi, sanatın ticarileşmesine “...bir Japon yorumu getirmiştir”. Bu sergide, Resim 78’deki ‘Matango Çiçeği’ çalışması, sarayın en görkemli noktasına yerleştirilerek, mekân ile uyumsuzluğu dikkat çekiciydi. Bu çalışma, bir kaidenin üzerinde, büyük ve küçük olmak üzere üst üste konulan iki kürenin üzeri çiçeklerin stilize edilmiş formları ve etrafında kıvrılan üzerinde çiçek motiflerini andıran dallardan oluşan bir görüntü

sergilemekteydi. Murakami, sanat anlayışını “superflat (süperdüz)” olarak ifade ettiği estetik yaklaşıma dayandırır. Sanatçı burada ‘süperdüz’ ile belirtmek istediği sanatını, “...mangada ve animede zirveye varan iki boyutlu geleneksel Japon çizimlerine...” dayandırır (Wilson, 2015: 266).



**Resim 79:** Takashi Murakami- Flower Matango, 2001-2006

Takashi Murakami'nin Flower Matango (Matango Çiçeği) adlı enstalasyon çalışması, Versay Sarayı'nın Barok sanat anlayışıyla adeta çevresi sarılmış gibi görünür. Salonun sağ ve sol tarafı kemerlerle ve nişlerle süslenmiştir. Salonun kubbe şeklindeki dışa kavisli oval tavanında Barok üslupla yapılan yapılan mitolojik konulu resimler bulunur. Takashi Murakami, 'Flower Matango (Matango Çiçeği)'ni salonun ortasına gelecek şekilde beyaz bir kaidenin üzerine yerleştirmiştir. Birbirinden farklı boyutlarda iki kürenin altına bir kadehin ayağına benzeyen bir kaide yerleştirmiştir. Büyük küre ve üzerine yerleştirilen küçük küre, kilolu bir insan bedenini andırmaktadır. Gövdeyi oluşturan büyük kürenin ve üzerindeki küçük kürenin yüzeyi

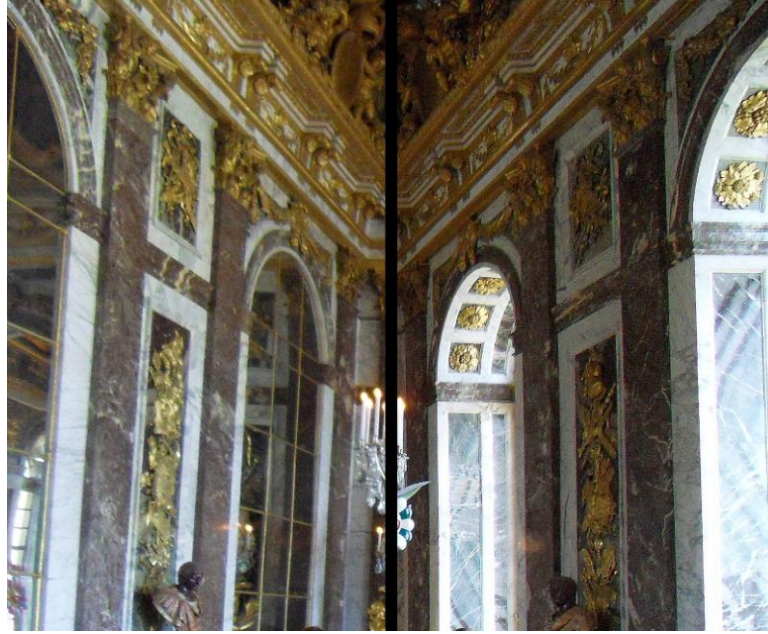


birbirinden farklı renklerle boyanmış gülen motifli çiçeklerden oluşmaktadır. Gövdeyi oluşturan kürenin üzerinden sağa, sola, yukarıya ve aşağıya doğru kıvrılarak uzanan dallar ve dalların üzerinde farklı renklerde gülen çiçek desenleri bulunmaktadır.

1. Kesit	Salonun Sağ ve Sol Duvarlarındaki Barok Süslemeler
2. Kesit	Salonun Tavanındaki Barok Resimler
3. Kesit	Cam Koruma Panelleri ve İzleyiciler
4. Kesit	Çalışmadaki Büyük ve Küçük Küre (Gülen Çiçekler)
5. Kesit	Kaide

Şekil 32: “Flower Matango” İsimli Çalışmanın Kesitlere Ayrılması

### 1. Kesit: Salonun Sağ ve Sol Duvarlarındaki Barok Süslemeler



Resim 80: Takashi Murakami- Flower Matango (Detay)

Flower Matango (Matango Çiçeği) mekân ile bütünlük sergilemeyen, salona giren herkesin dikkatini çeken bir forma sahiptir. Çevresi klasik mimarinin etkilerini yansıtan Barok sütun ve kemerlerle çevrilidir. ‘Versay Sarayı dönemin Barok sanat üslubuyla inşa edilmiştir’. Versay sarayı da her saray gibi ihtişamı simgeleyen bir

yapıdır. Bu ve benzeri ihtişamlı yapıların, ülkelerin o dönem ki gücünü ve zenginliğini yansıtmak amacıyla yapıldığı söylenebilir.

## 2. Kesit: Salonun Tavanındaki Barok Resimler



**Resim 81:** Takashi Murakami- Flower Matango (Detay)

Çalışma'nın sergilendiği salonun tavanında, tıpkı Rönesans dönemi sanatçısı Michelangelo'nun kiliselerin tavanlarına yaptığı birbirinden farklı dini konuları işleyen mitolojik resimlere benzeyen, sıva üzerine yapılan uygulamalar görülmektedir. Salonun tavanında birbirinden farklı kompozisyonlar göze çarpmaktadır. Sıva üzerine uygulanan resimlerde kullanılan renkler, ışık-gölge ve kompozisyon kurguları izleyenleri Rönesans dönemine götürür. Murakami, 'Matango Çiçeği'nin dalları ile adeta Barok sanatı sarmalayarak etkisizleştirmeye çalıştığı söylenebilir. Özellikle dallardaki gülen çiçek motifleri ise, çağdaş sanatın klasik sanata karşı üstünlüğünü göstermeye yönelik bir tepki olarak açıklanabilir.

## 3. Kasit: Cam Koruma Panelleri ve İzleyiciler



**Resim 82:** Takashi Murakami- Flower Matango (Detay)

Murakami'nin çalışması cam panellere benzeyen nesnelere çevrilmiştir. Bu paneller izleyicilerin esere ulaşmalarını engellemek için bariyer görevi görür. Sanatçı bu uygulaması ile çalışmasına özerk bir alan yaratmıştır. Bir bakıma salonun etrafını saran Barok sanat üslubunu izleyicilerin gözünde, 'Matango Çiçeği' karşısında değersizleştirmeye çalıştığı söylenebilir. Bu görüntü karşısında izleyiciler, geçmiş sanat anlayışlarıyla günümüz sanat anlayışı arasında düşünmeye sevk edilir. Belki de sanatçı, izleyicilerin eser karşısındaki şaşkınlıklarına, çalışmasında kullandığı gülen çiçek motifleriyle yanıt vermeye çalışmıştır. Murakami, gerçek sanat'ın kendi çalışmalarını olduğu tezini izleyicilere kabul ettirme çabası içerisinde olduğu söylenebilir.

#### 4. Kesit: Çalışmadaki Büyük ve Küçük Küre (Gülen Çiçekler)



Resim 83: Takashi Murakami- Flower Matango (Detay)



Resim 84: Takashi Murakami- Flower Matango (Detay)



*“Murakami, Japonya ve Batı arasındaki farklılık ve ayrılığa dair kültürel ve estetik ortamlar sunarken, bu metinde de küreselleşmenin herhangi bir coğrafi ve kültürel fark tanımaksızın etkilediği yapılarla, nasıl bir yörüğe izlediğini ve kimlik siyaseti, sanat ve kültür mecrasına bu etkilerin nasıl sirayet ettiği irdelenmeye çalışıldı” (Şahiner, 2015: 169).*

Şahiner’in ifadeleri ışığında Murakami, Batı ile şekillenen sanat alanına Japon etkilerini yerleştirmeyi amaçladığı söylenebilir. Bir kaidenin üzerine büyük ve küçük boyutlarda iki küre üst üste gelecek şekilde yerleştirilmiştir. İlk bakışta kilolu bir insan bedenini anımsatan bu çalışmanın tüm yüzeyi polyester malzemeden elde edilen farklı boyut ve renklerde çiçeklerle kaplanmıştır. Kürelerin üzerinden sağa-sola-yukarıya ve aşağıya sarkan dallar bulunur. Dalların üzerine farklı renklerde, küçük boyutlarda çiçekler yerleştirilmiştir. Sanatçının eserinde kullandığı göstergelerin tümünde kod ve şifrelere rastlamak mümkündür. Murakami, gülen çiçek motiflerini Japon animasyon karakterlerinden esinlenerek yaptığını belirtmiştir. Animasyonların Japon kültürünün bir parçası olduğu düşünüldüğünde sanatçının, ‘Japon kimliğini çağdaş sanatta tescil ettirebilme’ çabası içerisinde olduğunu söylemek doğru olacaktır. Kürelerin tüm yüzeylerini kaplayan gülen yüz motifli çiçekler, salonun her tarafına yayılan Barok üsluba (klasik sanat) tepki olarak nitelendirilebilir. Bu durum Murakami’nin bilinçli bir şekilde sarayın salonunu sergi alanı olarak tercih ettiğini ortaya koymaktadır. Belki de Murakami bu çalışmasıyla, klasik sanat ile çağdaş sanat arasında ikilem yaşayan izleyicilere ‘asıl sanat benim ürettiğim çalışmalardır’ mesajını vermeye çalışmıştır. Sanatçı bu davranışıyla, sanatın da tüketilebileceği ve yeni sanat formlarının üretilebileceği mesajını vermeye çalıştığı söylenebilir.

##### **5. Kesit: Kaide**



**Resim 85:** Takashi Murakami- Flower Matango (Detay)



Kaide, sanat eserinin dengede durmasını sağlayarak bir nevi zeminle eser arasındaki alanı doldurur. ‘Matango Çiçeği’nin kaidesi, sanat eserinin formuna benzer silindirik bir yapıdadır. Kaidenin rengi için saflığın ve temizliğin simgesi olan beyaz kullanılmıştır. Kaidenin, ‘Matango Çiçeği’nin heybetli duruşuna katkı sağladığı söylenebilir. Bu çalışmada kaidenin; gücü, dengeyi ve heybeti simgelediğini ifade edebiliriz.

#### ***Uzam:***

‘Flower Matango (Matango Çiçeği)’ adlı çalışma, Fransa’nın Versay Sarayı’nın Aynalar Galerisi salonunun ortasında sergilenmiştir. Barok mimari üslupla inşa edilen mekân, Murakami’nin çalışması için sergi salonu görevi üstlenmiştir.

#### ***Zaman:***

Murakami’nin çalışması için kesin bir zaman dilimine gönderme yapmanın zor olduğu söylenebilir. ‘Flower Matango (Matango Çiçeği)’ adlı çalışma kendi başına bir zaman dilimine işaret etmemektedir. Sergilendiği mekân ile birlikte değerlendirildiğinde, Versay Sarayı’nın yapılış tarihine ulaşılabilir. Çalışmanın sergilendiği salonun duvar ve tavanlarında yer alan klasik dönem sanat eserleri geçmiş zamana gönderme niteliği taşımaktadır. Sanatçının eseri göz önünde bulundurulduğunda şimdiki zaman ve gelecek zaman kavramlarıyla ilgili çıkarım yapmamıza olanak sağlayabilir. Sanatçının çalışmasına bakıldığında, çağdaş sanat sürecinde ortaya çıkan sanat eserleriyle örtüşen özellikler göstermektedir. Sanat tarihi süreci göz önünde bulundurulduğunda, özellikle 1960’lardan sonra farklı biçimlerde izleyicilerin karşısına çıkan sanat formları analiz edilerek belli bir zaman dilimine oturtulabilir.

<b>GÖSTERGE</b>	<b>DÜZANLAM</b>	<b>YANANLAM</b>
Versay Sarayı	Cansız / Nesne	Fransa / İhtişam / Asillik / Zenginlik / Kraliyet / Tarihsel Anıt
Aynalar Galerisi	Cansız / Nesne	İhtişam / Görkem / Mekân
Kemerler	Cansız / Nesne	Mimari / Barok Üslup / Estetik
Aynalar	Cansız / Nesne	Yansıtıcı / Süs / Aydınlık

Resimler	Cansız / Nesne	Geleneksel Sanat / Barok Üslup / İhtişam
Küre	Cansız / Nesne	Şekil / Dünya / Heykel
Gülen Çiçekler (Fiberglas)	Canlı / Bitki	Kişileştirme / Mutluluk / Karakter / Japon Sanatı / Popüler İmge / Animasyon
Dallar	Canlı / Bitki	Destek / Ulaşma / Bağlantı / Kol / Sınıflandırma /
Kaide	Cansız / Nesne	Destek / Sağlamlık / Heykel / Denge
Cam Koruma Panelleri	Cansız / Nesne	Güvenlik / Koruma / Engel / Özel Alan

**Şekil 33:** “Flower Matango” İsimli Çalışmada Tespit Edilen Düzenlam ve Yananlamla

### 3. 1. 4. 2 Anlatısal Düzey

Murakami, ‘Flower Matango’ isimli çalışmasını Versay Sarayı’nın Aynalar Galerisi olarak adlandırılan alanın en dikkat çeken yerine yerleştirmiştir. Çalışma “Anlamsızlığıyla adeta sırttan stilize çiçeklerle kaplı, kadeh gövdesine benzeyen küremsi iki form üst üste konmuş ve etrafı karmakarışık bir dizi kıvrık çiçek sapıyla çevrilmiştir” (Wilson, 2015: 266). Matango Çiçeği’ndeki yüzlerce aldatıcı göz, mutlu ama oldukça kalabalık bir izleyici topluluğuna dik dik bakıyormuş ve dolaşmış asmalardan izleyicilere el uzatmış gibi görünüyordu. Murakami’nin heykelinden görünen gözlerin sürekli mevcut bakışları, aniden hafif sinirli ama biraz neşeli hissettirir. Sanatçının çiçek topu resimlerinin tamamen heykeller gibi aynı ezici hisleri yoktur. Resimler, tuval çerçeve içinde tutulur ve idare edilebilir, oysa bu çalışma belirtiyor ki, o, vahşileşmeye devam edebilir ve seyircinin boş gülümseyişini tüm süre devralabilir. Murakami’nin kişileştirilmiş çiçek yüzleri farklı renk ve boyutlarda seyirciye bakıyor. Tek odak noktasına sahip olan Batı tekniğini kullanmak yerine, Murakami, geleneksel Doğu metodunu kullanır. Seyirci, heykeli herhangi bir bakış açısından izleme imkânına sahiptir (<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2008/modern-and-contemporary-asian-art-evening-sale-hk0292/lot.21.html> Erişim Tarihi: 15.09.2016).



yaprakları için boyut çeşitlilikleri, sürekli olarak korunmak zorunda olunan bir oran tercih edilmiştir. Çalışmada, çiçeklerin dalları gelişmiş bir bilgisayar canlı yazılım programı kullanılarak yapılmıştır. ‘Matango Çiçeği’ mükemmel açılar, güzel eğrilikler ve zevkli kromatik zıtlıklar yaratmak için özenli bir çaba harcanmıştır (<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2008/modern-and-contemporary-asian-art-evening-sale-hk0292/lot.21.html> Erişim Tarihi: 15.09.2016). Murakami çalışmalarında “...küresel kapitalizmin metalaştırıcı güçlerini...” etkili bir şekilde kullanmıştır. Sanat pazarını şekillendiren Batı’nın ve Amerika’nın sanat piyasasındaki etkinliğine eleştirel yaklaşmıştır. Sanatçının ‘Matango Çiçeği’ isimli çalışması “...Japon estetik kültürünün görüntüleri ve kültürel kodların mevcut veri tabanları üzerinden oluşturmuştur” (Şahiner, 2015: 168-169). Murakami, sanatın ticarileşmesi ve metalaşması sürecinde kültürel dokuları göz önünde bulundurmıştır. Bir bakıma sanatçı, Japon yorumunu sanat piyasasına sokmuştur. Versay Sarayı, sanat tarihi açısından hem mimari hem de resim alanında tarihsel bir belge niteliği taşır.

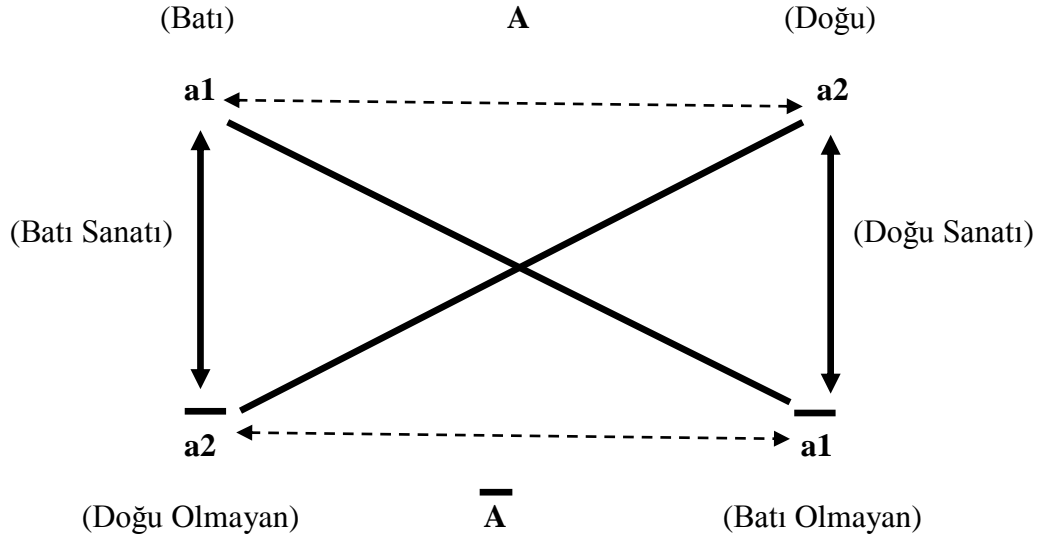
### *c- Güç Eksenini (Edim Eksenini: Yardımcı – Özne - Engelleyici):*

Sanat her dönemde olduğu gibi çağdaş sanat sürecinde de kültürel değerlerden beslenir. Fineberg’e göre Murakami, “...Japon sanat tarihinin derin kökleriyle savaş sonrası Japonya’nın tüm dünyada etkili olan animasyonları (animé) ve çizgi romanlarını (manga)...” harmanlayarak eserlerine yansıtır (Fineberg, 2014: 520). Japon popüler kültür imgeleri haline gelen animasyonlar ve çizgi roman karakterleri sanatçı tarafından çalışmaya yerleştirilmiştir. Bu süreçte sanatçının amacına ulaşabilmesinde; popüler kültür, Japon sanatı ve çağdaş sanat yardımcı etkenlerdir. Engelleyici etkenler arasında ise, klasik sanatı ve batı sanatını sayabiliriz.

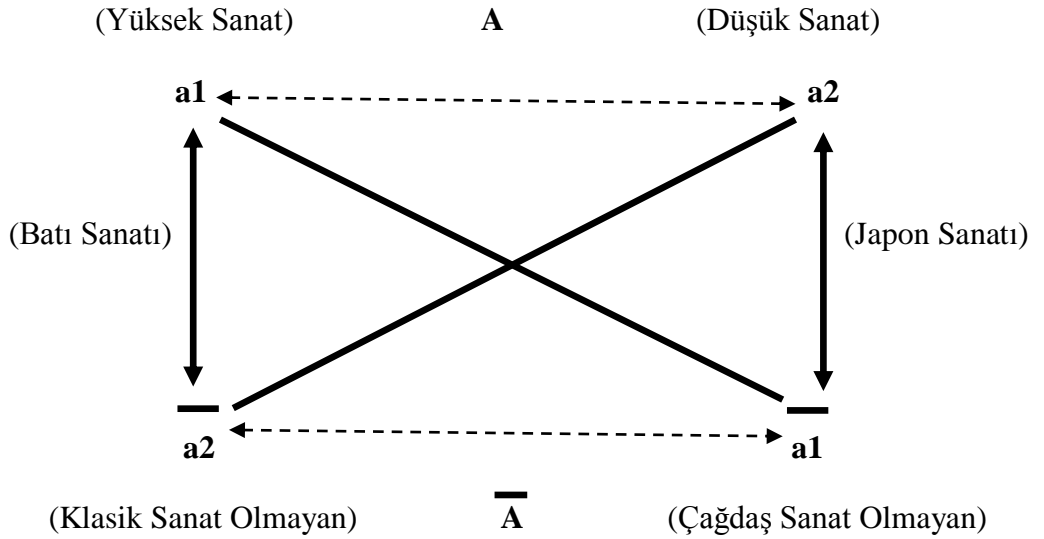
### **3. 1. 4. 3 İzleksel Düzey**

“Murakami çizgi romanlarla, televizyonla ve plastik oyuncaklarla dolu bir dünyada büyümüştür. Sanatı bu kültürel şartlardan yararlanır. Murakami ayrıca sanatçının tanımını eğlence dünyası ve lüks tüketimle birlikte bilinçli bir karmaşaya iter” (Fineberg, 2014: 520). Murakami’nin Matango Çiçeği isimli çalışmasına bakıldığında, sergilendiği salonun duvar ve tavanlarında kullanılan renklerin aksine, “Renkler opak ve doygun, vernik kalın ve çok parlaktır; bütününe bakınca yapıt bir

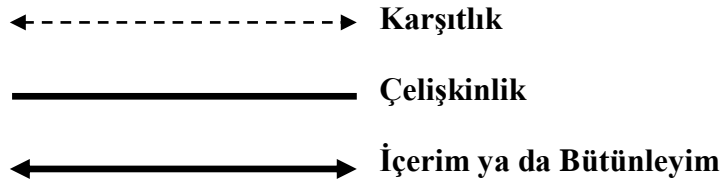
çizgi film ögesinin ete kemiğe bürünmüş haline benzer” (Wilson, 2015: 266). Sanatçı, popüler kültürün önemli imgeleri arasında yer alan çizgi film karakterlerine eserlerinde yer verir. Sanatçı bu çalışmasında adeta klasik sanatın çağdaş sanat karşısındaki çaresizliğine vurgu yapmaya çalıştığı söylenebilir.



Şekil 35: “Flower Matango” İsimli Çalışmanın Greimas’ın Göstergebilimsel Dörtgene Uyarlanması



Şekil 36: “Flower Matango” İsimli Çalışmanın Greimas’ın Göstergebilimsel Dörtgene Uyarlanması



<b>TEMEL KARŞITLIKLAR</b>	
<b>Doğu</b>	<b>Batı</b>
Batı Sanatı	Çağdaş Sanat
Üretim	Tüketim
Yüksek Sanat	Düşük Sanat
Sanat Nesnesi	Ticari Nesne
Andy Warhol	Takashi Murakami

**Şekil 37:** “Flower Matango” İsimli Çalışmada Tespit Edilen Temel Karşıtlıklar

<b>Doğu</b>	<b>Batı</b>
-------------	-------------

Şahiner’e göre Murakami, zaman ve mekân tasavvuruyla tüm evreni kapsayan sanat, meta ve kimlik kavramlarının postmodern süreç olarak ifade edilen 1970 sonrasında ilişki boyutlarını ortaya çıkarmayı hedeflemiştir. “Murakami, Japonya ve Batı arasındaki farklılık ve ayrılığa dair kültürel estetik ortamlar sunarken, ...küreselleşmenin herhangi bir coğrafi ve kültürel fark tanımaksızın etkilediği...” sanat eserlerinin bu süreçten nasıl etkilendiklerini çalışmalarında işleyerek ortaya çıkarmaya çalışmıştır (Şahiner, 2015: 167-169 arası). Bu ifadelerden de anlaşılacağı üzere, kültür kavramı küreselleşen dünyada çokkültürlü bir yapıyı ortaya çıkartmıştır. Kültürün sanatı biçimlendiren en önemli etken olduğu düşünüldüğünde, Doğu ve Batı arasındaki kültürel farklılıkların sanatsal üretimlere yansması kaçınılmazdır. Bu durum Doğu ile Batı arasında farklı sanatsal dokuların ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Sanatın evrenselliği, gelişen teknoloji ve çokkültürlü süreçte sanatçıların birbirlerinden etkilenmesine zemin hazırlamıştır. Doğu sanatçısı Murakami’nin çalışmalarının Batı sanatçısı olan Warhol’un çalışmalarına benzetilmesi çokkültürlü sürecin sonucu olarak belirtilebilir.

<b>Batı Sanatı</b>	<b>Çağdaş Sanat</b>
--------------------	---------------------

Sanatçının bu çalışmasındaki amacı, ‘Barok sanat üslubuyla duvarları süslenen saraya tepki midir? Ya da, sanatı klasik sanat anlayışı formunda benimseyen izleyiciye sanatın sadece klasik sanat formlarından oluşmadığını, sanatın farklı şekillerde de karşımıza çıkabileceğini mi anlatmaya çalışmıştır?’ Her halükarda Murakami’nin çalışmasında alaycı bir tavır söz konusudur. İzleyicileri ikileme bırakan düşünmeye sevk eden bu çalışma, sanatın metalaştırılabileceğini ve sanatın dönemsel olarak değişik formlara bürünebileceğinin önemli örneklerinden birisi olduğu söylenebilir. Bu çalışma ile sanatçı, önceki sanat anlayışlarının tüketilebileceğini vurgulamaya çalıştığı söylenebilir. Sanatçının, sanatta yaşanan tüm gelişmelerde Batı’nın kültürel etkilerinin izine rastlanmasına tepki olarak, kendi kültürünün dokularını sanata dâhil etmeye çalıştığı söylenebilir. Sanatçı, çağdaş sanata Japon kültür imgelerini yerleştirerek, sanatın sadece Batı eksenli biçimlendirilemeyeceği mesajını vermeye çalışmış olabilir.

<b>Üretim</b>	<b>Tüketim</b>
---------------	----------------

Sanatçının çalışmalarının ortak noktası, “...geleneksel Japon sanatı ve Batı kültüründen gelen etkilerle gelişen manga, anime, video oyunlarına duyulan modern saplantının karışımıydı” (Farthing, 2013: 479). ‘Matango Çiçeği’ çalışmasında kürelerin üzerine yerleştirilen gülen çiçekler, Japon çizgi film karakterlerinden esinlenerek oluşturulmuştur. Murakami, Amerika’da önemli bir endüstri haline gelen Walt Disney çizgi film karakterlerine karşı, Japon kültürüyle biçimlenen manga ve anime karakterlerinden beslenmiştir. Şahiner’e göre, “...üretim-tüketim süreçlerinin bir parçası olarak benzer niteliğe büründürülen anlamın yersiz-yurtsuzlaştırılması ve yeniden yurtlandırılması...” görüşü sanatçının çalışmalarında ortaya çıkmaktadır. Murakami’nin eserlerinde, “...gerçekte sanat ve meta arasındaki ayrım...” flulaşmıştır (Şahiner, 2015: 169). Murakami çalışmalarını ticari metaya dönüştürmüştür. Bunu yaparken geleneksel sanat anlayışına sırtını dönerek sanatta yeni bir kimlik arayışı içerisine girmiştir. Bu durum Şahiner’in de belirttiği gibi ‘günümüzde izleyicinin karşısına konulan nesnenin sanat eseri mi yoksa meta mı olduğu noktası’ kafalarda soru işareti bırakmaktadır.

<b>Yüksek Sanat</b>	<b>Düşük Sanat</b>
---------------------	--------------------

Murakami'nin 'süperflat' olarak nitelendirdiği teorisi, "Batı'daki "yüksek sanat" severlere hitap eden, geleneksel ve çağdaş arasındaki boşluğu kapatan "düşük Japon sanatı"nı meşrulaştırıyordu" (Farthing, 2013: 479). Pop duyarlılığı, türün tipik şekillerinde 'yüksek' ve 'düşük' sanatın iki tarafını da göz önünde bulundurarak çalışmalarına yansıtan Murakami, çalışmalarında manga ve anime'ye sık sık göndermeler yapar. Andy Warhol ve Jeff Koons gibi sanatçılara başvurarak, Murakami'nin çalışması benzer şekilde, kitle tüketici kültürü veya içindeki kültürün doğal olarak kritiği gibidir (<http://asiasociety.org/blog/asia/murakami-takes-over-versailles> Erişim Tarihi: 16.09.2016). Murakami, geliştirmiş olduğu 'süperflat (süperdüz)' kavramı ile 'yüksek ve düşük kültür' arasındaki farkın günümüzde ortadan kalkmasını neden olmuştur. "Bu da, büyük oranda popüler kültürden beslenen yapıt için Versay'ı mükemmel bir çatı kılar" (Wilson, 2015: 266).

<b>Sanat Nesnesi</b>	<b>Ticari Nesne</b>
----------------------	---------------------

Şaylan'a göre, kapitalist sistemin ilk dönemlerine kadar sanat metalaşmamıştı. Kapitalizmin gelişmesiyle birlikte 'kültürel ürünlerin metalaşması' süreci başladı. "Kültür ürünlerinin metalaşması, sanatçının yarattığı sanatsal kültür ürünü için pazara girmesi ve pazarda yarışmaya başlaması demektir". Kendini diğer sanatçılardan farklı bir konuma yükseltme çabası içerisinde olan sanatçı, toplumun ilgisini çekecek farklı düşünceleri eyleme geçirerek farkındalığını ortaya koymaya çalışır. Bu durum diğer sanatçıları pasifize ederek sistemin dışına iter. Bu süreçte önemli olan sanat eserinin niteliği değil, toplum nezdindeki yeridir. Dolayısıyla modernizmin estetik değerlerinden ziyade toplumun beğeni düzeyi sanat eserini biçimlendirmiştir (Şaylan, 2009: 94-97arası). Murakami'nin Resim 78'deki çalışması, izleyiciyi 'sanat eseri-meta' ikileminde bırakmaktadır. Aslında Murakami'nin çalışmalarına benzer çalışmalar özellikle Amerika'da bazı sanatçılar tarafından yapılmıştır. Örneğin Jeff Koons'un benzer malzemelerle yaptığı çalışmalar (heykeller) Amerika'nın popüler kültüründen beslenerek oluşturulmuştur. Murakami'yi farklı kılan ise, çalışmalarında Japon popüler kültürünün imgelerine yer vermesidir.



Murakami, eski Doğu geleneklerinden yoğun şekilde etkilenmiş olmasına rağmen, Andy Warhol dâhil birçok modern sanat ustalarından da etkilenmiştir. Warhol'un çalışmalarının çoğunun oluşturulduğu bir 'Fabrika'nın benzerini Murakami de yaptı. 'Kaikai Kiki' şirketi, diğer şeylerin yanı sıra renk karıştırma, boyama ve bilgisayar çiziminde uzmanlaşan kalabalık bir asistan topluluğundan oluşur. Sanatçılar arasındaki dikkate değer bir benzerlik çalışmalarında görülebilir. Matango Çiçeği çalışmasında Murakami, diğer çalışmalarının çoğunda kullandığı çiçek motiflerini tekrarlıyor. Murakami sanat camiasında genellikle bir sonraki Andy Warhol olarak tanımlanır. Sanat ile teknolojiyi birleştirir. Amada Cruz'a göre, 'Murakami resimlerindeki hareket ve karakter duygusu, bir fotoğraftan türetilen Warhol'un durgunluğuyla karşılaştırılmış animasyon düzeninden türetiyor' (Takashi Murakami Merkezi: Anlamın Saçmalığının Anlamı, Haziran 1999, p.18) (<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2008/modern-and-contemporary-asian-art-evening-sale-hk0292/lot.21.html> Erişim Tarihi: 15.09.2016). Warhol gibi Murakami de fabrikasında birbirine benzeyen imgeleri kullanarak eserlerini oluşturmuştur. Warhol, yoğun olarak serigrafî tekniğini kullanarak iki boyutlu çalışmalar yaparken, Murakami eserlerinde yer alan imgeleri bilgisayar teknolojisini kullanarak birbirine benzeyen farklı ebatlardaki çiçek motiflerini fiberglas malzemeler kullanarak üç boyutlu forma dönüştürmüştür. İki sanatçının en önemli ortak noktaları, ülkelerindeki popüler kültür imgelerini eserlerinde kullanmaları ve sanatsal üretimlerini seri üretim tekniği ile çoğaltmalarıdır.

### 3. 1. 5 Sylvie Fleury

#### *"Destroyed Chanel Bag and Target" 2008*

1961'de Cevevre'de doğan İsviçre'li çağdaş sanatçı Sylvie Fleury, kavramsal sanat geleneğini devam ettirmiştir. Çalışmalarında lüks, çekici tüketim ürünlerini eleştirel bakış açısıyla izleyiciye sunar. Sanatçı çalışmalarını oluştururken, Andy Warhol ve Marcel Duchamp'ın hazır nesnelere (ticari nesnelere) sanata dâhil etme sürecinden etkilenmiştir (<http://www.artnet.com/artists/sylvie-fleury/> Erişim Tarihi: 05.10.2016). Sylvie Fleury, kariyerinin başından itibaren çağdaş kültürde

yüzeyselliği ön plana çıkaran, modern toplumun önemine odaklanan bir sanatçıdır. Fleury sanat, moda ve yaşam tarzı arasındaki çıkar çatışmalarını görsel ve dilsel stratejileri kullanarak 1960 ve 1970’lerde yaygınlaşan kavramsal sanatı anımsatan minimal formlara dönüştürür. Ünlü erkek sanatçıların çalışmalarına yeniden dokunarak farklı (yaratıcı) açılarda izleyiciye sunar. Sanatçı genellikle sezonda moda alanında kullanılan renklerin sanat ve sonsuzluk kavramını inceleyerek yüksek ve düşün duyumuzu yeniden yönlendirir. Fleury, “erkek sanatçıların yapmış olduğu sembolik çalışmalara dokunarak kadınsı bir eleman ekliyorum” ifadesini kullanır. Fleury, 1990’lardan itibaren maddi nesnelere ya da ikonik markalar üzerinde çalışmalar yapmıştır. Sanatçının hem tarzı hem de söylemleri ters düşmektedir. Bunun nedeni, izleyicinin farklı bakış açılarıyla eserlerine yaklaşmasını ve yorumlamasını istemesinden kaynaklanmaktadır. Sanatçı, lüks nesnelere kalıcı fiziksel anıtların içine yapıştırarak, sürekli değişen moda dünyasının yüzey estetiğini terbiye eder. Fleury, sergi alanında sürekli yenilenen eserlerini sergilemesi ve güçlü zihinsel görüntüleri hatırlatması onun yeteneklerini yansıtmaktadır ([http://mehdi-chouakri.com/kuenstler/sfleury/Portfolio\\_SF.pdf](http://mehdi-chouakri.com/kuenstler/sfleury/Portfolio_SF.pdf) Erişim Tarihi: 05.10.2016). Sanatçının yapmış olduğu ilk çalışmada alışveriş çantalarını kullanmıştır. Bu çalışmasının ortaya çıkışı, moda-sanat ilişkisi üzerine yapılan tartışmalar sonucu olmuştur. Fleury, mağazalarda satılan çantaların sergi salonlarında daha ön planda olduğunu ve daha çok dikkat çektiğini vurgular. Sanatçıya göre moda, sanatçıyı yönlendirebilecek bir güce sahiptir. Fleury, yapmış olduğu çalışmalarla ilgili olarak şu ifadeleri kullanır; bu çalışmalar benim için eğlenceliydi. Başlangıçta asla yapmak istemediğim vitrinleri süsleme işini mağazaların ısrarları sonucunda yapmaya başladım. Çalışmalarımda kullandığım eşyalar üzerinde fazla bir müdahalede bulunmadım. Şayet müdahale edip vitrine yerleştirseydim vermek istediğim mesaj ortadan kalkacaktı. Moda ve sanatın iç içe girdiği bu süreçte düzenlediğim vitrinlere sanat eseri görüntüsü vermeye çalıştım. Dolayısıyla sanatsal üretimlerimde de mağaza vitrinlerinin izleri görülmektedir (<http://kaleidoscope.media/sylvie-fleury> Erişim Tarihi: 28.10.2016). Ekonomik çalkantıların yaşandığı 80’li yıllarda sanat piyasası da etkilenmiştir. Postmodern dönemle bireyselleşen sanat camiası kendini farklı üretimsel süreçlerin içerisinde bulmuştur. Geleneksel sanat kalıplarının dışına çıkan her çalışma, toplumda farklı bir etki bırakmıştır. Küreselleşmeyle gücünü arttıran kapital süreç, moda olgusunu sanat alanına dâhil etmiştir. Bu süreci

kolaylaştıran etkenlerin başında, popöler kÖltÖrÖn yarattığı tÖkÖtim toplumunun davranışları gelmektedir.



**Resim 86:** Sylvie Fleury - Destroyed Chanel Bag and Target, 2008  
(<http://s3.amazonaws.com/contemporaryartgroup/wp-content/uploads/2010/06/SF-AlmineRech-03.jpeg>).

Fleury çalışmalarını ‘tÖkÖtim kÖltÖrÖ’ ekseninde şekillendirmiştir. Buradaki tÖkÖtimin boyutunu ‘lÖks tÖkÖtim’ kavramıyla ifade edebiliriz. Sanatçı çalışmalarının

çoğunda ‘moda-sanat’ ilişkisini irdelemiştir. Bu çalışmalarda, modanın toplum yaşantısındaki yeri ve öneminden, toplumun modaya bakışına kadar farklı yönlerden birçok yaklaşımın sergilendiği görülmektedir. Sanatçı çoğu çalışmasında, toplumun üst tabakasının ulaşabileceği pahalı lüks tüketim ürünlerine yer vermiştir. Stallabross (2013: 84)’ın da belirttiği gibi, sanatçının bu çalışmaları, tüketimi övüyor mu? Yoksa eleştiriyor mu? Yaklaşımlarının ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Bu yaklaşımlar ekseninde şu çıkarımlar yapılabilir: Sanatçı, lüks tüketim nesnelerini eserlerinde kullanarak bir nevi onların tüketicilere tanıtımını (reklamını) yapmıştır. Yani bireyleri tüketime teşvik etmiştir. Bir diğer görüşte ise: Sanatçının çalışmaları, bireylerin toplum nezdinde statü kazanabilme adına lüks tüketime yönelmelerine bir eleştiri niteliği taşıdığı vurgulanmıştır.

### **3. 1. 5. 1 Betisel Düzey**

Sylvie Fleury’nin ‘Destroyed Chanel Bag and Target’ isimli çalışması, aynı boyut ve şekillerde iki düzeneden oluşur. Düzenekler biçimsel olarak insan anatomisini andırır. Düzeneklerin ortasından zincirlerle oksit sarı ve kırmızı renklerdeki çantalar sarkıtılmıştır. Çantaların kadın omuz çantaları olduğu düşünüldüğünde, düzeneklerin kadın bedenini temsil ettiği söylenebilir. Düzenekler ağaç malzemeler kullanılarak yapılmıştır. Kasnakların ön yüzünde siyah renkte hedef tahtaları gövdeyi oluşturmaktadır. Tahtaların üzeri elips şeklinde halkalarla dilimlenmiş ve numaralandırılmıştır. Hedef tahtasına yerleştirilen sayılar, sağdan soldan yukarıdan ve aşağıdan merkeze gidildikçe büyümektedir. Hedef tahtalarının merkezine yakın bölgelerinde irili ufaklı delikler görülmektedir. Her düzeneğin sağında ve solunda birer tane kare formunda ağaç kullanılmıştır. Düzeneklerin ayakta durabilmesi için ön, arka ve alt tarafına destek olarak ağaçlar çiviler ile tutturulmuştur. Her ayakta ikişer tane üçgen form ortaya çıkmıştır. Düzenekler, dikey şekilde yan yana dizilmiştir. Düzenekler, duvar ile zeminin birleşim çizgilerine paralel şekilde yerleştirilmişlerdir. İki kasnak arasındaki mesafe, ayaklar arasındaki mesafeye yakındır. Duvar beyaz, zemin ise gri tondadır. Düzenekler boş bir alanda (sergi salonu ya da galeri) sergilenmiştir. Beyaz duvarın önünde sergilenen düzeneklerin üzerine yerleştirilen siyah hedef tahtaları, tüm ilginin çalışmaya yoğunlaşmasını sağlar. Çantaların farklı renkte ve boyutta olması ile iki farklı bireye gönderme yapılmış olabilir. Omuz çantalarından yola çıkarsak, vurgu yapılmak

istenen bedenlerin ‘kadın bedeni’ olduğunu söylemek yanlış olmaz. Kasnakların duruşu ve aralarındaki boşlukların birbirine eşit olması, çalışmada biçimsel açıdan minimalist etkilerin olduğunu göstermektedir.

Eserlerin çözümlenmesi noktasında kesitleme işlemi önem arz eder. Fleury’nin çalışması sistemli bir şekilde kesitlere ayrılarak, parçadan bütüne çözümlenme işlemi yapılmıştır.

1. Kesit	Ağaç Kaideler
2. Kesit	Hedef Tahtaları
3. Kesit	Omuz Çantaları
4. Kesit	Kurşun İzleri

Şekil 38: “Destroyed Chanel Bag and Target” İsimli Çalışmanın Kesitlere Ayrılması

### 1. Kesit: Ağaç Kaideler



Resim 87: Sylvie Fleury - Destroyed Chanel Bag and Target, 2008

Sylvie Fleury ‘Destroyed Chanel Bag and Target’ isimli çalışmasında iki adet aynı boyutta ve biçimde ağaç kasnak kullanmıştır. Burada sanatçının, tüketim

toplumunda bireylerin sıradanlaştığına ve tektipleştğine vurgu yapmaya çalıştığı söylenebilir. Kasnaklara asılan omuz çantaları ile kadın bedenine gönderme yapıldığı düşünülebilir. Kapitalist sistem, toplumun tüm bireylerini tüketim sürecine dâhil etmek ister. Fakat sistem özellikle ‘moda ve lüks’ olgularını kadın tüketicilere karşı daha etkin kullanır. Günümüzde moda eksenli ürün pazarlama teknikleri göz önünde bulundurulduğunda, kadınlara yönelik stratejilerin ön plana çıktığı görülmektedir. Bu çalışma ile Fleury, kadın olmanın getirdiği avantajı kullanarak, tüketim toplumunda kadının içinde bulunduğu durumu eleştirel bir bakış açısıyla yansıttığı söylenebilir. Çalışmanın bütününe odaklanıldığı zaman, kültür endüstrisi’nin kapitalist süreçte toplumun bir bölümünü gereksiz tüketim kategorisine konan ‘lüks ve moda’ eksenli tüketime sevk ettiği görülmektedir. Bu süreçte bireylerin, düşünme yetileri manipüle edilerek tüketilmesi amaçlanan nesnelere doğru yönlendirilir. Bu çalışma ile tektipleştirilerek ‘tüketim’ sürecine dâhil edilen bireylere gönderme yapıldığı söylenebilir.

## 2. Kesit: Hedef Tahtaları



**Resim 88:** Sylvie Fleury - Destroyed Chanel Bag and Target (Detay)

Kapitalist sistemin hedefinde her zaman ‘birey’ olmuştur. Merkeze bireyi alan bu sistem, amacına ulaşabilmek için görsel, işitsel ve dilsel göstergeleri kullanmıştır. Sylvie Fleury çalışmasında, kadın gövdelerini hedef tahtalarıyla belirtmiştir. Bilindiği üzere, insan vücudunda hayati önem taşıyan birçok organ gövde bölümünde yer alır. Dolayısıyla sanatçının, gövdeleri hedef tahtalarıyla belirtmesi kapitalist sistemin acımasızlığına bir gönderme olarak algılanabilir. Hedef tahtalarının

üzerindeki dışarıdan içeriye, yukarıdan aşağıya gidildikçe büyüyen numaralar ile kapitalist sistemin toplumun her tabakası için farklı motivasyonlar geliştirebilme potansiyeline sahip olduğuna vurgu yapılmış olabilir. Ya da sanatçı, bu sistemin toplumun tüm tabakalarına mensup bireylere yönelik noktasal analizleri yapabilecek ve istenilen hedeflere ulaşabilecek güce sahip olduğunu vurgulamak istemiş olabilir.

### 3. Kesit: Omuz Çantaları



**Resim 89:** Sylvie Fleury - Destroyed Chanel Bag and Target (Detay)

Fleury çalışmasında, sadece toplumun elit tabakasının edinebileceği lüks ve pahalı çantaları kullanmıştır. Belki de sanatçı, tüketim çılgınlığının uç noktalara vardığına işaret etmek istemiştir. Günümüz dünyasında gerçek şudur ki, artık toplumun sınıf aralıkları giderek kapanmaya başlamıştır. Yani, otuz yıl önce alt sınıf ya da orta sınıf bir grubun asla satın alamayacağı (edinemeyeceği) birçok nesneye günümüzde rahatlıkla ulaşabilmektedir. Kapitalist sistem toplumun tüm katmanları için ürün seçenekleri sunmaktadır. Sistem, X marka bir cep telefonunun yarı fiyatına aynı markanın farklı bir versiyonunu üreterek daha alt sınıfları da tüketim sürecine dâhil eder. Amaç, toplumun tüm sınıflarını kapitalist sistemin içerisine çekip tüketim sürecine dâhil etmektir. Sanatçının eserinde kullandığı çantalar, toplum bireylerinin nezdinde işlevsel ya da fonksiyonel özelliklerinin ötesinde anlamlar taşır. Tüketici birey için, toplum nezdinde saygı, statü ya da prestij kazanabilme umudu öncelik taşımaktadır. Sonraki aşamalarda ürünün tasarımı, rengi, işlev ve fonksiyonu göz önünde bulundurulur. Sanatçı bu çalışma ile toplumda yerleşen bu algıya eleştirel yaklaşım sergilediği söylenebilir. Fleury kadın gözüyle, kadınların marka ve moda karşısında gösterdikleri tepkiyi analiz etme noktasında önemli tespitler yapmıştır.



#### 4. Kesit: Kurşun İzleri



**Resim 90:** Sylvie Fleury - Destroyed Chanel Bag and Target (Detay)

‘Destroyed Chanel Bag and Target’ adlı çalışmada kullanılan hedef tahtalarını ve çantaları 3. ve 4 kesitte açıklamaya çalıştık. Sanatçı, hedef tahtalarındaki kurşun izleri ile kapitalist sistemin hedefini (tüketim toplumunu) tam isabet vurduğunu anlatmaya çalışmış olabilir. Ya da kültür endüstrisinin, toplumun bireylerini istediği gibi kontrol edebilecek güce sahip olduğu sonucunu da çıkartabiliriz. Çantaların üzerindeki kurşun izleri ile özellikle son dönemlerde yoğun şekilde sırf moda uğruna derilerinden faydalanmak için öldürülen hayvanlara gönderme yapılmış olabilir. Ya da tüketim toplumunun sırf moda uğruna tüm olanaklarını kullanarak edindikleri nesnelere (çantaları) değersizleştirme çabası olarak da algılanabilir.

#### *Uzam:*

‘Destroyed Chanel Bag and Target’ adlı çalışma, galeri ya da sergi salonu benzeri bir mekânda sergilenmiştir. Düzenekler, mekânın duvar çizgisine paralel gelecek şekilde yan yana yerleştirilmiştir. Çalışmada, 1960’lardan sonra Batı’da ortaya çıkan ve nesnelere sadeliğini ön plana çıkaran sanat anlayışı olan Minimalizm’in etkileri görülür.

#### *Zaman:*

Sylvie Fleury’nin çalışması için kesin bir zaman vurgusu yapmanın zor olduğu ifade edilebilir. Bu noktada çalışmanın adında yer alan kavramlardan (Destroyed Chanel Bag and Target) yararlanıp eserde kullanılan çantaların



modellerinin hangi sezon tasarımları olduğu ortaya çıkartılarak bir zaman aralığı saptanabilir. Sanatçının enstalasyonunda zaman olgusunu kesin bir şekilde ortaya çıkartacak spesifik göstergelere yer verilmemiştir. Eserin özünde ‘tüketim kültürü’ne eleştiri söz konusudur. Tüketim kültürünün 20. yüzyılın ortalarında yoğunlaşmış günümüze kadar şiddetini arttırarak alanını genişletmiştir. Dolayısıyla sanatçı çalışmasında, hem geçmiş zamana hem de şimdiki zamana gönderme yapmış olabilir. Hatta sürece gelecek zaman da dâhil edilebilir.

<b>GÖSTERGE</b>	<b>DÜZANLAM</b>	<b>YANANLAM</b>
Hedef Tahtaları	Cansız / Nesne	Hedef / Atış / İsbet / Silah / Kurban / Savunmasız / Tutsak
Ağaç Kasnaklar	Cansız / Nesne	Monotonluk / Model / Feminizm / Meta / Temsil
Çantalar	Cansız / Nesne	Lüks / Tüketim / Marka / Moda / Zenginlik / Meta / Kapitalizm / Tasarım
Zincirler	Cansız / Nesne	Esaret (Tutsaklık) / Denge / Bağlantı / Tasarım
Oksit Sarı	Cansız / Renk	Dikkat Çekici / Cezbedici
Siyah	Cansız / Renk	Hüzün / Karamsarlık / Konsantrasyon / Odaklanma
Kırmızı	Cansız / Renk	Dikkat Çekici / Heyecan / Etkileyici / Uyarıcı
Sayılar	Cansız / Nesne	Oran / Hedef / Nişan Almak / Hedefi Tutturmak / Odaklanmak
Delik İzleri	Cansız / Nesne	Darbe / İşaret / Atış / Şiddet / Vurmak

**Şekil 39:** “Destroyed Chanel Bag and Target” İsimli Çalışmada Tespit Edilen Düzanlam ve Yananlamlar

### 3. 1. 5. 2 Anlatsal Düzey

Sanatçının enstalasyon çalışması için Betisel Düzey’de yapılan saptamalar ışığında Anlatsal Düzey’de şu noktalar tespit edilmiştir; kadın bedeniyle simgeselleştirilen ağaç kasnaklar, tüketici bireylerin sistem karşısındaki



***a- İletişim Eksenini (Gönderici - Nesne - Alıcı):***

Fleury'nin çalışmalarına bakıldığında modanın etkisinde kalan tüketim toplumunun izleri görülür. Bu noktada, sanatçı çalışmalarıyla moda sektörünü ve tüketim alışkanlığını yüceltiyor mu yoksa moda sektörünü ve tüketim alışkanlığını eleştiriyor mu? soruları akla gelmektedir (Stallabrass, 2013: 84). Sanatçının 'Destroyed Chanel Bag and Target' adlı çalışmasında, moda sektörünün ürünü olan, toplumun elit tabakasına hitap eden çantaların olmaları gereken mağaza vitrinlerinden kopartılarak değişik malzemeler ile bir bütün oluşturacak şekilde sanat eserlerinin teşhir edildiği mekânlara taşınması durumu söz konusudur. Sanatçının enstalasyon çalışmasına bakıldığında, ilk olarak moda ve tüketim olgularına verdiği tepki göze çarpmaktadır. Fleury çalışmasında, kapitalist süreçte moda endüstrisinin toplumun algısını manipüle edecek argümanları kullanarak bireylerin tüketimci yönünü ortaya çıkartmaya çalıştığı söylenebilir. Çantaların renkleri bireyleri etkileyen, cezbeden dikkat çekici renklerden seçilmiştir. Sanatçı, bu çantalardan edinen bireylerin toplum nezdinde ayrıcalıklı bir statüye sahip olacakları düşüncesine eleştiri getirmiştir. 'Destroyed Chanel Bag and Target' adlı çalışmanın iletişim ekseninde gönderici olarak; kültür endüstrisi, moda ve tüketim kültürü yer almaktadır. Alıcı konumunda ise, tüketim toplumu bulunmaktadır.

***b- İsteyim Eksenini (Özne - Nesne):***

Stallabrass, sanat ve meta arasındaki ilişkinin ekonominin inişli çıkışlı hareketliliğine bağlı olduğunu ve bu hareketliliği sağlayacak şeyin ise, ekonomik durumu iyi olan bireylerin servetlerini 'gösterişçi tüketime' harcama eylemini gerçekleştirmek olduğunu ifade eder. 1990'lardan sonra ortaya çıkan bazı sanat üretimleri bu süreçten etkilendi. "Sylvie Fleury, yüksek sosyete butiklerinden aldığı malları galeri zeminine yaydı; ya da beğenilen, son moda ürünleri (gerçekten) heykel kaidelerine yerleştirdi" (Stallabrass, 2013: 77). Sanatçı, yaşadığı toplumun sorunlarına kayıtsız kalmaz. Bu sorunları kendilerine has sanatsal anlayışlarıyla yansıtırlar. Moda endüstrisi dünyada sosyal yaşantının ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. Sanat-moda ilişkisinin bu süreçte ortaya çıktığı söylenebilir. Toplum bireyleri tarafından yoğun olarak tercih edilen moda imgeleri sanatçıların eserlerinde kullandıkları imgeler haline gelmiştir. Bu sürecin oluşmasında, her türlü moda imgesinin toplum bireylerine sunulması sürecinde popüler olgular yaygın şekilde kullanılmıştır. Tahta düzeneklerle monotonlaştırılan kadın bedeninin, moda

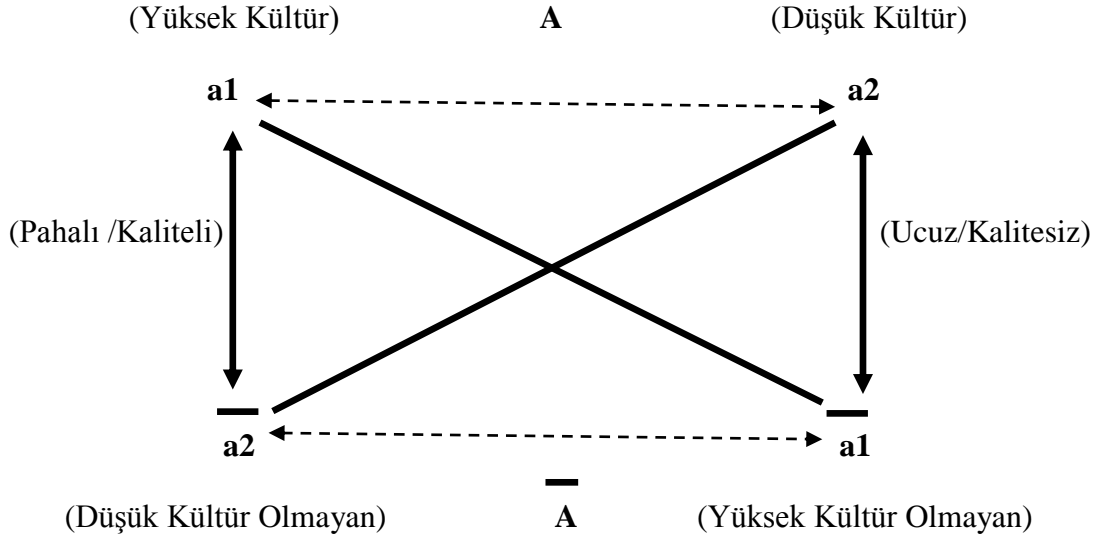
imgelerinin teşhir alanı olarak kullanıldığı ve tüketim nesnelereinden daha değersiz bir noktaya indirildiği belirtilebilir. Fleury'nin çalışması (Resim 86) sistemin ortaya çıkardığı tüketici bireylere eleştiri niteliği taşıdığı söylenebilir.

***c- Güç Eksenini (Edim Eksenini: Yardımcı – Özne - Engelleyici):***

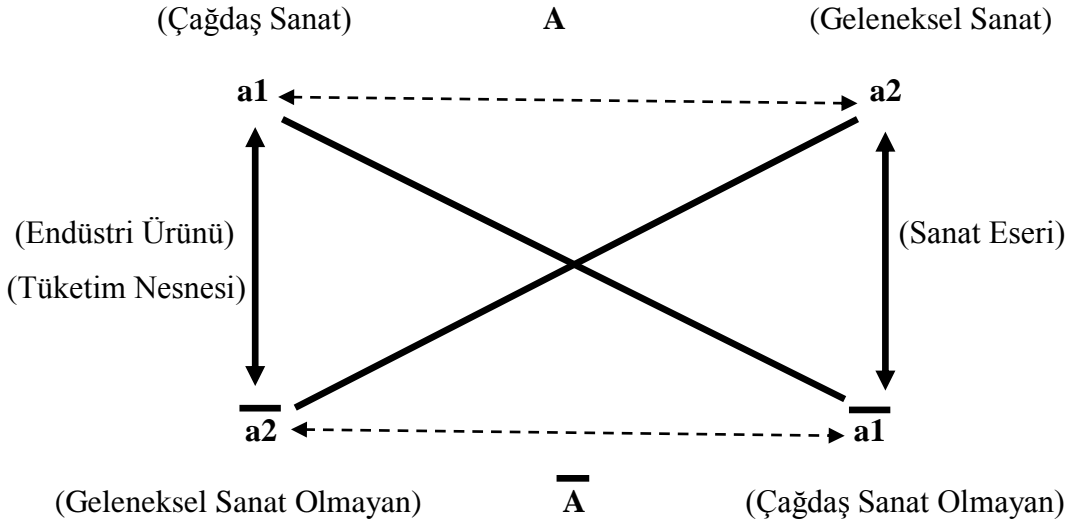
Postmodernizm, ekonomi ile üretime farklı bakış açısıyla yaklaşır. Bu süreçte “ekonomiye kültürel boyuttan” yaklaşırken “üretime de tüketim boyutundan” yaklaşır. Tüketim toplumunun bireyleri “...ürünü sadece işlevsel özelliklerinden dolayı değil, sembolik değerlerinden, imajlarından dolayı da satın alıp tüketirler” (Odabaşı, 2014: 106). Popüler kültürle ortaya çıkan marka saplantısı toplum bireylerinin tüketimsel davranışlarını etkilemektedir. Fleury çalışmalarında, dünyada en çok tercih edilen kadın çanta markalarını kullanmıştır. Bu çantaların tüketici bireylere cazip gelen yönleri fonksiyonel ya da işlevsel özelliklerinin aksine, toplum nezdinde saygı, prestij ve itibarın simgesi olarak görülmelerinden kaynaklandığı söylenebilir. Eserin oluşum sürecinde yardımcı etkenler olarak; popüler kültür, tüketim kültürü, moda (marka), kapitalizm ve küreselleşme olguları sayılabilir. Sanatçı, bu olguların toplum üzerindeki etkilerini gözlemleyerek eserini biçimlendirmiştir. Eserin oluşum sürecinde ise engelleyici konumda, geleneksel toplum yapısı yer alır.

### **3. 1. 5. 3 İzleksel Düzey**

Hedef tahtasına bakıldığında darbe izlerinin merkezde yoğunlaştığı görülmektedir. Hedef tam isabet vurulmuştur. Kültür endüstrisi sürecinde toplum mühendisleri toplumun istek, arzu ve yönelimlerini saptayarak yeni stratejiler üretirler. Toplum bireylerinin ne istediği, neyi arzuladığı, neye yönelik tutum ve davranış geliştireceği, neyden hoşlandığı ya da nefret ettiği, neyi sevip sevmeyeceği analiz edilerek toplumların genetik haritaları çıkartılmıştır. Fleury'nin çalışmalarında da hedefin tam isabet vurulması, toplum mühendislerinin tüketici bireyleri iyi çözümlendiğinin göstergesi olarak belirtilebilir. Lüks tüketim ürünlerini çalışmalarında kullanarak hedefe oturtan sanatçı, tüketim toplumunun marka peşinde nasıl sürüklendiğini ve hayatlarının birçok alanından feragat edip tüm birikimlerini toplum nezdinde ayrıcalıklı bir konuma yükselme hayaliyle heba etmelerine eleştiri getirdiği söylenebilir.



Şekil 41: “Destroyed Chanel Bag and Target” İsimli Çalışmanın Greimas’ın Göstergebilimsel Dörtgene Uyarlanması



Şekil 42: “Destroyed Chanel Bag and Target” İsimli Çalışmanın Greimas’ın Göstergebilimsel Dörtgene Uyarlanması

- ←-----→ **Karşıtlık**
- **Çelişkinlik**
- ←————→ **İçerim ya da bütünleyim**

<b>TEMEL KARŞITLIKLAR</b>	
Üretim	Tüketim
Geleneksel Sanat	Çağdaş Sanat
Pahalı / Kaliteli	Ucuz / Kalitesiz
Yüksek Kültür	Düşük Kültür
Sanat Nesnesi	Ticari Nesne
Kadın	Erkek
Sylvie Fleury	Andy Warhol

**Şekil 43:** “Destroyed Chanel Bag and Target” İsimli Çalışmada Tespit Edilen Temel Karşıtlıklar

<b>Üretim</b>	<b>Tüketim</b>
---------------	----------------

Sanatçı 1990’lardan itibaren ticari değer taşıyan lüks eşya dünyasını birçok yönden ele alır. Fleury, göz kamaştırıcı moda ve lüks ürünlerin üretimiyle tanınır. Alışveriş çantaları, tanınan moda şirketleri, kırık makyaj ürünleri, vb. tüketim nesnelerini çalışmalarında kullanır. Sembolleri ve tüketici dünyasının putlarını sanat dünyasının kaynağına taşıyarak değerlerini sorgular. Çalışmalarının özünde Duchamp’ın amaçlarının yanı sıra Warhol’un yaklaşımından izler görülür. Sanatçı çalışmasında, küresel tüketici dünyasında markanın gücüne dikkat çekerek sanat, reklam ve tüketim olgularını sosyal kodları kullanarak açığa çıkartır (<http://www.contemporaryartdaily.com/2016/10/sylvie-fleury-at-museum-villastuck/> Erişim Tarihi: 26.10.2016). Fleury, 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren giderek artan tüketim toplumunun sosyo-kültürel dokularını eserlerinin odak noktasına taşımıştır. Sanatçı çalışmasında seri üretim tekniğiyle üretilen tüketim nesnelerinden çantalara yer vermiştir. Tüketimci anlayış, seri şekilde üretilen bu endüstri ürünlerinin tüketilmesi noktasında bir yönelim sergilemektedir.

<b>Geleneksel Sanat</b>	<b>Çağdaş Sanat</b>
-------------------------	---------------------

“...XX. yüzyılın ikinci yarısından bu yana güzel sanatlarda, nesnelere bizzat sanat yapıtı ögesi olarak kullanılmaya başlanmıştır. Bu anlayış, dünya tarihinde

görülmemiş bir sanat anlayışı olayıdır” (Turani, 2014: 149). Turani’nin de ifade ettiği gibi, geleneksel sanat formları 1950’lerden sonra farklı bir boyut kazanmıştır. Bu süreçte gündelik yaşamın ayrılmaz parçaları olan tüketim nesnelere sanatın elemanı olarak sanat eserlerinde yer bulmuştur. Toplumun sosyo-kültürel yaşantısını eserlerine şifreleyip kodlayan çağdaş sanatçılar, sanat evrenine farklı bir soluk getirmiştir. Sylvie Fleury’nin sanat eserleri bu açıklamayı doğrular niteliktedir. Artık geleneksel sanat anlayışı ve çözümlene yöntemleri günümüz sanat eserlerinin çözümlenmesinde yetersiz kalmaktadır. Çağdaş sanatta eserin yananlamsal boyutu ön plandadır. Duchamp’ın başlattığı Pop-Art’çuların devam ettirdiği hazır nesnelere sanat eserlerine entegrasyonu Fleury’nin enstalasyon çalışmasında karşımıza çıkmaktadır. Sanatçı bu çalışmasında, geleneksel sanatın estetik kavramına çağdaş sanatın anti-estetik kavramı ile karşılık vermiştir. Fleury çalışmasında; birey, tüketim, toplum, moda, kültür, lüks, vb. kavramların birbirleriyle olan ilişkilerini toplumsal gerçeklik bağlamında ortaya koymaya çalıştığı söylenebilir.

<b>Pahalı / Kaliteli</b>	<b>Ucuz / Kalitesiz</b>
--------------------------	-------------------------

“...tüketiciler, bir şeyin fiyatı düştüğü ölçüde kendilerine verilenin de azaldığını sezinlerler” (Adorno, 2014: 99). Adorno’nun yaptığı bu tespit, kapitalist sistemin oluşturduğu toplumun tüketim algısını biçimlendirdiğini açıkça göstermektedir. Günümüzde toplumun tüketim nesnelere karşı ‘pahalı=kaliteli ya da ucuz=kalitesiz’ yaklaşımını sergiledikleri bir süreç yaşanmaktadır. Sanatçının ‘Destroyed Chanel Bag and Target’ adlı çalışmasının cezbedici, etkileyici bir yönü bulunur. Sylvie Fleury’nin çalışmasında kullandığı tüketim nesnelere elit toplumun ulaşabileceği tüketim nesnelere dir. Nesnelere bu misyonu yükleyen etkenler pahalı ve tüketim toplumu nezdinde satın alınabilecek marka değeri taşıyıcıdır. Toplumun büyük bölümünün ekonomik nedenlerden dolayı satın alamadığı ya da almakta zorlandığı bu tüketim nesnelere, tüketici toplumu etkisi altına almıştır. ‘Pahalı ve ucuz’un kaliteli ve kalitesiz’ kavramlarıyla eşleştirildiği günümüz dünyasında tüketimcilik, niceliksel özelliklerinden ziyade niteliksel özellikleriyle değerlendirilmektedir. Sanatçı eserinde kullandığı çantaların tüketim toplumdaki değerinin ‘kaliteli ya da kalitesiz’ kavramlarıyla değil ‘marka’ ve ‘sembol’ kavramlarıyla ifade edilebileceğine vurgu yapmak istemiş olabilir.

<b>Yüksek Kültür</b>	<b>Düşük Kültür</b>
----------------------	---------------------

Moda, seçkin piyasalarının yanında kitle piyasalarına da el atmıştır. Bunun sonucunda kapitalist sistem yüksek kültürün yanı sıra düşük kültür kitlesini de sömürü düzenine dâhil etmiştir (Harvey, 2014: 318-319). “Tüketim toplumu tanımı gereği bireyseldir. Ancak tüketim, bizim sadece nesnelere olan ilişkimizi belirlemez, diğerleriyle olan ilişkilerimizi de etkiler. Diğer bireylerin tercih ve zevkleri, mal ve hizmetleri tercih edişleri ve zevklerini bizim temel kanılarımızı etkiler” (Sulkunen, 1997: 6; Akt. Dağtaş, 2012: 82). “Tüketim toplumunda bireyler, kullandıkları ürünlerle sınıflanır, belirlenir” (Dağtaş, 2012: 82). Markaların, reklamlarla toplum algısında oluşturduğu manipülatif etki, kültür endüstrisinin odak noktasını oluşturur. Sanatçı, dilsel ve dildışı göstergeler kullanarak toplumun tüketime hatta belirli marka ürünlere yönelmelerini sağlayan kültürel etkenlere işaret eder. Her ne kadar postmodern süreç, yüksek kültür ile düşük kültür arasındaki uçurumu ortadan kaldırmaya çalışsa da kapitalist sistem buna izin vermemektedir. Fleury’nin, enstalasyonunda kullandığı yüksek kültür sınıfına hitap eden çantaların, düşük kültür sınıfındaki bireyleri de etkisi altına alarak, kapitalist sistemin hedefine oturttuğu söylenebilir.

<b>Sanat Nesnesi</b>	<b>Ticari Nesne</b>
----------------------	---------------------

“Metalar kültürel karakter kazandıkça, piyasası genişleyen sanat daha da metalaştı ve kapitalist düzenin girdabına giderek daha fazla kapıldı” (Stallabrass, 2013: 77). Fleury’nin çalışmasında kullandığı çantalar, toplumun elit tabakasının satın alabileceği metaldır. Dolayısıyla ticari nesne statüsü kazanmıştır. Fakat bu çantalar yüksek kültür toplumlarının tüketim imgeleri olmaları, bir kültürel karakter kazanmalarına neden olmuştur. Modanın, sanatın bir parçası haline geldiği günümüzde, sanatın nesnesi olarak kullanılan nesnelere metalaştığı bir süreci karşımıza çıkartmıştır. Fleury’nin enstalasyon çalışmasında kullandığı çantaların ‘ticari nesne mi yoksa sanat nesnesi mi’ olduğu çağdaş sanat kodlarıyla ortaya konulabilir. Pop-Art’çılarla tüketim nesnelere (ticari nesnelere) sanata dâhil edilmesi Fleury’ye esin kaynağı olmuştur. Enstalasyon çalışmasında kullanılan marka çantalar, mağazanın vitrininde tüketim kültürünün bireylerinin satın alabilecekleri bir konseptte teşhir edilseydi, bu çantalar ticari nesne olarak konumlandırılabilirdi. Fakat sanatçı, bu çantaları mağaza ortamından koparıp sergi salonu ortamına taşıyarak



değişik düzenlemelerle farklı bir konsept oluşturmuştur. İzleyiciye sunulan bu düzenlemede sanatçı, çantaları günlük yaşantıdaki fonksiyonlarından arındırarak sanat eserinin bir elemanı olarak kullanmıştır. Sonuç olarak sanatçı, dünyaca tanınmış markaya sahip omuz çantalarını ticari nesne konumundan alıp, sanat nesnesi konumuna getirmiştir. Fleury bir iletişim dili olarak gördüğü sanatı, toplumun en önemli toplumsal sorunları arasında gösterilen tüketim kültürünün kahramanları olan tüketim toplumunun eleştirisinde kullanmıştır.

<b>Kadın</b>	<b>Erkek</b>
--------------	--------------

Fleury, 'Pazar kimliği' ve sanatsal kimlik arasında verimli bir arayüzey oluşturur. Kadınların alış-veriş merakları, sürekli alış-veriş eylemini gerçekleştirmeleri onları başarılı bir sanatçıya çevirebilir. Fleury'nin enstalasyon çalışması, tüketimi özendiren kadın kimliğinin oynak-parodi görüntüsüdür. Sanatçı, erkek egemenliğine dayalı modern sanat söylevlerine kadını dokunuşlar yapar. (<http://installationart.net/Chapter5Dissociation/dissociation06.html> Erişim Tarihi: 08.11.2016). Aksesuarlar kadınların vazgeçilmez moda ürünleridir. Kadınlar, bir mağazanın vitrininde süslenen mankenler gibi sosyal yaşantılarını aksesuarlarla bütünleştirerek yaşam alanlarını vitrin gibi kullanırlar. Fleury'nin çalışmasında ağaç düzeneklerle simgeleştirdiği kadın bedenine, lüks tüketim nesnesi olan omuz çantaları asılmıştır. Çantalar, kadın kimliğinin önüne geçerek kadını tamamlayan aksesuarlar olmanın ötesinde kadının, aksesuarların ya da lüks tüketim nesnelерinin gerisine indirgendiği söylenebilir. Bu bakış açısıyla çalışmaya yaklaşıldığında, kadın kimliğine karşı ironik bir yaklaşım görülmektedir. Bu çalışma ile özellikle tüketici konumundaki kadın tüketicilerin hedef alındığını belirtebiliriz.

<b>Sylvie Fleury</b>	<b>Andy Warhol</b>
----------------------	--------------------

Çağdaş Sanat Merkezi Malaga Direktörü Fernando Frances, Fleury'nin çalışmalarını modern toplumdaki zorlayıcı tüketime odaklanan 'Pop Kültürü'nün bir yansıması' olarak tanımlıyor. Fakat pop sanatı, Fleury'nin çalışmaları üzerindeki tek etki değildir. İsviçreli sanatçı ayrıca, kurulum ve Jeff Koons, Piet Mondrian ve Marcel Duchamp gibi post-kavramsal sanatçılardan ilham alır. Fleury alkışlanan çağdaş bir sanatçıdır. Çalışmaları New York, Tokyo ve Londra gibi dünya çapında yerlerdeki birçok galeri ve müzelerde sergilenir. Birçok yönden, Andy Warhol,

Fleury'nin çalışmalarına, ancak bir ayrımla ilham verir. Warhol'un çalışmaları genellikle kitle iletişim araçları ve tüketimi taşlamıştır. Fleury daha çok, moda ve lüks dünyasında ciddiyetsizlikle körüklenmiş çağdaş bir pişmanlıkla ilgilidir. Onun sanat eserleri, cazibe dünyasının eleştirisi olarak karşılanmaz. Fakat bu çalışmalar ile büyük para ve lüks dünyasıyla ilgili olan kaçınılmaz hayal kırıklıklarını açığa vurmaya odaklandığı söylenebilir (<http://elitechoice.org/2011/03/21/artist-sylvie-fleury-works-take-an-ironic-look-on-luxury-living/> Erişim Tarihi: 08.11.2016).

### **3. 2 Alt Problemlere İlişkin Bulgular ve Yorumlar**

Bu başlık altında, çalışmamızın alt problemlerine ilişkin bulgular ve yorumlara yer verilmiştir.

#### **3. 2. 1 Tüketim Kültürü ile Sanat Arasındaki İlişki ile İlgili Bulgular**

Dünya savaşlarından sonra Batı'da giderek artan sanayileşme hamleleri toplumu sosyo-kültürel açıdan farklı bir noktaya taşıdığını çalışmamızda belirtmiştik. Bu süreç küreselleşme ile tüm dünyada etkisini hissettirmiştir. Endüstrileşmeyle sosyal yaşantıda ihtiyaç duyulan her türlü tüketim nesnesi seri üretim tekniğiyle üretilmiştir. Üretimin olduğu bir yerde doğal olarak tüketim eyleminin de ortaya çıkması kaçınılmazdır. Kapitalist sistem bu noktada devreye girerek, üretilen tüketim nesnelerinin tüketim toplumuna ulaştırılması sürecinde birçok farklı argümanı kullanmıştır. Bu argümanların arasında 'iletişim dili' olarak gördüğü sanatı da dâhil etmiştir. 1950'li yıllardan sonra yoğun olarak tüketim nesnelere sanat eserlerinde yer veren Pop-Art akımıyla başlayan tüketim kültürü sanat ilişkisi, çağdaş sanat sürecinde ortaya çıkan sanatsal formlarda da varlığını sürdürmüştür. Sanatçının 'toplumun aynası' olduğu düşünüldüğünde, sosyo-kültürel yaşantıyı biçimlendiren tüm unsurlara temas etmesi kaçınılmazdır. Sanatçılar, günümüzün önemli toplumsal sorunları arasında gösterilen, bazı sosyologların 'bağımlılık' bazılarının ise 'alışkanlık' olarak nitelendirdiği 'aşırı tüketimcilik' olgusuna vurgu yapan eserler ortaya koymuşlardır. Özellikle Dadaistlerin hazır nesnelere sanatın nesnesi olarak kullanma eylemleri, 1980 sonrası sanatsal formların oluşum süreçlerine esin kaynağı olmuştur. Birçok çağdaş sanatçı oluşturdukları sanatsal formlarda, popüler kültür imgelerini kullanmışlardır (Susuz, 2016: 200-211 arası). Çalışmamızda, sanat ile

tüketim kültürü ilişkisini incelerken, 1980 sonrası yapılan beş farklı sanatçıya ait enstalasyon çalışması göstergebilimsel çözümleme yöntemi kullanılarak analiz edilmiştir. Bu çalışmalarda, tüketim nesnelere kullanılarak sanat eserleri oluşturulmuştur. Sanatçılar, eserlerinde aşırı tüketiciliğe vurgu yaptıkları ifade edilebilir. Sanatçıların vermek istedikleri mesaj, eserlerini oluştururken kullandıkları kod ve şifrelerde gizlidir. Çağdaş sanat çalışmalarının izleyiciler (alıcılar) tarafından çözümlenebilmesi, sanatçı (gönderici) tarafından sanat eserine gizlenen kod ve şifrelerin doğru bir şekilde tespit edilip, eserin yananlamsal boyutuna ulaşılması ile mümkün olduğu söylenebilir.

### **3. 2. 2 Sanat Eserlerinin Çözümlemesinde Göstergebilimin Yaklaşımı ile İlgili Bulgular:**

Göstergebilimi var eden gösterge ve gösterge dizgeleridir. Sosyal yaşantıda karşımıza çıkan her türden (dilsel ya da dil dışı) gösterge göstergebilimin kapsam alanına girer. Çalışmamızın önceki bölümlerinde değindiğimiz üzere sanat eserleri birçok görüntüsel göstergeyi bünyesinde barındırır. Dolayısıyla bu göstergelerin anlamlandırılma süreçlerinde göstergebilime büyük görev düşmektedir.

*Göstergebilim 60'lardan bu yana, kuram ve yöntemini yenileyerek varlığını sürdürmektedir. Bütün bu farklılıklar söylemlerin çözümlenmesinde karşılaşılan güçlüklerle ilgili olarak yapılan bir anlamda zorunlu değişikliklerdir. Artık durağan yapıdaki bir anlatıyı çözümlenmekle kalmayan göstergebilimciler, edim halindeki söyleme yönelerek her türlü bütüncüye uygulanabilecek bir yaklaşım geliştirmeye çalışırlar. Geline son durumda oluşturulan eyleyen çizelgesi ya da anlatı izlencesi her türlü anlatıya dayalı (söylem ya da anlatı, dilsel ya da dil dışı) yapıları çözümlenebilecek durumdadır (Günay, 2004b: 44).*

Günay'ın da ifade ettiği gibi, göstergebilim özellikle 1960'lara kadar yoğun şekilde dilsel göstergeler üzerinde çalışmalar yapmıştır. 60'lı yıllardan sonra teknolojinin gelişmesiyle birçok farklı görüntüsel gösterge hayatımıza girmiştir. Adorno'ya göre, "bir sanat yapıtını incelemek, onun yorumlanmış biçimlerini de incelemeyi içerir. Bu inceleme, yapıtın oluşumundan algılanmasına dek olan bütün süreçleri de içine alır. Aynı zamanda yapıtın ve süreçlerin toplumsal bütünle ilişkileri sürekli göz önünde tutulmalıdır" (Dellaloğlu, 2014: 30). Özellikle geleneksel sanatın bilindik formları kavramsal sanat süreciyle değişikliğe uğramıştır. Artık gündelik yaşamda kullanılan nesnelere, galeri ya da sergi salonlarında sanat nesnesine bürünmüş halleriyle karşımıza çıkmaktadır. Tıpkı çalışmamızda çözümlendiğimiz

eserler gibi. Endüstri ürünü olarak üretilen nesnelere, sanatçı tarafından yeniden düzenlenerek enstalasyon (yerleştirme) çalışmaları olarak sunulmuştur. Bu durum beraberinde, tüketim nesnesi olarak üretilen endüstri ürünlerinin işlevsel fonksiyonlarından arındırılması, bu nesnelere farklı fonksiyonların yüklenme durumunu ortaya çıkarmıştır. Dolayısıyla sanatçıların nesnelere yüklediği anlamların göstergebilim ekseninde yeniden anlamlandırılma durumu ortaya çıkmıştır. Birçok görüntüsel gösterge enstalasyon çalışmalarının bünyesinde yer alır. “Göstergebilimin, gösterge ya da göstergeleri inceleyen bilim dalı” olduğu düşünüldüğünde, enstalasyon çalışmalarının anlamlandırılması noktasında önemli bir misyon üstlendiği söylenebilir. Göstergebilim, enstalasyon çalışmalarının çözümlenmesinde mekân, nesne, süreç ve izleyici gibi faktörleri göz önünde bulundurması gerekir. Çalışmamızda beş (5) çağdaş sanatçının enstalasyon çalışması göstergebilimsel çözümleme yöntemi kullanılarak incelenmiştir. Göstergebilimsel çözümlemenin tüm aşamaları çalışmamızda detaylı bir şekilde açıklanmıştır (bkz. s: 61-70 arası).

### **3. 2. 3 Sanatsal Üretimlerde Kullanılan Görüntüsel Göstergelere (Dildışı Göstergelere) Göstergebilimin Yaklaşımı ile İlgili Bulgular:**

Günay’a göre, göstergebilim ister dilsel ister dil dışı, akla gelebilecek anlamlı tüm göstergeleri çözümleyebilecek yapıya sahiptir. İlerleyen süreçlerde ortaya çıkabilecek değişik türden göstergelerin çözümlenmesinde de, göstergebilim kendini güncelleyerek ya da yenileyerek ortaya çıkan göstergelerin anlamlandırılmasını sağlayacaktır (Günay, 2004b: 30). Sanat eserini merkeze alan bir çözümleme yaklaşımı, bir anlamda sanat eserinin bir ‘dil’e sahip olduğunu ve dolayısıyla bu ‘dil’in incelenmesinin gerekliliğini ortaya koymaktadır (Ötğün, 2009: 165). “...dil dışı göstergelerin dilsel göstergelerden farklı yanları vardır. Örneğin doğal dil yerine, görüntüsel ve yoğrumsal gösterge türleri kullanılır. Elbette bu göstergelerin arasında dilsel göstergeler de kullanılabilir” (Günay, 2012: 17). Duchamp’ın Ready Made çalışmaları ile başlayan sanattaki dönüşüm endüstrileşmeyle farklı bir boyut kazanmıştır. Bu süreçte sanata birçok endüstri nesnesi dâhil edilmiştir. Özellikle çözümlendiğimiz enstalasyon çalışmalarında sözü edilen endüstri ürünleri kullanılmıştır. Göstergebilim, sanata dâhil edilen bu görüntüsel göstergeleri anlamlandırma noktasında önemli görevler üstlenir. Ötğün’ün ifade ettiği gibi ‘sanat

eserleri bünyelerinde bir 'dil' barındırır'. Bu 'dil'de sanatçının izleyiciye vermek istediği mesaj kodlanmıştır. Dolayısıyla kodlanan 'dil'in çözümlenmesi gerekmektedir. Çözümlemesi yapılan enstalasyon çalışmalarında sanatçılar, gündelik yaşamda kullanılan nesnelere sanat nesnesi olarak izleyiciye sunmuştur. Bu çalışmalarda sanatçılar kullandıkları nesnelere farklı anlamlar yüklemişlerdir. Göstergebilim, sanatçıların nesnelere yükledikleri anlamları saptama noktasında, sanat eserlerinin barındırdığı 'dil'i tüm etkenleri göz önünde bulundurarak ortaya çıkartır. Sonuç olarak göstergebilim, Günay'ın belirttiği gibi 'sadece dilsel göstergeleri değil, sanatsal üretimlerde yoğun olarak karşımıza çıkan dil dışı (görüntüsel) göstergeleri de' inceleme alanına aldığını söyleyebiliriz.

### **3. 2. 4 Enstalasyon Çalışmalarının Çözümlemesinde, Algirdas Julien Greimas'ın Göstergebilimsel Çözümleme Yöntemi Kullanılırken Dikkate Alınacak Süreçlerle İlgili Bulgular:**

Çalışmamızın üçüncü bölümünde enstalasyon (yerleştirme) sanatı detaylı bir şekilde açıklanmıştır. Bu bölümde enstalasyon çalışmalarının; nesne, mekan, süreç ve izleyici etkileşimiyle oluşan sanatsal yapıtlar olduğu belirtilmiştir. Enstalasyon çalışmaları, geleneksel sanat anlayışı dışında üretilen sanat yapıtlarıdır. Bu çalışmalar, gündelik yaşamda varolan canlı ve cansız tüm olguların mekân düzenlemeleriyle (iç mekân / dış mekân) süreç ve izleyici faktörleri göz önünde bulundurularak yeniden biçimlendirilmesiyle oluşur. Enstalasyon çalışmaları, önceki anlamlarından arındırılarak yeni anlamlar yüklenen nesnelere yeniden çözümlenmesinin gerekliliğini ortaya çıkarmıştır. Göstergebilim, enstalasyon çalışmalarında tespit edilen göstergelere yüklenen yeni anlamları ortaya çıkartabilecek yeterliliğe sahip bir bilim dalı olduğu söylenebilir.

Göstergebilimci Algirdas Julien Greimas'ın göstergebilimsel yöntemi üç aşamanın birbirine eklenmesiyle oluşur. Bu aşamalar; *Betisel Düzey*, *Anlatsal Düzey* ve *İzleksel Düzey*'dir (Günay, 2002: 187). Çözümlemenin birinci aşaması: *Betisel Düzey*'dir. Bu düzeyde enstalasyon çalışmalarının izleyicide bıraktığı ilk izlenim aktarılır. Gerçek dünyadaki nesne ve cisimlerin sanat yapıtında birebir karşılıkları saptanmaya çalışılır. Eserin betimleme aşamasında *uzam* ve *zaman* kavramları açıklanır. Bu aşamada, saptanan göstergelerin düzenlem ve yan anlamları

ortaya çıkartılır. Çözümlemenin doğru bir şekilde yapılabilmesi için *kesitleme* işlemi bu aşamada uygulanır. Çözümlemenin ikinci aşaması: *Anlatısal Düzey*'dir. Betisel düzeyde saptanan noktaların arasındaki ilişki boyutu incelenir. Bu aşamada enstalasyon alışması, Greimas'ın '*Eyleyenler Şeması*' üzerinde analiz edilerek; gönderici-nesne-alıcı, özne-nesne ve yardımcı-özne-engelleyici arasındaki ilişkiler düzeyi saptanarak açıklanır. Çözümlemenin üçüncü aşaması: *İzleksel Düzey*'dir. Enstalasyon çalışmalarının çözümleme sürecinde, Betisel ve Anlatısal Düzeyde elde edilen bilgiler izleksel düzeyde kullanılır. İzleksel Düzeyde, enstalasyon çalışmalarının yüzeysel anlamlarının ötesinde derinlerde yatan yananlamsal boyutlar yani soyut değerler ortaya çıkartılmaya çalışılır. Sanatsal çalışmaların derinlerde yatan anlamlarının ortaya çıkartılması, tespit edilecek temel karşıtıklara bağlıdır. Bu temel karşıtıklar saptanarak açıklanır. Bu özümleme yöntemiyle incelenen enstalasyon çalışmalarında öncelikle parçaya odaklanılır. Sonraki süreçte, tespit edilen en küçük gösterge birimleri teker teker incelenerek aralarındaki ilişki ortaya çıkartılır (bkz. s: 61-70 arası). Sonuç olarak, eserin üretildiği dönemin sosyo-kültürel dokusu da göz önünde bulundurularak, sanatçı tarafından esere yerleştirilen kod ve şifreler doğru bir şekilde tespit edilmelidir. Saptanan kod ve şifrelerin, enstalasyon çalışmalarının derinlerinde yatan anlamların bulunmasını ve eserlerin doğru bir şekilde çözümlemesini sağlayacağı ifade edilebilir.

## SONUÇ VE ÖNERİLER

### 1- SONUÇ:

Gelişen teknoloji, değişen sosyo-kültürel yapı kültürlerarası etkileşimi kaçınılmaz kılmıştır. Bu bağlamda göstergebilimin önemi ortaya çıkmaktadır. Göstergebilimin ortaya çıkışına ve gelişim sürecine bakıldığı zaman birçok farklı disiplinle ilişkili olduğu görülmektedir. Göstergebilimcilerin çalışma alanları incelendiğinde bu durum net olarak görülecektir.

Gösterge ve gösterge dizgeleri, göstergebilimin doğal elemanları gibidir. Her ne kadar göstergelerin anlamlandırılma süreçlerinde, parçadan (küçük parçalardan) başlayarak devam eden bir gidişat izlense de, asıl amaç bütüne ulaşmaktır. Önce bütün sonrasında ise bütünü oluşturan en küçük birimcikler teker teker ele alınır. Göstergeler teker teker incelenip çözümlendikten sonra aralarında ilişki kurulup bir bütün olarak değerlendirilir.

Göstergebilimin gelişiminde, 20. yüzyılın ortalarından itibaren Saussure ve Peirce'in göstergebilim kuramını benimseyen birçok göstergebilimcinin ortaya koymuş olduğu birbirinden farklı (benzer özelliklerinin olduğu da söylenebilir) bakış açılarının ortaya çıktığı söylenebilir.

Bu doğrultuda, sanatsal üretimlerin; bilim, teknik ve kültürel açıdan yaşanan değişim ve dönüşümlere göre dönemsel olarak değişkenlik gösterebileceğini, süreçte yaşanan değişikliklerden etkileneceğini belirtebiliriz. “Sanat, toplumun sosyo-kültürel yapısını yansıtan bir alandır”. Toplumun yaşadığı çağdaki sosyo-kültürel yapısının anlaşılabilmesinde, o dönemde ortaya konulan sanatsal üretimlerin önemli rol oynadığı söylenebilir. Göstergebilimin bu noktada devreye girerek, sanatsal üretimlerin analiz edilip anlamlandırılmasında etkin görev üstlendiğini ifade edebiliriz.

“Göstergebilimciler, metinlerin (dilsel göstergelerin) görüntülerden (dil dışı göstergelerden) daha kolay anlamlandırılabilceğini belirtmişlerdir. Görüntüsel göstergelerin birçok soyut (yorumu açık) değerler barındırmalarına vurgu yapmışlardır”. Özellikle bu açıklamalar ışığında, bir sanat eserinin (figüratif ya da soyut) göstergebilimsel analizi sürecinde değerlendirme yaparken birçok etkeni göz

önünde bulundurmak gerekmektedir. Eserin yapılış süreci, kullanılan renkler, kompozisyon kurgusu, eserde yer alan nesnelere, hangi akımın etkisinde olduğu, yapıldığı dönemin kültürel formları, vb. birçok noktanın göz önünde bulundurulması gerekmektedir. Çözümünecek eserin 'soyut' eser olduğu düşünüldüğünde iş çok daha zorlaşmaktadır. Bilindiği gibi göstergebilimciler için göstergelerin anlamlandırılmasında 'uzlaşma' kavramı önemli bir yer tutmaktadır. Fakat sanat eserlerinin çözümlenmesinde 'uzlaşma' sürecinin yazınsal metinlere nazaran daha zor olduğu söylenebilir. Bu noktayı Sartre şu şekilde ifade eder: Yazın dili kullanılmayan göstergelerin ayırdına varmakta sorunlar yaşanabilir (Etike, 1995: 11). Sanatın, duygu ve düşüncelerin tezahürü ya da ifadesi olarak düşünüldüğünde, öznellikten nesnellik düzlemine geçiş zor olacaktır. Aynı sanat eserini inceleyen göstergebilimcilerin, gösteren-gösterilen ilişkisi bağlamında farklı yorumlara ulaşabilecekleri unutulmamalıdır. Özellikle kavramsal boyutu ön plana çıkartan sanat eserlerinin çözümlenmesi, eserlerin derinlerinde yatan soyut dokuların tespit edilip ortaya çıkartılabilmesi ile mümkündür. Dolayısıyla bu durumun, klasik sanat eleştirisi yöntemlerinin ötesinde farklı çözümlene yöntemlerine olan ihtiyacı gerekli kıldığı söylenebilir.

Sanatsal her yapının en azından bir 'göndereni' (sanatçı) bir tane de 'alıcısı' (izleyici) vardır. Özellikle günümüzde postmodern olarak ifade edilen süreçte sanat farklı bir eksende konumlanmıştır ve şiddetli bir şekilde göstergebilimsel açıdan anlamlandırılma ihtiyacı hissetmektedir. Duygu ve düşüncenin nesnel gerçeklikler eleğinden geçerek hayat bulması sanatın tabiatında vardır. Tüketim kültürü ekseninde şekillenmeye başlayan çağdaş sanat formları 'estetik' düzeyde gönderen-gönderilen evreninden çıkıp, tüketim estetiği düzeyinde üretici-tüketici kalıpları arasında sıkışmıştır. Duygu ve düşüncenin ürünü olan sanat, bu süreçte tüketim nesnesi haline gelmiştir. Sanatçı ya da üretici, etken konumdan edilgen konuma geçmiştir. Tüketim toplumunun istek ve arzusu sanatçının üretiminde belirleyici rol oynadığı söylenebilir. Bir bakıma gönderilen (alıcı-izleyici) sanatı biçimlendiren konumdadır.

20. yüzyılda 'sanat'ta dönüşüm süreci başlamıştır. Sanat artık bilindik ontolojik değerlerin dışına çıkmıştır. Özellikle sanatta yaşanan eksen kayması Duchamp'ın avant-garde hareketleriyle başlayıp Dadaistlerle bu süreç devam etmiştir. 1950'lerden sonra endüstride yaşanan gelişmeler, birçok tüketim nesnesinin seri şekilde üretilerek tüketim toplumuna sunulması ile sonuçlanmıştır. Kapitalist



sistemin temel amacı, sistemin ürettiği tüm tüketim nesnelarini tüketim toplumuna ulaştırmaktır. Hatta aynı ürünün defalarca tüketmelerini sağlamaktır. Bunun gerçekleştirilmesinde birçok argüman tıpkı bir silah gibi kullanılmıştır. Kapitalizm, 1950'den sonra Pop-Art sanat akımını kullanarak bu amacını gerçekleştirmeye çalışmıştır. Pop-Art ile tüketim imgelerine kucak açan sanat, bir bakıma tüketicinin dūřüncelerine müdahale ederek, tüketicilerin ürünleri tüketmelerine yönelik davranış sergilemelerine yardımcı olmuştur (Susuz, 2016: 200-211arası). Sanat, sonraki süreçlerde farklı sanatsal çalışmalarla, tüketim kültürü ile olan ilişkisini sürdürmüştür.

'Kültür endüstrisi' kavramı çalışmamızda detaylı bir şekilde incelenmiştir (bkz. s: 79-82 arası). Kültür endüstrisi, kapitalist sistemin topluma salgıladığı hızla yayılan bir virüs gibidir. Mutluluk vadettiğini iddia ederek toplumun duygu ve dūřüncelerine yönelik teknolojinin sağlamış olduğu tüm olanaklardan faydalanarak kendisine çıkar sağlamaya çalışan bir yapıdır. Kültür endüstrisi üç ya da beř yıllık bir projenin ürünü değildir. Özellikle dünya savaşlarından sonra kapitalizmin topluma hükmetme ve toplumu sömürme çabalarının bir ürünüdür. Kapitalist sistemin tasarlayıcıları olan toplum mühendisleri, toplumların gen haritalarını çıkartarak onların neyi sevip sevmediklerinden, yönelimlerine kadar akla gelebilecek her şeyin analizini yaparlar. Bu sayede o toplum için ön görülen proje devreye sokulur. Çoęu zaman kültür endüstrisi kültürel direne karşılaşmıştır.

Kültür endüstrisinin tasarlayıcıları (toplum mühendisleri), savunma mekanizması geliştiren hedef kitlelerine karşı farklı yöntemler geliştirir. Çünkü onun besleneceği tek kaynak toplumun bireyleridir. Örneęin, boks müsabakasına çıkacak iki boksör birbirinin zayıf ve güçlü yönlerini tespit edip ona göre çalışırlar. Zayıf yönünü güçlendiremeyen boksör kaybeder. Tıpkı toplumun zayıf ve savunmasız yönünü tespit edip oradan sürekli saldıran kültür endüstrisi karşısında kaybeden bireyler gibi. Sonuç olarak, kültür endüstrisi de topluma řu mesajı vermektedir; sizin dūřünmenize gerek yok, "*biz sizin yerinize dūřünürüz*". Biz üretiriz, siz ise bizim ürettiklerimizin arasından 'özgür iradenizle!' istediğinizi seçip kullanabilirsiniz. Kullanabileceęiniz ya da tercih edebileceğiniz şeyler, bizim size sunduklarımızla sınırlıdır mesajı vermektedir. Bu endüstri mantığı, sosyo-kültürel ve ekonomik hayatın her alanında etkisini hissettirmektedir.

Tüketim estetiğinde tüketici için satın alınacak ürünün işlevselliği ya da fonksiyonelliği ilk aşamada gözardı edilir. Tüketici için öncelikli olan değer 'beğeni'dir. Beğeni olgusunun tüketicide oluşum sürecini tetikleyen birçok etken vardır. Bu süreçte tüm etkenleri aktif hale getiren 'kültür endüstrisi'dir. Kültür endüstrisi, tüketicilerin ürüne karşı olan olumsuz yaklaşımlarını törpüleyerek, bir bakıma düşüncelerini manipüle ederek, hedefteki ürüne yaklaştırır. Kapitalist sistem, özellikle endüstrileşmeyle beraber, bir 'büyücü' gibi sürekli toplumu etkisi altına almaya çalışmıştır. Bu sistem, hangi toplumların ne tür ürünlere karşı ilgi duyacağını detaylı araştırmalarla ortaya koyarak, toplumun bir nevi davranış haritasını çıkartmıştır. Kapitalizm, tüketim nesnesinin tüketiciye sunulma anından tüketilme anına hatta tüketilen ürünün aynı bireyler tarafından tekrar satın alınıp tüketilme olasılığını göz önünde bulundurarak, aynı döngü içerisinde sürekli aynı davranışı sergileyen bireyler yaratmayı amaçlar.

Tüketim estetiği, tüketici nezdinde 'beğeni-haz' kavramlarıyla karşılık bulur. Fonksiyonellik sonraki aşamayı temsil eder. Tüketim toplumunda 'estetik beğeni'nin oluşum sürecinde popüler imgelerin kullanımı önemli yer teşkil eder. X markalı, toplumun büyük bölümü tarafından tercih edilen bir ürün, tüketicileri etkileyebilir. Sonuç olarak, ürün tüketicilere 'estetik' gelebilir. Fakat bu estetik, 'tüketim estetiği ya da meta estetiği'nden başka bir şey değildir.

Tüketim olgusu, hayatın birçok alanında etkisini hissettirmektedir. Tüketim kültürü, sadece tüketim nesnelерinin tüketilmesine yönelik kullanılan bir kavram olmadığını çalışmamızda belirttik. Çalışmamızda çözümlenen, Murakami'nin 'Flower Matango' adlı çalışmasında, sanatın da tüketilebileceğini, eski sanatsal formların yerine farklı (yeni) sanat anlayışlarının da ortaya çıkabileceğine vurgu yapılmıştır.

Geleneksel sanat anlayışıyla yetişen izleyici, çağdaş sanat eserlerini anlamlandırma sorunuyla karşılaşabilir. Bu durumun en önemli nedeni, çağdaş sanatta, gündelik yaşamda kullanılan birçok endüstri ürünü nesnenin kullanılmasıdır. İzleyici, evinde kullandığı bir aletin, sergi salonunda sanat nesnesi olarak karşısına çıkmasına anlam veremeyebilir. Sanatçının eseriyle vermek istediği mesajı algılayamayabilir. Sonuç olarak, çağdaş sanat eserlerinin, bilindik sanat eseri çözümlene yöntemleriyle doğru bir şekilde çözümlenemeyeceği gerçeği ortaya

çıkılmaktadır. Sanatta sürekli olarak ‘biçim’ ve ‘içerik’te yaşanan değişim, eserlerin çözümleme yöntemlerinin sürekli güncellenmesini zaruri kılmıştır.

Çağdaş sanatta, birçok değişik teknik ve malzeme kullanılmıştır. Çağdaş sanatın bu özelliği izleyicilerin alışkın olmadıkları bir durumdur. Tez’de, çözümlediğimiz ‘Enstalasyon (Yerleştirme)’ çalışmalarında sanatçılar, gündelik hayatta kullanılan birbirinden farklı birçok endüstri ürününe (tüketim nesnelere) eserlerinde yer vermiştir. İzleyicilerin şaşkınlıkla karşıladıkları bu durumun sanatçı açısından kavramsal bir açıklaması vardı. İzleyicilerin gündelik hayatta farklı işler için araç olarak kullandıkları tüketim nesnesi ya da nesnelere, sanat eserlerinin teşhir edildiği galeri ya da sergi salonu benzeri mekânlarda görmesi izleyicilerde, “Gündelik hayatta kullandığım nesnenin sanat mekânlarında sanat eseri olarak sergilenmesinin mantığı nedir?” sorusunu aklına getirmektedir. Bir alışveriş merkezinde bedelini ödeyerek satın alınan nesne ya da nesnelere sergi salonunda, yüksek bedellerle izleyicilere sunulmasının bir açıklaması olmalıydı. Bu noktada sanatçıların, gündelik hayatta kullanılan her hangi bir nesneyi üretiliş amacı doğrultusunda kendisine yüklenen işlev ve fonksiyonlarından arındırıp sanat eserlerinde kullandıkları ifade edilebilir. Sonuç olarak sanatçılar, kullandıkları nesnelere ‘tüketim nesnesi’ konumundan çıkarıp ‘sanat nesnesi’ konumuna yükseltmişlerdir.

İzleyicilerin, ‘tüketim nesnesi’ ile ‘sanat nesnesi’ arasındaki farkı algılayabilmesi, birçok noktada hazırbulunuşluluk düzeyine sahip olmalarını gerektirir. Çünkü çağdaş sanat, görünenden ziyade görünmeyen yani soyut değerleri ön plana çıkaran, sanat eserinin kavramsal yönüne vurgu yapan bir yapıya sahiptir. Enstalasyon çözümlerinde, sadece eserde kullanılan nesnelere anlamlarını söylemek, gösteren boyutunu ya da düz anlamsal boyutunu ortaya çıkartmak yeterli olmamaktadır. Fakat bu ifade, eserlerin çözümlenmesinde düz anlamsal boyutu göz ardı etmek anlamında algılanmamalıdır. Bir sanat eserinin çözümlenebilmesinde hem düz anlamsal boyut hem de yananlamsal boyut birlikte değerlendirilmelidir. Yananlamsal boyutun ortaya çıkartılmasında ise, sanatçının eseri biçimlendirirken kullandığı kod ve şifrelerin doğru bir şekilde tespit edilip çözümlenmesiyle mümkün olacağı söylenebilir.

Sanat eserleri, alıcı-verici arasında duygu ve düşüncenin transferini sağlayan araçlar olarak görülebilir. Sanat eserleri dolayısıyla içerisinde bir ya da birden çok

gösterge dizgesini barındırabilir. Sanat eserleri çözümlenirken verici (sanatçı) tarafından kodlanan şifrelerin sadece düzanlamsal boyutta çözümlenebilmesi zordur. Eserin derinine inilerek verici tarafından işlenen kodların çözümlenmesi gerekmektedir. Bu sayede eserin yananlamsal karşılığına ulaşılacaktır. Bir eserin yananlamsal açıdan çözümlenmesi yapılamıyorsa, o eserin doğru bir şekilde anlamlandırılmasından söz edilemez.

Göstergebilimciler, genellikle ilk olarak eserde yer alan en küçük gösterge birimciğine inerek göstergeleri tek tek inceler. İncelenen bu göstergelerin birbirleriyle olan ilişkileri ortaya çıkartılır. Bu süreçte, göstergebilimsel çözümlemenin temelinde ‘yapısalcılık ve yapıbozumculuk’ yaklaşımlarının ön plana çıktığı söylenebilir. Tez’in önceki bölümlerinde bu iki kavram detaylı bir şekilde ‘Göstergebilimin Dayandırıldığı Temel İlkeler’ başlığı altında açıklanmıştır (bkz. s: 55-61 arası). Çalışmamızdaki enstalasyonların çözümlenmesinde yapısalcılık yaklaşımından faydalanılmıştır.

“Bir metin, yorumcunun sonsuz iç bağlantılar keşfedebileceği açık uçlu bir evrendir” (Eco, 2013: 57). Eco’nun bu ifadesi, özellikle çağdaş sanat sürecini işaret ettiği söylenebilir. Çağdaş sanat ile birçok görüntüsel gösterge sanat alanına dâhil edilmiştir. Gündelik hayatta karşılaştığımız birçok nesneye, çözümlediğimiz enstalasyon çalışmalarında rastlanmaktadır. Doğal olarak izleyicilerin (yorumcuların) kullanılan nesnelerin üretiliş sürecindeki konumları ile sanat nesnesi olarak kullanılmaları arasındaki farkı irdelemesi gerekmektedir. Her yorumcu inceleyeceği nesneye farklı açılardan yaklaşabilir. Sonuçta, aynı gösterge için farklı birçok yorum ortaya çıkabilir.

1960’lar sanat alanında kırılmaların yaşanmaya başladığı yıllar olmuştur. 1950’lerde sanatta yaşanan ‘kaos ortamı’nın habercisi niteliğinde olan avant-garde hareketler, sanatın geçireceği değişim ve dönüşümün fitilini ateşlemiştir. Duchamp’ın hazır nesnelere sanata dâhil etmesi, sonraki süreçte birçok sanatçıyı etkilemiştir. Tez’de çözümlediğimiz enstalasyon çalışmalarının temelini Duchamp’ın hazır nesnelere dayandığı söylenebilir. Amerikalı sanat eleştirmeni Arthur Danto, sanatta yaşanan bu dönüşümü ‘Sanatın Sonundan Sonra’ (2014a) adlı kitabında detaylı bir şekilde irdelemiştir. Danto’ya göre, sanatta yaşanan değişim ve dönüşüm, 1950 sonrasında üretilen sanat eserlerinde yoğun şekilde görülmektedir. Örneğin çalışmamızda çözümlediğimiz; Jeff Koons, Guillaume Bijl, Romuald

Hazoum  ve Sylvie Fleury'in enstalasyon çalışmalarında kullandıkları hazır nesnelerin sanat nesnesi olarak sergi salonu veya galerilerde teşhir edilmesi, Danto'nun işaret ettiği duruma adeta kanıt niteliği taşır. Danto, geleneksel sanat anlayışı dışına çıkan yeni sanat anlayışlarına gönderme yapmaktadır. Eleştirilerini Andy Warhol'un çalışmaları üzerinde yoğunlaştırmasına rağmen, aynı bakış açısıyla çalışmamızda çözümlediğimiz eserlere de yaklaşabiliriz. Koons, Bijl, Hazoum  ve Fleury'in çalışmalarında, gündelik yaşamda kullanılan tüketim nesnelere hiçbir değişikliğe uğratılmadan galeri mekânlarında sanat izleyicisine 'sanat eseri' olarak sunulmuştur. Bu duruma Danto'nun 'gündelik yaşamda kullanılan nesnelerin galeri mekânlarında kullanılan aynı nesnelere farkı nedir? eleştirisiyle yaklaşabiliriz. Danto bu eleştirisine cevap niteliği taşıyan görüşünü şu şekilde ifade eder: Her ne kadar 'sanatın sonu' kavramını kullansam da aslında geleneksel sanatın sona erdiğini, yeni (farklı) sanat anlayışlarının ortaya çıktığını ifade etmeye çalıştım. Danto, ortaya çıkan yeni sanat anlayışlarının algılanabilmesinde dönemin kültürel formlarının da göz önünde bulundurulması gerektiğine işaret etmiştir (Danto, 2014: 60-62 arası). Danto'nun bu eleştirisi ekseninde düşünecek olursak, göstergebilimsel çözümlemelerde, eserlerin üretiliş süreçlerindeki sosyo-kültürel dokuların göz önünde bulundurulmasının gerekliliği ortaya çıkmaktadır.  z mlediğimiz enstalasyon çalışmalarında, eserlerin oluşum süreçlerine etki eden kültürel etkenler detaylı bir şekilde incelenmiştir.

Enstalasyon çalışmalarının çözümlenme süreçlerinde, 'nesne, mekân, süreç ve izleyici' gibi faktörler göz önünde bulundurulmalıdır. Bu faktörlerin tümü, her enstalasyon çalışmasında bulunmayabilir. Eser çözümlemelerinde, sürece dâhil olan faktörler teker teker incelenerek aralarındaki ilişkisel boyut ortaya çıkartılmalıdır. Kullandığımız göstergebilimsel çözümlenme yönteminin bize bu olanakları sağladığı söylenbilir.

 z mlenen enstalasyon çalışmalarında, kullanılan nesnelere 'tüketim nesnesi' konumundan 'sanat nesnesi' seviyesine yükseltilmiştir. Sanatçılar, eserlerinde kullandıkları nesnelere için 'gündelik yaşamdaki işlev ve fonksiyonlarından arındırılarak sanat nesnesine dönüştürülmüşlerdir' tezini savunmuşlardır. Tıpkı Jeff Koons'un 'süpürge makineleri' ya da Guillaume Bijl'in 'süpermarket' çalışmasında kullandığı tüketim nesnelere gibi. Belki de sanatçıların amacı, izleyicilere gerçek yaşamda sürekli karşılaştıkları nesnelere 'estetik' değer aratmak olabilir. Artık,

galeri mekânlarında sanat nesnesi olarak sergilenen tüketim nesnelерinin bilindik kullanım amaçları ortadan kalkmıştır.

“Sanat; gerek sanatçı için, gerek alıcı için ve gerekse bir sanat eserinin verdiği ileti için sosyal yapının, sosyal yapıtaşlarının doğrudan etkisiyle ortaya çıkabilir ve tanımlanabilir” (Erinç, 2013b: 20). Çözömlenen her çalışmada, sanatçıların alıcıya (izleyiciye) vermek istedikleri mesaj ya da mesajların ortaya çıkarılmasında, eserin oluşum sürecine yardım eden ya da engelleyen (sosyo-kültürel yapı) etmenler ortaya çıkartılmaya çalışılmıştır. Sanatçılar eserlerini oluştururken birçok kod ve şifre kullanmışlardır. Eserlerin sağlıklı bir şekilde çözümlenebilmesi için bu kod ve şifrelerin doğru bir şekilde tespit edilmesi gerekmektedir. Bu noktada Greimas’ın göstergebilimsel çözümleme yöntemi, eserlerin derinler yatan anlamlarının ortaya çıkartılması noktasında gerekli olanakları sağladığı söylenebilir.

Baudrillard, “Simülasyonu sahte bir yeniden canlandırma biçimi olarak...” (Baudrillard, 2014b: 19) ifade etmiştir. Bu ifade, tez’de ele alınan enstalasyon çalışmalarında kullanılan hazır nesnelерin aynılarının sanat eserlerinde kullanılmasına gönderme yaptığı söylenebilir. Baudrillard, gündelik hayatta kullanılan nesnelерin benzerlerinin sanat eserlerinde de kullanılmasına ‘kullanılan nesnelер gerçek hayatta kullanılan nesnelерin kopyasıdır’ bakış açısıyla yaklaşmıştır. Bir bakıma, enstalasyonlarda kullanılan nesnelерin işlev ve fonksiyonlarından arındırılmasına vurgu yapıldığı söylenebilir.

Göstergebilim, sanat eserini merkeze alır. Eserin üreticisi olan sanatçıyı ise sürecin dışında tutar. Fakat çözümleme aşamasında eserin üretiliş sürecine etki eden olgular göz önünde bulundurulmalıdır. Tıpkı Danto’nun “1960 sonrası sanatsal üretimlerin çözümlenebilmesinin koşulu, eserlerin üretildiği dönemlerin kültürel yapılarının analizine bağlıdır” ifadesinde olduğu gibi. Sanatçı eserini üretirken var olan gerçekliklerden yola çıkar. Bu gerçeklikleri çoğu zaman, toplumun içinde yaşadığı sosyo-kültürel sorunlar oluşturmaktadır. Her sanat eserinin oluşum sürecinde ‘yardımcı ve engelleyici’ faktörler bulunmaktadır. Greimas’ın ‘Eyleyenler Şemasında’ olduğu gibi, eserlerin oluşum sürecine etki eden faktörler teker teker tespit edilerek çözümleme sürecine katkı sağlanır.

## 2- ÖNERİLER

- Çağdaş sanat sürecinde üretilen sanatsal üretimlerin çözümlenmesine yönelik göstergebilimden yeterince faydalanılmadığı görülmektedir. Dolayısıyla bu alanda göstergebilimin sunduğu olanaklardan daha yoğun bir şekilde faydalanılabilir.
- Sürekli değişen sanatın yapısı var olan çözümlene yöntemlerini çaresiz bırakabilir. Bu sorunun giderilmesi noktasında, kullanılan çözümlene yöntemleri geliştirilerek farklı formlarda üretilen sanat eserlerinin incelenmesinde kullanılabilir.
- Sanatın giderek biçimden çok içeriğinin ön plana çıkması göstergebilimin önemini arttırmaktadır. Klasik sanat eleştirisi ile çağdaş sanatın farklı ifade biçimlerinin tam anlamıyla çözümlenemeyeceği görülmektedir. Bu sorunun çözümü noktasında, günümüzde sanat eğitimi veren kurumlarda ‘sanat eleştirisi’ derslerine ek olarak ‘göstergebilim’ derslerinin de müfredata eklenmesinin gerekliliği düşünülebilir.
- Bu çalışmada, ‘tüketim kültürü sanat ilişkisi’ne göstergebilimsel açıdan yaklaşmıştır. Fakat sanat eserlerinin oluşum sürecine etki eden birçok kavramdan söz edilebilir. Örneğin; kültür endüstrisi, popüler kültür, görsel kültür, alt kültür/üst kültür, kapitalizm, sermaye, vb. birçok kavram ile sanat ilişkilendirilerek göstergebilim eksenli farklı çalışmalar yapılabilir. Bu çalışmalar ile sanat eserlerinin oluşum süreçlerine etki eden sosyo-kültürel etkenler her yönüyle ortaya çıkartılabilir.

## KAYNAKÇA

Acton, Mary. (2004), **“Learning to Look at Modern Art”**, Routledge Taylor&Francis Group London and New York, 1. Baskı.

Adams, David. (2010), **“The Postmodern Revolution and Anthroposophical Art”**, Research Issue, Research – a Special Section, Evolving News, s.s. 27-39 (<http://www.anthroposophy.org/fileadmin/nfm/enfmf-6/pdfs/EN6-Research-PostModernArt.pdf> Erişim Tarihi: 26. 12. 2016).

Adorno, Theodor W. (2014a), **“Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken”**, Adorno: Kitle, Melankoli, Felsefe, Çev. Bülent O. Doğan, Cogito, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık: İstanbul, Sayı: 36, Yaz, 2003, s.s. 76-84, 7. Baskı.

-----, (2014b), **“Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi”**, Sunuş: J. M. Bernstein, Çev. Nihat Ülner - Mustafa Tüzel - Elçin Gen, İletişim Yayınları: İstanbul, 9. Baskı.

-----, (2014c), **“Adorno: Kitle, Melankoli, Felsefe”**, Çev. E. Efe Çakmak, Cogito, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık: İstanbul, Sayı: 36, Yaz, 2003, s.s. 5-9, 7. Baskı.

Akay, Ali. (2002), **“Kapitalizm ve Pop Kültür”**, Bağlam Yayıncılık: İstanbul, 1. Baskı.

-----, (2007), **“Toplumbilim, Görsel Kültür Özel Sayısı”**, Çev. Ceren Arkman, Eylül, Sayı: 22, 1. Baskı.

Aktulum, Kubilay. (2004). **“Göstergebilim”**, Süleyman Demirel Üniversitesi Burdur Eğitim Fakültesi Dergisi, No: 7, s.s. 1-12.

Amizlev, Iris. (1999), **“Land Art: Layers of Memory The Use of Prehistoric References in Land Art”**, Département d'Anthropologie Faculté des Arts et des Sciences, Thèse présentée a la Faculté des Études Supérieures en vue de l'obtention du grade de Philosophiae Doctos (Ph. D).

Anderson Perry. (2011), **“Postmodernitenin Kökenleri”**, Çev. Elçin Gen, İletişim Yayınları: İstanbul, 5. Baskı.

Antmen, Ahu. (2014), **“Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar”**, Sel Yayıncılık: İstanbul, 6. Baskı.

Arıbaş, Kenan; Yürüdür, Eren. (2014), **“Çevre Sorunları ve Tüketim Kültürü”**, Elektronik Sosyal Bilgiler Eğitimi Dergisi, Cilt: 1, Sayı: 2, s.s. 30-48.

Armağan, İbrahim. (1992), **“Sanat Toplumbilimi - Demokrasi Kültürüne Giriş”**, İleri Kitabevi: İzmir, 1. Baskı.



Arnheim, Rudolf. (2012), “**Görsel Düşünme**”, Çev. Rahmi Ögdül, Metis Yayınları: İstanbul, 3. Baskı.

Arslanoğlu, İbrahim. (2000), “**Kültür ve Medeniyet Kavramları**”, Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi, Sayı: 15, s.s. 243-255, (<http://iarslanoglu.blogspot.com.tr/> Erişim Tarihi: 21. 02. 2016), (<http://www.hbvdergisi.gazi.edu.tr/index.php/TKHBVD/issue/view/23> Erişim Tarihi: 21. 02. 2016).

Artun, Ali. (2011), “**Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi - Estetik Modernizmin Tasfiyesi**”, İletişim Yayınları: İstanbul, 1. Baskı.

-----, (2013), “**Çağdaş Sanat ve Kültüralizm**”, Kimlik ve Estetik, Çev. Tuncay Birkan-Nursu Öрге-Elçin Gen, İletişim Yayınları: İstanbul, 1. Baskı.

-----, (2014), “**Sanat Emeği - Kültür İşçileri ve Prekarite**”, Çev. Elçin Gen-Sibel Yardımcı-Özge Çelik- Nursu Öрге-Esin Soğancılar-Zeynep Baransel, İletişim Yayınları: İstanbul, 1. Baskı.

Atakan, Nancy. (2008), “**Sanatta Alternatif Arayışlar**”, Çev. Zeynep Rona, Karakalem Kitabevi Yayınları: İzmir, 1. Baskı.

Atalar, Burcu Ayözcan. (2006), “**Sanatta ‘Mekan’ın Deneyimlenmesi: Yerleştirme (Enstalasyon) Çalışmaları**”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü: Ankara.

Atalay, Mustafa Cevat; Kanat, Sevtap; Diğler Mustafa. (2016), “**İlya Kabakov’un ‘The Man Who Flew into Space His Apartment’ Adlı Yerleştirmesinin (Enstalasyon) Paradoks Unsurları**”, İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, Cilt/Vol.: 6, Sayı/No: Özel Sayı, s.s. 545-556.

Aydoğan, Filiz. (2009), “**Tüketim Kültürünün Gölgesinde Kentler**”, Marmara Üniversitesi İ.İ.B.F. Dergisi, Cilt: XXVII, Sayı: II, s.s. 203-215.

Aykut, Aygül. (2012), “**Sanat Eğitiminde Estetik**”, Hayalperest Yayınevi: İstanbul, 1. Baskı.

-----, (2013), “**Güncel Sistemden Estetik Eğitime Bir Öneri: Görsel Kültür Kuramı**”, Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature And History Of Turkish Or Turkic, Volume: 8/9, Summer, P. 705-714.

Aysever, R. Levent. (2004), “**Bu Çağın Metinleri**”, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, Cilt: 21, Sayı: 2, s.s. 91-100.

Barnard, Malcolm. (2010), “**Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür**”, Çev. Güliz Korkmaz, Ütopya Yayınları: Ankara, 1. Baskı.

Banash, David. (2013), “**Collage Culture Readymades, Meaning, and The of Consumption**”, Postmodern Studies 49, Rodopi, Amsterdam / New York.

Barthes, Roland. (1984), **“The Fashion System”**, Fransızcadan İngilizceye Çev. Matthew Ward- Richard Howard, Hill And Wang: New York, Second Printing.

-----, (1988), **“Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş”**, Çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat, Gerçek Yayınevi: İstanbul, 1. Baskı.

-----, (2014a), **“Göstergebilimsel Serüven”**, Çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat, Yapı Kredi Yayınları: İstanbul, 7. Baskı.

-----, (2014b), **“Görüntünün Retoriği, Sanat ve Müzik”**, Çev. Ayşenaz Koç-Ömer Albayrak, Yapı Kredi Yayınları: İstanbul, 1. Baskı.

Başfırıncı, Çiğdem. (2011), **“Modern Türk Tüketim Kültürüne Yönelik Bir Araştırma”**, Milli Folklor Dergisi, Yıl: 23, Sayı: 91, s.s. 115-129.

Başkan, Özcan. (1988), **“Bildirişim İnsan-Dili ve Ötesi”**, Altın Kitaplar Yayınevi: İstanbul, 1. Baskı.

Batu, Bengü. (2011), **“Sanat Eğitimi Alanında Yapıt İncelemelerinde Bir Yöntem Olarak Görsel Gösterge Çözümlemesi”**, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Eğitimin Kültürel Temelleri Anabilim Dalı (Güzel Sanatlar Eğitimi Programı): Ankara.

Baudrillard, Jean. (2011), **“İllüzyon, Yitirilen İllüzyon ve Estetik”**, Çev. Oğuz Adanır, Doğu Batı Yayınları: Ankara, 3. Baskı, Doğu Batı Düşünce Dergisi, Yıl: 6, Sayı: 19, Mayıs-Haziran-Temmuz - 2002, ISSN:1303-7242, s.s. 11-28.

-----, (2013), **“Tüketim Toplumu - Söylenceleri/Yapıları”**, Çev. Hazal Deliceçaylı ve Ferda Keskin, Ayrıntı Yayınları: İstanbul, 6. Baskı.

-----, (2014a), **“Sanat Komplosu - Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik 1”**, Çev. Elçin Gen – Işık Ergüden, İletişim Yayınları: İstanbul, 5. Baskı.

-----, (2014b), **“Simulakrlar ve Simülasyon”**, Çev. Oğuz Adanır, Doğu Batı Yayınları: Ankara, 9. Baskı.

-----, (2014c), **“Nesneler Sistemi”**, Oğuz Adanır Ve Aslı Karamollaoğlu, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi: İstanbul, 3. Baskı.

Bayhan, Vehbi. (2011), **“Tüketim Toplumunda Bireyin Ontolojik Mottosu: “Tüketiyorum Öyleyse Varım””**, Sosyoloji Konferansları Dergisi (İstanbul Journal of Sociological Studies”, Sayı: 43, s.s. 221-248.

Benjamin, Walter. (2013), **“Pasajlar”, Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı**, Çev. Ahmet Cemal, Kazım Taşkent Klasik Yapıtlar Dizisi, Yapı Kredi Yayınları: İstanbul, 10. Baskı.

Benveniste, Emile. (1995), **“Genel Dilbilim Sorunları”**, Çev. Erdim Öztokat, Kazım Taşkent Klasik Yapıtlar Dizisi, Yapı Kredi Yayınları: İstanbul, 1. Baskı.

Berger, Arthur Asa. (1993), “**Kitle İletişiminde Çözümleme Yöntemleri**”, T.C. Anadolu Üniversitesi Yayınları: Eskişehir.

Berger, John. (2011), “**Görme Biçimleri**”, Çev. Yurdanur Salman, Metis Yayınları: İstanbul, 17. Baskı.

-----, (2015), “**Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı**”, Çev. Yurdanur Salman - Müge Gürsoy Sökmen, Metis Yayınları: İstanbul, 6. Baskı.

Bergmann, Sigurd. (2014), “**Religion, Space, and the Environment**”, Transaction Publishers New Brunswick New Jersey.

Bertrand, Denis. (2000), “**Précis de Sémiotique Littéraire**”, Nathan Université: Paris,

Best, Steven ve Kellner, Douglas. (2011), “**Postmodern Teori - Eleştirel Soruşturmalar**”, Çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları: İstanbul, 2. Baskı.

Bilgehan, Çağlar. (2012), “**Bir İletişim Biçimi Olarak Göstergibilim**”, EUL Journal Of Social Sciences, LAÜ Sosyal Bilimler Dergisi, III-II, s.s. 22-34.

Bo, Zheng. (2012), “**From Gongren to Gongmin: A Comparative Analysis of Ai Weiwei's Sunflower Seeds and Nian**”, Journal of Visual Art Practice, Volume: 11, Numbers: 2 & 3, s.s. 117–133.

Bocock, Robert. (2014), “**Tüketim**”, Çev. İrem Kutluk, Dost Kitabevi Yayınları: Ankara, 4. Baskı.

Bozkurt, Muammer. (2012), “**Medya Sanatı**”, s.s. 214-253, **Sanatın Günceli Güncelin Sanatı**, Hazırlayan: Mehmet Yılmaz, Ütopya Yayınevi: Ankara, 1. Baskı.

Bozkurt, Nejat. (2014), “**Sanat ve Estetik Kuramları**”, Sentez Yayıncılık: Ankara, 11. Baskı.

Bottomore, Tom. (2013), “**Frankfurt Okulu ve Eleştirisi**”, Çev. Ümit Hüsrev Yolsal, Say Yayınları: İstanbul, 1. Baskı.

Bryan-Wilson, Julia. (2007), “**Hard Hats and Art Strikes: Robert Morris in 1970**”, The Art Bulletin, Vol: 89, No: 2 (Jun., 2007), s.s. 333-359.

Briggs, Asa. (2007), “**Kültür**”, Milli Folklor, Çev. Sevim Kebeli, Yıl: 19, Sayı: 74, s.s. 99-103.

Brokerhof, Agnes W.; vd.. (2011), “**Installation Art Subjected to Risk Assessment – Jeffrey Shaw's Revolution as Case Study**”, s.s. 91-101, Inside Installation Theory and Practice in the Care of Complex Artworks. Editors: Tatja Scholte and Glenn Wharton, Amsterdam University Press.

Burton, Graeme. (2010), “**Görünenden Fazlası**”, Medya Analizlerine Giriş, Çev. Nefin Dinç, Alan Yayıncılık: İstanbul.

Buskirk, Martha. (2003), **“The Contingent Object of Contemporary Art”**, Massachusetts Institute of Technology, The Mit Press: London.

Carroll, Noël. (2012) , **“Sanat Felsefesi Çağdaş Bir Giriş”**, Çev. Güliz Korkmaz Tirkeş, Ütopya Yayınevi: Ankara, 1. Baskı.

Cassirer, Ernst. (2005), **“Kültür Bilimlerinin Mantığı Üzerine”**, Çev. Milay Köktürk, Hece Yayınları: Ankara: 1. Baskı.

Connor, Steven. (2015), **“Postmodernist Kültür - Çağdaş Olanın Kuramlarına Bir Giriş”**, Çev. Doğan Şahiner, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık: İstanbul, 3.Baskı.

Coşgun, Melek. (2012), **“Popüler Kültür ve Tüketim Toplumu”**, Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi, (Ocak-Haziran) Cilt 1, 2012, ss.837-850, Uluslararası Katılımlı Bilim ve Kültür Sempozyumu, 18-20 Nisan 2012 Batman, (<http://www.yasambilimleridergisi.com/makale/editor/21122012230314.pdf> Erişim Tarihi: 25. 08. 2016).

Coquet, Jean-Claude. ( 1984), **“Söylem ve Öznesi”**,“Le Discours Et Son Sujet I-II”, Klincksieck: Paris.

Coward, Rosalind; Ellis, John. (2008), **“Dil ve Maddecilik - Göstergebilim Alanındaki Gelişmeler ve Özne Kuramı”**, Çev. Veysel Kılıç, Toroslu Kitaplığı: İstanbul, 1. Baskı.

Critchley, Simon. (1998), **“Yapıbozum ve Pragmatizm: Derrida Özel İronist mi Yoksa Kamusal Liberal mi?”**, **Yapıbozum ve Pragmatizm**, s.s. 37-70, Simon Critchley-Jacques Derrida-Ernesto Laclau-Richard Rorty, Derleyen: Chantal Mouffe, Çev. Tuncay Birkan, Sarmal Yayınevi: İstanbul, 1. Baskı.

Cuche, Denys. (2013), **“Sosyal Bilimlerde Kültür Kavramı”**, Çev. Turgut Arnas, Bağlam Yayınları: Ankara, 1. Baskı.

Cullinan, Nicholas. (2008), **“From Vietnam to Fiat-nam: The Politics of Arte Povera”**, Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology, October 124, s.s. 8-30.

Cummings, Neil; Lewandowska, Marysia. (2006), **“A Shadow of Marx”**, Editör: Amelia Jones, A Companion to Contemporary Art since 1945, Blackwell Publishing Ltd.

Çağlar, Bilgehan. (2012), **“Bir İletişim Biçimi Olarak Göstergebilim”**, EUL Journal of Social Sciences (III: II), LAÜ Sosyal Bilimler Dergisi, December 2012 Aralık, s.s. 22-34.

Çakır, Mukadder. (2014), **“Görsel Kültür ve Küresel Kitle Kültürü”**, Ütopya Yayınevi: Ankara, 1. Baskı.

Çelik, Ş. Abdurrahman. (2011), “**Kültür Endüstrisi - Üç Yanlış Bir Doğru**”, Literatür Yayınları: İstanbul, 1. Baskı.

Çevikbaş, Sebahattin. (2002), “**Yapısalcılık Üzerine**”, Felsefe Dünyası Dergisi, Sayı: 35 (1), s.s. 137-151.

Çiçek, Mehmet. (2014), “**Dilbilimsel İlkeler Görsel Göstergelere Uygulanabilir Mi?**”, Are Linguistic Principles Applicable to Visual Signs?, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Cilt:7, Sayı: 32, Volume:7, s.s. 38-51.

Dağtaş, Banu. (2012), “**Reklamı Okumak**”, Ütopya Yayınevi: Ankara, 2. Baskı.

Danesi, Fabien. (2011), “**Guillaume Bijl: l’archéologie de notre « Civilisation »**”, Critique d’art, 38.

Dantini, Michele. (2008), “**Modern & Contemporary Art**”, Sterling Publishing: New York / London.

Danto, Arthur. (1964), “**The Artworld**”, The Journal of Philosophy, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting, Vol:61, Issue: 19, s.s. 571-584.

Danto, Arthur C.. (2012), “**Sıradan Olanın Başkalaşımı**”, Çev. Esin Berktaş ve Özge Ejder, Sanat ve Kuram Dizisi, Ayrıntı Yayınları: İstanbul, 1. Baskı.

----- (2014a), “**Sanatın Sonundan Sonra - Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi**”, Çev. Zeynep Demirsü, Ayrıntı Yayınları: İstanbul, 2. Baskı.

-----, (2014b), “**Sanat Nedir**”, Çev. Zeynep Baransel, Sel Yayıncılık: İstanbul, 1. Baskı.

De Oliveira, Nicolas; Petry, Michael; Oxley, Nicola. (1994), “**Installation Art**”, Londra; Thames and Hudson Ltd.

De Oliveira, Nicolas; Petry, Michael; Oxley, Nicola. (2005), “**Yeni Milenyumda Enstalasyon Sanatı - Duyular İmparatorluğu**”, Akbank Kültür ve Sanat Dizisi:73, Akbank Kültür Sanat Yayınları: İstanbul.

Debord, Guy. (2014), “**Gösteri Toplumu ve Yorumlar**”, Çev. Ayşen Ekmekçi ve Okşan Taşkent, Ayrıntı Yayınları: İstanbul, 5. Baskı.

Dede, Ebru. (2015), “**1960 Sonrası Tüketim Kültürünün Sanata Yansımaları**”, Dokuz Eylül Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları, Cilt: 3 Sayı: 4 (2014 Yılı Sayısı), s.s. 17-44.

Dellaloğlu, Besim F.. (2014a), “**Frankfurt Okulu’nda Sanat ve Toplum**”, Say Yayınları: İstanbul, 5. Baskı.

-----, (2014b), **“Bir Giriş: Adorno Yüz Yaşında”**, Adorno: Kitle, Melankoli, Felsefe, Cogito, Yapı Kredi Yayınları: İstanbul, Sayı: 36, Yaz, 2003, s.s. 13-36, 7. Baskı.

Demir, Gökhan Yavuz. (2013), **“Mit ve Anlam”**, (Önsöz Bölümü), Yazar: Claude Lévi-Strauss, Çev. Gökhan Yavuz Demir, İthaki Yayınları: İstanbul, 2016, 3. Baskı.

Derrida, Jacques. (1973), **“Speecs and Phenomena, and Other Essays on Husserl’s Theory of Signs”**, Evanston: Northwestern University Press. pp.

Dervişcemaloğlu, Bahar. (2005), **“Temel Göstergibilim (Semiyotik) Kavramları Üzerine Bir İnceleme”**, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı: İzmir.

Döl, Atilla; Avşar, Pelin. (2013), **“Minimalizm Akımı Kapsamında Nesne Anlayışının Yeniden Değerlendirilmesi”**, İdil Dergisi, Cilt: 2, Sayı: 10, s.s. 1-11.

Dubuffet, Jean. (2010), **“Boğucu Kültür”**, Çev. İsmet Birkan, Dost Kitabevi Yayınları: Ankara, 2. Baskı.

Duben, İpek; Yıldız, Esra, (Editörler). (2008), **“Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar”**, Bilgi Üniversitesi Yayınları: İstanbul, 1. Baskı.

Eagleton, Terry. (2011a), **“Kültür Yorumları”**, Çev. Özge Çelik, Ayrıntı Yayınları: İstanbul, 2. Baskı.

-----,(2011b), **“Postmodernizmin Yanılsamaları”**, Çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları: İstanbul, 2. Baskı.

Eco, Umberto. (2013), **“Yorum ve Aşırı Yorum”**, Yayına Hazırlayan: Stefan Collini, Çev. Kemal Atakay, Can Sanat Yayınları: İstanbul, 7. Baskı.

Elden, Müge. (2009), **“Reklamcılık İletişim Dizisi 1”**, Reklam ve Reklamcılık, Say Yayınları: İstanbul.

Eliot, Thomas Stearns. (1948), **“Notes Towards The Definition of Culture”**, Faber and Faber Limited, 24 Russell Square: London, 1. Baskı.

Erdoğan, İrfan ve Alemdar, Korkmaz. (2010), **“Öteki Kuram - Kitle İletişim Kuram ve Araştırmalarının Tarihsel ve Eleştirel Bir Değerlendirmesi”**, ERK Yayınları, 3. Baskı.

Erinç, Sıtkı M.. (2004), **“Kültür Sanat Sanat Kültür”**, Ütopya Yayınevi: Ankara, 2. Baskı.

-----, (2011), **“Sanat Psikolojisine Giriş”**, Ütopya Yayınevi: Ankara, 3. Baskı.

-----, (2013a), **“Sanatın Boyutları”**, Ütopya Yayınevi: Ankara, 3. Baskı.

-----, (2013b), “**Sanat Sosyolojisine Giriş**”, Ütopya Yayınevi: Ankara, 2. Baskı.

Erkman-Akerson, Fatma. (2005), “**Göstergebilime Giriş**”, Multilingual Yayınları: İstanbul.

Etike, Serap. (1995), “**Sanat Eğitimi Yazıları**”, İlke Kitabevi Yayınları: Ankara: 1. Baskı.

Evans, Thomas (Editör). (2011), “**d.a.p - Distruputed Art Publishers**”, Spring 2011, New Books on Art & Culture.

Farago, France. (2006), “**Sanat**”, Çev. Özcan Doğan, Doğu Batı Yayınları: Ankara, 1. Baskı.

Farthing, Stephen. (2013), “**Sanatın Tüm Öyküsü**”, Çev. Gizem Aldoğan-Firdevs Candil Çulcu, Hayalperest Yayınevi: İstanbul.

Featherstone, Mike. (2013), “**Postmodernizm ve Tüketim Kültürü**”, Çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları: İstanbul, 3. Baskı.

Fineberg, Jonathan. (2014), “**1940’tan Günümüze Sanat – Varlık Stratejileri**”, Çev. Simber Atay - Eskier (Bölüm 1, 2, 3, 4) ve Görül Erinç Yılmaz (Bölüm 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16), Karakalem Kitabevi Yayınları: İzmir.

Fiske, John. (2012), “**Popüler Kültürü Anlamak**”, Çev. Süleyman İrvan, Parşömen Yayıncılık: İstanbul, 1. Baskı.

-----, (2014), “**İletişim Çalışmalarına Giriş**”, Çev. Prof. Dr. Süleyman İrvan, Pharmakon Yayınevi: Ankara, 3. Baskı.

Floch, Jean-Marie. (1998), “**Artistik Sözcelemenin Özelliği Nedir? J. M. Immendorf’un Söylensel Yanıtı**”, “*Quel Est Le Statut Enonciatif Artistique? La Reponse Mythologique De J. Immendorf*”, Protée.

-----, (1982), “**Leslangages Planaires. Sémiotique**”, L’école de Hachette: Paris.

Fontanille, Jacques. (1999), “**Sémiotique et Litterature**”, PUF: Paris.

-----, (2008), “**Pratiques Sémiotiques**”, Paris: PUF, Coll, “Formes Sémiotiques”.

Foster, Hal. (2009), “**Gerçeğin Geri Dönüşü - Yüzyılın Sonunda Avangard**”, Çev. Esin Hoşsucu, Ayrıntı Yayınları: İstanbul, 1. Baskı.

-----, (2011), “**Zoraki Güzellik**”, Çev. Şebnem Kaptan, Ayrıntı Yayınları: İstanbul, 1. Baskı.

Francalanci, Ernesto L.. (2012), “**Nesnelerin Estetiği**”, Çev. Durdu Kundakçı, Dost Kitabevi Yayınları: Ankara, 1. Baskı.

Fraser, Ian. (2008), “**Hegel ve Marks İhtiyaç Kavramı**”, Çev. B. Sumer Aydaş, Dost Kitabevi Yayınları: Ankara, 1. Baskı.

Gamard, Elizabeth Burns. (2000), “**Kurt Schwitters’ Merzbau: The Cathedral of Erotic Misery**”, Princeton Architectural Press: New York.

Gans, Herbert J.. (2014), “**Popüler Kültür ve Yüksek Kültür**”, Çev. Emine Onaran İncirlioğlu, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık: İstanbul, 4. Baskı.

Gathercole, Sam. (2006), “**I’m Sort of Sliding Around in Place . . . Ummm . . . : Art in the 1970s**”, s.s. 60-82, A Companion to Contemporary Art Since 1945, Editör: Amelia Jones, Blackwell Publishing.

Genç, Adem; Sipahioğlu, Ahmet. (1990), “**Görsel Algılama- Sanatta Yaratıcı Süreç**”, Sergi Yayınevi: İzmir.

Genç, Adem. (2007), “**Köktenci Sanatta Devrimsel Gelgit: Kavram-İmge Diyalektiği**”, Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi/Journal Of Social Sciences, Cilt: 1, Sayı: 1, s.s. 153–175.

Germaner, Semra. (1997), “**1960 Sonrası Sanat - Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar**”, Kabalıcı Yayınevi: İstanbul, 1. Baskı.

Ginz, Claude. (2010), “**Başka Yerde & Başka Biçimde**”, Çev. Muna Cedden, Dost Kitabevi Yayınları: Ankara, 1. Baskı.

Giderer, Hakkı Engin. (1995), “**Kavramsal Sanat**”, Anadolu Sanat, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları: Eskişehir, Nisan, Sayı: 3, s.s. 51-64, (<https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/1044/106560.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Erişim Tarihi: 14. 10. 2016).

Giderer, Hakkı Engin. (2003), “**Resmin Sonu**”, Ütopya Yayınevi: Ankara.

Gomley, Antony. (2002), “**Installation**”, The Encyclopedia of Sculpture - Tree-Volume Set, Editör: Antonia Boström, Routledge New York, S.S. 785-788.

Gottdiener, Mark. (2005), “**Postmodern Göstergeler**”, Maddi Kültür ve Postmodern Yaşam Biçimleri, Çev. Erdal Cengiz - Hakan Gür -Arhan Nur, İmge Kitabevi Yayınları: Ankara.

Greimas, Algirdas-Julien; Courtes, Joseph. (1979), “**Semiotique**”, Dictionaire Raisonne de la Theorie du Language, Cilt. 1, Hachette Universite: Paris.

Guiraud, Pierre. (1994), “**Göstergebilim**”, Çev. Mehmet Yalçın, İmge Kitabevi Yayınları: Ankara, 2. Baskı.



-----, (1999), “**Anlambilim**”, La Semantique, Çev. Prof. Dr. Berke Vardar, Multilingual Yayınevi: İstanbul.

Gural, John-Paul. (2008), “**Save as Buddha.tif: Buddhist Iconography and the Australian Sangha Imaged Through Digital Transformation**”, Exegesis submitted in fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts by Research in Photography, School of Creative Media Design and Social Context Portfolio RMIT University, April 2008.

Günay, Veli Doğan. (2002), “**Göstergebilim Yazıları**”, Multilingual: İstanbul.

-----, (2004a), “**Dil ve İletişim**”, Multilingual: İstanbul.

-----, (2004b), “**Fransız Göstergebiliminde Yeni Açılımlar**”, Dilbilim Dergisi, Sayı: 12, s.s. 29-45.

-----, (2008), “**Görsel Okuryazarlık ve İmgenin Anlamlandırılması**”, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi, ART-E Sanat Dergisi, Cilt: 1, Sayı: 1, s.s. 1-29.

-----, (2012), “**Görsel Göstergebilim ve İmgenin Anlamlandırılması**”, Es Yayınları: İstanbul, s.s. 11-54.

-----, (2014), “**Doğrulama Ulamı Bağlamında Sanat Yapıtında Doğru Ya Da Yanlış**”, İletişim Araştırmalarında Göstergebilim- Yazınsaldan Görsele Anlam Arayışı, Literatürk Academia: Konya, s.s.111-134.

Günay, Veli Doğan; Sönmez, Özge. (2012), “**Reklam Bildirilerinin Kültür Göstergebilimi Açısından Değerlendirilmesi**”, Görsel Göstergebilim- İmgenin Anlamlandırılması, Es Yayınları: İstanbul, s.s.107-118.

Gündüzalp, Kemal. (1986), “**Kültür ve Sanata Genel Bakış**”, Kültür ve Sanat Kavramlarından Ne Anlıyoruz?, Haz. Derya Altıntren, Hürriyet Gösteri Yayınları: İstanbul, 1. Baskı.

Güneş, Ahmet. (2013), “**Göstergebilim Tarihi**”, E-Journal Of New World Sciences Academy, Vol. 8, No: 4, Article Number: 4C0172, s.s. 31-43.

-----, (2012), “**Çağdaş Bir Çözümleme Yöntemi: Göstergebilim**”, E-Journal Of New World Sciences Academy, Vol. 7, No: 2, Article Number: 4C0132, s.s. 332-348.

Gürdaş, Bora. (2014) “**1960’larda Türkiye’de Sanatta Ulusallık-Evrensellik Tartışmaları**”, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, Cilt / Volume: 31 Sayı / Number: 1, Haziran/June 2014. s.s. 169-186.

Güvenç, Bozkurt. (2013), “**Kültürün ABC’si**”, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık: İstanbul, 6. Baskı.

-----, (2015), “**İnsan ve Kültür**”, Boyut Yayıncılık: İstanbul.

Halton, Eugene. ( 2014), “**Kültürün Kültürel Kökenleri**”, **Kültür Kuramı**, Editörler: Münch, Richard; Smelser, Neil J., Çev. Cumhur Atay, Pales Yayınları: İstanbul, 1. Baskı, s.s. 47-88.

Hamilton, Ann. (2012), “**The Event of a Thread**”, December 2012 nyc, Curator Kristy Edmunds, Project Manager Jason Mulhausen, Commissioned by Park Avenue Armory, Wednesday, December 5, 2012 – Sunday, January 6, 2013, s.s. 1-71, [http://www.annhamiltonstudio.com/images/projects/armory/AHamilton\\_armory\\_pkg\\_final\\_full\\_res\\_public.pdf](http://www.annhamiltonstudio.com/images/projects/armory/AHamilton_armory_pkg_final_full_res_public.pdf) Erişim Tarihi: 25. 12. 2016).

Hamilton, jaimey. (2012), “**Arman’ın Nesnel Sistem**”, Çev. Ayşe Önuçak Bozdurgut, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi, ART-E, Kasım-Aralık, Sayı: 10, s.s. 1-21.

Hancox, Simone (2012). “**Art, Activism and The Geopolitical İmagination: Ai Weiwei’s ‘Sunflower Seeds’**”, Journal of Media Practice, Volume: 12, Number: 3, s.s. 279-290.

Harvey, David. (2014), “**Postmodernliğin Durumu - Kültürel Değişim Kökenleri**”, Çev. Sungur Savran, Metis Yayınları: İstanbul, 7. Baskı.

Haug, Wolfgang Fritz. (1997), “**Meta Estetiğinin Eleştirisi – Kapitalist Toplumda Görüntü, Cinsellik ve Reklam**”, Çev. Ayşe Gül, Spartaküs Yayınları: İstanbul, 1. Baskı.

Heydenreich, Gunnar. (2011), “**Documentation of Change – Change of Documentation**”, s.s. 155-171, Inside Installation Theory and Practice in the Care of Complex Artworks. Editors: Tatja Scholte and Glenn Wharton, Amsterdam University Press.

Hinds, Jr. Harold E. (2012), “**Popülarite: Popüler Kültürün Olmazsa Olmazları**”, Çev. Dr. Dilek Tüfekçi Can, Milli Folklor Dergisi, Yıl: 24, Sayı: 95, s.s. 356-366.

Hodge, Susie. (2013). “**Beş Yaşındaki Çocuk Bunu Neden Yapamaz- Açıklamalı Modern Sanat**”, Çev. Firdevs Candil Çulcu - Gökçe Metin, Hayalperest Yayınevi: İstanbul.

-----, (2014), “**Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Sanat Fikri**”, Çev. Emre Gözgülü, Domingo Yayınları: İstanbul, 2. Baskı.

Hopkins, David. (2004), “**Dada and Surrealism Very Short Introduction**”, Oxford University Press: New York.

İlgaz, Ceyda. (2002), “**Tüketim Kültürü ve Küresel Kültür**”, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Hakemli Dergisi, Cilt: 1, Sayı: 12, s.s. 327-332.

Illich, Ivan. (2011), “**Tüketim Köleliği**”, Çev. Mesut Karaşahan, Pınar Yayınları: İstanbul, 4. Baskı.

Jadzińska, Monika. (2011), “**The Lifespan of Installation Art**”, Inside Installations Theory and Practice in the Care of Complex Artworks, Editors: Tatja Scholte and Glenn Wharton, Amsterdam University Press, s.s. 21-30.

Jay, Martin. (1989), “**Diyaletik İmgelem**”, Frankfurt Okulu ve Sosyal Araştırmalar Enstitüsü Tarihi 1923- 1950, Çev. Ünsal Oskay, Ara Yayıncılık: İstanbul, 1. Baskı.

Jenks, Chris. (1993), “**Culture**”, Roudledge: London.

-----, (2007), “**Altkültür- Toplumsalın Parçalanışı**”, Çev. Nihal Demirkol, Ayrıntı Yayınları: İstanbul, 1. Baskı.

Kagan, S. Moissej. (2008), “**Estetik ve Sanat Notları**”, Çev. Aziz Çalışlar, Karakalem Kitabevi: İzmir, 1. Baskı.

Kahraman, Hasan Bülent. (2005), “**Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri...**”, Agora Kitaplığı: İstanbul, 3. Baskı.

Kalay, Leman. (2013), “**Seramik Sanatında Minimalist Düzenlemeler**”, Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Seramik Anasanat Dalı: Ankara.

Kaptan, Ata Yakup. (2002), “**Modernizm ve Sonrası Resim Sanatındaki İmlerin Semantik Açından İncelenmesi**”, Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, T.C. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Eskişehir.

Karahan, Çağatay. (2003), “**Pop-Art'ta “Nesne'nin” Bir Gösterge Olarak Kullanımı**”, Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: İzmir.

-----, (2004), “**Dil Dışı Gösterge Olarak Sanat/Resim**”, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt: 3, Sayı: 1, s.s. 75-83.

Karahan, Çağatay İnam; Karahan Can. (2012), “**Mekanik Üretim Süreci, Sanatta Değişim ve Aura**”, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi, Sayı: 10, Aralık, s.s. 63-77.

Karamanoğlu, Serap Emmungil. (2012), “**Bir Sosyal Etkileşim Alanı Olarak Arazi**”, Sanat Yazıları 24, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları:Ankara,s.s.54-67,  
([http://sanatyazilari.hacettepe.edu.tr/img/135241232015\\_\\_3935205340i.pdf](http://sanatyazilari.hacettepe.edu.tr/img/135241232015__3935205340i.pdf) Erişim Tarihi: 11. 12. 2016).

Karakaş, Mehmet. (2006), “**Yeni Yoksulluk Bağlamında Sosyal Kimlik ve Tüketimde Eşitsizlik**”, Gazi Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi, 7/2, s.s. 1-16.

Kaya, Sezin Türk. (2013), “**Alexia Tala ve “Derin Enginlikler”**”, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi, Sayı: 24, s.s. 89-96.

Keser, Nimet. (2009), “**Sanat Sözlüğü**”, Ütopya Yayınları: Ankara, 2. Baskı.

Keskin, Ferda; Soykan, Ömer Naci; Dellaloğlu, Besim F.. (2014), “**Adorno ve Yapıtı**”, Adorno: Kitle, Melankoli, Felsefe, Cogito, Yapı Kredi Yayınları: İstanbul, Sayı: 36, Yaz, 2003, s.s. 37-64, 7. Baskı.

Kıran, Ayşe (Eziler). (1994), “**Dil İle Resmin Buluştuğu Yer**”, Anadolu Sanat, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, Sayı:2, s.s. 89-104.

-----, (1996), “**Figüratif Resimde Anlatım Biçimleri**”, Anadolu Sanat, Sayı: 5, s.s. 105-123.

-----, (Mayıs, 1998), “**Günümüzde Yazınsal Göstergebilim**”, XII. Dilbilim Kurultayı Bildirileri, s.s. 237-248.

-----, (2009), “**Çağdaş Bir Düşünme Biçimi Olarak Göstergebilim**” Dilbilim XXII, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü Fransız Dili ve Edebiyatı Dergisi: İstanbul, 2010, Cilt: 2, Sayı: 2, s.s.1-16 (<http://dergipark.gov.tr/iudilbilim/issue/1075/12160> Erişim Tarihi: 02. 07. 2016).

Kıran, Zeynel; Kıran, Ayşe (Eziler). (2007), “**Yazınsal Okuma Süreçleri**”, Seçkin Yayıncılık: Ankara, 3. Baskı.

-----, (2013), “**Dilbilime Giriş (Dilbilgisinden Dilbilime)**”, Seçkin Yayıncılık: Ankara, 4. Baskı.

Kırıçoğlu, Olcay Tekin. (2009), “**Sanat, Kültür, Yaratıcılık - Görsel Sanatlar ve Kültür Eğitimi-Öğretimi**”, Pegem Akademi Yayınları: Ankara, 1. Baskı.

Klinkenberg, Jean-Marie. (1996), “**Genel Göstergebilim Kitabı**”, “Précis de sémiotique générale”, De Boeck-Universite, Bruksel.

Korkut, Ece. (1998), “**Dilbilim-Göstergebilim ve Şiir**”, XII. Dilbilim Kurultayı Bildirileri, s.s.248-253.

Köktürk, Milay. (2015), “**Kültürün Dünyası - Kültür Felsefesine Giriş**”, Hece Yayınları: Ankara, 2. Baskı.

Krausse, Anna-Carola. (2005), “**Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü**”, Çev. Dilek Zaptcıoğlu, Literatür Yayıncılık.

Kuspit, Donald. (2014), “**Sanatın Sonu**”, Çev. Yasemin Tezgiden, Metis Yayınları: İstanbul, 4. Baskı.

Küçükdoğan, Rengin. (2011), “**Reklam Nasıl Çözülür? - Reklam İletişiminde Göstergeler ve Stratejiler**”, Beta Basım Yayım Dağıtım: İstanbul, 2. Baskı.

Lefebvre, Henri. (2013), “**Modern Dünyada Gündelik Hayat**”, Çev. Işın Gürbüz, Metis Yayıncılık: İstanbul, 3. Baskı.

Leppert, Richard. (2009), “**Sanatta Anlamanın Görüntüsü - İmgelerin Toplumsal İşlevi**”, Çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları: İstanbul, 2. Baskı.

Lester, Paul Martin. (2000), “**Visual Communication: Images with Messages**”. Belmont, CA: Wadsworth.

Levingstone, Marco. (1989), “**Modern Art: Impressionism to Post-Modernism**”, ed. David Britt, Thames and Huston: London.

Lévi-Strauss, Claude. (2016), “**Mit ve Anlam**”, Çev. Gökhan Yavuz Demir, İthaki Yayınları: İstanbul, 3. Baskı.

Lippard, Lucy R.. (1997), “**Six Years: The Dematerialization of the Art Object From 1966 to 1972**”, University of California Press Berkeley and Los Angeles: California.

Lindquist, Greg. (2013), “**Descending into the Abyss of Double Negative**”, Artseen, September 4th  
([http://www.greglindquist.com/PRESS/Writing\\_by/2013\\_DoubleNegative.pdf](http://www.greglindquist.com/PRESS/Writing_by/2013_DoubleNegative.pdf))  
Erişim Tarihi: 27. 11. 2016).

Locke, John. (2013), “**İnsan Anlığı Üzerine Bir Deneme**”, Çev. Vehbi Hacıkadiroğlu, Kabalcı Yayıncılık: İstanbul, 1. Baskı.

Lynton, Norbert. (2009), “**Modern Sanatın Öyküsü**”, Çev. Prof. Dr. Cevat Çapan – Prof. Dr. Sadi Öziş, Remzi Kitabevi: İstanbul, 4. Baskı.

Malinowski, Bronisław. (1992), “**Bilimsel Bir Kültür Teorisi**”, Çev. Saadet Özkal, Kabalcı Yayınları: İstanbul, 1. Baskı.

Mayntz, Renate. (2014), “**Alman Federal Parlamentosu'nun Kurumsal Kültüründeki Toplumsal Normlar**”, **Kültür Kuramı**, Editörler: Richard Münch; Neil J. Smelser, Çev. Cumhur Atay, Pales Yayınları: İstanbul, 1. Baskı, s.s. 263-286.

McLuhan, Marshall; Powers, Bruce R. (2001), “**Global Köy - 21. Yüzyılda Yeryüzü Yaşamında ve Medyada Meydana Gelecek Dönüşümler**”, Çev. Bahar Öcal Düzgören, Scala Yayıncılık: İstanbul, 1. Baskı.

Meriç, Cemil. (1986), “**Kültürden İrfana**”, İnsan Yayınları: İstanbul.

Metz, Christian. (1964), “**Le Cinéma: Langue ou Langage?**”, Sinema Dil mi, Dilyetisi mi?, Communications, Sayı: 4, s.s. 52-90, çev. Mehmet Rifat- Sema Rifat. (2014), “**XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları- 2. Temel Metinler**”, Sinema: Dil mi, Dil Yetisi mi?, Yapı Kredi Yayınları: İstanbul, 5. Baskı, s.s. 256-259.

Mick, David Glen. (1986), “**Consumer Research and Semiotics: Exploring the Morphology of Signs, Symbols, and Significance**”, Journal Of Consumer Research, Vol.: 13, s.s. 196-213.

Minissale, Gregory. (2013), “**The Psychology of Contemporary Art**”, Cambridge University Press: New York.

Mirzoeff, Nicholas. (1999), “**What is Visual Culture?**”, An Introduction to Visual Culture, Roudledge: London.

Mitchel, W. J. T. . (1994), “**Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation**”, The University of Chicago Press: London.

-----, (2002), “**Showing Seeing: A Critique of Visual Culture**”, Journal of Visual Culture, Sage Publications: London, Volume: 1 (2), s.s. 165-181.

Moles, Abraham A.. (1983), “**Kültürün Toplumsal Dinamiği**”, Çev. Nuri Bilgin, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları No: 21: İzmir.

Moran, Berna. (2014), “**Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**”, İletişim Yayınları: İstanbul, 25. Baskı.

Murakami ve Friis-Hansen. (1998), “**Takashi Murakami- Portfolio**”, Jean Stein Ben Sonnenberg, Grand Street, No: 65, Trouble (Summer, 1998), s.s.. 216-221. ([http://www.jstor.org/stable/pdf/25008368.pdf?\\_=1472122289238](http://www.jstor.org/stable/pdf/25008368.pdf?_=1472122289238) Erişim Tarihi: 25. 08. 2016).

Mutlu, Erol. (2001), “**Popüler Kültürü Eleştirmek**”, Doğu Batı Düşünce Dergisi, Yıl: 4, Sayı: 15, Mayıs-Haziran-Temmuz, ISSN: 1303-7242, s.s. 11-44.

Mülayim, Selçuk. (2008), “**Sanata Giriş - Plastik Sanatların Temel Kavramları ve Terminolojisi Üzerine Bir Deneme**”, Bilim Teknik Yayınevi: Eskişehir, 3. Baskı.

Münch, Richard; Smelser, Neil J. (Editörler), (2014), “**Kültür Kuramı**”, Editörler: Richard Münch; Neil J. Smelser Çev. Cumhuriyet Atay, Pales Yayınları: İstanbul, 1. Baskı.

Nar, Mehmet Şükrü. (2014), “**Yapısalcılık Kavramına Antropolojik Bir Yaklaşım: Levi-Strauss ve Yapısalcılık**”, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Antropoloji Dergisi, Sayı: 27, s.s. 29-46 (<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/71/1906/20007.pdf> Erişim Tarihi: 15. 04. 2016).

Noble, Thomas F. X. vd.. (2008), “**Western Civilization: Beyond Boundaries, Volume 2 Since 1560**”, Wardsworth, Cengage Learning: USA.

O’Doherty, Brian. (2013), “**Beyaz Küpün İçinde-Galeri Mekânının İdeolojisi**”, Çev. Ahu Antmen, Sel Yayıncılık: İstanbul, 2. Baskı.

Odabaşı, Yavuz. (2013), **“Tüketim Kültürü – Yetinen Toplumdan Tüketen Topluma”**, Sistem Yayıncılık: İstanbul, 4. Baskı.

-----, (2014), **“Postmodern Pazarlama”**, Tüketim ve Tüketici, MediaCat Kitapları: İstanbul, 4. Baskı.

Oğuz, Esin Sultan. (2011), **“Toplum Bilimlerinde Kültür Kavramı”**, The Concept of Culture in Social Sciences, Edebiyat Fakültesi Dergisi/Journal of Faculty of Letters, Aralık/December, Cilt/Voluma: 28, Sayı/Number: 2, s.s. 123-139.

Oktar, Lütfiye, (1998), **“Gazete Söylemi ve İdeoloji İlişkisinin Dilbilimsel ve Toplumsal Çözümlemesi”**, XII. Dilbilim Kurultayı Bildirileri, s.s. 281-316.

Olgundeniz, Seda Sünbül; Parsa, Alev Fatoş. (2014), **“Reklam Dünyasında İmgenin Gücü - Arçelik ve Vestel Reklamlarında Robot Karakterlerle Yaratılan Evren”**, E-Journal Of New World Sciences Academy, Vol: 9, No: 2, Article Number: 4C0182, s.s. 95-106.

Oskay, Ünsal. (1980), **“Popüler Kültür Açısından “İdeoloji” Kavramına İlişkin Yeni Yaklaşımlar”**, Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi, Cilt: 35, Sayı: 1, s.s. 197-253, (<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/42/445/5009.pdf> Erişim Tarihi: 16. 08. 2016).

-----, (1998), **“Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım”**, Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.

-----, (2014), **“XIX. Yüzyıldan Günümüze Kuramsal Bir Yaklaşım - Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri”**, İnkılap Kitabevi Yayın Sanayi ve Ticaret AŞ: İstanbul.

Öngen, Tülin. (1994), **“Tekelci Kapitalizm ve Sınıf Yapısı”**, Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi, Cilt: 49, Sayı: 3, s.s. 303-349, (<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/42/465/5335.pdf> Erişim Tarihi: 17. 08. 2016).

Ötğün, Cebrail. (2009), **“Sanat Yapıtına Yaklaşım Biçimleri”**, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi, Sayı: 2, s.s. 159-178, ([http://www.sanatvetasarim.gazi.edu.tr/web/makaleler/2\\_cebrail.pdf](http://www.sanatvetasarim.gazi.edu.tr/web/makaleler/2_cebrail.pdf) Erişim Tarihi: 21. 11. 2016).

Özayten, N. (1997), **“Yerleştirme”**, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, YEM Yayınları.

Özayten, Nilgün. (1992), **“Batı'da Obje Sanatı/Kavramsal Sanat/Post-Kavramsal Sanat ve Türkiye'de 1965-1992 Yılları Arasındaki Benzer Eğilimleri”**, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: İstanbul

Özkan, Hasan Hüseyin. (2006), **“Popüler Kültür ve Eğitim”**, Kastamonu Eğitim Dergisi, Mart, Cilt: 14, No: 1, s.s. 29-38.

Özlem, Doğan. (2008), “**Kültür Bilimleri ve Kültür Felsefesi**”, Doğu Batı Yayınları: Ankara, 5. Baskı.

Özmkas, Utku. (2009), “**Charles Sanders Peirce’in Gösterge Kuramı**”, Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 2/1, s.s. 32-45.

Öztokat, Nedret. (1998), “**Göstergebilim ve Plastik Sanatlarda Çözümleme**”, 14-16 Mayıs 1998 Mersin Üniversitesi XII. Dilbilim Kurultayı Bildirileri, s.s. 253-258.

-----, (2004), “**Göstergebilimsel Bir Okuma: Germinal**”, Hasan Ali Yücel Eğitim Fakültesi Dergisi, Sayı: 2, s.s. 151-168.

-----, (2015), “**Anadolu Masalına Göstergebilimsel Bir Bakış**”, Milli Folklor Dergisi, Yıl: 2015, Sayı: 108, s.s. 60-73.

Öztürk, Yıldız. ( t.y. ), “**Sanatta Feminist Eleştiri**”, rh+artmagazine, s.s. 84-95, ([http://etkinlik.aydin.edu.tr/dosyalar/Yildiz\\_Ozturk\\_Otkunc-RH.pdf](http://etkinlik.aydin.edu.tr/dosyalar/Yildiz_Ozturk_Otkunc-RH.pdf) Erişim Tarihi: 17. 08. 2016).

Parsa, Alev Fatoş. (2004), “**Visual Semiotics: How Still Images Mean? Interpreting Still Images by Using Semiotic Approaches**”, March 17-19 2004, Texas Üniversitesi, Anadolu Üniversitesi ve İstanbul Üniversitesi işbirliği ile hazırlanan, ‘2nd International Symposium Communication in the Millennium: A Dialogue Between Turkish and American Scholars’, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları, No: 26, İstanbul, Volume: 2, s.s. 843-853.

-----, (2007a), “**Göstergenin Gücü/Gücün Göstergesi: İmge. Reklam Bildirilerinde Göstergebilimsel Yaklaşımla Durağan İmgeleri Çözümlemek**”, 29 Mayıs-02 Haziran 2007, VIII. Uluslararası Görsel Göstergebilim Kongresi AISV-IAVS "Görünürün Kültürleri", İstanbul Kültür Üniversitesi Yayınları, Yayın No: 63, Proceedings Vol: II, s.s. 1149-1161, (<http://docplayer.biz.tr/19282082-Gostergenin-gucu-gucun-gostergesi-imge-reklam-bildirilerinde-gostergebilimsel-yaklasimla-duragan-imgeleri-cozumlemek.html> Erişim Tarihi: 20.09.2015).

-----, (2007b), “**İmgenin Gücü ve Görsel Kültürün Yükselişi**”, Fotoğrafya Dergisi, Sayı: 19, s.s. 1-14, (<http://fotografya.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=226,329,0,0,1,0> Erişim Tarihi: 27.09.2015).

Parsa, Alev Fatoş; Olgundeniz, Seda Sünbül. (2014), “**İletişimde Göstergebilim ve Anlamlandırma Sürecini Örneklerle Değerlendirme**”, İletişim Araştırmalarında Göstergebilim- Yazınsaldan Görsele Anlam Arayışı, Editör: Ahmet Güneş, Literatürk Academia: Konya, s.s.89-109.

Peirce, Charles Sanders. (1984), “**Writings Of Charles S. Peirce**”, Cilt: 2.

Purshouse, Emma. (2013), “**Ai Weiwei - Sunflower Seeds**”, s.s. 1-10, (<https://emmapurshouse.files.wordpress.com/2015/08/ai-weiwei-sunflower-seeds-by-emma-purshouse1.pdf> (Erişim Tarihi: 09. 04. 2016).



Ray, Gene. (2014), “**Kültür Endüstrisi ve Terör Yönetimi**”, Sanat Emeği, Kültür İşçileri ve Prekarite, Editör: Ali Artun, Çev. Elçin Gen-Sibel Yardımcı-Özge Çelik-Nursu Öрге-Esin Soğancılar-Zeynep Baransel, İletişim Yayınları: İstanbul, 1. Baskı, s.s. 237-258.

Read, Herbert. (2014), “**Sanatın Anlamı**”, Çev. Nusin Asgari, Hayalperest Yayınevi: İstanbul, 1. Baskı.

Reiss, Julie H.. (2000), “**From Margin to Center : The Spaces of Installation Art**”, The MIT Press Cambridge, Massachusetts London: England

Ricoeur, Paul. (1995), “**Düşünceler. Entellektüel Özyasamöyküsü**”, (Reflexion Faite. Autobiographie Intellectuelle), Esprit, Paris.

Rifat, Mehmet. (2011), “**Homo Semioticus ve Genel Göstergebilim Sorunları**”, Yapı Kredi Yayınları: İstanbul, 2. Baskı.

-----, (2013a), “**Açıklamalı Göstergebilim Sözlüğü**”, Kavramlar-Yöntemler-Kuramcılar-Okullar, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları: İstanbul, 1. Baskı.

-----, (2013b), “**XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları- 1. Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler**”, Yapı Kredi Yayınları: İstanbul, 5. Baskı.

-----, (2014a), “**Göstergebilimin ABC’si**”, Say Yayınları: Ankara, 4. Baskı.

-----, (2014b), “**XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları- 2. Temel Metinler**”, Çev. Mehmet Rifat- Sema Rifat, Yapı Kredi Yayınları: İstanbul, 5. Baskı.

Ross, Christine. (2006), “**The Paradoxical Bodies of Contemporary Art**”, s.s. 378-400, A Companion to Contemporary Art Since 1945, Editör: Amelia Jones, Blackwell Publishing.

Rustin, Michael. (2001), “**Andreas Gursky: Global Photographer**”, DİSSERT, Summer, 2001, s.s. 97-98.

Ruhrberg, Karl; Schneckenburger, Manfred; Fricke, Christiane; Honnef, Klaus (2000), “**Art of The 20th Century – Painting - Sculpture - New Media - Photography**”, From Readymade To Sürrealist Object, Editör: F. Walther, TASCHEN America.

Saaze, Vivian Van. (2013), “**Installation Art and the Museum**”, Presentation and Conservation of Changing Artworks, Amsterdam University Press: Amsterdam.

Saehrendt, Christian; Kittl, Steen T.. (2014), “**Bunu Ben De Yaparım!- Modern Sanat Kullanım Kılavuzu**”, Çev. Zehra Aksu Yılmaz (Almancadan Çeviri), Ayrıntı Yayınları: İstanbul, 2. Baskı.

San, İnci. (1979), “**Sanatsal Yaratma, Çocukta Yaratıcılık**”, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları: Ankara, 2. Baskı.

-----, (2008), “**Sanat ve Eğitim**”, Yaratıcılık Temel, Sanat Kuramları Sanat Eleştirisi Yaklaşımları, Ütopya Yayınevi: Ankara, 4. Baskı.

Saussure, Ferdinand de. (1985), “**Genel Dilbilim Dersleri**”, Çev. Berke Vardar, Birey ve Toplum Yayınları: Ankara, 1. Baskı.

-----, (2014), “**Genel Dilbilim Yazıları**”, Çev. Savaş Kılıç, İthaki Yayınları: İstanbul, 1. Baskı.

Sayın, Önal. (2014), “**Göstergebilim ve Sosyoloji**”, Anı Yayıncılık: Ankara, 1. Baskı.

Scholte, Tatja. (2011), “**Introduction**”, Inside Installation Theory and Practice in The Care of Complex Artwork, Amsterdam University Press.

Sebeok, Thomas A.. (2001), “**Signs: An Introduction to Semiotics**”, University Of Toronto Press: London, 2. Baskı.

Sennett, Richard. (2011), “**Yeni Kapitalizmin Kültürü**”, Çev. Aylin Onacak, Ayrıntı Yayınları: İstanbul, 2. Baskı.

Schmid, Michael. (2014), “**Kültür Kavramı ve Bunun Toplumsal Eylem Kuramı İçerisindeki Yeri: Talcott Parsons’un Kültür Kuramı Eleştirisi**”, **Kültür Kuramı**, Editörler: Richard Münch; Neil J. Smelser, Çev. Cumhur Atay, Pales Yayınları: İstanbul, 1. Baskı, s.s. 117-152.

Slater, Phil. (1998), “**Frankfurt Okulu - Kökeni ve Önemi-Marksist Bir Yaklaşım**”, Çev. Ahmet Özden, Kabalcı Yayınevi: İstanbul, 1. Baskı.

Smelser, Neil J., ( 2014), “**Kültür: Uyumlu ve Uyumsuz**”, **Kültür Kuramı**, Editörler: Richard Münch; Neil J. Smelser, Çev. Cumhur Atay, Pales Yayınları: İstanbul, 1. Baskı, s.s. 15-45.

Sontag, Susan. (2013), “**Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş**”, Susan Sontag’tan Seçme Yazılar, Haz. Yurdanur Salman ve Müge Gürsoy Sökmen, Metis Yayınları: İstanbul, 4. Bölüm.

Sözen, Edibe. (2001), “**Popüler Kültür Retoriği: Sahiplik İçinde Yokluk, Rağbette Olma ve Sağduyu Bilgisi**”, Doğu Batı Düşünce Dergisi, Yıl: 4, Sayı: 15, Mayıs-Haziran-Temmuz, ISSN: 1303-7242, s.s. 57-68.

Sözen, Mustafa Fadıl. (2013), “**Yapısalcı Yöntem ve Bir Film Çözümlemesi**”, The Journal of Academic Social Science Studies, International Journal of Social Science, October, Volume: 6, Issue: 8, s.s. 609-624.

Stallabrass, Julian. (2013), “**Sanat A.Ş. Çağdaş Sanat ve Bienaller**”, Çev. Esin Soğancılar, İletişim Yayınları: İstanbul, 3. Baskı.

Steyerl, Hito. (2014), “**Sanatın Politikası: Çağdaş Sanat ve Post-Demokrasiye Geçiş**”, s.s. 83-93, Çev. Zeynep Baransel, “**Çağdaş Sanat Nedir? Modernlik Sonrasında Sanat**”, Editörler: Ali Artun-Nursu Öрге, İletişim Yayınları: İstanbul, 2. Baskı.

Stigter, Sanneke. (2011), “**How Material Is Conceptual Art? From Certificate to Materialization: Installation Practices of Joseph Kosuth’s Glass (one and three)**”, s.s. 68-80, Inside Installation Theory and Practice in the Care of Complex Artworks. Editors: Tatja Scholte and Glenn Wharton, Amsterdam University Press.

Stiles, Kristine; Selz, Peter. (1996), “**Theories and Documents of Contemporary Art – A Sourcebook of Artists’ Writings**”, University of California Press.

Sudenburg, Erica. (2000), “**Space, Site, Intervention Situating Installation Art**”, Introduction: on Installation and Site Specificity, The regents of the University of Minnesota.

Sulkunen, Pekka. (1997), “**Introduction: The New Consumer Society, Rethinking The Social Bond**”, Constructing the New Consumer Society, ed. P. Sulkunen, H. Radner, G. Schulze, London, MacMillan, s.s. 1-21.

Susuz, Mehmet; Yazar, Tarık. (2015), “**Göstergebilimin Plastik Sanatlara Yaklaşımı**”, İFAS Uluslararası Güzel Sanatlar Sempozyumu Bildiri Kitabı, 12-13 Eylül 2015, s.s. 748-760.

Susuz, Mehmet. (2016), “**Tüketim Kültürünün Sanata Yansıması**”, İnönü Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım dergisi, Cilt: 6, Sayı: Özel Sayı, ISSN: 1309-9876, s.s. 200-211.

Süzen, Hatice Nilüfer. (2010), “**Sanatta Disiplinlerarası Bir Yaklaşım: Enstalasyon Sanatı ve Genco Gülan Örnekleme**”, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi, Aralık, Sayı: 6, s.s. 147-162, (<http://www.sanatvetasarim.gazi.edu.tr/web/makarsiv.html> Erişim Tarihi: 16.12.2015).

Şahin, Hikmet. (2013), “**Postmodern Sanatta Eklektik Nesnelere**”, Karadeniz Araştırmaları, Kış 2013, Sayı: 36, s.s. 235-255.

Şahiner, Rıfat. (2008), “**Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapı bozumu**”, Yeni İnsan Yayınevi: İstanbul.

-----, (2015), “**Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi - Çağdaş Kuramlar ve Güncel Tartışmalar**”, Ütopya Yayınevi: Ankara, 1. Baskı.

Şaylan, Gencay. (2009), “**Postmodernizm**”, İmge Kitabevi Yayınları: Ankara, 4. Baskı.

Şengül, H. Tarık. (2001-2002), “**Tüketim Toplumu, Tüketim Kültürü ve Tüketim Merkezleri**”, Ege Mimarlık Dergisi, Sayı: 40-41, s.s. 8-9, (<http://egemimarlik.org/40-41/40-41-3.pdf> Erişim Tarihi: 08.10.2016).

- Tansuğ, Sezer. (1997), “**Gelenek Işığında Çağdaş Sanat**”, İz Yayıncılık: İstanbul.
- , (2012), “**Çağdaş Türk Sanatı**”, Remzi Kitabevi: İstanbul, 9. Baskı.
- Tavin, K. M. (2003). “**A Critical Pedagogy Of Visual Culture As Art Education: Toward A Performative İnter/Hypertextual Practice**”. Unpublished Doctoral Dissertation, Pennsylvania State University. Retrieved 30 September, 2005 from ([http://www.researchgate.net/publication/34739366\\_A\\_critical\\_pedagogy\\_of\\_visual\\_culture\\_as\\_art\\_education\\_microform\\_toward\\_a\\_performative\\_interhypertextual\\_practice](http://www.researchgate.net/publication/34739366_A_critical_pedagogy_of_visual_culture_as_art_education_microform_toward_a_performative_interhypertextual_practice)\_ Erişim Tarihi: 10.11.2015).
- Tapias, Antoni. (2014), “**Sanat Pratiği**”, Çev. İsmet Birkan, Dost Kitabevi: Ankara, 1. Baskı.
- Tezcan, Mahmut. (2015), “**Gençlik Kültür ve Toplum**”, Anı Yayıncılık: Ankara, 1. Baskı.
- Thompson, Jon. (2014), “**Modern Resim Nasıl Okunur – Modern Ustaları Anlamak**”, Çev. Firdevs Candil Çulcu, Hayalperest Yayınevi: İstanbul, 1. Baskı.
- Tinyanov, Yuri. (2013), “**Yazınsal Evrim Üstüne**”, Yazın Kuramı - Rus Biçimcilerinin Metinleri, Derleyen, Fransızca’ya Çeviren ve Sunan: Tzvetan Todorov, Fransızca’dan Çevirenler: Mehmet Rifat- Sema Rifat, Yapı Kredi Yayınları: İstanbul, 3. Baskı, s.s. 112-129.
- Tofoletti, Kim. (2014), “**Yeni Bir Bakışla, Baudrillard**”, Çev. Yetkin Başkavak, Kolektif Kitap Bilişim ve Tasarım: İstanbul, 1. Baskı.
- Toop, David. (2013), “**The Body Event: Voice and Recorded Histories in The Creation of a Sound Installation Based on The Ideas of The Work of Artist John Latham**”, s.s. 17-24, Oral History in The Visual Arts, Editörler: Linda Sandino ve Matthew Partington, Bloomsbury Publishing: London.
- Topçu, Nurettin. (1961), “**Yarınki Türkiye**”, Yağmur Yayınevi: İstanbul.
- Tunalı, İsmail. (2011), “**Estetik Beğeni Çağdaş Sanat Felsefesi Üstüne**”, Remzi Kitabevi: İstanbul, 2. Baskı.
- , (2013a), “**Estetik**”, Remzi Kitabevi: İstanbul, 15. Baskı.
- , (2013b), “**Felsefenin Işığında Modern Resim - Modern Resimden Avangard Resme**”, Remzi Kitabevi: İstanbul, 9. Baskı.
- Tunçelli, Oylum. (2012), “**Günümüz Fotoğraf Sanatı; Andreas Gursky Örneği**”, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Kongresi 1, 31 Mayıs 2012, s.s. 1-5, ([http://sbe.kocaeli.edu.tr/dosyalar/kongre\\_kitap\\_1\\_web.pdf](http://sbe.kocaeli.edu.tr/dosyalar/kongre_kitap_1_web.pdf) Erişim Tarihi: 08.10.2016).
- Turani, Adnan. (2014), “**Çağdaş Sanat Felsefesi**”, Remzi Kitabevi: İstanbul, 10. Baskı.

Tüfekçi, M. Elif. (2004), “**Yapısalcı Yöntem ve Uygulama Alanları**”, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Sayı: 17, s.s. 50-66.

Tükel, Uşun. (1989), “**Resim Gösterge Bilimi’nin Bazı Sorunları**”, Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi, Cilt: 2, Sayı: 4, s.s. 9-15.

Tylor, Edward Burnett.(1871), “**Primitive Culture: Researches into The Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art and Custom**”, John Murray, Albemarle Street: London.

Uçan, Hilmi. (2015), “**Yazımsal Eleştiri ve Göstergebilim--Kuram-Uygulama, Çözümleme Örnekçeleri**”, İz Yayıncılık: İstanbul.

Ulusoy, M. Demet. (2005), “**Sanatın Sosyal Sınırları**”, Ütopya Yayınları: Ankara, 1. Baskı.

Umland, Anne; Sudhalter, Adrian; Gerson, Scott (Editörler). (2008), “**Dada in The Collection of The Museum of Modern Art**”, The Museum of Modern Art: New York.

Uygur, Nermi. (2013), “**Kültür Kuramı**”, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık: İstanbul, 4. Baskı.

Ülger, Emir H.. (2015), “**W.F. Haug’da Meta Estetiğinin Kritiği**”, FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi), 2015 Güz, sayı: 20, ISSN 1306-9535, s. 289-314, (www.flsfdergisi.com).

Vardar, Berke. (2001), “**Dilbilimin Temel Kavram ve İlkeleri**”, Multilingual: İstanbul.

-----, (2002), “**Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü**”, Multilingual Yabancı Dil Yayınları: İstanbul, 1. Baskı.

Vettese, Angela. (2012), “**Italy in The Sixties: A Historical Galance**”, Arte Povera. The Great Awakening, p.p. 33-42. (<http://www.iuav.it/Ateneo1/chisiamo/pubblicazi1/pubblicazi/immagini/Arte-Povera.pdf> Erişim Tarihi: 14.02.2016).

Venkatesh, Alladi; Meamber, Laurie A.. (2008), “**The aesthetics of consumption and the consumer as an aesthetic subject**”, Consumption Markets & Culture, Taylor & Francis, Vol: 11, No: 1, March 2008, s.s. 45–70.

Whitham, Graham; Pooke, Grant. (2013), “**Çağdaş Sanatı Anlamak**”, Çev. Tufan Göbekçin, Optimist Yayın: İstanbul.

Wijers, Gaby. (2011). “**To Emulate or Not Conservation Case Studies from the Netherlands**”, s.s. 81-90, Inside Installation Theory and Practice in the Care of Complex Artworks. Editors: Tatja Scholte and Glenn Wharton, Amsterdam University Press.

Williams, Raymond. (1993), “**Kültür**”, Çev. Ertuğrul Başer, İletişim Yayınları: İstanbul, 1. Baskı.

-----, (2012), “**Anahtar Sözcükler - Kültür ve Toplumun Sözcüğü**”, Çev. Savaş Kılıç, İletişim Yayınları: İstanbul, 5. Baskı.

Wilson, Michael. (2015), “**Çağdaş Sanat Nasıl Okunur – 21. Yüzyıl Sanatını Yaşamak**”, Çev. Firdevs Candil Erdoğan, Hayalperest Yayınevi: İstanbul, 1. Baskı.

Yağmur, Önder. (2015), “**Minimal Sanatı Göstergebilimsel Anlamlandırma: Richard Serra ‘Circuit II’**”, Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 3, Sayı: 9, s.s. 98-103.

Yanıklar, Cengiz. (2010), “**Tüketim Kültürü, Kapitalizm ve İnsan İhtiyaçları Arasındaki İlişki Üzerine Bir Tartışma**”, C. Ü. Sosyal Bilimler Dergisi, Mayıs 2010, Cilt: 34, Sayı: 1, s.s. 25-32.

Yalçın, Mehmet. (1991), “**Şiirin Ortak Paydası: Şiirbilime Giriş**”, Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları: Sivas.

Yasa, Serap. (2012), “**Grafik Tasarımda İletişim ve Göstergebilim**”, İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, Cilt/Volume: 2, Sayı/No: 5. s.s. 267-278.

Yaşar, Mesut. (2006), “**Tüketim Toplumu ve Sanat İlişkisi**”, Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi www.e-sosder.com, ISSN:1304-0278, Bahar-2006, C.5, S.16, s.s.114-121.

Yazar, Tarık. (2010), “**Ondokuz Mayıs Üniversitesi Atakum Kampüsü Bağlamında Görsel Bildirişim Simgelerinin Tasarım ve Uygulama Sorunlarına Genel Bir Bakış ve Model Önerisi**”, Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı: Samsun.

Yerce, Nail Egemen. (2007), “**Enstalasyon ve Mekanı**”, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı: İstanbul.

Yılmaz, Bilgen. (2008), “**Nur Koçak**”, “**Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar**”, s.s. 197-211, Editörler: İpek Duben, Esra Yıldız, Bilgi Üniversitesi Yayınları: İstanbul, 1. Baskı.

Yılmaz, Mehmet. (2012), “**Beuys’u Okumak**”, s.s. 291-300, **Sanatın Günceli Güncelin Sanatı**, Hazırlayan: Mehmet Yılmaz, Ütopya Yayınevi: Ankara, 1. Baskı.

-----, (2013a), “**Modernden Postmoderne Sanat**”, Ütopya Yayınevi: Ankara, 2.Baskı.

-----, (2013b), “**Sanatçıları Okumak ya da Postmodern Söyleşiler**”, Ütopya Yayınevi: Ankara, 2.Baskı.

Yücel, Halime. (2013), “**İmgeden Yoruma**”, Ayrıntı Yayınları: İstanbul, 1. Baskı.

Yücel, Tahsin. (Mayıs, 1998), “**Günümüz Fransız Göstergebilimi ve Uygulama Alanları**”, 14-16 Mayıs 1998 Mersin Üniversitesi XII. Dilbilim Kurultayı Bildirileri, s.s. 235-237.

-----, (2015), “**Yapısalcılık**”, Can Sanat Yayınları: İstanbul 3. Baskı.

Yüksel, Ayşegül. (1995), “**Yapısalcılık ve Bir Uygulama**”, Gündoğan Yayınları: Ankara.

Zıllıoğlu, Merih. (2014), “**İletişim Nedir?**”, Cem Yayınevi: İstanbul, 5. Baskı.

Zijderveld, Anton C. (1985), “**Soyut Toplum**”, Çev. Doç. Dr. Cevdet Cerit, Pınar Yayınları: İstanbul, 1. Basım

Ziss, Avner. (2011), “**Estetik Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi**”, Çev. Yakup Şahan, Hayalbaz Kitap: İstanbul, 2. Baskı.

Zolnai, Robyn Stephanie. (2012), “**Million Dollar Babies, Identifying and Analyzing Million Dollar Photographs Sold at Auction From 2005 Until 2011**”, A Thesis Project, Bachelor of Fine Arts with Honours York University, Toronto, Ontario.

## İNTERNET KAYNAKLARI

Alastair Sooke

<http://www.bbc.com/culture/story/20160713-michael-landy-the-man-who-destroyed-all-his-belongings> (Erişim Tarihi: 29. 11. 2016)

Artist Sylvie Fleury's Works Take An Ironic Look On Luxury Living

<http://elitechoice.org/2011/03/21/artist-sylvie-fleurys-works-take-an-ironic-look-on-luxury-living/> (Erişim Tarihi: 08. 11. 2010).

Claes Oldenburg - The Most Import Art in Postmodern Art

<http://www.theartstory.org/definition-postmodernism-artworks.htm>  
(Erişim Tarihi: 25. 11. 2016).

Efe Korkut Kurt - Güncel Sanatın İçinde Bir Melez İfade Alanı: Yerleştirme (Enstalasyon) <http://alanistanbul.com/turkce/wp-content/uploads/2010/08/187.pdf>  
(Erişim Tarihi: 01. 04. 2016).

Fusun Kavrakoğlu- Çağdaş Sanata Varış - Arte Povera

<http://blog.kavrakoglu.com/cagdas-sanata-varis-189-arte-povera/>  
(Erişim Tarihi: 16. 03. 2016).

Gerard A. Houghton, Paris, 2009

[http://www.octobergallery.co.uk/downloads/hazoume\\_catalogue.pdf](http://www.octobergallery.co.uk/downloads/hazoume_catalogue.pdf)  
(Erişim Tarihi: 19. 07. 2016).

Guillaume Bijl in 700 words

[http://s3.amazonaws.com/mhka\\_ensembles\\_production/assets/the\\_vault\\_original/000/012/805/original/25\\_-\\_Bijl\\_700\\_woorden\\_EN.pdf?1349192760](http://s3.amazonaws.com/mhka_ensembles_production/assets/the_vault_original/000/012/805/original/25_-_Bijl_700_woorden_EN.pdf?1349192760)  
(Erişim Tarihi: 11. 05. 2016).

Gustav Metzger at e-flux, New York

<http://moussmagazine.it/gustav-metzger-at-e-flux-new-york/?lang=en>  
(Erişim Tarihi: 29. 11. 2016).

Gustav Metzger

<http://www.nbk.org/en/ausstellungen/metzger.html> (Erişim Tarihi: 29. 11. 2016).

Histoire Des Arts - 3e - Duane Hanson - Supermarket Lady

<http://lezarplastik.free.fr/01/HDA/SYNTHESE-HANSON-Supermarket-Lady.pdf>  
(Erişim Tarihi: 16. 03. 2016).

How to Make a Happening Happen,

[http://humanitary27.rssing.com/chan-14421494/all\\_p135.html](http://humanitary27.rssing.com/chan-14421494/all_p135.html)  
(Erişim Tarihi: 14. 02. 2016).

I Shop Therefore I Am Not: Sylvie Fleury

<http://installationart.net/Chapter5Dissociation/dissociation06.html>  
(Erişim Tarihi: 08. 11. 2016).



Jeff Koons - Information Sheets – Introduction

[https://www.fondationbeyeler.ch/sites/default/files/fondation\\_beyeler/ausstellung/Koons/saalheft\\_englisch.pdf](https://www.fondationbeyeler.ch/sites/default/files/fondation_beyeler/ausstellung/Koons/saalheft_englisch.pdf) (Erişim Tarihi: 02. 05. 2016).

Jeff Koons: A Retrospective

<http://www.thecityreview.com/koons.html> (Erişim Tarihi: 02. 05. 2016).

London Fieldworks – Polaria

<http://londonfieldworks.com/Project-37-Polaria> (Erişim Tarihi: 26. 11. 2016).

Murakami Takes Over Versailles

<http://asiasociety.org/blog/asia/murakami-takes-over-versailles>  
(Erişim Tarihi: 16. 09. 2016).

“Nedir Mekân Dedikleri?” - Hasan Ünal Nalbantoğlu

<http://documents.tips/documents/nedir-mekan-dedikleri.html>  
(Erişim Tarihi: 02. 04. 2016).

Pioneers: Sylvie Fleury - By Fredi Fischli & Niels Olsen

<http://kaleidoscope.media/sylvie-fleury> (Erişim Tarihi: 28. 10. 2016).

Romuald Hazoumè: Art

<http://www.wefaceforward.org/artists/romuald-hazoum%C3%A8>  
(Erişim Tarihi: 11. 05. 2016).

Romuald Hazoumè: Made in Porto-Novo

[http://www.octobergallery.co.uk/downloads/hazoume\\_catalogue.pdf](http://www.octobergallery.co.uk/downloads/hazoume_catalogue.pdf)  
(Erişim Tarihi: 19. 07. 2016).

Sanat Eğitimi

<http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/TR,80348/sanat-egitimi.html>  
(Erişim Tarihi: 20. 02. 2016).

Sylvie Fleury

[http://mehdi-chouakri.com/kuenstler/sfleury/Portfolio\\_SF.pdf](http://mehdi-chouakri.com/kuenstler/sfleury/Portfolio_SF.pdf)  
(Erişim Tarihi: 05.10.2016).

Sylvie Fleury

<http://www.artnet.com/artists/sylvie-fleury/> (Erişim Tarihi: 05.10.2016).

Sylvie Fleury at Museum Villa Stuck

<http://www.contemporaryartdaily.com/2016/10/sylvie-fleury-at-museum-villa-stuck/>  
(Erişim Tarihi: 26. 10. 2010).

Takashi Murakami: Flower Matango- Catalogue Note

<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2008/modern-and-contemporary-asian-art-evening-sale-hk0292/lot.21.html> (Erişim Tarihi: 15. 09. 2016).

Van Gogh - Alive

<http://www.cermodern.org/van-gogh--alive.html> (Erişim Tarihi: 20. 02. 2016).

## ÖZGEÇMİŞ

<b>KİŞİSEL BİLGİLER</b>		
<b>Adı Soyadı</b>	Mehmet SUSUZ	
<b>Doğum Yeri ve Yılı</b>	Trabzon / Sürmene – 01. 01. 1981	
<b>Eğitim Durumu</b>		
<b>Lisans</b>	Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Eğitimi Ana Bilim Dalı – (2007)	
<b>Yüksek Lisans</b>	Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı: Samsun – (2012)	
<b>Doktora</b>	Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı: Samsun -	
<b>Bildiği Yabancı Dil</b>	İngilizce	
<b>Sanatsal Etkinlikler</b>	1	12-13 Kasım 2015, İFAS Uluslararası Güzel Sanatlar Sempozyumu (International Fine Arts Symposium), Konya.
	2	15-16-17 Ekim 2015, İnönü Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, ‘Uluslararası Sanat Sempozyumu ve Sergisi’ (International Art Symposium and Exhibition), Malatya.
	3	08-15 Mart 2016, Çankırı Karatekin Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, ‘8 Mart Dünya Kadınlar Günü Uluslararası Karma Resim Sergisi’, Çankırı.
	4	23 Mart 14 Nisan 2016, Namık Kemal Üniversitesi, ‘I. Uluslararası Mail Art Bienali’, Tekirdağ.
	5	24 Mart 2016, Necmettin Erbakan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi ‘Nevruz’a Dair’ Karma Resim Sergisi, Konya.
	6	17 Mayıs 2016, Türe Sanat Galerisi, ‘Uluslararası Karma Resim Sergisi’, Konya.
	7	6 Ekim 2016, SANKO Sanat Galerisi, ‘Konya Necmettin Erbakan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Öğretim Üyeleri Karma Sergisi’, Gaziantep
	8	29 Ekim 2016, Türe Sanat Galerisi, ‘Cumhuriyet ve Demokrasi Uluslararası Karma Sergisi’, Konya.

<b>Makale</b>	SUSUZ, Mehmet, (2016) “Tüketim Kültürünün Sanata Yansıması”, İnönü Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım dergisi, Cilt: 6, Sayı: Özel Sayı, ISSN: 1309-9876, s.s. 200-211.	
<b>Sempozyum Bildiri</b>	1	ELİRİ, İsa; SUSUZ, Mehmet, (2015). “Farklı Teknik ve Araç-Gereç Kullanımının Çocuğun Sanatsal Gelişimine Etkisi”, Uluslararası Kültür, Sanat, Folklor Kongresi/Sanat Etkinlikleri, (International Culture, Art, Folklore Congress/Art Activities), Rostov-Na-Donu/Rusya, 23-27 Nisan 2015 (Poster Bildiriyle Katılım).
	2	SUSUZ, Mehmet, (2015). “Okul Öncesi Çocuk Resimlerine Göstergebilimsel Açından Bir Bakış”, IV. Uluslararası Türk Sanatları, Tarihi Ve Folkloru Kongresi/ Sanat Etkinlikleri (IV. International Turkish Art, History And Folklore Congress / Art Activities), Konya, 14-16 Mayıs 2015.
	3	SUSUZ, Mehmet; YAZAR, Tarık, (2015). “Göstergebilimin Plastik Sanatlara Yaklaşımı”, İFAS Uluslararası Güzel Sanatlar Sempozyumu (International Fine Arts Symposium) 12-13 Kasım 2015 Konya.
	4	SUSUZ, Mehmet, (2015). “Tüketim Kültürünün Sanata Yansıması”, İnönü Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Uluslararası Sanat Sempozyumu ve Sergisi (International Art Symposium and Exhibition) 15-16-17 Ekim 2015 Malatya.
<b>İş Deneyimi</b>	2015 - ....	Konya Necmettin Erbakan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü – Araştırma Görevlisi
<b>İletişim</b>		
<b>E-Posta</b>	mehmetsusuz@yahoo.com.tr	
<b>Telefon (GSM)</b>	0536 798 29 13	