

**T.C.  
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
SANAT ANA BİLİM DALI  
SANAT VE TASARIM DOKTORA PROGRAMI**

**DOKTORA TEZİ**

**ÇAĞDAŞ ENSTALASYON SANATINA GÖSTERGEBİLİMSEL  
YAKLAŞIM**

**DEMET KÖROĞLU GÜNGÖR  
21721004**

**TEZ DANIŞMANI  
PROF. DR. MEHMET EMİN KAHRAMAN**

**2025**

T.C.  
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
SANAT ANA BİLİM DALI  
SANAT VE TASARIM DOKTORA PROGRAMI

DOKTORA TEZİ

ÇAĞDAŞ ENSTALASYON SANATINA GÖSTERGEBİLİMSEL  
YAKLAŞIM

DEMET KÖROĞLU GÜNGÖR

21721004

ORCID NO: 0000-0002-7878-5157

TEZ DANIŞMANI  
PROF. DR. MEHMET EMİN KAHRAMAN

TEMMUZ 2025

Demet Köroğlu Güngör tarafından hazırlanan “ ağdağ Enstalasyon Sanatına Göstergebilimsel Yaklağım” bağlıklı çalışma **07/07/2025** tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği ile başarılı bulunmuş ve jürimiz tarafından Sanat Ana Bilim Dalı Sanat ve Tasarım Programında **DOKTORA** tezi olarak kabul edilmiştir.

**Danışman**

** mza**

Prof. Dr. Mehmet Emin Kahraman

.....

**Jüri  yeleri**

** mza**

Doç. Dr. Merva Kelekçi Olgun

.....

Doç. Dr. Rasim Soylu

.....

Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Nuhodlu

.....

Dr. Öğr. Üyesi  smail Erim Gülaçtı

.....

## ÖZET

### ÇAĞDAŞ ENSTALASYON SANATINA GÖSTERGEBİLİMSEL YAKLAŞIM

Bu çalışmanın amacı, hazır nesne kullanımının sanat algısını kökten dönüştürmesiyle, çağdaş sanat eserlerini anlamlandırma çabasında olan alımlayıcıya kılavuz sunabilecek bir çözümleme yöntemi önermektir.

Sanatçı ve alımlayıcının bir sanat eseriyle kurduğu ilişki, hazır nesne kullanımıyla birlikte köklü bir dönüşüm sürecine girmiştir. Kavramsal sanatın, sanat ortamına getirdiği değişimler çağdaş sanat bağlamında izleyiciyi eser karşısında nasıl konumlanacağına dair sorgulamalara yöneltmiştir. İzleyici, mekanın tümüne yayılan düşüncenin tezahürü olarak malzemeye ilişki kuran enstalasyon sanatını çözümlemek için bir kılavuz arayışına girebilmektedir. Bu çalışmada, çağdaş enstalasyon eserlerinin göstergebilimsel çözümleme yöntemiyle incelenmesi amaçlanmıştır. Ulusal ve uluslararası alanda eser üreten sanatçılarla görüşülmüş ve sanatçıların seçilen eserleri göstergebilim çözümleme yöntemiyle, yoruma dayalı öznellikten uzaklaşarak çözümlenmiş, eserlerin yapısal ve anlamsal katmanlarına sistematik bir yaklaşımla ulaşılmıştır. Bu çalışmayla enstalasyon sanat eserlerinin anlam katmanları ortaya çıkarılmış ve sanat alımlayıcısı için kılavuz oluşturulmuştur.

Araştırma planlamasında nitel verileri elde etmek amacıyla betimsel kaynak taraması yapılmıştır. Sanat eseri çözümlemeleri için sanat tarihinde etkili olmuş, disiplinlerarası çalışan, farklı dönemlerde üretmiş ve üretmeye devam eden sanatçılar seçilmiştir. Sanatçılarla eser üretme süreçleri, sanat yaşamları ve eserlerine dair sorular aracılığıyla görüşme yapılmıştır. Sanatçıların seçilen eserleri anlam çözümleme şeması, karşıt anlamlar şeması ile çözümlenmiştir. Göstergebilimsel çözümleme yöntemi enstalasyon eserlerindeki anlam katmanlarını ortaya çıkararak ve yapıyı oluşturan bağlantıları tespit ederek sanat yapıtını kavrama da yol gösterici olmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Çağdaş Sanat, Enstalasyon, Göstergebilim, Sanat Eseri Analizi

## ABSTRACT

### SEMIOLOGICAL APPROACH TO CONTEMPORARY INSTALLATION ART

The aim of this study is to propose an analysis method that can provide a guide to the buyer who is trying to make sense of contemporary works of art as a result of the radical transformation of the perception of art by the use of ready-made objects.

The relationship formed by the artist and the art receiver with a work of art has entered a radical transformation process with the use of ready-made objects. The changes brought by conceptual art to the art environment have led the audience to question how to position themselves in the context of contemporary art. The viewers may search for a guide to analyse the art of installation, which establishes a relationship with the material as a manifestation of the thought that spreads the entire space. In this study, it is aimed to examine contemporary installation artworks with the semiotic analysis method. Interviews were conducted with artists who produce works in the national and international arena and the selected works of the artists were analysed with the semiotic analysis method, moving away from subjectivity based on interpretation, the structural and semantic layers of the works were reached with a systematic approach. With this study, the layers of meanings of the installation artworks were revealed and a guide for the art receiver was created.

During the research planning, descriptive source scanning was performed in order to obtain qualitative data. Artists who have been influential in the history of art, work interdisciplinary, have produced in different periods and still continue to produce were selected for the analysis of works of art. Interviews were conducted with the artists through questions about their work production processes, their artistic lives and their works. The selected works of the artists were analysed with a meaning analysis scheme and a contrasting meanings scheme. The semiotic analysis method has also been a guide in comprehending the work of art by revealing the layers of meaning in the installation works and identifying the connections that make up the structure.

**Keywords:** Contemporary Art, Installation, Semiotics, Artwork Analysis

## ÖN SÖZ

“Çağdaş Enstalasyon Sanatına Göstergebilimsel Yaklaşım” başlıklı bu çalışmada göstergebilim çözümleme yöntemiyle enstalasyon sanat eserlerinin çözümlenmesi ortaya konmaktadır. Türkiye’nin çağdaş sanat gelişiminde etkin rol oynamış sanatçıların enstalasyon eserleri anlam çözümleme şeması, karşıt anlamlar şeması ile çözümlenmiştir.

Tez yazım sürecinde desteği için danışmanım Prof. Dr. Mehmet Emin Kahraman’a, önerileri ve katkılarından ötürü tez izleme komitesi üyeleri Doç. Dr. Rasim Soylu ve Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Nuhoglu’na teşekkür ederim. Her daim bilgisini paylaşan Doç. Dr. Emre Zeytinoglu’na, tez kapsamında görüşmeler yaptığım sanatçılara ulaşmamda destek olan kıymetli hocalarım Prof. Dr. Hülya Şimga, Prof. Dr. Ahu Antmen ve Dr. Zeynep Öztürk’e, çalışmam sürecinde ilgisini, bilgisini cömertçe sunan arkadaşlarıma, araştırmaya ve üretmeye olan sevgimi besleyen aileme ve eşime teşekkürlerimi sunarım.

Demet Köroğlu Güngör  
Temmuz, 2025; İstanbul

## İÇİNDEKİLER

|                                                            |      |
|------------------------------------------------------------|------|
| ÖZET .....                                                 | iii  |
| ABSTRACT .....                                             | iv   |
| ÖN SÖZ .....                                               | v    |
| İÇİNDEKİLER .....                                          | vi   |
| TABLolar LİSTESİ .....                                     | viii |
| ŞEKİLLER LİSTESİ .....                                     | x    |
| KISALTMALAR LİSTESİ .....                                  | xi   |
| <br>                                                       |      |
| 1. GİRİŞ .....                                             | 1    |
| 1.1. Araştırmanın Önemi .....                              | 6    |
| 1.2. Araştırmanın Amacı .....                              | 7    |
| 1.3. Problem Cümlesi .....                                 | 7    |
| 1.4. Araştırmanın Evreni ve Örneklemi .....                | 8    |
| 1.5. Araştırmanın Yöntemi ve Veri Toplama Teknikleri ..... | 8    |
| 1.6. Kısıtlılıklar .....                                   | 9    |
| 1.7. Tanımlar .....                                        | 9    |
| <br>                                                       |      |
| 2. GÖSTERGEBİLİMİN TEMEL KAVRAMLARI .....                  | 10   |
| 2.1. Göstergebilim ve Öncüleri .....                       | 11   |
| 2.2. Göstergebilim .....                                   | 14   |
| 2.3. Gösterge .....                                        | 16   |
| 2.4. Gösterilen .....                                      | 18   |
| 2.5. Gösteren .....                                        | 19   |
| 2.6. Yorumlayan .....                                      | 21   |
| 2.7. Gönderge .....                                        | 22   |
| 2.8. Ortak Kodlar .....                                    | 23   |
| 2.9. Nesnellik İlkesi .....                                | 25   |
| 2.10. Düz anlam .....                                      | 25   |
| 2.11. Yan anlam .....                                      | 26   |
| 2.12. Derin anlam .....                                    | 28   |
| 2.13. Karşıt anlam .....                                   | 29   |
| 2.14. Gösterge Türleri .....                               | 30   |
| 2.14.1. İkon- Görüntüsel Gösterge .....                    | 31   |
| 2.14.2. İndeks-Belirtisel Gösterge .....                   | 32   |
| 2.14.3. Sembol- Simgesel Gösterge .....                    | 33   |
| 2.15. Gösterge Çözümleme Şemaları .....                    | 34   |
| 2.15.1. Anlam Çözümleme Şeması .....                       | 36   |
| 2.15.2. Karşıt Anlamlar Şeması .....                       | 37   |
| <br>                                                       |      |
| 3. ÇAĞDAŞ SANAT .....                                      | 39   |
| 3.1. Çağdaş Sanat Türleri .....                            | 44   |
| 3.2. Postmodernizm .....                                   | 50   |

|                                                                                       |         |
|---------------------------------------------------------------------------------------|---------|
| 3.3. Kavramsal Sanat .....                                                            | 53      |
| 3.4. Video Sanatı.....                                                                | 55      |
| 3.5. Arazi Sanatı.....                                                                | 57      |
| 3.6. Süreç Sanatı (Doğa Değişimi).....                                                | 58      |
| 3.7. Yerleştirme / Enstalasyon Sanatı .....                                           | 59      |
| 3.8. Türkiye’de Çağdaş Sanat .....                                                    | 62      |
| 3.8.1. 1980 Öncesi.....                                                               | 68      |
| 3.8.2. 1980-2000 .....                                                                | 70      |
| 3.8.3. 2000 Sonrası.....                                                              | 75      |
| 3.9. Sanat Eleştiri Yöntemleri .....                                                  | 78      |
| 3.10. Çağdaş Sanatta Çözümleme.....                                                   | 85      |
| 3.11. Göstergebilimsel Çözümleme .....                                                | 89      |
| <br>4. GÖSTERGEBİLİM ÇÖZÜMLEME YÖNTEMİNİN SANAT ELEŞTİRİ<br>YÖNTEMLERİNDEN FARKI..... | <br>94  |
| <br>5. SEÇİLEN ÇAĞDAŞ SANAT ESERLERİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL<br>ÇÖZÜMLEMESİ.....          | <br>99  |
| 5.1. Alper Aydın.....                                                                 | 99      |
| 5.2. Ayşe Erkmen.....                                                                 | 110     |
| 5.3. Hüseyin Çağlayan .....                                                           | 121     |
| 5.4. Canan Tolon.....                                                                 | 131     |
| 5.5. Ferhat Kamil Satıcı .....                                                        | 139     |
| <br>6. SONUÇ .....                                                                    | <br>153 |
| <br>KAYNAKÇA.....                                                                     | <br>161 |
| EKLER.....                                                                            | 169     |
| Ek 1. Sanatçı Görüşme Formu .....                                                     | 169     |

## TABLÖLAR LİSTESİ

|                                                     |     |
|-----------------------------------------------------|-----|
| Tablo 1. Göstergebilim Anlam Çözümleme Şeması.....  | 37  |
| Tablo 2. Temel Karşıtlıklar Şeması .....            | 38  |
| Tablo 3. Göstergebilim Anlam Çözümleme Şeması.....  | 103 |
| Tablo 4. Temel Karşıtlıklar Şeması .....            | 103 |
| Tablo 5. Göstergebilim Anlam Çözümleme Şeması.....  | 106 |
| Tablo 6. Temel Karşıtlıklar Şeması .....            | 107 |
| Tablo 7. Göstergebilim Anlam Çözümleme Şeması.....  | 109 |
| Tablo 8. Temel Karşıtlıklar Şeması .....            | 109 |
| Tablo 9. Göstergebilim Anlam Çözümleme Şeması.....  | 114 |
| Tablo 10. Temel Karşıtlıklar Şeması .....           | 115 |
| Tablo 11. Göstergebilim Anlam Çözümleme Şeması..... | 117 |
| Tablo 12. Temel Karşıtlıklar Şeması .....           | 117 |
| Tablo 13. Göstergebilim Anlam Çözümleme Şeması..... | 119 |
| Tablo 14. Temel Karşıtlıklar Şeması .....           | 119 |
| Tablo 15. Göstergebilim Anlam Çözümleme Şeması..... | 124 |
| Tablo 16. Temel Karşıtlıklar Şeması .....           | 124 |
| Tablo 17. Göstergebilim Anlam Çözümleme Şeması..... | 126 |
| Tablo 18. Temel Karşıtlıklar Şeması .....           | 126 |
| Tablo 19. Göstergebilim Anlam Çözümleme Şeması..... | 128 |
| Tablo 20. Temel Karşıtlıklar Şeması .....           | 128 |
| Tablo 21. Göstergebilim Anlam Çözümleme Şeması..... | 130 |
| Tablo 22. Temel Karşıtlıklar Şeması .....           | 131 |
| Tablo 23. Göstergebilim Anlam Çözümleme Şeması..... | 133 |
| Tablo 24. Temel Karşıtlıklar Şeması .....           | 133 |
| Tablo 25. Göstergebilim Anlam Çözümleme Şeması..... | 135 |
| Tablo 26. Temel Karşıtlıklar Şeması .....           | 135 |
| Tablo 27. Göstergebilim Anlam Çözümleme Şeması..... | 137 |
| Tablo 28. Temel Karşıtlıklar Şeması .....           | 138 |
| Tablo 29. Göstergebilim Anlam Çözümleme Şeması..... | 145 |
| Tablo 30. Temel Karşıtlıklar Şeması .....           | 145 |

|                                                     |     |
|-----------------------------------------------------|-----|
| Tablo 31. Göstergebilim Anlam Çözümleme Şeması..... | 147 |
| Tablo 32. Temel Karşıtlıklar Şeması .....           | 147 |
| Tablo 33. Göstergebilim Anlam Çözümleme Şeması..... | 150 |
| Tablo 34. Temel Karşıtlıklar Şeması .....           | 150 |



## ŞEKİLLER LİSTESİ

|                                                                                                                                                           |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Şekil 1. Çeşme, 1917, replica 1964. Marcel Duchamp, Tate Modern, Londra .....                                                                             | 46  |
| Şekil 2. 3 Standard Stoppages – 1913-1914- 3 Standart Duraklama, Marcel Duchamp, 1964 Replika, Tuval Üzerine Ahşap Cam ve Boya, Tate Modern.....          | 48  |
| Şekil 3. Beyaz Piramit, Enstalasyon, 135x135x135 cm, Suntalem – beyaz plastik boya, Yason Burnu, Ordu, Türkiye, 2012.....                                 | 102 |
| Şekil 4. Bosh'un Çeşme Eseri ve Alper Aydın'ın Hayatın Kaynağı Eseri .....                                                                                | 105 |
| Şekil 5: Alper Aydın, Hayatın Kaynağı, 700 x 260 x 100 cm, 2023, Fata Morgana, Ordu. İleri dönüştürülmüş plastik, polyester reçine, demir, obsidyen ..... | 106 |
| Şekil 6. Fata Morgana, Sonsuz Özgürlük, 100 x 165 x 165 cm, Ordu. Demir, Çim                                                                              | 108 |
| Şekil 7. Ayşe Erkmen 1994, Am Hause, Pleksiglastan yapılmış 40 çekim eki, Heinrichplatz, Berlin.....                                                      | 113 |
| Şekil 8. Ayşe Erkmen, Fil, 2005 dijital pigment baskı ahşap üzerine sıvama metal konstrüksiyon 300x430x140 cm, İstanbul Modern Sanat Müzesi .....         | 116 |
| Şekil 9. Ayşe Erkmen, Plan B, 2011, Su Arıtma Sistemleri, borular, su pompaları, fonksiyonlarına göre renklendirilmiş su temizleme makineleri.....        | 118 |
| Şekil 10. Hüseyin Çağlayan, Sonbahar-Kış Koleksiyonu, 2000.....                                                                                           | 123 |
| Şekil 11. Hüseyin Çağlayan'ın "Londra Moda Haftası" Koleksiyonundaki Sehpa Elbise.....                                                                    | 124 |
| Şekil 12. Airmail Dress, 1999, Hüseyin Çağlayan .....                                                                                                     | 126 |
| Şekil 13. Hüseyin Çağlayan, Souffleur, 2015 .....                                                                                                         | 128 |
| Şekil 14. Hüseyin Çağlayan, İnteria, 2010, 7.Moskova Bianeli (2017-2018) .....                                                                            | 130 |
| Şekil 15. Canan Tolon, 1992, İsimsiz, 183x198 cm Tuval üzerine kıyafet patronları, bal mumu, telve, çimen, akrilik İstanbul Modern Sanat Müzesi .....     | 133 |
| Şekil 16. Canan Tolon,2022, Limbo .....                                                                                                                   | 135 |
| Şekil 17. 'Still Lifes' "Topographer", 1993, keten, metal, çim, tohum ve su, 61x305x147 cm.....                                                           | 137 |
| Şekil 18. Ferhat Satıcı, 2021, Paralaks Parodi, yerleştirme, ahşap yontu ve galvanizli metal, Bilsart İstanbul .....                                      | 144 |
| Şekil 19. Ferhat Satıcı, 2014, Doğruluk, Yerleştirme, Port İzmir 3, Austro-Türk Tobacco Binası.....                                                       | 146 |
| Şekil 20. Yeni Anıt, "Doğruluk", Yerleştirme, Fotoğraf ve Kağıt üzerine kuru boya, Port İzmir 3, Austro-Türk Tobacco Binası, 2014. ....                   | 148 |
| Şekil 21. Patikadan Çıkış / 3d Filament Baskı üzeri müdahale / 2022 .....                                                                                 | 150 |

## KISALTMALAR LİSTESİ

|     |                              |
|-----|------------------------------|
| YKY | : Yapı Kredi Yayınları       |
| YTÜ | : Yıldız Teknik Üniversitesi |
| TDK | : Türk Dil Kurumu            |



## 1. GİRİŞ

Sanatın, tarihsel süreçte çeşitli evrelerden geçtiği görülmektedir. Sanatın değişim süreci geçmişten günümüze dek devam etmektedir. Sanat eserleriyle karşılaşan sanat alımlayıcısı, farklı dönemlerde farklı estetik anlayışlarla buluşmaktadır. Gitgide çok yönlü görünümlele alımlayıcıların karşısına çıkan sanat olgusuna yaklaşım daha da güçleşmekte fakat aynı zamanda sanat alımlayıcısına, sanat tüketicisine ulaşan detaylar çoğalmaktadır (San, 1983, s. 31). Sanat alımlayıcısı bu noktada zaman zaman bilgiye ihtiyaç duymaktadır. Alışık olduğu sanat oluşumlarının aksine dinamik sanat ortamlarında birbirinden farklı görünüşte olan ve farklı anlamlandırma süreçlerini içeren eserlerle karşılaşmaktadır.

Modern sanat sürecinde meydana gelen çağdaş sanat eserleri, malzemenin farklı kullanımı ve çeşitli kompoze edilişlerle resimden farklı olarak izlenmektedir. Modern sanat resimlerinin alımlayıcısı, çağdaş sanat eserleri karşısında farklı bir estetikle karşılaşmaktadır. Sanat alımlayıcısı birbiri ardına çıkan sanat akımları karşısında anlamlandırma sürecinde bazı zorluklar yaşamaktadır. Dönemsel farklılıklardan ayrılan çağdaş sanat eserleri aslında hem izleyeni hem sanat üreticilerini farklı bir bakış açısına davet etmektedir. Artık alımlayıcının izleyicisi olduğu sanat eserleri, sadece görsel olarak alımlanan birer yapı değil kimi zaman performatif kimi zaman çok boyutlu kimi zaman ise mekan alışkanlıklarının ötesinde eserler olarak görülmektedir.

Modernizm, Avrupa’da 19. yüzyıl sonlarında ortaya çıkan, belirli türde sanatsal estetik anlayışı tanımlayan bir kavramdır. Modernizm, yakın bir dönemde kendini gösteren bir akım olarak görülmektedir. Ayrıca Modernizm bir toplum bilimci gözünden yeni bir toplumsal düzen, sanayileşen toplumların sanatsal estetik anlayışları olarak görülebilmektedir. Sanayi topluluklarının özellikleri ve sorunları yeni bir sanat anlayışının meydana gelmesine neden olduğu düşünülmektedir. 19. yüzyılın ikinci yarısında toplum hakkındaki düşünce ve tartışmaların geldiği noktanın yeni bir durumu yansıtması ve kapsamlı dönüşümlerin de sanat alanını etkilemiş olması doğal bir sonuç olarak görülmektedir (Şaylan, 1999, s. 49-50).

19. yüzyılın ikinci yarısında meydana gelen değişimlerin sanat eserlerini ve sanat ortamını etkilediği gibi sanat alımlayıcısını ve estetik algıyı da etkilediği görülmektedir. Değişen koşullar ve estetik algıdaki değişimin, çağdaş sanatın dinamiklerini de oluşturduğunu ifade etmek mümkündür.

1960 sonrası karşılan sanat eserlerindeki farklılıklar ve sanat akımlarının dikkat çeken hali değişen sanat olgusunun çizgilerini belirginleştirmektedir. Sanatçı ve eser olgusunda gözlemlenen değişim gibi sanat izleyicisinin sürece katılımında da farklılıkların olması kaçınılmaz noktadadır. 1960 sonrasında çağdaş sanat ve izleyicisi alışılmış düşünce kalıplarının dışında görünmektedir. Tarih aralıklarında çağdaş sanatın geçtiği evrelere bakıldığında eser ve sanatçı olgusunu etkileyen faktörler de dikkat çekmektedir.

1960'lı yılların sonlarında kimi galerilerin alışıldık olan tablo resim yahut heykelleri sergilemek yerine sözlü, fotoğraf temelli, matematiksel öneriler içeren, çeşitli bilimlere göndermede bulunan sistemlere yöneldiği görülmektedir. Kavramsal sanatla ilgilenen sanatçıların alışılmış malzemelerin dışında kullanabilecekleri araçlara yöneldiği ve sanatçılar arasında, izlenmesi için yapıt oluşturma dışında bir anlayışın oluştuğu görülmektedir. Sanatçı; eserini izleyiciye sunarken eserin anlamlandırılmasının, çözülmesinin ve izleyicinin kendi düşüncesi ile süreci tamamlamasının amaçlandığı görülmektedir (Germaner, 1997, s. 48). Bu gibi değişimler sanat alanında köklü değişimlere sebep olabilmektedir. Modern sanat sonrasında çağdaş sanat akımını araştırırken incelenmesi gereken dönem ve akımlarda bu değişimler izlenebilmektedir. Gerek eserler gerek sanatçı ve akım manifestolarında dinamik değişim ve üslup farklılıkları gözlemlenebilmektedir.

Sanat eserlerinin ve izleyicinin alımlayışında meydana gelen değişikliklerin oluşması, eserlerin modern sanat dışında farklı bir zeminde görülmesinden kaynaklanabilir. İzleyici klasik eserler karşısında estetik haz duyarak, belirli ikonalarla yapılmış resimleri izlerken karşısında tuval olmayan resimsel olarak tanıdığı öğeleri göremediği sanat yapıtlarıyla karşılaşmaktadır. Sanat alımlayıcısı bu çağının yenisi olan sanat yapıtlarına nasıl yaklaşacağına dair ipuçları aramakta ve anlamlandırmaya çalışmaktadır. İpuçlarını değerlendirmeye çalışan izleyici, alışık olduğu sanat eserleri dışında kimi zaman anlamlandırmakta zorlandığı eserlerde tanıdık materyalleri gözlemlemektedir. Sanat alımlayıcısının gözlemlediği bu nesneler hazır nesne kategorisine de girebilmektedir.

1960 yılı sonrasında ortaya çıkan sanat eserlerinin üretiminde, çağın teknik imkanlarının da kullanılmasıyla, resimden farklı üretimleri için olanakların zorlandığı, endüstriyel üretim bağlamında değerlendirilebilecek olan nesnelerin “hazır yapıt” olarak ortaya çıktığı görülmektedir. Hazır malzeme olgusunun oluşturduğu yol ve sanatçıların sanat yapıtı olarak kullandıkları argümanlar arasında kendi bedenlerinin de olması ve karşıt sanat oluşumları sanatın içinde olduğu sınırları belirsiz hale getirmektedir. Estetik beğeni amacıyla üretimden vazgeçen, sanat eserleriyle kavram ve çözümlemeler önerisinde bulunan, düşünceyi belirli bir dil aracılığı ile olaysız bir biçimde sunma niyeti olan sanatçılar, izleyiciyi eserleri anlamaya, çözümlemeye ve bu eserleri kendi düşünceleriyle tamamlamaya yöneltmektedir (Batu, 2011, s. 1).

Hazır nesnenin kullanımı izleyici için de sanatçı için de yeniliktir. Bu durum hem sanatçının hem de izleyicinin esere bakışını etkilemiştir. Modern resimlere ve incelemeye açık olan izleyici nitekim çağdaş sanat eseri karşısında kılavuza ihtiyaç duyabilmektedir. Bu noktada 1960’lı yıllara dek süre gelen sanat eserleri dışında oluşan bu yenilikçi alanın izlenmek dışında farklı izleyici ile de etkileşime girmek istediği açıktır. Bu doğrultuda eseri anlamlandırmak isteyen izleyicinin izlemesi gereken yollar olduğu gözlemlenmektedir.

Sanat eserleri her geçen gün kavram ve teknik olarak sınırlarını genişletmektedir. Sanat eserlerinin üretilme tekniklerinde meydana gelen farklılıklar, anlatım diline hizmet eden faktörlerin zenginliği hem sanatçıyı hem de izleyiciyi başka bir anlamlandırma sürecine dahil etmektedir. Sanat eğitimi almış kişiler dahi hızla değişen sanat ortamının dönemleri ve dinamikleri konusunda araştırma yapmaya ihtiyaç duyabilmektedir.

Sanat eserlerinin görünür şekilde değişiklik gösterdiği 1960’lı yıllar ve sonrası pek çok yeni konunun gündeme geldiği zamanları kapsamaktadır. Elbette bu yeniliklerin zeminini oluşturan çalışmalar neticesinde olduğu da söylenebilir. “Sanat” terimi içerisine birçok yeni kavramı almışken eserlerin izlenmesi ve anlamlandırılması alanında da arayışlar gözlemlenmektedir. Eserlerin incelenmesi konusunda birden çok görüşle karşılaşmak mümkündür.

Langer için simgesel, mecazi anlatım aracı olan dil, tüm bu süreçleri ve dünyayı düşünmeye aracı olmaktadır. Söylemsel, dil ve anlatımın sınırlarına giren çizgi, renk, oran vb. sözcüklerde olduğu gibi eklemlemeye ve birleştirmeye uygun kavramlar

olarak ortaya çıkar. Fakat bu disiplindeki eklemlmeyi şekillendirecek olan kurallar, dil söz dizim kurallarından farklılık göstermektedir. Bu farklılıklar arasında görsel biçimlerin söylemsel dışı olmaları belirtilmektedir (San, 1983, s. 33-34).

Söylemsel olmayan biçimler noktasında akla gelen alışıldık sanat eseri anlayışı olabilmektedir. Kimi sanat eserleriyle karşılaşan sanat alımlayıcısı, sanatı ifade edebileceği belirgin kavramları yakalayamamaktadır. Bu noktada ifade şekilleri, çözümleme yöntemleri söz konusu olduğunda kimi zaman eserin bizleri yönlendirdiği ve anlamlandırma şemalarını zorladığı da düşünülebilir. Bu gibi durumlarda düşünmenin ve iletişim kurmanın da araçlarını kapsayan dil, yine anlamlandırma ve çözümleme sürecinde etkili olmaktadır.

Dil dışında görsel bir alanda karşılan simge, eser üzerinde tanımlamaya çalışıldığında yapıların da kendi içerisinde kurallar sisteminden meydana geldiği görülebilmektedir. Görsel bir eser üzerinde yer alan ışık ve gölge gibi etkiler, eserin estetik görünümüne katkı sunmanın ötesinde görsel öğeleri tanımlamaktadırlar.

Herhangi bir resimde bir etkiyi oluşturmak için kullanılmış bir eğri, başka bir resimde yahut farklı bir yerde bambaşka anlamlar içermek üzere kullanılabilir. Bu öğelerin bir bağlam içinde olmadığında, kendi başlarına ve önceden belirlenmiş anlamları olmayabilir. Söylemsel olmayan simgelerin tanımlanması, söylemsel olanlar gibi farklı simgeler aracılığıyla tanımlanması güçtür. Bir sözlük olmadığında bu alanda bir çeviri yapmak mümkün görünmemektedir (San, 1983, s. 37).

Anlamlandırma ve çözümlemeye dair paylaşılan görüşlerle birlikte eserler noktasında kesin ayrımlar yapılmadığı da görülebilmektedir. Örneğin sanat alımlayıcısının tarihini hatırlayamadığı kadar eski resim sanatına yaklaşımı ve anlamlandırma sürecinin farklılığıyla günümüz çağdaş sanat eserlerini çözümleme süreci farklılıklar taşır. Geline noktasında anlamlandırma süreçlerinin eser, dönem, içerik gibi pek çok değişkene bağlı olduğu sonucuna ulaşılabilir. Çağdaş sanat eserleri noktasında leke, renk, ton, biçim ve bunlara ek olarak enstalasyonlarda kullanılan hazır nesnelerin kullanımı, düzenlenişi göz önüne alındığında çözümleme sürecine kapsamlı bir dil yöntemiyle yaklaşmanın, çözümleme sürecinde daha etkili bir yaklaşım olabileceği görülmektedir.

Son yıllarda sanat eserlerinin incelenmesi sürecinde faydalanan yan bilim alanları içinde dilbilim kaynaklı yöntemler dikkat çekmektedir. Çağdaş dil kuramlarından

gelen çözümleme yöntemlerinde eleştiriden farklı olarak yorum ve yargıya ulaşılmamaktadır. Çözümlemenin amacı incelenecek olan yapıtı kontrollü bir şekilde ele alıp incelemek, anlamı ve anlamı meydana getiren yapı sistemini nesnel bir şekilde betimlemek, öznel bildirimlerden olabildiğince uzak durmaktır (Batu, 2011, s.2-3).

J. Mukarovsky, “Göstergesel Olgu Olarak” 1936 yılında kaleme aldığı denemesinde sanat incelemelerinin göstergebilim bölümlerinde yer alması gerektiğini belirtmekte ve estetik göstergeyi tanımlamaktadır. Mukarovsky’e göre estetik gösterge bağımsız bir gösterge niteliğindedir ve taşıdığı önem kendi içinde bulunur. Yalnızca anlam açısından aracılık görevi yapan bir gösterge olarak ele alınmamalıdır. Tüm sanatlarda görülen estetik işlevin ötesinde yazın, resim ve heykel gibi sanatların, dilinde sahip olduğu bildirişim işlevi bulunmaktadır (Rıfat, 1998, s.121-122).

Göstergebilim çalışmaları ve sanat başlığının günümüze dek devam ettiği görülmektedir. Göstergebilim çalışmaları yazınsal ve görsel eserlerin incelenmesinde önemli bir yer taşımaktadır. Sanat eseri inceleme ve çözümleme süreçlerinde yöntemin önemli olduğu gibi eser ve izleyici dinamiği de analiz aşamasında önemli bir yer tutmaktadır.

Sanat yapıtlarını inceleme aşamasında eser, izleyen arasında kurulan ilişki biricikliğini korumaktadır. Anlamlandırılmaya çalışılan dizgeler, estetik unsurlar, eserin bileşenleri için sistematik bir çözümlemeye ihtiyaç duyulabilmektedir. Estetik haz duyulan eserin çözümlemesine dair argümanlar incelenirken yapıt disiplininde unsurlarla karşılaşılmaktadır. Çizgi, leke, renk, kompozisyon öğeleri ve bütününe dahil olduğu açık ve kapalı kompozisyon gibi unsurlar eserin çözümlenmesine dair önemli ipuçları taşımaktadır. Sanat eseri kendi içinde tamamlanmış bir yapı olabilmektedir. Ancak sanat eserleri her bir izleyen kadar da anlam üretebilmektedir. Çağdaş sanat yapıtlarına bakıldığında niyetli olarak izleyenin yorumlamasına açık pek çok unsur görülebilir. Çağdaş sanat eserlerinin analizi, oldukça karmaşık nitelendirilebilir. Birden fazla anlama gelebilecek yapıt ve birden fazla izleyen birleşiminden doğan anlamlar evreninin, yapıtı nasıl dönüştürdüğü incelenebilir. Bu incelemeler esnasında sanat alımlayıcısı yönlendirmeye ihtiyaç duyabilmektedir.

Göstergebilim çözümleme yönteminin sanat yapıtı incelemelerinde özellikle mekan, zaman, malzeme bağlamında yer alan enstalasyon sanatı analizlerinde kullanımı, sanatçı, eser ve izleyici arasında güçlü bir bağ kurabilmektedir. Nitekim 1960 yılları

sonrası sanatçı ve eser ilişkisine bakıldığında bir yönüyle sanatçı eseri tamamlama ve yorumlama sürecine izleyiciyi dahil etmektedir. Fakat modern sanattan farklı çağdaş sanat yapıtlarıyla karşı karşıya kalan izleyici mekan, eser, malzeme bağlamında esere yaklaşırken kılavuza ihtiyaç duyabilmektedir. Sanatçının eseri hangi koşullarda, hangi teknikte oluşturduğu ilk soruların başında gelebilmektedir. Sanatçı eserini oluştururken pek çok aşamadan geçmektedir.

Sanatçı sanat eserini yansıttığı sırada gerçeklik algılaması yapmaktadır. Sanatçının gerçeği algılama aşamasında, toplumsal, psikolojik, düşünsel, biyolojik modalitelerden biri daha belirgin biçimde görülebilmektedir. Bu noktada sanatçının algılayışındaki öznellik görünür olabilmektedir. Sanatçı eserini meydana getireceği malzemeye karar verirken estetik ölçütleri de belirlemektedir. Öznellikle ilgili durum sanatçı, eser ve izleyici arasında görünür. İzleyici deşifre sürecinde sanat yapıtını anlamlandırma aşamasında görünmektedir. Kimi sanat eserlerinin deşifre süreci yalın bir şekilde ilerlerken kimi sanatçıların ise karmaşık görülebilmektedir (Şaylan, 1999, s. 55-56).

Tarihsel akışta modern sanat, izleyici açısından tanınır bir formda ortaya çıkmaktadır. Çağdaş sanatın ise tarihsel olarak ne zaman başladığının tespiti zor olmakla birlikte çağdaş sanat, izlemek ve anlamlandırmak açısından da karmaşık görünmektedir. Tarihler boyunca alışık olunan resim ve heykel başka bir düzlemde izleyici ile buluşmaktadır. Sanat alımlayıcısı olarak durumu eskisinden farklı bir hal alan izleyici, sanat eserlerini izleme ve anlamlandırma sürecinde çeşitli karışıklıklar yaşamaktadır.

### **1.1. Araştırmanın Önemi**

Anlamlandırmak amacıyla bir kılavuza ihtiyaç duyulabilen çağdaş sanat eserleri için yorumdan uzak bir çözümleme yönteminin sunulması, eser çözümlemelerine katkı sağlar. Çözümleme yöntemlerinde yapılmış analizlere bakıldığında, eserin dildeki karşılığından daha çok bireysel yorumlara ya da eleştirmenler tarafından belirtilen kişisel bilgilere ulaşılmaktadır. Bu yüzden çağdaş sanat yapıtları, yoruma açık olmakla birlikte, bir sanat eserini oluşturan disiplin öğelerini içinde barındırmalı, bir disiplin içerisinde çözümlenmelidir. Sanat eseri, plastik değerlerin de ötesinde üretilen çağdaş sanat eserleri göstergebilim çözümleme yöntemiyle analiz edilebilir ve yapıt çözümlenebilir.

Bu araştırmada modernizm sonrası değişen sanat ortamında, sanatçı ve eser ilişkisi ele alınmıştır. Göstergebilim eser analizi, çalışma konusu olarak sayıca az ele alınmış olup özömlleme şemalarının detaylı kullanıldığı analizlere ihtiyaç duyulmaktadır. Bu analizler sunulurken, değişmiş sanat ortamının getirisi olarak eser, sanatçı ve izleyici üçgeninde hangi argümanların değiştiği de çalışmamda ele alınmaktadır. Değişimlerden bahsederken aynı zamanda esere bakış, eseri inceleme disiplinlerine de yer verilmektedir. Çağdaş enstalasyon eserlerine göstergebilimsel yaklaşım, manifestolarıyla birlikte izlenen, deneyime açık sanat yapıtlarına bir kılavuz niteliği taşıyabilecektir. Eser özömlmeleri, özellikle ağdaş sanat yapıtlarına bakış noktasında bir kaynak oluşturabilir. Sanat eserlerini incelerken önemle değinilen anlam konusunun da sistematik olarak ele alındığı bir çalışma olarak literatüre de katkı sağlayacağı düşünölmektedir.

## **1.2. Araştırmanın Amacı**

Sanat alımlayıcısı tarafından izlenen yapıt, pek çok anlama gelmekle birlikte, dönemini, yapılış amacını, teknik detaylarını içinde barındırmaktadır. Bu çalışmada, göstergebilim özömlleme yöntemi ile ağdaş enstalasyon sanat eser analizi yapılması amaçlanmıştır. İzleyiciyle buluşan, zaman zaman izleyici ile farklı anlamlar kazanan ve izleyici tarafından bilgi sahibi olmanın önemli olduğu ağdaş sanat eserleri, göstergebilim özömlleme yöntemi ile yorumdan uzak analiz yöntemlerine ihtiyaç duymaktadır. Eser özömlmesi ile dile çevrilen yapıtlarda bulunan renk, leke, çizgi, kompozisyona dair tüm argümanların dildeki karşılığının yorumdan uzak bir yöntem olan göstergebilim yöntemi ile özömlenmesi amaçlanmaktadır.

özömlleme aşamasında sistemli ve nesnellik ilkesi çerçevesinde bir analiz yapılması önem taşımaktadır. Eser üzerinde bulunan ikon, işaret, simge ve sembollerin özömlleme şemalarıyla sistemli bir şekilde özömlenmesi amaçlanmaktadır.

## **1.3. Problem Cümlesi**

Eser özömlmeleri, ağdaş sanat eserlerinin sanat alımlayıcısı tarafından anlaşılmasına yardımcı olabilir. Çağdaş enstalasyon eserlerinde bulunan iz, işaret ve semboller göstergebilim özömlleme yöntemi ile analiz edilebilmektedir. Enstalasyon

sanat eserleri, göstergebilim çözümleme yöntemi ile sistemli ve nesnel bilgiler içeren bir analiz sistemiyle çözümlenebilmektedir.

Araştırmada “Çağdaş sanat eseri olan enstalasyonların sanat eleştirisi yöntemlerinden göstergebilim çözümleme yöntemiyle doğru analiz edilebilir” hipoteziyle yola çıkarak “Çağdaş sanat eseri olan enstalasyonlar sanat eleştirisi yöntemlerinden göstergebilim çözümleme yöntemiyle doğru analiz edilebilir mi?” problem cümlesi belirlenmiştir. Bu araştırmada aşağıdaki alt problemlere cevap aranmıştır.

Alt problemler;

Sanat eleştirisi yöntemleri hangileridir?

Çağdaş sanat eserlerinde hangi eleştiri yöntemleri kullanılmaktadır?

Enstalasyon eserlerin analizinde hangi eleştiri yöntemleri kullanılmaktadır?

Enstalasyon eserlerin çözümlenmesinde göstergebilimsel analiz kullanılabilir mi?

#### **1.4. Araştırmanın Evreni ve Örneklemi**

1960 sonrasında dönemsel olarak çeşitli aşamalardan geçen sanat dünyası, farklı akımlarla birlikte alışılmış olan estetik formlardan farklı sanat eserleriyle karşılaşmaktadır. Kendi içindeki dinamiklerle ve sanatçıların yurtdışı eğitimleriyle birlikte gelişen Türkiye sanat ortamı, modern sanat sonrasında çağdaş sanat ortamıyla farklı bir döneme girdiği görülmektedir. Bu araştırmanın evrenini 1960 sonrası tüm çağdaş enstalasyon sanat eserleri oluşturmaktadır. Bu evrenden yola çıkarak araştırmanın örnekleme olarak Alper Aydın, Hüseyin Çağlayan, Canan Tolon, Ayşe Erkmen, Ferhat Satıcı günümüzde yaşayan, aktif üretim yapan ve farklı ekollerde yetişmiş sanatçıların eserleri belirlenmiştir. Bu sanatçıların örneklem olarak seçilme nedeni 1960 sonrası çağdaş sanat alanında önemli enstalasyonlar sergilemiş sanatçıların olmalarıdır.

#### **1.5. Araştırmanın Yöntemi ve Veri Toplama Teknikleri**

Araştırma planlamasında nitel verileri elde etmek için betimsel kaynak taraması yapılmıştır. Sanatçılar hakkında yazılmış kitap, makale ve tez dokümanları incelenmiştir. Sanatçılarla eser üretme disiplinleri, sanat hayatları ve eserlerinde imge, işaret, sembol kullanımları üzerine yarı yapılandırılmış görüşme yapılmıştır.

Sanatçıların seçilen eserleri anlam çözümleme şeması (düz anlam, yan anlam, derin anlam) ve karşıt anlamlar şeması ile çözümlenmiştir. Sanatçıların seçilen enstalasyon eserleri, anlam çözümleme şeması, karşıt anlamlar şeması kullanılarak analiz edilmiştir.

#### 1.6. Kısıtlılıklar

Bu araştırmada günümüzde yaşayan ve sanat tarihinde yeri olan sanatçılara yer verilmiştir. Alper Aydın, Hüseyin Çağlayan, Canan Tolon, Ayşe Erkmen, Ferhat Satıcı seçilen sanatçılardır. Tez kapsamında incelenen sanatçılar farklı kuşaklardan gelmektedir. Çağdaş sanat eserleri üreten sanatçılar hem Türkiye’de hem yurt dışında sergileri olan sanatçılardır. Hem Türkiye’de hem de uluslararası sergilerde aktif rol oynamışlardır. Seçilen sanatçıların enstalasyon sanatının tarihsel gelişiminde önemli rol oynadığı düşünülmektedir.

#### 1.7. Tanımlar

**Çağdaş Sanat:** Yirminci yüzyılın ortalarından itibaren geleneksel sanat formlarından farklı olarak günümüze kadar üretilen sanat eserlerini ifade etmektedir.

**Enstalasyon:** İzleyicinin mekanla ve yapıyla ilişki kurması amacıyla belirli bir mekanda kurgulanmış, üç boyutlu bir yerleştirmedir.

**Göstergebilim:** İşaretler, simgeler ve anlam oluşturma süreçlerini inceleyen, iletişim sistemlerini anlamaya ve analiz etmeye çalışan bir bilim dalıdır.

**Sanat Alımlayıcısı:** Bir sanat eserini yorumlayan, sanat eserinden anlam çıkaran kişidir.

## 2. GÖSTERGEBİLİMİN TEMEL KAVRAMLARI

Türkçe’de göstergebilim ilk bakışta “göstergeleri inceleyen bilim dalı” ya da “göstergelerin bilimsel incelenmesi” tanımlarıyla yerini almaktadır. Fakat göstergebilim tanımının bunun ötesinde boyutlar kazandığı görülmektedir (Rıfat, 2014, s. 11). Göstergebilimin dilbilim temelini güçlendirerek bir yaklaşım olarak destek gördüğü ve dönemin araştırmacıları tarafından desteklendiği bilinmektedir.

Dilbilimin her zaman hareket noktası aldığı, hemen her uygulamada kullandığı bir gösteren ile bir gösterilenden oluşan gösterge anlambilim çalışmalarının gelişimiyle eleştirilmeye başlandığı ve yeni bir metin kuramı oluşturulmasında rol oynadığı bilgilerine ulaşılmaktadır (Kıran-Eziler, 1990, s. 52). Dilbilimin göstergebilimle yorumlanmasının dönemin filozofları tarafından da değerlendirildiği bilinmektedir.

Charles Pierce (1839-1914) tarafından, tüm olguları kapsayan ve mantık ile yakından ilişkili olan bir göstergeler kuramı tasarlanmış ve bu alan “semyotik” olarak adlandırılmıştır. Göstergeler, Pierce tarafından üçlükler şeklinde tanımlanmaktadır. Bunlardan biri olan görüntü göstergesi (ikon), nesnesi ile ilişkili olan gösterge olarak sıralanmaktadır (Atabek & Atabek, 2007). Göstergebilim günümüzde de gelişmeye açık ve farklı disiplinler aracılığıyla güncelliğini koruyan bir bilim dalıdır.

Çağdaş göstergebilimin kuruluş temellerinin 20.yüzyılın başlarında atılmaya başladığı görülmektedir. Amerikalı bilim insanı Charles Sanders Peirce (1839-1914) ve İsviçreli Dilbilimci Ferdinand de Saussure’ün (1857-1913) neredeyse eşzamanlı olarak birbirlerinden habersiz şekilde çağdaş göstergebilimin temellerini attığı bilinmektedir (akt. Çağlar, 2012, s.24).

Göstergebilim dilbilimle başlasa da kelimelerle tanımlamanın etkin olduğu diğer alanlarda da etkisini göstermektedir. Sanat, sinema ve reklam gibi farklı alanlarda da göstergebilimsel analiz teknikleri kullanılmaktadır. Diğer analiz yöntemleri gibi başarılı sonuç verdiği için göstergebilimin kullanılmaya başlanan bir yönteme dönüştüğü görülmektedir.

## 2.1. Göstergebilim ve Öncüleri

Felsefeci bilim insanları dilsel göstergeler olmak üzere farklı alanlardaki göstergelerle ilgili yorumda bulunmuşlardır. Orta Çağ'da skolastik felsefeciler anlamlama modelleri ile ilgilenmişler ve içerik ile biçim arasında bulunan ilişkiye değinmişlerdir. Sonraki yüzyıllarda ise J. Locke ve J. H. Lambert gibi felsefeciler anlam taşıyan yapılar ve göstergeler öğretisi üzerine düşünmüşlerdir. J. Locke 1660 yılında yayımladığı “İnsan Anlığı Üzerine Bir Deneme” başlıklı yazısında, bilimleri sınıflandırırken mantık olarak isimlendirdiği göstergeler öğretisi anlamını karşılayan “semiotike” kelimesine yer vermiştir. J. Locke göre göstergeler öğretisinin amacı zihnin şeyleri anlamlandırma ve bilgilerini bir diğer kişilere anlatmak üzere kullandığı göstergelerin özelliğini incelemektir. Lambert dilsel olan göstergeler dışında müzik, tören, arma, koreografi gibi farklı türlerden göstergelere dikkat çekmiştir (Rıfat, 2013, s. 99).

Medeniyetlerin oluşturdukları kültürlerin izlerinin görüldüğü müzik, tören, anıt, dans, kıyafet ve birçok alanda dil dışı göstergelerle karşılaşmaktadır. İfade şekillerinin yaşam içerisinde yer alması gibi doğal süreçler neredeyse bakılan her yerde bir göstergeye rastlanmasını da mümkün kılmaktadır.

Göstergebilimin tarihine göz önüne alındığında, düşünce ve yazın üreten isimlere bakıldığında birçok alanda yer alan isimlerin göstergeler üzerine yaptığı derin çalışmalara rastlanmaktadır.

Göstergebilim alanında yapılan çalışmalarıyla tanınan bilim insanlarının çeşitliliği dikkat çekmektedir. Dil alanından tıp alanına dek geniş bir yelpazede araştırmacıları içinde bulunduran alan, düşün insanlarının farklı disiplinlerden olmalarıyla da zenginlik içerdiği düşünülmektedir.

On dokuzuncu yüzyılın sonlarında bir Amerikalı, yirminci yüzyılın ilk yıllarında bir İsviçreli'nin ayrı olarak ve farklı biçimde göstergebilimin zorunluluğu üzerinde durdukları görülmektedir. Mantık alanındaki isim Sanders Peirce (1839-1914), Dilbilim kurucusu Ferdinand de Saussure'dür (1857-1913) (Barthes, 1979, s. 6).

Saussure'ün dilbilim ve göstergebilim alanında etkin araştırmalar ortaya koyduğu görülmektedir. Göstergebilimin zorunluluğu dilin göstergeler sistemi olmasından ileri gelir. Bugün de gerekliliği üzerine tartışmaları süren göstergebilim alanının, farklı tarihler içerisinde zorunluluğunu açıklayan çalışmalar bulunmaktadır.

Göstergebilim 1960'lı yıllarda, R. Jakobson ve L. Hjelmslev'in çalışmaları neticesinde bilimsel bir yaklaşım olarak yerini aldığı görülmektedir. İlk incelemede göstergebilim ve dilbilim arasındaki ayrım çok net görünmemektedir. Saussure başlarda göstergebilimin göstergelerin toplum içindeki yaşamını inceleyen bir bilim olduğunu, uzlaşım sal düzeyde anlam taşıyan her şeyin ve bunun özel bir durumu olan dilin incelenme halinin göstergebilimin alanına girdiğini ifade ettiğini ve daha sonrasında her bakımdan nedensiz olan dilsel göstergelerin göstergesel yöntemin ideal olanını diğerlerinden daha iyi gerçekleştireceğini ve dilbilimin bu açıdan her türlü göstergebilimin genel örneği olabileceğini dile getirdiğini görülmektedir. Roland Barthes göstergebilimin semiyoloji kodları ve bu kodların değerlerini inceleyen dilbilimin dalı olduğunu ifade etmiştir. Bir göstergeler dizgesi olan kod uzlaşım sal olarak bilgi iletmek ve onu temsil etmekle görevli niteliğindedir (Kıran & Kıran-Eziler, 2013, s. 371).

Anlam taşıyan her şeyin incelenmesi alanında etkin bir rol üstlenen göstergebilim alanının oldukça geniş olduğu görülmektedir. Anlam barındıran dilsel ve dil dışı göstergelerin analizi yöntemler ışığında gerçekleştirilebilmektedir. Anlamlandırma süreçlerine dair aşamaları görülen göstergebilim alanında farklı düşünürler anlam sorunlarını merkezlerine aldığı görülebilmektedir.

Peirce'in ve Saussure'ün göstergebilim konusundaki tanımlamalarının ardından pek çok dilbilimci ve yazın bilimcinin çalışmalarına bağılı olarak göstergebilim alanında çalışmalar yoğunlaşmıştır. 1960'lardan sonra göstergebilim bağımsız bir bilim dalı haline gelmeye başlamıştır. Saussure'ün dizgeye eşsüremli bir yöntemle yaklaşması, yapısalcı kültür kuramcılarını da etkilemiş ve onlar da göstergebilimsel dizgeler içinde sosyal ve kültürel olguların işlevleri üstüne odaklanmışlardır. Louis Hjelmslev, Roland Barthes, Claude Lévi-Strauss, Julia Kristeva, Christian Metz, Algirdas-Julien Greimas ve Jean Baudrillard gibi araştırmacılar Saussure'e dayanan Avrupa geleneğini; Charles W. Morris, Ivor A. Richards, Charles K. Ogden, Umberto Eco ve Thomas Sebeok gibi araştırmacılar ise Peirce'e dayanan Amerika geleneğini benimsemişlerdir (Güneş, 2013, s. 337).

Düşünürlerin dil çalışmaları, göstergeler bağlamında farklılıklar oluşturmuş gibi görünse de anlamlandırma sürecine dair kullanılacak yöntemlerin çeşitliğini oluşturmaktadır.

F. de Saussure göstergelerin toplum içindeki yaşamını inceleyecek bir bilim tasarlanabileceğini savunmuştur. Saussure göstergebilimin göstergelerin öz niteliklerini ve hangi yasalara bağlı olduğunu göstereceğini belirtirken Roland Barthes, göstergebilimin dilbilimin bir parçası olabileceğini savunmuştur. Her bir gösterge dizgesinin dille iç içe olduğunu düşünmekte ve dilden esinlenmeyen bir gösterge düşünülememektedir. R. Barthes'a göre davranışlar, imgeler, nesneler bir ileti, anlam iletseler dahi bunu bağımsız bir şekilde gerçekleştirememektedirler. Her görsel anlatım ve anlam çoğunlukla dilsel bir iletiyle doğrulanmaktadır. Roland Barthes görsel iletinin bir parçasının dilsel metinle yinelenildiğini belirtmektedir. Anlamları taşıyanın dil olduğunu düşünmektedir. Göstergebilim de Barthes'a göre dilseldir (Kıran & Kıran-Eziler, 2013, s. 375-377).

Tez kapsamında incelenmiş enstalasyon sanatı eserlerine bakıldığında eser üzerinde görülen öğelerin göstergebilim çözümlemeleri bağlamında anlamlandırılma süreçlerinde dilin anlam taşıyıcılığı üzerinden destek alınmaktadır. Dil, insanlığın iletmek ve anlamlandırma üzere tasarladığı en önemli yapılardan biri niteliğini taşımaktadır. Nesneler ve göstergeler üzerine düşünülebildiği ve iletişim kurulabildiği göz önünde bulundurulduğunda anlamlandırma süreçlerinin dil üzerinden yapılabildiği görülmektedir.

A. J. Greimas yönetiminde gelişen göstergebilim çalışmalarıysa bugün artık bütün dünyada ilgi görmektedir. Temelde insan ile insan ve insan ile dünya arasındaki ilişkileri incelemeyi amaçlayan A. J. Greimas, bu ilişkileri anlamlandırmaya yönelirken katı ve değişmez kuralları olan betimleyici bir bilim dalı yaratmak yerine tasarımı biçiminde ortaya attığı bir bilimsel yaklaşımı, çevresindeki araştırmacılarla birlikte sürekli geliştirmeyi yeğledi. Dünyadaki anlamlar evrenini çözümlemeyi ve sınıflandırmayı amaçlayan Greimas göstergebiliminin kuşkusuz en belirgin özelliği, kavramsal ve biçimsel açıdan bir üstdil oluşturmasıdır (Rıfat, 2009, s. 56).

Greimas'ın temelde insanın insan ile ve insanın dünya ile ilişkisi üzerine araştırma yapmayı amaçladığı görülmektedir.

A.J. Greimas 1960'lı yıllardan sonra yapmış olduğu çalışmalarda Göstergebilimi bağımsız kendine yetebilen bir bilim dalı haline getirdiği görülmektedir. Greimas herhangi bir türde anlamlı bütün olan bir yapının incelenmesine yönelik genel bir göstergebilim yöntemi oluşturduğu ve bu yöntemin yazınsal ve yazınsal olmayan

yapıların evrensel ve değişen özelliklerini ortaya koymaya çalıştığı görülmektedir (Kıran & Kıran-Eziler, 2013, s. 373).

Göstergebilim üzerine yapılan bütün bu çalışmalar göstergebilimin gelişmesine ve yeni araştırmacılar için bir yol teşkil etmesi açısından büyük önem taşımaktadır. Türkiye’de yapılan göstergebilim çalışmalarının sempozyumlar, konferanslar, yazınsal alanlar ve sosyal medya platformları üzerinden yapıldığı görülmektedir. Tarihler boyu düşünürler, dilbilimciler ve çeşitli alanlardan bilim insanlarının üzerine çalıştığı göstergebilim alanı güncelliğini korumaktadır. Günümüzde de birçok araştırmacının kendi disiplinleri çerçevesinde göstergebilim bağlamında incelemeler yaptığı görülmektedir.

Tez kapsamında incelenen enstalasyon sanatı eserlerine bakıldığında dil ve güzel sanatlar alanı arasında kavramsal düzeyde ilişkilendirilme yapıldığına dair örnekler incelenmiştir.

## **2.2. Göstergebilim**

Göstergebilimden bir tür dil uygulaması olarak bahsedilebilir. Göstergebilim yöntemi ile yapılan çözümlemeler moda, reklam, hikayelere dek birçok alanda uygulanabilmektedir. Gösterge, göstergebilimin en temel kavramı olarak ele alınabilir. Göstergebilim kuramcıları insanı gösterge meydana getiren ve yorumlayan hayvan olarak benimsemektedir. Göstergebilim, en basit karşılığında göstergeler bilimidir. Yunanca semion kökünden gelen göstergelerin, işlevlerinin ne olduğunu anlamak adına sistemli bir girişimi açıklamak üzere kullanılmaktadır (Berger, 2014, s. 81).

Bu yönleriyle göstergebilime bakıldığında çeşitli alanlarda kullanımına dair bilgi edinilmektedir. Gösterge terimi insanla ilişkilendiği düzeyde anlamlandırılan bir birim olarak ortaya çıkmakta ve anlamlandırma sürecinde insanı temel almaktadır. Gösterge anlamlandırma sürecinde dil, düşüncelere açıklık getirmektedir. İşaretler, imgelerle çevrili bir dünyada sistematik olarak gerçekleşen bir anlamlandırma süreci bulunmaktadır. İmge, işaret ve kod gibi göstergelerin anlamlandırılma süreçlerinde farklı alanlardan bilim insanlarının göstergebilim üzerine çalışmalarıyla karşılaşmaktayız. Göstergebilim kapsamına giren her şey gösterge olarak kabul edilmektedir. Göstergebilimin pek çok kullanım alanı bulunmaktadır. Günümüzde de sanat eserlerinin analizi noktasında göstergebilime başvurulmaktadır.

Göstergebilim üzerine yapılan çalışmaların çeşitliliği, göstergebilimin gösterge olarak incelenebilecek her şeyi gösterge olarak tanımlamasından kaynaklanmaktadır. Yalın gösterge dizgeleri, toplum iletişimde kullanılan ve akla ilk gelen anlamlarıyla karşılanan göstergeleri ifade etmektedir. Günlük hayatta rastlanan, yeri, yönü, sözsüz iletişimleri karşılayan göstergeler hemen hemen her yerdedir.

“Bu bağlamda tartışılması gereken metodolojik açıdan önemli konular, onun disiplinlerarasılığıdır; bu, göstergebilimsel yöntemin genel olarak tutarlı bir şekilde ele alınmasına katkıda bulunur ve okuyucuyu, tartıştığı göstergebilime yönelik teorik paradigmalardan ve yaklaşımların açıklığı ve güvenilirliği konusunda bilinçlendirir.” (Hoxha, 2022, s.1). Her yerde karşılaşılan çıkan günlük hayatla iç içe ve iletişimde olan göstergeler, gösteren ve göstereni işaret etmektedir.

Saussure’e göre her kim gösterge derse anlamlama demiş olur ve her kim anlamlama derse gösterge demiş olur (Saussure, 2014, s.57). Saussure’ün bu sözü göstergebilimin anlamlandırma üzerine işleviyle ilgili özet niteliği taşımaktadır. Saussure gösterge ve anlam ilişkisinin iki yönlü olduğunu ifade etmektedir.

İstenendiğinde anlamdan ayrılabilceğini ve sadece maddi kısmı imleyeceği düşünüldüğünde gösterge dendiğinde gösterenin değişmez kuralı olarak maddi bir sınırının bulunduğu ve var olan bu sınırın hali hazırda kendi başına bir gösterge, anlam taşıyıcısı konumunda olduğu düşünüldüğünde net bir bilgi edinmek imkansız olabilmektedir. Göstergeyi anlamla karşıt konuma getirmek yanıltıcı bir eylem niteliği taşımaktadır. Anlam, gösterge olmadan var olamamaktadır. Anlam da gösterenin ters yüzündeki deneyim gibidir. Bu ikisi bir kağıdın iki yüzü gibi birbirinden ayrılmaz durumdadır. Bunlar, zihne ait olan bir kavramın iki biçimi olma özelliğini taşımaktadır (Saussure, 2014, s.104). Gösterge, anlamdan bağımsız düşünülemediği için yalnızca maddi bir unsur olarak ele alınamamaktadır. Gösterge ile anlam birbirini tamamlar.

“Göstergebilimin temeli, bir iletişim edimini yansıtmak zorunda olmayan bir anlamlama dizgesi içerisindeki gösterenin oluşumdur. Bu da en temel anlamıyla, anlamlayanın bir iletiyi taşımak için iki birey açısından da yönelimli bir istek olması gerekmeyeceği anlamına gelmektedir; tersine olması gerektiği simgesel etkileşimin varsayımıdır.” (Gottdiener, 2005, s.91).

Göstergebilim, iletişim amacı taşımayan fakat anlam üreten dizgelerle ilgilenmektedir. Anlamlama iki birey arasında doğrudan bir ileti aktarımına dayanma zorunluluğu taşımamaktadır. Anlamlama simgesel etkileşimle ortaya çıkmaktadır.

### 2.3. Gösterge

“Gösterge” terimi, bir şeye araç halinde kullanılan nesne ve terim niteliğinde yerini alırken, günümüz koşullarında somut anlamlarda da görülebilmektedir (Erkman-Akerson, 2005, s. 17).

Bir gösterge, bir şeyin yerini alabilen herhangi bir şey olarak ortaya çıkmaktadır. Göstergebilimci olan Peirce her zaman bu işe dahil olan başka şeylerin olduğunu belirtmektedir. Peirce’a göre gösterge, bir kişiye bazı yönlerden ve durumlardan bir şeyle ilgili yol gösterici şeydir.

Rıfat’ın aktarımında Charles Sanders Peirce’e göre göstergeler, gösteren-gösterilen ilişkisi bağlamında “görüntüsel gösterge, belirti ya da simge” olarak üç farklı ulama ayrılabilir (Çorbacı & Sayın, 2023, s.80).

Günlük yaşamda sayısız göstergeyle karşılaşmaktadır. Bu göstergeler kendi dışında bir anlama gönderme yapar. Gösterge, gösteren ve gösterilenin ilişkisinden meydana gelmektedir.

Bir göstergenin gösterge olabilmesi bir dizge içerisinde yer almasına bağlıdır. Burada belirtilen dizge sözcüğü, biçimle içeriği ayırmadan göstergeyi bir bütün olarak kapsayan genel dizgeyi karşılamaktadır. Göstergelerin varlık değerleri ve alanları diğer göstergelerle kurdukları ilişkilere bağlıdır (Erkman, 1987, s .44).

Amerikalı Göstergebilimci Thomas A. Sebeok’a göre gösterge, insan ve insan kültürüne özgü bir kavram olmanın ötesinde tüm canlılar dünyasına ilişkin bir kavramdır. Sebeok’un göstergebilimi tüm canlıların dünyasını içermektedir (Güneş, 2013, s. 342).

Göstergenin kökeni oldukça eskilere dayanmaktadır. Bir göstergenin nitelik ve alanlarının bir diğer göstergelerle oluşturdukları ilişkiler bütünüyle ilgili olmaktadır. Her yerde karşılan göstergeler kendileri dışında bir göstergeyle kurduğu ilişki bağlamında varlık değerini ve alanlarını gösterebilmektedir.

Saussure'ün kavram düzeninde gösterilen ve gösteren, göstergenin oluşturucularından görülmektedir. Farklı alanlarda kullanılan ve zengin tarihi geçmişe sahip olan gösterge terimi bu sebeple değişken bir terimdir (Barthes, 1979, s. 26). Birbirinden ayrılamayacak kadar ilişki halinde olan gösteren ve gösterilen kavramını Saussure'ün tanımlamasıyla gösterge teriminin belirsiz bir durumdan kurtulduğu görülmektedir.

“Dilbilimde gösterge kavramı komşu terimler arasında bir çekişmeye yol açmaz. Anlam aktarıcı bağlantıyı belirtmek için Saussure, bir nedenlilik düşüncesi içerdiğinden simge'yi hemen bir yana itip bir gösterenle bir gösterilenin (bir kağıdın ön yüzüyle arka yüzü gibi) ya da bir işitim imgesiyle bir kavramın birleşimi olarak tanımladığı gösterge'yi benimsemiştir. Saussure'ün gösteren ve gösterilen sözcüklerini bulmasına değin gösterge yine de bulanık bir terimdi çünkü gösterenle karışma eğilimindeydi. Saussure ise bundan kesinlikle kaçınmak istiyordu. Kabuk ve öz, biçim ve düşünce, işitim imgesi ve kavram arasında duraksadıktan sonra birleşimleri gösterge'yi oluşturan gösteren ve gösterilende karar kıldı” (Barthes, 1979, s. 30).

Gösterge terimi araştırmacılar tarafından karşıladığı görev tanımlanırken göstergenin belirli aşamalardan geçtiği görülmektedir. Göstergenin anlamlandırma sürecinde gösterilenle ilişki içinde olduğu görülmektedir.

Gösterge ayırlama yapmaya yarayan bir şey olduğundan dolayı ortaya çıkabilmesi için birçok şeyi dışlamaktadır. Bununla beraber kendine sabit bir alan oluşturmak suretiyle geriye kalan her şeyi dışarıda bırakarak gösteren ile gösterileni birbirlerini karşılıklı bir şekilde denetleyebilecekleri bir sistem içine yerleştirir. Gösterge; anlamlı, olumlu, akılcı, değiş tokuş edilebilir bir değer olarak var olmaktadır. Böyle bir yapıyı aracı kılarak her türlü anlamı üretilmediği görülmektedir. Gösteren ve gösterilenin karşılıklılık oluşturduğu bir yapı içine oturtulması, gösterge mantığının dışına çıkmaksızın eşanlamlı, çok anlamlı karmaşık ilişkilere neden olabilmektedir (Baudrillard, 2008, s.182-183).

Göstergebilim açısından anlamın nasıl oluştuğunu gözlemlemeye çalışırken anlamı oluşturan parçaların ilişkilene halini ve bu ilişkilene halinin sistemsal bir şekilde meydana getirilmeye çalışıldığını gözlemlenebilmektedir.

Göstergelerin bu denli karmaşık görünümü dilin yapısıyla da ilişkilendirilebilir. Günlük hayatta göstergelerle çevrili bir evrende hareket eden ve iletişim kurmaya

alışan insanlığın, göstergelerle kurduğu ilişki incelenmeye değer bir yapıda görünmektedir.

Dili belli bir düzlemde ele alırsak, yalnızca göstergeler değil göstergelerden ayrılamayan anlamlar da bulunmaktadır. Anlam olmadığında göstergelerde bu adı taşıyor olmazdı. Göstergelerin dışında anlamlar bulunmamaktadır. Düşünceler, dil, bilgisayar ve kategoriler yoktur; dilsel alanın dışında var olabilme ihtimalleri bulunmaktadır. Her durumda Dilbilimcinin değil başka birilerinin incelemesi gereken çok tartışmalı bir sorun olarak görünmektedir. Gösterenin dışında anlam olmadığı gibi anlam dışında bir gösterge de bulunmamaktadır (Saussure, 2014, s. 82).

Dilin göstergelerden değil göstergelere bağlı anlamlardan oluştuğu görülmektedir. Anlam olmadan gösterenin var olamadığı ve göstergeler dışında bağımsız anlamların bulunamadığı görüşüne ulaşılmaktadır. Gösterge ve anlamın birlikte dşnldğ sonucuna varılabilmektedir.

#### **2.4. Gösterilen**

Göstergebilimin Ferdinand de Saussure ve Charles Sanders Peirce gibi önemli teorisyenlerin katkılarıyla şekillendiği bilinmektedir. Saussure, işaretin iki bileşeni olan “gösteren” (signifier) ve “gösterilen” (signified) arasındaki ilişkiyi vurgulamaktadır. Bu ilişki, nesnelliğin nasıl algılandığını ve yorumlandığını anlamak için temel bir ereve sunmaktadır (Dewi, 2022; Rosny, 2024).

Göstergebilim yalnızca işaretlerin kullanılma biçimini değil aynı zamanda anlamın üretilme ve kavranma sürecini de incelemektedir. Saussure’un gösteren ve gösterilen arasında bulunan ilişkiye çektiği dikkat göstergebilimsel analiz çalışmalarının temellerinden birini oluşturmaktadır. Saussure’un yaklaşımında göstergelerin dilsel ve kültürel bağlamda nasıl anlam kazandığının ortaya çıkarılması ön planda görünmektedir.

Göstergebilim işaretlerin, sembollerin ve anlamların incelenmesi üzerine kurulu bir disiplindir. Bu alan dilbilim, felsefe ve sosyal bilimler gibi birçok farklı disiplinden etkilenerak gelişmiştir. Ferdinand de Saussure göstergebilim alanında önemli bir figür olarak gösteren ve gösterilen kavramları arasındaki ilişkiyi tanımlamıştır. Saussure'e göre gösterge, bir kavram ile onun işitsel imgesi arasında bir birleşimdir. Bu bağlamda gösteren, işitsel imgeyi, gösterilen ise kavramı temsil eder. Bu ilişki çoğunlukla

nedensizdir ve bu durum, göstergebilimsel analizlerin temelini oluşturur (Bahadır, 2023).

Gösterge kavramının tartışmalara sebep olan kısmı gösterilen yanıdır. Gösterilenin, içeriğin gerçek dünya ile ilişkisini kapsamaktadır. Gösterilen, gerçek dünyada bulunan nesnelerin kopyası olarak tanımlanmaz. Gösterilen, dünya hakkında olan duyular ve algıların bir soyutlaması niteliğindedir. Elbette kavramların nesnelere bir karşılığı vardır, fakat kavramları gerçek dünyadan ayırıp sadece onların sadece insan zihninin ürünleri olduğunu belirtmek mantık dışı olabilir. Kavramlar nesnelere bağlı olarak soyutlama sürecinden geçerek oluşmaktadır (Erkman, 1987, s. 45).

Gösterilen bir işaret, imge ya da sembolün temsil ettiği anlamı karşılamaktadır. Başka bir ifadeyle gösteren aracılığıyla zihinde beliren düşünce ya da nesnenin temsil edilmesidir. Bir kitap yazısıyla karşılaşıldığında, bu yazının işaret ettiği kitap nesnesi gösterilen konumundadır.

Dilbilimde gösterilenin öz niteliği gerçeklik derecesi ile ilgili anlaşmazlıklara sebep olmuştur. Gösterilenin bir nesne değil anlaksal bir tasarım olduğu belirtilmiştir. Wallon'un gösterge tanımlamasında bu özellik, belirti ve belirtinin karşıtı olarak gösterge ile simgenin ayırıcı bir özelliğini oluşturmaktadır (Barthes, 1979, s. 35).

Dilbilim gösterileni bir nesne olarak değil zihinsel bir tasarım olarak ele alması neticesinde görüş farklılıklarının ortaya çıktığı görülmektedir. Wallon'a göre gösterge ve simge belirtiye kıyasla farklı bir kategoride yer almaktadır. Gösterge belirtiye karşıt konumda yer almaktadır.

## **2.5. Gösteren**

Gösteren, gösterge aracılığıyla iletilen ve alımlayıcıda uyandırdığı anlamlar evrenini ifade etmektedir. Gösterenin bir aracı niteliğinde olduğu belirtilmektedir. Gösteren biçim konumunda yer almaktadır. Gösteren, göstergenin somut kısmını ifade etmektedir. Gösteren ses, simge, işaret, sembol ve duyu organlarıyla algılanabilecek şekillerde karşımıza çıkmaktadır.

Göstergebilimciler göstergeyi gösteren ve gösterilen arasında bulunan ilişkiye dayalı olarak belirlemektedirler. "Gösteren" bir düşünce ve anlamı dile getirmede kullanılan sözcük ya da sözcükler olarak karşımıza çıkmaktadır (Güneş, 2012, s.34).

Gösterenin öz niteliğine incelendiğinde, gösterileninki ile neredeyse aynı türden gözlemlere ulaşıldığını belirtmek gerekir. Gösterenin bir aracı olduğu ve bu özdeğin bulunma zorunluluğu tek ayrımdır. Fakat bu özdek yeterli değildir. Göstergebilimde, gösterilenin kendisi de sözcüklerin araçlığına ihtiyaç duyabilir (Barthes, 1979, s. 40).

Burada Barthes anlamın oluşma sürecini açıklamaktadır. Gösteren anlamın iletilmesinde bir aracı görevi üstlenmektedir. Anlamın oluşma sürecinde bir gösterene ihtiyaç duyulmaktadır. Gösteren olmadığında çözümlemeye çalışılacak bir birim de olamayacaktır.

Gösteren, gösterge tarafından gösterilen ve yorumlayanın zihninde çağrıştırdığı tüm düz ve yan anlamları kapsayan bir simgeler evrenidir (Soylu, 2021, s. 25). Alımlayıcı zihninde oluşan imgeler evreninin gösteren ve gösterge arasında kurulan ilişkiden hareketle oluştuğu söylenebilmektedir.

Gösteren ve gösterilen arasındaki benzerlik, eşdeğerlik ilkesinde herhangi bir değişikliğe yol açmamaktadır. Nedensizliğin şu “ortaya çıkmaktan çekinen” gösteren ve en az onun kadar ortaya çıkmaktan kaçınan bir gösterilen arasında kurulan temel bir karşılıklı bağıntı tarafından oluşturulduğu görülmektedir. Başka bir deyişle nedensizlik göstergenin bu=bu'ndan başka bir anlama sahip olamaz türünden denklemsel ilişkiler kurmasını sağlayan kendini gizleme biçimiyle ilgili bir şeydir. Öyleyse bu gizlenme, kendini belli etmekten kaçınmanın; bir gösteren ve bir gösterilen arasındaki eşdeğerlik ve birbirlerinin anlamlarını karşılıklı olarak belirleme ve sınırlandırma özellikleriyle bir ilişkisi olmayan tüm anlam olasılıklarını evrensel -düzeyde soyutlamaya ve indirgemeye yarayan göstergenin akılcı bir şekilde açıklanmasını sağlayan ilke olduğu söylenebilir (Baudrillard, 2008, s.182-183).

Gösteren ve gösterilen arasında bulunan bağ, anlamın oluşma sürecini ve anlamların sınırlanma biçimlerini açıklama noktasında önemli bir rol oynamaktadır. Baudrillard’a göre gösteren ve gösterilen arasında bulunan ilişki, nedensizliğin etkisiyle birlikte kendini saklama biçimiyle kurulmaktadır.

Gösteren ve gösterilen arasındaki ilişki nedensizliğin etkisiyle, kendini gizleme biçimiyle kurulur. Bu gizlenme, göstergenin anlamını soyutlayarak evrensel düzeyde indirgemeye olanak tanır. Böylece her gösterge sadece belirli bir anlamı taşıyacak şekilde sınırlandırılır. Benzer şekilde Peirce’in yaklaşımında gösterge, ilk izlenimin etkisiyle zihinde ikinci bir gösterge olarak şekillenir. Bu yeni gösterge, ilk göstergeye

dayanan bir yorumdur ve göstergenin yorumlayıcı tarafından anlamlandırılır. Her iki yaklaşım da gösterge ve anlam arasındaki ilişkiyi daha karmaşık bir süreç olarak ele alırken anlamın her iki alıntıda da birincil göstergeden zihinsel izlenim ve yorum üzerinden nasıl evrildiğini gösterir.

Temsil eden ve temsil edilen arasında bir ilişki bağı bulunmaktadır. Somut şekilde algılanan gösterge, kişinin zihninde eş değer yahut daha da gelişmiş farklı bir gösterge oluşturur. Zihinde oluşan bu ikinci gösterge, izlenim durumu bitince göstergenin yorumlayıcı niteliğindedir. Peirce bu yeni izlenime yeni gösterge adını vermektedir. Fakat bu gösterge kişinin zihninde ilkinin etkisiyle oluşan yorum göstergesi niteliğinde bulunmaktadır (Erkman-Akerson, 2005, s.110). Yorumlayıcı gösterge özelliği bireyin bir göstergeden hareketle ürettiği anlama işaret etmektedir. Bu sürecin sürekli olarak devam ettiği görülmektedir.

Gösteren, gösterge aracılığıyla iletilen ve alımlayıcıda anlamlar evrenini uyandıran bir unsur olarak tanımlanmaktadır. Biçim konumunda yer aldığı ve göstergenin somut kısmını oluşturduğu belirtilmektedir. Ses, simge, işaret ve sembol gibi algılanabilir şekillerde ortaya çıktığı ifade edilmektedir. Gösteren bulunmadığında çözümleme yapılamayacağı sonucuna ulaşılır. Gösteren ile gösterge arasındaki ilişkinin, alımlayıcının zihninde imgeler evrenini oluşturduğu belirtilmektedir. Gösteren ile gösterilen arasındaki bağın, anlamın oluşma sürecini ve anlamların sınırlandırılmasını etkilediği ifade edilmektedir. Anlamın, zihinsel izlenim ve yorum süreçleriyle nasıl evrildiği her iki yaklaşımda da ele alınmaktadır.

## **2.6. Yorumlayan**

Yorumlayan, göstergenin en önemli aşamalarından biri olarak değerlendirilir. Yorumlayan kişi göstergeyle iletişime giren, göstergenin gösterge olarak konumlanmasına aracı olan konumunda yer almaktadır.

Yorumlayan olmadığında, göstergenin gösterge değeri bulunmamaktadır. Göstergenin temsil ettiği şeyi algılamak ile onun neyi temsil ettiğini anlamının arasına yorum girmektedir (Erkman-Akerson, 2005, s.109). Yorum aşaması, algılamak ve anlam üretme arasında bulunan önemli bir aşama olarak değerlendirilir. Yorumlayanın da bir gösterge olması, göstergenin anlamlandırılmasına dair önemli bir bakış açısı

oluşturmaktadır. Yorumlayan aktif bir şekilde anlamlandırma sürecine dahil olmaktadır.

Kendisi de bir gösterge olarak konumlanan yorumcunun farklı özelliklerle gösterge karşısına çıkması Peirce'ün nesneyi de dolayimli ve dolayısız nesne olarak ele almasına sebep olmakta ve nesnenin bu durumundan bahseden ilk kişi özelliğini taşımaktadır (Erciyeş-Tosun, 2020, s.909). Peirce'ün yorumlayıcı bir gösterge olarak değerlendirmesi önemli bir nokta olarak görünmektedir. Pierce'ün bu yaklaşımıyla yorumlayan, yalnızca bir gösterge karşısında pasif bir şekilde onu alımlayan kişi olma durumundan çıkmaktadır (Özkamaş, 2009, s. 42).

Göstergeleri yorumlayan kişinin bireysel bir yaklaşımla anlamlama sürecine yorum getirdiği görülmektedir. Yorum yapan kişi de kendi düşüncesinden farklı bir düşünce için gönderge niteliği taşımaktadır.

Bir sanat yapıtıyla kurulan etkileşimler yorum ve icra olarak görülmektedir. Her bir etkileşim farklı bir bakış açısını göstermektedir (Eco, 2016, s.66). Umberto Eco'ya göre her sanat yapıtının özgür ve yaratıcı bir yorumcuya ihtiyaç duyduğunu belirtmektedir. Yorumcu, sanatçının özelliğine uygun bir şekilde yapıtı yeniden oluşturmazsa, onu gerçek manada anlaması mümkün görünmemektedir (Çağlar, 2012, s.27). Umberto Eco'ya göre sanat yapıtının anlam kazanması alımlayıcısı gibi bir yorumcuya ihtiyaç duymaktadır. Sanat yapıtı onu alımlayan ve yorumlayan sayesinde tamamlanabilmektedir. Sanat eseri ve yorumcu arasında dinamik bir ilişki bulunmaktadır. Göstergebilimde yorumlayan faktörü herhangi bir göstergenin anlam kazanmasında belirleyici bir faktör olarak ortaya çıkmaktadır.

## **2.7. Gönderge**

“Göstergebilime göre gösterge ile ifade edilen her kavram veya nesne gönderge olarak nitelendirilebilir. Gönderge, bir göstergenin kendisini algılayan kişiye ilettiği, gerçek ya da hayali kavram veya nesne olarak da tanımlanır. Gönderge; gerçek yaşamda, doğal dünyada ya da hayali bir alemde, sanat, edebiyat veya kültür evreni içerisinde yer alabilir. Bazı göndergeler ise hem gerçek dünyada hem de imgesel evrende yer alır” (Soylu, 2021, s. 25).

Göndergeler fiziksel olarak karşılaşılabilen niteliklerde ve aynı zamanda da zihin evreninde var olabilmektedir. Gönderge ve anlam birbirlerinden farklı nitelikte var olmaktadır.

Gönderge, gösterilenin dış dünyadaki karşılığı durumundadır. Örneğin insan masayı kendiliğinden anımsayamamaktadır. İnsanın ilgili şemasını uyaracağı bir araca ihtiyaç duymaktadır. Herhangi bir şekilde insan zihninde var olan kavram şemayı uyaran şeyler gösteren olarak anlamlandırılmaktadır (Tanyeri, 2022, s.9). Anlam ile gönderge birbirinden ayrılmalıdır. Aynı ad diziminde dahi göndergenin farklı oluşu gözlemlenebilmektedir (Günay, 2002, s. 42). Dil ve iletişim araçları toplumdan topluma, kültürden kültüre farklılıklar gösterebilmektedir. Anlam sürecinin parçası olan göndergeler kimi toplumda imgeyi karşılarken, kimi toplumda gerçek bir şeye işaret etmektedir. Göstergelerin imgesel ya da gerçek dünyadan olması temsil ettiği şeyin nasıl algılandığıyla ilgili olabilmektedir.

Göndergeye, dilsel bir edim olarak karşılaşılmaktadır. Dolayısıyla gönderge yapmanın amacı iletişimsel bir sonuç olarak görülmektedir ve göndergenin iletilmesi önem taşımaktadır. Genellikle göndergesel terimlerin bir nesneye gönderge yaptıkları belirtilmektedir (Gülcan, 2006, s.179).

Gönderge bir göstergenin temsil ettiği gerçek ya da zihinsel bir kavram veya nesnedir. Gönderge ile, sanat ve edebiyat gibi kültürel alanlarda karşılaşılabilmektedir. Gönderge hem fiziksel hem de zihinsel bir niteliğe sahip olabilmektedir. Gösterge ve anlam birbirinden farklı kavramlardır. Gönderge, gösterilenin dış dünyadaki karşılığı niteliğinde kabul görebilmektedir. Gönderge, dil ve iletişim bağlamında kültürel farklılıklar gösterebilmektedir ve kimi zaman gerçek kimi zaman da imgesel bir anlam taşıyabilmektedir. Sonuç olarak gönderge, iletişimin temel bir unsuru olup göstergelerin anlam kazanmasında önemli bir rol oynamaktadır.

## **2.8. Ortak Kodlar**

Göstergebilimde kodlar; gösteren kapsamında ele alınan kelime, işaret, simge ve sembollerin anlamını analiz ederken başvuru kuralları işaret etmektedir. Aynı toplum içerisinde yaşayan toplulukların iletişim amacıyla geliştirdiği ortak kodlar, anlamların kişiden kişiye değişmesinin önüne geçmektedir.

Kodlar insanlar tarafından üretilen dilsel ya da dil dışı mesajları iletme amacıyla kullanılan göstergeler sistemidir (Hafızoğlu & Yavuz-Azeri, 2024, s.65). Ortak kodlar ise birlikte yaşam için kolaylık oluşturan, kurallar barındıran ve yapıların işleyişi için bir sistem sağladığı düşünülen faktörler olarak görülmektedir.

Göstergebilim, işaretlerin ve anlamların incelenmesi üzerine kurulu bir disiplin olarak değerlendirilir. Bu alan, işaretlerin nasıl anlam kazandığını, bu anlamların kültürel bağlamda nasıl değiştiğini ve işaretlerin toplumsal iletişimdeki rolünü anlamak için çeşitli kodlar ve işaret sistemleri kullanmaktadır. Göstergebilimde ortak kodlar, belirli bir kültürel veya sosyal bağlamda paylaşılan anlamları ifade eden işaretler olarak görülmektedir (Nugroho, 2023, s.1519-1528). Toplumsal iletişimde önemli bir yere sahip olan ortak kodların incelenmesi, belirli sistemlerin çözümü adına önem taşımaktadır.

Belirli toplumların birlikte yaşam sistemleri kurdukları alanlarda, anlaşabilmek ve toplumsal sistemde düzeni oluşturmak adına da ortak kodları kullandıkları düşünülebilmektedir.

Gürsözlü'ye göre Göstergebilimin temelinde ortak öğeler bulunmaktadır. Ortak değerleri barındıran, herkesin hangi anlama geldiğini bildiği göstergeler kitleyle paylaşılmaktadır yahut göstergeler tekrarlar insanlara öğretilmekte ve ortak bir kod haline getirilmektedir (akt. Karaman, 2017, s.27).

Göstergelerin anlamlandırılma süreci ortak kodların oluşumuna zemin hazırlamaktadır. Toplum tarafından bilinen ve paylaşılan göstergeler, tekrar yoluyla öğrenildiğinde kalıcı olduğu gözlemlenmektedir.

Göstergebilim “göstergelerin bilimi” olarak hemen her alanda çözümlemeler yapmaya olanak tanımaktadır. Karikatürlerden müzik notalarına, şiirden sinema filmlerine, tablolarından kamu spotlarına, iletişimden pazarlamaya kadar geniş bir alana yayılmıştır. Tek bir alana bağlı olmamasıyla ortak kodların gelişmesi sağlanmıştır. Renkler, beden dili, jest ve mimikler, davranış biçimleri gibi gündelik hayatta kullanılan unsurlar tarafından göstergebilim inceleme alanına dahil edilmiştir. Bunun yanı sıra göstergebilim çözümlemeleri aracılığıyla kültürel kodlar ile ortak çıkarımlar yapılmaktadır (Civelek & Türkay, 2020, s.782).

Farklı alanlarda karşılaşılabilen göstergebilimsel çözümlemeler aracılığıyla göstergelerin kısıtlı bir alanda kalmadığı aksine geniş bir alan çerçevesinde

değerlendirildiği görülmektedir. Göstergeler aracılığıyla birey ve toplum arasında ortak kod ve anlamlar oluşturulabilmektedir.

## **2.9. Nesnellik İlkesi**

Türk Dil Kurumu sözlüğüne göre nesnellik tanımı nesnel olma, nesnelerin gerçeğini işaret etme durumu ve objektiflik olarak açıklanmaktadır (Türk Dil Kurumu, 2025). Öznel yorum ve yargıdan uzak olma durumu nesnellik ilkesinin gerekliliği olarak kabul edilmektedir. Bilim dallarında bilgilerin yorum ve yargılardan uzak nesnellik ilkesine uyar halde olmaları beklenir.

Göstergebilimsel çözümleme yöntemlerinde amaç incelenecek olan nesneyi kontrollü bir biçimde incelemek, anlamı ve anlamı oluşturan yapıyı nesnel olarak betimlemeye çalışmaktır (Batu, 2011, s.7).

Soylu'nun Akerson'dan aktardığına göre göstergebilim, toplum ve insani bilimlere nesnellik ilkesini getirmiştir. Nesnellik bir göstergenin oluşum sürecine kaynaklık yapan ortak kodların meydana gelmesinde en temel esaslardan biri olarak kabul edilebilir. Belirti, görsel gösterge ve sembollerin herkes tarafından aynı anlama gelen düz ve yan anlamlar içermesi için nesnellik ilkesine bağlı olması gerekmektedir. Fakat özel şifreler gibi kişiye özel işaret ve göstergeler herkesçe anlamlandırılıp yorumlanamayabilir (Soylu, 2021, s.27-28).

Nesnellik ilkesinin göstergebilim alanında önemli bir noktada olduğu görülmektedir. İncelenecek gösterge, işaret ve sembollerin bilinen ve anlamlandırılma süreçlerinde toplanacak verilerin imkanı için nesnellik ilkesi önem taşımaktadır. Öznel yorumların ötesinde incelenecek işaret, sembol ve göstergelerin anlamlandırılma süreçlerinde nesnellik ilkesine ihtiyaç duyulmaktadır.

## **2.10. Düz anlam**

Düz anlam bir gösterge üzerinde, gösteren ve gösterilen arasında kurulan ilişkiye anlamlama sürecini göstermektedir. Bir gösteren herhangi bir şekilde algılandığı zaman o şeyin gösterileni ve anlamı zihnimizde oluşmaktadır. Görüntü ve kavram arasında kurulan ilişkiyle anlamlama süreci gerçekleşmektedir. Göstergenin, gönderme yaptığı kavram, göstergenin düz anlamı niteliğinde karşıya çıkmaktadır (Erkman, 1987, s.63).

Herhangi bir yerde ve zamanda karşılaşılan görüntü, zihinde görüntüsüyle birlikte kavramı, anlamı şekillenmektedir. Örneğin görülen bir ağaç imgesi, ağacı çağrıştırmaktadır ve bu durumda zihin anlamlandırma işlemini gerçekleştirmektedir. Anlamlandırma süreci kendi içinde aşamalardan oluşmakta ve anlamlandırma süreçlerinde ilk aşama olarak düz anlam incelenmektedir.

Barthes, gösteren kavramını nesnel, gösterilen kavramını ise öznel olarak tanımlamıştır. Bu bağlamda düz anlam ve yan anlam kavramlarının göstergebilimsel analizlerine dahil edildiği görülmektedir (Çevik, 2023). Bu iki kavram, göstergebilimsel çözümlemelerde önemli bir rol oynamaktadır ve anlamın işlenme şekli olarak kabul edilmektedir (Özeren, 2023).

Düz anlam dış dünyada karşılaşılan görüntünün akla gelen ilk anlamını temsil etmektedir. Anlamlandırma süreçlerinde bir göstergenin ilk anlamını akla getirenin o göstergenin karşıt anlamı olduğu da düşünülmektedir. Anlamlandırma süreci zihin yapısında farklı aşamalarla gerçekleşmektedir. Anlamlandırma ve düz anlam süreçleri ele alınırken, açıklayıcı olması için aşamalarla birlikte verilirken zihin sürecinde durum karmaşık işleyebilmektedir.

Bir göstergenin, dilsel birimin belirttiği anlam formunun değişmez yani öznel olmayan söylem dışında çözümlenebilen ögesi düz anlam durumundadır. Örneğin karanlık sözcüğü ele alındığında karşıt kelimesi aydınlık sözcüğüdür ve karşıt olarak incelendiğinde ışık olmama durumunu ifade etmektedir. Bu sözcük karanlık sözcüğünün düz anlamını karşılar. Fakat aynı sözcük kimi kullanımlarda, üzüntü, sıkıntı gibi anlamlara da gelebilmektedir. Bu değişen anlamlar da kişiye ve bağlama göre değişir ve yan anlam niteliğindedir. Düz anlam kavramı da yan anlam kavramına karşıt konumda yer almaktadır (Rıfat, 2013, s.72-73).

## **2.11. Yan anlam**

Bir gösterilen düz anlamın dışında anlamlar taşıyabilmektedir. Görülen görüntü akla gelen ilk anlamının dışında anlamları içinde barındırmaktadır. Örneğin solmak fiili bir bitkinin, bir rengin canlılığını yitirmesi anlamında kullanılırken aynı zamanda bu fiil bir insan için de iyilik halinin devam etmediği anlamına gelmektedir.

Yan anlamların ortaya çıkışında bir sınırlama bulunmamaktadır. Kimi zaman bir sıfat yahut isim tamlamasında, bazen basit yapı bir cümlede yan anlamlar ile

karşılaşılabılır. Bu bağlamda ele alındığında yan anlamı içinde barındırmayacak bir dize veya anlatım biçimi olamayacağı belirtilebilmektedir (Türkoğlu & Koçer, 2013, s.10).

Söz, yazı, işaret gibi tanımlanan göstergelerin herkes tarafından bilinen nesnel karşılığının ötesinde, öznel ve bilinenden farklı anlamlar içermesi ve ifade etmesi yan anlamdır. Bir gösterge, birden fazla yan anlam taşıyabileceği için farklı bireylerce birbirinden farklı şekilde yorumlanabilmektedir. Bu aynı zamanda anlam zenginliğine de işaret etmektedir (Soylu, 2021, s.26).

Sanat yapıtlarında karşılaşılan imgelerin anlamlandırılma sürecinde sanat yapıtının kendine has şifre hali, yan anlam kategorisine girmektedir. Sanatçı bilinen görselleri ilk akla gelen anlamların dışında eser içerisinde kullanabilmektedir. Sanat eserinin alımlayıcıda uyandırdıkları yan anlamlar kategorisine girebilmektedir.

Yapıtı oluşturan kişinin esere yüklediği anlamlar dışında yan anlamların oluşması kaçınılmaz bir durum gibi görülebilmektedir. Yapıt kendi zenginliği içinde farklı anlamlara işaret edebilmekte ve farklı dönemlere de hitap edebilmektedir. Sanat yapıtları tüm anlamları içinde barındırdığı gibi yan anlamları da içinde barındırır.

Yan anlam imgenin dolaylı bir anlamlandırmasını yapmaktadır. Düz anlam ise imgenin doğrudan anlatımını temsil etmektedir. Başka bir deyişle göstergebilimi oluşturan göstergelerin somut ve soyut bağlamda iki temel anlamı bulunmaktadır (Demirel, 2023, s.5). Algılanan ilk anlamın dışında karşılaşılan yan anlamlar mecaz anlam olarak da ele alınabilir.

Mecaz anlam yani yapıdaki yan anlam sözcüğün ilk anlamı dışında alımlayana imgelem uyandırma ve sözcüğün ilk anlamının kullanılmasıyla mümkün olmayan bir alımlama imkanı tanımaktadır (Türkoğlu & Koçer, 2013, s.8). Anlam çözümlemeleri eser çözümlemelerinde önemli bir yer edinmektedir.

Nesne güçlü bir yan anlam öbeği taşımaktadır. Nesneler gerçekte bir işe yaramanın ötesinde bilgileri de iletmektedirler. İnsanın nesneyle ilişkisi durumunda nesnenin kullanımını aştığı bir anlam görülmektedir (Uzun, 2020, s.113).

## 2.12. Derin anlam

Dilbilimde derin yapı, derin gramer olarak bilinmektedir. Chomsky dönüşümsel kuralların, cümle yapılarına uygulanması yoluyla üretilen bu tür cümle yapılarının, yüzey yapısında olana temel teşkil eden, soyut düzeyde temel dilbilgisel organizasyon olarak yaklaşmaktadır (Chandler & Munday, 2018, s.89).

Barthes'a göre düz anlam, yan anlam düzlemlerinin birleşerek üçüncü bir anlamlama düzlemi olarak tarif edilebilmekte ve ideoloji ürettiklerini savunmaktadır (Chandler & Munday, 2018, s.26).

Düz anlam ve yan anlamın ötesinde incelenen yapı içinde derin anlamların da yer aldığı görülmektedir. Örneğin sanat yapıtlarında, imge, işaret ve sembol kullanımlarında göstergeler incelendiğinde derin anlamlarla karşılaşılabilir.

Göstergebilim tarafından, anlamlandırma sürecinin nasıl gerçekleştiği ve birincil anlamın dışındaki anlamsal değişim ortaya konmaya çalışılmaktadır. Görünen ve bilinen anlamın dışına çıkılarak derin anlama ulaşma süreci kapsamaktadır. Bu süreç içerisinde ise göstergelerden hareketle çözümlemeler yapılması mümkün kılınmaktadır. Yapılan çözümlemeler, öznel bir okuyuştan yola çıkılsa da kültürel kodların çözülmesi sebebiyle aynı zamanda objektiflik taşımaktadır (Civelek & Türkay, 2020, s.774).

Barthes, “Göstergeler İmparatorluğu” kitabında modayı ve özellikle Uzakdoğu kültürlerinin ritüel ve sembollerini incelerken yan anlamların ötesinde derin anlamlara da göndermeler yapıldığını söylemektedir (akt. Soylu,2021, s.27). Biçimsel yapıları ve sözdizimsel kurgusu bağlamında ortaya çıkan bir metnin, anlamlarını ortaya çıkarmak, söz konusu yapıtın derin yapısını irdelemeyi gerektirmektedir (Aykanat, 2013, s. 999).

Bir görsel ya da yazınsal eser incelendiğinde düz ve yan anlamları dışında derin anlamlar da bulunduğu görülebilir. Eseri oluşturan kişinin işaret ettiği ve edebileceği anlamların ötesinde, imge ve işaretlerin kökenlerinde yatan anlamlar da çözümlemeye dahil olabilmektedir.

Göstergebilim, anlamın inşa edilme biçimini ortaya çıkarmaya çalışırken, görünenin dışında var olan anlamı ortaya koyar. Göstergebilim, anlamlandırma süreci içinde anlamın gerçekleşme sürecini, ilk anlamın değişikliğe uğrama sürecini göstermeyi hedefler. Bilinen anlamın dışında derin anlama ulaşmaya çalışır. Tüm bu süreç

içerisinde göstergebilim, göstergelerden yola çıkarak çözümlemeler yapılmasına imkan sağlar (Civelek & Türkay, 2020, s. 773-774). Bu noktada bir yapıt niyetli ya da niyetsiz bir biçimde düz anlam ve yan anlamın ötesinde derin anlamlara da gönderme yapmaktadır.

Göstergelerin derin anlamlarına dair çözümleme yapılırken incelenen göstergenin düz ve yan anlamına da bakılmaktadır. Görünenin, akla ilk gelen anlamın dışında da var olan anlamların ötesinde derin anlamlar da dikkat çekmektedir. Bir yazın bütünü ya da bir görsel sanat yapıtı incelenirken yazarın veya sanatçının derin anlamlar barındıran imgeleriyle karşılaşabilmektedir.

### **2.13. Karşıt anlam**

“Anlamları birbirinin karşıtı olan (söz); zıt anlamlı: aşağı yukarı, ileri geri, siyah beyaz, dar geniş, büyük küçük vb.” (Türk Dil Kurumu, 2025).

Göstergebilimde karşıt anlamlara bakıldığında anlamın, iki zıt kavramın birlikte bir anlamı oluşturduğu söylenebilmektedir. Örneğin gece ve gündüz, iyi ve kötü gibi zıt anlamlar, anlam karşıtılıkları olarak karşıya çıkmaktadır. Karşıt anlam çözümleme esnasında anlamın ortaya çıkmasına yardımcı olmaktadır. Çözümleme sürecinde bir şeyin anlamına onun karşıt anlamları aracılığıyla da ulaşılabilir. Anlamlandırma süreci zıtlık ile inşa edilmiş olmaktadır.

Göstergebilimde karşıt anlam, genellikle ikili karşıtılıklar üzerinden incelenmektedir. Örneğin "dost-düşman" karşıtılığı, belirli bir kültürel bağlamda anlamın nasıl inşa edildiğini göstermektedir. Bu tür ikili karşıtılıklar, bireylerin dünyayı nasıl algıladığını ve kategorize ettiğini belirlemektedir (Semashko vd., 2021).

Karşıt anlamlar bir kavramın anlaşılması ve analiz edilmesi için önem taşımaktadır. Bir metin yahut yapı incelenirken karşıt anlam kapsamında da değerlendirilmesi analizi daha nitelikli hale getirebilir.

Karşıt anlamlılık mantığı ve simgesel düzende esnek bir denklem üstüne oturan ancak iletişim kurmak amacıyla yapılan konuşmalarda asla esnek olmayan, esnek bir gösterge süreci izlenmektedir (Baudrillard, 2008, s.183). Baudrillard'ın karşıt anlam kavramına klasik yapısalcılarda daha farklı bir şekilde yaklaştığı görülmektedir.

Karşıt anlam kavramı aynı zamanda daha geniş bir anlamda, toplumsal ve kültürel yapıları anlamak için de kullanılmaktadır. Örneğin “hiçbir şey” ve “her şey” gibi kavramlar arasındaki karşıtlık, bireylerin tüketim anlayışlarını ve değerlerini şekillendiren önemli bir unsurlar olarak görülebilmektedir. Bunlar değerleri anlamak için kullanılan bir dil analizi aracı olan semiyotik alanıyla incelenebilmektedir (Gorge vd., 2014).

Göstergebilim, anlamın nasıl yapılandığını ve farklı kavramlar arasındaki ilişkilerin nasıl kurulduğunu anlamak için etkili bir araç olarak karşıya çıkmaktadır. Göstergebilim analiz sistemleri toplumsal ve kültürel yapılardan, tüketim alışkanlıklarına, estetik haz duyumları inceleme noktasında kapsamlı bir alanda karşıya çıkabilmektedir.

Göstergebilimde karşıt anlam kavramı, dilin yapılanma biçimini kavrayabilmek adına önemli unsurlar arasındadır. Karşıt anlam, alımlayıcının dünyayı nasıl algıladığını ve anlamlandırdığını yansıtmaktadır. Göstergebilimde karşıt anlam, anlamın inşasında ve yorumlanmasında temel bir rol oynamaktadır.

#### **2.14. Gösterge Türleri**

Saussure’e göre hiçbir gösterge o anda kendi bünyesi içinde bir araya gelmesi beklenen pozitif düşünceler toplamıyla sınırlı değildir. Ancak ve ancak negatif biçimde diğer göstergelerin eş zamanlı varlığıyla sınırlanabilmektedir (Saussure, 2014, s.87).

Dil toplumsal bir olgudur. Konuşmak için tasarlanmış insan, dil aygıtını yalnızca kendini çevreleyen topluluk aracılığıyla kullanabilmektedir. Saussure dilin biyolojik bir yeti olmanın ötesinde toplumsal bir oluşum olduğunu belirtmektedir (Saussure, 2014, s.177). Anlaşmak için oluşturulan dil bütünlüğünün kendi içinde kurallar oluşturduğu görülmektedir. Anlamlandırma süreçlerinde dil, göstergeler aracılığıyla gruplandırılmaktadır.

Gösterge türleri dil göstergeleri ve dil dışı göstergeler olarak iki gruba ayrılmaktadır. Dil göstergeleri dile dair kullanımları kapsarken dil dışı göstergeler işaretler, biçimler ve mimiklere dayanmaktadır.

Dilsel göstergeler, birbirine bağlı iki düzlem içerir ve ses ya da sesler bütünü ve kavramdan oluşur. Dilbilimciler, ses, sesler bütünü gösteren olarak ele alırken, kavramı da gösterilen olarak adlandırmaktadırlar (Rıfat, 2014, s.11).

J.H. Lambert'ın 1764 yılında yayınladığı Yeni Organon adlı yapıtında Semiyotik bölümü de yer almaktadır. Lambert Semiyotik bölümünde düşünce ve nesnelerin adlandırılması ve belirtilmesi üzerine öğreti geliştirmiştir. Lambert, ağırlıklı olarak dilsel göstergeler üzerinde durmaktadır fakat onun diğer gösterge türlerine de değindiği görülebilmektedir. Diğer gösterge türleri arasında; müzik, koreografi, törenler, arma ve amblem yer almaktadır (Rıfat, 2014, s.29).

Müzik, koreografi, dans, tören, arma gibi kategorilerin ifade ettiği anlamlar, bu gibi başlıkların akla getirdiği bir şeyi, bir yeri temsil etmektedir. Örneğin dansı ele alacak olursak dansın hem dilsel öğeler hem dil dışı öğeler taşıdığı gibi sembolik anlamlar da barındırdığı düşünülebilmektedir.

Ch. S. Peirce göstergelerle ilgili tasarladığı kurama Semiotic adını vermiş, bu kuramda dilsel ve dil dışı göstergeleri incelemiştir. Ch. S. Pierce her çeşit olguyu incelemek ve sınıflandırmak için kullanılacak bir dal olarak gördüğü göstergebilimi, salt dilbilgisi, gerçek anlamıyla mantık ve salt sözbilim olarak üç başlıkta sınıflandırır. Pierce'in yaklaşımı her alanda bulunan göstergelerin eksiksiz bir şekilde sınıflandırmasının yapılması yönündedir. Pierce, göstergelerin sınıflandırılmasına yönelik görüntüsel gösterge (ikon), belirti ve simge başlıklarını önermiştir (Rıfat, 2014, s. 29-31).

Charles Sanders Peirce tarafından, göstergebilim kuramı geliştirilirken göstergelerin sınıflandırılması için kapsamlı bir sistem oluşturulduğu anlaşılmaktadır. Göstergelerin yalnızca dilsel olmadığı, aynı zamanda dil dışı göstergelerinde incelenmesi gerekliliğinin ortaya konduğu görülmektedir.

#### **2.14.1. İkon- Görüntüsel Gösterge**

Göstergeler, görüntüsel gösterge (ikon), belirti (indeks) ve simge olarak üç asal türe ayrılır. Görüntüsel gösterge, temsil ettiği şeyi doğrudan gösterir: bir fotoğraf bir resim, şematik bir tablo gibi. Bu göstergeler, varlığına işaret ettiği şeyle kendi arasında benzerlik ilişkisine dayanmaktadır. “Dramatik gösterilerin tümü asal gösterge olarak ikoniktir: Dramatik aksiyonun her anı hayalin ya da gerçeklerin doğrudan görsel ve işitsel göstergeleridir. Dramatik gösteride var olan bütün öteki tür göstergeler bu temel ikonik mimesis kapsamındadır” (Çeber, 2011, s. 37).

Rıfat'a göre görüntüsel gösterge, belirttiğini aracısız olarak ifade eden göstergeler niteliğinde görülmektedir ve nesnenin asıl anlamını içermektedir (Kahraman & Alp,

2022, s.950). Görüntüsel olarak karşılaşılan resim ya da fotoğraf gibi görseller, görüntüsel gösterge olarak kabul edilmektedir.

Bir nesnenin, düşünce ya da kavramın görsel olarak ortaya çıktığı görsel göstergeler, algılama ve çözümleme sürecinde önem taşımaktadır. Görüntüsel göstergede bir görüntü üzerinde yer alan her bir işaret ve iz dikkate alınmaktadır. Görüntü üzerindeki renk ve biçimler çağrıştırdığı nesneye dair yönlendirmeler yapmaktadır.

İkonlar, belirli bir nesneyi yahut kavramı direkt olarak temsil eden görsel göstergelerdir. Ferdinand de Saussure ve Charles Sanders Peirce gibi göstergebilim kuramcılarının ikonik göstergeleri derinlemesine inceledikleri görülmektedir. Peirce; göstergeleri ikon, indeks ve sembol olarak üç ana kategoriye ayırmaktadır (Demirci, 2016, s.104). İkonlar temsil ettikleri nesneyle benzerlik ilişkisi kurmak suretiyle anlam kazanırken indeksler neden-sonuç ilişkisiyle anlam kazanmaktadır (Ünal, 2016).

Görüntüsel gösterge, nesnesine benzemesi bakımından nedenli ve niyetlidir; iletişim amacı ile üretilmiştir. Eco, görüntüsel göstergeyi gönderim nesnesini çağrıştırmak amacıyla benzerlik alanı içinde yeterli sayıda ipuçlarını barındıran gösterge olarak tanımlamaktadır. Çevredeki nesneler algılanırken de bütün ayrıntıları ile algılanmalıdır. Belirli ana çizgiler de o nesnenin çağrışımının meydana gelmesine olanak tanımaktadır. Görüntüsel gösterge, bu ana çizgiler aracılığı ile oluşturduğu benzerlikle nesnesini yansıtabilmektedir (Erkman, 1987, s. 47).

İkon, belirli bir şeyin doğrudan temsidir. Belirli bir nesne ve kavramın temsili olarak görülen gösterge, “görsel gösterge” olarak kabul edilmektedir. Görüntüsel göstergenin özelliğinin, nesnesiyle benzerlik taşıması sebebiyle iletişim amacıyla üretildiği kabul edilmektedir. Göstergebilim kuramcılarının bu göstergeler üzerine detaylı çalıştıkları görülmektedir.

#### **2.14.2. İndeks-Belirtisel Gösterge**

Rıfat’a göre belirti, nesnesiyle ilişki kurmaktadır ve kurduğu bu ilişkinin neticesinde nesne tarafından anlamlandırılan bir gösterge niteliği taşımaktadır. Sıcaklığın, ateşin belirtisi olarak ortaya çıkması buna örnek verilebilir (akt. Kahraman & Alp, 2022, s.950). Belirtisel göstergeyi açıklamak üzere örnekleri çoğaltmak mümkündür. Islak bir zemin yağmurun yağmış, yerlerin sulanmış olduğuna; sararmış bir bitki ise bitkinin susuzluğuna işaret etmektedir.

Belirtide, gösterenle gösterilen arasında nedenli bir bağ bulunmaktadır. Örneğin; duman ateşin, yerdeki su birikintisi yağmış olan yağmurun belirtisidir. Belirtinin meydana gelmesinde esas olarak bir şey aktarma amacı bulunmamaktadır. Duman, ateşin nihai sonucudur (Erkman, 1987, s.46).

Belirti, “ateş olmayan yerden duman çıkmaması” örneğinde olduğu gibi varlığına işaret ettiği nesneyle bir yakınlık ilişkisi kurmaktadır (Ünal, 2016, s.392). Belirtke, iletişim kurma, bir ileti aktarma, bir bilgi verme amacı taşıyan göstergeler niteliğindedir (Yasa, 2013, s.277).

Belirtinin fiziksel ya da nedensel bir temele dayandığı, belirtkenin ise bilgi aktarma amacı üstlendiği görülmektedir. Belirti nesneyle ilişki içerisindeyken belirtkenin iletişim kurma amacı taşıdığı kabul edilmektedir.

#### **2.14.3. Sembol- Simgesel Gösterge**

TDK’ye göre simge, duyular yoluyla ifade edilemeyen bir şeyin somut nesne yahut işareti olarak tanımlanmaktadır (TDK, t.y).

Simge, anlamını işaret ettiği şeyin göstergesi niteliğindedir ve temsil ettiği şeyin soyut bir göstergesi olarak da görülebilir. Simgesel göstergeler, çağrışımlarıyla doğrudan anlam ilişkileri kurmaktadır.

Simge, sembol ve işaretlerin yorumlanmasını, üretilmesini veya işaretleri anlama süreçlerini içeren bütün faktörlerin sistematik bir şekilde incelenmesine dayanan göstergebilim; kültürel kodlar, gelenekler ve metni anlama süreçlerine göre düzenlenmiş işaret sistemlerini incelemektedir. Göstergebilim, yapısalcılığın modeli gibi algılanmakta; en çok mimari, sanat ve iletişim alanlarında ve dil dışında resim, şekil, işaret, hareket, jest ve mimikler gibi alanlarda da kullanılmaktadır (Yasa, 2013, s.277).

Göstergebilim araştırmaları kapsamında simgeler uyuşimsal olarak tanımlarken simgelerin anlamının bilinme gerekliliği de ön plana çıkmaktadır. Simgeler farklı dönem ve kültürlerde farklılık gösterdiğinden ötürü onların hangi anlama geldiğinin bilinmesi önem taşımaktadır.

Simgenin taşıdığı anlamın anlaşılması için bir yorumcuya ihtiyaç duyulmaktadır. Simgenin nedensiz bir gösterge olduğu dilbilimcilerin çalışmalarında görülmektedir. Simge, anlamları aktarmak suretiyle bir şeylerin yerine geçmektedir.

Simge, sembol gibi göstergeler eser çözümlemeleri için önem taşımaktadır. Bu noktada incelenen göstergeler arasında dilbilimcilerin ortaya koyduğu gibi simgenin çözümlenebilmesi adına simgeye dair bilgi gerekliliği doğmaktadır (Ünal, 2016, s.392).

Görsel çözümlemelerde simge ve sembollerin bilinmesi önem taşımaktadır. Herhangi bir tasarım ve görselde tasarımı oluşturan öğelerin tanımlanması çözümleme sırasında önemli bir aşama olarak görülmektedir. Analiz edilen görselin plastik değerlerinin ötesinde var olan simgelerin çözümlenmesi gereklidir.

Tasarımda kullanılan simgeler, renkler ve diğer görsel unsurlar, belirli anlamlar taşımaktadır (Açııcı & Bal, 2020). Göstergebilim çözümleme yöntemiyle anlamın nasıl oluştuğu incelenebilmektedir. Sembol ve simge ayrımını yapmak önemlidir.

Her sembol bir simge olarak değerlendirilebilmekteyken her simge sembol olarak değerlendirilememektedir. Semboller kültürel ve metaforik anlamlar taşıırken, simgelerin daha soyut ve sistematik anlamlar içerdiği görülmektedir.

## **2.15. Gösterge Çözümleme Şemaları**

Sanat yapıtlarını anlamlandırma sürecinde izleyici, imge işaret ve sembolleri yani göstergeleri çözümleme aşamasında belli metotlara ihtiyaç duyabilmektedir. Sanat yapıtlarında görsel bütünlüğü oluşturan temel öğeler, gösterge olarak ele alınabilmektedir.

Estetik haz duyulan eserin çözümlemesine dair argümanlar incelenirken yapıt disiplininde unsurlarla karşılaşılır. Çizgi, leke, renk, kompozisyon öğeleri ve bütününe dahil olduğu açık ve kapalı kompozisyon gibi unsurlar eserin çözümlenmesine dair önemli ipuçları taşımaktadır. Birden fazla anlama gelebilecek yapıt ve birden fazla izleyen birleşiminden doğan anlamlar evreni yapıtı nasıl bir metin haline getirmektedir? Alımlayıcının kılavuzu göstergebilimsel çözümleme yönteminde tüm unsurların incelenmesi için önemlidir. Eserin dilde karşılığı irdelenmektedir (Köroğlu-Güngör & Kahraman, 2023, s. 214).

Sanatçı, sanat eserini düşün dünyasıyla ve eser üretme teknikleriyle meydana getirmektedir. Bu oluşturma evresinden sonra sanat yapıtı anlamlandırılmak üzere izleyicisiyle buluşmaktadır. Bu noktada göstergebilim çözümleme yöntemi bir analiz süreci ortaya koymakta ve sanat yapıtı üzerine onu oluşturan tüm yapıları

derinlemesine incelenmektedir. Bu inceleme, keyfi bir yorum sürecinin aksine eser üzerinde alıcıyla karşılaşan göstergeler üzerinden ilerlemektedir.

Göstergebilimsel kavram kapsamına giren metin ve çözümlenmek üzere ele alınan yapılar; işitsel, yazınsal veya eylemsel yapıda ortaya çıkmaktadır. Kitap, film, reklam afişi veya pandomim gösterisi metin olarak değerlendirilebilmektedir. Göstergebilimde ele alınan bu yapılar bütüncül bir yaklaşımla incelenir (Hafizoğlu & Yavuz-Azeri, 2024, s.64).

Herhangi bir yapının incelenme süreci çok eski tarihlere dayanmaktadır. Görsel bir imgeyle karşılaşan izleyici biçim formunda karşılaştığı yapıyla bir izleme ve anlamlandırma süreciyle yorumlama sürecine girebilmektedir.

Antik Çağ'dan itibaren süregelen yapının izleyiciye göre konumu, yapının seyir ve bakma nesnesi olarak alımlanmasına yol açmaktadır ve Saussure'e göre biçim haline girmiş malzeme olarak sanatsal bir göstergeyle onun meydana geldiği düşünce arasında zorunlu bir ilişki olmadığında, eserin neye göre ve nasıl şekil aldığı sorgulanmaktadır (Çolak, 2019, s. 121-124).

Barthes, dilbilimsel çözümlemeden göstergebilimsel çözümlemeye geçerken düz anlam (denotation), yan anlam (connotation), üstdil (metalanguage) gibi gösterge düzlemlerinden yararlanmıştır. Bu üç anlamlama dizgesi de bir anlatım (gösteren) ve bir içerik (gösterilen) dizgesine sahiptir. Gösteren, gösterilen ve göstergeden oluşan ilk dizge inceleyiciye düz anlamı verir. Düz anlam, anlamlandırma düzeyinde ilk sırada yer alır ve görünür haliyle anlama göndermede bulunur. Yan anlam, düzlemi ilk dizgenin göstergesini kendi dizgesinin göstereni haline getirir. Barthes'a göre "birinci dizge düz anlam; birinci dizgeyi kapsayan ikinci dizgeyse yan anlam düzlemini oluşturur. Öyleyse, *'bir yan anlam dizgesi, anlatım düzleminin de bir anlamlama dizgesince oluşturulduğu dizgedir'*" (akt. Bircan, 2015, s. 25).

Göstergebilim alanında yapılan çalışmalarda çözümleme şemalarının kullanılmasıyla çeşitli disiplinlerde yapıtlar analiz edilmektedir. Düz anlam, yan anlam, karşıt anlam, eyleyenler şeması, göstergebilimsel dörtgen şeması gibi şemalar kullanılarak analizler gerçekleştirilmektedir.

Her bir şema, incelenen yapının daha detaylı bir şekilde çözümlenmesine yardımcı olmaktadır. Araştırılan yapı üzerinde yapılan çalışmaların göstergebilim çözümleme şemalarıyla detaylandırılması ve kişisel yorumdan uzak bir şekilde çözümlenerek tüm

yönleriyle ortaya konması anlamlandırma sürecine yardımcı olabilmektedir. Yapıt çözümlemeleri incelendiğinde ulusal ve uluslararası düzeyde göstergebilim çözümleme yönteminin yaygın bir şekilde kullanıldığı gözlemlenebilmektedir.

### **2.15.1. Anlam Çözümleme Şeması**

Anamlama, göstergelerin kendinden başka bir şeyi göstermesi, göndermede bulunabilmesi olarak tanımlanmaktadır. Anlamlandırma süreci; gösterilen şey, anlam süreci olarak ortaya çıkmaktadır (Chandler & Munday, 2018, s.26).

Göstergebilim işaret bilimidir; işaretlerin anlamını, işlevini ve kullanımını inceleyen bir disiplindir (Nack vd., 2014). İndekslerin göstergebilimsel analizi, bu göstergelerin belirli bir bağlamda nasıl kullanıldığını ve anlam kazandığını anlamak açısından önem taşımaktadır (Kerr & Weeks, 2016). Ayrıca bu analiz, indekslerin nasıl yorumlandığını ve hangi durumlarda anlam kazandığını anlamak açısından da önemlidir (Malitsky, 2012).

Alımlayıcılar gerçek hayatta karşılaştığı imge ve göstergeleri kendi gerçekliği çerçevesinde ve yaşadığı çevreyle anlamlandırma sürecine girebilmektedir. Göstergelerin gruplandırılarak ve ilişkilendirilerek anlamlandırma aşamasının gerçekleştirilebildiği görülmektedir.

Düz anlam, bir göstergenin gerçek dünyadaki karşılığını, akla gelen ilk anlamını ifade etmektedir. Akla gelen ilk anlamlar, kültürden kültüre farklılık gösterebilmektedir ve her toplulukta uzlaşma varılmış kavramlar bulunmaktadır.

Yan anlam, bir göstergenin gerçek dünyadaki karşılığının dışında anlamlara gelmektedir. Derin anlam; doğrudan karşılaşılan, eser ya da yazın türü üzerinde incelemeler sonucunda ortaya çıkan anlamı ifade etmektedir. Zaman içerisinde oluşmuş toplumsal anlaşımları sağlayan kodlar, işaretler bu grup içinde yer alabilmektedir.

**Tablo 1. Göstergebilim Anlam Çözümleme Şeması**

| Gösterge | Düz Anlam        | Yan Anlam                                                                                            | Derin Anlam                           |
|----------|------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------|
| Balta    | Ağaç Kesme Aleti | Balta Sahibi Olmak Eskiden Kabile Statüsü İşçi Sınıfı Çevre Katliamı Cellat, İdam Cezası, Kaba İnsan | Mitoloji İdeoloji                     |
| Giyecek  | Bedeni Koruma    | Moda, Toplumsal Konum, Tevazu veya Pahalı Marka ve Kalite ile Gösteriş                               | İdeoloji, İnanç, Din, Gelenek, Kültür |

*Kaynak: Soylu, 2021, s. 46*

### 2.15.2. Karşıt Anlamlar Şeması

Bir göstergede, gösterenle gösterilen arasındaki ilişkinin kurulmasına anlamlama adı verilmektedir. Alımlayıcı bir göstereni herhangi bir şekilde algıladığında, onun gösterileni alımlayıcının zihninde oluşmaktadır ve gösterilen, anlamı ifade etmektedir. Çevrenin insana sunduğu ve karşılaşmayla ilk anda karmaşık görünen yığınlar bütünü içinde insan için anlam taşıyan bir bölümleme, sınıflandırma işlemi yapılmaktadır (Erkman, 1987, s. 63-64).

Göstergebilimsel çözümlemeler şemalar aracılığıyla yapılmaktadır. Çözümlemelerde karşıt anlamlar şeması, eserin anlam katmanlarının derinlemesine incelenmesi amacıyla kullanılmaktadır. Eserde yer alan temel kavramların birbirleriyle olan zıtlıkları üzerinden analiz gerçekleştirilmektedir.

Karşıtlıklar, yapıt üzerinde biçimsel ve içeriksel unsurları ortaya çıkarmaktadır. Örneğin; aydınlık ve karanlık, hareketli ve durağan gibi karşıtlıklar yapıt üzerinde anlatısal ve sembolik düzeylerin çözümlenmesine yardımcı olmaktadır.

**Tablo 2. Temel Karşıtlıklar Şeması**

|          |           |
|----------|-----------|
| Siyah    | Beyaz     |
| savaş    | Barış     |
| varlık   | Yokluk    |
| yaşam    | Ölüm      |
| sıcak    | Soğuk     |
| karanlık | Aydınlık  |
| Işık     | Gölge     |
| Sesli    | Sessiz    |
| güzellik | Çirkinlik |
| Kasıtlı  | Kazara    |
| dostluk  | Düşmanlık |
| cehalet  | Bilgi     |
| gaflet   | Şuur      |

*Kaynak: Soylu, 2021, s. 46-47; Batu, 2011, s. 134*

### 3. ÇAĞDAŞ SANAT

Güncel sanatın genişlemekte olan bir ağ olduğu düşünüldüğünde, çağdaş sanatın da benzer durumdan ötürü güncel olanı içerdiği üzerinde durulmaktadır. Bu sebeple çağdaş teriminin modern sonrası dönemi işaret ettiği ve geniş anlamıyla postmodern ve güncel oluşumları kapsadığı düşünülmektedir (Onan, 2016, s.9).

Çağdaş sanatın kelime kökeni incelendiğinde güncel, bugüne ait olan sanat tanımlaması üzerinde durulmaktadır. Ancak sanatın izi sürüldüğünde çağdaş sanatın, modern sanatın akabinde ortaya çıktığı ve geniş bir tarih skalasını kapsadığı görülebilmektedir.

TDK'ye göre “çağdaş” kelimesinin iki karşılığı bulunmaktadır: Aynı çağda bulunan, çağın gereklerine uygun olan. Kelimenin bir diğer anlamı ise “güncel” kelimesi olarak bilinmektedir. “Güncel” kelimesi şimdiyi, bugünü karşılamaktadır. “Güncel” ve “çağdaş” kelimeleri İngilizce’de “contemporary” kelimesinin Türkçe karşılığı olarak kabul edilmektedir. Batıda “Çağdaş Sanat” terimi 20. yüzyılın başlarına uzanmaktadır. İngiltere’de sanat tacirlerinin sanat yazar ve koleksiyonerlerine yakın olan Bloomsbury Grubu, 1910 yılından bugüne var olmaya devam eden Çağdaş Sanat Cemiyeti isimli bir oluşuma yöneldiği görülmektedir. Oluşumun amacının 20 yıldan eski olmayan sanat yapıtlarını ulusal koleksiyonların içine sokmak olduğu bilinmektedir. 1930’lu yıllarda akademik bakışın karşısında duran, yeni sanatın yanında olan, aynı isimdeki benzer oluşumlara İngiliz topluluklarında da karşılaşılmıştır (Erden, 2016, s. 313).

Benzer dönemlerde farklı topluluklarda meydana gelen sanat hareketleri gözlemlenmektedir. Yakın olmayan tarihli kaynaklardan çağdaş sanata karşılık gelen sanat hareketlerine yazılı kaynaklardan ulaşabilmektedir. Çağdaş sanat araştırmalarında modern sanat ve çağdaş sanat ayrımının belirgin bir şekilde yapılamamasından bahsetme zorunluluğu doğmaktadır.

Modern sanat ve çağdaş sanat ayrımı net bir şekilde yapılamamaktadır. Çağdaş sanatın ortaya çıktığı dönemlerde modern sanatın, klasik dönemden farkı net olarak

görülebilmektedir. Çağdaş sanat incelendiğinde, bu alanın karmaşık görünmesinin sebepleri arasında çağdaş sanatın kapladığı dönem aralığının belirsiz ve geniş bir tarih aralığına denk gelmesi düşünülebilmektedir.

Batıda çağdaş sanat kavramının ilerleyen süreçlerde farklı anlamlara karşılık gelmeye başladığı bilinmektedir. Çağdaş sanat; İngiliz şair, sanat kuramcısı ve eleştirmen Herbert Read'in kullandığı üzere “güncel üretilen sanatı” ifade etmesinden çok geleneksel sanat anlayışının dışında kendi yolunu oluşturan ayrı bir sanatsal üretim bölümünü tanımlayan bir kavramdır. Estetik durumdan çok kavramın, hazdan çok düşüncenin yer aldığı, hayatı kapsamaya yönelen sanat anlayışının belirlemeye başladığı dönemlerin “modern sanat” ve “çağdaş sanat” kavramlarının da birbirinden ayrılmaya başladığı zamanlar olduğu bilinmektedir (Erden, 2016, s.315).

Sanat kuramcı, şair ve eleştirmen Herbert Read'in görüşleri çağdaş sanat kavramının ayrımı ve tanımı için önem taşımaktadır. Read, çağdaş kelimesinin güncel anlamına vurgu yapmaktan çok çağdaş sanat kavramının karşılığı olan, geleneksel sanattan farklı bir anlayışla oluşturulan bir ifade biçimini karşıladığından bahsetmektedir. Bu nokta da modern sanat ve çağdaş sanat arasındaki farkı görebilmek açısından önem taşımaktadır. Farklı düşünürlerin modernizmle ilgili görüşlerini incelemek döneme dair önemli bakış açıları edinmeye yardımcı olmaktadır.

Lyton, Modern Sanatın Öyküsü kitabında modernizmin bugün de yaşamakta olduğunu belirtmektedir. Felsefe, kültür tarihi ve sanat felsefesiyle ilgilenen Larry Shiner da modernizmi 1890-1930 yılları arasında kalan dönemle ilişkilendirmektedir. Modern sanatta ön plana çıkan deneysellik, özgürlük, soyutluk, saflık gibi kavramların vurgulandığı zaman dilimi, 19. yüzyıl sonlarıyla 20. yüzyılın ilk çeyreğine rastlamaktadır. Modern sanatın başlangıç ve bitişi konusunda herkesçe belirli olan bir tarihten bahsetmek olanaksız görünmektedir (Yılmaz, 2013, s.14).

Uzun bir dönemi kapsayan ve içinde çok sayıda değişim ve dönüşümün yaşandığı dönemler ele alınırken bahsedilen kavramların başlangıç ve bitiş tarihlerinin belirtilmesi neredeyse imkansız görünmektedir.

Modern sanat döneminde farklı şair, yazar ve ressamın eserlerine, yazılarına ve görüşlerine rastlamak mümkündür. Kimi şair, yazar ve ressamın düşüncelerini ve akımlara dair görüşlerini bildirmiş, kimiye ciddi oranda sanat akımlarını ve mevcut düzeni etkilemiştir. Modern sanatta Claude Monet, Henri Matisse gibi örneklerle sıkça

rastlarken, “Çağdaş Sanat” döneminde değişen bakış açıları ve farklı isimlerle karşılaşmaktadır. Modern sanat akabinde dikkat çeken sanatçılardan birinin ise önemli ölçüde Marcel Duchamp olduğu ifade edilebilmektedir. Marcel Duchamp’ın sanata “hazır nesne” kavramını kazandırmasıyla ve birbirinden farklı yorumlamalarıyla sanat dünyasını ve sanat pratiklerini derinden etkilediği görünmektedir.

Modern sanat ve çağdaş sanatın ayrımını yapmış olmak, modern sanat döneminde ve sonrasında meydana gelen sanat akımlarını ve düşünce yapılarını kavramak adına da önem taşımaktadır. Sanat tarihi; fikirlerle ve farklı görüşlerle gelişmeye, değişmeye ve dönüşmeye devam etmektedir.

Şahiner, Donald Kuspit’in modernizmin akabindeki süreçte ortaya koyduğu sanatsal önermelerinin daha önce var olanların bir tür yinelemesi olduğunu aktarmaktadır (Şahiner, 2015, s.14).

Çağdaş sanatın, uzun bir süredir görünen modern sanattan farklı bir anlam taşımadığı düşünülebilmektedir. Modern kelimesinin aktardığı “şimdi” ve “o zaman dilimi” arasında bir fark olduğu görülmektedir. Danto, modern kelimesinin tarihsel bir yapıyı çağrıştırmaktan ötürü güçlü bir ifade olduğunu belirtmektedir. Çağdaş kelimesi ise “şu an” olanı ifade etmektedir. Çağdaş sanat kavramı ise çağdaş kimselerin yaptığı sanatı belirtmek için kullanılmaktadır. Çağdaş sanat, sanat anlatısında rol alan dönemlerin tükenmesinin ardından ne olacağına dair ipuçları verirken, sanat meydana getirme üslubundan öte üslupların kullanım tarzına dair anlatılar taşımaktadır (Danto, 2014, s.33).

Sanat akımlarına ve güncel sanat ifade biçimlerine bakıldığında dönemlerin tükendiği ifadesinin aksine belki de tüm dönemlerin günümüz sanatında etkili bir biçimde yerini aldığından bahsedebilme imkanı doğmaktadır.

Adnan Turani, sanatçının yaşadığı dönemlerde anlatısının değişimine dikkat çekmektedir. Turani, modern teknoloji çağı başladığında yapılan buluşlara paralel olarak sanatçının da aşamalı olarak nesne görüntüsünün yorumuna bağlı olan anlatım biçiminden uzaklaşmadığını, aksine bundan uzaklaştırıldığını düşünmektedir (Turani, 1974, s.231).

Yaşanılan zamanın dinamiklerinde oluşan olaylar toplumun her bir bireyini etkilediği gibi sanatçıyı da etkileyebilmektedir. Sanatçı, anlatım dilini ve üretim dilini

oluştururken bulunduğu çağdan ve o çağın olanaklarından etkilenebilmektedir. Bu durumun doğal bir sonucu olarak anlatım dilinde farklılıklar oluşabilmektedir.

Tarihsel sürece bakıldığında kesin çizgilerle ayrılmayan dönemlerin üslup ve estetik farklılıklarıyla kendilerini belli ettikleri görülmektedir. Modernizm dönemine denk gelen gelişimlerin oluşturduğu düşünce farklılıkları, kuramsal içerikler ve teknoloji olanaklarının eserleri etkilediği, estetik bakış açısında değişimlere neden olduğu ve sanat üretiminde farklı malzeme gruplarının kullanımına yol açtığı fark edilebilmektedir. Kronolojik sıralamayla bakıldığında üslup farklılıkları ve üretim çeşitliğinin nedenleri görülebilmektedir.

Artur Danto'ya göre çağdaş sanatın geçmişteki sanata karşı bir dava taşımadığı ve geçmişten kopup özgürleşme gibi bir durumu da gerekli görmediği anlaşılmaktadır. Danto, geçmişin sanatının modern sanattan ayrı bir anlayış taşımadığını düşünmektedir. Danto geçmişin sanatının, onu ele alan sanatçıya nasıl bir fayda sağlayacaksa o şekilde kullanıma açık olduğunu belirtmekte ve bu da çağdaş sanatı tanımlayan öğelerin gereği konumunda yer almaktadır (Danto, 2014, s.27). Danto'nun bu görüşünde çağdaş sanatın olanaklarından ve değişkenlerinden bahsettiği görülmektedir. Çağdaş sanatın belli sınırların dışında eserlere şahitlik edeceği, her bir sanatçıya ve esere göre farklılıklar içereceği düşünülmektedir.

Çağdaş sanatın hangi dinamiklerin ve olayların sonucunda ortaya çıktığı gibi sorular, çağdaş sanat tartışmalarının anlaşılması için önem taşımaktadır. Bu kadar kapsamlı bir konunun birkaç sayfada etraflıca incelenmesinin mümkün olmadığı düşünülmektedir. Ancak, döneme dair bazı ayrımların neden yapılamadığına ilişkin soruların sorulması ve farklı görüşlerin tartışmaya açılması, gelecekteki araştırmalar açısından önemli görülmektedir.

Bir iletişim biçimi olan resmin tarihte kimileri için hayranlık uyandıran bir nesne ya da bir propaganda aracı, kimileri için ise bir ticari araç olarak kullanıldığı bilinmektedir. Sanatın herhangi bir dönemini ya da akımını tek bir görüşle ve sırayla ele almak imkansız görünmektedir. Klasik resim anlayışının sonrasındaki döneme yapılan göndermeler aracılığıyla modern resme yönelik yaklaşımlar belirli bir temele oturtulabilmektedir. Ancak, çağdaş sanat ve onu izleyen dönemlerin tarihsel akış içerisinde yorumlanması ya da kesin sınırlarla tanımlanması mümkün görülmemektedir. Her bir dönem, kendi başına kapsamlı bir araştırma alanı olarak

değerlendirilmektedir; bu dönemleri şekillendiren dinamikler ise ayrı bir inceleme konusu olarak ele alınmaktadır. Sanatın, kendi üzerine sürekli olarak düşündüren, tartıştıran ve bitmeyen soru ve sorgulamalara zemin hazırlayan bir değer olarak varlığını sürdürdüğü düşünülmektedir.

Bu gibi tartışmalara ve sorgulamalara daha küçük ölçekli tarihlerde bakıldığında, benzer soruların tekrar ettiği görülebilmektedir. Türkiye ölçeğinde de değinilecek olan çağdaş sanat oluşumları için 1980’li yıllar dikkat çekmektedir.

1980’li yıllarla birlikte çeşitli yayınlarda ‘modern’ sanattan sonra ‘postmodern’ ya da ‘çağdaş’ sanattan bahsedilmeye başlandığı görülmektedir. 1960’lı yıllarda New York’ta kimi sanatçı ve eleştirmenlerce postmodernizm kavramı dile getirilmeye başlandığı fakat postmodernizm kelimesinin yaygınlaşması ve kuramlaştırılması için 15-20 yılın geçmesi gerektiği anlaşılmaktadır. Çağdaş kelimesinin, postmodern tartışmalarıyla eş zamanlı olarak sanat dünyasında yerini aldığı gözlemlenmektedir. Modern sanat sonrasını belirtmek için çağdaş sanat terimi kullanılmaktadır. Fakat 1980’lere dek böyle bir ayrıma rastlanmamaktadır. Modern olanın aynı zamanda çağdaş olabildiği kabul edilmektedir. Türkiye’de 1980’lerin sonlarına dek ‘modern sanat’ ve ‘çağdaş sanat’ kavramlarının aynı anlamda kullanıldığı bilinmektedir (Yılmaz, 2013, s.28).

Çağdaş sanatın, kronolojik bir düzene, düşünürlerin görüşlerine ya da belirli sanat eserlerine indirgenerek açıklanması oldukça güç görünmektedir. Değişen ve dönüşen dünya koşullarından etkilenen sanat ortamı ve bu ortamdaki anlamlandırma süreçleri için de kesin sınırlarla tanımlanabilen tarihlerden söz edilemediği gibi, farklı üsluplar ve bu üsluplara yönelik eleştiriler de çeşitlilik göstermektedir.

Dönemler ve dönemlerde üretilen eserler incelendiğinde bunlara ait oldukları zamanın koşullarıyla bakılması gerektiği düşünülmektedir. Geçen zaman olgusuyla akımlar ve üsluplar farklı görüşlerle karşılaşılabilir. Çağdaş sanatın, başlangıcından günümüze kadar türlü eleştiriler aldığı görülmektedir. Şüphesiz ki sanatın insana değen noktasında her daim konuşulacak ve eleştirilecek bir durum yakalamak mümkün görünmektedir. Muhtemeldir ki sanat, insanın dünya ve varlıkla ilişkilene biçimi olarak ortaya çıkmaktadır. Bu bakış açısından hareketle eleştiriler devam ettiği gibi üslup ve estetik bakış açılarının da değişmeye devam edeceği öngörülmektedir.

### 3.1. Çağdaş Sanat Türleri

Çağdaş sanat dönemine gelene dek sanatın pek çok aşamalardan geçtiği görülmektedir. Sanatçıların içinde oldukları çevre ve koşulların değişimi, teknolojilerinin etkileri gibi faktörler bu değişikliklerde önemli bir rol oynamaktadır. İçinde bulunduğu zamanı, olanakları değerlendiren sanatçılar olduğu gibi, gerekli gördüğü değişimleri vurgulayan ve bu bakış açısında eserler oluşturan sanatçılar da bulunmaktadır. Buna ek olarak teknolojik faktörlerin üretimde farklılıklara yönlendirdiği sanatçılar da gözlemlenebilmektedir.

Modern teknoloji çağının başlangıcıyla birlikte geliştirilen buluşlarla sanatçının, nesnenin görünümüne dayalı anlam kurma biçiminden uzaklaştırıldığı anlaşılmaktadır. On dokuzuncu yüzyılın başlarından itibaren, yaratıcı resimde renk unsurunun ön plana çıkarıldığı ve biçimin arka planda bırakıldığı gözlemlenmektedir. Şekil verilebilir sanatlar alanında, optik algıda yaşanan dönüşümün ilk olarak renkle başlatıldığı ve bu durumun sanat tarihinde önemli bir kırılma olarak değerlendirildiği belirtilmektedir (Turani, 1974, s. 231).

Değişen zaman içerisinde farklılaşan dinamikler düşün dünyasında ve sanatçı üretimlerinde farklılıklar oluşturmaktadır. Nesne, görünenin ötesinde anlamlar barındıran kavramsal bir olgu niteliğinde görülebilmektedir.

Sınırları belirsiz olan sanat ortamında üretilmiş olan eserler doğadaki gibi doğal, görsel ve işitsel özelliğe sahip görünmemektedir. Bu nedenle de dijital ortamda yapılmış olan sanat ürünlerine karşı geliştirilen tutumun geleneksel sanat ürünleri karşısındaki tutumdan daha farklı olması gerektiği düşünülmektedir. Herhangi bir yargıda bulunmak olanaksız görünmektedir. Nesnelerin, temsil edildikleri gerçeklik dışında görülmeleri kararsızlık oluşturmaktadır (Kara, 2003, s.45).

Mevcut değerlerin değersizleşmesi ve nesnenin algılanışındaki farklılık, sanatçıyı zihinsel olarak sorgulamaya yöneltmektedir. Nesne duyuşsal gerçeklik olarak kabul edilmemenin ötesinde anlamlandırılmaktadır. Sanatçı, sorgulamalarıyla görünenin aslında görüldüğünden farklı bir gerçekliğe sahip olabileceği düşüncesiyle hareket etmektedir. Bundan hareketle 20. yüzyıl sanatçıları nesne, toplum, özne ve sanat gibi kavramların anlamını analiz etmeye başlamış görünmektedir. Var olanı anlamak ve anlatmak isteyen sanatçı, görünenin ardındakini arama sürecine girmektedir. Sanatçı böylelikle görünenin sunumunu bırakıp sınırsız yeni bilinç halini görselleştirmek

üzerine çalışmaktadır. Sanatçı bu noktada yeni anlatım dillerine başvurmaktadır (Öndin, 2009, s.10).

Modern sanat dönemi ve sonrasında düşün dünyasında ve sanat yapıtında belirmeye başlayan değişiklikler modernizm sonrası da dikkat çekici görünmektedir. Çağdaş sanat yapıtlarının sinyalleri değişen bakış açısı ve sorgulamalarla birlikte kendini göstermektedir. Çağdaş sanat yapıtlarına örnek verilebilecek pek çok isimle birlikte öncelikle nesne kavramını bir sanat yapıtı olarak çarpıcı bir biçimde izleyiciyle buluşturan Marchel Duchamp'tan bahsetme gerekliliği doğmaktadır.

Çağdaş sanat akımlarına bakıldığında sanat tarihinde adı sıklıkla geçen Marchel Duchamp 1960'lı yıllar öncesinde de pek çok sanat akımında bahsedilen ve çeşitli akımlarda bulunan sanatçılara ilham olmuş ve onları etkilemiş bir isim olarak kabul edilmektedir.

Duchamp'ın, hazır nesnenin farklı kullanımıyla sanatta devrimsel bir ivme oluşturduğu düşünülmektedir. Bu hareketin 1950'li yıllardan sonra etkisini gösterdiği bilinmektedir (Öndin, 2009, s.91).

“Yaratım sürecinde fikrin sanat olma durumunu net olarak M. Duchamp'ın hazır nesnelerinde görmek mümkündür. Sanatçının; bir çalışmanın doğrudan üreticisi olmaktan ziyade üretim sürecini yönlendiren, farklı varyasyonlar arasında seçim yapan ve nesneden ziyade fikrin yaratıcılığına odaklanan yaklaşımı, 1910'larda Duchamp'ın hazır-yapım (ready-made) eserleriyle gündeme gelmiştir. Bu yaklaşım, sanat üretim sürecinden çok sanatçının seçimlerinin önemine vurgu yapmaktadır. Günümüz yapay zeka sistemlerine zemin hazırlayan, sanatın fiziki üretim nesnesinden ziyade, ortaya konan fikrin orijinalliğine odaklanan görüş Duchamp ile sanatta yerini bulmuştur. Sanatçı, estetik kaygılar içermeyen herhangi bir gündelik nesneyi seçerek, o nesnenin anlamına ve taşıdığı değere müdahale etmektedir. Artık galeride kaide üzerinde duran şey bir pisuvar değil, sanatçı tarafından bilinçli bir şekilde seçilmiş olan ‘Çeşme’dir” (Gök & Gülaçtı, 2025, s.420).

**Şekil 1. Çeşme, 1917, Replica 1964. Marcel Duchamp, Tate Modern, Londra**



*Kaynak: Yazarın Arşivi, 2023*

Tate Modern Müzesi'nde Duchamp ile ilgili bir tanıtım metninde, sanatçının Fountain (Çeşme) adlı hazır nesne heykelinin, yirminci yüzyılın en etkili sanat eserlerinden biri olarak kabul edildiği ifade edilmektedir. Fountain, endüstriyel olarak üretilmiş bir pisuvarın yatay biçimde yerleştirilip üzerine "R. Mutt 1917" imzasının atılmasıyla oluşturulmuştur. İmzanın dışında sanatçının fiziksel müdahalesine dair herhangi bir iz bulunmamaktadır. Fransız sanatçı Marcel Duchamp tarafından bu tür çalışmalar "hazır nesne" (readymade) olarak tanımlanmıştır. Duchamp tarafından; bir nesneyi sanat eseri yapan şeyin fiziksel yapımı değil, arkasındaki düşünsel kavram olduğu savunulmuştur. Sanatın yalnızca görsel açıdan çekici olması gerekmediği ve hatta bir sanatçının elinden çıkmasının zorunlu olmadığı belirtilmiştir. Fountain isimli eser, 1917 yılında Richard Mutt adıyla New York'taki bir sergiye sunulmuştur. Duchamp'ın editörlüğünü üstlendiği bir dergide yayımlanan makalede, pisuvarın Bay Mutt tarafından bizzat üretilip üretilmediğinin önemsiz olduğu, asıl önemli olanın sanatçının bu nesneyi seçmiş ve ona yeni bir düşünsel bağlam kazandırmış olması olduğu vurgulanmıştır. Ancak eser, "uygunsuz" olduğu ve bir sanat eseri olarak değerlendirilemeyeceği gerekçesiyle sergiye kabul edilmemiştir.

1950’li ve 1960’lı yıllarda yeni kuşak sanatçılar tarafından Duchamp’ın fikirleri yeniden keşfedilmiş ve onun yaklaşımı, Avrupa ve Kuzey Amerika’daki sanat tarihi açısından bir dönüm noktası olarak değerlendirilmiştir. Tartışmalara ek olarak, 1917 yılındaki orijinal Fountain eserinin kaybolduğu da bilinmektedir (Tate Modern, 2023).

1920 sonrası dadaist sanatçıların getirdiği önermeler ve sanatın tanımına dair kapsamı genişleten sanat akımları, sanat nesnesinin statüsünü yeniden inşa etmiş ve nesnenin çeşitli farklı kullanım biçimlerine dair olanakları geliştirmiştir. Duchamp’ın kısaltılmış sürrealizm sözlüğünde hazır nesneyi sanatçı tarafından seçilmek suretiyle sanat nesnesine dönüşen nesne olarak tanımladığı görülmektedir (Gürlemez, 2004, s.603). Duchamp’ın yaptığı bu tanımlamadan sonra ortaya koyduğu sanat eserlerinin anlamlandırılması, sanat yapıtlarının başlangıç noktasını görünür hale getirmektedir. Sanatçı seçtiği ya da bir araya getirdiği nesneleri sanat yapıtı olarak tanımlamakta ve sergilemektedir.

Duchamp’ın hazır nesneyi sanat dünyasında farklı bir biçimde konumlandırmasının sanatçılar arasında yankı uyandırdığı görülmektedir. Duchamp’ın hazır nesne üretimleriyle estetiğe ve sanat eserine ilişkin sorular sorulmasına neden olduğu bilinmektedir. O, sergilemek için oluşturduğu hazır nesne üretimleriyle sanattaki beğenin sorgulanmasına neden olurken ayrıca başka bir estetiğin düşünülmesine de zemin hazırlamış olmuştur.

Hazır nesneler, sanat eserlerinin dünyadan kopukluğuna karşılık, bir anlamda onları yeniden bu dünyalı yapmaktadır. Duchamp, bir gündelik kullanım nesnesini sanat eseri olarak takdim ederek gerçekleştirdiği tersine çevirme hareketiyle ontolojik, epistemolojik ve geleneksel olarak bilinen şu soruları sormaktadır: “1. Sanat nedir? 2. Bir şeyin sanat olduğunu nasıl anlarız? 3. Bir şeyin sanat olduğuna kim karar veriyor?” (Akt. Gökgöz, 2023, s.373).

Sanatın ve sanat eserinin ne olduğuna ve bir eserin sanat yapıtı olarak görülmesine ilişkin sorular her dönemde sorulduğu gibi hazır nesne kavramından sonra da sorulmaya devam etmektedir. Çağdaş sanat eserlerine ilişkin sorgulamaların temelinde yer alan estetik anlayışın değişmesine ilişkin konular ele alındığında hazır nesne önemli bir yer tutmaktadır. Duchamp ile birlikte hazır nesne kavramına farklı ve daha önce görülmemiş bir bakış açısı kazandırılmış olması nedeniyle, çağdaş sanat eserlerinin incelenmesi ve bu eserlere yer verilmesi önem arz etmektedir.

**Şekil 2. 3 Standard Stoppages – 1913-1914- 3 Standart Duraklama, Marcel Duchamp, 1964 Replika, Tuval Üzerine Ahşap Cam ve Boya, Tate Modern**



*Kaynak: Yazarın Arşivi, 2023*

Tate Modern Müzesi’nde Marcel Duchamp’a ilişkin hazırlanan bir diğer tanıtım metninde sanatçının “şans” kavramını mantıksal gerçeklikle mücadele etmek için bir araç olarak değerlendirdiği ifade edilmektedir. Söz konusu çalışma, eşit uzunluktaki üç ipin belirli bir yükseklikten serbest bırakılmasıyla gerçekleştirilmiştir. Her biri bir metre uzunluğunda olan bu iplerin yere düştüklerinde oluşturdukları biçimler korunmuş ve bu biçimlerin kaydedilmesi amacıyla ahşap cetveller kesilmiştir. Bu nesneler Duchamp tarafından “korunmuş metre, korunmuş şans” olarak tanımlanmış; basit bir fikre dayanan rastlantısal bir sürecin fiziksel bir forma dönüştürülme biçimi olarak yorumlanmıştır. Sanatçı, 1964 yılında gerçekleştirdiği bir açıklamada, bu deneyin 1913’te tesadüfen ortaya çıktığını ve kendi ifadesiyle, “şans yoluyla elde edilen formların hapsedilmesi ve korunması” amacıyla yapıldığını belirtmiştir. Aynı açıklamada, uzunluk birimi olan metrenin, düz çizgi formundan eğri bir çizgiye dönüştürülmesine rağmen, “metre” kimliğini koruduğu ve düz kenar kavramına ilişkin fiziksel bir şüphe yaratmadığı vurgulanmıştır. Bu çalışmanın, sanat tarihinde uzun süredir egemen olan geleneksel ifade biçimlerinden uzaklaşmaya yönelik bir açılım sunduğu da Duchamp tarafından dile getirilmiştir. (Tate Modern, 2023).

1961 yılında yapılan bir röportajında Duchamp’ın 3 Standart Stoppages ile sanat eseri olarak tanımlamış olduğu hazır ürünler, üretilmiş nesneler arasında kavramsal bir ilişki

bulunduğunu ima etmektedir. O, bu eseri en önemli eseri olarak anmaktadır. Duchamp, eserin kendi başına taşıdığı bir anlamın ötesinde onun için geleneksel ifade biçimlerinden kaçmanın yolunu açtığını belirtmektedir. Sanatçı Üç Duraklama eserinin onu geçmişten kurtaran ilk jest olduğunu belirtmektedir (Kuh, 1962, s.81).

Duchamp'ın onun için önemli olan eserleri ve bu eserlere dair görüşleri, çağdaş sanatta farklı yaklaşımların anlaşılması adına da önem taşımaktadır. Duchamp'ın hazır nesne üretimlerinde kullandığı nesneleri bir anlam ve bağlam dahilinde üretip üretmediği bugün de sanat alımlayıcısı tarafından sorulan sorular arasında yerini almaktadır. Sanatçı, sorgulatmak istediği konular için dikkat çekici bir zemin ve sembol oluşturma amacıyla da hareket emekte gibi görünmektedir. Duchamp'ın eserleriyle karşılaşan izleyici, estetik bir nesne gözleminden öte sanatın ne olduğu üzerine düşünmek zorunda kalmaktadır. Duchamp ise kendine ve alımlayıcıya yeni yollar göstermektedir.

“Duchamp, yapıtı sorunsal bir hale getirerek sanat sezgisinin işleyişine dikkat çekmiştir. Onun bu edimiyle yapıt olmanın anlamı, yapıtın nesnel varlığını aşarak arkasında yatan düşünsel etkinliğe dönüşür; yapıtla söylem sıkı sıkıya ilişki içerisindedir. Böylelikle yapıt ve anlam arası ilişki, sanatçı-yapıt-izleyici üçgeninin dışına çıkarak büyük dönüşüm geçirir. Yapıtın anlamı kendi tekilliğinde yahut üretici-alımlayıcı ile olan ilişkisiyle sınırlı kalmaz” (Çolak, 2019, s. 87).

Çağdaş sanat eserlerinin sanat alımlayıcısı tarafından anlamlandırılma sürecinde günümüzde de desteğe ihtiyaç duyabilmesi, akımlarla birlikte oluşan soruların sorulmaya devam ettiğinin göstergesi olarak görülmektedir. Her bir sanat yapıtı kendi disiplini içerisinde değerlendirilirken kendinden önceki akımlara ve tekniklere gönderme yapabilmektedir.

Sanat izleyicisi sanat eseriyle karşılaştığında geleneksel sanat eserlerinin dışında bir formu alımlama sürecinde sorularla birlikte düşünebilmektedir. Çağdaş sanat eserlerinin temelini ve tarihini bilmek, anlamlandırma süreci için gerekli olabilmektedir. Sanat alımlayıcısı sorgulama, estetik haz duyumu veya etkinlik gezisi amacıyla eserleri takip edebildiği gibi o alanda bir kültür birikimine sahip olmayı da isteyebilmektedir.

### 3.2. Postmodernizm

Postmodernizm, bir geçiş süreci olarak karşımıza çıkmaktadır. Dünya üzerinde 1960’lı yıllarda pek çok alanda geçişlerin meydana geldiği görülmektedir. Geçişler esnasında yaşanan değişimler kısa zamanda tamamlandığı için geçişlerin kendi içerindeki çelişik olma durumları sorgulanmaktadır (Yamaner, 2007, s.17). Geniş bir zaman aralığında incelenebilecek postmodernizm döneminde her kavrama yeniden anlam verilebildiği düşünüldüğünde bu dönemin karmaşık görünmesi ve zaman aralığında bazı şeylerin zor anlaşılması doğal kabul edilebilmektedir.

Edebiyat yazarı, eleştirmen ve akademisyen Ihab Hassan, eski zamanlarda önemli edebi tamamlayıcının ‘tesinde’ kelimesinin olduğunu belirtmektedir. Geline nokta da sosyolojik tamamlayıcı artık ‘post’ olarak görünmektedir (akt. Yıldız, 2020, s.23).

“Postmodernizm birçok düşünür tarafından ekonomik, psikolojik, politik ve filozofik boyutlara da sahip bir toplumsal olgu olarak ele alınmaktadır. İnsanların teknolojik gelişmenin yararları, dünyanın evre dengesi ve etkileri üzerine tartışmaya başlamasıyla beraber toplumsal yapıdaki sosyo-ekonomik değişimin varlığıyla birlikte düşünce ve anlayışlarda da bu akımın köklü değişiklikler meydana getirdiği kuramcılar tarafından kabul görmüştür” (Gündüz, 2015, s.12).

Postmodernizm dönemi modernizm sonrası olarak görülmektedir. Değişen yaşam koşulları, yaşanılan evre ve tarih akışında meydana gelen savaşlar ve toplumsal sorgulamalarla birlikte modernizm sonrasında köklü değişimler yaşandığı bilinmektedir. Bu değişimlerden etkilenen tüm alanlar içinde şüphesiz ki sanat alanları da dikkat çekmektedir. Bu değişimlerin hem toplumsal hem de sosyo-kültürel yapıyı etkilediği görülmektedir.

Görsel sanatlar alanında 1960’lı yıllarda postmodernizmin pop sanat ile başladığı düşünülmektedir. Postmodernizmin modern sanata tepki olarak ortaya çıktığı düşünülürken aynı zamanda modernizm içinde yer alan “Dada Sanat” akımıyla da benzer yaklaşımlar sergilediği görülmektedir. Modernizm akımında, dadaizm dışında kalan sanat eserlerinin seçkin konumda olduğu görülmektedir. Postmodern görüş, sanat eserlerinin seçkin bir konumda olmasına tepki göstermektedir ve tüm nesnelere sanat eseri olma niteliği yüklenmektedir. Modernizmde seçkin konumda olan ve öznelliği güçlü olan sanatçı, postmodernizmde farklı bir konumda yer almaktadır.

Postmodernizm anlayışında sanatçı ve izleyici arasında bulunan sınırların kaldırılmasına ve sanatçı öznelliğini zayıflatılmaya yönelik bir görüş bulunmaktadır (Huntürk, 2016, s.283).

“Yirminci yüzyılın son çeyreğinde kapitalist kültürde ortaya çıkan ve özellikle güzel sanatlar, felsefe ve sosyoloji alanlarında varlığını sürdüren Postmodernizm her şeyden önce bir başkaldırı hareketi olmuştur. Modernist sanat ve felsefe kuramlarının ve uluslararası üslubun yarım yüzyıl boyunca kurduğu egemenliğin tartışılmasına dayanan çağdaş bir sanat ve felsefe hareketi olarak ortaya çıkan Postmodernizm, “şu an”a ilişkin zaman algısı ve modernizme yönelik kötümser bakış açısıyla gündelik hayatın kültürü olarak varlığını sürdürmüştür” (Gündüz, 2015, s.15-16).

1960’lı yıllarda modernizm ve postmodernizm kavramlarının sıklıkla tartışıldığı görülmektedir. Bu dönemde toplumsal değişimler ve sanatın ifade biçimindeki farklılıkların belirgin olduğu gözlemlenmektedir. Modernizm sonrası postmodernizmde sanat dilinde yaşanan köklü değişimler ve estetik bakış açısındaki farklılıklar dikkat çekmektedir.

Sanat karşıtı olarak adlandırılan postmodernizmin içinde sanatsal üretimin ötesinde ticaret, teknolojiye dayanan kültür ve mekanik üretime de yer verildiği görülmektedir. Bu alanlarda kullanılan tekniklerin postmodern sanat yapıtlarında birleştiği görülmektedir (Yamaner, 2007, s. 43).

Postmodernizm döneminde sanatsal üretimin ötesinde tercih edilen yöntemler incelendiğinde bugün de bu yöntemlerin sanatın içinde olduğu gözlemlenmektedir. Her bir yenilik belli bir dönemin tanımlanmasıyla ortaya çıkarken bu yenilikler güncel olanın içinde de yer almaktadır.

Modernizm sonrası hızla gelişen ve 1960’lı yıllarda öncelikli olarak New York sanat çevrelerinde görülen ve ortaya çıkan tartışmalara bakıldığında postmodern kavramının modern sanat ve buna bağlı estetik karşıtlığının ifadesi olarak kullanılmaya başlandığı bilinmektedir. Postmodernizm ve modernizm üzerine yapılan tartışmaların ilk olarak bu dönemde ortaya çıktığı görülmektedir. Postmodernizm içinde kabul görmüş sanatsal estetik bakış açısının değiştiğine, bir kopuşa geçtiğine şahit olunmaktadır. Postmodern söylem ilk kez, modernist sanat ve estetik kavrayışa karşı bir eleştiri olarak görülmüştür. Modernizm, on dokuzuncu yüzyıl sonlarında Avrupa’da meydana

gelmiş olan belli türde sanatsal estetik anlayışı ifade etmektedir (Şaylan, 2016, s. 77-79).

Modernizm akımına tepki olarak doğduğu düşünülen postmodernizm akımı, her bir akımdan sonra izlenebilen akımlar gibi hareket etmektedir. Akımlara yapılan eleştirilere bakıldığında, bir sonraki görüş ve eleştiriler yine sanat olgusuna yatırım yapmakta ve sorgulama alanlarını genişletmektedir.

Danto'ya göre yalnızca postmodernizmlerden bahsedilmesi gerekmektedir. Ancak bu durumda tanıma ve sınıflama yeteneğimizin kaybolacağı ve postmodernizmin belirli bir üslubu işaret etmediği vurgulanmaktadır. Çağdaş sanat, büyük harflerle yazıldığında postmodernizmler arasındaki ayrımların aktarılmasını sağlayabilmektedir ancak bu da tanımlanabilir bir üslubun olmadığı ve hiçbir şeyin birbirine ters düşmediği duygusunu yaratmaktadır. Modernizmin sonrasındaki sanat, üslup bütünlüğünden yoksun görünmektedir. Bu nedenle de anlatsal bir yön belirlenmesi güç olabilmektedir. Bu yüzden bu tür sanata "tarihsel-sonrası sanat" denmektedir. Çünkü geçmişte yapılmış her şey günümüzde de yapılabilmekte ve tarihsel sonrası sanatın örneği sayılabilmektedir (Danto, 2014, s. 35).

Danto'nun görüşleri, klasik sanatın sona ermesiyle modernizmin ortaya koyduğu dönüşümü ve bu iki dönem arasındaki keskin farkı vurgulamaktadır. Ancak Postmodernizm döneminde belirsiz bir dönem skalasıyla karşılaşılmaktadır. Postmodernizmi okuma olanakları bize belirgin bir anlatı ve bakış açısı tayin edemiyor gibi görünmektedir. Danto'nun postmodernizmler söylemiyle dönemin sanat anlayışına da tek bir estetik bakış açısıyla yaklaşamayacağını ifade ettiği düşünülmektedir. Danto'nun postmodernizm dönemiyle meydana geldiği görülen karmaşa içinde, tarihsel süreçte sanat eserlerinin değerlendirilemeyeceği, dün ve bugün arasındaki farkların görülemediği ve eserlerin tüm zamanlardan izler taşıyabileceğini ifade ettiği düşünülmektedir.

Şahiner, Kuspit'e dayanarak modernizm sonrası karşılaştığımız sanatsal önermeleri daha önce üretilenlerin yinelenmesi olarak tanımlamaktadır (Şahiner, 2015, s.14). Postmodernizm dönemi araştırmalarında çeşitli kaynaklardan yararlanmak önem taşımaktadır. Bu dönem kendi içinde çeşitli alanlarla incelenebilmekte ya da meydana gelen değişikliklerin sanat eserleri üzerindeki değişimi gözlemlenebilmektedir. Bütünüyle ele alma noktasında dönemin getirdiklerini sistematik olarak anlamak

karışık görünebilmektedir. Şaylan belirli bir döneme dek etkin olan modern sanatsal estetik anlayışından kopma yaşandığını belirtmektedir (Şaylan, 1999, s. 48). Bu yönüyle postmodern sanatın anlatısını kavramak ve incelemek karmaşık görünmektedir. Modern sanat ve postmodern sanatın estetik bakış açısı neredeyse farklı iki türü karşılaştırmak gibi görünmektedir. Modernizmin belirli ve sınırlarının tanınır hali Postmodernizmde görülememektedir.

Postmodernizm üzerine çalışan düşünürlere bakıldığında özellikle sanat alanında anlamsal çözümlemelerle ilgilendikleri görülebilmektedir. Sanatın anlamı sorunsallaştırılmaktadır. Postmodernler sanat yapıtında anlam belirsizliğine eğilmektedir. Eser üzerinden yapılan çıkarımlara süpheli yaklaşılmaktadır (Çolak, 2019, s. 144).

Her şeyin yenisi ve sonrasını görebildiğimiz bu dönemin sınırları karmaşık görünmektedir. Postmodern dönem ve eleştirilerine bakıldığında bu tartışmaların ne zaman başladığı ve ne zaman bittiğini görebilmek kapsamlı araştırmalar gerektirmektedir.

### **3.3. Kavramsal Sanat**

Çağdaş sanat başlığı içerisinde üsluplarla birlikte farklı üslupların oluşturduğu sanat akımlarından da bahsetmek önem taşımaktadır. Araştırma kapsamında incelenen sanat eserleri, enstalasyon sanatının tarihsel gelişimini de içermektedir.

Kavramsal sanat, 1960'ların ortalarında ortaya çıkan ve sanatın geleneksel anlayışını köklü bir şekilde değiştiren bir sanat akımı olarak bilinmektedir. Bu akım, sanat eserinin fiziksel formundan ziyade sanatçının iletmek istediği fikir ve kavramlara odaklanmaktadır. Kavramsal sanatın en önemli özelliklerinden biri sanatın nesnesini fetişleşmiş bir nesne olmaktan kurtararak, sanatın düşünsel bir süreç olduğunu vurgulamaktır (Eyüpoğlu, 2024; Koca, 2017). Kavramsal sanat, geleneksel estetik ve biçim anlayışından koparak sanatın anlamını ve işlevini yeniden tanımlamaktadır (Oskay, 2018; İliden, 2020). Çeşitli toplumlarda sanat nesnesiyle ilişkilendirme hali farklılık göstermektedir. Sanat nesnesinin fetişleşmiş olduğu görüşünün geneli yansıtmadığını bilmek sanat tartışmalarına tarafsız bakabilmeyi beraberinde getirmektedir.

Kavramsal sanat araştırmalarında tarihsel sürece bakıldığında Duchamp ile hazır nesne kavramının sanatta yol açtığı sınırlılıklar ve sınırsızlıklar, farklı akımlarda da kendini göstermektedir. Çeşitli sanat akımlarında gelişen fikir farklılıklarının ifade biçimleriyle çağını ve sonradan gelen sanat akımlarını etkilediği görülmektedir. Örneğin kavramsal sanat yeni düzenlemeler ve yerleştirmelerle alışılmışın dışında sanat eserlerinin gözlemlenebildiği bir akım olarak görülmektedir. Aynı zamanda kavramsal sanat, sanat alımlayıcısının konumuna dair de ciddi farklılıklar meydana getirmektedir.

1960'lar ve 70'lerin kavramsal sanatçıları nesnelerden çok fikir ve kavramlara önem vermektedir. Kavramsal sanatçılar yüzyıllardır süre gelen estetiğin odak noktasında olan form yapısı ve görselliği dikkate almak yerine eserlerinde ortaya koydukları kavramları ön plana çıkarmaktadır (şendil, 2015, s.64).

Kavramsal sanatçıların eserlerinde kavramları ele almaları çeşitlilik göstermektedir. Örneğin Joseph Kosuth'un kavramsal sanat bağlamında sanat eserlerini dil ekseninde ele aldığı görülmektedir. Sanatçı, sanatın ve sanat yapısının sorgulamasına dair soru işaretleri oluşturmaktadır. Kavramsal sanat akımında kimi sanatçılar kelimeleri kullanırken kimi nesneler üzerinden kavramsal düşünce sistemini işaret eder nitelikte eserlerini sergilemektedir. Kavramsal sanat eserleri, metinler, kelimeler, fotoğraflar, diyagramlar üzerinden izleyiciyle buluşmaktadır. İzleyici, sanatın ve sanat yapıtının sorgulamasını yaparken esere dahil olmaktadır.

Kavramsal sanat, meta olarak görülen sanat eserlerine bir tepki niteliği de taşımaktadır. Sanatçılar metin ve beyanatları sergilemektedir. Joseph Kosuth akımın önde gelen sanatçılarından biri olarak sergilediği eserlerinde ifadenin formda olmadığını, fikirde olduğunu vurgulamaktadır. Sanatçı kavramsal sanat ekseninde sanatın ve kültürün güzellikten ve üsluptan öte dil ve anlam aracılığıyla nasıl oluşturulduğuna dair sorgulamalarla dikkat çekmektedir (Farthing, 2017, s. 501-502). Her bir sanat akımının kendinden önce gelen sanat hareketlerinden etkilenmekte ve kendinden sonra oluşacak sanat hareketlerini de etkilemektedir.

Kavramsal sanatın açtığı yol ve imkanlar, sanatçıya üslup ve ifade koşullarında neredeyse sınırsız bir imkan sunmaktadır. Sanatçı iletmek istediği mesajı, biçimi farklı malzemelerin akabinde farklı kombinasyonlarda da sunabilmektedir.

Kavramsal sanat sınırları ya da sınırsızlığı içinde ele alınabilecek eserler, sanatçının ve izleyicinin bakış açısında biçimin dışında yer alıyor gibi görünmektedir. Kavramsal sanatta sanatçının, bir fikrin ve düşüncenin sanatla ifade edilmesini, iletişim dilini, kendini gösterme halini farklı bir şekilde ilettiği gözlemlenmektedir. Sanatçı fikrini resim ve alışıldık görsel bir form aracılığıyla iletmek yerine kelimeler, yazı, farklı yerleştirmeler gibi tekniklerle ortaya koymaktadır.

Kavramsal sanat izleyicisi bu gibi akımların eserleriyle karşılaştığında bir fikrin gizeminde ve etkisinde kalırken aynı zamanda eseri anlamlandırma noktasında yabancılaşma çekebilmektedir. Bu durum anlamlandırma sürecinde bir sorun olarak algılanabilse de izleyicinin pasif bir konumda yer almaması dikkat çekmektedir.

Sanatçı- yapıt- izleyici arasındaki hiyerarşik ilişkinin değişmesi ve izleyicinin yapıtın tamamlayıcı bir unsuru olması sebebiyle anlam meselesinde temel faktör haline gelmesi, sanat- hayat arasındaki sınırların kaldırılması çabası şeklinde özetlenebilmektedir (Çolak, 2019, s.100).

Anlamlandırma sürecinde farklı bir yapıyla karşılaşmış izleyici eserin tamamlanması noktasında etkin bir rol almaktadır. Sanat-hayat arasındaki sınırların kaldırılma çabası ve düşüncesinin kavramsal sanatta ortaya çıktığı görülmektedir. Nesnelerden oluşan dünya ortamında eserlerin nesnelerin ötesine geçme fikri yani fikrin sanat olarak algılanışı bu düşüncenin bir neticesi olarak ortaya çıkmaktadır.

### **3.4. Video Sanatı**

1960'lı yıllar sonrasında gelişen televizyon, video ve bilgisayar gibi teknolojik donanımlı araçların, çevrede meydana gelenleri görsel olarak anlamlandırma aracına dönüştürdüğü görülmektedir. Nam June Paik video sanatının kurucusu olarak bilinmektedir. Sanatçı 1970'li yıllarda televizyon heykellerini sergilemektedir. Sanatçı çevresel faktörlerin resim ya da filme oranla televizyon ortamında daha etkili görüldüğünü ifade etmektedir (Şahiner, 2013, s.37-40).

Video sanatında alışlagelmiş sanat eserlerinin televizyon ve ekran aracılığıyla farklı bir perspektifte konumlandırıldığı görülmektedir. Video yerleştirmesiyle eser üreten sanatçılar videoyu bir sanat nesnesinde olduğu gibi izlenmesi istenen noktaya ve etkiye yerleştirmektedir. Bu yönüyle video sanatı da enstalasyon niteliği kazanmaktadır.

İmgeler, renkler gibi görsel etkilerin yanı sıra anlatı için seçilen nesneler klasik sanat pratiklerinin ötesinde ekran aracılığıyla alımlayıcıyla buluşmaktadır.

Video sanatı öncülerinden biri olan Woody Vasulka video için elektirik görüntünün eşsiz belirli bir tavrı olduğunu ve elektronik görüntünün akıcılığını dile getirmektedir. Sanatçı videoyu şekillendirilebilen bir kil, sanat ortamı ve sanat materyali olarak ele almaktadır (akt. Altunay, 2013, s.238).

Video sanatını incelerken zaman olgusundan da bahsetme gerekliliği doğmaktadır. Sanat disiplini olarak ele alınan bu sanat alanı, tekniği doğrultusunda işin içinde geçip giden zamanı görünür kılmaktadır. Birbiri ardına akan görüntülerden oluşan videoda görüntüler kaydedilmektedir.

Görüntülerin saklanması ve yinelenebilmesi, sanatsal ortamda sanat yapıtı üzerinde zaman sorununu görünür kılmaktadır. Videonun yapısında bulunan zaman içinde tekrarlanabilen sınırlandırılmış süre konusu, sanat nesnesini alımlamada da yeni bir kavrayışı beraberinde getirmektedir (Yılmaz, 2018, s.12).

Anlatı biçimlerinin çeşitlenmesiyle kapsamlı bir tarih aralığı sunan video sanatının da tüm dünyada etkisini gösterdiği ve yeni sanat pratikleri arasına katıldığı görülmektedir.

Türkiye'nin 1990'lı yıllarda video sanatıyla tanıştığı görülmektedir. Video sanatının, çağdaş sanat pratiklerinin genişlemesinde etkili olduğu görülmektedir. Video sanatı sinemanın resim alanında aldığı plan, alan ve kadraj gibi kavramlara da yeni yaklaşımlar kazandırdığı görülmektedir. Sanat ve eğitim organizasyonlarında video sanatı etkisi görülmektedir (Özdemir-Satıcı, 2020)

2000'li yıllarda köklü eğitim kurumlarında meydana gelen yenilikler bazında Video Sanatı etkisi gözlemlenmektedir. 2008 yılında Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi, Resim İş Eğitimi Anabilim Dalı girişinde bulunan video koridorunun Ferhat Satıcı'nın yenilikçi yaklaşımıyla meydana geldiği bilinmektedir. Gün içerisinde birbirini takip eden videoların yer aldığı bu koridor Eğitimde Yeni Medya Dersi kapsamında yürütülmekteydi. Seçmeli ders olarak alınan bu ders Ferhat Satıcı'nın yürütücülüğünde ilgisi olan tüm öğrencilere açık tutulmaktaydı.

### 3.5. Arazi Sanatı

Arazi sanatı dönemin sanat akımlarından ve koşullarından etkilenmiş sanat akımlarından biri olarak ortaya çıkmaktadır. İnsan ve doğa ilişkisi ekseninde doğanın sınırları dahilinde eserler üretimi aynı zamanda doğa için doğayla birlikte düşünmeyi de kapsamaktadır. Dönemin sanat hareketlerinden hem farklı hem de ifade şekillerinin benzerlik noktasında eser üretme biçimleri çeşitlenerek kendini göstermektedir.

Arazi sanatı (land art) kavramı, genel olarak sanatçıların doğaya müdahaleleri şeklinde anlaşılmaktadır. Doğa -resimde olduğu gibi- tasvir edilmek yerine bizzat sanatsal tasarımın aracı haline getirilmektedir. Devasa açık hava enstalasyonları için kepçe ve kamyon gibi ağır araçlardan da yararlanılmaktadır (Saehrendt & Kittl, 2012, s.42).

Çevreci hareketlerle eş zamana rastlayan arazi sanatı, 1960'lı yıllarda sanat ve araziyi kapsamlı olarak bağdaştıran bir sanat akımı olarak görülmektedir. Sanatçıların insan eli değmemiş alanlarda doğal dünyanın doğrudan tecrübesi için anıtsal heykeller üretebilecekleri yer arayışında oldukları bilinmektedir. Dönemin kavramsal ve minimalist sanatçılarının da etkisinde kalan sanatçıların, insanın yer küre ile ilişkisini yeniden düşündüğü ve yer küreyi odak noktası haline getiren sanat eserleri üretmeye başladıkları görülmektedir (Şendil, 2015, s.39).

Arazi sanatında sanatçının doğanın temsilini araştırmak yerine doğayı kullandığı, malzeme ve mekan olanaklarını da doğanın içinde çözümlediği görülmektedir. Sanatçılar fotoğraf, diyagram ve metinleri eserleri bağlamında kullanmaktadır (Farthing, 2017, s. 532-533).

Sanatçı, eser ve izleyici ekseninde ele alabileceğimiz arazi sanatı estetik beğenin ötesinde deneyim ve doğaya ait sorgulamaları da odağına almaktadır.

Sanatçıların doğaya müdahaleleriyle yer küreye yönelik düşünme biçiminin ve sorgulama olanaklarına ilişkin sınırların zorlandığı düşünülebilmektedir. Kendi dilinde ve her şeyin temelinde yer aldığı düşünülen yer kürenin, yaşam alanlarında nasıl değerlendirildiği, müdahalelerle ne duruma geldiği düşünülmesi gereken bir durum olarak görülmektedir. Sanatın etkili ve izleyiciyi içine alan iletişimiyle ortak bir dil oluşturulması izleyiciyi ve yer küreyi eşit duruma taşıyabilmektedir.

Arazi sanatı, yeryüzü sanatı, çevre sanatı, toprak sanatı gibi farklı isimlerle karşılaşılan bu yaklaşımın temelinde eser üreten sanatçıların geleneksel galeri mekanlarına karşı

tepkisinin yanı sıra 1960'lı yıllarda gelişmeye başlayan çevreci hareketinin etkisi bulunmaktadır. Yirminci yüzyılın ikinci yarısında endüstriyel gelişmenin olumsuz etkilerinin daha çok hissedilmeye başlandığı bilinmektedir. Arazi sanatı teknolojik hızın tehlikeye varan boyutlarını düşünmeye çağrı yapmaktadır. Çevre sanatı doğayı görünür hale getiren, doğaya dair bilinçlenmeyi amaçlayan ve teknolojinin karşısında doğayı onurlandıran bir yaklaşımın sonucu olarak görülmektedir. Kimi sanatçıların madencilik faaliyetleri ya da göllerin çeşitli amaçlarla kullanılması sonucu ortaya çıkan zararları ve kirliliği önlemek adına arazi sanatı gibi çözüm önerileri sundukları bilinmektedir (Antmen, 2008, s.251-258).

Çevresel sanat iç çevresel sanat ve dış çevresel sanat olarak iki grupta ele alınabilmektedir. 1965'li yıllarda sanatçıların doğaya yönelmesiyle yeni bir anlayış ortaya çıktığı görülebilmektedir (Demirkol, 2008, s.165). Çevreye dair malzemeleri galeri mekanında sergileyen farklı sorgulamalara kapı açan sanatçıların sayısının kayda değer oranda arttığı bilinmektedir. Çevre sanatının iç ve dış mekan olarak yaklaşımları yine çevreye dair sorgulamalar içermektedir.

### **3.6. Süreç Sanatı (Doğa Değişimi)**

Süreç kavramı 1960'lı yıllar içinde ve sonrasında sanat eserinin özü, kendisi olarak görülmektedir. Kimi zaman da sanat eserinin, sanatın ne olduğu üzerine sorgulamalarda bulunmak, kavramak adına sanat eserinin oluşumu ve eseri sanat kategorisinde değerlendirmeye koyan koşulların ne olduğu üzerine düşünme eylemi olarak karşılaşılmaktadır. Süreç Sanatı gibi sanat akımları ele alındığında nesnel varlığıyla ortaya konmuş sanat eserinin aksine yapıtın meydana gelişine sebep olan koşullar ve ortaya çıkaracağı farklı algılayış türevlerini genişletmektedir (Sarı, 2016, s.25). Süreç kelimesi oluş, değişim ve dönüşümü çağrıştırmaktadır. Sanat eseri nesnesinin zaman olgusuyla hareket ettiği ve süreç içinde değişimden geçtiği gözlemlenmektedir.

Hazır nesne kavramından sonra sanatın nesnesizleşmesi tutumuyla farklı sanat akımlarıyla karşılaşılmaktadır. Süreç sanatında yapıtlar üreten sanatçıların enstalasyon sanatı, kavramsal sanat, arazi sanatı gibi akımlar çerçevesinde değerlendirilebilecek yapıtlar ürettikleri görülmektedir.

Süreç sanatının önemli temsilcilerinden biri olan Joseph Beuys yaşamsal alan ve nesnelere yaklaşım üzerine tekrar düşündürmektedir. Nesneler, üzerlerinde taşıdıkları izler ve değişebilir olma özellikleriyle bütünlüğü işaret etmektedir. Güncel yaşamda sıradan olmanın ötesinde nesneler, yaşamsal alanın izini üzerlerinde taşıdıkları için düşünsel önerme de sunmaktadır. Nesneler temelde yaşamsallık içerdikleri için keyfi olarak düzenlediklerinde bile anlamsal bir dizge meydana getirmektedir. Nesneler düz anlamlarının yanı sıra yan anlamsal olarak yeni bir örüntü oluşturmaktadır (Şahiner, 2013, s.139). Süreç Sanatının dinamiklerini anlamak sanatçılar ve eserlerini gözlemlemek aracılığıyla da gelişebilmektedir.

Kavramsal sanatın önemli bir bölümünü oluşturan süreç sanatı eserleri, farklı anlayıştaki sanatçıların, nesnelerin alışılmış kullanımları dışında yağ su toprak keçe ve doğaya ait diğer materyallerin şekillendirmesiyle oluşmaktadır. Bu malzemelere ek olarak yumuşak malzemeler de kullanılmaktadır. Malzemelerin bir kısmı doğal değişimlere neden olan mantar, korozyon gibi süreçlere neden olmaktadır. Değişim içindeki eser ve süreçler, sanatçılar tarafından fotoğraflar aracılığıyla izleyiciyle buluşturulmaktadır (Demirkol, 2008, s.168). Tuval, heykel malzemeleri dışında doğanın kendisinin malzeme olarak kullanılması ve sanatçıların kendi üsluplarıyla malzemeleri şekillendirmesi dikkat çekmektedir.

Süreç sanatı ekseninde eserler ortaya koyan sanatçıların araştırmaları ve eserleri incelendiğinde nesneler, farklı bağlamlarda ve mekanlarda ortaya çıkmaktadır. Üretilen sanat yapıtlarının değişip dönüşerek sergilenme durumunda da oluşumuna devam ettiği gözlemlenmektedir.

Duchamp sonrası karşılaşılan sanat eserleri aşına olunan modern sanat dönemi ve önceki dönemlerin kriterlerinden farklı olarak değerlendirilebilmektedir. Sanat eserinin nesnesizleşmesi ve bunu izleyen süreçte izlediğimiz kavramsal sanat, süreç sanatı ve enstalasyon sanatı gibi başlıklar çağdaş sanat başlığı altında toplanmaktadır. Modern sanat sonrasında izlenen değişimler, sanat akımlarında yer alan eserlerde benzerlik göstermektedir.

### **3.7. Yerleştirme / Enstalasyon Sanatı**

Günlük konuşma dilinde 1960'lı yılların sonuna doğru rastlanan “enstalasyon” sözcüğünün kökleri sanatçı Marcel Duchamp’a dek uzanmaktadır. İlk başlarda

yerleştirmeler galeri mekanlarında yapıldığından dolayı tarihte mekana özgü eserler olarak yerini almaktadır (Farthing, 2017, s.504).

1960'lı yılların kültürel dönüşümü içinde sanat üretimlerinin geçirdiğı yoğun değışim, sanat eserlerinin sergilendiğı mekanların yapısını, kurallarını ve sınırlarını etkilemiş görülmektedir. Mekanların zamanla sanatçıların oluşturduğu duruma uyum sağladığı gözlemlenmektedir (O'Doherty, 2021, s.10).

Enstalasyon sanat eserleri çevre düzenlemeleri, mekan yerleştirmeleri, mekan düzenlemeleri olarak gözlemlenmektedir. Anlatım dilinin çevre ve mekanla beraber sunulmasıyla enstalasyon sanat eserlerinin izleyiciyle aktif bir şekilde iletişime geçmektedir.

Enstalasyon sanatı, mekanla beraber ve izleyicinin sürece dahil olmasıyla gerçekleşmektedir. İç veya dış mekanda sergilenen enstalasyon yapıları, geleneksel sanat anlayışından uzak bir biçimde, sanatçılar tarafından seçilen herhangi bir malzemenin sanat yapıtına dönüştürülmesiyle oluşturulabilmektedir (Tatlı, 2023, s.18).

1960'lı ve 70'li yıllardaki mekan enstalasyonları ve çevre düzenlemelerinin amacı, sanatsal işlerin toplumsal bağlamını yeniden oluşturmak olarak görülmektedir. Mekanın tamamını kapsayan, ziyaretçiyi de dahil eden sanat eserleri klasik sanat akımlarından farklı değerlendirilmektedir (Saehrendt & Kittl, 2012, S.42).

Enstalasyon, yerleştirme sanatı, sanatçının mekan olanaklarında ve mekanı oluşturma yetisiyle de hareket ettiğı, eserini bir bütün olarak ele aldığı ve zaman zaman izleyiciyle etkileşimli bir şekilde buluşturduğu bir düzen ağı olarak görülebilmektedir. Sergileme ve eser düzenlemeleri, yerleştirmelerde çeşitlilik göstermektedir. Bu çeşitliliğin, eserlerin biricikliğiyle doğru orantılı olduğı düşünölmektedir. Sanat akımları içerisinde kavramsal sanat sonrası enstalasyon sanatında bazı farklılıklar görülebilmektedir.

Enstalasyon sanatında sergileme alanı bütünüyle sanatçıya bırakılmaktadır. Sanatçı eserlerinin tümünü bir düşünceyi sanat alımlayıcısına aktarmak niyetiyle düzenlemektedir. Kimi sanatçılar bazı konular için dağınıklığı seçebilirken kimi sanatçılar ise yeni bir anlayışa dikkat çekecek şekilde sergiye dair öğeleri bütünün bir parçası olarak kompoze edebilmektedir. Bu tarz yaklaşımlar pek çok sanatçada görülebilmektedir (Demirkol, 2008, s.175).

Sanatçı eserini oluştururken ve sergilerken mekanı ve yerleştirme olgusunu eserin bir ihtiyacı olarak da düzenleyebilmektedir. Bazı formların konumlanması, birbiriyle ilişkisi ve izleyiciyle buluşma hali eserin hem form alışına hem de anlatısına dahil olabilmektedir. Dönemler içerisinde enstalasyon sanatı kendi içinde de çeşitlilik gösterebilmektedir.

Yerleştirme 1970 yıllarından sonra sanatın bir çeşidi olarak kabul görmektedir. Daha önceleri galeri mekanlarında sergilenecek sanat yapıtlarının mekansal bağını ve eserlerin gerçek bir mekanda nasıl düzenleneceği işaret edilirken, sonraki dönemlerde yerleştirme düşüncesinin eser ve mekan arasında çakışık bir bağ kurduğu görülmektedir. Yerleştirme burada farklı mekansal özellik gösterirken, eserin mekan içerisinde mekanla olma durumunu da betimlemektedir (Sarı, 2016, s. 52).

Sanat eserlerine bakıldığında fark edilen çeşitlilik, eserlerin anlamlandırılma süreçlerinde de kendini göstermektedir. Enstalasyon sanatında eserin içinde ve etkileşim alanında kendini bulan sanat alımlayıcısı, bir yapıtla karşılaşmanın ötesinde mekanda bir deneyim yaşadığı gerçeğiyle yüzleşmektedir.

İlya Kabakov Yerleştirmeler Üzerine isimli makalesinde Robert Storr ile söyleşisinden yerleştirme sanatıyla ilgili sanata aşina olan herkesin bir resimle karşılaştığında esere nasıl bakacağını bildiğini, bu durumun bir yönteminin bulunduğunu, eğitim ve deneyime dayalı bir metot içinde olduğundan bahsetmektedir. Yerleştirme sanatında ise sanat izleyicisinin esere yaklaşımda nasıl bir yöntem izleyeceğini bilmediğini belirtmektedir (Harrison & Wood, 2011, s. 1233).

Enstalasyon sanatında anlamlandırma durumu ele alındığında izleyicinin farklı bir yerden baktığı görülebilmektedir. Sanat alımlayıcısının alışık olduğu resim sanatının eski tarihlere dayanması ve izleyen için geliştirilmiş metotlarla karşılaştığı sanat eserlerini anlamlandırabilmektedir. Enstalasyon sanatının 1970’li yıllarda sanat dünyasında yerini almasıyla sanat izleyicisi daha önce karşılaşmadığı eserleri izleyen konumunda görülmektedir.

Robert Storr 1991 yılında MOMA’da “Yerleştirmeler” işini yaptığında açıklama yazısı ile yerleştirme işine nasıl bakılacağını tarif edilmesinde sanatçının farklı bir yol izlemeyi seçtiğini, sanat alımlayıcısının nerede olduğunu bilmediği bir uzamda imgesel bir şekilde bir araya getirerek aktarmayı varsayılmaktaydı. Bu durumun

olanakları resim sanatında izlenebiliyorken yerleştirme sanatında görülememektedir (Harrison & Wood, 2011, s. 1234).

Hicky'e göre sanat başka alanlar gibi dışarıdakine korunaklı görünmemektedir. Stallabrass bu belli ölçüde hak vererek ticari işleyişte dahi birçok insanın sanatın işleyişini idrak edebildiğini ifade etmektedir. Ancak galeri ziyaret etmek için eğitim ön koşul olarak görülmektedir. Sanat kendini tüm düzeylerde kitle kültürüne karşı tanımlamaktadır. Sanat tarihine karmaşık göndermelerde bulunduğu izleyicinin bilgili olması beklenmektedir (Stallabrass, 2009, s.151-152).

Sanat eserlerinin izlenme ve anlamlandırma süreçleri çeşitlilik göstermektedir. Kültürel farklılıklar, öğrenme biçimleri gibi faktörlerin de etkisiyle izleyici ve sanatçı arasındaki ilişki değişebilmektedir. Enstalasyon sanat eserleri Doğu Avrupa yerleştirmelerinde ve Batı yerleştirmelerinde birbirlerinden farklılık göstermektedir. Batılı yerleştirmelerin nesneye yönelik olduğu görülürken, Doğu Avrupa yerleştirmelerinin uzam ve durum atmosferine yönelik olduğu gözlemlenmektedir.

Sanat eserleri üzerine yapılan eleştirilerin birden fazla sebebi ve dinamiği olmakla birlikte bu değişkenlerin her birinde derinleşmek mümkün görünmektedir. Tarihle, kültürle, psikolojiyle, sosyolojiyle, ekonomiyle, coğrafyayla ve birçok alanla iç içe olan sanatın çeşitli tartışmaları beraberinde getirmeye devam edeceği düşünülmektedir.

### **3.8. Türkiye’de Çağdaş Sanat**

Türkiye’de çağdaş sanatın tarihsel gelişimi ele alındığında, dönemsel ayrımların yapılmasının kuramsal bir zorunluluk olarak ortaya çıktığı görülmektedir. Sanat literatüründe "çağdaş" kavramına yüklenen anlamın, Osmanlı’nın batılılaşma sürecine kadar uzanan tarihsel bir arka plana sahip olduğu kabul edilmektedir. Bu tarihsel süreç içerisinde Türk resim sanatının geçirdiği dönüşümlerin belirli evreler aracılığıyla izlenebildiği anlaşılmaktadır. Modernist etkilerin hem Osmanlı’nın son dönem sanat üretiminde hem de Cumhuriyet’in erken dönem sanatında güçlü biçimde hissedildiği gözlemlenmektedir. Sanatçıların farklı kültürel ve coğrafi kaynaklardan beslenerek karşılıklı etkileşim içinde oldukları, bu etkileşimlerin ise hem yazılı belgeler hem görsel sanat eserleri aracılığıyla takip edilebildiği saptanmaktadır.

Modern, çağdaş, güncel kavramları genel sanat tarihi çerçevesinde dönem ve belli bir tür sanat yapma şeklini betimlerken, Türkiye’deki sanat tarihi kaynaklarında birbirinden ayrılan dönemler olarak ortaya çıkmaktadır. Büyük dönemler modern, çağdaş ve güncel olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanat tarihi yazımında 1970 öncesinde büyük dönemler, 1970 sonrasında çağdaş ve güncel olarak iki büyük dönem olarak ele alınmaktadır (Özpınar, 2016). Türkiye sanat tarihi dışında “güncel” kelimesi, belirli bir dönemi değil, günümüzdeki zaman ve dönemi işaret etmektedir.

Batı toplumlarındaki sanatsal gelişmelerden farklı bir seyir izleyen Türkiye'deki sanat hareketlerinin, çağdaş sanat bağlamında özgün bir şekilde ele alınması gerekmektedir. Batılılaşma sürecinde Türk resim sanatının gelişimine katkı sağlayan sanatçıların, sanat ortamının zenginleşmesinde önemli rol oynadığı vurgulanmaktadır. Bununla birlikte, Türkiye’nin sanat tarihi yazımındaki eksikliklerin günümüzde eleştiri konusu olduğu bilinmektedir.

Tarihte süre gelen değişikliklerle sanat alanında farklı konu ve üslupların oluştuğu görülmektedir. Bu durum çağdaş Türk sanatında da yer almaktadır. Sanatın, sanatçının ve toplumsal olayların dinamikleri gereği oluşan değişiklikler ve oluşumlar doğal bir süreç olarak karşılanmaktadır.

Türkiye’de çağdaş sanat başlığı altında belirli dönemlerden bahsetmek gerekliliğinin doğduğu görülmektedir. Çağdaş kavramı, günümüze ait olan anlamını çağrıştıır ve bu kavramın sanat alanında kendini gösterdiği yerin Osmanlı döneminde yaşanan Batılılaşma hareketleriyle birlikte başladığı görülmektedir. Bu noktada Türk resim sanatının, köklerinden bu yana pek çok aşamadan ve değişimden geçtiği izlenebilmektedir. Fakat Batılılaşma hareketleriyle başlayan süreçte, modernizmin Osmanlı’nın son döneminde ve Cumhuriyet’in ilk dönemlerinde yaşamış sanatçıları etkilediği açıklıkla görülebilmektedir. Birbirini etkileyen sanatçıların farklı coğrafyalardaki farklı kültüre ait eserlerden esinlendiği hem çalışmalardan hem de yazılı kaynaklardan takip edilebilmektedir.

Batı toplumlarından farklı şekilde süregelen sanatsal faaliyetler ve ilerlemeler Türkiye’de çağdaş sanat başlığı altında Türkiye’ye dair süreçlerin paylaşılmasını da gerekli kılmaktadır. Batılılaşma hareketleriyle birlikte Türk resim sanatının gelişmesine ve yayılmasına öncülük eden sanatçıların Türkiye’deki sanat ortamını

geliştirmesi önem taşımaktadır. Bununla birlikte Türk sanat tarihi yazımının eksikliği noktasında eleştiriler devam etmektedir.

Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş aşamasının, yalnızca siyasi ve sosyal dönüşümlerle değil ayrıca sanat alanındaki gelişmelerle de şekillendiği izlenmektedir. Bu dönemde, sanatın yeni bir ulus kimliği oluşturma çabalarının önemli bir parçası haline geldiği görülmektedir. Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte sanatın toplumsal ve kültürel dönüşümdeki rolü, özellikle Batılılaşma ve modernleşme süreçleri bağlamında da ele alınmaktadır.

“Sanatın ideolojik boyutlarının, Cumhuriyetin kurucu lideri Mustafa Kemal Atatürk'ün sanata bakış açısıyla da ilişkilendiği görülür. Atatürk sanatı, ulusal kimliğin inşasında önemli bir araç olarak görmüştür. Bu dönemde, sanatın yalnızca estetik bir faaliyet değil toplumsal bir sorumluluk taşıdığı düşüncesi yaygınlaşmıştır. Huri Kiriş ve Büyükgüner, Cumhuriyet döneminde Türk resim sanatının köklerini ve gelişimini ele alırken “Cumhuriyet'in getirdiği paradigma değişimi Türk ulusunun kendine ait bir sanat formu olarak Batılı anlamda bir resim geleneğinin oluşmasını sağlamıştır” (Kiriş & Büyükgüner, 2023). Bu ifade Cumhuriyetin sanata olan yaklaşımını ve bu yaklaşımın Türk sanatının gelişimindeki etkisini açıkça ortaya koymaktadır.

Türkiye'de çağdaş sanat ve gelişimi hem kültürel hem de sosyal dinamiklerin etkisiyle şekillenen çok katmanlı bir süreç olarak görülmektedir. Bu süreç sanatın sadece estetik bir ifade biçimi olmanın ötesine geçerek toplumsal ve politik meselelerle etkileşime girmesiyle derinleşmektedir. Çağdaş sanatın Türkiye'de özellikle yirminci yüzyılın sonlarından itibaren küresel sanat akımlarının etkisiyle önemli bir dönüşüm yaşadığı görülmektedir. Bu dönüşüm, sanatın üretiminden sergilenmesine ve ticaretine kadar birçok alanda kendini göstermektedir. Türkiye'de sanatın gelişme sürecinde, eğitimin önemli bir yer aldığı görülmektedir.

Türkiye'de alınan eğitimle yurt dışına giden sanatçıların oradaki sanat konularına yabancı kalmadığı bilinmektedir. Sanatçıların akademide aldıkları eğitimin ilerici bir yönlendirme sunarak onların yeniliklere yaklaşabilmelerine olanak sağladığı görülmektedir. Sanatçıların sanat akımlarına ilgiyle yaklaşabildiği kabul edilmektedir. Minimal sanatın devamında yer alan kavramsal sanat ve bu gibi akımlara ait sergilerin 1970'li yılların başında sanatçılar üzerinde farklı bir etki oluşturduğu görülmektedir. Felsefi, göstergebilimsel ve dilbilimsel birtakım çalışmaların da bilinme ihtiyacından

doğduğu görülmektedir. Sanatçıların, o zamanın sanat anlayışını anlamaya çalıştığı, çevirilerin yapıldığı, yazıların yazıldığı ifade edilmektedir. Türkiye'deki sanatın yenilenmesi görevini akademinin tek kurum olarak üstlendiği ve bu sebeple de İstanbul Sanat Bayramı'nın gündeme geldiği görülmektedir (Aysan, 2001).

İstanbul Sanat Bayramı, Türkiye'de sanat ortamı için önemli bir noktada durmaktadır. Bu bayram, 1977 yılında akademi tarafından başlatılan disiplinlerarası bir sanat etkinliği olarak görülmektedir. Sergi, sempozyum ve çeşitli sanat etkinlikleriyle bilinen İstanbul Sanat Bayramı'nın çağdaş sanat anlayışının oluşmasına katkı sunmayı amaçladığı görülmektedir.

1977-1987 yılları arasında iki yılda bir düzenlenen İstanbul Sanat Bayramı'nın, başta finansman sorunları olmak üzere çeşitli nedenlerle uzun bir süre gerçekleştirilemediği, ancak, Türk Güzel Sanatlar Vakfı'nın maddi katkısıyla bu etkinlik kapsamında önemli bir yer tutan 7. Yeni Eğilimler Sergisi'nin düzenlendiği görülmektedir. Bu sergilerin, geleneksel sanat anlayışlarının dışına çıkılarak özgün ve deneysel yaklaşımların sanat ortamına kazandırılması amacıyla yapıldığı belirtilmektedir. Serginin, genç sanatçıların yaratıcı potansiyellerinin yansıtılması ve güncel plastik sanatların durumunun ortaya konması bakımından önem taşıdığı vurgulanmaktadır. Sergi ile, ülkenin zaman zaman durağanlaşan sanat ortamına canlılık kazandırılmasının hedeflendiği düşünülmektedir (Gökçe, t.y.).

İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi tarafından çağdaş sanatın dinamiklerini belirlemek, sanatı halkla buluşturmak ve yaygınlaştırmak amacıyla İstanbul Sanat Bayramı kapsamında düzenlenen Yeni Eğilimler Sergileri, Türk sanat tarihinde önemli bir yere konumlandırılmıştır. 1975-76 yıllarında oluşturulan Planlama-Programlama Grubu tarafından yapılan araştırma doğrultusunda, kurumun geleceğine dair öneriler geliştirildiği ve bu çalışmaların 1977'de yayımlanan bir raporla sunulduğu görülmektedir. Aynı yıl ilk kez düzenlenen Sanat Bayramı'nda, sanatın evrensel ilişkiler içinde değerlendirilmesinin ve toplumla bütünleştirilmesinin hedeflendiği bilinmektedir. Sanat Bayramı'nın temel etkinlikleri arasında sempozyumlar, sergiler, konserler ve tiyatro gösterileri yer almaktadır. 1977-1987 yılları arasında düzenli olarak gerçekleştirilen Yeni Eğilimler Sergileri'ne Sanat Bayramı'nın kesintiye uğraması nedeniyle ara verildiği, son olarak 7. serginin 1994 yılında düzenlendiği yazılı kaynaklardan okunabilmektedir (Bilgin, 2008).

Uzun bir süre olarak sayılabilecek bu sanat etkinliklerinin Türkiye'nin siyasi ve sosyal yapısındaki değişimlerle eş zamanlı olarak ilerlediği görülmektedir. Devletin sanatçılara olan desteğini çekmesiyle sanatçıların her şeyin değişmeye devam ettiği ortamda farklı alternatiflere yöneldiği görülebilmektedir.

1950 ile 1980 arasındaki yıllar, Türkiye'de siyasi ve sosyal dönüşümlerin etkilerinin en yoğun yaşandığı dönem olarak görülmektedir. Bu süreçte hem devlet hem sanatçılar hem de sanat dönüşüm sürecine sokulmaktadır. Cumhuriyet ile yerleşmeye başlayan sanata ve sanatçıya verilen devlet desteğinin bu dönemde giderek azaltıldığı gözlemlenebilmektedir. Bu durum, sanatçıların varlıklarını sürdürebilmeleri için yeni arayışlara yönlendirilmesine neden olmaktadır. Nitekim sivil geleneğin henüz geliştirilmediği Türkiye'de, devlet eliyle yaklaşık yirmi beş yıl boyunca kurumsallaştırılmış olan sanattan devlet desteğinin 1950 sonrasında hızla çekilmesi, bu dönemi sanat ve sanatçılar açısından son derece önemli kılmaktadır. Aynı zamanda, bu süreçle birlikte yeni arayışlara yönelmekte ve Türkiye'de sanatın özerkleşme süreci başlatılmaktadır (Koyunoğlu, 2018, s.1).

Çağdaş Türk sanatının gelişim aşamalarının Batı'daki gibi kaotik akımlar karışıklığında ilerlemediği görülmektedir. Ancak etkili bir yorum düzeyine de ulaşamaması Türkiye'nin her alanda ortaya koyduğu çağdaş gelişmelerin sorunsallarla çevrili olmasıyla ilişkilendirilmektedir (Tansuğ, 1999, s.363).

Türkiye'deki çağdaş sanat ortamının gelişmesinde özel kurumların sanatçılar aracılığıyla harekete geçtiği ve hem bireysel hem kolektif olarak sergilerin, çeşitli sanat organizasyonlarının düzenlendiği görülmektedir. Sanatçıların üretirken sergiler açmayı kendi iletişimleriyle devam ettirdikleri görülmektedir.

Çağdaşlaşma, ilk olarak aydın kesimler tarafından benimsenmekte ve milliyetçilik ülküsüyle hızlandırılarak evrensel olana odaklanan bir sentez oluşturulmaktadır. Batıdaki modellere uygun şekilde düzenlenen, 1795 yılında kurulan Mühendishane-i Berrî-i Hümayûn, sürecin başlangıcını tarihlemek açısından önemli görülmektedir. Fakat bu kurumun tek alternatif olmadığı vurgulanmaktadır. Türkiye'de yenilenme süreci genellikle batılılaşma ile ilişkilendirilmekte ve biçim değişimlerinde Avrupa'nın tek belirleyici olduğu yönünde önyargılar oluşturulmaktadır. Türk çağdaş sanatı, tarihsel köklerinden tamamen koparılmamakta, özellikle İslami çağlardaki biçimsel dinamiklerin yenilenme sürecinde etkili olduğu görülmektedir. Batıdan

alınan modern unsurlar, malzeme, teknik ve biçim açısından içsel dinamiklerle sentezlenmektedir. Biçimsel farklılaşmalar, iç gelişim süreciyle beraber ilerlemektedir. Türk çağdaş sanatında yeni kaynak ve model arayışları, çağdaş değişimlerin temel sebebi olarak görülmekte ve sosyo-ekonomik eksiklikler nedeniyle yanlış değerlendirmelere yol açabilmektedir. Türkiye'nin son iki yüzyıllık sanat gelişiminde, yalnızca Batı etkisinin değil tarihsel geleneklerin de belirleyici olduğu söylenmektedir (Tansuğ, 1996, s.11).

Sanat tarihinde takip edilen akımlar, toplumsal olaylar ve toplumların düşün dünyalarından hareketle ortaya çıkıp çeşitlenirken, bu gibi olayların sebep olduğu tartışmalarda konunun takipçisi için de derinlemesine bir alan sunmaktadır. Türk sanatının neden kendi dinamiklerinde gelişemediği gibi bir eleştirinin yanında, tüm dünyada olan bitenle eş zamanlı olarak değişip dönüştüğünü ileri sürmek de bir görüş olarak belirtilebilmektedir. Dinamizmi yüksek olaylar neticesinde meydana gelen değişimleri, tek bir döneme ya da birkaç sanatçının tutumuna bakarak incelemenin ötesinde dönemin gereklilikleriyle ele almak bütüncül yaklaşım açısından önem taşımaktadır.

Akademide eğitim alan ve eğitimini tamamlamış sanatçıların hem akademinin yenilikçi ortamı hem uluslararası etkileşimleri aracılığıyla, çağın gerekleriyle ürettikleri görülmektedir. Çağdaş Türk sanatının oluşup oluşmadığı tartışmaları günümüzde de devam etmektedir. Sanatçıların aldıkları eğitimin ve iletişimlerin uluslararası ortamlarda gerçekleştiği bilinmektedir.

Günümüzde de bu durum benzer bir şekilde izlenmektedir. Aktif olarak üreten dünyaca tanınmış sanatçıların, yurt içi ve yurt dışında müzelerde, bienallerde ve sergilerde eserlerini sergilemeye devam ettikleri görülmektedir.

Türkiye'de çağdaş sanatın gelişimi, çok boyutlu bir süreç olarak bilinmektedir. Bu süreç, sanatın toplumsal, kültürel ve ekonomik dinamiklerle etkileşimi üzerinden şekillenmektedir. Bu bağlamda çağdaş sanatın Türkiye'deki yeri ve önemi hem yerel hem de küresel ölçekte incelenmesi gereken bir konu olarak görülmektedir. Türkiye'deki sanat tarihinin incelenmesi yaklaşımına kültürel, ekonomik gibi başlıkların yanı sıra estetik formlar, ekoller, görsel sanatlar ve plastik sanatlar bağlamında da yaklaşmak önem taşımaktadır. Türk sanatında Batı'nın taklidinin

izlerine rastlandığı eleştirisinin aksine, Türk sanatında, kültürel olarak taşınmış estetik formların varlığı da izlenebilmektedir.

Jacop Burchardt, sanatın kendi hayatı ve tarihi olduğunu ifade etmektedir. Sanatın toplumsal tarihini yazmayı amaç edinen Arnold Hauser, kendine özgü, ilerici ve yaratıcı sanatın günümüzde yalnız ve karmaşık bir sanat anlamına geldiğini düşünmektedir. Yazın yapıtları, plastik ve görsel sanat yapıtlarının birbirinden görece özerk olduğunun belirtilmesi önem taşımaktadır. Terry Eagleton'a göre bu alanlar kendi içlerinde de farklı yollar barındırmaktadır. Sanatçının yazınsal, sanatsal üretim biçimleriyle estetik ideolojilerle zorunlu bir iletişim içinde olduğu görülmektedir (Oktay, 2004, s.68).

### **3.8.1. 1980 Öncesi**

Türkiye'de çağdaş sanatın gelişim süreci çok katmanlı bir yapı olarak değerlendirilmektedir. Bu yapının sanatın toplumsal, kültürel ve ekonomik dinamiklerle kurduğu etkileşimler doğrultusunda biçimlendirildiği ifade edilmektedir. Bu bağlamda, çağdaş sanatın ülkedeki konumunun ve taşıdığı değerlerin hem ulusal hem de uluslararası düzeyde kapsamlı bir biçimde ele alınması gerekliliği vurgulanmaktadır. Sanat tarihi alanındaki çalışmalarda estetik biçimlerin, sanat akımlarının ve farklı disiplinlerin, kültürel ve ekonomik etkenlerle birlikte bütüncül bir yaklaşımla analiz sürecine dahil edilmesi gerektiği dile getirilmektedir.

Geleneksel estetik değerlere bağlı kalınmadığı ya da çağdaş Türk sanatının Batı sanatını taklit ettiği yönündeki eleştirilere rağmen, çağdaş Türk sanatında geleneksel değerlerin korunduğu ve yeniden yorumlandığı sonucuna varıldığı bilinmektedir. Sanattaki dönüşümlerin, toplumsal koşullar ve siyasal atmosferle etkileşim halinde şekillendiği çeşitli araştırmalarca ortaya konmaktadır. Türkiye Cumhuriyeti'nin İkinci Dünya Savaşı'na doğrudan katılım göstermemiş olmasına karşın savaşın küresel düzeyde yarattığı ekonomik dalgalanmaların ülke ekonomisi üzerinde etkili olduğu belirtilmektedir. Ayrıca savaş gibi küresel ölçekli olayların toplumsal yapıda da kayda değer dönüşümlere yol açtığı akademik çevrelerce kabul edilmektedir.

1960'lı yıllardan itibaren Türkiye sanat ortamında belirgin değişimlerin yaşandığı ve bu değişimlerin, ulusal ve uluslararası gelişmeler ışığında sanatın sosyokültürel bağlamlarının yeniden sorgulanmasına neden olduğu gözlemlenmektedir. Küresel sanat hareketlerinden etkilenilen bu süreçte, Türkiye'deki sanat ortamında yeni

tartışma alanlarının oluştuğu ve sanatsal üretim biçimlerinin yeniden tanımlanmaya başladığı tespit edilmektedir. Sanatın işlevine ve sanatçının üretim pratiklerine ilişkin uluslararası düzeyde yürütülen tartışmaların Türkiye bağlamında da gündeme alındığı, akademik kaynaklarca kaydedilmektedir.

1950 ile 1980 yılları arasında Avrupa'ya sanat eğitimi almak üzere gönderilen sanatçılar tarafından sanatçıların yurda dönüşlerinin ardından Türkiye sanat ortamında modern ve çağdaş sanat alanında örneklerin sergilenmeye başladığı görülmektedir. Bu dönemde oldukça dinamik bir gelişim süreci yaşandığı hem ulusal hem de uluslararası sanat sahnesinde isimleri ve eserleriyle tanınan pek çok önemli sanatçının ortaya çıktığı gözlemlenmektedir.

Türkiye'deki çağdaş sanatın gelişiminin dünyadaki gelişmelerden de büyük oranda etkilendiği görülmektedir.

Türkiye Cumhuriyeti'nin II. Dünya Savaşı'na katılmadığı fakat yine de dünyada meydana gelen değişimlerin ülkeyi ekonomik olarak etkilediği görülmektedir. Aynı zamanda savaş gibi çevresine de etki eden olayların sosyolojik yapıyı da etkilediği bilinmektedir.

1960'lı yıllar itibariyle Türkiye'de sanat alanında önemli gelişmelerin meydana geldiği görülmektedir. Ulusal ve uluslararası düzeyde meydana gelen dönüşümlerin, sanatın toplumsal, geleneksel ve kültürel ilişkilerini gündeme getirdiği görülmektedir. Dünyadaki gelişmelerden de etkilenen Türkiye'deki sanat ortamının yeni tartışma konularına girdiği görülmektedir. Sanatın işlevi, sanatçının sanat eseri üretme disiplini gibi uluslararası düzeyde de tartışılan konular gündem olmaktadır. Türkiye'deki çağdaş sanat pratiğinin, modernizmden postmodernizme geçiş sürecinde farklı sanat akımlarının ve düşüncelerinin etkisi altında şekillendiği izlenebilmektedir.

Türkiye'de sanat tarihi modern Türkiye Cumhuriyeti'nde şekillendirilmekte olup, 1923-1945 yılları arasında akademik bir çizgide ilerletilmiştir. Sanat, Cumhuriyetçi ideolojinin aktarılması için devletin himayesi altına alınmış, bu süreç 1950'ye kadar sürdürülmüştür. Sonrasında sanat, bağımsızlaştırılmış, ancak sponsorluk sorunlarını da beraberinde getirmiştir. 1950'ler geleneksel sanattan modern sanata geçiş dönemi olarak görülmektedir. 1970'lere kadar soyut çalışmalar ön plana çıkarılmış, 1960'ların ortalarından itibaren modern sanattan postmoderne geçiş yaşanmıştır. 1968'de İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde reform gerçekleştirilmiş, figüratif

eğilimler ve kavramsal sanatın ilk örnekleri ortaya konmuştur. Bu dönemde postmodern yaklaşımlar araştırılmış ve uygulanmıştır. (Koyunoğlu, 2025, s.257).

Resim ve heykel sanatında görülen yeni eğilimlerin, postmodern süreçle değişimini sürdürdüğü görülmektedir. Sanat alanlarında kaydedilen değişimler çağdaşlaşma sürecine katkıda bulunurken, modern sanat sonrası değişimleri de görünür kılmaktadır.

“Postmodernizmde... sanat, gündelik olanın içinden, genel geçer şeylerden derlenmiş bir şeydir. Bilinçli bir tasarıma dayanmakla birlikte sanatın tercihi *durumsallık* (*positionality*) değil *olgusallıktır*” (Kahraman, 2007, s.5).

1960’lı yıllarda meydana gelen değişim süreçleri ve bu süreçlerin akademi ortamındaki sanatçılar ve öğrenciler tarafından da takip edilmesi sebebiyle eserlerdeki değişimler gözlemlenebilmektedir.

Türkiye sanatında izlenen çağdaşlaşma süreci çaplı bir araştırmayla yorumlanabilmektedir. Çağdaş sanat kavramı içerisinde düşünüldüğünde çağdaş kelimesinin çağrıştırdıkları ile, günümüz ya da bahsedilen zaman içerisinde çağdaş olan sanatçılar ve eserler akla gelmektedir. Türkiye’de, sanat ve akademi ortamında yapılan sergiler kapsamında eserler incelenebilmektedir. Yurt içinde ve yurt dışında sergi açan sanatçıların kavramsal sanat ve enstalasyon sanatı gibi çağdaş sanatı takip eden sanat eserlerinin Türkiye sanat ortamında erken dönemde anlaşılmadığına dair eleştiriler bulunmaktadır.

Örneğin Füsun Onur’un ABD’de yüksek lisansını tamamladıktan sonra Türkiye’ye dönerek 1970’ten günümüze dek üretmeye devam ettiği görülmektedir. Ancak sanatçı sıkça ilgisizlik, anlaşmazlık ve aksiliklerle karşılaşmış görünmektedir (Brehm, 2007, s.10). Sanatçı, bulunduğu çağın sanatını takip eden enstalasyonlar ve heykeller yaptığını, fakat anlaşılamadığını belirtmektedir.

Aynı ortamda, yenilikçi sanat eserleri üretmeye çalışan bazı sanatçıların benzer anlaşmazlıklarla karşılaştığı görülmüş, ancak bu sanatçılar bu durumun kendilerine özgürlük hissi yaşattığını belirtmiştir.

### **3.8.2. 1980-2000**

“Türkiye, 1980’li yılları 12 Eylül darbesi ile karşılar. Bu sürecin ardından 1980 sonrası dönemde kurulan Özal hükümetleriyle birlikte ülkenin küresel dünyaya entegrasyonu yönünde önemli gelişmeler kaydedilecektir. Bu gelişmeler paralelinde kültür ve sanat

alanında söz sahibi olacak kesim, bu alanda yönetimi de devralacak olan ülkenin sermaye gücüyle de bağlantılı özel sektördür. Bu doğrultuda meydana gelen gelişmeler ve girişimler 2000'lere kadar uzanan yirmi yıllık sürecin belirleyicisi olur" (Eroğlu, 2023, s.70).

1980'li yıllara gelene dek politik, ekonomik, toplumsal ve kültürel alanlar arasında çizilmiş sınırların dışına çıkılmaya çalışıldığı, bu süreçle birlikte sanatçıların daha özgür bir sanat anlayışına kavuşturulduğu yazılmaktadır. 1990'lardan itibaren Türkiye'de sanatçılar tarafından sanatta çeşitliliğe açık, disiplinlerarası ve disiplinlerötesi yaklaşımların benimsendiği ve sanatçıların bu doğrultuda eserler ürettiği görülmektedir. Bu dönemde; küreselleşme, ifade özgürlüğü, teknolojik gelişmeler ve uluslararası ilişkiler gibi toplumsal ve kültürel hareketliliklerle sanat ortamının şekillendirildiği, böylece disiplinlerarası ve disiplinlerötesi sanat pratiklerinin gelişmesine zemin hazırlandığı görülmektedir (Gök & Akın, 2024, s. 75).

1980 sonrasında Türkiye'deki sanat ortamının toplumsal ve politik değişim süreçlerinden etkilendiği görülmektedir.12 Eylül dönemi sonrasında yaşanan ortam sonrasında, sanatçıların anlatım dilini farklılaştırarak eserler ürettikleri; kavramsal sanat, enstalasyon ve performans sanatı gibi sanat disiplinlerine de yöneldikleri görülmektedir. Disiplinlerarası yaklaşım ve denemelerin sanatın algılanış biçiminde de değişimlere neden olduğu görülmektedir.

1970'li yıllar, 1980 sonrası kültür-sanat ortamının şekillenmesinde belirleyici bir rol oynamıştır. Bu dönemde, devlet tarafından kültür-sanat alanındaki destek azaltılmış; bunun yerine, Milli Cephe Hükümeti tarafından evrensel sanat anlayışı terk edilerek, geleneksel ve popüler kültür öğelerine dayalı yeni bir kültür politikası benimsenmiştir. Diğer taraftan, 1968 hareketinin etkisiyle ortaya çıkan kurum karşıtı söylemler, öğrenci ve işçi dayanışmasıyla güçlendirilmiş; bu durum sonucunda sanat alanında özerkleşme eğilimleri gösterilmiştir. 1980'li yıllarda, sanat piyasasının oluşmasının temelleri bazı galeriler tarafından atılmış ve bu galerilerin 80'lerin sonuna doğru kurumsallaştırılmaya başladığı görülmüştür (Pelvanoğlu, 2009, s.458).

1980'lerden itibaren Türkiye'de plastik sanatlarda geleneksel tuval ve boya kullanımı sorgulanmaya başlanmış, ifade biçimleri çeşitlenmiş ve kavramsal sanat etkili olmuştur. Bilgi çağının getirdiği teknolojik gelişmeler, sanat üretim süreçlerini dönüştürürken sanatçılar yeni gerçekliklere yönelik tavırlar geliştirmiştir. Kavramsal

sanat, geleneksel sınırları aşarak çağdaş düşünceyle bütünleşen bir ifade aracı haline gelmiştir. Sanatçılar teknolojiyi hem araç hem de eleştiri nesnesi olarak kullanmış, sanat eserleri ise salt estetik nesneler olmaktan çıkıp izleyiciyi düşünmeye ve sorgulamaya yönelten yapılar olarak yeniden tanımlanmıştır. Bu dönemde disiplinlerarası yaklaşımların yaygınlaşmasıyla sanatın diğer alanlarla ilişkisi de köklü bir dönüşüm geçirmiştir (Uz & Uz, 2017, s. 2-3).

Sanat ortamındaki değişim aynı zamanda devletin desteğini sanat ortamından çekmesinden sonra çeşitli oluşumların ve galerilerin kurulmasıyla şekillenmiştir. 1989 yılında İstanbul’da kurulan Plastik Sanatlar Derneği, disiplinlerarası sergileriyle dikkat çekmektedir.

Derneğin kuruluş amacı: “İçinde yaşamakta olduğumuz dünya yoğun iletişimin de etkileri ile uluslararası ilişkilerde ekonomik ve kültürel sınırları giderek eritmektedir. Bu süreçte Türkiye dışı açılmayı temel politikalarından biri olarak belirledi. Halen ekonomik alanda sürmekte olan bu dışı açılım, sanat ve kültürle desteklenmediği sürece başarıya ulaşamayacaktır” (UPSD, t.y). Dernek, vakıf, galeri gibi oluşumların varlığı Türkiye’de çağdaş sanat ortamını önemli ölçüde etkilemiş görülmektedir. Devlet desteğinin azaldığı ortamda, bağımsız kuruluşların sanat adına çalışmaları önem taşımaktadır.

Modernizm, postmodernizm gibi akımların da sorgulanma sürecinden etkilenen eser üretim süreçlerinde yenilikçi yaklaşımlar ve sergilemeler Türkiye’de çağdaş sanat sürecini geliştiren hareketler olarak görülebilmektedir. Siyasi, toplumsal, ekonomik, sanat akımları gibi dinamiklerden etkilenen sanat ortamının değişimi yıllar içerisinde izlenebilmektedir.

1990’lı yıllarda siyasi ortamda yaşanan istikrarsızlık durumu, küresel ekonomiye uyum amacıyla projelerin geliştirilmesi, ekonomik krizlerin varlığı, özelleştirme politikaları, iç ve dış siyasi ortamda yaşanan karışıklıklar ve koalisyon hükümetleriyle devam eden bir süreç, bir dönem olarak görülmektedir (Sülün, 2018).

“Türk sanatının seksenli yıllarda modernist söyleme getirdiği eleştiriye, bu yıllardaki durumunu ve geçirdiği değişim evrelerini değerlendirmek dünyada ve Türkiye’de farklı alanlarda gerçekleşen eylemlere ve birbirini izleyen olaylar silsilesinin öncesi ve sonrasıyla hesaplaşmayı gerektirir. Batıda 1950’li ve 1960’lı yıllarda ve yaygın olarak 1980’lerde sürekli ilerleme fikrine odaklanmış ve sanatın kendi sorunları, kendi

kendisiyle ilgili olmasını öngören Kantçı modernist söylemin yerine geçmişle bağlarını koparmamış şimdiki ön plana alan ve çoğulculuğa farklılığa vurgu yapan Postmodernizmin bıraktığı görülür. Türkiye’de Postmodernist ifadeler ise 1980’lerde açıkça ortaya çıkar” (Yıldız, 2008, s.13).

1980’li yıllarda izlenen bazı politikaların sonucunda, sanat alanına devlet tarafından sağlanan desteğin önemli ölçüde azaltıldığı bilinmektedir. Bu bağlamda, özelleştirme uygulamalarına öncelik verilmiş ve kültür-sanat alanından kamu kaynaklarının çekilmesiyle yeni bir yapılanmanın ortaya çıktığı gözlemlenmiştir.

Küreselleşme sürecinin etkisiyle kültürel üretim süreçlerinin ticarileştirildiği, sanat alanında ise postmodern eğilimler doğrultusunda çeşitliliğin ön plana çıkarıldığı bir yaklaşımın benimsendiği gözlemlenmektedir. Aynı dönemde, Batı merkezli sanat anlayışının çeşitli çevrelerce sorgulandığı ve bu yaklaşıma yönelik eleştirilerin sanat ortamlarında dile getirildiği tespit edilmiştir. Sanat çevrelerinde gerçekleşen dönüşümlerin siyasi atmosferden bağımsız biçimde gelişmediği, bu etkilenmenin kaçınılmaz olduğu kabul edilmektedir.

1980’li yıllarda, ülkede çok yönlü toplumsal ve kültürel değişimlerin başlangıcını oluşturan çeşitli gelişmelerin yaşandığı gözlenmektedir. Sanat ortamında meydana gelen dönüşümlerin, devlet desteğinin çekilmesinden sonra bağımsız oluşumlar aracılığıyla yönlendirildiği anlaşılmaktadır. Bu süreçte birçok yeni galeri ve sanat inisiyatifinin faaliyete geçtiği kaydedilmiştir. 1989 yılında İstanbul’da kurulan Plastik Sanatlar Derneği tarafından düzenlenen disiplinlerarası sergilerin, dönemin sanat çevrelerince ilgiyle takip edildiği gözlemlenmiştir. Bu sergiler aracılığıyla, plastik sanatlar alanında süregelen belirsizliklere yönelik açıklık getirilmesinin hedeflendiği belirtilmektedir.

1980’li yıllarda küreselleşme ve kültürün ticari bir şekil almasıyla, sanatın postmodernist bir eğilimle çeşitliliği benimsediği bilinmektedir. Bu dönemde Batı merkezli sanat anlayışının sorgulandığı ve mevcut duruma dair eleştiriler dile getirilmiştir. Eleştirilerden biri de Türk sanatçı Bedri Baykam tarafından yapılmıştır. Baykam, modern sanat tarihini Batı’nın ‘oldu bittisi’ olarak değerlendirmiştir. Yıllar sonra yapılan bir eleştiride Baykam’ın haklı olduğu ve çağdaş sanat tarihinin kaçırıldığı ifade edilmektedir (Yılmaz, 2013).

1990'larla birlikte uluslararası bienallerin düzenlenmesiyle, Türkiye çağdaş sanatı küresel bağlamda görünür kılınmıştır. Sanat ortamı daha kurumsal hale getirilmiş, galeriler ve sanat mekanları arttırılmıştır. Cinsiyet, kimlik, göç ve bireysel ifade gibi temalar yoğun biçimde ele alınmıştır.

1990'lı yıllarda ifade araçlarının geliştiği, disiplinlerarası yaklaşımların arttığı ve malzeme kullanımındaki imkanların sanatçılara geniş bir özgürlük alanı tanıdığı görülmektedir.

2000'li yıllarda, içinde bulunduğu sosyal yapı içinde eser üreten sanatçıların teknolojinin imkanlarından da yararlanarak çok disiplinli bir anlayışı da üretim disiplinlerine dahil ettikleri görülmektedir. Bu dönemde gündelik nesnenin kullanımı çok sayıda sanatçının ifade biçimi arasına girmiştir (Türk-Kaya & Yavuz, 2020, s. 98).

2000 sonrasında ise sanat üretiminin hem içerik hem de mecra açısından çeşitlendirildiği, medya ve teknoloji kullanımının yaygınlaştığı, dijital sanat ve yeni medya gibi alanlara yönelimin arttığı görülmektedir. Bu dönemde sanatçıların, sadece yerel meselelerle değil küresel krizler ve ekolojik sorunlarla da ilgilendikleri bilinmektedir. Bu dönemde Türkiye çağdaş sanatı eleştirel bir dille, çoklu bakış açılarıyla ve disiplinlerarası yaklaşımlarla güçlendirilmektedir.

Türkiye'deki çağdaş sanat ortamında, geleneksel sergileme pratiklerinin ötesine geçen alternatif sunum biçimlerinin bağımsız sanat inisiyatifleri aracılığıyla uygulamaya konulduğu görülmektedir. Küresel sanat ağlarıyla entegrasyonun güçlendirildiği ve yerel sanatçıların uluslararası platformlarda daha geniş ölçekte temsil edilmesini sağlayan mekanizmaların geliştirildiği gözlemlenmektedir. Kültür kurumlarında çeşitlendirme politikalarının benimsendiği, müzecilik anlayışının yeniden yapılandırıldığı ve özel koleksiyonların sergileme olanaklarının genişletilerek yeni etkileşim platformlarının oluşturulduğu belgelenmektedir. Bu süreçte, sanatın sunum metodolojilerinin dönüştürüldüğü, sanatsal üretimin küresel dolaşıma daha etkin biçimde dahil edildiği ve kurumsal altyapıların çok katmanlı bir yapıya kavuşturulduğu tespit edilmektedir.

Türkiye'de 1990'lı yılların başlarında ortaya çıktığı gözlemlenen ve "inisiyatif", "proje" ile "kolektif" olarak tanımlanan sanat oluşumlarının sayısal olarak 2000'li yılların ortalarından itibaren artış gösterdiği tespit edilmektedir. 1990'lı yılların ikinci yarısında Hafriyat, Oda Projesi ve Apartman Projesi gibi alternatif sanatsal

yaklaşımlar sergileyen bağımsız oluşumların kurulduğu belgelenmektedir. Farklı dönemlerde çeşitli sanat kolektiflerinin ve bağımsız projelerin sayısında önemli bir artış olduğu kaydedilmektedir (Bunulday, 2021, s. 234).

2000’li yıllarda Türkiye’de çağdaş sanatın hem üretim biçimleri hem de içerik açısından önemli bir dönüşüme uğradığı gözlemlenmektedir. Bu dönemde sanat üretiminde dijital teknolojiler ile yeni medya araçlarının daha yoğun biçimde kullanılmaya başlandığı; küreselleşme, toplumsal cinsiyet, göç, kimlik politikaları ve ekolojik kriz gibi temaların sanatçılar tarafından görünür kılındığı tespit edilmektedir.

Türkiye’de bağımsız sanat inisiyatifleri kurulmuş, alternatif sergileme biçimleri çeşitli deneyimlerle uygulanmıştır. Uluslararası sanat piyasasıyla daha güçlü ilişkiler tesis edilmiş, Türkiye’den sanatçılar yurt dışında daha fazla temsil edilmiştir. Sanat kurumları çeşitlendirilmiş, müzeler ve özel koleksiyonlar tarafından yeni sanat platformları oluşturulmuştur. Bu gelişmeler doğrultusunda sanat üretimi, farklı disiplinlerin katkısıyla zenginleştirilmiş ve toplumla daha doğrudan bir etkileşim kurulması mümkün kılınmıştır.

Genel olarak 2000’li yıllarda Türkiye çağdaş sanatı, çok katmanlı, eleştirel ve deneysel bir yapıya kavuşturulmuştur.

### **3.8.3. 2000 Sonrası**

Sanat alanında ifade biçimlerinde meydana gelen çeşitlilik, farklı disiplinlerin etkisiyle gözlemlenebilir hale getirilmiştir. Disiplinlerarası yaklaşımların yaygınlaştırılmasıyla birlikte sanatçılara çeşitli malzemeler ve yöntemler aracılığıyla daha geniş ifade olanaklarının sunulduğu anlaşılmaktadır. Yaratım süreçlerine dahil edilen sanatsal araçların artırılmasıyla, üretim biçimlerine daha esnek bir yapı kazandırıldığı tespit edilmiştir. Sanatçılar tarafından ele alınan temaların, farklı disiplinler üzerinden aktarılmasına imkan tanındığı görülmektedir.

Kahraman’a göre yeni sanat, yaşam pratiği içinden gelmektedir. 1970’li yıllarda dünyada sanat ve siyaset iç içe görülmektedir. 2010’lu yıllarda bu sanat ve siyasetin geçmiş zamanlardan daha çok bütünleştiği görülmektedir. 1990 ve 2000’lerin sanatı da toplumsal kuramın içinde üretilmektedir. Toplumsal kuramın irdelediği bütün konular, sanatın tepki verdiği, irdeleyip kurguladığı konumda görülmektedir. Sanatın odak noktasında bellek, kimlik, aidiyet, cinsiyet, eşitsizlik gibi konular yer almaktadır (Kahraman, 2013, s.12).

Türkiye’de çağdaş sanat hem üretim teknikleri hem de içerik yönleri bakımından kapsamlı bir dönüşüm sürecine dahil edilmiştir. Bu süreçte dijital teknolojilerin ve yeni medya araçlarının sanat üretiminde kullanım sıklığının artırıldığı gözlemlenmiştir. Sanatsal bağlamda küreselleşme, toplumsal cinsiyet rolleri, göç dinamikleri, kimlik politikaları ve ekolojik sorunlar gibi temaların görünürlüğü sanatçılar tarafından artırılmış ve bu temalar, sanatın söylemsel yapısına entegre edilmiştir.

Bağımsız sanat girişimleri aracılığıyla alternatif yapılar oluşturulmuş, geleneksel sergileme pratiklerinin dışına çıkan sunum biçimleri sanat ortamına kazandırılmıştır. Uluslararası sanat piyasalarıyla kurulan ilişkiler güçlendirilmiş ve Türkiye’den sanatçıların yurtdışında daha fazla temsil edilmeleri sağlanmıştır. Sanat kurumları tarafından yapısal çeşitliliğe gidilmiş, müzeler ve özel koleksiyonlar üzerinden yeni sanat platformlarının oluşturulduğu tespit edilmiştir. Bu gelişmelerin sonucunda sanat üretiminin farklı disiplinlerin katkısıyla çeşitlendirildiği ve sanat ile toplum arasında daha doğrudan bir etkileşim kurulabildiği ifade edilmiştir. Genel hatlarıyla değerlendirildiğinde 2000’li yıllarda Türkiye’de çağdaş sanatın çok katmanlı, eleştirel ve deneysel bir yapıya kavuşturulduğu anlaşılmaktadır.

2000’li yılların sonrasında sanat üretiminin hem içerik hem de kullanılan mecra açısından dikkate değer ölçüde çeşitlendirildiği saptanmıştır. Bu süreçte medya ve dijital teknolojilere yönelimin belirgin biçimde artırıldığı, söz konusu araçların sanatsal üretim süreçlerine entegre edildiği gözlemlenmiştir. Dijital sanat, yeni medya ve benzeri alanlara yönelik ilginin sanat ortamında yaygınlaştırıldığı ve görünür hale getirildiği ifade edilmektedir. Aynı dönemde sanat eserlerinin yalnızca yerel temalarla sınırlı tutulmadığı; küresel krizler, çevre sorunları ve ekolojik meselelerle ilişkilendirildiği tespit edilmiştir.

Türkiye’de çağdaş sanatın eleştirel yaklaşımlar, çoğulcu perspektifler ve disiplinlerarası yöntemlerle desteklenerek güçlendirildiği ifade edilmektedir. Sanatın uluslararası düzeydeki söylemlerle daha yoğun bir etkileşime sokulduğu ve bu etkileşimin sanat pratiği üzerinde belirleyici etkiler yarattığı düşünülmektedir. 2000’li yıllar çok boyutlu ve süreklilik gösteren değişimlerin yaşandığı bir dönem olarak tanımlanmaktadır.

Pandemi, savaşlar, kitlesel göçler, soykırımlar, ekonomik dalgalanmalar ve iklim krizi gibi küresel sorunların, sanat eserlerinde ele alınan temel meseleler arasında yer aldığı gözlemlenmektedir.

İçinde bulunduğumuz zaman dilimini ifade eden 2000’li yıllar pek çok değişimin aralıksız yaşandığı dönemi kapsamaktadır. Pandemi salgını, savaş, soykırım, ekonomik kriz, iklim krizi ve politikaları gibi toplumda etkisini uzun zaman sürdüren ve sürdürmekte olan meseleler sanatçıların eserlerine konu olmaktadır.

2000’li yıllardan itibaren çağdaş sanat ortamının hızla geliştiğı gibi sanatın paylaşıldığı mecraların da değiştiğı gözlemlenmektedir. Pandemi sürecinde sosyal medya uygulamalarının da sanat gösterimi için kullanıldığı, canlı yayınlar yapıldığı ve internet ortamında eserlerin satıldığı gözlemlenmektedir. Sanatçıların dijital medya, video, internet tabanlı işlere ve ses enstalasyonları gibi yeni ifade araçlarına yöneldikleri görülmektedir. Bu dönemde sanat üretiminde bir kısım sanatçının da NFT üretmeye başladığı ve sanat ortamlarında sergilediğı bilinmektedir.

Yenilikler aynı zamanda yeni tartışmalara da sebep olmaktadır. Kimi sanatçıların yıllardır ürettikleri eserlerini NFT’ye dönüştürdüğü ve bu durumun kimi sanat teorisyenleri tarafından eleştirildiğı görülmektedir. Eş zamanlı olarak çeşitli ülkeler de uluslararası katılımlı NFT sergilerinin de düzenlendiğı yazılı kaynaklardan takip edilebilmektedir.

Sanatta her bir yeni disiplin ve yaklaşımın sanat olup olmadığıyla ilgili tartışmaların bugüne dek olduğı gibi gelecekte de devam edeceği öngörülmektedir.

Sanat bir dil olarak tanımlanmış; bu doğrultuda çeşitli düşünceler üretilmiş ve yazı, resim, yontu, müzik, fotoğraf ile sinema bu kapsamda değerlendirilmiştir. Sanatın dışavurum, insana dair saptama, bilgi ve bilinçle içerik bağlantısını hayalden alan, beğeniye özgü bir yolculuk olduğı belirtilmektedir. Sanatçının birey olarak bu yolculuğı gerçekleştirdiğı, atölyesinde tek olduğı, gruplaşma gerektiren sanatlarda bile kurgusunu kendi yönettiğı vurgulanmaktadır. Sanatın, pazarlama sürecinde ticari etkilere rağmen bağımsız kaldığı ve Sybyllin’lerin konuştuğı bir dil olduğı ifade edilmektedir (Varlık, 2020).

Dünyanın bulunduğı tüm koşullardan etkilenen sanat ortamı aynı zamanda içinde bulundurduğı yapıları korumakta ve ortak bir dil oluşturmaktadır. Çağdaş sanat dinamikleri çeşitli sebeplerle çevresel faktörlerden etkilemekte, aynı zaman içine

aldığı yapı ve koşulları bir sanat disiplini altında şekillendirebilmektedir. Varlık'ın ifadesiyle “Sanat Sybyllin’lerin konuştuğu bir dildir, bilen konuşur” Varlık (2020). Burada sanatın ancak derin bilgiye sahip kişiler tarafından anlaşılabilen gizemli bir dil olduğuna işaret edilmektedir. Sanatın dili kapalı, dolaylı, şifreli ve gizemli ifadeler taşıyabilirken aynı zamanda kendisini tanıyan için de bağlantılar sunmaktadır.

Disiplinlerarası araştırmalar için sanatsal metaverse tasarımlarının teknolojik altyapıları ile entegrasyonunu araştırmak hem teknoloji uzmanlarının hem de sanatçıların önemli çabalarını gerektiren bir konu olarak kabul edilmektedir. Bütün bu teknolojik ve sanatsal çabalar yapılacak birçok araştırmanın aynı zamanda alt yapısını oluşturmaktadır (Davun, 2023, s. 89).

Çağdaş sanat eserlerine yönelik eleştirilerin bazı açılardan haklı bulunabildiği durumlar saptanmaktadır. Bazı sanatçılar tarafından teknik ustalık ve üretim sürecinde yansıtılan vizyon göz önünde bulundurulduğunda, bu sanatçıların istendiğinde her türlü estetik formda eser ortaya koyabilecekleri düşünülmektedir. Bu kapsamda bir sanat eserine yöneltilen eleştirilerin, hangi dinamikler ve amaçlar doğrultusunda gerçekleştirildiğinin kritik bir öneme sahip olduğu ifade edilmektedir.

Estetik deneyimden haz algısına kadar uzanan çok sayıda unsurun değerlendirme sürecine dahil edilmesinin gerekliliği ortaya konulmaktadır. Sanat eserleriyle ilgili eleştirilerin yalnızca öznel beğenilere veya tekrarlanan yorumlara dayanmasının ötesine geçilmesi, bunun yerine daha kapsamlı ve derinlemesine bir analiz yaklaşımının benimsenmesi zorunlu görülmektedir.

Bu çerçevede bir sanat eseriyle kurulan ilişkinin, izleyicinin anlam dünyasına doğru yönlendirme işlevi gördüğü ve bu anlam dünyasının yalnızca eser aracılığıyla değil aynı zamanda izleyicinin kişisel ve tarihsel birikimi üzerinden şekillendiği ileri sürülebilmektedir. Sanat eserine yönelik bakış açısının tarih, iletişim, siyaset, ekonomi, geçmiş ve gelecek gibi çok katmanlı boyutları içerebileceği ve bu çok yönlülüğün, eserin algılanış biçimine doğrudan etki edeceği düşünülmektedir.

### **3.9. Sanat Eleştiri Yöntemleri**

Sanat eseri hakkında yazmak sanat tarihini düşündürmektedir. Sanat tarihi, sanat yapıtlarının biçim, tür, tasarım, görüş ve içerik açısından tarihsel gelişimiyle ilgilenmenin ötesinde, sanatçıların ve onların kültürel, sosyal katkılarını da inceleme

konusu olarak ele alan akademik bir disiplin olarak tanımlanmaktadır (Keser, 2018, s. 35-36).

Sanat eseriyle karşılaşıldığında ilk olarak görme duygusuyla sanat eseri, bir imge olarak algılanmaktadır. Yapıt üzerinde bulunan biçimler incelendiğinde, leke, doku, form, ışık gölge gibi unsurlar eserin bütünü oluşturur.

Bir sanat eseriyle karşılaşıldığında estetik bir haz duymanın ötesinde eserin bizi etkileyen yönleri üzerine düşünürken aynı zamanda eserle ilgili bilgi toplamaya ihtiyaç duyulabilmektedir. Rönesans'tan günümüze dek değişen sanat akımlarının da etkisiyle sanatçı eser ilişkisi, izleyici eser ilişkisinin değiştiği gözlemlenmektedir. Bununla birlikte farklı dönemlerde farklı eleştiri yöntemlerinin ortaya çıktığı ve sanat eserlerinin anlamlandırılma sürecinde kılavuz niteliği taşıdığı görülmektedir. Sanat eleştiri yöntemleri incelendiğinde tümüyle doğru ya da yanlış kabul edilecek bir yöntem arayışında olmak yerine, her birinin incelenip güçlü ve eksik yönlerinin keşfedilmesi kapsayıcı bir yaklaşım olarak değerlendirilmektedir.

Tüm bilim dallarında önemli bir yere sahip olan eleştiri, felsefe, sosyoloji, edebiyat, sanat gibi sosyal bilimler alanlarının, gelişimine katkı sunması açısından da önemli bir yere sahip olduğu bilinmektedir. Sanat alanında yapılan eleştiriler, sanatçının üretim sürecine ve ilerlediği yola katkı sağlayan geribildirimler olarak görülmektedir (Kahraman, 2019, s.155). Sanatçının üretim hayatında önemli bir yere sahip olan eleştiri, sanat alanında çalışanlar ve sanat alımlayıcısı tarafından da önem taşımaktadır. Eleştiri; sanatçı, eser ve izleyici gibi pek çok dinamiği etkileyebilmektedir.

Eleştiri, bir yapıtın arka planını ortaya çıkarmak amacıyla bilgilendirme, yorum yapma, yapıtın duyular yoluyla iletmek istediğini ortaya çıkarma gibi yollar izlemektedir. Eleştiri yapan kişiden birikimli olması ve herhangi bir yapıtı, çeşitli açılardan gösterebilecek bakış açısına sahip olması beklenmektedir. Bir yapıtı ilginç, sıkıcı, iyi ya da kötü gibi söylemlerle yaklaşmak, nedenleri temellendirmeyen bir yaklaşım olarak değerlendirilmektedir (Özbek, 2013, s. 4).

Sanat eserleri içinde bulunduğu topluma ait beğeni, sosyolojik olaylar gibi durumları yansıtırken bir görsel tarih niteliği olarak da ele alınmaktadır. Yüzyıllar boyunca gerek kilise gerek saray rejimi gerekse de saraylar üzerinde etkili olan soylu ailelerin yönlendirmesiyle ortaya çıkan eserler, o zamanın tarihine tanıklık etmekte ve oradaki

bilgileri aktarırken aynı zamanda da dönemin estetik koşullarını ve sanat anlayışını aktarmaktadır.

Toplumların, içinde bulundukları ortam ve fikir dünyalarını kayıt altına alacak şekilde nesneleri şekillendirdiği ve kalıcı olarak saklama gayretinde oldukları görülmektedir. Sanat eleştirisi, sanatın değişen argümanlarıyla daha çok ortaya çıksa da tarihi çok eski zamanlara dayanmaktadır. Sanat eleştirisi tek bir kolda değil birçok yöntem ile ortaya çıkmaktadır. Bu yöntemler bir eseri ele alış şeklinde bazı önemli basamaklara vurgu yapmakta ve bir sanat yapıtını incelerken geçilen aşamaları kapsamaktadır.

Farklı dönemlerde farklı şekillerde karşılaştırılan eleştiri modelleri, sanat dünyasındaki eserlere çeşitli yönlerden yaklaşıma olanak tanımaktadır. Bu noktada sanat eleştiri yöntemlerinin çeşitlerine değinmek önem taşımaktadır.

Sanat eleştirisi, sanatın sanat bilimi sınırları dahilinde daha çok çağdaş sanat oluşumları üzerine eğilerek yargılama ve değerlendirme sürecini kapsamaktadır. Bu değerlendirme ve analiz sürecinin yine sanatı etkilediği belirtilebilmektedir. Sanat eleştirisi, yan disiplin ve bilim alanlarından yararlanmaktadır ve sanat tarihi, sanat psikolojisi, sanat sosyolojisi, sanat kuramı gibi alanları kapsamaktadır. Sanat eleştirisi, estetik bilimi ve sanat kuramı ile de ilişki içerisinde olmaktadır. Sanat eleştirisinin zorlu yanlarından biri nesnel ve bağımsız estetik ölçüleri kullanma gerekliliği olarak görülmektedir (San, 2019, s. 68).

Farklı dönemlerde farklı görüşler ortaya çıkmakta, bazı eleştirmenler ve düşünürler tarafından da mevcut görüşlere eklemeler yapılmaktadır. Sanat eleştirisi keyfi bir süreç olmanın aksine düşün dünyasına hizmet eden yapıda görülmekte ve sanat eserini incelemek için gerekli bir disiplin olarak kabul edilmektedir. Bu disiplinle eserin bulunduğu koşullar da dikkate alınmaktadır.

Sanat yapıtı, ortaya çıktığı zamanla ele alınmaktadır. Zamanın koşulları ve etkileri esere nüfuz etmektedir. Bu durumun fark edilmesi sanat eserine yaklaşımda da tutarlılık gerektirmektedir. Sanat eserini, eğilimleri belirlemekte olan sanatçının içinde yaşadığı zaman, çevresinde olan değişim, gelişim ve oluşumlar olarak görülmektedir (Özbek, 2013, s. 6).

Kimi sanat eleştiri yöntemlerine bakıldığında, sanatsal niteliklerin incelenmesinden çok, sanatçının içinde bulunduğu durum, kimlik ve eser üretme niyeti araştırılmaktadır. Bu araştırmalarda eserin meydana geldiği koşullar ve toplumsal yapı

dikkate alınmaktadır. Eleştiri yapılırken eseri meydana getiren dinamiklerin ön planda tutulduğu, bir sanat eserinin, sanat yapısı olma yolu ve sanatsal pratikleri hakkındaki bilgilere daha az odaklanıldığı görülmektedir.

Eleştiri yapılırken birçok konuya eğilme ihtiyacı ortaya çıkmaktadır. Tutarlı ve yapının içinden hareketle yapılan eleştirinin, kişisel ilgi ve yorumdan uzak olma zorunluluğu bulunmaktadır. Eleştiri eserin oluşma koşullarına ve eserin içinde bulunduğu ortam etkilerine dair bilgi sunabilmektedir. Eleştirinin her tür alanı ve bireyleri etkileyebilme gücünden ötürü, bir düzen ve yöntem izlenerek yapılması önem taşımaktadır. Bu yöntemlerin zaman içerisinde oluştuğu ve geliştirildiği görülmektedir.

Eleştiri türleri şu şekilde sıralanabilmektedir: Tümdengelimli Yaklaşım, Eşduyumsal Yaklaşım, Etkileşimli Yaklaşım, Arketip (Eseri Konu Alan) Eleştiri, Sanatçıya Yönelik Eleştiri, Basın Eleştirisi, Pedagojik Eleştiri, Akademik Eleştiri, Popüler Eleştiri, Tarihsel Eleştiri, İzlenimsel (Empresyonist) Eleştiri, Sosyolojik (Topluma Yönelik) Eleştiri, Marksist Eleştiri, Nesnel (Bilimsel) Eleştiri, Yapısalcı Eleştiri, Feldman Modeli (Kahraman, 2019, s. 158-161).

Bu yöntemlere ek olarak Yansıtmacı Eleştiri Kuramı, Dış Dünyaya Dönük Sanat Eleştirisi, Tarihsel Eleştiri, Toplumbilimsel Eleştiri, Toplumcu Eleştiri, Psikanaliz ve Sanat Eleştirisi bulunmaktadır. Yansıtmacı Eleştiri Kuramı kendi içinde türlere ayrılmaktadır. Sanat kuramı ve sanat eleştirisi birbirinden farklı kavramlar olmakla birlikte aynı zamanda birbirlerinden beslenmektedir. Sanat kuramı estetik bilim içinden hareketle bilgiler verirken, sanat eleştirisi yargılama ve değerlendirme üzerinde durmaktadır.

Yansıtmacı Eleştiri Kuramına dayalı eleştiri türleri arasında; Dış Dünyaya Dönük Sanat Eleştirisi, Tarihsel Eleştiri, Toplumbilimsel Eleştiri, Toplumcu Eleştiri yer almaktadır (San, 2019, s. 68-74). Eleştiri kuramları incelendiğinde, ilişkiselliğin boyutları ve ilişkilene hali arasında kurulan bağlantılar görülmektedir.

Dış dünyaya dönük sanat eleştirisi eserle, eserin oluştuğu ortam ya da sanat eserinde yansıtılan gerçeklik arasındaki ilişki durum üzerinde duran eleştiri yöntemi olarak bilinmektedir. Tarihsel eleştiri türünde ise eseri tam manasıyla kavrayabilmek için izleyicinin eseri çağın koşullarına göre değerlendirmesi gerekmektedir. Bu değerlendirme için incelemelerin yapılması ve bilgi toplanması gerekli görülmektedir. Toplumbilimsel eleştiride sanat, toplumun bir ifadesi olma özelliği taşımaktadır.

Sanatçıyı sanat ürününü ve sanat tüketicisini belirleyen şeyin toplumsal koşullar olması nedeniyle bir bilim insanı titizliğinde bu dinamiklerin araştırılması ve sanatla ilgili meselelerin açıklanması önem taşımaktadır. Sanatı yansıtmaya olarak tanımlayan eleştiri biçimlerinde sanat yapıtının en önemli niteliği dış dünyada olanları yaşamın, insanın ve toplumun bir yansıması olarak aktarması olarak görülebilmektedir (San, 2019, s. 69-79).

Dış dünyaya yönelik sanat eleştiri modelinde dış dünya tarafından zemini hazırlanmış bir esere yaklaşımda, eseri oluşturan dinamiklerin ortam ve toplumla ilişkili olduğu düşünölebilmektedir.

Tarihsel eleştiri türü ve tarihsel olaylara yaklaşımın benzer bir durum taşıdığı görölmektedir. Sanat yapıtıyla karşılaşan izleyici aynı zamanda tarihten hareketle meydana gelmiş bir ürünü incelemektedir. İçinde bulunduğı koşullarda eser üreten sanatçı, yaşadığı dönem içerisinde oluşan meselelerin yansımasıyla eser üretebilmektedir. Eserin meydana geldiğı koşullar sanatçının kendi kişisel tarihine bakıldığında da görölebilmektedir.

Önemli toplumsal olaylar ve tarihi izler, sanatçının eser üretme disiplinde ve konu skalasında yerini almaktadır. Tarihsel eleştiri türünde, üreten sanatçıya bakıldığında sanatçının kişisel tarihi de göz önünde bulundurulmaktadır. Gelişen olaylar karşısında ve hayatı algılayışında, sanatçının çevresini ve koşullarını yorumlaması, çağının ötesinde tüm zamanları kapsayacak bakış açısında ve üretimde olması söz konusu olabilmektedir. Bu noktada eleştirisi yapılacak eseri dikkatle analiz etme gerekliliğı doğmaktadır.

Her dönem sanat yapıtları üzerine çeşitli eleştiriler yapıldığı görölmektedir. Bir eleştiri yönteminin eksik kaldığı düşünöldüğü noktada diğeri tarafından desteklemek amacıyla yeni bir eleştiri türünün ortaya çıktığı görölmektedir. Bütün bu eleştiri yöntemlerinin sanat yapıtlarını bütünüyle açıklayabildiğı noktasında soru işaretleri oluşmaktadır. Bu sebeple de eleştiri yöntemleri günümüze değin gelişmeye devam etmektedir.

Çağdaş düşünce biçimi sanata yönelik daha farklı bir tavır takınmaktadır. Örneğın İtalyan düşünür olan Benedetto Cioce (1866-1952), sanatı dışavurumun bir ifadesi olarak anlamlandırırken, Alman estetikçi olan Max Dessoir (1867-1947), sanat- bilim açısından değlendirmek istemektedir. Ona göre sanat eseri, onu oluşturan

bireyselliğe, içinde bulunduğu topluluk ve zamana göre anlaşılabilir (Çotuksöken, 2003 s.30).

Eleştiri yöntemleri sanatçı, toplum ve anlam üzerinde yoğunlaşmaktadır. Ancak incelenen eserin bir sanat yapıtı olmasında, onu oluşturan estetik değerler, kompozisyon öğeleri gibi önemli disiplinlerin de incelenmesi önem taşımaktadır. Bir sanat eserini oluşturan dinamiklerin ortaya çıkış sebepleri, yol ve yöntemleri bulunmaktadır. Kimi sanatçılar ustalarla, kimi sanatçılar atölyelerde kimi sanatçılarda akademilerde yetişmektedir.

Sanatçıların eser üretme aşamalarının öncesinde ve sonrasında oluşturdukları dengeli, estetik formlar gözlemlenebildiği gibi, aldıkları eğitim de ortak bir disiplinin yansıması olarak görülebilmektedir. Bu disiplinin içerisinde geliştirdikleri ifade biçimi, eserlerin ortaya çıkışını ve sanat alımlayıcısı tarafından izlenimini etkilemektedir. Ancak günümüz sanatında ve günümüz sanatını oluşturan bazı meseleler neticesinde güzellik olgusu değişmektedir. Güzel ve estetik olan sanat alımlayıcısını ve toplumları da etkilemektedir. Güzellik meselesi eski çağlardan beri var olmaktadır. Sanat, sanatın içinde olan her mesele çok eski zamanlardan günümüze dek tartışılmış ve tartışılmaktadır.

Sanatçıyı içinde bulunduğu tarihsel süreç, toplumsal yapı ve ideolojik yapılardan ayrı olarak düşünmek olağan görülebilmektedir. Çağının çok ötesinde eserler üretip, düşün dünyasının içinde bulunduğu koşulların aksine ufuk açıcı fikir ve eserleriyle izler bırakmış sanatçılarda görülmektedir. Sanatçı için koşullar ve toplumsal yapı önem taşımaktadır. Sanatçı, sanat eseri ve sanat alımlayıcı bağlamında bakıldığında isabetli yorumlar yapılabileceği düşünülmektedir. Ancak bu bakış açılarında olan kişileri de şaşırtan pek çok sanatçı bulunmaktadır.

Sanatçı içinde bulunduğu çağın ideolojisinden tamamen ayrı olamasa da çağının belirli bir ideoloji perspektifinin dışından bakabilmektedir. Sanatçının içinde bulunduğu çağın gerçekliğini bir süreç olarak değerlendirip koşullandırma durumundan sıyrılıp duyarlılığı ile ortadan kaldırılmasıyla ideolojinin sakladıklarını görebilmesi mümkün olabilmektedir (San, 2019, s.78). Sanatçı tüm durumları kendi perspektifinden hareketle aktarabilmekte ve sanat yapıtına bir yansıtma aracı olarak yaklaşabilmektedir.

Yansıtmacı kuramların, sanat eserlerini toplumun bir yüzü, toplumun bir ifadesi ve koşulların bir yansıması olarak ele aldığı görülebilmektedir. Birbirini tetikleyen toplumsal oluşumlar ile bu oluşumlara bağlı durum ve koşullar sonucunda, sanat akımlarına, sanat eserlerine ve sanatçılara yönelik bakış açılarının dönüştürüldüğü gözlemlenmektedir.

Toplumdan beslenen, belirli olaylar sonucunda meydana gelen sanat eserlerinin, kimi durumların gerçekliğini anlatması beklenirken artık sanatçının öznel bir kişi olarak içinden geldiği gibi ya da durumları yorumladığı haliyle eserlerine yansıtması önem taşımaktadır. Sanatçı kendi iç dünyasından hareketle duygu ve düşüncelerini sanat yapıtına kendi ifadesiyle yansıtmaktadır. Aradaki bu fark pek çok değişimin de başlangıcı olarak görülebilmektedir.

İtalyan yazar Eco güncel sanat yapıtlarında anlamın; sanatçının niyeti, biyografisi, biçim ve malzeme, metin ve söylem, mekansal özellikler dikkate alınıp bunların ilişkisi bağlamında çözümlenmesi gerektiği görüşünü paylaşmaktadır (Çolak, 2019, s.159). Bu noktada eleştiriye dair söylenmiş ve önerilmiş pek çok yöntem bulunmaktadır.

Birçok eleştiri yöntemi sanat eserinin anlamını, toplumsal yapının getirdiklerini, sanat eserinin başarısını ve başarısızlığını ortaya çıkarmak istemektedir. Sanat eseri, sanatçının niyeti doğrultusunda ortaya çıksa da sanatçının içinde olduğu durumdan yola çıkarak pek çok şeyle birlikte üretilmektedir.

Bir sanatçı eserlerinde amacı doğrultusunda imge kullanımından kaçınabilmektedir. Sanatçı bir işe başladığında o iş kendi süresi içinde değişip dönüşebilmektedir. Sanat alımlayıcısı eserle karşılaştığında yapıtla ilgili kendi yaşantısından yola çıkarak farklı saptamalarda bulunabilmektedir. Sanat eserini inceleyen eleştirmenler sanatçının niyetinden çok daha farklı anlamlar çıkarabilmektedir. Fakat bu eleştiri yöntemleri sanat eserlerinin incelenmesi ve açıklanması için büyük önem taşımaktadır.

Günümüze değin sanat eleştiri yöntemlerine bakıldığında eserlerin incelenmesi değerlendirilmesi, üzerine konuşulması, diğer kuşaklara aktarılması, kendi toplumu içerisinde tanıtılması ve yayılması önem taşımaktadır. Eleştiri yöntemleri belli ilkeleri göz önünde bulundurarak ve bu ilkeler doğrultusunda hareket ederek araştırma yapmaktadır. İncelemeler neticesinde ortaya çıkan sonuçlar yine de eserin özelinde,

esere dair yargı bulundurmaktadır. Analiz yöntemleriyle eleştiri yöntemlerini bu noktada birbirinden ayırmanın önemli olduğu sonucuna varılmaktadır.

Tüm eleştiri türleri herhangi bir sanat yapıtının incelenmesi için önem taşımaktadır. Fakat eleştiri yöntemlerinin ortak özelliğinde bir yargıya varmaları ve kişisel görüş bildirmeleri bulunmaktadır. Araştırma kapsamında incelenen göstergebilim çözümleme yönteminde eser analiz edilmektedir. 1960'lı yıllardan beri süregelen enstalasyon sanat eserlerinin göstergebilimsel analiz yöntemiyle çözümlenmesi önerilmektedir.

### **3.10. Çağdaş Sanatta Çözümleme**

Çağdaş sanat başlığı ve eserleri, uzun yıllar klasik ve modern sanat izleminin ardından hem sanat üreticisi hem de sanat alımlayıcısı için yeni bir alan olma özelliğini taşımaktadır. Eserlerin anlamlandırılması, eserle karşılaşma ve bu karşılaşma hali bilinenden farklı bir süreç niteliği taşımaktadır. Eserle karşılaşma ve eseri anlamlandırma halinde tanıdığı referanslara başvuramayan yeni sanat tüketicisi, çağdaş sanat eserlerini izlerken eserin manifestosundan ya da eser üzerine yapılan eleştiri ve yorumlardan yararlanabilmektedir. Sanat eserleri yoruma açık olabilmektedir. Fakat anlam belirsizliğine varan noktalarda belirli yöntemleri takip etmek eserle ilişkilene noktasında yardımcı olabilmektedir.

Klasik ve modern resmin aksine tanımlanacak yeni argümanlarla çevrelenmiş çağdaş sanat eserleri ve izleyici arasında tıpkı sanatçıyla kurulduğu gibi farklı ilişkiler kurulmaktadır. Bu ilişkiler de yeni ve farklı anlam unsurlarını meydana getirmektedir. Görsel bir düzende resim yapan sanatçı, mekanı, araziye, malzemeleri ve anlamları çeşitli şekillerde kullanmaya başlamakta ve sanatçı, izleyicinin dikkatini bambaşka boyutlara çekmektedir

Alışılmışın dışında teknik ve görsel düzenlemeler gören sanat alımlayıcısı, belirli ipuçlarını çözmeye çalışmak, karşısında duran eseri tanımlamak, eserle ilişkilene ve anlamlandırmaya dair bir süreç içerisine girmektedir. Farklı disiplinlerden ve görsel imgelerden gelen işaretler, izleyen için muğlak ve keşfedilmeyi bekleyen göstergeler bütünü olarak ele alınabilmektedir. İzleyici, alımladığı göstergeleri anlamlandırma sürecine girmektedir.

Herhangi bir yapıtın işleyişi, üretilme zamanının yanı sıra yapıtın anlaşılması, gerçekleşmesi ve yorumlanması bakımından hem gönderenin üstlendiği rol hem de yapıtın bu tarz katılım biçimlerini nasıl ön gördüğü göz önünde bulundurduğunda açıklanabilmektedir (Eco, 1991, s.16-17). Eco'nun yapıtın anlamlandırılmasına ilişkin görüşlerine ilişkin yazılarında, bir yapıt bütünü ve anlamlandırma aşamalarının detaylarına rastlayabilmektedir. Bir yapıtın kendi içindeki dinamikleri ve tutarlılığı alımlayıcı için de önem taşımaktadır.

Sanat eseriyle karşılaşan kişi dilediği yorumu yapmakta özgür görünmektedir. Fakat yapıtın çok dışında yapılan yorumlar dilbilimci, tarihçi, yazar Umberto Eco'ya göre aşırı yorum statüsüne girmektedir. Eco sanatçı, eser ve izleyici üçgeninde bulunan anlam belirsizliğini gidermek amacıyla yöntemler önermekte ve eserin içinden konuşmanın öneminden bahsetmektedir. Herhangi bir yapıt kendi ilişkisel bağlamında değerlendirilmektedir.

Güncel sanat eserlerine yaklaşımda eser manifestoları büyük önem taşımaktadır. Eserin imgeler bütünlüğünün yanında, eserin alt metnine dair kaleme alınmış yazı, sanat alımlayıcısı ve yapıt arasında da bir ilişki oluşturmaktadır. Bu metinler sanat eserini incelemeye dair öneriler de sunmaktadır ve izleme, eleştiri gibi süreçlere de ışık tutmaktadır. Bu eleştiri süreçlerinde anlam meselesinin ön plana çıktığı görülmektedir. Sanatta anlam konusu eski tarihlere dek uzanmaktadır.

Cezanne empresyonistlerin 1874'te düzenlediği ilk sergide çokça olumsuz eleştiriler aldığı yazılı kaynaklardan okunabilmektedir. Cezanne'nın Asılan Adam (1873) adlı tablosuna yöneltilecek eleştirilerden ötürü sergiden kaldırılmasını dahi istediği bilinmektedir (Erden, O, 2016, s.82). Bu anıdan hareketle sanatçıların da anlamın iletimi konusuna önem verdikleri görülebilmektedir. Sanatçılar, küratörler aracılığıyla yazılan manifestoların da anlamın aktarımı adına kaleme alındığı düşünülmektedir.

Sanatın dönüşümü, sanatı anlama ve değerlendirme yöntemlerinin de değişimini gerektirmektedir. 1950'li yıllarda başlayan 60'lı yıllarda belirginleşen 70 ve 80'li yıllarda olgunlaşan, Arthur Danto'nun deyimi ile 'sanatın sonundan sonraki sanat', güncel ya da çağdaş (contemporary) sanat olarak adlandırılmaktadır. Modern sanattan farklı olarak güncel sanat kendi çoğulcu anlatısını oluşturmaktadır.

Çağdaş sanat yapıtları eseri ortaya koyan sanatçının ifadesinin ötesinde pek çok anlam taşıyabilmektedir. İzleyici ve yapıt ilişkisi bağlamında ele alınabilecek olan anlam

konusu yapının içinden ve dışından bakmak başlıkları altında da düşünülebilmektedir. Bu noktada Umberto Eco'nun Aşırı Yorum kitabında ele aldığı gibi aşırı yorumdan öte metnin içinden konuşmak önem taşımaktadır. Eserlere yaklaşımda sanat eleştirisi yöntemleri ve çeşitli kuramlar yol gösterebilmektedir. Bu yöntemler içerisinde de çeşitlilik söz konusu olduğu gibi eleştiri boyutunda esere ilişkin yapılan yorumlar yine aşırı yorum niteliği taşıyabilmektedir. Eser analizleri noktasında incelenen yapıtı tüm yönleriyle ele almak önem taşımaktadır.

Değişen dünyada farklı bakış açıları ve estetik beğeniler geliştiren sanatın, modernizm dönemiyle farklı kavramlar ve düşünme biçimleri oluşturduğu görülmektedir. Modernizm döneminde de sanat kavramına ve düşünce yapısına dair pek çok şeyin değişip, dönüştüğü görülmektedir. Eserlerin alışılmışın dışında üretiliyor oluşu, sanat piyasasındaki değer değişimlerini etkilemektedir. Bu değişimlerin sonucunda sanat yapıtlarını anlama noktasında farklı perspektiflere ihtiyaç duyulabilmektedir.

1960 sonrası sanat eserlerine bakıldığında, sanatçılar tarafından estetik beğeniye hitap eden yapıtlar üretmekten uzaklaşıldığı; bunun yerine, kavramlara ve çözümlemelere odaklanılarak imge ile dil arasındaki ilişkilerin sorgulandığı gözlemlenmektedir. Düşüncenin belirli bir dil aracılığıyla dolaysız biçimde sunulmasıyla birlikte, sanat alımlayıcısının eseri anlamaya, çözümlemeye ve kendi düşünsel katkısıyla tamamlamaya yönlendirildiği anlaşılmaktadır (akt. Batu, 2014, s.119).

Değişen dünya ve bakış açılarıyla birlikte farklı düşünce temellerinin de oluştuğu görülmektedir. Değişen dünya düzeninde ve fikir yapılarında sanat dünyasının da dönüşmesi beklenen bir durum olarak karşılanmaktadır. Modernizm dönemiyle kendi bakış açısını eserlere yansıtan sanatçıların kimi mesajını açıkça iletirken kimi ise anlamı daha saklı bir şekilde esere saklamaktadır. Bu durum sanat alımlayıcısı tarafından yeni olarak karşılanmasının ötesinde anlamlandırmaya çalıştığı ve metotlara ihtiyaç duyduğu bir neden özelliği taşıyabilmektedir.

İzleyici kuramsal bilgi sahibi olmadığında eser anlamlandırma noktasında bir kılavuzdan yardım almayı isteyebilmektedir. Sanat eğitimi almış kişiler ve sanat tüketicileri, sanat eserindeki kavram içeriğinin artan kapsamından ötürü sanatçıyı anlama, eseri çözümleme ve değerlendirme noktasında sorun yaşamaktadır. Bu noktada göstergebilimsel yöntem dikkat çekmektedir. Göstergebilim çözümleme yöntemi yapıt eleştirisinde yapıtı merkeze almakta ve kendini incelediği yapıtın

sınırlarında tutmaktadır. Toplumsal, kültürel etkenler gibi metnin dışından olan bilgilere ulaşılmaktadır. Fakat bu bilgilere yapıt içerisinde bulunuyorsa başvurulmaktadır (akt. Batu, B. 2014, s.119-120).

Gelinen noktada sanat eserlerinin anlamlandırılma süreci birkaç aşamayı ve disiplini içinde barındırmaktadır. Eserle karşılaşan izleyici estetik bir yapıtla karşı karşıya kalmanın ötesinde çağdaş sanat yapıtıyla da bir arada olmaktadır. Sergilenen eserlerin künye ve manifestolarındaki bilgiyi edinen sanat alımlayıcısı anlamlandırma sürecinde yöntemine ihtiyaç duymaya devam edebilmektedir.

Sanat eserlerini izlemek, eleştirmek, beğeniye hitap edip etmediğiyle ilgili görüşlerde bulunmanın yanı sıra eserin kendi disiplini içerisinde incelenmesi de esere dair çözümlemeler için gerekli olabilmektedir.

Sanatçının bakış açısından izler taşıyan ve belki de tamamıyla subjektif yaklaşımla üretilmiş olan sanat eserinin anlamlandırılma süreci içinde deşifre edilmeyi bekleyen görsel unsur ve imgeler bulunabilmektedir.

Sanat eserlerine yaklaşımda çeşitli görüşler ve önermeler bulunmaktadır. Farklı estetik bakış açıları, çağdaş düşüncenin de etkisiyle eser üzerine farklı kavrayışlar önermektedir. Bu noktada enformasyon bildirışim estetiğinden de bahsetme gerekliliği doğmaktadır.

Enformasyon bildirışim estetiği doğa, sanat eseri üzerinde ve teknik ürünlerde oluşan genel estetik durumları ifade eden bir kuram niteliği olarak bilinmektedir. Her sanat eseri bir mesaj taşımaktadır. Sanat eserinde sanatçı tarafından verilmiş bir mesaj bulunmaktadır. Enformasyon kuramı verilmek istenen mesajın, sanat alımlayıcısına bozulmadan ulaşması üzerine hesap yapmaktadır. Yapısalcı estetik de sanat yapıtını işaret eden ve edilen arasında meydana gelen ilişkiler sistemiyle göstergebilim disipliniinde ele almak amacındadır (Çotuksöken, 2003, s. 30).

Bu çalışmada çözümleme yaklaşımı ve yöntemi olarak görebileceğimiz göstergebilim analiz önermesi, enstalasyon sanat eserlerinin karmaşık görünümünü eser, sanatçı ve yapıt üçgeninde daha anlaşılır hale getirme gayreti olarak da yorumlanabilmektedir.

Walker'a göre anlamsal sistemleri değiştirmek kültürün dünyaya bakışını değiştirmek anlamına gelmektedir. Walker makalesinde Eco'nun, estetik türde bir yapıtın, herhangi bir doğruluk koşulunun dışında yer aldığı varsayılmaktadır. Mevcut içerik yapısıyla dünyanın gerçek durumları arasında bulunan uyumun ne ilk ne de sonuncu

olduğunu düşünölmektedir. Dünyanın başka anlamsal modellerle tanımlanabilir ve düzenlenebilir olduğu görüşüyle sanat eserlerinin Hegelci- Marksist oluş kavramını pozitif bir değeri olarak yeniden ifade ettiği belirtilmektedir. Bu nedenle göstergebilimci ve sanatçı arasındaki fark ortaya çıkmaktadır. Göstergebilimci kodların nasıl çalıştığını ortaya koymak için incelerken sanatçı kodlar üzerinde çalışıp onları değıştirmeye çalışmaktadır (Walker, 1977, s. 318)

Walker’a göre sanat yapıtlarının analizi göstergebilimin sınırlarının ötesinde görünmektedir. Ancak göstergebilim çözümleme yöntemi tıpkı diğeri sanat eleştiri yöntemleri gibi sanat eserlerine bakışı irdeleyen ve zenginleştiren yapıda görölmektedir.

### **3.11. Göstergebilimsel Çözümleme**

Göstergebilim kuramının çekirdeğinde, sürekli işaretleme ve yorumlama sürecinde yer alan faktörlerin tanımlanması ve kültürel faaliyetin çeşitli alanlarda devam etmekte olan kavramsal araçların geliştirilmesi yer almaktadır. Sanat da böyle bir alan olarak kabul edilmektedir. Göstergebilimde sanat çalışmalarına katkıda bulunacak bir şeyler olduğu açık olarak görölebilmektedir. Mike Bal’a göre her zaman bir görüntü, bir izleyici tarafından işlenmektedir. İzleyicinin sanat eserini izlemesinin yanı sıra sanat eseri de izleyicinin deneyiminin, öznelliğinin aktif üreticisi olmaktadır (Keser, 2018, s.175).

Roland Barthes’ın geliştirdiği göstergebilimin önemi, kuramcılarının bir dizge veya sistemin mantığı içinde kodlanmış parçalar olarak temsillerin yapısı ve şeklini analiz etmeyi sağlayan eleştirel bir dil ve söylem oluşturmaları olarak açıklanmaktadır (akt. Aydınalp, 2021, s. 207).

Roland Barthes “Çağdaş Söyleyenler” isimli kitabında her tür göstergesel dizgede üç farklı terim karşısında olunduğunun farkındalığının gerekliliğini belirtmektedir. Kavranan şeyin birbiri ardına gelen bir terim değil kendilerini birleştiren bağıntılar olduğunu belirtmektedir. Gösteren, gösterilen ve bu iki terimin çağrışımsal toplamı olan gösterge bulunmaktadır. Barthes bir gül buketine tutkusunu anlatırken gösteren, bir gösterilen bir de güller ve tutkusunun bulunduğunu belirtmektedir. Bu örnekte tutkusallaştırılmış güller bulunmaktadır. Çözümleme düzleminde üç terimin varlığından bahsetmektedir. Tutkuyla yüklenmiş güller, tutkuya ve güllere

ayrılabilirler. Güller ve tutku birleşerek göstergeyi oluşturmaktadır. Gösteren boştur, göstergeyse doludur ve bir anlam olarak karşımıza çıkmaktadır (Barthes, 1996, s. 182). Göstergebilim bağlamında bir yapıt incelemek, eser üzerinde bulunan göstergelerin incelenmesi yoluyla gerçekleşmektedir.

Göstergebilim çözümleme yöntemi bir nevi zihinsel bir düşünce sürecini sistemli bir şekilde haritalandırmaktadır. Eser üzerinde gördüğümüz her tür iz, işaret, simge ve sembol düz anlam, yan anlam ve derin anlam şemasıyla irdelenmektedir.

Düzenceler arası bir alan olarak karşılaşılan göstergebilim, göstergelerin tasarlanması, uygulanması, yorumlanması ve anlamlandırılması üzerine işleyen süreçleri kapsamaktadır ve bu çeşitli etkenlerin dizgeli bir şekilde incelenmesine dayanmaktadır (Sayın, 2023, s.81).

Düz anlamda akla gelen ilk anlamlar sıralanmaktadır. Yan anlamda ise o şeyin akla gelen ikinci anlamı görünmektedir. Derin anlamda ise yapıt üzerinde yer alan imge, işaret ve sembollerin taşıdığı anlamlar irdelenmektedir. Derin anlamda incelenen birimin görünen anlamının ötesinde bağlamsal, kültürel ve düşüncesel olarak gizli olan anlamı araştırılmaktadır. Derin anlam temel anlamın dışında karmaşık ve katmanlı bir anlam bütünü taşımaktadır.

Göstergebilim çözümleme şeması, düz anlam, yan anlam ve derin anlam olarak eser üzerinde bulunan imge işaret ve sembolleri dil ekseninde incelemektedir. Örneğin gösterge olarak incelenen balta kelimesinin düz anlam, yan anlam ve derin anlam karşılıklarına incelenmektedir. Balta kelimesi işaret ettikleriyle farklı anlam kategorilerinde ele alınabilmektedir. Göstergebilim çözümleme şemasındaki yapı sayesinde incelenen imge, işaret ya da sembol sistemli olarak incelenebilmektedir. Balta kelimesinin ilk akla gelen anlamı bir aletken, yan anlamı statü, sıfat gibi anlamlara gelebilmektedir. Derin anlamında ise mitoloji ve ideoloji gibi alanlara gönderme yapmaktadır. Bu yönüyle bir çözümlemeyle yapıları ele almak sistemli bir şekilde yapıt üzerine araştırma yapmaya olanak tanımaktadır.

Bu noktada göstergebilimin nesnellik ilkesinden bahsetme gerekliliği doğmaktadır. Nesnellik ilkesinde öznel yorum ve yargıda bulunmama durumu esas olarak alınmaktadır. Nesnellik ilkesi göstergebilim için ayrı bir önem taşımaktadır. Göstergebilimin sistemli çözümleme yapısında kişisel görüş ve yargılara yer verilmemektedir.

Göstergebilimin sanatı anlama amacıyla gerçekleştirilen araştırmalara metodoloji olarak kullanılabileceği gibi sanatı destekleyecek bir kaynak olarak da görülmektedir. Dilbilimci Jan Murakovsky, 1934 yılında kaleme aldığı bir makalesinde sanat eserinin bir gösterge karakterinde olduğunu belirtmektedir (Keser, 2018, s.167-168).

Sanat eserlerini göstergebilimsel yöntemle çözümlerken sanat yapıtları üç gruba ayrılmaktadır. İkon- görüntüsel gösterge, indeks-belirtisel gösterge, sembol- simgesel gösterge olarak sanat yapıtlarını çözümlemeye kullanılmaktadır. İkon- görüntüsel gösterge belirttiği şeyi direkt olarak taşımaktadır. Yani anlamını görüntüsel olarak temsil ettiği görülmektedir. İkon-belirtisel gösterge de ise nesne biçiminde olduğu için nesneye göndermede bulunmaktadır. Sembol-simgesel gösterge de ise anlamını gösterdiği şeyin göstergesi niteliğinde olma durumu izlenmektedir.

Aynı zamanda karşıt anlamlar şeması da eser çözümleme noktasında önemli bir yer tutmaktadır. Bir göstergeyle karşılaşıldığında onu tanımlamak için karşıt anlamlarıyla da düşünme gerekliliği doğmaktadır. Bu durumda karşıt anlamlar şeması incelenen bir yapının anlamlarının belirgin hale gelmesi açısından da kullanılmaktadır.

Eleştiri, bir yapıt veya eserin altında yatan yapı ve anlamı keşfetmek, bilgilendirmek amacıyla yorum içermektedir. Bir yapıt üzerine eleştiri yapan kişi o konuda bilgili ya da sadece izleyici de olabilmektedir. Yahut eleştiri yapan kişi bazı alan bilgilerine sahip yetkin biri konumunda da görülebilmektedir. Metin ya da sanat eserleri üzerine eleştiri yapan kişilerin alanında yetkin kişiler olma gerekliliği de doğmaktadır.

Sanat eserleri bir toplum kültürünü taşıyabilmekte ve etkileyebilmektedir. Sanat eserlerinin eleştiri sürecinde tutarlı ve yerinde eleştiriler yapma sorumluluğu doğmaktadır.

Eleştiri elbette bir yapıtın gelişmesi, duyulması ve sanat izleyicisiyle etkileşime girmesi açısından kıymetli bir noktadadır. Ancak kişisel bir yorum içermemesi bakımından da desteklenmeye ihtiyaç duymaktadır.

Alanında uzman bir eleştirmen dahi alt yapısını bilmediği bir sanatçı ve eseri üzerine yapıt bütünlüğünün dışında yorumlar yapabilmektedir. Göstergebilim çözümleme yönteminin bu noktada da önemli bir yer edindiği görülmektedir. Eser üzerinde bulunan tüm işaretlerin sistematik olarak incelenmesi ve irdelenmesiyle yapıtın içerisinden bilgiler alınabilmektedir.

Sanat eseri pek çok anlam barındıran farklı göstergelerden meydana gelmekte, kendine ait gösterge sistemlerini ifade etmektedir. Dil dışı iletişim unsurları olan renkler, formlar ve şekillerin ifade ettikleri anlamların algılanması için çözümlenmesi gerekmektedir. İşaretler ve semboller tek tek ya da bütün olarak çözümlenebilmektedir (Dölkeleş, 2003, s. 207).

Göstergebilimsel çözümleme yönteminin çalışma prensibinde analiz yer almaktadır. Tablolarda gösterildiği gibi çözümleme yönteminde analiz, düz anlam, yan anlam ve bu anlamların altında yatan derin anlamların irdelenmesiyle yapılmaktadır. Bu süreç metinsel bir süreç olarak görülse de aslında anlamlandırma sürecinin görselleştirilmiş hali olarak ortaya çıkmaktadır.

Eser üzerinde inceleme yapan ve düşünen biri o anın getirdikleriyle ve mekan bütünlüğüyle eseri ele almaktadır. Bir sanat alımlayıcısı eserle karşılaşma halinin biricik olduğunu ve bu halin getirdiği estetik doyumunu yaşamaktadır ya da tersi bir şekilde eserin ilettiği farklı duyguları hissedebilmektedir. Bu aşamadan sonra eser üzerine düşünme aşaması başlamaktadır. İzleyici eserin bağlamı üzerine düşünmektedir. Bu düşünme sürecinde belli imgelerden hareketle fikirler üretilebilmektedir.

Sanat alımlama süreci de her alımlayıcı kadar çok görüşün sunulmasını beraberinde getirmektedir. Bir eser karşısında kaç izleyici bulundursa, o izleyici sayısı kadar da anlam üretilebilmektedir. Bu yönüyle alımlama aşaması sanatçı, izleyici ve eser için etkileşimli bir süreç niteliği taşımaktadır.

Eleştiri yapma hali burada da ortaya çıkmaktadır. İzleyici bir nevi eser üzerinden anlam çevirisi yapmaktadır. Her eleştiri de yeniden bir üretim anlamına gelmektedir. Sanatçının, yaşadığı dönemde, içinde bulunduğu sanat ortamında, kendi üretim süreçlerinde ortaya koyduğu sanat yapıtının izleyiciye sunduğu bir anlamı bulunmaktadır. Sanatçı bu anlamı çeşitli iz, işaret, sembol ve imgelerle oluşturmaktadır. Bir eser üzerinde izlenebilecek her şey anlamlandırma sürecine dahil edilmektedir. Bu yönüyle ele alındığında bir sanat eseri üzerinde bulunan her şey işaretler olarak anlamlandırma sürecinde yerini almaktadır. Bu süreç sadece bilgi süreci olarak değil algılama aşaması olarak da görülebilmektedir. Sanat alımlayıcısı bir yapıt içerisinde olan tüm izleri, bütün olarak ya da ayrı ayrı algılamakta ve anlamlandırmaktadır. Bu anlamlandırma süreci aynı zamanda algılama sürecinin

kapsamında da yer almaktadır. Tüm bu süreçlerde kişinin hazır bulunma ve bilgi seviyesi önem taşımaktadır. Fakat anlamlandırma süreci tek başına bu dinamikler üzerinden tanımlandığında eksik kalmaktadır.



#### **4. GÖSTERGEBİLİM ÇÖZÜMLEME YÖNTEMİNİN SANAT ELEŞTİRİ YÖNTEMLERİNDEN FARKI**

Temelde bir anlamlandırma evresine girdiğimiz eleştiri yöntemlerinin yanı sıra eserlere yaklaşırken anlamlandırma süreçlerinin nasıl gerçekleştiğini de özetlemek gerekmektedir.

“Anlambilim, dili anlam açısından inceleyen daldır. Anlam sorunu ve bu sorunun türlü uzantıları dilbilimi olduğu gibi felsefe, mantık, ruhbilim, toplumbilim, vb. bilimleri de çok yakından ilgilendirir.” (Guiraud, 1999, s.7). Sanat alanı, içinde bulunduğu tüm süreçlerden etkilenmekte ve etkileşim içine girmektedir.

Martin Heidegger, sanat eserine dair inceleme yaparken eserin yalın ve tüm gerçekliğiyle karşılaşmak istediğimizden bahsetmektedir. Gerçek sanatı orada bulabileceğimize vurgu yaparken, önce eserin nesnesel yönünün ele alınması gerektiğini belirtmektedir. Eserde nesnesel olan, başka olanın yer aldığı nesneyi açıklama niteliğinde görülmektedir. Eser aslında başka bir şey olmakta ve nesne olmadığı da söylenebilmektedir (Heidegger, 2007, s.12).

Sanat eleştiri yöntemleri, dönem dönem beliren görüş farklılıklarıyla çeşitlenmektedir. Kaynak aldıkları kuramlara göre şekillenen eleştiri yöntemleri, nihayetinde kişisel görüş bildirmektedir. Önerilen göstergebilim çözümleme yönteminde eser üzerinde birbiriyle ilişki kuran ve anlamlandırılan her bir ögenin analizi üzerinde durulmaktadır. Göstergebilimin, kelime anlamının ötesinde geniş açıklamalara sahip olduğu bilinmektedir.

Göstergebilim, gösterge ve bilim sözcüklerinin bir araya gelmesinden daha farklı bir anlam içermektedir. Göstergebilimin sadece göstergelerin bilimsel olarak incelenmesiyle ilgili olmadığı görülmektedir. Anlamla, anlamayla anlamın üretilmesiyle ilgilenen bir etkinlik biçimi olarak düşünülmektedir. Göstergebilim anlatımın sözü ile anlatımın biçimi ve içeriğin tözü ile içeriğin biçimi ayrımını yapmaktadır. Göstergebilimin inceleme konusu olarak içeriğin biçimini ele aldığı

belirlenmektedir (Rıfat, 2022, s.29). Geniş bir araştırma alanına sahip olan Göstergebilim yöntemiyle sanat eserlerini derinden inceleme imkanı doğmaktadır.

Birbirini izleyen sanat akımlarının, dünyanın içinde bulunduğu düşün sistemlerinden etkilendiği gözlemlenmektedir. Eser üretim süreçlerinin farklılaştığı gibi eserlere yaklaşım biçimlerinin de değiştiği ve dönüştüğü görülmektedir. Günümüz sanatına gelene dek her şeyin değiştiği modernizm zamanına bakıldığında sanat eserlerinin sanatçının objektif bakış açısıyla şekillendiği, eser üzerinde özgün fikir ve yaklaşımın görülebildiği anlaşılmaktadır. Sanatçı, içinde bulunduğu koşulların içerisinde kendi tutumuyla tasarladığı esere dair bir oluşturma sürecine girmektedir.

Bir eser ortaya koyan sanatçı, yapıtını meydana getirirken ileriye ve geriye dönük gidiş gelişlerle, içkin biçimde, düşünsel olarak çözümlemeler yapmaktadır ve anlamlandırma süreci meydana gelmektedir. Bu durumun yaratımsal bir çözümleme olduğu bilinmektedir. Birinci üretim aşamasından ve yaratım sürecinden sonra gelen çözümlemelerin ise kuramsal nitelik taşıdığı belirtilmektedir (Rıfat, 2022, s.34).

Sanat yapıtı ortaya koyan sanatçı eserini oluşturma sürecinde çeşitli aşamalardan geçerken bir proje, duygu, tasarı gibi üretmesine sebep olan şeylerin analiziyle ilerlemekte ve bunları biçim düzeyine aktarmaktadır. Sanatçı, aynı zamanda anlam üretmektedir. Eseri anlamlandıran sanat alımlayıcısı sanat yapıtı üzerinden bir çeşit çeviri yapmakta ve anlamlandırma sürecine geçmektedir. Göstergebilim çözümleme yönteminde sanat eseri üzerinde izleyiciyle ilişki kurulan her bir işaret analiz edilirken bağlamlar doğrultusunda ilerleme gerekliliği ortaya çıkmaktadır.

Günümüz sanat eserlerine gelmeden önce anlamlandırma süreçlerinden bahsetmek önem taşımaktadır. Her sanat hareketi değişen fikir dünyasından etkilendiği gibi sanat eserlerinin ortaya konulma ve anlamlandırılma sürecinden de etkilenmektedir.

1960 yılı sonrasında sanat yapıtları incelendiğinde estetik beğeniye yönelik üretimlerden vazgeçildiği ve bir gösterge olan sanat yapıtının odağının biçimden gösterene, anlama kaydığı görülmektedir. Bu durum sanat yapıtı karşısında izleyicinin konumunu da değiştirmektedir. Günümüz sanatı pasif izleyici yerine mesaj ve anlam temelli sanat yapıtları ile aktif ve düşünsel ilişki kurabilecek izleyiciyi talep etmektedir (Batu, 2014, s.123).

Modern sanat dönemiyle birlikte sanat yapıtı ortaya koyan kişinin; eserini meydana getiren düşünce, duygu gibi unsurları kendi bakış açısından yorumladığı ve

biçimlendirdiği görülmektedir. Günümüz izleyicisine farklı bir rol biçildiği ve sanat alımlayıcısının da aktif konuma geçtiği gözlemlenmektedir. Sanat eserinin anlamlandırılma sürecinde izleyici pasif konumdan çıkmaktadır.

Sanat alımlayıcısı ve sanatçı için yeni olan anlamlandırma sürecinde eser üzerinden hareketle işaretleri okumanın rolü önem taşımaktadır. Sanat yapıtı üzerine yorumlarda bulunmak isteyen izleyici bir rehbera ya da yönlendirmeye ihtiyaç duyabilmektedir.

Betimleme aşamasında, eser üzerinde bir araştırmacı titizliğiyle kişisel yorumda bulunmanın ötesinde disiplinli çalışma yürütülmesi amaçlanmaktadır. Göstergebilimsel çözümleme yönteminde çoklu düşünme, dikkatle analiz etme süreciyle karşılaşılmaktadır. İşaretler, gönderen ve gönderilen arasında iletilen mesajlar ve alıcıya ulaşan anlam bütününe dair analiz yapılmaktadır.

Sanat yapıtlarında, sanatçının ilettiği niyetli ya da niyetsiz mesajlar aktarılırken, işaret, leke, renk ve biçimi oluşturan nokta ile çizgi bütünlerinin, biçimsel formlar ya da görüntüler arasında barındırıldığı görülmektedir.

Görsel göstergeler olarak da görülebilecek sanat yapıtları kendi içlerinde plastik sanatların değerlerini taşımaktadır. Eser içerisinde bulunan bazı metotların uygulanmasından kaynaklı uyum ve tamamlanmışlığın verdiği duygusal etkiden de bahsedilebilmektedir. Tüm bu argümanların nihayetinde sanat alımlayıcısı tarafından izlenmesi ve anlamlandırılması birtakım metot ve yaklaşımları gerekli kılmaktadır.

Bir görsel gösterge olan sanat yapıtlarının duyu organlarıyla algılanan somut, gösteren yönü olduğu gibi gösterilen, bu göstergenin neyi gösterdiği yönü de bulunmaktadır. Sanat yapıtında gösterilen ise yapıtın kavramsal yönünü de göstermektedir. Anlamı ortaya çıkaran, kavramsal yönün de her zaman dille bağlantılı olduğu görülmektedir. Bu kavramsal yön de semiyolojik bir yaklaşımı gerekli kılmaktadır. Mukarovsky'e göre sanat yapıtı üzerinde semiyolojik bir çalışma yapılmadığında eserin incelenmesi ve anlamının çözümleme süreci eksik kalmaktadır (akt. Batu, 2014, s.122).

Eleştiri yöntemlerinde olduğu gibi göstergebilim çözümleme yöntemi içinde karşıt görüşler bulunmaktadır. Tüm bu çalışma ve eleştiri yöntemleri çeşitlendirilirken aynı zamanda geliştirilmektedir. Bu çalışma kapsamında ele alınan görüş, göstergebilim çözümleme yönteminin yorumdan uzak bir analiz yöntemi olduğu yönünde olduğunu pekiştirmektedir.

Walker'a göre Eco'nun resimler ve diğer estetik yapıtlar üzerine yorumları büyük oranda genelleştirilmiş görünmektedir. Görüşleri destekleyecek somut örneklerin eksikliği dikkat çekmektedir. Sanatın açıklaması metinsel unsurların göz önünde bulundurulmasından öte çalışmalar gerektirmektedir. Dikkate alınması gereken bir diğer faktörün ise güzel sanatların, ideolojik devlet aygıtlarının, yani sanat okullarının ve sanat konseylerinin, halka açık galeriler tarafından sürdürülen bir sosyal kurum olarak bulunuşu ve sanatın ne olduğunu belirlemede yetkin bir uzmanlar topluluğunun varlığı olarak görülmekte olmasıdır (Walker, 1977, s.318).

Walker, 1977 yılında kaleme aldığı makalede Umberto Eco'nun semiyotik yöntem önermelerinin sanat eserleri üzerindeki etkisinin yansıtıldığından farklı olduğunu ele almaktadır. Burada sanat yapıtının metinsel unsurlarla tamamlanamayacağından ve yöntemin bir sanat eserini açıklığa kavuşturmada bir nevi yetersiz kaldığından bahsedilmektedir. Sanatçı, sanat eserleri ve izleyici bağlamında ele alınabilecek sanat yapıtında birbirinden farklı değişkenler bulunmaktadır. Walker'ın metinsel bir yaklaşımla çözülemeyeceğini ileri sürdüğü sanat yapıtlarının anlamlandırma sürecinin nasıl gerçekleştiği, sanat yapıtları üzerine yapılan çalışmalar tarafından da desteklenmektedir.

Birden çok eleştiri yöntemi ve kuramsal çalışmaların varlığı ve değeri bu noktada ortaya çıkmaktadır. Sanat alanı; sanatçıya, izleyenlere ve üzerine çalışan araştırmacılara sürekli soru sordurtan bir alan olarak görülmektedir. Bir sanat yapıtı, bulunduğu koşullar neticesinde üretildikten sonra sanatçısıyla iletişim kurduğu gibi izleyici ve teorisyenlerle de iletişim kurmaktadır.

Sanat üzerine çalışma yapan araştırmacılar; sanat yapıtlarını, sanat yapıtlarının ortaya çıktığı tarihsel dönemleri, sanatçının kendi tarihsel döneminde hangi aralıkta ürettiğini ve alımlayıcıyla kurduğu ilişkiyi irdelemekte ve örneklerle desteklemektedir.

Çözümleme ve anlamlandırma sürecinde teoriye, tarihsel ortam bilgisine, sanatçının yaşantısına, zamanın sanat ortamına, toplum yapısına ve zamanın siyasi ortamına dair de araştırmalar yapılmaktadır. Bu kadar çaplı bir ele alışıta metinsel bir bütünlüğü dışarıda bırakmanın uygunluğu üzerine düşünülmesi gerekmektedir.

Sanat eleştiri yöntemleri ve eser ilişkisi bağlamı ele alındığında çözümlemeye dair farklı metotlardan ve düşünce biçimlerinden bahsedilmektedir. Pek çok kuram, bakış açısının sanat eserlerine yaklaşımı ve anlamlandırmayı etkilediği görülmektedir.

Göstergebilim çözümleme yöntemi, eser üzerinde işaret eden ve edilenler arasında bulunan ilişki bağlamında etkili bir analiz süreci sunmaktadır.



## **5. SEÇİLEN ÇAĞDAŞ SANAT ESERLERİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL ÇÖZÜMLEMESİ**

Saussure’ün de belirttiği gibi biçim kazanmış malzeme olarak sanatsal gösterge ile onu meydana getiren düşünce arasında zorunlu bir ilişki yoksa bir yapıt neye göre, nasıl şekil almaktadır? (Çolak, 2019, s.124).

Bir sanat eserinin belli koşullar ve düşünce yapısı üzerine şekil aldığı görülmektedir. Sanat eserinin aldığı bu şekil bir sanatçının ifade biçiminin üretmeyi seçtiği bir sanat disipliniyle oluşmaktadır. Bu açıdan bakıldığında düşünce, göstergeler ve sanat disiplinin teknikleri bir sanat yapıtının oluşum sürecinde etkin rol almaktadır.

Çalışma kapsamında seçilen çağdaş sanat eserleri, aktif olarak enstalasyon yapıtı üreten ve geniş kitlelere adını duyurabilen sanatçıların eserlerinden oluşmaktadır. Alper Aydın Türkiye’nin yetiştirdiği enstalasyon eserleri üreten genç sanatçılar arasında yer almaktadır. Hüseyin Çağlayan, Ayşe Erkmen ve Canan Tolon, enstalasyon sanatında dünya çapında tanınmış, sanat alanında üretilmiş akademik çalışmalara konu olmuş sanatçılar olarak bilinmektedir. Ferhat Satıcı, enstalasyon üreten bir sanatçı ve akademisyen olarak tanınmaktadır. Sanatçı, video sanatı inisiyatifi Videoist’in kurucusu olarak dikkat çekmektedir. Çağdaş sanat başlığı altında adı geçen sanatçıların incelenmesi hem güncel işler üretmeleri hem de uluslararası çalışmalarının bulunması açısından da önem taşımaktadır.

### **5.1. Alper Aydın**

1989 yılı Ordu doğumlu sanatçının genç yaşlarda sanat eğitimine Ordu Güzel Sanatlar Lisesi’nde başladığı bilinmektedir. Gözlemci bir sanatçı kimliğinin yanında akademi hayatına da devam ettiği görülmektedir.

Sanatçının Ankara Gazi Üniversitesi Resim Öğretmenliği Heykel Ana Sanat Dalı’nda lisans eğitimini, “Türkiye’de Yeryüzü Sanatı” başlıklı teziyle Gazi Üniversitesi’nde yüksek lisansını, “Performans Olarak Beden ve Doğa Diyaloğu” başlıklı teziyle de

Hacettepe Üniversitesi Heykel Bölümü'nde doktorasını tamamladığı görülmektedir (Saha, 2023).

Sanatçının 2010 yılında Erasmus programıyla İtalya'da heykel, video ve performans sanatı üzerine eğitim aldığı bilinmektedir.

Alper Aydın'ın Ordu'nun Yason Burnu'nda bulunan yaşam alanında, dil öncesi bir dönemde doğayla kurduğu bağla bakış açısını şekillendirdiği ve doğal formlarla kendini ifade edebileceği form arayışlarına yöneldiği bir sanat anlayışı geliştirdiği görülmektedir (Aydın, 2023).

Sanatçı Alper Aydın ile 21.12.2023 tarihinde görüşme yapılmıştır. Sanatçının, sanat görüşü, eser üretme disiplini, üretim süreci, eserlerinde simge ve sembollerin kullanımı sanatçı tarafından ifade edilmiştir. Sanatçıyla görüşme soruları kapsamında yapılan görüşmede aşağıda yer alan bilgiler edinilmiştir.

Alper Aydın Fata Morgana sergisinin 12 yıllık araştırma süreci sonrasında ortaya çıktığını, sergide her işin mekana özel olarak üretildiğini ve serginin, mekanın oluşumunda görülen jeolojik ve arkeolojik unsurların dikkate alınarak yapıldığını ve yeryüzüyle diyalog kurularak oluşturulduğunu ifade etmektedir.

Sanatçı, sanatı bir duyumsama ve sezgi olarak ifade etmekte, performansı ise içten gelen, primitif olarak nitelendirmektedir. Sanatçının, üretim süreçleri öncesinde yaptığı araştırmaların yanında etkilendiği sanatçılar da bulunmaktadır. Aydın'ın yaşamında etkilendiği sanatçılardan biri de Hieronymus Bosch'tur.

Alper Aydın'ın araştırma kapsamında analiz edilen eserlerinden biri de *Hayatın Kaynağı*'dir. Yaşam Kaynağı, Bosch'un "*Havva'nın Yaratılışı*" ve "*Yaşam Pınarı*" resminden ilhamla 7 metre boyutunda, denizden gelen plastiklerin, polyester ve reçine ile birleştirilmesi ile oluşturulmuştur. Bu eser, 300 yıllık bir antik havuzda sergilenmiştir.

Alper Aydın, heykeltıraş ve görsel sanatçı olarak doğa olaylarına dikkat çekmektedir. Oluşturduğu *Hayatın Kaynağı* isimli heykelin zemininde yer alan obsidyen taşları Kars Sarıkamış'tan getirilmiştir.

Sergilenen eserin bulunduğu mekan olan Yason Burnu'nun zengin bir tarihi bulunmaktadır. Sanatçı, Yason Burnu'nun kendine ait yerel bir tarih taşıdığını, bu mekanın pagan tapınağına, bir şapele dönüştürülmüş olduğunu ve denizciler için çok

kıymetli olduğunu ifade etmektedir. Hristiyanlık dünyasında da önemli bir yere sahip olan bu yerde denizcilerin sefer öncesinde ve sonrasında dua ettikleri bilinmektedir. Işıklar Bayramı bu bölgede yapılmış ve denize haç bırakılmıştır. Kim bu denize ayak basarsa onun fahri olarak Yason’lu olduğu kabul edilmektedir. Alper Aydın, Yason Burnu’nun zengin tarihinde doğayla uyumlu eserlerini sergilerken aynı zamanda izleyicisiyle bu zengin tarihi de paylaşmaktadır.

Yine sanatçının ifadesiyle denizin bu bölgesinde (eserin sergilendiği) su çok sığ olduğu için bölgedeki birçok kişi ilk yüzme deneyimini burada yaşamaktadır. Sanatçıya göre burası Boch’un ifade şekliyle “cennetin bir parçası” niteliğini taşımaktadır.

Aydın’ın Hayatın Kaynağı heykeli 4 fırtına atlatmış ve görsel imge olarak denizin bir parçası haline gelmiştir. Eser son fırtınaya dayanamamış ve denize karışmıştır ve izleyiciyle toplamda 40 gün kadar buluşabilmiştir.

Sanatçı, eserlerini oluşturmak için yeni keşifler ve üslupların gerekli olduğuna inanmaktadır. Aydın, sanat anlayışının oluşmasında Ordu’da doğa ve denize çok yakın bir şekilde yaşamış olmasının etkili olduğunu belirtmektedir. İyi bir gözlemci ve okuyucu olan sanatçı, 14 yaşında sanat eğitimine başlamış ve sanat eğitimiyle ve sanatla ilgili önemli kitapları daha o yaşlarda okumuştur. Sanatçı kendisinden önce neler yapıldığına bakmayı önemsemektedir.

Sanatçı, sanat anlayışının oluşmasında disiplinler anlamında ekollerin değil de karakterlerin etkili olduğunu belirtmektedir. Sanatçının derinden bağlandığını ifade ettiği sanatçılar bulunmaktadır: Brugel, Jan Van Eyck, Albert Dürer, Van Gogh, Hertogenbosh Bosh.

Sanatçı, konuşanın sanat eseri olduğunu, eserin his ve duygu verebildiğini ve bu noktada geri kalanın bir önemi olmadığını belirtmektedir. Eser, sanatçıdan bağımsız olarak görülmekte ve Aydın, kendisinin kendi kendine konuşan işler yapmak arzusunda olduğunu belirtmektedir. Eserlerin ortak bir şekilde okunabilmesi değerli görülmektedir. Örneğin bir çocuk dahi eserleri okuyabilmeli ve anlayabilmelidir.

Sanatçı, eseri mekanın doğurduğunu, eserin mekansız anlam ve öneminin olmadığını belirtmektedir. Aydın’a göre mekan, eseri doğurmaktadır. Sanatçı, eseri üretirken iki sürecin işlediğini belirtmektedir. Üretim sürecinden önce ya zihnine gelen bir fikrin olduğunu ya da mekanı gördüğünü ifade etmektedir. Aydın için fikir zihninde

karaktere dönüşmekte ve sanatçı hangi eserin hangi mekanda hangi malzemeyle olduğunda daha uygun olabileceğine dair çözümleme yapmaktadır.

Büyük arazilerde büyük projeler yapan sanatçı, araziye yönelik işlerin projede bitmesi gerektiğini ifade etmekte ve farklı mevsimlerde araziye gözlemlediğini iletmektedir.

Sanatçı, eserin kendini anlatmasını ve izleyiciyi kalbinden yakalamasını önemsemektedir. Sanatçı, eser üretme sürecinde konuyu araştırıp kendine ve esere yeni bir şey katamıyorsa o işi yapmayı tercih etmediğini belirtmektedir.

Aydın; bir teknisyen gibi gerekli olan teknikleri anlamaya, uygulamaya çalıştığını ve bunu yapamadığı noktalarda yardım aldığını dile getirmektedir. Sanatçı eser üretirken büyük boyutlarda çalıştığı için her çalışma bir operasyon niteliğinde gerçekleşmektedir. Bu sebeple sanatçı ayrı ayrı atölye ve ustalarla çalışmaktadır. Eserlerin bir kısmı firma desteğiyle elde edilmekte ya da bir koleksiyonerin sahiplenmesiyle hayata geçmektedir.

**Şekil 3. Beyaz Piramit, Enstalasyon, 135x135x135 cm, suntalem – beyaz plastik boya, Yason Burnu, Ordu, Türkiye, 2012**



*Kaynak: Aydın, 2023d*

**Tablo 3. Göstergebilim Anlam Çözümleme Şeması**

| Gösterge                | Düz Anlam                     | Yan Anlam                                  | Derin Anlam                                 |
|-------------------------|-------------------------------|--------------------------------------------|---------------------------------------------|
| Boşluk                  | İçinde Bir Şey Olmayan Alan   | Eksiklik, Hiçlik                           | Spiritüel, Metafizik, Mistisizm, Sürrealizm |
| Piramit                 | Üçgen Yüzeylerle Çevrili Form | Göğe Yükselme                              | Geometri, Teoloji, Spiritüel                |
| Beyaz                   | Renksizlik                    | Temizlik, Saflık                           | Renk Psikolojisi                            |
| Heykel                  | Üç Boyutlu Tasarım            | Duygusal Dışavurum, Toplumsal Mesaj        | Modernizm, Konstrüktivizm, Sanat Tarihi     |
| Ters Duruş              | Zıt Taraf                     | Aksi, Alışılmışın Bozulması                | Psikoloji                                   |
| Havada Asılı Duran Form | Boşlukta Durma                | Kopuş, Ayrılma, Yer Çekimi Kanunu, Salınım | Teoloji, Mitoloji                           |

*Kaynak: Soylu, 2016, s. 45*

Eserde Gösterge Çözümlemelerinde Ortaya Çıkan Temel Karşıtlıklar:

**Tablo 4. Temel Karşıtlıklar Şeması**

|           |            |
|-----------|------------|
| Hareketli | Hareketsiz |
| Yapay     | Doğal      |
| Madde     | Ruh        |
| Somut     | Soyut      |
| Doluluk   | Boşluk     |
| Düzen     | Kaos       |
| Sert      | Yumuşak    |
| Aydınlık  | Karanlık   |

*Kaynak: Batu, 2011, s.134; Günay & Parsa, 2012, s.105*

Beyaz Piramit isimli enstalasyon göstergebilimsel yaklaşımla incelendiğinde, eserin biçimsel ve kavramsal olarak çok katmanlı anlamları barındırdığı görülmektedir. Eserin temel formu olan piramit, düz anlamda üçgen yüzeylerle çevrili geometrik bir yapı olarak tanımlanabilmektedir.

Yan anlamda göğe yükselmeyi simgelemekte, derin anlam düzeyinde ise eserin metafizik ve spiritüel göndermeler yaptığı saptanmaktadır.

Beyaz renk, yüzeyde temizlik ve saflık çağrışımları yaratmakta, ancak derin düzlemde renk psikolojisi bağlamında arınma ve içsel dinginlik hissiyle ilişkilendirilmektedir.

Boşluk kavramı, yalnızca fiziksel bir eksiklik olarak değil, aynı zamanda hiçlik ve spiritüel bir alan olarak yorumlanmaktadır.

Eser, ters duran ve boşlukta asılı biçimde konumlandırılan piramit formu aracılığıyla, yerçekimi kanunlarına meydan okuyan bir kurgu oluşturulmaktadır. Bu sayede kopuş, ayrılma ve metafizik anlam katmanları yapılandırılmaktadır.

Eserin gösterge çözümlemelerinde hareketli-hareketsiz, doğal-yapay, somut-soyut, düzen-kaos ve madde-ruh gibi temel karşıtlıklara yer verildiği, bu karşıtlıkların ise eserin düşünsel altyapısını belirleyen ideolojik ve estetik kodları ortaya çıkardığı görülmektedir. Beyaz Piramit enstalasyonu, doğal çevreyle kurduğu diyalog ve semiyotik derinliği sayesinde çok yönlü bir anlamlandırma sürecine olanak tanımaktadır.

Sanatçının eserlerine derinlemesine bakıldığında simgesel anlatım yaptığı görülmektedir. Örneğin sanatçı kendi beyanıyla “Beyaz Piramit” işini 11 yıl önce yapmış fakat zihninde hala çok taze duran bir iş olarak tanımlamaktadır.

Geçmiş yıllarda 3 yıl kadar Konya'da yaşayan sanatçı, Şems'in hayatını okurken derviş ve Şems'in diyalogunu beyaz ters bir piramit kitle olarak göstermek istediğini ve böylece Beyaz Piramit adlı eserin ortaya çıktığını belirtmektedir. Sanatçı, eser üretirken aynı zamanda gerçek hayatın içinde kendi yaşadığı hikayeleri sembol ve nesne biçimleriyle ortaya çıkarmaktadır.

Pandemi sürecinin başlarında sanatçı psikanaliz ve bilinçdışı kavramlarıyla ilgilenmeye başlamıştır. Bu bağlamda sanatçının yaptığı araştırmalar sırasında sanatçı; hayatın başka formlarının da var olduğunu, yaşamın anlamı ve önemi ile insanın korkular temelinde şekillendiğini fark etmiştir. “Büyük bir risk alınsaydı ne olurdu?” düşüncesi doğrultusunda, 2023 yılında gerçekleştirilen ve basında “tek kişilik bienal” olarak anılan kişisel serginin planlaması yapılmış ve sergi hayata geçirilmiştir.

İmgeyi hayal ederken zihninde soru işareti kalmadığını belirten sanatçı, neden onu yaptığını, neden bu imge ve düşüncenin kendisine geldiğini belirtmektedir. Sanatçı için nesne olarak gerçekleştirilen çalışma, nesne olarak bitse de sonrasında düşünme aşaması gelmektedir.

Aynı zamanda eser, izleyicinin yeni fikriyle devam etmektedir. Devam eden bu anlamlandırma süreci sanatçının isim koymayı tercih etmediği eserlerinin zamanla kendi isimlerini bulmasıyla şekil almaktadır.

#### Şekil 4. Bosh'un Çeşme Eseri ve Alper Aydın'ın Hayatın Kaynağı Eseri



Kaynak: Aydın, 2023c

Alper Aydın'ın Hayatın Kaynağı adlı eserinin künyesinde eserinin çıkış noktası yer almaktadır. Aydın, Bosch'un resmindeki çeşmeyi kendi sanat disiplini ve görüşüyle yeniden oluşturmaktadır. Sanatçı, denizden gelen plastiklerle Bosh'un Çeşme'sine hayat vermektedir.

"Hollandalı ressam Hieronymus Bosch'un 1490-1500 yılları arasında yaptığı triptik tablo *Dünyevi Zevkler Bahçesi*'nin sol panosunda cennet tasvir edilmektedir. Bu kompozisyondaki her figür resmin merkezinde bulunan küçük bir gölün etrafındadır ve gölün ortasında doğanın organik bir parçasıymışçasına yengeç, istiridye, deniz kestanesi kabukları ve bitkilerden oluşan hayali formda pembe bir çeşme bulunur. Cennetteki yaşamın bu çeşme çevresinde şekillenmesi Alper Aydın için güçlü bir kaynak oluşturmaktadır. Çeşmenin bir benzerini Sülün Burnu sahilindeki içi deniz suyuyla dolu antik bir taş ocağının ortasında inşa ederek dünyanın halet-i ruhiyesi üzerine konuşulması ve tartışılması için bir buluşma alanı tasarlar. Sanatçı, Bosch'un hayal gücüyle iki boyuta aktardığı tasarımı somut anlamda hayata geçirip onun doğa, hayvanlar ve insanlar tarafından algılanmasının yolunu açar. Bosch'un çeşmesi, fırtınalarla sahile gelen plastik çöplerin ileri dönüştürülmesiyle üretilerek fiziksel bir işlerlik kazanır" (Aydın, 2023).

**Şekil 5: Alper Aydın, Hayatın Kaynağı, 700 x 260 x 100 cm, 2023, Fata Morgana, Ordu. İleri dönüştürülmüş plastik, polyester reçine, demir, obsidyen**



*Kaynak: Aydın, 2023a*

**Tablo 5. Göstergebilim Anlam Çözümleme Şeması**

| Gösterge         | Düz Anlam                                                          | Yan Anlam                           | Derin Anlam                  |
|------------------|--------------------------------------------------------------------|-------------------------------------|------------------------------|
| Çeşme            | Su Kaynağı,<br>Mimari Yapı                                         | Hayat, Canlılık,<br>Yenilik         | Mitoloji,                    |
| Su               | Molekül, Sıvı<br>Madde                                             | Yaşam,<br>Temizlik,<br>Yaradılış    | Mitoloji, Teoloji            |
| İstiridye kabuğu | Midye Türü<br>Organizma                                            | Temizlik, Deniz,<br>Ekosistemi      | Kültür, Ritüel               |
| Bitki            | Canlı Organizma                                                    | Hayat, Doğa                         | Mitoloji, Teoloji,<br>Kültür |
| Pembe Renk       | Kırmızı'nın<br>Beyaz ile<br>Karışımından<br>Meydana Gelen<br>Renk. | Sevgi, Neşe                         | Kültür, Estetik              |
| Plastik          | Materyal                                                           | Atık, Şekil<br>Verilebilen<br>Madde | Bilim                        |

*Kaynak: Soylu, 2016, s.45*

Eserde Gösterge Çözümlemelerinde Ortaya Çıkan Temel Karşıtlıklar:

**Tablo 6. Temel Karşıtlıklar Şeması**

|             |            |
|-------------|------------|
| Hayat       | Ölüm       |
| Canlılık    | Ölü        |
| Mimari Yapı | Doğal      |
| Madde       | Ruh        |
| Somut       | Soyut      |
| Yaşam       | Ölüm       |
| Temizlik    | Kirlilik   |
| Renk        | Işıksızlık |
| Doğal       | Yapay      |

*Kaynak: Batu, 2011, s.134; Günay & Parsa, 2012, s.105*

*Hayatın Kaynağı* isimli enstalasyon göstergebilimsel bir yaklaşımla incelendiğinde hem maddesel hem de simgesel düzlemlerde çok katmanlı anlamların yapılandırıldığı görülmektedir.

Eserde kullanılan “çeşme” motifi, düz anlamda bir su kaynağı ve mimari unsur olarak tanımlanmaktadır. Yan anlamda canlılık, hayat ve yenilenme ile ilişkilendirilmektedir. Derin anlam düzeyinde ise mitolojik göndermelerle yüklü olduğu saptanmaktadır.

Su göstergesi, temel bir sıvı madde olarak işlev görmekte, ancak simgesel düzlemde yaşamın, arınmanın ve yaradılışın sembolü olarak okunmaktadır.

İstiridye kabuğu, doğal bir organizma olmasının ötesinde, ekosisteme ve ritüelistik anlamlara gönderme yaparak kültürel kodlarla ilişkilendirilmektedir.

Bitki ögesi aracılığıyla doğaya, canlılığa ve mitolojik referanslara yer verilmektedir. Pembe renk ise yüzeyde neşe ve sevgiyle ilişkilendirilirken, estetik ve kültürel bağlamda yorumlanabilir bir biçim kazanmaktadır.

Eserde kullanılan plastik materyal ise biçimsel olarak yeniden şekillenebilirliği ve dönüşüm potansiyeliyle dikkat çekmektedir. Aynı zamanda çağdaş çevresel sorunlara dair bilimsel bir eleştiri taşıdığı gözlemlenmektedir.

Gösterge çözümlemelerinde hayat-ölüm, doğal-yapay, somut-soyut, temizlik-kirlilik gibi temel karşıtlıklardan yararlanıldığı, bu karşıtlıklar aracılığıyla yaşamın geçiciliği, doğa-kültür ilişkisi ve modern üretim biçimlerine dair sorgulayıcı bir estetik oluşturulduğu tespit edilmektedir.

Hayatın Kaynağı adlı eser, simgesel katmanları ve materyal kullanımıyla hem doğaya hem de insanın onunla kurduğu ilişkiye dair çok yönlü bir eleştirel bakış açısı sunmaktadır.

**Şekil 6. Fata Morgana, Sonsuz Özgürlük, 100 x 165 x 165 cm, Ordu. Demir, Çim**



*Kaynak: Aydın, 2023b*

Alper Aydın, Fata Morgana isimli sergisinde yerden yükselen çimenlerin olduğu strüktürlerin açıklamasında şunları belirtmektedir: Küresel ısınma, habitatların yok oluşu, ekolojik çeşitliliğin günden güne azalışı ile ani ve önlemez doğal felaketlerin yaşandığı diğer jeolojik devirlerden farklı olarak insan unsurunun başrolde olduğu bu tahribat çağı, Antroposen olarak adlandırılmaktadır. Sanayi Devrimi ile başladığı kabul edilen ve şehirleşmenin hızla artmasıyla modern dünyaya çehresini veren bu çağ, barınma ihtiyacının ve yapılaşmanın yeni yeryüzü şekillerine nasıl dönüştüğünü de gözler önüne sermektedir. İçinde güvenle yaşanabilecek ikincil bir doğa olan barışçıl ve ütopyik bir yolu görünür kılmaktadır. “Doğanın verilerinin işlenmesi yoluyla yeryüzüne dair yaşam alanları yeniden yaratılabilir mi?” sorusuna cevap arayan yerleştirme, konstrüktivist müdahalelerle yeryüzü şekillerini taklit ederek kurduğu oyun alanı ve yaşattığı deneyimle, insan eliyle tahrip edilen şekillere bir özür sunmaktadır (Aydın, 2023).

Sanatçı eserlerinin land-art olduğunu ifade etmektedir. Aydın, arazinin bir parçası haline gelen Sonsuz Özgürlük isimli esere bakıldığında kesilmiş bir derinin havaya

kalkmış halinin gözümüzle aynı mesafede duyumsanmasıyla karşımıza çıktığını belirtmektedir. Sergi sürecinde en çok interaktif katılımın olduğu bu eser aynı zamanda çocukların da oyun alanına dönüşmüş, gökyüzünden aşağı inen bir kaydırak gibi deneyimlenmiştir. Güneşin battığı yöne doğru konumlandırılan bu çalışma, bireyin kendiyle karşılaşmasına yönelik bir gönderme de yapmaktadır. İnsanın, doğanın içinde kendini bulduğunu belirten sanatçı bu çalışmanın toprak, çimen ve strüktürün inşasıyla gökyüzüne uzanan bir perspektif sunduğunu belirtmektedir.

**Tablo 7. Göstergebilim Anlam Çözümleme Şeması**

| Gösterge                        | Düz Anlam                 | Yan Anlam                                 | Derin Anlam                  |
|---------------------------------|---------------------------|-------------------------------------------|------------------------------|
| Rampa                           | Yükseklik                 | Engel                                     | Mimari                       |
| Dikey Uzunluk                   | Yükselme                  | Ulaşma, Mertebe Atlama                    | Spiritüel, Mitoloji, Teoloji |
| Toprak                          | Organik Madde             | Yaşam, Canlılık                           | Ekoloji                      |
| Çimen                           | Yeşil ince yapraklı bitki | Doğa, Canlılık                            | Ekoloji                      |
| Strüktür                        | Yapı, İnşa                | Sistem, düzen                             | Mimari                       |
| Zeminin Yukarı Doğru Yükselmesi | Kopuş, Ayrılma            | Özgürlük, Bağımsızlık, Bütünden Uzaklaşma | Teoloji, Mitoloji            |

*Kaynak: Soylu, 2016, s. 45*

Eserde Gösterge Çözümlemelerinde Ortaya Çıkan Temel Karşıtlıklar:

**Tablo 8. Temel Karşıtlıklar Şeması**

|             |       |
|-------------|-------|
| Hayat       | Ölüm  |
| Mimari Yapı | Doğal |
| Madde       | Ruh   |
| Somut       | Soyut |
| Yaşam       | Ölüm  |
| Düzen       | Kaos  |
| Doğa        | Yapay |

*Kaynak: Batu, 2011, s.134; Günay & Parsa, 2012, s.105*

Alper Aydın'ın Sonsuz Özgürlük başlıklı enstalasyon eseri göstergebilimsel yöntemle çözümlendiğinde, yapısal öğeler ile doğa unsurlarının bir arada kurgulanıldığı ve çok katmanlı anlamların üretildiği görülmektedir.

Eserde yer alan “rampa” göstergesi düz anlamda bir yükseklik unsuru olarak tanımlanmaktadır. Yan anlam düzeyinde engel ve aşılması gereken bir yapı olarak, derin anlamda ise mimari ile ilişkili bir metafor olarak değerlendirilmektedir.

Dikey uzunluk unsuru, yüzeyde bir yükselme hareketini betimlemektedir. Bu hareket, mertebe atlama, ulaşma gibi kavramlarla ilişkilendirilerek spiritüel, mitolojik ve teolojik bir bağlamda yorumlanmaktadır. Toprak ve çimen göstergeleri aracılığıyla ekolojik bir vurgu yapılmaktadır. Yaşam, canlılık ve doğayla bütünleşme temaları ön plana çıkarılmaktadır.

Eserin yapısal bütünlüğü içerisinde yer alan “strüktür” göstergesi ise düzen, sistem ve mimari disiplinle ilişkilendirilerek biçimsel bir denge sağlandığı izlenimini vermektedir.

Zemin yüzeyinin yukarıya doğru yükselmesi ise, düz anlamda mekansal bir kopuşu ifade etmektedir ve yan anlamda özgürlük, bağımsızlık ve bütünden ayrışma kavramlarını çağrıştırmaktadır. Yükselme, derin anlam düzeyinde ise teolojik ve mitolojik bağlamda metafiziksel bir çözülmeye işaret etmektedir.

Temel karşıtlıklar tablosunda yer alan hayat-ölüm, doğa-yapay, mimari-doğal gibi ikilikler aracılığıyla eserde hem varoluşsal hem de yapısal bir gerilim yaratılmaktadır. Bu gerilimin ise izleyiciyi doğa, yapı ve özgürlük temaları etrafında düşünmeye yönlendirdiği sonucuna varılmaktadır.

## **5.2. Ayşe Erkmen**

1949 yılı İstanbul doğumlu sanatçının lisans eğitimini Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Heykel Bölümü'nde tamamladığı, sanatçı programı ile de Berlin'de bulunduğu bilinmektedir. Ayşe Erkmen pek çok ulusal ve uluslararası sergiye katılmaktadır.

Erkmen, 2020 yılında, üç yılda bir verilen prestijli Ernst Franz Vogelmann Heykel Ödülü'ne layık görülen ilk kadın sanatçı olmuştur (Dirimart, t.y.).

1970'li yıllarda tanınmaya başlayan Ayşe Erkmen'in birtakım müdahalelerle mekan araştırmaları yaparak Türkiye'nin önde gelen kavramsal sanatçılarından biri olduğu görülmektedir (Art in America, 2022). Sanatçı, bulunduğu fiziksel ve sosyal çevreden hareketle eserler üretmektedir.

Ayşe Erkmen ile eserlerine ve sanat hayatına ilişkin 18.04.2025 tarihinde Dirimart Dolapdere'de görüşme yapılmıştır.

Ayşe Erkmen; belirgin bir stili olmadığını, koleksiyonerlerin sanatçının işlerini anladığını ancak izleyenlerin eserleri anlamlandırma noktasında sıkıntı çektiğini ifade etmektedir. Sanatçı, eser üretme disiplinde gözlemlenen değişimleri tercih ettiğini belirtmektedir. Zamanın, her şeyin değiştiği durumlarda Erkmen de bu değişimin içinde olmak istemektedir.

Sanatçı eser üretme disiplinde her malzemeyi, tekniği kullanmak istemektedir. Eser üretirken medyayı, sesi, videoyu, heykeli, klasik heykeli kullanmaktadır. Sanatçı bütün malzemeleri kullanmayı tercih etmektedir. Erkmen'in enstalasyonlarında stilin değiştiği düşünülse de düşüncenin çok fazla değişmediği gözlemlenmektedir. Sanatçının kullandığı malzeme ve formlar zaman zaman birleşmektedir.

Sanatçı, enstalasyonlarında anlam ve biçim arasında kurduğu ilişkiyi tanımlarken eserlerin anlamlarını gizlemeye çalıştığını belirtmektedir. Örneğin sanatçı politik içerikli bir konuyu ele alırken doğrudan konuyu göstermek yerine konuyu kaybettirmeyi ve gizlemeyi seçmektedir.

Erkmen çok anlamlı, izleyicinin bakar bakmaz anlayacağı, öğretici bir şey yapmayı tercih etmemeyi seçmektedir. Erkmen, formlarda genellikle anlamların gizli olduğunu ve başkalarının sanatçının düşünmediği anlamları düşünebileceğini belirtmektedir. Sanatçı, işlerinin sıkı sıkıya anlamlara sıkışıp cevap vermesinin aksine soru soran bir yapıda olmasını istemektedir.

Sanatçı, sanat eserlerini üretme sürecinde manevi olarak geçtiği aşamaların her seferinde değiştiğini belirtmektedir. Bir eseri üretme sürecinde bazen yapım ve düşünme aşamasının uzun sürdüğünü bazen de yeri görmeye gittiğinde hemen aklına bir şey geldiğini ifade etmektedir.

Erkmen bir eser ortaya çıktığında bunun hiçbir zaman içine sinmediğini ve bu yüzden sergilerini kısa süre içinde tekrar görmek istemediğini dile getirmektedir. Eserlerini bir süre geçtikten sonra görmek istediğini belirtmektedir.

Eser üretme sürecinde maddi olarak geçtiği aşamalarda ise kimi zaman kendi istediği işleri yapmayı tercih ettiğinde maddi olarak giderleri kendisinin karşıladığını, sergi organizasyonu olduğunda da sergiye çağırınların karşıladığını belirtmektedir.

Sanatçı, eserlerinde bazen sembolik anlatımlar ve biçimler kullanmaktadır. Erkmen, sembollerin belli olmamasını tercih etmektedir. Erkmen'e göre sanat eseri bir sembol

niteliğinde görünmektedir. Sanatçı; bir eserin, sembolü olduğu şeyi çok fazla göstermemesinin kendi için önemli olduğunu belirtmektedir.

Erkmen, sembol ve anlamın olmamasını daha iyi karşılamaktadır. Sanatçı, görüşmede Fulya Erdemci'nin sözünü aktarmaktadır. Erdemci'ye göre sanat, gerçeğin ipliklerini gevşetmeye yaramaktadır. Fulya Erdemci'nin bu sözü sanatın gerçeklikten çıkıp iplikler gevşediğinde çalışmaz olduğunu ifade ettiği gibi imkan oluşturmak, alan açmak anlamlarına da gelmektedir.

Sanatçı, eserlerinin yorumlanmasına olumlu yaklaşmaktadır ve özellikle yorum meselesinin Türkiye'de eksik olduğunu belirtmektedir. Erkmen, eserin bir şekilde doğru ya da yanlış bir biçimde yorumlanmasına olumlu bakmaktadır. Tüm dünyada sanat eserinin anlatıldığını fakat yorum getiren yazıların ve düşüncelerin çok değerli olduğunu dile getirmektedir. Erkmen bir eser üzerine yorum yapılmasını çok önemli bulmaktadır. Sanatçı yapıt üzerinde düşünülmesini, negatif veya pozitif görüş bildirilmesini önemsemektedir.

Sanatçı, eserlerinde bilinçdışından gelen yansımalar olduğunu ve bu durumun herkeste bulunduğunu düşünmektedir. Erkmen, sanatçı olmanın belki de böyle bir şey olduğunu dile getirirken farkında olmaksızın düşünülen bazı şeylerin ortaya çıktığını belirtmektedir. Erkmen, eserlerini gözlemlediğinde bazı yaptığı işlerin zaman zaman benzer olduklarını fark etmektedir. Öreğin Erkmen, kendisine ait olan bir eserin benzerini on yıl sonra yaptığını belirtmektedir.

Ayşe Erkmen'in sanat disiplinine ve eserlerine bakıldığında bir sonraki işlerinin nasıl olacağını ön görmek oldukça imkansız görünmektedir. Sanatçı aynı şeyi tekrar tekrar yapmaktan kaçınmaktadır. Aynı şeyi yapabileceğini fakat bunu tercih etmediğini, bu işi sevdiği için yaptığını ve kendini de eğlendirmek istediğini belirtmektedir. Sanatçı, düşünme sürecini çok değerli bulduğunu ve bunu kaybetmek istemediğini ifade etmektedir.

Sanatçının eser üretim süreci, çevresinde meydana gelen değişimlerden etkilenmektedir. Erkmen zaman içinde düşündüğü şeylerin, olayların, dünyanın tasarımının, savaşların ve başka şeylerin bitip başka şeylerin başlamasından ötürü eser üretme sürecinin de değiştiğini belirtmektedir. Hayat, sergi mekanı, ülke gibi değişen faktörler, sanatçının eser üretimini etkilemekte ve Erkmen bütün bunların etkisini

kullanmak istemektedir. Sanatçı ilk düşüncede takılıp kalmak yerine önüne açılan yolda yeni düşünceler bulmayı seçmektedir.

Sanatçı sanat hayatına başladığı günlerde Türkiye’de kimsenin ondan bir şey istemediğini, eserleri üzerine yazılmadığını, eleştirilmediğini bunun da bir özgürlük hissi oluşturduğunu belirtmektedir.

Erkmen, Türkiye’de sanat alanında eser üretmenin büyük bir özgürlük sunduğunu dile getirmektedir. Erkmen uzun yıllar karşılık almadan çalışmanın kendisine faydalı olduğunu düşünmektedir. Sanatçı bir şeyin olmamasının bir şeyden korkmamayı getirdiğini düşünmektedir.

Sanatçının eserleri genellikle olduğu mekanla ilişkilenebilir. Enstalasyon ve heykel temelli eserlerle tanınan sanatçı kavramsal, performatif ve sosyal referanslar ışığında eserler üretmektedir.

**Şekil 7. Ayşe Erkmen 1994, Am Hause, Pleksiglastan yapılmış 40 çekim eki, Heinrichplatz, Berlin**



*Kaynak: Dirimart, t.y.*

Sanatçı DAAD programıyla 1 yıl yaşamak üzere Berlin’e gittiğini ve ilk defa evinden ayrılıp yeni bir evde yaşama fikriyle yola çıktığını ifade etmektedir. Erkmen yabancı

bir dil konuştuğunda -mişli geçmişlerin kendisi için önemli olduğunu fark ettiğini ve geçmişte size söylenen bir şeyi anlatırken yabancı dilde uzun cümle kurmanın zorunluluğunu aktarmaktadır. Sanatçı Türkçede -miş koyarak kişinin o olaya şahit olmadığını, uydurduğunu, hayal ettiğini aktarabildiğini ifade etmektedir.

Mekana bir şey katmadan var olanı yeniden kullanmak, sanatçının sanatsal hedefi olarak ortaya çıkmaktadır. Sanatçı sergi mekanında çalışmayı sevmektedir. Oraya bir şey götürmeden orada ne varsa oradaki malzemelerle çalıştığında kendini başarılı hissetmektedir. En sevdiği sergiler arasına bu düzlemde yaptığı işler girmektedir.

Sanatçının *Am Hause* isimli işi 1 ay kalacak süreyle planlanmışken apartman sakinlerinin işin kalmasını istemesiyle günümüze dek kalıcılığını sürdürmektedir. Eserin 33 yıldır bina üzerinde yerleşik halde olduğu görülmektedir.

Erkmen'in 1994 yılında sergilediği bu yerleştirme, Almanya Berlin'de göçmen Türklerin ikamet ettiği Kreuzberg'de bulunmaktadır. Bina üzerine yerleştirdiği çekim eklerinin yer aldığı mekanın Türklerin yerleşik olarak yaşadığı bir yerde konumlanmasıyla da anlamlar evreninde çeşitlenmektedir.

Kamusal alanda yer alan bu yerleştirme bina üzerinde yer almaktadır. Binanın alt katında dükkanların olduğu gözlemlenmekte ve mekanın işlek hali dikkat çekmektedir. Fiil çekimlerinin yer aldığı aralıkların ritim oluşturduğu görülmektedir. Dilsel öge olarak ortaya çıkan bu fiil çekimleri farklı dilleri kullanan insanlarla iletişime geçmektedir.

**Tablo 9. Göstergebilim Anlam Çözümleme Şeması**

| Gösterge              | Düz Anlam                   | Yan Anlam                                          | Derin Anlam         |
|-----------------------|-----------------------------|----------------------------------------------------|---------------------|
| Bina                  | Nesne, Cansız Varlık, Konut | Ortak Yaşam Alanı, Mülk, Yerleşim alanı            | Mimari Kültür       |
| Türkçe Fiil Çekimleri | Dil Öğeleri                 | İletişim, Diyalog, Mesaj, İfadecilik, Yabancılaşma | Dilbilim            |
| Kent                  | Çevre, Fiziksel Dünya       | Yaşam                                              | Mimari Kültür       |
| Pencere               | Mimari Öge                  | İzleme Alanı, Aydınlık, Görüş Çerçevesi            | Mimari Kültür       |
| Dükkanlar             | Satış Yapılan Mekan         | Alışveriş, Tüketim Kültürü                         | Kapitalizm, Ekonomi |

|        |                               |                                         |                     |
|--------|-------------------------------|-----------------------------------------|---------------------|
| Vitrin | Nesne, Cansız Varlık, Gösteri | Reklam, Tüketim Kültürü, Meta Fetişizmi | Kapitalizm, Ekonomi |
| Sokak  | Nesne, Cansız Varlık          | Kamusal Alan, Aidiyet, Mekan,           | Şehir Kültürü       |

*Kaynak: Soylu, 2016, s.45*

Eserde Gösterge Çözümlemelerinde Ortaya Çıkan Temel Karşıtlıklar:

**Tablo 10. Temel Karşıtlıklar Şeması**

|              |                |
|--------------|----------------|
| İletişim     | İletişimsizlik |
| Aidiyet      | Uyumlanmak     |
| Yerleşik     | Göçmen         |
| Alım         | Satım          |
| Kamusal Alan | Özel alan      |
| Yazılı       | Sözel          |
| Düzen        | Düzensizlik    |
| Aydınlık     | Karanlık       |

*Kaynak: Batu, 2011, s.134; Günay & Parsa, 2012, s.105*

Ayşe Erkmen'in 1994 yılında Berlin Heinrichplatz'da gerçekleştirdiği *Am Hause* adlı yerleştirmesinin malzeme olarak pleksiglastan üretildiği görülmektedir. Yerleştirmenin 40 adet Türkçe fiil çekim ekinin bir bina cephesine uygulanması yoluyla hayata geçirildiği bilinmektedir.

Eserin göstergebilimsel açıdan incelenmesinde, bina düz anlamda bir konut ya da fiziksel yapı olarak ele alınmaktadır. Yan anlam düzeyinde ortak yaşam alanı, mülk ya da yerleşim mekanı olarak kavramsallaştırılmaktadır. Derin anlamda ise mimari kültürün bir temsili olarak değerlendirilmektedir.

Eserde kullanılan Türkçe fiil çekim eklerinin yalnızca dilsel öğeler olarak değil, aynı zamanda iletişim, diyalog, mesaj iletimi ve yabancılaşma gibi çok boyutlu kavramlara gönderme yapacak biçimde seçildiği ve bir kültürel karşılaşma için zemin oluşturduğu görülmektedir.

Kent, pencere, dükkan, vitrin ve sokak gibi göstergeler aracılığıyla eserin mekansal bağlamının güçlendirildiği görülmektedir. Mekan, izleyiciye gündelik yaşam, şehir kültürü ve kapitalist tüketim alışkanlıkları çerçevesinde çok katmanlı bir okuma imkanı sunulmaktadır. Bu bağlamda vitrinler ve dükkanlar tüketim kültürüne, sokak ise kamusal alana ve aidiyet duygusuna atıfta bulunan göstergeler olarak değerlendirilmektedir.

Eserin göstergebilimsel çözümlemesinde ortaya çıkan temel karşıtlıklar ise, yapının içerdiği çok katmanlı eleştirel dili görünür kılmaktadır. İletişim-iletişimsizlik, aidiyet-uyumlanmak, yerleşik-göçmen, alım-satım, kamusal alan-özel alan gibi karşıtlıklar aracılığıyla hem bireysel kimliğe hem de sosyo-kültürel uyuma ilişkin tartışmalar gündeme getirilmektedir.

Yazılı ve sözel dil arasındaki ikilik, fiil çekimlerinin doğrudan yapıya yerleştirilmesiyle yazının mekana nasıl müdahil olabileceği sorgulanmaktadır.

Aydınlık-karanlık ve düzen-düzensizlik gibi karşıtlıklarla ise kentsel deneyimin belirsizlik ve yapısal çelişkiler vurgulanmaktadır. Böylelikle sanatçının dil, mekan ve kimlik üzerinden yürüttüğü eleştirel yaklaşım, kamusal alanda etkili bir biçimde dışa vurulmaktadır.

**Şekil 8. Ayşe Erkmen, Fil, 2005 dijital pigment baskı ahşap üzerine sıvama, metal konstrüksiyon 300x430x140 cm, İstanbul Modern Sanat Müzesi**



*Kaynak: Yazarın Arşivi, 2023*

Ayşe Erkmen'in *Fil* (2005) başlıklı yerleştirmesi, İstanbul Modern Sanat Müzesi koleksiyonunda yer almaktadır. Eserin dijital pigment baskının ahşap yüzeye sıvanması ve metal konstrüksiyonla bütünleştirilmesi yoluyla oluşturulduğu görülmektedir.

**Tablo 11. Göstergebilim Anlam Çözümleme Şeması**

| Gösterge | Düz Anlam             | Yan Anlam                       | Derin Anlam         |
|----------|-----------------------|---------------------------------|---------------------|
| Fil      | Hayvan                | Güç, Çevrecilik, Hayvan Hakları | Egzotik, Natüralizm |
| Boşluk   | Espas                 | Uyumsuzluk                      | Plastisizm          |
| Manzara  | Çevre, Fiziksel Dünya | Ekosistem                       | Natüralizm          |
| Yapboz   | Bulmaca, Oyun         | Birleşim, Çözülme, Yapı         | Konstrüktivizm      |

*Kaynak: Soylu, 2016, s.45*

Eserde Gösterge Çözümlemelerinde Ortaya Çıkan Temel Karşıtlıklar:

**Tablo 12. Temel Karşıtlıklar Şeması**

|          |               |
|----------|---------------|
| Canlı    | Cansız        |
| Aidiyet  | Yabancılaşmak |
| Yerleşme | Yerleşememe   |
| Birleşim | Ayrılma       |
| Dolu     | Boş           |
| Yaşam    | Ölüm          |

*Kaynak: Batu, 2011, s.134; Günay & Parsa, 2012, s.105*

Göstergebilimsel çözümlemeyle incelendiğinde, eserin çok katmanlı anlamlar içerdiği ve izleyiciyle kavramsal düzeyde kurulan bir etkileşim üzerinden yapılandırıldığı görülmektedir.

Eserde merkezi bir görsel unsur olarak yer alan “fil”, düz anlamda bir hayvan olarak tanımlanmaktadır. Yan anlam düzeyinde güç, çevrecilik ve hayvan hakları gibi güncel temalarla ilişkilendirilmektedir. Derin anlam düzeyinde ise egzotik temsil ve natüralist estetikle bağdaştırılmaktadır.

"Boşluk" göstergesi, espas kavramı üzerinden okunarak biçimsel uyumsuzluk ya da bilinçli bir yapısal eksiklik olarak yorumlanmaktadır. Bu durum plastik değerlerle ilgili bir estetik tercih olarak değerlendirilmektedir.

Manzara ögesi doğrudan çevresel bir bağlamla ilişkilendirilmekte ve ekosistem vurgusu üzerinden natüralist bir zemin oluşturulmaktadır.

Yapboz formunun kullanımı, birleşme ve çözülme arasındaki geçişleri imleyen, yapısal bir bütünlüğün hem kurulabildiği hem de bozulabildiği bir konstrüktivist mantıkla ele alınmaktadır.

Eserde yer alan göstergeler aracılığıyla canlı-cansız, aidiyet-yabancılaşma, yerleşme-yerleşememe, birleşim-ayrılma, dolu-boş ve yaşam-ölüm gibi temel karşıtlıklar

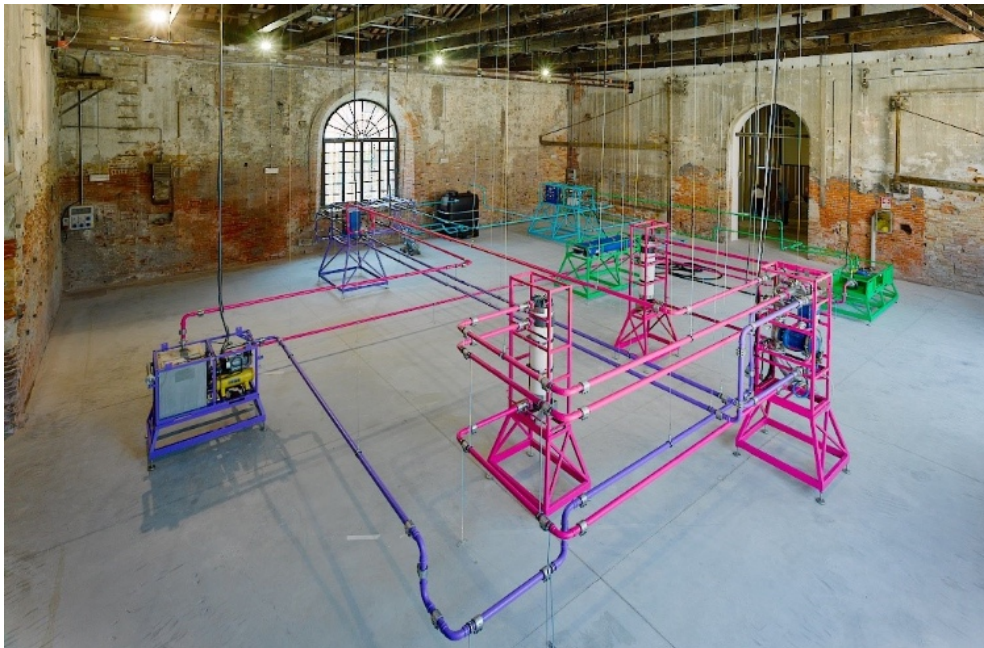
arasında bir gerilim yaratıldığı gözlemlenmektedir. Bu karşıtlıklar sayesinde, eserde yalnızca fiziksel mekanın ya da hayvan figürünün temsili değil, aynı zamanda insanın doğal çevreyle, aidiyetle ve parçalanmış kimliklerle olan ilişkisi sorgulanabilir hale getirilmektedir.

Fil enstalasyonu hem yapısal çözülebilirliği hem de anlam düzeyindeki çok katmanlılığıyla, modern yaşamın kırılganlıklarına ve bütünlük arayışına göndermede bulunan eleştirel bir yerleştirme olarak sanat tarihindeki yerini almaktadır.

İstanbul Modern Sanat Müzesinde yer alan eserin künyesinde şunlar yazmaktadır:

“Burada görülen doğaya ait olan fiil yerleştirmesi müze mekanının içinde izleyicide bir yabancılaşma duygusuna neden olur. Sanatçı stok görsellerden satın aldığı bir fotoğrafı kullanarak, sanatın biçimsel özelliklerini sorguladığı bu eserini oluşturmuştur. Fotoğrafta sanatsal bir kaygı görülmez fakat sanatçı bu fotoğrafı kendi farklı yaklaşımıyla yorumlamış ve yeni bir anlam meydana getirmiştir. Burada film içinde bulunduğu düzlemden çıkma çabasında başarısız olmuş ve müze mekanının içinde kalmıştır. Müze mekanında konumlanan fiil her an kendi ortamına dönecek bir figür gibi durmaktadır. Bu enstalasyonda filin mekana yerleşmediği ve eğreti durduğu görülmektedir” (İstanbul Modern, t.y.).

**Şekil 9. Ayşe Erkmen, Plan B, 2011, Su Arıtma Sistemleri, borular, su pompaları, fonksiyonlarına göre renklendirilmiş su temizleme makineleri**



*Kaynak: dirimart, t.y.*

Erkmen'nin 2011 yılında Venedik Bienali'nde Türkiye'yi *Plan B* isimli enstalasyonuyla temsil ettiği bilinmektedir. Türkiye pavyonun Arsenal'e içinde penceresi olan tek oda konumunda yer almaktadır. Bu durumun sanatçının eser üretmesinde etkili olduğu görülmektedir. Odanın içine su getirip dolaştırıp dışarı çıkarmak Venedik'te bir su sistemi kurmakla eş tutulmaktadır. Sanatçının o sistemi mekana kurduğu, içinden su dolaşan bir odayı bir ada gibi düşündüğü görülmektedir. Erkmen'in projesinde kanaldan alınan su temizlenip kanala geri verilmektedir.

Erkmen'in, izleyiciye kanalın suyunu içtiklerini düşündürtmeyi amaçladığı görülmektedir. Sanatçı işlerden bir sonuç çıkmasını tercih etmemektedir. Sanatçı düşüncelerini ve duygularını işlerinde yansıtmaktadır. Mekanla birlikte düşünmektedir (Erkmen, 2017).

Sanatçı yıllarca farklı görünen sanat tarzında ısrarcı olmaktadır. Bu tavrın Türkiye'de yaşamakla ilgili olduğunu düşünmektedir. Bu durum onda özgürlük hissi oluşturmakta ve sanatçı kendi halinde kalmanın özgürlüğüyle üretmeye devam etmektedir. Sanatçı Türkiye'de yeni genç jenerasyon tarafından daha çok tanınmaktadır. Erkmen Türk sanat tarihi açısından görünmezlik durumunun kitaplar için iyi olmadığını belirtmektedir (Erkmen, 2017).

**Tablo 13. Göstergebilim Anlam Çözümleme Şeması**

| Gösterge                  | Düz Anlam             | Yan Anlam             | Derin Anlam               |
|---------------------------|-----------------------|-----------------------|---------------------------|
| Arıtma Sistemi            | Temizleme işlemi      | Arınma                | Teknoloji                 |
| Kirli su                  | İçilemeyen su         | Beslenememe           | Ekoloji                   |
| Temiz su                  | İçilebilir            | Yaşam                 | Natüralizm                |
| Boru                      | İçi boş silindir form | Taşıma                | Teknoloji                 |
| Pembe, Mor, Mavi, Turkuaz | Renk                  | Görsel Etki, Müdahale | Estetik, Renk Psikolojisi |

*Kaynak: Soylu, 2016, s.4*

Eserde Gösterge Çözümlemelerinde Ortaya Çıkan Temel Karşıtlıklar:

**Tablo 14. Temel Karşıtlıklar Şeması**

|       |             |
|-------|-------------|
| Doğal | Yapay       |
| Değer | Değersizlik |
| Yaşam | Ölüm        |
| Su    | Susuzluk    |
| Ucuz  | Pahalı      |
| Döngü | Durağan     |
| Temiz | Kirli       |

*Kaynak: Batu, 2011, s.134; Günay & Parsa, 2012, s.105*

Ayşe Erkmen'in Plan B (2011) başlıklı yerleştirme çalışmasının, su arıtma sistemleri, borular, su pompaları ve işlevlerine göre renklendirilmiş su temizleme makineleri kullanılarak oluşturulduğu görülmektedir. Eser izleyiciye hem estetik hem de işlevsel bir düzlemde müdahalede bulunan bir yapıt olarak konumlandırılmaktadır.

Göstergebilimsel çözümlemede, "arıtma sistemi" göstergesinin düz anlamda bir temizleme işlemi olarak değerlendirilmektedir. Yan anlam düzeyinde arınma, dönüşüm ve saflaştırma kavramlarını çağrıştırmaktadır. Derin anlamda ise teknolojik gelişimle ilişkilendirildiği tespit edilmektedir.

Kirli su, içilemeyen bir madde olarak ele alınmaktadır. Beslenememe, yoksunluk ve yaşamın sürdürülememesi gibi toplumsal ve çevresel sorunlara gönderme yapacak biçimde yapılandırılmaktadır.

Temiz su göstergesi yaşamı mümkün kılan bir unsur olarak değerlendirilmektedir. Natüralist bir bağlamda doğaya, canlılığa ve sürdürülebilirliğe işaret ettiği gözlemlenmektedir.

Borular ise taşıma işlevinin ötesinde, teknolojik bir altyapının görünür kılınması yoluyla çağdaş kent yaşamındaki görünmeyen sistemlerin açığa çıkarılmasını sağlamaktadır.

Pembe, mor, mavi ve turkuaz gibi renklerin kullanımı aracılığıyla ise hem görsel dikkat yönlendirilmekte hem de renk psikolojisi üzerinden izleyiciyle duygusal bir bağ kurulması amaçlanmaktadır.

Eserde yer verilen temel göstergeler ve karşıtlıklar yoluyla doğal-yapay, değer-değersizlik, su-susuzluk, yaşam-ölüm, temiz-kirli gibi ikilikler üzerinden güçlü bir semiyotik yapı inşa edildiği saptanmaktadır.

Bu ikilikler aracılığıyla hem bireysel hem de toplumsal düzeyde yaşamı sürdürmenin temel koşulları görünür kılınmaktadır. Ekonomik, ekolojik ve teknolojik sistemler arasında kurulmuş olan ilişkiler sorgulanabilir hale getirilmektedir.

Ayrıca döngüsel akış ile durağan yapılar arasındaki karşıtlık üzerinden modern yaşamın ritmi, kontrol mekanizmaları ve müdahale biçimleri tartışmaya açılmaktadır.

Plan B, yalnızca estetik bir düzenleme değil, aynı zamanda yaşamsal değerlerin yeniden düşünülmesine olanak tanıyan eleştirel bir yerleştirme olarak değerlendirilmektedir.

Ayşe Erkmen'in *Plan B* isimli yerleştirmesinin renkli borular ve su pompalarından oluşan su arıtma sistemi izleyiciye görsel ve kavramsal deneyim yaşatmaktadır. İzleyici karmaşık görünen arıtma sisteminde içilebilir hale getirilmiş suyun kanalla buluştuğunu görebilmektedir.

“Erkmen'in form ve işlev üzerindeki dikkatini bir kez daha ifade eden bu proje, gündelik yaşamı etkileyen sistemler ve süreçleri soyut bir biçimde aktarıyor. Projenin olası göndermeleri arasında bedende dolaşan kan, sınırları aşan sermaye, okyanusları aşan mal akışları, devlet ve otorite mekanizmaları ve hayatta kalmanın temel gereği olan, doğal kaynakların arz akışı sayılabilir” (Erkmen, t.y.).

Sanatçı, eserlerinde somut ve soyut anlamı birlikte kurgulamakta ve izleyiciyi interaktif bir süreçte düşündürmektedir.

Ayşe Erkmen'in enstalasyonları, mekan içerisiyle izleyiciyle etkileşime geçen ve sorgulatan nitelikte gözlemlenmektedir. Bulunduğu yerde izleyiciyle etkileşime geçen eserleri hem estetik hem de performatif bir özellik taşımaktadır.

### **5.3. Hüseyin Çağlayan**

1970 yılı Kıbrıs doğumlu Hüseyin Çağlayan'ın Kıbrıs ve İngiltere'de eğitim aldığı görülmektedir. Sanatçının Central St. Martins College of Art and Design'dan mezun olduğu bilinmektedir. Çağlayan'ın sanat hayatında pek çok ödül aldığı görülmektedir. Çağlayan'ın yılın İngiliz Tasarımcısı ödülünü iki kez 1999 ve 2000 yılında kazandığı ve 2006 yılında da Britanya İmparatorluğu Nişanı ile ödüllendirildiği yazılı kaynaklardan okunabilmektedir (Londra Gazete, 2018).

Çağlayan, moda tasarımlarının yanında disiplinlerarası eserler üreten de bir sanatçı olarak tanınmaktadır. Çağlayan'ın tasarladığı kıyafetler giyilebilir formların ötesinde izleyiciyle iletişime geçen ve sorular sorduran eserler niteliğinde görülmektedir. Sanatçının katıldığı pek çok kişisel ve karma sergi bulunmaktadır. Sanatçı güncel olarak üretmekte ve önemli organizasyonlarda yer almaktadır.

Hüseyin Çağlayan ile 06.03.2024 tarihinde Pilevneli Galeri'de eserlerine ve sanat hayatına ilişkin görüşme yapılmıştır.

Çağlayan genel olarak sanatsal bakış açısının, çeşitli konular etrafında yeni algılar yaratmak üzerine kurulu olduğunu belirtmektedir. Yeni bir boyut yaratmak için

mevcut bir durumu yeniden çerçevelemeye çalıştığını ifade eden sanatçı, üslubunun oluşmasında yaşamın farklı yönlerini sorgulayarak bunları keşfediyor olması ve aynı zamanda bu konular etrafında yeni bir bakış açısı geliştirmesinin etkili olduğunu ifade etmektedir.

Çağlayan, enstalasyon çalışmalarındaki anlam ve biçim arasındaki bağı kolayca çözümlenemeyeceğini düşünmektedir. Anlam ve biçim arasındaki yaratıcı süreçlerde meydana gelen bir sihrin olduğunu ve bunun bir formülü olmadığını ifade etmektedir. Sanatçı, eserde anlamı oluşturan şeyin farklı bileşenlerin ilişkisiyle ilgili olduğunu düşünmekte ve bazen de sanatçının başlangıçta amaçladığının ötesine geçebilecek ölçüde izleyici tarafından farklı şekillerde yorumlanabildiğine değinmektedir.

Anlam ve biçim arasında sürekli bir etkileşim olduğunu ve bunun her proje için değiştiğini belirten sanatçı kendisinin açıklanamayan bazı enerjileri kanalize ettiğini hissettiğini belirtilmektedir. Çağlayan, eser üretim aşamasında bu enerjinin kendisine rehberlik etmesine izin verdiğini ve çoğu durumda başlangıç noktasının entelektüel bir bakış açısından hareketle başlasa dahi durması gerektiği zamanı bildiğini ifade etmektedir.

Sanatçı, yaptığı işe göre sembolik anlamlar kullandığını belirtmektedir. Çağlayan, kimi zaman göstergebilime bakıp proje aracılığıyla sembollere yeni bir boyut kazandırdığından kimi zamansa eserlerinde sembollerin çok daha az görüldüğünden bahsetmektedir.

Sanatçı, yapmak istediği şeyin izleyici tarafından algılanışının bazen oldukça doğru olabildiğini ya da kısmen doğru olduğunu belirtmekte, kimi zaman da sanatçının amaçladığından tamamen farklı olabildiğini ifade etmektedir. Hüseyin Çağlayan sanatın tüm amacının ve güzelliğinin, farklı insanlar tarafından farklı şekillerde yorumlanabilir olması olduğunu dile getirmektedir.

Çağlayan'ın pek çok iddialı gösterilere imza attığı görülmektedir. Sanatçı; izleyiciyi kimlik, aidiyet, göç gibi konular üzerinde düşündürmektedir.

Çağlayan'ın *'After Words'* koleksiyonunda yer alan *Sehpa Elbise* tasarımı yalnızca estetik bir form tasarım olarak görünmenin ötesinde sanatçının, yer değiştirmeyi vurguladığı bir anlatım biçimi olarak da gözlemlenmektedir. Daire formundaki sehpa, giyilebilir bir şekil almaktadır. Görünen form, bedensel ve mekansal açıdan

incelendiğinde çok katmanlı anlamlar oluşmaktadır. Sanatçının anlatımları göç ve ait olma gibi kavramları da sorgulatmaktadır.

“Hüseyin Çağlayan *Sözlerden Sonra*’da “Yaşamlarımızın sürekli hareket halinde olmasının belleği ve eve ait objelere olan bağlılığımızı nasıl etkilediğini” sorguluyor. Bu çalışmasında savaş zamanı evini aniden terk etmek zorunda kalanlardan, 1974’te Kıbrıs’ta yaşananlardan esinlenerek, insanların böyle bir acıyla karşı karşıya geldiklerinde sahip oldukları şeyleri saklamak veya yanlarında götürmek istemeleri düşüncesinden yola çıkıyor. Böylece koltukların çantalara, masanın eteğe dönüştüğü, “giyilebilir, taşınabilir mimari” kavramını yaratıyor” (İstanbul Modern, 2010).

#### **Şekil 10. Hüseyin Çağlayan, Sonbahar-Kış Koleksiyonu, 2000**



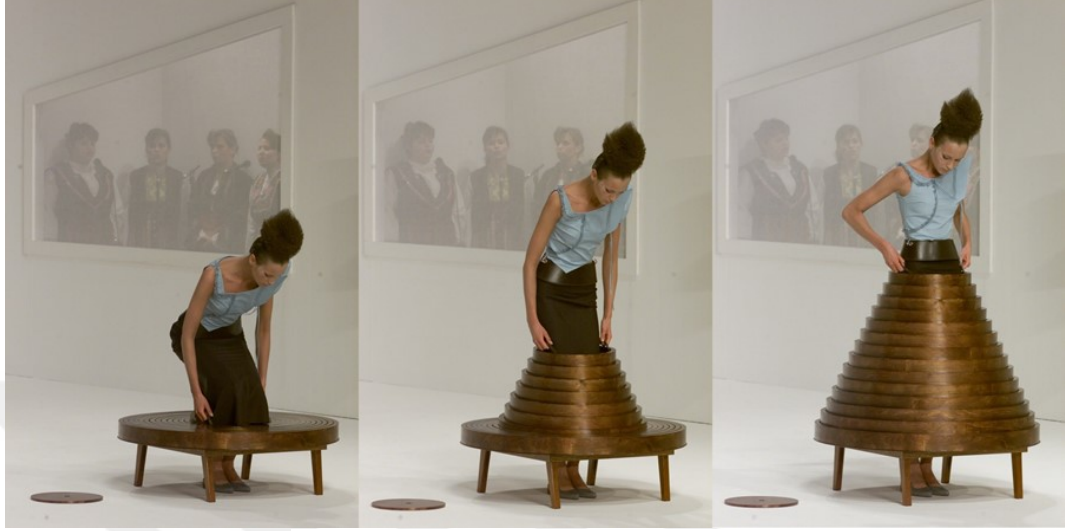
*Kaynak: Tanik, 2022.*

Çağlayan’ın sonbahar-kış 2000 koleksiyonunda sergilenen bu gösterisi performans ve enstalasyon olarak da ele alınabilmektedir. Gösteri sırasında içeriye giren modeller, kıyafetleri giyilebilir halde taşımaktadır. Sahnede izleyiciyi üç berjer ve bir sehpa karşılamaktadır.

Modeller berjerlerin üzerindeki kılıfları çıkarıp üzerlerine geçirdikten sonra görevliler tarafından katlanan berjerler bavul formunu almaktadır. Ardından içeriye giren model yuvarlak sehpanın ortasında bulunan daire formunu çıkararak sehpanın ortasına girmektedir. Akabinde sehpa akordeon bir sistemde modelin beline çekilmektedir.

Böylece mekanda bulunan dördüncü mobilya da model tarafından giyilmekte ve taşınabilmektedir.

**Şekil 11. Hüseyin Çağlayan'ın "Londra Moda Haftası" Koleksiyonundaki Sehpa Elbise**



*Kaynak: Çağlayan, 2000, aktaran Hess, 2019*

**Tablo 15. Göstergebilim Anlam Çözümleme Şeması**

| Gösterge    | Düz Anlam        | Yan Anlam                         | Derin Anlam                  |
|-------------|------------------|-----------------------------------|------------------------------|
| Sehpa       | Mobilya          | Ev Dekorasyonu<br>Kullanım Eşyası | Kapitalizm, İç<br>Mimari     |
| Kıyafet     | Giyilebilir Eşya | Kimlik, Tarz                      | Moda, Sosyoloji,<br>İdeoloji |
| Kadın       | İnsan            | Cinsiyet                          | Moda, Psikoloji,             |
| Kahve Rengi | Renk             | Doğallık, Sadelik                 | Renk Psikolojisi             |

*Kaynak: Soyulu, 2016, s.45*

Eserde Gösterge Çözümlemelerinde Ortaya Çıkan Temel Karşıtlıklar:

**Tablo 16. Temel Karşıtlıklar Şeması**

|             |             |
|-------------|-------------|
| Canlı       | Cansız      |
| Somut       | Soyut       |
| Birleşim    | Ayrılma     |
| Fonksiyonel | Kullanışsız |
| Eşya        | Varlık      |
| Hareketli   | Durağan     |

*Kaynak: Batu, 2011, s.134; Günay & Parsa, 2012, s.105*

Hüseyin Çağlayan tarafından Londra Moda Haftası kapsamında sunulan “*sehpa elbise*” tasarımı, gündelik yaşam nesneleri ile giyilebilir formların iç içe geçirilmesi yoluyla oluşturulmuş kavramsal bir moda örneği olarak değerlendirilmektedir.

Göstergebilimsel açıdan incelendiğinde, sehpa göstergesi düz anlamda bir mobilya olarak işlev görmektedir. Yan anlamda ise ev dekorasyonu ve kullanım eşyası olarak gündelik yaşamın sıradanlığına gönderme yaptığı saptanmaktadır.

Derin anlam düzeyinde bu nesnenin, iç mimari kültürünün ve tüketim alışkanlıklarının bir yansıması olarak kapitalist sistemle ilişkilendirildiği görülmektedir.

Kıyafet göstergesi, yalnızca giyilebilir bir eşya olarak değil, aynı zamanda bireyin kimliğini, tarzını ve toplumsal cinsiyet temsillerini yansıtan bir ifade aracı olarak ele alınmaktadır.

Kadın figürü üzerinden ise bedenin bir temsil alanı haline getirildiği, cinsiyet kimliği, psikolojik algı ve toplumsal rollerin estetik formla buluşturulduğu bir anlatı üretildiği görülmektedir.

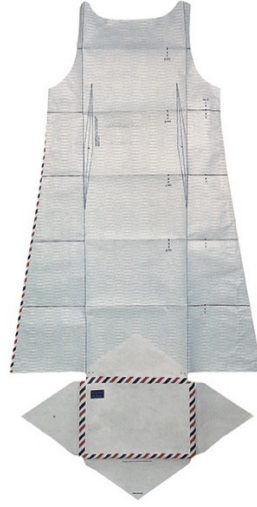
Kahverenginin kullanımıyla doğallık, sadelik ve içsel denge gibi çağrışımlar yaratılmaktadır. Bu tercih, renk psikolojisi bağlamında değerlendirilmektedir.

Eserde canlı-cansız, somut-soyut, birleşim-ayrılma ve fonksiyonel-kullanışsızlık gibi temel karşıtlıklardan faydalanılarak güçlü bir semiyotik yapı kurulmaktadır. Bir yandan kullanıma dönük bir ev eşyasının giysiye dönüşüm süreciyle işlevi yeniden tanımlanmakta, diğer bir yandan da kadın bedeniyle mobilya nesnesinin birleşmesi yoluyla hem estetik hem de ideolojik bir çatışma görünür kılınmaktadır.

Bu karşıtlıklar aracılığıyla, çağdaş modanın yalnızca bir giyim pratiği değil, aynı zamanda sosyolojik ve kültürel söylem üretme alanı olduğu vurgulanmaktadır.

*Sehpa Elbise* hem biçimsel dönüşüm hem de anlamsal dönüşüm bakımından çok katmanlı bir sorgulama alanı sunan deneysel bir moda nesnesi olarak konumlandırılmaktadır.

**Şekil 12. Airmail Dress, 1999, Hüseyin Çağlayan**



*Kaynak: ATOPOS cvc, 2010*

**Tablo 17. Göstergebilim Anlam Çözümleme Şeması**

| Gösterge   | Düz Anlam | Yan Anlam         | Derin Anlam      |
|------------|-----------|-------------------|------------------|
| Katlama    | Katman    | Gizleme           | Psikoloji        |
| Zarf       | Kap       | Kılıf, Mesaj      | Sosyoloji        |
| Kıyafet    | Giysi     | Kimlik            | Psikoloji        |
| Yazı       | Dil       | Mesaj, İletişim   | Dilbilim         |
| Beyaz Renk | Renk      | Doğallık, Sadelik | Renk Psikolojisi |

*Kaynak: Soylu, 2016, s.45*

Eserde Gösterge Çözümlemelerinde Ortaya Çıkan Temel Karşıtlıklar:

**Tablo 18. Temel Karşıtlıklar Şeması**

|                |                |
|----------------|----------------|
| Canlı          | Cansız         |
| Somut          | Soyut          |
| İleti          | Sessizlik      |
| Hareketli      | Sabit          |
| Birleşim       | Ayrılma        |
| Fonksiyonellik | Kullanışsızlık |

*Kaynak: Batu, 2011, s.134; Günay & Parsa, 2012, s.105*

Kağıt benzeri malzemeden yapılan bu elbise katlanarak zarf formuna ulaşmaktadır. Elbisenin kenarlarında hava postası işaretleri bulunmaktadır.

Üzerinde el yazısıyla yazılmış bir mesaj bulunan ‘Hava Postası Elbisesi’ alıcı tarafından giyilebilmektedir. Gönderen, fiziksel olarak orada olmasa da elbisenin giyildiği görülebilmektedir (ATOPOS cvc, 2010).

Hüseyin Çağlayan tarafından 1999 yılında tasarlanan ‘*Hava Postası Elbisesi*’, *Airmail Dress* adlı çalışma, kıyafet ve iletişim kavramlarının biçimsel ve anlamsal düzeyde birleştirildiği deneysel bir moda nesnesi olarak değerlendirilmektedir.

Eserde kullanılan “katlama” göstergesi düz anlamda katman oluşturma eylemine karşılık gelmektedir. Yan anlam düzeyinde ise gizleme, saklama ve içselleştirme süreçlerini çağrıştırdığı görülmektedir.

Bu bağlamda katlama eyleminin, bireyin psikolojik durumu ile örtük anlamlar arasında kurduğu bağ üzerinden yorumlandığı görülmektedir.

“Zarf” göstergesi ise bir tür kap ya da kılıf olmanın ötesinde, mesaj taşıma işleviyle sosyolojik bir bağlama yerleştirilmektedir. Bireyler arası iletişimin fiziksel bir nesne aracılığıyla temsil edildiği anlaşılmaktadır.

Kıyafet unsuru, yalnızca giyilebilir bir eşyayı değil, aynı zamanda bireysel kimliğin taşıyıcısını temsil eden bir gösterge olarak ele alınmaktadır.

Üzerinde bulunan yazılar, dilsel düzlemde bir iletişim aracı olarak değerlendirilmektedir. Yazının varlığıyla giysinin bir mesaj aktarıcısına dönüştürüldüğü saptanmaktadır.

Eserin göstergebilimsel çözümlemelerinde canlı-cansız, somut-soyut, ileti-sessizlik, hareketli-sabit, birleşim-ayrılma ve fonksiyonellik-kullanışsızlık gibi temel karşıtlıkların öne çıktığı gözlemlenmektedir.

Bu karşıtlıklar aracılığıyla, ‘*Hava Postası Elbisesi*’, *Airmail Dress*’in yalnızca estetik bir tasarım nesnesi olmadığı anlaşılmaktadır. Bu çalışma aynı zamanda bireyin kimliğini, bedenini ve duygularını dış dünyaya nasıl sunduğuna dair metaforik bir sorgulama alanı yaratmaktadır.

Hem mektup hem giysi işlevlerini aynı formda buluşturan bu yapıyla moda tasarımı, bir iletim aracı olarak yeniden tanımlanmaktadır. Bu eserle geleneksel giyim normlarının ötesine geçen bir anlatım dilinin geliştirildiği görülmektedir. Böylece eser, yalnızca biçimsel olarak değil, anlam düzeyinde de sınırları aşan, disiplinlerarası düşünme biçimlerini destekleyen özgün bir yapıt olarak konumlandırılmaktadır.

**Şekil 13. Hüseyin Çağlayan, Souffleur, 2015**



*Kaynak: sanayi313, n.d.*

**Tablo 19. Göstergebilim Anlam Çözümleme Şeması**

| Gösterge     | Düz Anlam | Yan Anlam                         | Derin Anlam                  |
|--------------|-----------|-----------------------------------|------------------------------|
| Salıncak     | Mobilya   | Ev Dekorasyonu<br>Kullanım Eşyası | Mitoloji                     |
| Kırmızı Renk | Renk      | Acı, Heyecan                      | Renk Psikolojisi             |
| Kumaş        | Eşya      | Şekil Verilebilir<br>Yapı         | Moda, Sosyoloji,<br>İdeoloji |
| Parlaklık    | Etki      | Görünme                           | Psikoloji                    |

*Kaynak: Soylu, 2016, s.45*

Eserde Gösterge Çözümlemelerinde Ortaya Çıkan Temel Karşıtlıklar:

**Tablo 20. Temel Karşıtlıklar Şeması**

|             |          |
|-------------|----------|
| Canlı       | Cansız   |
| Sabit       | Değişken |
| Eşya        | Varlık   |
| Birleşim    | Ayrılma  |
| Fonksiyonel | İşlevsiz |

*Kaynak: Batu, 2011, s.134; Günay & Parsa, 2012, s.105*

“Hüseyin Çağlayan’ın “Souffleur” isimli sergisi “Sömürgecilik Sonrası Beden,” “Sahte Kutlamalar” ve “Özenme” isimli üç eser serisi ile 2015’te Sadler’s Wells’de sahnelenen “Yerçekimi Yorgunluğu” isimli performansın filminden oluşuyor. Sanatçıya göre bu enstalasyonlarda yer alan her obje, ele aldığı konulardaki boşlukları doldurarak birer “suflör” görevi görüyor.” (Sakıp Sabancı Müzesi, 2022).

Sanatçının ilgisini modern mntropoloji çekmekte ve kendini gözlemci olarak görmektedir. Çağlayan; fikirleri, farklı bakış açıları oluşturmak ve belirli durumları anlamak için işlemektedir. Bu fikirler hem anlamak hem de bakış açısı yaratma halinin arasında durmaktadır. Suflör sergisinin protesto ve kutlama arasında bir proje olarak planlandığı görülmektedir. Sergi dört gruptan oluşmaktadır. Sergide sahte kutlamalar, özenme, sömürgecilik sonrası beden ve Çağlayan'ın yönettiği dans performansının filmi yer almaktadır. Dijital toplumların ve yaşadıkları izolasyonla alakalı olarak kıyafetlerin protesto aracı olarak kullanıldığı görülmektedir. Kıyafetlerin heykel olarak üretildiği ve hareket etmeyen formlara dönüştürüldüğü görülmektedir. Sanatçı, özenmeyi yaratıcı bir özenme olarak anlamlandırmaktadır. Sömürgecilik sonrası beden kısmında sömürgeciyi memnun etme ve protesto yapma fikrinden yola çıkılarak bir mobilyaya dönüştürülme düşüncesinin ortaya çıktığı belirtilmektedir. “Suflör” aktörlere perde arkasından unuttuklarını hatırlatan kişi olarak bilinmektedir. Tüm serginin, boşlukları dolduran bir öneri ve bakış açısı olarak planlandığı görülmektedir (Sakıp Sabancı Müzesi, 2022).

Hüseyin Çağlayan'ın 2015 tarihli *Souffleur* adlı eseri, mobilya olarak işlev gören salıncak formunun giyim ve moda disiplinleriyle kesiştirilmesiyle oluşturulan deneysel bir tasarım olarak değerlendirilmektedir

Göstergebilimsel çözümlemeye, salıncak göstergesi düz anlamda ev dekorasyonuna ait bir kullanım eşyası olarak değerlendirilmektedir. Yan anlam düzeyinde ise mitolojik ve kültürel çağrışımlarla zenginleştirildiği görülmektedir.

Kırmızı rengin kullanımı, acı ve heyecan duygularını tetikleyerek psikolojik bir etki yaratmaktadır. Böylece renk psikolojisi bağlamında eserin anlam katmanına katkı sağlanmaktadır.

Kumaş göstergesi, şekil verilebilen bir nesne olarak moda, sosyoloji ve ideoloji alanlarıyla ilişkilendirilmektedir. Malzemenin biçimlendirilme süreciyle toplumsal kimlik ve estetik kavramlarının sorgulandığı tespit edilmektedir.

Parlaklık unsuru ise görünürlük ve dikkat çekme işlevleriyle psikolojik düzeyde algı yönetimini ifade etmektedir.

Eserde canlı-cansız, sabit-değişken, eşya-varlık, birleşim-ayrılma ve fonksiyonel-işlevsiz gibi temel karşıtlıkların etkin biçimde kullanıldığı gözlemlenmektedir.

Bu karşıtlıklar, eserin hem fiziksel hem de kavramsal düzeyde çok katmanlı bir anlam yapısı kurmasına olanak tanımaktadır.

Salıncak-mobilya formunun giyilebilirlikle bütünleştirilmesi yoluyla işlevsel ve işlevsiz, sabit ve değişken kavramları arasındaki gerilim vurgulanmaktadır. Böylece geleneksel moda anlayışının sınırlarının zorlandığı bir estetik deneyim ortaya konulmaktadır.

Bu bağlamda *Souffleur*, moda ve nesne arasındaki ilişkileri yeniden tanımlayan, disiplinlerarası düşünceyi destekleyen özgün bir sanat ve tasarım örneği olarak konumlandırılmaktadır.

**Şekil 14. Hüseyin Çağlayan, İnteria, 2010, 7.Moskova Bianeli (2017-2018)**



*Kaynak: SAHA Association, 2017*

**Tablo 21. Göstergebilim Anlam Çözümleme Şeması**

| <b>Gösterge</b>      | <b>Düz Anlam</b>     | <b>Yan Anlam</b>  | <b>Derin Anlam</b>     |
|----------------------|----------------------|-------------------|------------------------|
| Kadın figürü         | İnsan                | Cinsiyet          | Psikoloji              |
| Heykel               | Sanat Nesnesi        | Anlatım, Mesaj    | Fütürizm,<br>Psikoloji |
| Beyaz Renk           | Renk                 | Safılık, Sadelik  | Renk Psikolojisi       |
| Hareket<br>Görüntüsü | Devinim<br>Görüntüsü | Canlılık, Değişim | Modernizm              |

*Kaynak: Soylu, 2016, s.45*

**Tablo 22. Temel Karşıtlıklar Şeması**

|           |             |
|-----------|-------------|
| Canlı     | Cansız      |
| Hareketli | Hareketsiz  |
| Doğal     | Endüstriyel |
| Eşya      | Varlık      |
| Aydınlık  | Karanlık    |

*Kaynak: Batu, 2011, s.134; Günay & Parsa, 2012, s.105*

Hüseyin Çağlayan tarafından 2010 yılında üretilen *İnteria* adlı heykel çalışması, Moskova Bianeli’nde (2017-2018) sergilenmiş olup kadın figürünün biçimlendirilmesiyle insan ve cinsiyet temalarının estetik bir anlatıma dönüştürülmesiyle ortaya konmuştur.

Göstergebilimsel çözümlemede, kadın figürü düz anlamda insan olarak tanımlanmaktadır. Kadın figürünün, yan anlamda cinsiyet kimliği ve psikolojik boyutlar açısından ele alındığı görülmektedir.

Heykel göstergesi ise yalnızca sanat nesnesi olmanın ötesinde, derin anlamda fütürist ve psikolojik anlatımlar içeren bir ifade biçimi olarak yorumlanmaktadır.

Beyaz rengin kullanımı saflık ve sadelik gibi yan anlamlarla birlikte, renk psikolojisi bağlamında eserin anlam derinliğine katkıda bulunmaktadır.

Eserde canlı-cansız, hareketli-hareketsiz, doğal-endüstriyel ve eşya-varlık gibi temel karşıtlıkların varlığı dikkat çekici biçimde ortaya konmaktadır.

Bu karşıtlıklar aracılığıyla, eserde statik ve dinamik, organik ve yapay, maddi ve manevi gibi çeşitli kavramsal gerilimlerin yaratıldığı görülmektedir. Böylece geleneksel heykel algısının ötesinde yeni anlam katmanları geliştirilmektedir.

*İnteria*, bu çok katmanlı yapısıyla, çağdaş sanatın psikoloji ve fütürizm ekseninde disiplinlerarası bir yaklaşım sergileyen özgün bir örneği olarak değerlendirilmektedir.

#### **5.4. Canan Tolon**

1955 yılı İstanbul doğumlu Canan Tolon’un 1975-1980 yılları arasında İngiltere’nin Londra kentinde Middlesex Politeknik Okulu’nda İç Mimarlık bölümünde eğitim aldığı, 1980-1983 yılları arasında ise yüksek lisans derecesini Berkeley California Üniversitesi’nde tamamladığı bilinmektedir (Annepçioğlu & Kurt, 2019, s.228-229).

Sanatçı Canan Tolon ile 1 Kasım 2024 tarihinde Salt Beyoğlu’nda bir görüşme gerçekleştirilmiştir. Görüşme kapsamında; sanatçının sanat anlayışı, eser üretim

disiplini, yaratım süreci ile simge ve sembollerin eserlerindeki kullanımı hakkında bilgi edinilmiştir. Elde edilen veriler, sanatçıyla yapılan görüşme soruları doğrultusunda derlenmiştir.

Canan Tolon'un sanatı, kendisinin doğa ile ilişkilerinin etkileşiminden doğmaktadır. Sanatçı, bu erişim üzerinden kişinin müdahalesi, tüketimin bölünmesi, geçicilik ve zamansal açıklamalar gibi kavramlara odaklanmaktadır.

Sanatçı, doğanın sürekliliğinden ve gücünden ilham alarak, eser üretme sürecindeki teknikleri tesadüflerle keşfettiğini belirtmektedir. Tuval üzerinde iz bırakan doğanın yapısının değişip farklı bir boyut kazanmasını sağlayan Tolon, bu sürecin doğanın kendi yaratıcılığıyla şekillendiği bir iş birliği olarak değerlendirmektedir.

Tolon'un yaklaşımı, modern tüketim geçmişine karşı bir eleştiri niteliği taşımaktadır. Eserleri, doğanın geçiciliği ve insan müdahalesinin sınırlamaları üzerine aktarımlar taşımaktadır. Kullandığı pas, su, hava gibi unsurlar kendi özelliklerine bağlı olarak farklı dayanıklılık tepkisi verebilmektedir.

Sanatçı, üretim sürecinde hem planlı hem de rastlantısal unsurları bir araya getirmektedir. Örneğin, nesnelerin açık havada tutulması yağmur, rüzgar gibi doğa olaylarının eserin içeriğinin şekillenmesine izin vermektedir. Amerika'daki sanayi bölgelerinde yaşayan Tolon, bu bölgelerin yoğunluğunu da dahil ederek sanat aracılığıyla bölge insanının çevresi ile olan bağlantılarını görünür kılmaktadır.

Sanatçı, ürünlerinde doğanın gücünün kontrol edilemeyeceğini vurgularken, kalıcılık fikrine karşı durmaktadır. Çöpleri ve tohumları biriktirerek sağladığı üretimler, doğa anlatımına bir katkı niteliği taşımaktadır. Örneğin kullanılan tohumlar bir metafor olarak hem başlangıcı hem de geçiciliği temsil etmektedir. Çimin hızla yeşerip aynı hızla ölmesi, zamanın geçişini ve yaşamın kırılganlığını vurgulamaktadır.

Sanatçının eserlerinde gözlemlenen değişimlerin, kullanılan malzemeler ile metal yüzeyler arasında meydana gelen tepkimelerin ve süreçle birlikte dönüşen yapının sergilenmesinde fotoğrafın bir araç olarak kullanıldığı görülmektedir. Hem süreci hem belgeleme pratiğini hem de performatif unsurları içeren bu tür sanatsal etkinliklerin kavramsal sanat yaklaşımı içerisinde değerlendirildiği anlaşılmaktadır. Bununla birlikte, süreç sanatı ve arazi sanatının çoklu sanat disiplinlerini bünyesinde barındırdığı da ifade edilebilmektedir.

Sanatçı, insan ve doğa arasındaki dengenin farklılaşması ve bu dengelerin ilişkisinden meydana gelen mimari izlerin kendi üzerinde bıraktığı etkisiyle eserlerini geliştirerek seri şeklinde üretmeye devam etmektedir.

**Şekil 15. Canan Tolon, 1992, İsimsiz, 183x198 cm Tuval üzerine kıyafet patronları, bal mumu, telve, çimen, akrilik İstanbul Modern Sanat Müzesi**



*Kaynak: Yazarın Arşivi, 2023*

**Tablo 23. Göstergebilim Anlam Çözümleme Şeması**

| Gösterge           | Düz Anlam | Yan Anlam         | Derin Anlam         |
|--------------------|-----------|-------------------|---------------------|
| Kıyafet Patronları | Kalıp     | Plan, Kimlik      | İdeoloji, Psikoloji |
| Bal mumu           | Mum       | Kalıp, Dönüşüm    | Ekoloji             |
| Telve              | Tortu     | İz, Fal, İletişim | Psikoloji           |
| Çimen              | Bitki, Ot | Doğa, Yaşam       | Natüralizm          |
| Tuval              | Kumaş     | Yüzey             | Sanat               |

*Kaynak: Soylu, 2016, s.45*

Eserde Gösterge Çözümlemelerinde Ortaya Çıkan Temel Karşıtlıklar:

**Tablo 24. Temel Karşıtlıklar Şeması**

|           |           |
|-----------|-----------|
| Canlı     | Cansız    |
| Somut     | Soyut     |
| İleti     | Sessizlik |
| Hareketli | Sabit     |
| Yaşam     | Ölüm      |

*Kaynak: Batu, 2011, s.134; Günay & Parsa 2012, s.105*

Sanatçının *İsimsiz* adlı eserinde çim tohumlarını tuval yüzeyinde büyümeye bıraktığı, çevresel değişikliklerde meydana gelen rastgele dönüşümler ortaya çıkardığı

görülmektedir. Bu oluşum aşamasında dönüşen ve canlılığını kaybeden otlarla sanatçı, süreç içinde yaşamın küçük ölçekli dönüşümlerine işaret etmektedir.

Canan Tolon'un 1992 tarihli *İsimsiz* çalışması, İstanbul Modern Sanat Müzesi koleksiyonunda yer almaktadır. Eserin, tuval üzerine kıyafet patronları, bal mumu, telve, çimen ve akrilik gibi çeşitli malzemelerin birlikte kullanımıyla oluşturulduğu görülmektedir.

Göstergebilimsel çözümlemede, "kıyafet patronları" göstergesinin düz anlamda bir kalıp olarak yer aldığı görülmektedir. Yan anlam düzeyinde ise kimlik ve planlama kavramlarını çağrıştırdığı düşünülmektedir. Bu bağlamda patronlar, bireysel ve toplumsal kimliklerin inşa sürecine gönderme yapan ideolojik ve psikolojik katmanlar üzerinden değerlendirilmektedir.

"Bal mumu" doğal yapısıyla hem bir kalıba dönüşme sürecini hem de ekolojik bağlamı temsil etmektedir. Bal mumu, geçicilik ve biçimlenebilirlik kavramlarını destekleyen bir malzeme olarak yorumlanmaktadır.

"Telve" göstergesi, bir tortu olarak ele alınmaktadır. İz bırakma, geleceği okuma (fal) ve sezgisel iletişim anlamları üzerinden psikolojik bir düzleme yerleştirilmektedir.

"Çimen" doğayı, canlılığı ve sürekliliği temsil eden bir gösterge olarak natüralist bir bağlamda değerlendirilmektedir. Tüm bu unsurlar, "tuval" adlı klasik sanat yüzeyine aktarılmakta ve böylece geleneksel resim anlayışı ile çağdaş materyal kullanımı arasında bir geçiş alanı oluşturmaktadır.

Eserde canlı-cansız, somut-soyut, ileti-sessizlik, hareket-sabitlik ve yaşam-ölüm gibi temel karşıtlıklar aracılığıyla çok katmanlı bir anlatının kurulduğu görülmektedir. Organik ve inorganik öğelerin bir arada kullanılmasıyla hem yaşam döngüsü hem de sanatın doğa ile kurduğu ilişki görünür kılınmaktadır. Malzemelerin çokluğuyla hem sezgisel hem kavramsal okumalar mümkün kılınmaktadır. Resimsel yüzey, bir anlatım düzlemi olmaktan öte, duyguların ve kimliklerin izlerini taşıyan sembolik bir harita haline getirilmektedir.

Böylelikle eser, yalnızca biçimsel çeşitliliğiyle değil, içerdği göstergelerin ideolojik ve psikolojik açılımlarıyla da çağdaş sanatın sorgulayıcı yaklaşımını yansıtan özgün bir yapıt olarak değerlendirilmektedir.

**Şekil 16. Canan Tolon, 2022, Limbo**



*Kaynak: İstanbul Art News, n.d.*

**Tablo 25. Göstergebilim Anlam Çözümleme Şeması**

| Gösterge | Düz Anlam                | Yan Anlam           | Derin Anlam                |
|----------|--------------------------|---------------------|----------------------------|
| Salıncak | Asılı oturak             | Eğlence             | Mimari, Psikoloji          |
| Zincir   | Birbirine Geçen Halkalar | Bağlılık, Kısıtlama | Psikoloji                  |
| Su       | Yaşamsal sıvı            | Arınma              | Ekoloji, Psikoloji, Mimari |
| Çimen    | Bitki, Ot                | Doğa, Yaşam         | Natüralizm                 |
| Pas      | Oksitlenme               | Unutma              | Teknoloji, Psikoloji       |

*Kaynak: Soylu, 2016, s.45*

Eserde Gösterge Çözümlemelerinde Ortaya Çıkan Temel Karşıtlıklar:

**Tablo 26. Temel Karşıtlıklar Şeması**

|           |        |
|-----------|--------|
| Canlı     | Cansız |
| Somut     | Soyut  |
| Temiz     | Kirlik |
| Hareketli | Sabit  |
| Yaşam     | Ölüm   |
| Eski      | Yeni   |

*Kaynak: Batu, 2011, s.134; Günay & Parsa 2012, s.105*

*Limbo* enstalasyonu; sıralanan salıncaklar, çim, salıncaklar ve yüzeydeki su birikintisiyle tamamlanmaktadır. Mekan içerisindeki bu doğal malzemeler etkileşim içerisinde olmaktadır. Sanatçı izleyiciye, suyun aşındırdığı metallerin yapısını, çevre ve yaşama dair kavramları sorgulatmaktadır. Yerleştirildiğinde yeşil ve kısa olan çimlerin büyümesi hatta sararması gibi detaylar da yaşam ve ölümü anımsatmaktadır.

“*Limbo*”, yaşam ve ölüm gibi karşıtlıklardan ilham alarak izleyicilere yaşam döngüsünü keşfetme fırsatı sunmaktadır. Sergi, ismini Canan Tolon’un 1977’de yayımlanan kitabından almaktadır. Mekanın doğal koşullarıyla etkileşim göstermek amacıyla alana salıncaklar, çim ve su gibi malzemelerin yerleştirildiği görülmektedir. Bu sayede izleyiciler, sanatın dönüştürücü gücünü ve zamanın sanat üzerindeki etkisini incelemeye davet edilmektedir. Suyun metal salıncaklara yaptığı korozyon ve aşınma doğa, çevre ve yaşamın yeniden düşünülmesini sağlamaktadır. Enstalasyonun sergilendiği Fişekhane’deki tarihi binanın on sekiz ve on dokuzuncu yüzyıllarda mühimmat üretimi için kullanıldığı bilinmektedir. Bu noktada yaşam-ölüm gibi tezatlar vurgulanmaktadır. *Limbo* sergisinin küratörlüğünün Ayça Okay tarafından yapıldığı ve 2022 yılında ziyaretçiyle buluştuğu görülmektedir (Uludağ, 2022).

Canan Tolon’un *Limbo* başlıklı eseri, gündelik nesnelerin ve doğal malzemelerin mekansal bir düzende yeniden işlevlendirilmesi yoluyla oluşturulmuş hem fiziksel hem de düşünsel geçiş halini temsil eden kavramsal bir yerleştirme olarak değerlendirilmektedir.

Göstergebilimsel çözümlemede, “salıncak” göstergesinin düz anlamda asılı bir oturak olduğu görülmektedir. Yan anlam düzeyinde eğlence ve nostalji gibi çağrışımlar taşıdığı bilinmektedir.

Derin anlam düzeyinde ise bu ögenin psikolojik belirsizlik, duygusal dalgalanma ve mekansal geçicilikle ilişkilendirildiği görülmektedir.

“Zincir” göstergesinin birbirine geçmiş halkalar biçiminde ele alındığı, bu göstergeye bağlılık ve kısıtlanma gibi psikolojik göndermeler yüklendiği görülmektedir.

Eserde yer alan “su” göstergesi yaşamsal sıvı olarak değerlendirilmektedir. Hem fiziksel temizlik hem de ruhsal arınma anlamlarıyla ekolojik, mimari ve bireysel düzlemlerde çok katmanlı bir bağlam içinde konumlandırılmaktadır.

“Çimen”, doğa ve yaşamla özdeşleştirilmekte ve natüralist bir yaklaşımın izleri olarak görülmektedir. Öte yandan, “pas” göstergesi ise oksitlenme sürecine gönderme yaparak unutmaya, yıpranmaya ve zamansallıkla ilişkilendirilmekte ve teknolojik ve psikolojik boyutlara açılmaktadır.

Eserin yapısında canlı-cansız, somut-soyut, temiz-kirli, hareketli-sabit, yaşam-ölüm ve eski-yeni gibi temel karşıtlıklara yer verildiği gözlemlenmektedir.

Bu karşıtlıklar aracılığıyla izleyiciye hem fiziksel ortamın hem de zihinsel süreçlerin geçişliliği ve ikilemleri yansıtılmaktadır. “Limbo” kavramının sınırda olma hali, görsel ve anlamsal düzeyde deneyimlenebilir hale getirilmektedir.

Doğal ve endüstriyel malzemelerin bir arada kullanımıyla zaman, mekan, aidiyet ve hafıza temaları sorgulanmaktadır. İzleyicinin yalnızca bakmaya değil, aynı zamanda düşünmeye sevk edilmesinin amaçlandığı görülmektedir.

Böylelikle *Limbo*, Canan Tolon’un kavramsal estetik yaklaşımı içinde, zamansal ve mekansal belirsizliği temsil eden çok katmanlı bir yerleştirme örneği olarak konumlandırılmaktadır.

**Şekil 17. ‘Still Lives’ “Topographer”, 1993, keten, metal, çim, tohum ve su, 61x305x147 cm.**



*Kaynak: Tolon, 2011, s. 97*

**Tablo 27. Göstergebilim Anlam Çözümleme Şeması**

| Gösterge | Düz Anlam     | Yan Anlam   | Derin Anlam                |
|----------|---------------|-------------|----------------------------|
| Ayaklık  | Destek        | Dayanak     | Mimari, Psikoloji          |
| Kumaş    | Eşya, Dokuma  | Yapı        | Moda, Sosyoloji, İdeoloji  |
| Su       | Yaşamsal Sıvı | Arınma      | Ekoloji, Psikoloji, Mimari |
| Çim      | Bitki, Ot     | Doğa, Yaşam | Natüralizm                 |
| Pas      | Oksitlenme    | Unutma      | Teknoloji, Psikoloji       |
| Tepsi    | Tabla         | Sunum       | Sosyoloji, Mimari          |

*Kaynak: Soylu, 2016, s.45*

Eserde Gösterge Çözümlemelerinde Ortaya Çıkan Temel Karşıtlıklar:

**Tablo 28. Temel Karşıtlıklar Şeması**

|           |        |
|-----------|--------|
| Canlı     | Cansız |
| Somut     | Soyut  |
| Temiz     | Kirlik |
| Hareketli | Sabit  |
| Yaşam     | Ölüm   |
| Eski      | Yeni   |

*Kaynak: Batu, 2011, s.134; Günay & Parsa, 2012, s.105*

Tez araştırması kapsamında eserleri çözümlenen sanatçılar arasında olan Canan Tolon hem Türkiye için hem de dünyada önemli bir isim olarak kabul edilmektedir. “Süreç sanatı” kapsamında eserleri incelenen sanatçının, kimyasal tepkimelerle ve doğal malzemelerin süreç içerisinde başkalaşmasıyla sergilediği eserleri bulunmaktadır. Sanatçının enstalasyonları da belirli aşamalarda süreç sanatına gönderme yapmaktadır.

Sanatçı, enstalasyonlarında çim kullanımı gibi benzer uygulamaları tuval üzerinde de sürdürmektedir. Sanatçının çimen ve tuvallele ele aldığı ‘natürmortlar’ serisi, sanat tarihindeki çürüme sürecini ele alan natürmort çalışmalarıyla benzerlik göstermektedir.

Sanatçının çalışmalarında bazen doğrudan bir çürüme ile süreç başlayabilmektedir. Sanatçı, bu çalışmalarda gerçekten tuval üzerinde çim yetiştirdiğini ya da metallerle tuval üzerine baskılardan elde ettiği reaksiyonlar sonucunda manzaralar oluşturduğunu belirtmektedir. Sanatçı; büyüme, aşınma ve çürümenin boyutlarını göstermektedir. Tolon, su ve hava kirliliği gibi başka süreçleri de ele almayı hedeflediğini belirtmektedir (Tolon, t.y.).

Canan Tolon’un ‘*Still Lifes*’ “*Topographer*” adlı eserinin, keten, metal, çim, tohum ve su gibi hem doğal hem de yapay malzemelerin birlikte kullanımıyla oluşturulduğu görülmektedir. Eser; sanatçının doğa, zaman ve mekan kavramlarına ilişkin sorgulamalarını yansıtan bir yerleştirme olarak değerlendirilmektedir.

Göstergebilimsel çözümlemede, “ayaklık” göstergesi düz anlamda bir destek ögesi olarak görülmektedir. Yan anlamda dayanak, denge ve temellendirme kavramlarını çağrıştırmaktadır.

Derin anlamda ise bu destek yapılarının mimari kurgularla birlikte psikolojik güvenlik ve aidiyet ihtiyacına gönderme yaptığı gözlemlenmektedir.

“Kumaş” unsuru bir eşya olarak tanımlanmaktadır. Yapı ve form kazandırma işleviyle ideolojik ve sosyolojik bir bağlama yerleştirilmektedir.

“Su” göstergesinin arınma ve canlılıkla ilişkilendirildiği, ekolojik ve psikolojik bağlamlarda yaşamı sürdürücü temel bir öge olarak yorumlandığı saptanmaktadır.

“Çim” doğal yaşama, doğurganlığa ve sürekliliğe gönderme yapan bir gösterge olarak değerlendirilmektedir.

“Pas” ise zamanın izini taşıyan bir temsil biçimi olarak unutma, yıpranma ve terk edilmişlik temalarını temsil etmekte, teknolojik ve duygusal bir bozulmayı imlemektedir.

“Tepsi” göstergesinin düz anlamda bir sunum aracı olduğu görülmektedir. Yan anlamda ritüel, aktarım ve paylaşım kavramlarıyla ilişkilendirildiği tespit edilmektedir.

Eserde canlı-cansız, somut-soyut, temiz-kirli, hareketli-sabit, yaşam-ölüm ve eski-yeni gibi temel karşıtlıklara yer verilmektedir. Maddesel dönüşüm ve kavramsal geçişler görünür kılınmaktadır.

Eserde organik materyallerin metal, pas gibi endüstriyel malzemelerle bir araya getirilmesiyle doğanın insan eliyle dönüştürülmesine dair eleştirel bir bakış geliştirilmektedir. Böylece izleyici hem yaşamsal döngülerin hem de toplumsal yapıların geçiciliğine dair düşünmeye yönlendirilmektedir.

*Topographer*, hem doğaya hem de insana dair izler taşıyan çok katmanlı eser, sanat ve yaşam arasındaki geçirgenliği yeniden tartışmaya açılmaktadır.

### **5.5. Ferhat Kamil Satıcı**

1973 yılı Yalova doğumlu Ferhat Satıcı’nın lisans, yüksek lisans ve doktora derecelerini Marmara Üniversitesi’nde tamamladığı bilinmektedir. Düzce Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Heykel Bölümü öğretim üyesi olan sanatçı; eser üretimlerinde heykel, video, fotoğraf, enstalasyon ve resim gibi farklı teknikler kullanmaktadır. Sanatçı 2003 yılında kurduğu Videoist adlı video sanatı inisiyatifinin yürütücülüğünü sürdürmektedir (Bilsart, t.y.).

Satıcı, eser üretimlerinde disiplinlerarası bir yaklaşım sergilemektedir. Satıcı'nın yurt içi ve yurt dışı sergilerinde heykel, resim, fotoğraf, enstalasyon gibi disiplinlerde eserler ortaya koyduğu görülmektedir.

Satıcı; 1990'lı yıllardan beri video üretmenin, teknolojik gelişmeler, hareketli imaj ve çeşitli yayın sistemlerinin farklılaşmasını izlemeye olanak tanıdığından bahsetmektedir. Sanatçı Videoist'i video sanatını, çağdaş sanatı, kavramsal ve kuramsal açıdan anlamaya ve izlemeye imkan veren sürdürülebilir bir gelişim aracı olarak tanımlamaktadır. Sanat ortamında kendinden organize olmuş ve merkezinde sanatçı olan organizasyonların varlık stratejisi olarak planlanan Videoist, piyasa şartlarının dışında da var olabilmektedir. Sanatçı, video ve heykel disiplinini kavrama ve yeni olanaklarla tekrar araştırma amacıyla olduğunu belirtmektedir (Erbaş, 2022).

Ferhat Satıcı ve Hülya Özdemir'in kurduğu Videoist, sanatçıların bir araya gelerek oluşturdukları sergi ve organizasyonlarla bilinmektedir. Uzun yıllardır varlığını sürdüren Videoist, alışılmış sergi mekanlarının dışında alternatif mekanlarla izleyiciyle buluşmaktadır.

Videoist bugüne kadar kendinden organize bir sanat kolektifi olarak küratöryel sistemin içinde çatlaklar yaratan bir tutum sergilemektedir. Videoist, yaptığı etkinliklerde, çağdaş sanat kurumlarının oluşturduğu dizgeleri geriye sarıp sanatçı merkezli olarak yeniden okumayı denemekte ve video sanatı aracılığı ile video özelinde çağdaş sanatın arka planı ve katmanlarını ortaya çıkarmaya çalışmaktadır. İnisiyatif bu bağlamda küratör, eğitmen, sanatçı ve organizatör kutupluluğunu ortadan kaldırarak, hiyerarşisiz bir duruş sergilemeye çalışmaktadır. Tüm üretenleri, sanat emekçiliği özelinde ele alan bir yaklaşımla sistemin bizleri sürüklediği roller yerine birlikte üretmeye odaklanmaktadır. Bu anlamda seçki ve sergilerde hem sanatçı hem de organizatör olarak, küratöryel dönem öncesi sanat oluşumlarına işaret edecek organizasyonlar sergilemektedir (Ünay, 2020)

Ferhat Kamil Satıcı ile 15.05.2025 tarihinde görüşme gerçekleştirilmiştir. Sanatçıya, eser üretme disiplini ve eserlerinde kullandığı sembollerin varlığı üzerine sorular yöneltilmiştir.

Satıcı, sanat anlayışının ve üslubunun oluşmasında içinde olduğu topraklar ve aldığı sanat eğitiminin etkili olduğunu belirtmektedir. Satıcı, heykel temelli bir sanatçı olduğunu ve çağdaş sanata da bu temelden yaklaştığını ifade etmektedir.

Satıcı'nın video ile olan karşılaşması da 1990'lı yıllara denk gelmektedir. Sanatçı, ilk denemelerini gerçekleştirdiği yıllarda çağdaş sanat, enstalasyon sanatı, video sanatı gibi araçları incelerken neler yapabileceğini sorgulamaktadır. Kuramsal araştırmalarının arasında kendi eğitim sürecinde çalıştığı plastik sanatlar ve sibernetik gibi konular yer almaktadır.

Satıcı'nın yapay zekanın arkaik sistemlerini incelediği bir araştırması dikkat çekmektedir. Sanatçının yüksek lisans döneminde hareketli heykeller denemeleri bulunmaktadır. Yapay zekayla sanat üretiminin gerçekleşmediği dönemlerde konunun uzantısı olarak video sanatı ilgisini çekmektedir.

Sanatçının bakış açısıyla heykel sanatı ne kadar metalara dayalıysa video sanatı da monitör ve ışığa dayalı yapısıyla metasızlığa daha fazla referans vermektedir. Bu durum felsefi açıdan ilgisini çekmektedir. Sanatçı video sanatının yaygınlaştığı dönemde bu sanatı anlamaya çalışırken, denemeler yaparken kendini üreticisi konumunda bulduğunu ifade etmektedir. O yıllarda Ferhat Satıcı'nın, Hülya Özdemir ile Videoist'in kurulumunu gerçekleştirdiği bilinmektedir.

Videoist'in kurulumu sonrasında teknik ve kuramsal araştırmalar sanatçının sanatsal vizyonunda yer etmektedir. Satıcı, heykeli ve videoyu disiplinlerarası ve başka sanat dallarının geçişi olarak yaklaşılabildiği bir alan olarak ele almaktadır. Heykelin kavramsal yapısı sanatçının ilgisini çekmektedir. Sanatçı klasik ve konvansiyonel anlamda sanatı sevse de zaman zaman farklı yaklaşımlara da ilgi duyabilmektedir.

Satıcı, çağdaş sanattaki bir ön kabulden bahsederken enstalasyon ya da kavramsal sanat yapan sanatçıların klasik anlamda bazı şeyleri yapamayan ya da ilgi duymayan bir yapıda olduğu görüşüne katılmadığını belirtmektedir. Sanatçı, kendi sanatında da bunu ispat etmek istemektedir.

Satıcı hem klasik hem de çağdaş sanat bağlamında üretmektedir. Sanatçının ilgisini empresyonizm sonrasında çıkmış bilimle, hız ve hareketle, çağın konularıyla sanatın dönüşümü ve sanatçıların ilerici ütöpik yaklaşımı çekmektedir. Çağın felsefesini izleyen sanatçı bunun da eleştirildiği farklı boyutların devreye girdiği, iç içe geçtiği başka bir örüntüden bahsetmektedir. Sanatçı video sanatıyla bu bağlamda nesneyle, analitik yaklaşım üzerine düşünmektedir.

Videonun madde ve ışık arasında analitik bir yaklaşımla ve sezgiyle ilginç bir aralık sunduğunu ve bu düşüncenin sanatçının videoyu heykele de farklı bir perspektiften bakmasını sağlayacak bir araç konumuna getirdiğini belirtmektedir.

Sanatçı, bu noktada fotoğrafın da öneminden bahsetmektedir. Sanatçı, çağımızda fotoğraf ve videoya değinmeden herhangi bir sanat eseri üretmenin neredeyse mümkün olmadığına değinmektedir. Satıcı; çağdaş sanat fotoğrafı, çağdaş sanat bağlamında yerleştirme, video ve film konularının önemli olduğunu düşünmektedir.

Satıcı tüm bu alanların sanat medyumunu olarak kullanılmasına da disiplinler anlamda yaklaşıma da sıcak bakmaktadır. Sanatçının gelişim süreci, eğitim ve karşılaştığı sanat ortamıyla doğru orantılı olarak ilerlemektedir. Sanatçı, Türkiye ve dünyadaki sanat ortamının gelişimiyle sanat formlarını geliştirmektedir. Satıcı, heykel disiplini kökeninden kopmadan kavramsal yaklaşım, enstalasyon, video ve fotoğraf gibi medyumlarla da üretim sürecini şekillendirmektedir.

Sanatçı; fütürizm, konstrüktivizm, dadaizm gibi akımların üretildikleri çağın bakış açılarını incelerken, sonraki ve günümüzdeki yansımalarının nasıl devam ettiğini de izlemeye çalıştığını belirtmektedir.

Sanatçı için dekonstrüksiyon, konstrüksiyon, ütopyaların distopyalara dönüşmesi, dadanın mirasının fluxus ile devam etmesi gibi konuların incelemesi devam etmektedir.

Bahsedilen akımların yansımalarının sanatçının eserlerinde yer aldığı görülmektedir. Sanatçıya göre sanat biraz daha zamansız bir alana doğru akmaktadır. Satıcı'ya göre entegrasyonlar ve videolar resimlerden ve heykellerden uzak tutulurken çağdaş sanat sergileri sonrasında her şeyin iç içe geçtiği zamansız bir periyoda girildiği görülmektedir. Sanatçı bu durumun sanatın doğası gereği geliştiğini düşünmektedir.

Satıcı'nın enstalasyonları heykel, kamusal alan, abidevi tarih, anıtsallık ve toplumsal bellek gibi eksenler etrafında gelişmektedir. Sanatçı bu bağlamda heykelin kavramsallaştırma denemesi olarak görülebilecek eserlerde, heykel, video, fotoğraf, kolaj-asamblaj, desen, enstalasyon gibi çoklu araçlarla çalışmaktadır.

Örneğin ilk kez Çanakkale Bienali'nde sergilenen "*Hafriyatın Haysiyeti*" çalışması Çanakkale Savaşı'nda kült bir imaj olan Osmanlı askerinin kucağındaki yaralı Anzak askeri mizansen etrafında gelişmektedir. Anıtsal bir tarihi imge, günümüz toplumsal

travmaları ve sorunlarıyla ilişkilenerak bir mühendisin kucağındaki yaralı işçi alegorisine dönüştürmektedir.

Bu tarihsel anlatı zafer ile travmayı, kamusal bellekte güncel olanla abidevi olanı buluşturma denemesi olarak görülebilmektedir. Bu bağlamda anıtsal anlatının bugünün dili olan fotoğraf ve metin aracılığı ile kamusal alanda tekrar canlandırılmaya çalışıldığı görülmektedir. Fotoğraf, büyük boyutlu biçimde kamusal alanda belediye binası üzerine yerleştirilmiş ve heykelin kent ölçeği ile olan ilişkisine de işaret edilmiştir.

Satıcı, sanatçıyı çağının tanığı ve günümüzün odak noktalarını belleğe kazıyan bir varlık olarak görmektedir. Bu anlamda toplumsal travmalar ve günümüzü kuşatan sorunlar, sanatçının yaratma sürecinde çoğunlukla başlangıç noktasını oluşturmaktadır.

Çocukluk ve ilk gençlik yıllarındaki deneyimler, düşünceler ve Türkiye'nin dünya konjonktüründe yaşadığı dönüşümler de önem taşımaktadır. Satıcı, farklı araçlarla çalışarak anlatım olanaklarında daha etkili aralıklar açmaya çalışmaktadır. Sanatçının çalışmalarında daha çok kavramsal bir bütünlüğün peşinde olduğu görülmektedir. Satıcı günümüzde bu bütünlüğün konvansiyonel sanatsal malzemeyi de içeren, çağdaş anlatım olanakları ile de başarılabilirliğini düşünmektedir.

Sanatçı eserlerinde belirli sembolik anlatıları kullanmaktadır. Satıcı'ya göre toplumsal alegoriler ve anlatılar abidevi tarihle birleştiğinde modern ya da modern öncesi işaretler ve sembollerle kendini ifade etmektedir. Bu bağlamda kült sembolik biçimler zaman zaman sanatçının eserlerinde yer almaktadır. Bunlara zaman zaman metin ve işaretler de eşlik etmektedir.

Sanatçı; her imgenin anlamının yerleştirildiği yerin, boyut ve ele alınış biçimiyle yeniden biçimlendirilebildiğini ve sanatçıların yaptığı yaratıcı eylemlerin temelde bu işlemlerin etrafında geliştiğini düşünmektedir.

Satıcı; sembol, işaret ve yeniden yönlendirilmiş anlamı dil ve gramer gibi görmektedir. Sanatçı bu durumu bir şairin kelimeleri kullanış şekliyle anlamda yeni aralıklar açması olarak değerlendirmektedir. Bu bağlamda günümüz sanatçısı bir imge şairliğine soyunmuş olarak görülebilmektedir.

Satıcı'ya göre sanatçı eserinin kendi terk ettiği kozmosta yeniden anlamlandırılması ve yaşamasını istemektedir. Sanat tarihinde, kitaplar ve müzelerde yer almak da bu nedenle elzem görülebilmektedir.

Sanatçı, eserlerin alımlanarak yorumlanmasını bu sürecin doğal bir sonucu olarak görmektedir. Ancak tüm canlılar gibi sanat eserleri de doğup yaşayıp ölmekte ve yaşlı bir ağacın ölümü sonrası filizlenmesi gibi yeni bir yaşama kaynaklık edebilmektedir.

Sanatçı bu durumun, bizi etkileyen arkeolojik buluntuların en eskilerinden olan Göbeklitepe'nin bile 11.000 yıllık bir geçmişe sahip olduğunu, insan ölçeğinde büyük bir zaman aralığı olsa da jeolojik tarihte çok küçük bir zamanı temsil eden bir süreci işaret ettiğini ifade etmektedir.

Sanatçıya göre Göbeklitepe'yi tam olarak anlayabilmek için o güne ait imgelerin dili ile bugün arasında bir tercüme ihtiyacı duyulabilmektedir. Bazı imgelerin zamanı delerek geçebilme ve yeni şeyleri ortaya çıkarabilme potansiyeli, sanat eserinin kökenindeki gizeme işaret etmektedir.

**Şekil 18. Ferhat Satıcı, 2021, Paralaks Parodi, yerleştirme, ahşap yontu ve galvanizli metal, Bilsart İstanbul**



*Kaynak: Erbaş, 2022*

**Tablo 29. Göstergebilim Anlam Çözümleme Şeması**

| Gösterge            | Düz Anlam | Yan Anlam                                   | Derin Anlam                        |
|---------------------|-----------|---------------------------------------------|------------------------------------|
| Çerçeve             | Kenarlık  | Ev Dekorasyonu<br>Kullanım Eşyası,<br>Sınır | Kapitalizm, İç<br>Mimari           |
| Galvanizli<br>metal | Kaplama   | Dayanıklılık                                | Kapitalizm, İç<br>Mimari, Endüstri |
| Oyulmuş motif       | Desen     | Gelenek                                     | Sanat, Psikoloji                   |
| Kahve Rengi         | Renk      | Doğallık, Sadelik                           | Renk Psikolojisi                   |

*Kaynak: Soylu, 2016, s.45*

Eserde Gösterge Çözümlemelerinde Ortaya Çıkan Temel Karşıtlıklar:

**Tablo 30. Temel Karşıtlıklar Şeması**

|             |             |
|-------------|-------------|
| Canlı       | Cansız      |
| Somut       | Soyut       |
| Birleşim    | Ayrılma     |
| Fonksiyonel | Kullanışsız |
| Sağlam      | Dayanıksız  |
| Sınır       | Serbestlik  |

*Kaynak: Batu, 2011, s.134; Günay & Parsa, 2012, s.105*

Söz konusu sanat yapıtında çerçeve, galvanizli metal, oyulmuş motifler ve kahverengi gibi unsurların kullanımıyla maddesel sınırların ve estetik kodların sorgulandığı kavramsal bir düzeneğin inşa edildiği görülmektedir.

Göstergebilimsel çözümleme çerçevesinde, “çerçeve” göstergesi düz anlamda bir kenarlık olarak değerlendirilmektedir. Yan anlamda ise ev dekorasyonuna ait işlevsel bir nesne ve görsel alanı sınırlayıcı bir unsur olarak yorumlanmaktadır.

Derin anlamda bu sınırlandırmanın, kapitalist mekan algısı ve iç mimarideki düzenleme estetiğiyle ilişkilendirildiği gözlemlenmektedir.

“Galvanizli metal” göstergesi dayanıklılığı vurgulayan bir yüzey malzemesi olarak tanımlanmaktadır. Endüstri toplumunun dayanıklılık ve işlevsellik ilkeleriyle bağ kurulmaktadır.

“Oyulmuş motif” göstergesinin geleneksel desenleri çağrıştırdığı ve sanatın kültürel hafıza ile ilişkisine işaret ettiği görülmektedir. Bu motiflerin yüzeydeki izleri aracılığıyla estetikleştirilmiş bir geçmiş anlatısının kurulduğu tespit edilmektedir

“Kahverengi” düz anlamda ‘renk’ olarak karşımıza çıkmaktadır. Kahverengi, doğallık ve sadelik gibi yan anlamları çağrıştırmaktadır ve derin anlamda ise bu rengin renk

psikolojisi üzerinden huzur, dinginlik ve içsel denge çağrışımlarını yarattığı düşünülmektedir.

Eserde canlı-cansız, somut-soyut, birleşim-ayrılma, fonksiyonel-kullanışsız, sağlam-dayanaksız ve sınır-serbestlik gibi temel karşıtıklara yer verilerek çok katmanlı bir anlam örgüsü oluşturulmaktadır.

Fiziksel sağlamlık ile kavramsal kırılganlık arasında kurulan zıtlık aracılığıyla, modern yapılar içinde bireyin konumlanması ve çevreyle ilişkisi sorgulanmaktadır.

Görsel sınırların belirginleştirilmesiyle bireyin estetik mekan içinde nasıl çerçevelendiği, nasıl sınırlandırıldığı ya da korunduğu sorusu izleyiciye yöneltilmektedir.

Böylece eser yalnızca biçimsel değil, aynı zamanda sosyolojik ve psikolojik düzeyde de derin bir düşünsel alan açarak çağdaş sanatın disiplinlerarası doğasını görünür kılmaktadır.

**Şekil 19. Ferhat Satıcı, 2014, Doğruluk, Yerleştirme, Port İzmir 3, Austro-Türk Tobacco Binası.**



*Kaynak: Satıcı, 2020*

**Tablo 31. Göstergebilim Anlam Çözümleme Şeması**

| Gösterge        | Düz Anlam  | Yan Anlam              | Derin Anlam                      |
|-----------------|------------|------------------------|----------------------------------|
| Kepçe           | Kazı Aracı | Müdahale               | Kapitalizm, Sosyoloji, Psikoloji |
| Örtü            | Eşya       | Dokunmuş Malzeme       | Moda, Sosyoloji, İdeoloji        |
| Piknik sepeti   | Eşya       | Örülmüş Yapı           | Kapitalizm, Sosyoloji, Psikoloji |
| Ekmek           | Tahıl      | Besin Kaynağı, İhtiyaç | Ekoloji, Sosyoloji, Psikoloji    |
| Yiyecek, İçecek | Gıda       | İhtiyaç                | Ekoloji, Sosyoloji, Psikoloji    |
| Kırmızı Renk    | Renk       | Acı, Heyecan           | Renk Psikolojisi                 |

*Kaynak: Soylu, 2016, s.45*

Eserde Gösterge Çözümlemelerinde Ortaya Çıkan Temel Karşıtlıklar:

**Tablo 32. Temel Karşıtlıklar Şeması**

|             |             |
|-------------|-------------|
| Canlı       | Cansız      |
| Somut       | Soyut       |
| Birleşim    | Ayrılma     |
| Fonksiyonel | Kullanışsız |
| Doğal       | Yapay       |
| Eşya        | Varlık      |
| Döngü       | Durağan     |
| Temiz       | Kirli       |

*Kaynak: Batu, 2011, s.134; Günay & Parsa, 2012, s.105*

Ferhat Satıcı'nın *Doğruluk* başlıklı 2014 yılında yaptığı yerleştirmesi, gündelik yaşam nesnelerinin bir araya getirilmesiyle oluşturulmuş çok katmanlı bir anlatı alanı olarak değerlendirilmektedir.

Eserde yer alan göstergeler üzerinden yapılan göstergebilimsel çözümlemelerde “kepçe” nesnesi, düz anlamda bir kazı aracı olarak tanımlanmaktadır. Yan anlamda ise müdahale, değişim ve dönüşümün aracı olarak kavramsallaştırılmaktadır.

Derin anlam düzeyinde ise bu ögenin kapitalist yapıların mekan üzerindeki tahakkümüne ve bireyin psikososyal alanına yönelik etkilerine işaret ettiği saptanmaktadır.

“Örtü” göstergesi, eşya düzleminde yer almakla birlikte, sosyolojik bağlamda aidiyet ve görünmez kılınan yapılarla ilişkilendirilmekte ve bu göstergenin ideolojik bir kapalılığı temsil ettiği düşünülmektedir.

“Piknik sepeti”; örülmüş yapısıyla doğallık, sade yaşam ve geçici toplanma eylemleriyle ilişkilendirilmektedir ve aynı zamanda tüketim kültürü ve nostaljik temsiller üzerinden kapitalist yapılarla bağlantılandırılmaktadır.

“Ekmek” ve “yiyecek–içecek” göstergeleri temel ihtiyaçlara, ekolojik döngülere ve beslenme kültürünü işaret etmektedir. Bu ihtiyaçların nasıl politikleştirildiği ya da sistemler tarafından nasıl manipüle edildiği de sorgulanmaktadır.

“Kırmızı renk” ise renk psikolojisi bağlamında acı, heyecan ve uyarılma durumlarına gönderme yaparak eserin duygusal yoğunluğunu artıran bir öge olarak değerlendirilmektedir.

Temel karşıtlıklar şemasında yer alan canlı-cansız, somut-soyut, birleşim-ayrılma, doğal-yapay, eşya-varlık, temiz-kirli gibi zıtlıklar üzerinden eserin kavramsal omurgasının şekillendirildiği görülmektedir.

Nesneler arasında kurulan geçici ve çelişkili birliktelikler yoluyla, bireyin gündelik hayat içindeki rolü, ihtiyaçları ve sınıfsal gerçekliği yeniden tartışmaya açılmaktadır.

Kepçinin mekana müdahale eden gücü ile örtü ve piknik sepetinin pastoral dinginliği arasında kurulan gerilimli denge, hem estetik hem politik düzlemde çok katmanlı bir anlatı evreni oluşturmaktadır.

Böylece Doğruluk, yalnızca mekana değil, aynı zamanda toplumsal yapıya ve bireyin öznel deneyimlerine de eleştirel bir bakış geliştiren yerleştirme örneği olarak konumlandırılmaktadır.

**Şekil 20. Yeni Anıt, “Doğruluk“, Yerleştirme, Fotoğraf ve Kağıt üzerine kuru boya, Port İzmir 3, Austro-Turk Tobacco Binası, 2014.**



*Kaynak: Satıcı, 2020*

Abidevi olanla küçük ve gündelik olan arasında bağlar olduğu düşünülmektedir. Bir anıt yapılmadan önce küçük ölçekli örneğinin üretilmesi olağan karşılanmakta ve bu örneğin kamusal alanla bağı sınırlı olmaktadır. Anıtlar ve baskın formlar, kentlere

takılmış mücevherler olarak görülebilmektedir ve tıpkı takılar gibi 'beni görmek ve göz göze gelmek zorundasın' mesajı vermektedir. Bedenin kamusal alanda alt-kamusal bir yapı içerdiği söylenebilmektedir. Kentler de tıpkı sanatçılar veya organizmalar gibi doğan, yaşayan, değişen ve ölen varlıklar olarak ele alınmaktadır. Bu durum sanat eserleri için de geçerli olmaktadır. Anıtın kalıcılık iddiası, onun tekrar tekrar anlamlandırılmayı bekleyen paradoksal bir tanık konumuna getirildiği ifade edilmektedir (Erbaş, 2022).

Sanatçıya göre gündelik hayatın geçici olarak ortaya çıkardığı travmatik imgeler medya aracılığı ile modern bir ikonografi ile alımlayıcılara sunulmaktadır. Satıcı, imgelerin — ne kadar metinlere bağlı bir şekilde sunulsa da — metinlerden bağımsız olarak göstergesel bir dilin öğeleri olarak ortaya çıktığını düşünmektedir. Bu anlamda yönlendirilen imgelerin kendi anlamlarını tekrar geri almaya yönelik bir çalışma yürütülebilmektedir.

Satıcı, gündelik hayatın ikonografik tarafını ortaya çıkarabilecek anlatılar ve sahneler kurmanın, imgelerin bu modernist ve hızlı değişen mekanizmasını anıtsal ve kalıcı bir şekilde yorumlayarak, göz ardı edilen konuların tarihsel bir ikonografinin parçaları haline getirebileceğini ifade etmektedir.

Sanatçı, heykel anıt özelinde çağdaş sanat alanından tasviye edilmiş ve meşruluğunu kaybetme tehlikesi ile karşı karşıya olma durumu görünse de sorunun özünde heykel sanatı veya anıtsallık değil iktidarlara ve hakim kültüre angaje olmanın yattığı görüşünü taşımaktadır. Bu anlamda Satıcı alternatif anıtsallık fikrinin zaman zaman çağdaş sanat, estetik olanaklar ve yeni medyumlar bazen de yaygın bilinen araçların kullanımı ile yapılabileceği görüşünü öne sürmektedir.

**Şekil 21. Patikadan Çıkış / 3d filament baskı üzeri müdahale / 2022**



*Kaynak: Erbaş, 2022*

**Tablo 33. Göstergebilim Anlam Çözümleme Şeması**

| Gösterge             | Düz Anlam     | Yan Anlam                 | Derin Anlam                   |
|----------------------|---------------|---------------------------|-------------------------------|
| Heykel               | Sanat Nesnesi | Anlatım, Mesaj            | Fütürizm, Psikoloji           |
| Motosiklet           | Araç          | Hız, Kimlik, Tarz         | Sosyoloji, İdeoloji           |
| Motokurye            | İnsan         | İşçi                      | Sosyoloji, Psikoloji          |
| Hayvan               | Canlı         | Dost, Koruyucu            | Sosyoloji, Psikoloji          |
| Devrilmiş Çöp Kutusu | Atık, Toplama | Düzensizlik, İhmal, Taşma | Sosyoloji, Psikoloji          |
| Sokak Lambası        | Aydınlatma    | Gözetim                   | Psikoloji                     |
| Kaide                | Taban, Zemin  | Vurgu, Yüceltme           | Kapitalizm, Mimari, Psikoloji |
| Koyu renk            | Renk          | Ciddiyet                  | Renk Psikolojisi              |

*Kaynak: Soylu, 2016, s.45*

Eserde Gösterge Çözümlemelerinde Ortaya Çıkan Temel Karşıtlıklar:

**Tablo 34. Temel Karşıtlıklar Şeması**

|          |          |
|----------|----------|
| Canlı    | Cansız   |
| Somut    | Soyut    |
| Birleşim | Ayrılma  |
| Aydınlık | Karanlık |
| Koyu     | Açık     |
| Düzenli  | Düzensiz |
| Yüksek   | Alçak    |

*Kaynak: Batu, 2011, s.134; Günay & Parsa, 2012, s.105*

“Patikadan Çıkış” adlı heykel çalışmasında, geleneksel anıtsal anlatı dili, daha önce videografik ve fotografik eksenlerde sürdürülen ifade biçimlerinden kaydırılarak yeniden heykel diliyle buluşturulmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda, güvencesiz çalışma koşullarında varlık göstermeye çalışan motokuryelerin, prekarya sınıfı için birer sembol haline geldiği düşünülmektedir. “*Patikadan Çıkış*” adlı yapıt aracılığıyla, sanat üretme hakkını edinmiş prekar çağdaş sanatçı ile, motokuryenin güvencesizliğe dayalı ortak gidişatının görünür kılınması amaçlanmaktadır (Erbaş, 2022).

Eserin göstergebilimsel çözümlemesinde, çeşitli nesneler ve imgeler aracılığıyla farklı düz, yan ve derin anlam katmanları ortaya konmaktadır.

Heykel göstergesi üzerinden yapılan incelemede, heykelin düz anlamda bir sanat nesnesi olduğu görülmektedir. Yan anlamda anlatım ve mesaj taşıdığı gözlemlenirken, derin anlam düzeyinde bu göstergenin fütürist bir anlayışı ve psikolojik yansımaları çağrıştırdığı sonucuna ulaşılmaktadır.

Motosiklet göstergesi, düz anlamda araç olarak değerlendirilmektedir. Yan anlam düzeyinde hız, kimlik ve tarz gibi çağrışımlara yol açtığı saptanmaktadır. Bu göstergenin derin anlamında ise sosyolojik yapıların ve ideolojik kimliklerin temsil edildiği görülmektedir.

Motokurye göstergesi üzerinden yapılan analizde, düz anlamda insan figürü olarak ele alınmaktadır. Yan anlamında işçilik vurgusu ön plana çıkmaktadır. Derin düzlemde ise sosyoloji ve psikoloji gibi disiplinlerle ilişkilendirilebilecek çıkarımlar elde edilmektedir.

Hayvan göstergesi, düz anlamda canlı varlık olarak değerlendirilmektedir. Yan anlamında dostluk ile koruyuculuk gibi anlamlar barındırdığı görülmektedir. Bu göstergenin derin anlamında toplumsal ilişkilere ve bireyin duygusal dünyasına dair psikolojik okumalar yapılabileceği öne sürülmektedir.

Devrilmiş çöp kutusu düz anlamda atık ve toplama eylemiyle ilişkilendirilmektedir. Yan anlam düzeyinde düzensizlik, ihmal ve taşma gibi durumları imlemektedir. Derin anlam analizinde ise bu gösterge üzerinden toplumsal organizasyonun aksayan yönlerine dair sosyolojik ve psikolojik temsillere ulaşılabilirdiği ifade edilebilmektedir.

Sokak lambası göstergesi, düz anlamda işlevsel olarak aydınlatma aracı olarak tanımlanmaktadır. Yan anlamında gözetim kavramıyla ilişkilendirildiği

görülmektedir. Derin anlam düzeyinde ise bu göstergenin bireyin psikolojik güvenlik ve kontrol duygularıyla ilişkili olduğu değerlendirilmektedir.

Kaide düz anlamda bir taban ya da zemin olarak ele alınmaktadır. Yan anlamda vurgu ve yüceltme işlevleriyle ön plana çıkmaktadır. Derin anlamda ise kaidenin kapitalist sistemin estetik stratejileriyle, mimari yapılarla ve psikolojik üstünlük hissiyle ilişkilendirildiği görülmektedir.

Renk göstergesi bağlamında koyu renk kullanımı, düz anlamda yalnızca bir renk olmasına rağmen, yan anlamda ciddiyet vurgusu yapmaktadır. Derin anlamda ise renk psikolojisi çerçevesinde bireyin algı ve duygularına etki eden bir anlam alanı oluşturduğu gözlemlenmektedir.

Tüm bu göstergelere ilişkin analizler sonucunda, eserde temel karşıtlıkların da önemli bir yapı oluşturduğu görülmektedir. Elde edilen veriler, göstergebilimsel çözümlemede karşıt anlamların yorumlayıcı işlev üstlendiğini göstermektedir.

Bu doğrultuda, eserde tespit edilen karşıt anlamlar canlı-cansız, somut-soyut, birleşim-ayrılma, aydınlık-karanlık, koyu-açık, düzenli-düzensiz ve yüksek-alçak gibi ikilikler üzerinden yapılandırılmaktadır.

Bu ikiliklerin, izleyicinin eseri okuma biçimini yönlendirdiği ve anlam üretiminde temel bir çerçeve sunduğu sonucuna varılmaktadır. Gösterge ve karşıtlıkların bu çok katmanlı yapısı, eserle kurulan anlam ilişkisini hem bireysel hem de toplumsal düzlemde derinleştirmektedir.

Satıcı'nın *Patikadan Çıkış* adlı üç boyutlu filament baskı üzerine gerçekleştirdiği müdahale, geleneksel biçim ve materyal algılarının sorgulandığı, çağdaş üretim tekniklerinin eleştirel biçimde yeniden kurgulandığı bir enstalasyon olarak değerlendirilmektedir.

## 6. SONUÇ

Sanat eserlerine bu eserlerde işlenen temalar ekseninde yaklaşıldığında, çoğunlukla sanatın etkileşime girdiği sosyo-kültürel, politik ve teknolojik bağlamlarla birlikte, dünyanın içinde bulunduğu durumlara da gönderme yapıldığı görülmektedir. Sanatın, tarihsel süreç içerisinde anlatım biçimlerini, araçlarını ve akımlarını dönüştürdüğü ve bu dönüşümün ilerleyen dönemlerde de sürdürüleceği kabul edilmektedir. Bu bağlamda, düşünsel sistemlerin oluşumunda etkin bir rol üstlenen imgelerin, farklı bağlamlarda ortak bir anlam düzleminde buluşturulabildiği gözlemlenmektedir.

Bu bağlamda, enstalasyon sanat eserlerinde yer alan mekân, nesne, ses, ışık, gölge ve izleyiciyle kurulan etkileşim gibi çoklu öğelerin yalnızca estetik değil, aynı zamanda anlamsal bir düzlemde de değerlendirilebileceği düşünülmektedir.

Modernizmle birlikte sanatın ifade biçimlerinde ve temel anlayışında köklü değişimlerin yaşandığı görülmektedir. Değişen ifade şekilleri ve sanat anlayışının kimi sanatçılarla farklı açılımlara doğru ilerlediği gözlemlenmektedir. Duchamp'ın amacı mevcut sanatı eleştirmek iken, bir karşı duruş olarak sergilediği Çeşme (Fountain) eserinin, sanatçının eleştirmek istediği sistem eleştirisinin ötesinde, sisteme dahil olduğu ve sistemi geri dönülemeyecek şekilde değiştirdiği görülmektedir.

“Hazır nesne” kavramının, ifade şekillerini geri dönüşü olmayacak şekilde biçimlendirdiği görülmektedir. Eser üreten sanatçı; imgeler, çağrışımlar, görseller, sesler, dokular, mekanlar, hareketler, etkileşimler ve fikirler gibi kavram başlıkları altında sonsuz olasılıkta bağlantılar kurmaktadır. Bu noktada çağdaş sanat başlığı altında günümüz sürecinde ‘hazır nesneden’ bu yana değişen ve dönüşen durumların analizine şahitlik edilmektedir.

İzleyicinin sanat tarihinde, birçok döneme ve değişime tanıklık ettiği görülmektedir. Eserler, sanatçılar ve sanat piyasası üzerine yazılan pek çok makale, sanat eleştirisi metni olarak kaleme alınmaktadır.

Modernizm sonrasında hızla değişen ve gelişen dünya koşullarında sanat tüketicisi ve katılımcısı olan izleyici, sanat eserlerini anlamlandırmaya ihtiyaç duymaktadır. Belli aralıklarla yapılan sanat fuarları, bienaller ve trienaller değişen koşulları eleştiren ya da haber veren sanat eserleriyle dolu görünmektedir. Sanat organizasyonları ve sanat eserlerinin izleyiciyle buluşması, izleyicinin interaktif katılımının ötesinde geleceğin habercisi olma niteliği de taşımaktadır.

İfade şekillerinin, sanat alımlayıcısıyla kurulan iletişimle çeşitlenmeye devam ettiği görülmektedir. Kimi zaman etkileşimli bir mekan içerisinde kendini bulan izleyici, kendi sokağında kurulan bir sergide geleceğin bilim olanaklarının ulaşmayı hedeflediği noktaları da izleyebilmektedir. Dünyada yaşanan gelişmeler ve olacaklarla ilgili de haber veren sanat eserlerinin anlamlandırılma süreci birçok açıdan önem taşımaktadır.

Anlamlandırma sürecine dair yazılanlara katılanlar ve karşı çıkanlar olabilmektedir. Sanat alımlayıcısının başka bir estetik formda neler aradığı ve eserle ne üzerinden ilişkilendiği bir soru niteliğinde görülmektedir. Sanat eseri, tarihsel dönemlerle ve çeşitli akımların etkisiyle şekil alan yapısıyla estetik bir form olmanın ötesinde bir iletişim aracı olarak da kabul edilmektedir.

Çağdaş sanat eserlerini anlamlandırma noktasında izleyici; mimari, felsefe, tarih, ekoloji gibi alanlara yönlendirebilmektedir. Sanatın birden çok alanla ilişkilendiği görülmektedir. Sanat alımlayıcısı da nasıl bir ilişkilene haline gireceğini seçmektedir.

Başlangıcını net olarak tarihlendiremediğimiz çağdaş sanat alanında izleyici, bir eseri anlamlandırma noktasında zorluklar yaşayabilmektedir. İzleyicinin tanıdık olarak adlandırdığı görsel ve plastik sanatlar alanında üretilen sanat eserlerini çağdaş sanat döneminde anlamlandırmak karmaşık olabilmektedir. Bu doğrultuda izleyici için önerilen eleştiri ve çözümleme yöntemleri önem taşımaktadır.

Sanatın ve sanat yapısının ne olduğu ve hangi eserin sanat yapısı kategorisinde yer alacağına dair sorgulamalar her dönemde devam etmektedir. Çağdaş sanat alanında üretilen eserler üzerine sorgulamalar yapılmaktadır. Bu sorgulamaların temelinde estetik anlayışın değişimi görülmektedir.

Modern sanat ve postmodern sanatın estetik bakış açısı neredeyse farklı iki türü karşılaştırmak gibi görülebilmektedir. Modernizmin belirli ve sınırlarının tanınır halini

postmodernizmde izlemek güçtür. Postmodern dönem ve eleştirilerine bakıldığında bu tartışmaların ne zaman başladığını ve ne zaman bittiğini saptamak imkansız görünmektedir. Postmodernizm dönemi, çağdaş sanat gibi belirsiz ve geniş zamanları kapsamaktadır.

Sanat tarihinde değişen dönemlere şahitlik eden izleyici, eleştiri yöntemleriyle de sanat eserlerini anlamlandırmaktadır. Bu araştırmada izleyicinin eserleri anlamlandırması için göstergelim çözümleme yöntemi öneri olarak sunulmaktadır. Göstergebilim çözümleme yöntemini analiz için kullanan izleyici, eser üzerinde gördüğü göstergeleri anlamlandırabilmektedir.

Göstergebilim çözümleme yönteminin de diğer sanat eleştiri yöntemleri gibi sanat eserlerine bakışı irdeleyen ve zenginleştiren bir yapıda olduğu görülmektedir. Tüm eleştiri türlerinin herhangi bir sanat yapıtının incelenmesi için önem taşıdığı kabul edilmektedir. Ancak eleştiri yöntemlerinin ortak özelliği olarak yargıya varmaları ve kişisel görüş bildirdikleri görülmektedir. Göstergebilim çözümleme yönteminde sanat eserlerinde bulunan imge, işaret ve sembolleri yargıya varmadan incelemek esas alınmaktadır.

Çözümleme aşamasında nesnellik ilkesine dikkat edilerek yani öznel yorumdan kaçınarak analiz yapılması, eserin içeriğine sadık kalınması açısından önem taşımaktadır. Eser çözümlemesi yapılırken sanat yapıtı üzerinde bulunan göstergeler, ikon, işaret simge ve semboller çözümleme şemalarıyla sistemli bir şekilde analiz edilmektedir. Göstergelerle çevrili bir evrende iletişim biçimleri geliştiren insanlığın, göstergelerle kurduğu ilişki incelenmeye değer bir durum olarak görülmektedir.

Göstergebilimsel çözümleme yönteminin çalışma prensibinde ‘analizin’ yer aldığı görülmektedir. Çözümleme yöntemindeki bu analiz; düz anlam, yan anlam ve bu anlamların altında yatan derin anlamların irdelenmesiyle yapılmaktadır. Bu süreç metinsel bir süreç olarak görülse de anlamlandırma sürecinin yazıya dökülmüş hali olarak gözlemlenmektedir.

Bir eser üzerinde inceleme yapan ve düşünen biri, o anın getirdikleriyle ve mekan bütünlüğüyle eseri ele almaktadır. Bir sanat alımlayıcısı eserle karşılaşma halinin biricik olduğunu bilmekte ve bu halin getirdiği estetik doyumunu yaşamaktadır veya eserin iletmediği farklı duyguları hissedebilmektedir. İşte bu aşamadan sonra eser üzerine düşünme aşaması başlamaktadır. İzleyici, eserin bağlamı üzerine düşünmektedir ve bu

düşünme sürecinde belli imgelerden hareketle fikirler üretmektedir. Tüm bu süreç izleyiciyi eser üzerine düşündürmektedir. Göstergebilim çözümleme yöntemi bir nevi zihinsel bir düşünce sürecini sistemli bir şekilde haritalandırmaktadır.

Birden çok eleştiri yöntemi ve kuramsal çalışmaların varlığı ve değeri, sanat eserlerinin anlamlandırılması noktasında ortaya çıkmaktadır. Sanat alanı; sanatçıya, izleyenlere ve sanat üzerine çalışan araştırmacılara sürekli soru sorduran bir alan olarak görülmektedir. Bir sanat yapıtı; içinde bulunduğu koşullar dışında üretildikten sonra sanatçısıyla iletişim kurduğu gibi izleyici ve teorisyenlerle de iletişim kurmaktadır.

Sanat üzerine çalışma yapan araştırmacılar; sanat yapıtlarını, sanat yapıtlarının ortaya çıktığı tarihsel dönemleri, sanatçının kendi tarihsel döneminde hangi aralıkta ürettiğini ve alımlayıcıyla kurduğu ilişkiyi irdelemekte ve örneklerle desteklemektedir. Çözümleme ve anlamlandırma sürecinde teoriye, tarihsel ortam bilgisine, sanatçının yaşantısına, zamanın sanat ortamına, toplum yapısına ve zamanın siyasi ortamına dair de araştırmalar yapılmaktadır. Bu kadar çaplı bir ele alısta metinsel bir bütünlüğü dışarıda bırakmanın uygunluğu, üzerine düşünülmesi gereken konulardandır.

Eser çözümlemeleri sanat yapıtına ve sanat ortamına zenginlik katmanın yanı sıra çağdaş sanat yapıtlarının incelenmesi açısından bir kaynak oluşturabilmektedir. Bu tez çalışmasında sanat yapıtlarında kullanılan nesnelerin ve mekan düzenlemelerinin birer gösterge olarak nasıl işlev gördüğü sistematik olarak tespit edilmiştir. Bu anlamda literatür çalışmalarına da katkı sağladığı düşünülmektedir.

Tez çalışması kapsamında incelenen enstalasyon sanatının gelişimi, küresel değişimlerle şekillenen çağdaş sanat akımlarının etkisi altında incelenmiştir. Türkiye’de sanatçıların uluslararası etkileşimleri ve akademik eğitim yöntemleri, yenilikçi sanat ortamının oluşumuna katkı sağlamıştır. 1970’li yıllardan itibaren dünya çapında yaygınlaşan enstalasyon sanatına ait örnekler, Türkiye’de de sanat çevreleri tarafından benimsenmiştir. 1990 sonrasında enstalasyon sanatına yönelik üretimlerin artması, bu sanat dalının Türkiye’de daha görünür hale gelmesini sağlamıştır.

Türkiye’de enstalasyon sanatının ilk örnekleri, deneysel sergiler ve bianeller aracılığıyla kamuoyuna sunulmuştur. İlk sergilerde enstalasyon sanatına ilişkin anlayışın sınırlı bir kesim tarafından kavrandığı, geniş kitlelerce benimsenmesinin ise zaman aldığı saptanmıştır. 2000’li yıllarda çağdaş sanatın desteklenmesiyle,

Türkiye’deki kurumsal yapılar enstalasyon sanatının yaygınlaşmasına öncülük etmiştir. Devlet desteğinin azalması sonucunda galeriler, dernekler ve sanatçı birliklerinin ihtiyaç odaklı olarak kurumsallaştığı gözlemlenmiştir. Sanat eserlerinin üretimi ve sunumu, sanatçıların bireysel sergileri ve oluşturdıkları kolektif yapılar üzerinden gerçekleştirilmiştir.

Çağdaş sanat alanındaki gelişmelerle, kurumsal yapıların yeni sanat biçimlerine yatırım yaptığı görülmüştür. Sanat etkinlikleri, kurumsallaşmanın etkisiyle uluslararası platformlarda daha geniş kitlelere ulaştırılmıştır. Sanatçılar, yerel ve küresel konuları enstalasyon sanatı yoluyla ele alarak yeni anlam katmanları oluşturmıştır. Enstalasyon sanatındaki gelişmeler, izleyicinin rolünün pasif olmaktan çıkarak aktif katılımcı konumuna geçmesini sağlamıştır. Sanat ortamının dinamik yapısı, geçmiş ve geleceği bağlayan yeni düşünsel açılımların ortaya çıkmasına olanak tanımıştır. Sanat eserleri, yüksek düzeyde kültürel ve estetik değer üretiminin önemli araçları olarak değerlendirilmiştir.

Türkiye’de enstalasyon sanatı hem küresel sanat akımlarından hem de yerel sosyal ve politik koşullardan etkilenmiştir. 1980 sonrası dönemde sanatçıların geleneksel üretim biçimlerinden farklılaşarak yeni ifade yöntemleri geliştirdiği tespit edilmiştir. Enstalasyon sanatı, düşüncelerin mekansal olarak ifade edilmesinde kullanılan etkili bir araç haline getirilmiştir. Sanatçı, eser ve mekan arasındaki etkileşimle izleyicinin deneyimine doğrudan katılım sağlamıştır. Sanat eserleri, sadece düşünsel değil, aynı zamanda duygusal ve deneyimsel etkileşimlerin de alanını yaratmıştır. İzleyicinin pasif alımlayıcıdan interaktif katılımcıya dönüşümü, enstalasyon sanatının önemli bir özelliği olarak ortaya konmuştur.

Türkiye’de çağdaş sanatın dünyadaki çağdaş sanat periyodundan farklı bir şekilde ilerlediği görülmüştür. Türkiye’de enstalasyon sanatının gelişimi, çağdaş sanatın dönüşüm sürecine anlamlı katkılar sunmuştur. Bu sanat biçimi, yenilikçi ve sorgulayıcı yapısıyla gelecekte de izleyicilerle etkileşim halinde olmaya devam edecektir. Kamusal alanlarda yapılan sergilemelerin artması, enstalasyon sanatının toplumsal erişimini güçlendirmiştir.

Enstalasyonları incelenen sanatçıların, farklı dönemlerde aktif eser üreten ve çeşitli sanat akımları başlığında isimlerini görebildiğimiz sanatçılar olduğu görülmektedir. Ayşe Erkmen, Canan Tolon, Hüseyin Çağlayan, Alper Aydın ve Ferhat Satıcı ile

gerçekleştirilen görüşmelerde, sanatçıların sanat disiplinleri, sanat pratiklerine dair verdikleri bilgilerin sanatçıların düşün dünyalarını ortaya çıkardığı görülmektedir. Sanatçıların her birinin, enstalasyonlarını üretirken farklı tekniklerden yararlandıkları görülmektedir.

Söz konusu sanatçıların eserlerinde niyetli ya da niyetsiz mesajlar ilettikleri gözlemlenmektedir. Sanatçıların aktarmak istedikleri mesajlar form, şekil ve görüntü olarak kendini göstermektedir. Sanatçıların yaşadıkları dönem ve etkilendikleri sanat disiplinleri de eserlerinin çözümlemesine ilişkin önemli ip uçları sunmaktadır.

Araştırma kapsamında çözümlemeleri yapılan eserler, bir iletişim aracı olarak sanat alımlayıcısıyla buluşmaktadır. Eserin anlamlandırılma süreçlerinin, eserin meydana getirilmesiyle oluştuğu görülmektedir.

Tez çalışmasında incelenen sanatçılardan Alper Aydın, yurtiçinde ve yurtdışında çalışmalar yapmaktadır. Sanatçı, doğaya ait ve doğaya dair malzeme seçimleriyle izleyiciyi doğa için düşündürmektedir.

Canan Tolon uluslararası alanda eser üreten önemli sanatçılarımız arasındadır. Sanatçının, kimyasal tepkimelerle ve doğal malzemelerinde süreç içerisinde başkalaşmasını sergilediği eserleri bulunmaktadır. Sanatçının enstalasyonları da belirli aşamalarda süreç sanatına gönderme yapmaktadır.

Ayşe Erkmen Türkiye’de enstalasyon sanatını üreten ilk isimler arasında yer almaktadır. Türkiye’de ve dünyada önemli işlere imza atmaktadır. Sanatçının enstalasyonları mekanla, izleyiciyle etkileşime geçen ve sorgulatan nitelikte ortaya çıkmaktadır. Bulunduğu yerde izleyiciyle etkileşime geçen eserleri hem estetik hem de performatif bir özellik taşımaktadır.

Hüseyin Çağlayan, uluslararası çalışmalarıyla anılan bir moda tasarımcısıdır. Fakat sanatçı, moda aracılığıyla iletmek istediği mesajlar için sanatın her formunu işlerine dahil etmektedir. İzleyiciyi onun eserlerinde; bir kıyafet, enstalasyon, video ve performans gibi disiplinler karşılamaktadır.

Ferhat Kamil Satıcı heykel kökenli bir sanatçı ve akademisyendir. Videoist inisiyatifinin kurucularından biri olan sanatçı, video sanatının gelişimi ve eğitimdeki yeri için önemli çalışmalarda bulunmuştur. Sanatçının enstalasyonları, videoları yurt içi ve yurt dışı sergileriyle buluşmaktadır.

Tez kapsamında incelenen sanatçıların eserlerinde gösterge kullanımları tespit edilmiştir. Sanatçı perspektifinden yaratıcı süreçteki işlev ve gösterge kullanımı tematik analizle ortaya konmuştur.

Alper Aydın'ın eserlerinde kişisel deneyimlerinden yola çıkılarak semboller üretilmektedir. Eser üretimi sonrasında anlam katmanları gelişmektedir. İzleyici yorumuna açık olan eserlerin isimleri zamanla şekillenmektedir.

Ayşe Erkmen, eserlerindeki sembollerin belirsiz kalmasını tercih etmektedir. Sanatçı, sanat eserinin doğrudan anlam taşıması yerine imkan alanı taşımasını istemektedir. Erkmen, yorumlanabilirliği sanatın değerli bir yönü olarak görmektedir.

Hüseyin Çağlayan, anlam ve biçim arasındaki ilişkiyi açıklanamaz bir enerji olarak tanımlamaktadır. Sanatçı, yapıtlarında göstergebilimsel yaklaşımlar uygulayabildiği gibi sezgisel üretmeyi de tercih edebilmektedir. Sanatçıya göre izleyici anlamı farklı şekillerde oluşturabilmektedir.

Canan Tolon'un eserlerinde kullandığı malzemeler geçicilik, bozulma ve dönüşüm gibi temalarla ilişkili görünmektedir. Sanatçının kullandığı malzemeler birer gösterge olarak ele alınabilmektedir. Sanatçı eserlerini sürecin de içinde olduğu bir aşamadan geçirmektedir.

Ferhat Satıcı; tarihi, mitolojik ve toplumsal temaları sembolik biçimlerle işlemektedir. İmgenin bağlama göre anlam değiştirdiğini savunmaktadır. Satıcı, sanatçıyı "imge şairi" olarak görmektedir. Sanatçı, sembolleri gramer gibi işlemekte ve zamansal geçişler yaratmaktadır.

Türkiye'de enstalasyon sanatının farklı kuşak ve tarz ve konularını yansıtmaları açısından Ayşe Erkmen, Canan Tolon ve Hüseyin Çağlayan'ın eserlerinin incelenmesi önem taşımaktadır. Bu araştırmayla ulusal ve uluslararası alanda enstalasyon eserlerinin kapsamlı şekilde analiz edilme imkanı doğmuştur.

Hüseyin Çağlayan ve Alper Aydın'ın eserleri çok katmanlı anlam yapıları, görsel ve kavramsal kodlar içermektedir. Sanatçıların eserlerinin incelenmesi göstergebilimsel çözümleme için zengin bir veri sunmuştur. Hüseyin Çağlayan'ın eserleri moda tasarımının da ötesinde disiplinlerarası alanda yerini almaktadır. Bu tez çalışmasında Çağlayan'ın eserleri enstalasyon yapıtları olarak çağdaş sanat eserleri arasında değerlendirilerek çözümlenmiştir.

Canan Tolon ve Ayşe Erkmen hakkında yazılmış kaynaklara ve sergi belgelerine ulaşmak araştırmacı için daha erişilebilir konumdadır. Sanatçılarla yapılan görüşmenin yanında yazılı kaynaklarla da çalışma imkanı bulunmuştur.

Ferhat Satıcı'nın eserleri göstergebilimsel analizle ilk kez çözümlenmiştir. Türkiye'de güncel enstalasyon sanatına yeni okuma imkanı sunulmuştur. Aynı zamanda video sanatı başlığında Ferhat Satıcı'nın yer alması, Türkiye'de uzun yıllar video sanatı üretmesi ve akademik eğitimde bilgilerini sanatçı adaylarına aktarması açısından önem taşımıştır.

Alper Aydın, sanat disiplini ve eserleriyle dikkat çeken genç sanatçılardan biri olarak doğa temelli eserleriyle tez çalışmalarında yer almaktadır. Sanatçının eserlerindeki anlam katmanlarının çözümlenmesi göstergebilimsel yöntemle ilk kez çalışılmıştır.

Bu çalışma Türkiye'deki çağdaş sanat pratiklerine göstergebilimsel bir mercekten bakan tezlerden biri olarak hem literatüre önemli bir katkı sunmuş hem de gelecek araştırmalar için sağlam bir temel oluşturmuştur.

## KAYNAKÇA

- Açııcı, F., & Bal, H. (2020). Göstergebilimsel analiz üzerinden tasarımı anlamak: Sallanan at üzerine. *Art-Sanat*, (13), 293-312. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2020.13.0012>
- Altunay, D. (2013). Video sanatında yapı çözümü: Araç ve mesaj olarak video. *Selçuk İletişim*, 4(2), 234-239. <https://doi.org/10.18094/si.51342>
- Annepçioğlu, H. K., & Kurt, C. (2019). Bellek ve sanat ilişkisi: Canan Tolon ve Sarkis Zabunyan. *Art-Sanat*, (12), 223-241. <https://doi.org/10.26650/artsanat.2019.12.0019>
- Antmen, A. (2008). *20. yüzyıl Batı sanatında akımlar*. Sel Yayıncılık.
- Atabek, G., & Atabek, Ü. (2007). *Medya metinlerini çözümlemek: İçerik, göstergebilim ve söylem çözümleme yöntemleri*. Siyasal Kitabevi.
- ATOPOS cvc. (2010, 21 Kasım). 'Airmail Dress' by Hussein Chalayan. <https://atopos.gr/airmail-dress-by-hussein-chalayan/>
- Aydın, A. (2023a). *BÜK.FataMorgana*. <https://fatamorgana.alperaydin.art/isler/buk/>
- Aydın, A. (2023b). *Fata Morgana* (C. Erdem, Ed.). Ofset Yapımevi.
- Aydın, A. (2023c). *The source of life*. Alper Aydın. <https://alperaydin.art/the-source-of-life>
- Aydın, A. (2023d). *White pyramid*. <https://alperaydin.art/white-pyramid>
- Aydınalp, E. B. (2021). Roland Barthes'ta metin ve eleştiri dinamiği. *Edebi Eleştiri Dergisi*, 5(1), 203-214. <https://doi.org/10.31465/eeder.792946>
- Aykanat, T. (2013). Bir şiiri göstergebilimsel açıdan okumak ya da Şeyhî'nin bir gazelinin semiotik analizi. *International Journal of Social Science*, 6(3), 991-1008.
- Aysan, Ş. (2001). *Türkiye'de çağdaş sanata katkı ve tanıklık*. Sanat Tanımı Topluluğu. <https://www.sanattanimitoplulugu.org/Turkiye'de%20Cagdas%20Sanat.htm>
- Bahadır, A. (2023). Goblen halıları kullanan iki kadın sanatçının eserlerinin göstergebilimsel (semiyotik) analizi. *Art-E Sanat Dergisi*, 16(31), 357-373. <https://doi.org/10.21602/sduarte.1260604>
- Barthes, R. (1979). *Göstergebilim ilkeleri* (M. Rıfat & S. Rıfat, Çev.). Sözce Yayınları.
- Barthes, R. (1996). *Çağdaş söylenler* (T. Yücel, Çev.). Metis Yayınları.
- Batu, B. (2011). *Sanat eğitimi alanında yapıt incelemelerinde bir yöntem olarak görsel gösterge çözümlemesi* [Doktora tezi, Ankara Üniversitesi].
- Batu, B. (2014). Batu, B. (2014). Sanat Yapıtı Eleştirisinde Karşılaşılan Sıkıntılar ve Göstergebilimsel Çözümleme Yöntemi. *Art-E Sanat Dergisi*, 7(13), 114-128. <https://doi.org/10.21602/sduarte.221578>

- Baudrillard, J. (2008). *Gösterge ekonomi politiği hakkında bir eleştiri* (O. Adanır & A. Bilgin, Çev.). Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Berger, A. A. (2014). *Kültür eleştirisi* (2. bs.). Pinhan Yayıncılık.
- Bilgin, Ç. (2008, Mayıs). *Yeni eğilimler sergileri*. <https://cetinbilgin.blogspot.com/2008/05/yeni-eilimler-sergileri.html>
- Bilsart. (t.y.). *Ferhat Satıcı – sergiler*. Erişim tarihi: 14 Haziran 2025, <https://bilsart.com/sergiler/ferhat-satici/>
- Bircan, U. (2015). Roland Barthes ve göstergebilim. *S Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*, 13(26), 17-41.
- Brehm, M. (2007). *Fusun Onur: Dikkatli gözler için*. Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Bunulday, S. (2021). Türkiye’deki Sanatçı Kolektifleri Üzerine. *Kültür Araştırmaları Dergisi*(10), 233-244. <https://doi.org/10.46250/kulturder.974799>
- Chandler, D., & Munday, R. (2018). *Medya ve iletişim sözlüğü* (B. Taşdemir, Çev.). İletişim Yayınları.
- Civelek, M., & Türkay, O. (2020). Göstergebilimin kuramsal açıdan incelenmesine yönelik bir araştırma. *Alanya Akademik Bakış*, 4(3), 771-787.
- Çağlar, B. (2012). Bir iletişim biçimi olarak göstergebilim. *LAÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 3(2), 22-34.
- Çeber, D. (2011). Samuel Beckett’in “Oyun Sonu” adlı oyununa göstergebilimsel bir yaklaşım. *Sanat Dergisi*, (18), 37-49.
- Çevik, A. (2023). Sporda yeşil pazarlama uygulamaları: Adidas markası örneği. *The Online Journal of Recreation and Sport*, 12(4), 516-527. <https://doi.org/10.22282/tojras.1316734>
- Çolak, P. (2019). *Güncel sanatta anlam dönüşümü* [Yüksek lisans tezi, İstanbul Üniversitesi].
- Çorbacı, U., & Sayın, Z. (2023). Mevsim izlekli vitrin resimlemelerinin görsel göstergebilim açısından incelenmesi. *Sanat ve Yorum*, (42), 78-87. <https://doi.org/10.5152/AI.2023.23106>
- Çotuksöken, B. (2003). *Felsefe söyleşileri I-II*. Maltepe Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi.
- Danto, A. (2014). *Sanatın sonundan sonra: Çağdaş sanat ve tarihin sınır çizgisi* (Z. Demirsü, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Davun, B. (2023). Eğitimde ve sanatta metaverse kullanımı: NFT ve VFX tasarımları. V. Çakmak (Ed.), *Farklı boyutlarıyla metaverse içinde*. Nobel Yayıncılık.
- Demirci, K. (2016). Gerçeklik ve fantezi arasındaki dönüştürücü olarak reklam: İş Bankası reklamları örneği. *Ankara Üniversitesi İlef Dergisi*, 3(2), 99-123. <https://doi.org/10.24955/ilef.305513>
- Demirel, E. (2023). Yılın basın fotoğrafları üzerinden 2020–2021 yılının göstergebilimsel okuması. *Sanat ve Yorum*, (41), 2-13. <https://doi.org/10.5152/AI.2022.1047412>

- Demirkol, V. C. (2008). *Batı sanatında modernizm postmodernizm*. Evrensel Basım Yayın.
- Dewi, O. (2022). Face masks, between social and political messages in covid-19 pandemic: A semiotic analysis. *Metahumaniora*, 12(2), 196-210. <https://doi.org/10.24198/metahumaniora.v12i2.37065>
- Dirimart. (t.y.). *Ayşe Erkmen*. Erişim tarihi: 14 Haziran 2025, <https://dirimart.com/tr/artist/ayse-erkmen/>
- Eco, U. (1991). *Alımlama göstergebilimi* (S. Rıfat, Çev.). Düzlem Yayınları.
- Eco, U. (2016). *Açık Yapıt* (T. Esmer Çev.). (3.bs.). Can Sanat Yayınları.
- Erbaş, D. (2022, 6 Aralık). *Araç mesajın ta kendisidir (Medium is the message)*. Artful Living. <https://www.artfulliving.com.tr/sanat/arac-mesajin-ta-kendisidir-medium-is-the-message-i-26834>
- Erciyeş Tosun, A. (2020). Göstergebilimsel bir okuma; Lofficiel dergisi dizel reklam metni incelemesi. *International Social Mentality and Researcher Thinkers Journal*, 6(32), 907-918. <http://dx.doi.org/10.31576/smryj.536>
- Erden, E. O. (2016). *Modern sanatın kısa tarihi*. Hayalperest Yayınları.
- Erkman, F. (1987). *Göstergebilime giriş*. Alan Yayıncılık.
- Erkman-Akerson, F. (2005). *Göstergebilime giriş*. Multilingual.
- Erkmen, A. (2017, 8 Nisan). *Benim sanatım* [Video]. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=2uLJ\\_KhCm5g](https://www.youtube.com/watch?v=2uLJ_KhCm5g)
- Erkmen, A. (t.y.). *Plan B*. Venedik Bienali. Erişim tarihi: 14 Haziran 2025, [planb-venicebiennale.com](http://planb-venicebiennale.com)
- Eroğlu, İ. (2023). *Türkiye’de çağdaş sanat müzeleri ve müzecilik anlayışları* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Hacettepe Üniversitesi.
- Eyüpoğlu, İ. (2024). Sanat eğitiminde kavramsal yaklaşımlar: Resim-iş öğretmenliği programı öğrencilerinin kavramsal sanat deneyimleri ve algıları. *Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi*, (62), 3711-3731. <https://doi.org/10.53444/deubefd.1534356>
- Farthing, S. (2017). *Sanatın tüm öyküsü* (G. Aldoğan & F. C. Çulcu, Çev.). Hayalperest Yayınevi.
- Germaner, S. (1997). *1960 sonrasında sanat*. Kabalcı Yayınevi.
- Gombrich, E. H. (2009). *Sanatın öyküsü* (E. Erduran & Ö. Erduran, Çev.). Remzi Kitabevi.
- Gorge, H., Herbert, M., Özçağlar-Toulouse, N., & Robert, I. (2014). What do we really need? Questioning consumption through sufficiency. *Journal of Macromarketing*, 35(1), 11-22. <https://doi.org/10.1177/0276146714553935>
- Gottdiener, M. (2005). *Postmodern göstergeler* (E. Cengiz & H. Gür, Çev.). İmge Kitabevi.
- Gök, A., & Akın, M. (2024). 1980 sonrası çağdaş Türk sanatında disiplinlerarasılık ve disiplinleraşırılık. *Zeitschrift für die Welt der Türken*, 16(2), 75-92.

- Gök, S., & Gülaçtı, İ. E. (2025). Yaratıcılık bağlamında yapay zeka sistemleri ile birlikte sanatçının değişen rolü: Küratörlük. *Social Sciences Studies Journal (SSSJJournal)*.
- Gökçe, G. (t.y.). 7. yeni eğilimler sergisi sunuş metni. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Açık Erişim.  
<https://acikerisim.msgsu.edu.tr/xmlui/handle/20.500.14124/6510>
- Gökgöz, Z. (2023). Duchamp ve mitsel söylem. *BELGÜ*, (Özel Sayı), 371-382.
- Guiraud, P. (1999). *Anlambilim* (Prof. Dr. Berke Vardar Çev.). Multilingual.
- Gülcan, N. Y. (2006). Dil felsefesinde gönderge sorunu. *Felsefe Dünyası*, (44), 168-182.
- Günay, D. & Parsa, A. (2012). *Görsel göstergebilim*. Es Yayınları.
- Günay, V. D. (2002). *Göstergebilim yazıları*. Multilingual.
- Gündüz, Y. (2015). *Postmodern koşullanma ve sanatta tüketim olgusu* [Doktora tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi].
- Güneş, A. (2012). Çağdaş bir çözümleme yöntemi: Göstergebilim. *Humanities Sciences*, 7(2), 31-43. <https://doi.org/10.12739/10.12739>
- Güneş, A. (2013). Göstergebilim tarihi. *Humanities Sciences*, 8(4), 332-348. <https://doi.org/10.12739/NWSA.2013.8.4.4C0172>
- Gürlemez, A. (2004). Çağımız sanatında hazır yapım nesne ve dönüşüme uğramış nesne. N. Başgelen (Ed.), *Sanat tarihinde gençler 2004 semineri bildiriler: Bilim eşiği 2* (ss. 603-610). Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Hafizoğlu, N., & Yavuz-Azeri, N. (2024). Çağdaş Türk resminde kent imgesine göstergebilimsel bir bakış. *Akdeniz Sanat*, 18(33), 59-78. <https://doi.org/10.48069/akdenizsanat.1385895>
- Harrison, C., & Wood, P. (2011). *Sanat ve kuram: 1900-2000* (S. Gürses, Çev.). Küre Yayınları.
- Heidegger, M. (2007). *Sanat eserinin kökeni* (F. Tepebaşılı, Çev.). De Ki Basım Yayın.
- Hess, L. (2019, 19 Şubat). *Hussein Chalayan's most extraordinary fashion moments*. AnOther. <https://www.anothermag.com/fashion-beauty/11507/hussein-chalayan-best-shows-coffee-table-dress-airplane-dress-led-dress>
- Hoxha, B. (2022). *Umberto Eco's semiotics*. Cambridge Scholars Publishing.
- Huntürk, Ö. (2016). *Heykel ve sanat kuramları*. Hayalperest Yayınevi.
- İlden, S. (2020). Postmodern sanatta nesnenin görevi. *Journal of Humanities and Tourism Research*, 10(4), 952-965. <https://doi.org/10.14230/johut912>
- İstanbul Art News. (t.y.). *Sessizlikte çok şey anlatmak: 'LİMBO'*. Erişim tarihi: 14 Haziran 2025, <https://istanbulartnews.com/sessizlikte-cok-sey-anlatmak-limbo/>
- İstanbul Modern. (2010, 15 Temmuz). *Hüseyin Çağlayan: 1994-2010*. <https://www.istanbulmodern.org/basin-bultenleri/huseyin-caglayan-1994-2010>
- İstanbul Modern. (t.y.). *Fil yerleştirmesi...* [Sergi etiketi]. İstanbul Modern Sanat Müzesi, İstanbul, Türkiye.

- Kahraman, H. B. (2007). *Postmodernite ile modernite arasında Türkiye*. Agora Kitaplığı.
- Kahraman, H. B. (2013). *Türkiye’de çağdaş sanat*. Mas Matbaacılık.
- Kahraman, Z., & Alp, K. Ö. (2022). “The Crown” dizisi Kraliçe II. Elizabeth karakteri kostümlerinin göstergebilimsel analizi. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 15(39), 949-969. <https://doi.org/10.12981/mahder.1090768>
- Kara, D. (2017). Elektronik çağın fütürizmi sanal gerçeklik ve sanal ortamın değerleri. *Sanat - Tasarım Dergisi*, (8), 43-45. <https://doi.org/10.17490/Sanat.2018.20>
- Kara, H. (2003). *Sanal ortamda sanat ve tasarım: Elektronik çağın fütürizmi ve sanal ortamın değerleri*. Filiz Matbaası.
- Karaman, E. (2017). Roland Barthes ve Charles Sanders Peirce’in göstergebilimsel yaklaşımlarının karşılaştırması. *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi*, 9(2), 25-36. <https://doi.org/10.17932/IAU.IAUD.13091352.2017.9/34.25-36>
- Kerr, R., & Weeks, A. (2016). Postpartum haemorrhage: A single definition is no longer enough. *BJOG: An International Journal of Obstetrics & Gynaecology*, 124(5), 723-726. <https://doi.org/10.1111/1471-0528.14417>
- Keser, N. (2018). *Sanat metodolojileri: Sanat tarihi ve sanat eleştirisi*. Ütopya Yayınevi.
- Kıran-Eziler, A. (1990). Dilbilim-göstergebilim ilişkileri. *Dilbilim Araştırmaları Dergisi*, 1, 51-62.
- Kıran, Z., & Kıran-Eziler, A. (2013). *Dilbilime giriş*. Seçkin Yayınları.
- Kiriş Büyükgüner, H. (2023). Factors that shaped the art of Turkish painting in the Republic period. *Yedi*, (30), 1-13. <https://doi.org/10.17484/yedi.1310416>
- Koyunoğlu, Ö. E. (2018). *Türkiye’de heykel sanatının çağdaşlaşma süreci 1950-1980* [Doktora tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi].
- Koyunoğlu, Ö. E. (2025). The transition from modern art to postmodern art in Türkiye. *Turkish Online Journal of Design Art and Communication*, 15(1), 256-271. <https://doi.org/10.7456/tojdac.1562118>
- Köroğlu-Güngör, D., & Kahraman, M. E. (2023, 27-28 Nisan). *Tasarımda güncel yaklaşımlar sempozyumu* [Bildiri sunumu]. T.C. İstanbul Rumeli Üniversitesi, İstanbul, Türkiye. <https://acikerisim.rumeli.edu.tr/xmlui/handle/1/281>
- Kuh, K. (1962). *The artist's voice: Talks with seventeen artists*. Harper & Row.
- Londra Gazete. (2018, 4 Eylül). *Kıbrıslı Türk modacı Hüseyin Çağlayan’a ödül*. <https://londragazete.com/yasam/kultursanat/158365/kibrisli-turk-modaci-huseyin-caglayan-odul/>
- Malitsky, J. (2012). Science and documentary: Unity, indexicality, reality. *Journal of Visual Culture*, 11(3), 237-257. <https://doi.org/10.1177/1470412912455615>
- Nack, F., Scherp, A., & Neuhaus, C. (2014). *Semiotic tagging: Enriching the semantics of tags for improved image retrieval*. 2014 IEEE 8th International Conference on Semantic Computing. <https://doi.org/10.1109/icsc.2014.10>

- Nugroho, E. (2023). Administration of fear through symbols about covid-19 in Indonesian online news. *International Journal of Environmental Sustainability and Social Science*, 4(5), 1519-1528. <https://doi.org/10.38142/ijesss.v4i5.858>
- O'Doherty, B. (2021). *Beyaz küpün içinde: Galeri mekanının ideolojisi* (A. Antmen, Çev.). Sel Yayıncılık.
- Oktay, A. (2004). *Sanat ve siyaset*. Everest Yayınları.
- Onan, C. B. (2016). *Çağdaş sanat öğretiminde disiplinlerarasılık: Fenomenoloji çalışması* [Doktora tezi, Anadolu Üniversitesi].
- Oskay, B. (2018). The conceptual art after 1960, the effects of the contemporary art. *Idil Journal of Art and Language*, 7(47), 241-250. <https://doi.org/10.7816/idil-07-47-03>
- Öndin, N. (2009). *XX. yüzyıl sanatının kuramsal dili: Anlamsal sorgulamalar*. MSGSÜ Yayınları.
- Özbek, Y. (2013). Eleştiri üzerine. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (30), 1-10.
- Özdemir Satıcı, H. (2020). *İdealist ekseninde 2000'lerden günümüze Türkiye'de video sanatını yeniden yorumlama çalışması* [Yüksek lisans tezi, Düzce Üniversitesi].
- Özeren, Ö. (2023). Mimarlık eğitiminin grafik tasarım davranışları üzerindeki etkisi: Göstergebilimsel çözümleme yöntemiyle kitap kapağı tasarımı örneği. *Journal of Social, Humanities and Administrative Sciences*, 9(64), 2863-2868. <https://doi.org/10.29228/joshas.69442>
- Özpınar, C. (2016). Türkiye sanat tarihinde dönemler. *Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 33(1), 125-140.
- Pelvanoğlu, B. (2009). *1980 sonrası Türkiye'de sanat: Dönüşümler* [Doktora tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi].
- Pilevneli. (2022). *Hüseyin Çağlayan, Souffleur*.
- Rifat, M. (2022). *Homo Semioticus ve Genel Göstergebilim Sorunları* (4. bs.). YKY.
- Rifat, M. (2009). *Göstergebilimin abc'si* (3. bs.). Say Yayınları.
- Rifat, M. (2013). *Açıklamalı göstergebilim sözlüğü*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Rifat, M. (2013b). *XX. yüzyılda dilbilim ve göstergebilim kuramları*. YKY.
- Rifat, M. (2014). *Göstergebilimin ABC'si* (4. bs.). Say Yayınları.
- SAHA. (2017). *SAHA supported the production of the work by Hussein Chalayan who is invited to the 7th Moscow Biennale*. <https://www.saha.org.tr/en/projects/saha-supported-the-production-of-the-work-by-hussein-chalayan-who-is-invited-to-the-7th-moscow-biennale>
- SAHA. (2023). *Alper Aydın*. <https://www.saha.org.tr/studio/sanaticilar/alper-aydin>
- Sakıp Sabancı Müzesi. (2022, 15 Kasım). *Hüseyin Çağlayan - Souffleur sergisi / Sanatçı söyleşisi* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=y0lvqQGADs>
- San, İ. (1983). *Sanat eğitimi kuramları*. Tan Yayınları.

- Sanayi313. (t.y.). *A panoramic journey into the world of Hussein Chalayan*. Erişim tarihi: 14 Haziran 2025, <https://sanayi313.com/en/paper/finds/a-panoramic-journey-into-the-world-of-hussein-chalayan/>
- Sarı, E. (2016). *Sanatta değişen mekan algısıyla beraber nesnenin yeni rolü* [Sanatta yeterlik raporu, Hacettepe Üniversitesi].
- Satıcı, F. (2020, 30 Kasım). *Anlatılar söyleşi serisi: Ferhat Satıcı*. Güncel Sanat Arşivi. <https://guncelsanatarsivi.com/anlatilar-soylesi-serisi-ferhat-satici/>
- Saussure, F. de. (2014). *Genel dilbilim yazıları* (S. Kılıç, Çev.). İthaki Yayınları.
- Semashko, T., Kravets, L., & Bondarenko, A. (2021). "Friend-foe" opposition in Ukrainian linguoculture. *Linguistics and Culture Review*, 5(S4), 399-408. <https://doi.org/10.21744/lingcure.v5ns4.1561>
- Soylu, R. (2016). *Çağdaş Türk resminde mistik izlenimler* [Doktora tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi].
- Soylu, R. (2021). *Sanat eseri çözümlemeleriyle göstergebilim*. Pegem Akademi.
- Stallabrass, J. (2009). *Sanat A.Ş.: Çağdaş sanat ve bienaller* (E. Soğancılar, Çev.). İletişim Yayınları.
- Sülün, E. N. (2018). *Türkiye’de çağdaş sanat koleksiyonculuğu (1990–2010)* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Akdeniz Üniversitesi.
- Şahiner, R. (2013). *Sanatta postmodern kırılmalar*. Ütopya Yayınevi.
- Şahiner, R. (2015). *Çağdaş sanatta temsiliyet krizi*. Ütopya Yayınevi.
- Tanık, S. (2022, 3 Ekim). *A panoramic journey into the world of Hussein Chalayan*. Sanayi313. <https://sanayi313.com/en/paper/finds/a-panoramic-journey-into-the-world-of-hussein-chalayan/>
- Tansuğ, S. (1999). *Çağdaş Türk sanatı*. Remzi Kitabevi.
- Tansuğ, S. (1996). *Çağdaş Türk sanatı*. Remzi Kitabevi.
- Tanyeri, E. (2022). *Melih Cevdet Anday’ın romanlarının göstergebilimsel çözümlemesi* [Doktora tezi, Uşak Üniversitesi].
- Tatlı, Ö. (2023). Çağdaş sanatta seramik malzeme ile oluşturulan enstalasyon örnekleri. *Görünüm*, (14), 16-40.
- Turani, A. (1974). *Çağdaş sanat felsefesi*. Varlık Yayınları.
- Türk Dil Kurumu. (t.y). *Türk Dil Kurumu sözlükleri*. <https://sozluk.gov.tr>
- Türk Dil Kurumu. (t.y). *Türk Dil Kurumu sözlükleri*. <https://sozluk.gov.tr>
- Türk-Kaya, S., & Yavuz, K. (2020). 2000’li yıllarda Türkiye’de kolaj. *Görünüm*, (8), 91-108. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/gorunum/issue/54703/746996>
- Türkoğlu, Y. D., & Koçer, A. G. (2013). Yazınsal metinlerde düzanlam ve yananlam ilişkisi. *Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi*, (22), 1-13.
- Uludağ, M. (2022, 17 Mart). *Limbo: Canan Tolon'un Fişekhane'de sergilenen enstalasyonu*. Sanayi313. <https://sanayi313.com/tr/paper/finds-tr/limbo-canan-tolonun-fisekhanede-sergilenen-enstalasyonu/>

- Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği. (t.y.). *Hakkımızda*. Erişim tarihi: 14 Haziran 2025, [http://www.upsd.org.tr/?page\\_id=94](http://www.upsd.org.tr/?page_id=94)
- Uz, A., & Uz, N. (2018). Türkiye’de 1980’li Yıllarda Değişen Sanat Anlayışı ve İlk Kavramsal Sanat İzleri (Bedri Baykam ve Sarkis). *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 5(2), 1-11.”
- Uzun, T. (2020). Fotoğraf sanatında soyutlamalar: Kavramsal tavır perspektifinde soyut anlamın göstergebilimi. *Sanat Dergisi*, (35), 109-122.
- Ünal, M. F. (2016). Göstergebilimin serüveni. *Mütefekkir*, 3(6), 379-398. <https://doi.org/10.30523/mutefekkir.284572>
- Walker, J. A. (1977). Comments on Umberto Eco’s book “A theory of semiotics”. *Leonardo*, 10(4), 317–319. <https://doi.org/10.2307/1573772>
- Yamaner, G. (2007). *Postmodernizm ve sanat*. Algı Yayıncılık.
- Yasa, S. (2013). Grafik tasarımda iletişim ve göstergebilim. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2(5), 1-13.
- Yıldız, E. (2008). Seksenlerde Türkiye’de çağdaş sanat: Yeni açılımlar. İ. Duben & E. Yıldız (Ed.), *Seksenli yıllar: Dünya sanatına genel bakış* içinde. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Yıldız, İ. E. (2020). Çağdaş sanatta postmodernizm sinizmi. R. Şahiner (Ed.), *Postmodernizm kavramı üzerine* içinde. Ütopya Yayınevi.
- Yılmaz, L. (2018). Video sanatında zaman ve mekan kullanımı üzerine. *İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 4(7), 9-20.
- Yılmaz, M. (2013). *Modernden postmoderne sanat*. Ütopya Yayınevi.

## **EKLER**

### **Ek 1. Sanatçı Görüşme Formu**

Aşağıda yer alan görüşme soruları, nitel araştırmalarda görüşmeciye yöneltilen ve araştırmanın genel hatlarını ortaya koymaya yönelik sorulardır. Bazen de görüşme sırasında spontane sorular sorulabilir. Bu sorular sanatçı ile gerçekleştirilen görüşmede yöneltilmiştir. Yapılan görüşmede sanatçıya sorulan soruların cevaplarına yeterli seviyede ulaşılmıştır. Görüşmede yöneltilen sorular, sanatçının eserlerinde kullandığı öğelerin ifade ettiği anlamların tanımlanmasına ilişkin sorulardan oluşmaktadır.

#### **Görüşme Soruları**

- 1- Sanat anlayışınızın ve üslubunuzun oluşmasında nelerin etken olduğunu söyleyebilirsiniz?
- 2- Sanat eğitimi sürecinde en çok nelerden (ekoller) etkilendiniz?
- 3- Sanat eserlerinde biçim, işaret ve sembollerin bir dil oluşturması ve birden çok anlam içermesi hakkında düşünceleriniz nedir?
- 4- Eserinizi sergilemeyi seçtiğiniz mekanların eserin anlatısına dahil olduğu söylenebilir mi?
- 5- Enstalasyonlarınızı oluştururken materyal seçimini yaparken öncelikleriniz nedir?
- 6- Enstalasyonlarınızda anlam ile biçim arasında nasıl bir ilişki kuruyorsunuz?
- 7- Eser üretim sürecinde maddi ve manevi (anlamsal-biçimsel) olarak hangi aşamalardan geçiyorsunuz?
- 8- Eserlerinizde belirli simgesel anlatım yapıyor veya simgesel biçimler kullanıyor musunuz?
- 9- Psikanalizme göre insanın bilinç dışında yatan duygusal etkiler sanat eserlerine yansımaktadır. Sizin eserlerinizde bilinç dışınızdan yansımalar olduğunu düşünüyor musunuz?

10- Eserlerinizde görülen sembollerin veya göstergelerin başkaları tarafından sizin düşünmediğiniz düz anlam veya yan anlamlarla yorumlanması hakkında düşünceleriniz nedir?

