



MUJAD Marmara Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi
e-ISSN 2980-2822 Cilt:16 / Sayı:2 / Aralık 2025

Gönderim Tarihi: 01.05.2025 / Kabul Tarihi: 10.10.20

Derleme Makale¹

Sanatlarda Sonsuz Anlam Olanakları, Alımlama Estetiği ve Açık Yapıt

Serkan DEMİR

ORCID NO: 0000-0001-7289-8639

Dr. Öğr. Üyesi, serkandemir74@gmail.com, Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi,
Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Sanat Eğitimi Bölümü, Bolu.

Öz

Yirminci yüzyıl, sanat ve edebiyat alanında birçok akımın ve hareketin doğmasına tanıklık etmiştir. Bu yeni oluşumlar hâliyle bir dil çeşitliliği yaratmıştır. Sanat ve edebiyat alanında ortaya çıkan eserlerdeki anlatı çeşitliliğinin yorumlanmasında ise yeni kuramlar geliştirilmiştir. Bir metnin ya da eserin içeriğinin anlaşılmasında ve yorumlanmasında okuru merkezî bir konuma yerleştiren, ona sorumluluk atfeden ve izleyiciyi görünür kılan bu yöntemlerden biri de "alımlama estetiği" dir. Algılama sürecinde eserde görünmez kılınan anlamın yorumlanmasına ve çözümlenmesine ilişkin bir yönelim olan bu kurama göre okur sınırsız bir özgürlük alanına sahiptir. Okur merkezli bu düşünüşte yazarın ne söylediğinden ziyade okurun nasıl yorumladığı ön plandadır. Makalenin amacı, bir sanat yapıtının alımlanması sürecinde izleyicinin ya da okurun obje karşısındaki tutumunun nasıl olabileceğinin incelenmesi üzerine olacaktır. Ayrıca incelemede; anlam kavramının görünürlük meselesine, anlam evreninin oluşum biçimlerine ve alımlayıcı ile ilişkisine değinilecektir. Bu kapsamda makale konusu, Umberto Eco'nun "açık yapıt" olgusu ve H. Georg Gadamer'in "hermeneutik" kavramları üzerinden şekillendirilmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: anlam, alımlama, açık yapıt, yorumbilim

¹ Bu makale, yazarın Sanatta Yeterlik tezinden türetilmiştir.



MUJAD Marmara University Journal of Art and Design
e-ISSN 2980-2822 Volume:16 / No:2 / December 2025

Submission Date: 01.05.2025 / Acceptance Date: 10.10.2025

Review Article²

Infinite Possibilities of Meaning in the Arts, Reception Aesthetics and Open Work

Serkan DEMİR

ORCID NO: 0000-0001-7289-8639

Assist. Prof., serkandemir74@gmail.com, Bolu Abant İzzet Baysal University, Faculty of Fine Arts,
Department of Basic Art Education, Bolu.

Abstract

The twentieth century witnessed the emergence of numerous movements and trends in the fields of art and literature. These new formations naturally gave rise to a diversity of language. In interpreting the variety of narratives found in artistic and literary works, new theoretical frameworks were developed. Among these methods, one is "reception aesthetics", which place the reader in a central position when understanding and interpreting the content of a text or artwork, assign responsibility to them, and highlight the role of the audience. According to this theory, which is a perspective focused on interpreting and analyzing the invisible meaning in a work during perception, the reader possesses an unlimited realm of freedom. In this reader centered approach, the emphasis shifts from what the author conveys to how the reader interprets it. The aim of this article is to examine the viewer's or reader's attitude toward an object during the reception of an artwork. The article will also address the issue of visibility within the concept of meaning, the formation of the universe of meaning, and the relationship between the recipient and the reader. In this context, the article will explore Umberto Eco's concepts of "open work" phenomenon and H. Georg Gadamer's "hermeneutics".

Keywords: meaning, reception, open work, hermeneutics

² This article is derived from the author's Proficiency in Art thesis.

Extended Abstract

Introduction: The twentieth century witnessed the birth of many radical trends and movements across a broad spectrum, ranging from modernist fragmentation to postmodern pluralism in the world of art and literature. In this period, which questioned traditional narrative structures, movements such as Dadaism, Surrealism, and experimental literature inevitably created an unprecedented diversity of language and form. This aesthetic revolution also brought about the need to understand and interpret the complex narrative structures, ambiguities, and multi-layered meanings in the works that emerged, particularly in the field of literature; this, in turn, paved the way for the emergence of new literary theories that transcended traditional critical methods. One of these new theories is "reception aesthetics", which attributes the ultimate meaning of a literary text or work of art not to the author who produced it, but to the reader/recipient who experiences it, elevating the reader from a passive receiver to a central and active position.

Grounded in the hermeneutic tradition, reception aesthetics is a dynamic process of perception and meaning making based on emotion, thought, prejudice, historical consciousness, and cultural accumulation, rather than a mere textual analysis. This theory starts with the idea that the meaning of a literary work is not fixed and immutable; on the contrary, it is reconstructed with each reader's experience. In this context, reception aesthetics is an umbrella term encompassing various approaches that examine this constructive role of the reader concerning the interpretation of literary works. The theory took shape at the University of Konstanz in Germany in the late 1960s and 1970s and was systematized through the work of its most important representatives: Wolfgang Iser, Stanley Fish, and Hans Robert Jauss. According to these thinkers, the reader holds a central position in the process through which a work gains meaning. In this theory, which brings the reader to the fore with their genuinely creative role, the focus is on how the reader interprets the narrative through their own experiences and references, rather than on what the author intended to say. This study examines in detail these fundamental principles of reception aesthetics, its intersections with hermeneutics, the radical approach it brings to the issue of meaning-making, and the active role it assigns to the reader.

Aim of the Study: The primary aim of this study is to examine, from an interdisciplinary perspective, how the aesthetic and intellectual stance of the spectator or reader towards the work, which possesses the quality of an "object," is shaped during the process of receiving and making meaning of a work of art or literary text. The investigation attempts to delve deeply, with examples selected from both literature and visual arts, into the issue of the visibility of the concept of meaning, the forms of construction of the universe of meaning in intertextual and personal contexts, and the dialectical relationship this universe establishes with an active recipient. In this scope, the theoretical framework of the article is shaped by two fundamental thinkers, one focusing on the nature of the work and the other on the act of interpretation itself: Umberto Eco's "open work" (*Opera Aperta*) and Hans-Georg Gadamer's hermeneutic theory. Eco's concept of the "open work" describes works inherently designed for polysemy, ambiguity, and incompleteness, inviting the reader to complete them. Gadamer's hermeneutic understanding proposes that understanding is a process of "fusion of horizons" from within the subjects' own historicity ("historical consciousness"). Furthermore, the article particularly emphasizes how the concept of 'signification' within semiotics, which analyzes a work's system of signs and

reconstructs it in the reader's mind, follows a flexible and personal path in the face of the artistic image, rather than being a fixed code.

Methodology: The methodological design of the research is constructed based on Eco's "open work" and the "open reading" it necessitates. In this context, qualitative research methods aimed at understanding phenomena in depth within their natural settings have been adopted. A comprehensive literature review on reception aesthetics and related theories constituted the primary data source. The data collected in line with the examined texts and theoretical framework were systematically analyzed using the descriptive analysis method, which allows for the descriptive and thematic analysis of their contents. The findings that emerged during the research process were structured within the framework of descriptive analysis around main themes (the reader's role, the relativity of meaning, openness-closedness) and categorized and interpreted by dividing them into sub-headings related to these themes.

Conclusion: In conclusion, this article aims to demonstrate that reception aesthetics and its "open reading" practice, frequently encountered in the literature of philology and criticism, are not confined solely to literary texts. The ultimate inference of the research is that the phenomenon of meaning-making occurring along this axis is a valid and powerful reality that functions similarly in the field of visual arts, ranging from sculpture to painting, and from installation to performance art. Examples from art history have shown that a painting or an installation, just like a novel, cannot be considered "complete" without the active participation and personal interpretation of the viewer. The sub-headings within the scope of the research topic were examined with this interdisciplinary perspective, accompanied by concrete examples from both literary and visual arts, thus attempting to comparatively evaluate how the explanatory power of the theory manifests across different artistic mediums.

Keywords: meaning, reception, open work, hermeneutics

Giriş

Bir şeyin anlamının inşası sürecinde öznenin tutumunun ne olacağı sorusu öteden beri varlığını korumakta ve bir belirsizlik içermektedir. Bu belirsizliğin yarattığı sorunların başında ise görünenin gerçekte tam olarak ne anlatmak istediğine dair yaşanan karmaşa gelmektedir. Gösterenler zinciri içinde gezinen anlamın tek bir gösterge ile ilişkilendirmediği düşünüldüğünde yaşanan karmaşanın kaçınılmaz olduğu söylenebilir. Göstergebilimde sıkça tartışılan “anamlama” olgusu, gerçekliğin sanatsal bir dönüşüme uğratılması sonucunda zihinde üretilen algısal ve kavramsal karşılığı ifade eder. Her öznedeki farklı özellikler taşıyan algılama sürecinde göstergelerin farklı yorumlanması ve onlara manalar atfedilmesi olağandır. Olayların ve durumların aynı özelliklere sahip olmasına rağmen algılama sürecinde ortaya çıkan bu farklılıklar, alımlayıcı öznenin kaynaklanmaktadır. Bu makale, anamlama sürecinde öznenin ya da alımlayıcının anlama ilişkin muğlaklığı aşmak için gösterdiği zihinsel deneyime odaklanmaktadır. Makale kapsamında hem anlama dair muğlaklığın giderilmesini hem de okur odaklı anlamın inşasını sağlayan kuramlar irdelenmeye çalışılmıştır.

Anamlama olgusunun tarihinin skolastik filozoflara ve mantık üzerine çalışmalar yapmış olan Stoacılar’a kadar dayandığı söylenebilir. Tarihsel süreç boyunca dil üzerine yapılan çalışmalarda anlam ve anamlama olguları merkezî bir konumda yer almıştır. Anamlama, bir belirti ile onun göndermede bulunduğu durum, olay ya da nesne arasında kurulabilir bağlantı olarak tanımlanabilir. Bu yönüyle “anamlama” terimi daha çok göstergebilim alanı içinde karşılaşılan bir kavram olarak bilinmektedir. “Gösterilmek istenen ya da anlam yüklenene “anamlama” (*signification*) denmektedir; bir nesneyi, bir varlığı, bir kavramı, bir olayı, anlağımızda canlandırabilecek bir göstergeye bağlayan oluşturmaktır” (Bozkurt, 2000, s. 296). Diğer bir ifadeyle, anlamların çözümlenerek yeniden biçimlendirilmesine olanak sağlayan varsayımlar bütünüdür. Bir şeyde veya durumda anlamın oluşmasının gösteren ile gösterilenin ilişkilendirilmesine bağlı olduğu söylenebilir. Örneğin Madan Sarup (2004, s. 78), anlama dair karşılaşılan bu sorunu yapı sökücü çözümleme ile “resmin altında gizlenmiş olan asıl resmi, yani kastedilen manayı, X ışınlarıyla görmek olarak” değerlendirmekte; izleyici ya da okurun eserde görünmeyeni çözebilmesi için yoğun bir sorgulama sürecine girmesi gerektiği üzerinde durmaktadır. Bu noktada Sarup’un metnin ya da biçimin anlaşılması sürecinde alımlayıcıya sorumluluk yüklediği görülmektedir.

Alımlayıcıya sunulan bu imkânla birlikte, bir eserde değişmez ve sarsılmaz olduğu varsayılan anlamın konumunu yitirdiği ve hızla muğlaklaşabildiği görülmektedir. Dolayısıyla bu belirsizliğin yarattığı özgürlük alanı, anlama ilişkin bir bağlam sorununa dönüşebilmektedir. Bu noktada Umberto Eco’nun “açık yapıt” kavramına vurgu yapmakta yarar vardır. Eco, edebî bir metnin tembel bir makineye benzediğini ve metinde var olan anlamın gerçekleşebilmesinin okuyucunun iş birliğine bağlı olduğundan söz etmektedir. (Eco, 2001). Bu noktada bir metnin ya da yapıtın anlamlandırılması sürecinde anlamın oluşumuna ilişkin esnekliğin ya da belirsizliğin okur ve izleyicinin katılımıyla aşılabileceğini söylemek de mümkündür.

Mallarme'nin "Bir şeye ad koymak, o şeyi azar azar bulup ortaya koyma mutluluğunu veren şiirin sağladığı sevincin dörtte üçünü silip atmak demektir" ifadesi ise her şeye rağmen anlamlama sürecinde okurun özgür kılınmasına ve esnek bir anlamlama olanağının zenginliğine işaret etmektedir (akt. Bozkurt, 2000, s. 324).

Anlam ve Anlamlama

"Anlam" kavramı; dilbilimsel yapıda metinlerin, ifadelerin ve söylemlerin çağrışımlarıdır. Felsefe sözlüğünde ise "bir şeyin gösterdiği ya da dile getirdiği kavramlar bütünü" ya da "... dildeki göstergelerin ifade ettiği şey" olarak tanımlanmaktadır (Cevizci, 1996, s. 55). Bilgi, değer, niyet ya da karşılık gibi çok sayıda ifade ile de ilişkilendirilebilir. Bir şeyin anlamı onun gönderme yaptığı nesne, olay veya durumda da aranabilmektedir. Düşünce tarihi boyunca tartışıl原因 "anlam" olgusu, mistik, analogik, dış gerçeklikte yalın, değişebilen bir kavram olarak tanımlanmaya çalışılmıştır. Belli bir zihinsel başkalaşım eylemi ile alımlayanda yeni imgeler yaratan anlam olgusu, düşünce tarihinin her döneminde kuşku ve bilinmezlik arasında gezinmiştir. Bu sebeple doğru anlamın oluşabilmesi muğlaklığı yaratan nedenlerin ortadan kalkmasıyla mümkün olabilmektedir. Başka bir tanımda ise "Bir kişiyi bir nesneye, bir duruma gönderen ve sözcüklerle ortaya konan şey... Şeylerin ve olayların delalet, işaret ettiği şey; açıklama, bir şeyin niçin olduğunu gösteren neden" olarak da karşımıza çıkmaktadır (Cevizci, 1996, s. 55). Bazen de anlatım, taşıdığı içeriğin varlık bulabilmesi için belirli bir iletişim ortamına ihtiyaç duyar. Dilsel bir anlamdan söz edilebilmesi için biri konuşan diğeri dinleyen ve de dilsel bir aktarımın yaşandığı insan etkileşimine gerek duyulmaktadır. Konuşan tarafından dinleyene herhangi bir iletinin de aktarılması gerekmektedir. Bu sebeple anlamın oluşabilmesi için bir değişimin yaşanması beklenir. Anlamın oluşması; insanın bir noktaya, nesneye, olaya ya da herhangi bir görüntüye odaklanması ve gördükleri üzerine düşünce geliştirmesiyle başlayan bir zihin eylemi olarak görülebilir. AYunan'dan günümüze kadar anlama ilişkin bilinen ilk çalışmaların başında, Platon'un "Kratilos Diyaloğu" gelir. Diyalogda Kratilos, anlama ilişkin olarak insanın kullandığı sözcüklerin işaret ettiği anlamının doğuştan edinildiğini dile getirir. Diyalogda kelimelerin ve onların gösterdiği nesne ve kavramların arasında doğuştan gelen bir bağ olduğu aktarılır. Doğal olarak her nesneyi ya da kavramı temsil eden tek bir sözcük olmasının gerekliliği düşüncesi ortaya çıkmaktadır (Başkan, 2003). Bunun aksine Hermogenes ise nesneler ile onları temsil eden kelimelerin ses yapıları arasında temel ayrılıkların var olduğunu ve kelimelerin anlamlarının temsil ettikleri şeylerle ilgili olmayabileceğini düşünmektedir.

Anlam olgusuyla başlangıçta efsaneler döneminde karşılaşılır ve özellikle bu dönem efsanevi ve dinsel içerikli anlatıların yaygın olduğu bir dönemdir. Klasik diller dönemi olarak bilinen diğer dönemde, Antik Yunan'da Doğalcılık-Uzlaşmacılık tartışmalarının öne çıktığına rastlanmaktadır. Sonrasında ise *Kitab-ı Mukaddes*'in Latince ve Grekçenin esaretinden kurtulduğu, tüm insanlığa ulaşabilmek için yerel dillerin araştırıldığı ve aktarma girişimi olarak bilinen bir dönem göze çarpmaktadır.

Anlam konusunda çağdaş yaklaşımların temeli ise Michel Breal ile başlamaktadır. Antik Yunanca'da "gösterge" anlamına gelen "sema" sözcüğünden türetilen "semantik" terimini ilk kullanan kişi de Bréal olmuştur. Göstergelerin anlamlarını inceleyen bu alanı "anlambilim" olarak tanımlamış ve bu disiplini "semantik" adıyla kavramsallaştırmıştır. Anlam sorununun dil felsefesi açısından dört ana başlıkta incelendiği görülmektedir. Bu yaklaşımların başında, bir sözcüğün anlamını insan zihninde tasavvur edilen "idea" ile açıklayan Locke'un "Zihinci Yaklaşım"ı gelir. Bir diğer temel yaklaşım ise "Göndergeci Çözüm" olarak adlandırılmaktadır. Buna göre anlam sorunu bildirimsel içeriği olan tümceler bakımından değerlendirilmekte ve tümcenin anlamı, onun göndermede bulunduğu olgu olarak belirlenmektedir. En önemli temsilcileri, Gottlob Frege, Bertrand Russell, Ludwig Wittgenstein (I. Dönem), Davidson ve mantıkçı pozitivistlerdir. Göndergeci anlam kuramına göre, bir sözcüğün anlamı, onun göndermede bulunduğu nesneye; bir tümcenin anlamı ise betimlediği olgu ya da duruma işaret eder (Ulaş, 2002, s. 66). Üçüncü yaklaşımda ise Blomfield ve Stevenson'ın anlama ilişkin çalışmaları "davranışçı yaklaşım" adı altında incelenmektedir. Buna göre, "bir tümcenin anlamı, dinleyicide uyandırdığı tepkidir" (Altınörs, 2001, s. 4). Son olarak pragmatik yaklaşım öne çıkar; bu yaklaşım, bir tümcenin anlamının, o tümcenin kullanıldığı bağlam ve şartlar içinde anlaşılması gerektiğini vurgular. Bu yaklaşımın en önemli kuramcıları arasında Wittgenstein (II. Dönem), Austin, Grice ve Strawson yer alır. Tüm bu farklı yaklaşımlar ışığında, sözcüklerin yarattığı anlamın değişken bir yapıya sahip olabileceği ve kimi durumlarda okurun kültürel birikimi ve içinde bulunduğu bağlam doğrultusunda yeniden şekillenebileceği görülmektedir. Anamlama olgusu gerçek olgulardan soyut kavramlara yönelen bir yapıya sahiptir. Böylesi bir başkalaşım imge dili ile gerçekleşir ve özgün okumaya denk düşmektedir.

Anlamlandırma sürecinde, gerçekliğe dair birtakım bulgu ve bağıntıların yeniden kurgulanmasına gereksinim duyulabilir. Bu gereksinim doğrultusunda olgular ile kavramlar arasında bir geçiş yaşanır. Madan Sarup (2004)'a göre, Lacan anlamın oluşum zincirinde gösterenden gösterilene doğru gerçekleşen bir kayma ve değişimden söz etmektedir. Bu aşamada nesneler "gösterilen", bunların bizde oluşturduğu izdüşüm ise "gösteren" olarak tanımlanmaktadır. Gösteren ile gösterilen arasındaki ilişki, sabit sınırlarla belirlenemeyen, hareketli ve değişken bir yapıya sahiptir. Bu ilişkinin yarattığı belirsizlik ise alımlayıcının sosyokültürel ve entelektüel birikimi doğrultusunda şekillenebilir. Herhangi bir göstereni gördüğümüzde, algıladığımızda ya da işittiğimizde gösterilen ve anlamı zihnimizde canlanacaktır. Bir fotoğrafa baktığımızda gördüğümüz "bisiklet" imgesi, zihnimizde bisiklet kavramını çağırıştırır. Bisikletin görsel temsili, zihnimizde uyandırdığı çağrışımla kavram arasında bir bağ kurar ve bu bağ sayesinde görüntü ile kavram birbirini tamamlar. Bozkurt'un ifadesine göre; anamlama, gösterilen ile gösterenin birleşme sürecini ifade eder. Bu bağlamda, anamlama bir aktarım ve anlam iletme eylemi niteliği taşır; anlamın eklemlenişi, üretilmesi ve kavranabilmesi de bu sürecin içinde gerçekleşir (Bozkurt, 2000). Her sözcüğün bir anlamın taşıyıcısı olduğu düşünüldüğünde o sözcüğün anlama özgü özellikler de taşıması gerekmektedir. "Bisiklet" kavramının kendisine atfedilen nitelikleri taşıyor oluşu

(şekli, işlevi, ölçüleri vb.) onun temsil ettiği sözcükle ilişkilendirilmesini sağlamaktadır. Bu da kavram ve nesnesi arasındaki bağı göstermektedir. Dolayısıyla zihnimizde nesnenin kendisinden önce onun oluşturduğu kavram gerçeklik kazanmaktadır.

Alımlama Estetiği ve Zihinsel Geçişler

Yorumbilim (hermenötik) bağlamında öne sürülen alımlama estetiği; duygu, düşünce ve bilgiye dayalı bir algılama durumudur. Özellikle edebî metinlerde anlam-yorum meselesini, okurun sorumluluğunu, yapıyla kurduğu ilişkiyi incelediği söylenebilir. Alımlama estetiğini incelemeyi önce bu kuramın kaynağını oluşturan “hermenötik” kavramına vurgu yapmak gerekir. Yunanca bir kavram olan hermenötik, “hermeneuen” kökünden gelmekte; haber iletme, bilgilendirme, bir mesajın çevirisini yapma, açıklama ya da yorumlama sanatı olarak adlandırılmaktadır. Bu görevi yerine getiren kişi ise tanrıların habercisi olarak bilinen ve mitolojideki adıyla mesaj ileticisi Hermes’tir. Onun görevlerinden biri de Olimpos tanrılarının buyruklarını insanlara iletme, Öte yandan Hermes’in temel görevi, tanrıların mesajlarını olduğu gibi iletme, tanrıların ölümlülerden beklentilerini doğru bir biçimde yorumlamak ve açıklamaktır. Bu görev, Olimpos’a ait anlamları içinde bulunan dünyaya tercüme etme, yani bir durumu daha anlaşılır hâle getirme eylemi olarak da değerlendirilebilir. Bu bağlamda, “hermeneuen” terimi, Yunan tanrılarının Hermes’e yüklediği görevlerden birini ifade etmektedir.

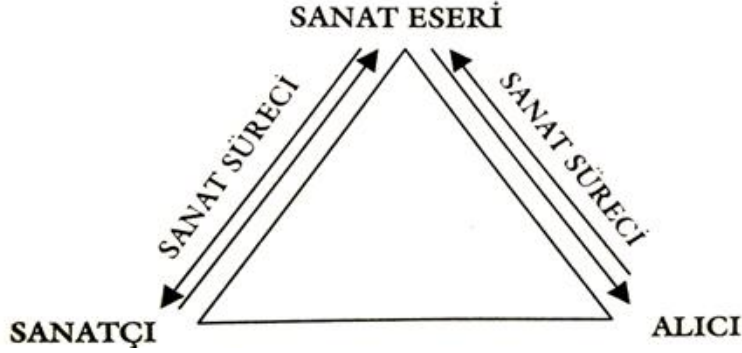
Antik hermenötik merkezinde alegorik yorumlama meselesi yer alır; bu kavram ise “hyponoia”, yani “art anlam” veya “üst anlam” olarak karşımıza çıkar (Özlem, 1995, s. 25). Bir çözümleme türü olarak değerlendirilebilecek “hyponoia” kavramının antik çağdaki amacı, anlatıların bilinmezliklerini çözmek, gerçek anlamı ortaya çıkarmak ve ona açıklık kazandırmaktır. Başlangıçta bilimsel ve felsefi metinlerin anlaşılmasını sağlamak için başvurulan bu yöntem, tarihsel olarak Aristoteles’e kadar uzanmaktadır. 19. yüzyılda hermenötik kavramı, Diltey’in yaklaşımı ile “anlama” yöntemi olarak adlandırılmış ve farklı bir boyut kazanmıştır. Bu dönemde anlama olgusu, yaşama kavramından hareket etmekte ve temellerini insanın varlığını kavraması üzerine kurmaktadır (Tunalı, 1989). Daha sonraki dönemlerde ise metinleri yorumlamaya yönelik bir yöntembilim olarak geçerlilik kazandığı görülmektedir.

Yirminci yüzyıla gelindiğinde, metinlerin çözümlenmesi ve yorumlanmasına yönelik kuramlar arasında “alımlama estetiği” öne çıkmıştır. Konstanz Üniversitesi’nde geliştirilmiş olan bu kuramın en önemli temsilcileri Wolfgang Iser, Stanley Fish ve Hans R. Jauss’tur. Bu düşünürlere göre; yazar, eser, okur ve toplum ekseninde şekillenen alımlama kuramının merkezinde okur yer alır. Berna Moran, alımlama estetiğini, “edebiyat eserlerinin anlamı ve yorumu bağlamında okurun işlevini inceleyen çeşitli kuramlara verilen genel ad” olarak tanımlamaktadır (Moran, 2014, s. 240). Alımlama estetiğinin odaklandığı temel sorun, iletişim sürecinde bir okurun veya alımlayıcının aktarılacak mesajı alabilmesi; bu anlamı doğru ve etkin bir biçimde yorumlayarak yeniden üretebilmesidir. (Cevizci, 2005). Bu yaklaşım, sanat yapının anlamını belirleyen unsurun sanatçı (yazar), izleyici (okur) ve

alımlayıcı üçlüsü mü yoksa yapıttaki sözcükler mi olduğunu sorgulayan bir çerçeve olarak ortaya çıkmaktadır. Böylesi bir durumda, yapıtın kurgusunda veya anlam evreninde, alımlayanın formu yeniden inşa edebilmesine imkân tanıyan, tamamlanabilecek boşluklar ve belirsizlikler içeren bir yapı bulunmaktadır. Dolayısıyla Şekil 1’de görüldüğü gibi, sanatçıdan esere ve oradan alıcıya iletilen zihinsel ve biçimsel formun oluşum süreci gözlemlenebilir.

Şekil 1.

Sanat Kavramının Üç Temel Sac Ayağı Çizimi



Not. Erinc (2004).

Kelimeler Şehri’nde “okurların yazarları, yazarların da okurları yarattığını” ifade eden Alberto Manguel (2016, s. 64), bahsedilen boş alanlara dair anlamlandırma sürecinin esnek olduğunu ve okura bırakıldığını ima etmektedir. Bu durumu, Joseph Beuys, 1985 yılında gerçekleştirilen “Bir Katedral İnşa Etmek” adlı söyleşide şunları ifade eder: “Sanatçılar, nesnelere nasıl bakıldığına bağlı değildirler. Ben bir heykel yaparım, elimden geldiğince iyi yaparım, bunun nasıl algılandığına bağlı olmam artık” (Sabuncuoğlu, 2003, s. 4). Bununla beraber bir eserin algılanması sürecinde esere ilişkin anlatının da bir tutarlılığa sahip olması gerekir.

Okur merkezli bu düşünüşte yazarın ne söylediğinden ziyade okurun nasıl yorumladığı ön plandadır. Tıpkı Roland Barthes’ın (2021), *Yazarın Ölümü* adlı metninde betimlediği gibi, modern edebiyatın yaratım sürecindeki başat aktör olan yazar, metnin yaratıcısı rolünü okura teslim etmektedir. Gadamer (2008), *Hakikat ve Yöntem* adlı yapıtında, anlamın ve anlam yaratmanın kendi içinde bir ön yargıyı barındırdığını ifade etse de okurun, metne karşı pasif kalmadığını, eserin içeriğine bütünüyle teslim olmadığını ve beraberinde getirdiği bazı tasarı ya da bulguları da olduğunu belirtmektedir. Böylelikle her okur, kendi içsel durumu ekseninde metni yorumlar ve değerlendirir. Gadamer; anlamlama sürecini, izleyici veya okurun metni o andaki zihinsel durumu çerçevesinde değerlendirmesi olarak betimler; bu durum, her yeni okuyucu veya izleyici ile farklı anlamların ortaya çıkmasını sağlar. “Alımlama sürecinde okuyucunun edindiği deneyimler, sürekli olarak okuyucunun sergilediği tutumca doğrulanır, olumlanır, sağlamlaştırılır ya da düzeltilir” (Kula & Sakallı, 2005, s. 23). J. L. Borges’in “okurun, yazarın sorumluluğunu devraldığını inanması” ifadesi, okurun da yazar kadar metne sahip olduğu inancından kaynaklanır ve okurun bu sürece katılması gereken çabayı vurgular (Manguel,

2015, s. 51). Manguel'in, Borges sohbetlerinden aktardığı bu cümle, eserin anlamının şairin veya yazarın niyetinin ötesine taşınabileceğine dikkat çekmektedir. Sonsuz sayıda anlamın üretilebileceği bu süreçte, izleyici ya da alımlayıcı kendini bitmeyen bir oyunun içinde de bulabilir. Bu bize Wittgenstein'in "dil oyunu" metaforu olarak bilinen kuramını hatırlatmaktadır (Şaylan, 2002). Wittgenstein, dilin kullanımında karşılaşılan varyasyonları öznenin sonsuz, yeni hamleler üretebileceği bir oyun olarak görmektedir. Onun bu yaklaşımı öznenin dil kullanımında sahip olduğu özgürlüğe işaret etmekte ve öznenin sahip olduğu bu özgürlük alanı sayesinde yeni anlamlar yaratılabilmektedir. Çok geniş bir temsil dizgesinde yer alan imgeler dünyası, dil oyununun ve anlam evreninin gerçekleşmesine olanak tanıyan sınırsız bir alan içinde yer almaktadır. Bu sınırsız alan bir kentin sokakları gibidir. Onun bu metaforu, içinde daracık sokakları barındıran, caddeler ve meydanlardan oluşan, her yönüyle bilinmeyen ile karşılaşılabilecek uçsuz bucaksız, eski ve yeninin iç içe geçtiği düşünülen bir kentle özdeşleştirilebilir. Öte yandan, dil oyunu metaforu temelde bir öznelerarasılık durumudur. Bu bağlamda Wittgenstein'in "dil oyunları" kavramıyla ifade etmek istediği, öznenin diğerleriyle kurduğu ilişkilerdir. Dolayısıyla, yalnızca bireye özgü, tek bir öznenin kullanımına ait bir dil yoktur; birey, içinde yaşadığı toplum ve toplulukların ortak belleğinden beslenen dili kullanır ve bu süreçte sınırlı da olsa göreceli bir özgürlüğe sahiptir.

Jacques Derrida, yazınsal dil ile resimsel söylev ve gereklilik arasında belirli ve "somut" bir bağ bulunduğunu vurgulamış, resmin dilin eğretilmeli (metaphorical) boyutuyla yan yana yer aldığını ifade etmiştir. Derrida, bir resmi, kötü yazılmış bir metin olarak tanımlar (Derrida, 1973, akt. Kahraman, 2002). Sanatsal algılamaya ilişkin değerlendirmesinde Michael Phillipson, resmin ne ifade ettiğini anlatmaya başladığınızda başka bir şeyden söz ediyor olacağınızı, çünkü sözcüklerin anlamının sınırlı ve sabit olduğunu, masanın masalı ve sandalyenin sandalyeliği dışında değişiklik göstermediğini ileri sürer (Phillipson, 1985, akt. Kahraman, 2002). Phillipson'e göre, bu durum resmin kendisi için geçerli değildir.

Belçikalı sanatçı ve gerçeküstücülüğün önemli temsilcilerinden René Magritte'in 1928-1929 yıllarında yaptığı, imge ile dil arasındaki ilişkiye dikkat çeken *İmgelerin İhaneti* serisindeki *Pipo* (Şekil 2) adlı eseri, bu tartışmanın merkezinde yer alır. Magritte'in bu resmi, Foucault'nun *Bu Bir Pipo Değildir* adlı metni temel alınarak incelenmekte ve bir sanat yapıtının anlamlandırılma sürecinde eserin bağlamının önemine dair en çarpıcı örneklerden biri olarak değerlendirilmektedir. Bu yönüyle, Magritte'in eseri, sınırlarının netliği nedeniyle tek bir açık okumaya izin vermemesi bakımından özel bir örnek olarak seçilmiştir.

Magritte'in bu çalışmasında söylenen ile görünen arasında bir gerçeklik farkı vardır. Her ikisi de bir diğerini kendine çekmeye çalıştığı bu iki şey arasında olağanüstü bir mücadele vardır. Pipo, resmi kendine doğru çekerken resim de karşı bir direnç göstermektedir. Dolayısıyla Magritte ne başka bir pipoyu arıyordu ne de izleyiciyi

bilgilendirmeye çalışıyordu. Yapıt, izleyiciye öylesine çeşitli olanaklar sunuyordu ki, eserin iletmek istediklerini algılayabilmek için izleyicinin esere dair teoriler geliştirmesi, onu dikkatle okuması ve onunla zihinsel bir diyalog kurması gerekiyordu. Bunu mümkün kılacak olan eleştiri kuramı ise, okurun alımlama estetiği yaklaşımı ile Umberto Eco'nun tanımladığı "açık yapıt" kavramına dayanmaktadır. "René Magritte, izleyiciye 'Bu Bir Pipo Değildir' dediğinde, o yalnızca bir ipucu veriyor ve yapıtın tutarlılığını koruyordu" (Akay & Zeytinoğlu, 1998). Dolayısıyla Foucault, görünen-söylenen gerçekliğini betimlerken görülenin söylenenin içinde olmadığına işaret etmektedir.

Şekil 2.

René Magritte, *Pipo, İmgelerin İhaneti*, 1928-1929



Not. Wikipedia (2025).

Foucault, şöyle devam eder: Her ne kadar tanımlamalarla ve tasvirlerle, metaforlar kullanarak imgeler yardımıyla bazı durumları, şeyleri görünür kılmaya çalışalım yine de betimlenen yer gözlerimizin önüne açılan yer olmayabilir. Ona göre yapıt; "...gözlerimizin önünde harikalar yaratarak çiçek açan yer değildir; sadece söz diziminin birbirinin ardında sıralanıp, anlamlarını açıkladıkları yerdir" (Foucault, 2001, s. 25). Bu noktada Foucault'nun vurgulamak istediği, yapıt ile onu temsil eden sözcükler arasındaki anlam farkıdır. Akay'a (1996, s. 15) göre, "Magritte'in gayet güzel çizilmiş figüratif bir pipo resmine bakarak 'bu bir pipo değildir' yazmasındaki anlam, görülen ile söylenen arasındaki farkı kavramaya odaklanmaktadır."

John Locke, *İnsan Anlayışı Üzerine Deneme* adlı yapıtında şu gerçekten hareket eder: "Bir şeyin varlığına ilişkin bilgiyi ancak duyumlarımız aracılığıyla ediniriz" (Kirilenko & Korshunova, 1987). Söylenmek istenen, imgeler ve simgeler yardımıyla dolaylı olarak dile getirilir. Bu nedenle de anlam apaçık değildir. *İmgelerin İhaneti* adlı resimde (Şekil 2.) görüntü ile nesne arasındaki anlam karışıklığını gideren Magritte bunu kısmen de olsa başarabilmiştir.

İlhan Koman'ın, Kristian Romare'a yazdığı bir mektuptaki "... sanat yapıtında görmeyi beklediğim içerik, son halkası yeni geleni karşılamak için hep açık olan bir zincirin parçası olmalıdır" ifadesi, gösterenler zinciri içinde gezinen anlamın hiçbir zaman tek bir anlatıya dayanmadığına vurgu yapmaktadır (Haydaroğlu, 2005, s. 39). 1970'li yıllarda kavramsal sanatın en önemli sanatçılarından L. Weiner, bir

yapıtın anlamına ilişkin tek bir fikrin ve tek bir anlamın mümkün olamayacağını savunmaktaydı. Weiner, kendisine ait bir eserden haberdar olan birinin o yapıtın sahibi sayılabileceğini ve eserin anlamının oluşumuna ilişkin olarak ise yapıtı gören ya da algılayan kişiyle şekillenebileceği düşüncesine sahipti. Ayrıca Weiner (1992, akt. Antmen, 2008), bir sanat yapıtının insanların zihninde varlığını sürdürebilme olasılığını vurgulayarak kimsenin zihninden kendisine ait bir eserin geri alınamayacağını ifade eder. Weiner'in bu değerlendirmesi, çağdaş sanat bağlamında bir yapıtın alımlama estetiği çerçevesinde çoklu bir sahiplik taşıdığı gerçeğine yönelik açık ve güçlü bir bakış sunmaktadır. Görüldüğü üzere, bir sanat eserinin anlamını artık ne yazarının ne de okurunun ona yükledikleri anlamlarla sınırlandırmak olanaklı değildir. Dolayısıyla anlatı, izleyicinin zihninde yeniden kurgulanmaktadır. Weiner'in ifadesi, sanatlarda anlamın inşasının izleyici ile yeni bir boyuta taşındığının da bir göstergesi niteliğindedir.

Estetik Deneyim Olarak Açık Yapıt ve Metinlerarasılık

1966'da postyapısalcı Julia Kristeva tarafından ortaya konan metinlerarasılık kavramı, her metnin kendine özgü biçimde başka metinlerle ilişki kurduğunu, onları yeniden düzenlediğini ve bu nedenle hiçbir metindeki anlamın sabitlenmeyip sürekli bir oluş hâli içinde bulunduğunu öne sürer (Cevizci, 2005, s. 268). Bu yaklaşım, bir metnin anlamının diğer metinler aracılığıyla yeniden biçimlenebileceğini ve hem yazarın hem de okurun bu etkileşimsel sürecin asli bir parçası olduğunu göstermektedir.

Bu teoriye göre, "metinler her zaman başka metinler tarafından harekete geçirildiği kadar, başka metinlere gönderimde bulunur" (Cevizci, 2005, s. 268). Örneğin bu bir sanat eseri içinde söz konusu olabilir. Bir sanat eseri, "metinsel yapı" olarak değerlendirildiğinde, onunla karşılaşan izleyicinin veya alımlayıcının zihninde çok farklı içeriklerle ilişkilenebilir ve bağlantılar kurulur. Yapıtla karşılaşan izleyicinin, kendi öznel birikimi doğrultusunda zihninde bir anlam akışı yaşadığı söylenebilir. Bu süreçte metinlerarası hareketliliğin yarattığı sürekli bir yorumlama devinimi ortaya çıkar. Ortaya çıkan bu başkalaşım, eklektik ve hiçbir zaman bütünüyle tamamlanmayan bir organizma olarak nitelendirilebilir. Tam da bu noktada, Umberto Eco'nun 1962'de literatüre kazandırdığı "açık yapıt" kavramına ulaşılır. Eco'ya göre, "açık yapıtın poetikası, yorumcu açısından 'bilinçli özgürlüğün edimlerini' kolaylaştırır, onu sınırsız bir iç ilişkiler ağının odak noktasına koyar" (Eco, 2001, s. 11). Eco'nun ifadesi düşünüldüğünde, alımlayıcı her seferinde karşısında henüz tamamlanmamış bir eser ile karşılaşacağı söylenebilir. Eser alımlayandan anlatı ekseninde özgür ve yaratıcı bir karşılaşma bekler. Bourriaud'a (2005, s. 161) göre, "Bakan kişi yapıtın eş yaratıcısıdır". Bourriaud'nun ifadesi, tıpkı "açık yapıt" kavramında olduğu gibi, izleyicinin yapıtın duyumsanmasına etkin biçimde katıldığı bir anlamlandırma bütünü'nün parçası olarak değerlendirilebilir. Paul Valery ise bu sınırsız anlam evreninin oluşumuna dair durumu "Bir yazın metninin gerçek anlamı yoktur" şeklinde ifade etmektedir (Bozkurt, 2000, s. 293). Onun bu ifadesi, sorumluluğu okura da yükleyen "açık yapıt" anlayışına doğrudan işaret eder. Kaldı ki sanatsal imgenin ya da göstergenin farklı yorumlanması da

olağan bir durumdur ve bu farklılık öznenin sosyo-kültürel çevresi ile şekillenir. “Yapıtın yorum bekleyen ufku ile okurun kendi dünyası arasındaki kaynaşma sonucu ortaya yeni anlamlar çıkar. Bu kaynaşma, yapıtın yaratıldığı anda olabileceği gibi daha sonraki dönemlerde de olabilir” (Rifat, 2000, s. 175).

Okur tarafından yeniden üretilen yazınsal metinde ve görsel imgede alımlama süreci, genellikle bir serbestliği de içermektedir. Böylesi bir serbestliğin yaratacağı olanaklar yapıtın beklenti ufku ile örtüşmeyebilir. Adorno (2009, s. 91), gerektiği gibi yazılmış bir metni sıkı örgülü, gergin, simetrik ve saydam bir örümcek ağına benzetir; uçuşan her şeyi yakalayan ve içine çeken bir örgü sistemi gibi işlediğini belirtir. Bu yönüyle bir metnin ya da eserin kurgusundaki sağlamlık veya esneklik, anlamın kusursuz aktarımına ve tekrar oluşumuna olanak tanıyabilir. Ancak her anlatı ve olay anlam yolculuğunda her zaman aynı sonuca ulaşmayabilir. Böyle bir durumda olayların ve anlamın birbirinden farklı algılanması, öznelerin algılama ve bakış açılarının farkından kaynaklanmaktadır. Bir başka deyişle, esere bakanların yapı bütünlüğündeki farklılıklardan kaynaklanmaktadır (Kuçuradi, 1999). Bir okur ya da alımlayıcının yaşadığı anlamlama sürecine ilişkin olarak tarihsel ve toplumsal koşulların değişmesi ile eserin anlamında da değişiklikler meydana gelebilir. Bu noktada anlama ilişkin gerçekleşen öznel birtakım farklılıklar onu bağımsız bir alana taşır ve anlamın yeniden şekillenmesine olanak tanımaktadır. Anlamın oluşması durumu, algılama anında gerçekleşen zihinsel yaşantılardan ibarettir. Benzer şekilde bir sanat yapıtının tarihsel yapısı, okurun etkin katılımı olmaksızın genişleyemez. Yapıt ancak izleyici-okur katılımı sayesinde değişen deneyim ufku içine girer ve basit alımlama kritik alımlamaya, edilgin alımlama etkin bir alımlamaya dönüşür. “... Geçmişte yaratılmış bir yapıt ile bugün var olan bir okur arasında karşılıklı bir ilişki etkileşim kurulmuş olur. Dolayısıyla işin içine hem yapıtın kendi ufku hem de bu ufku çözümlemeye giren okurların dünyayı alımlama biçimleri girmiş olur” (Rifat, 2000, s. 175). Ron Burnett (2007), *İmgeler Nasıl Düşünür* adlı eserinde, insanların yalnızca imge dünyasını üretenler değil, aynı zamanda bu dünyanın içinde var olan özneler olduklarını vurgular. Ona göre bireyler, resmedilen bir sahnenin ya da temsil edilen bir konunun içinde konumlanarak onunla birlikte var olurlar. Bu görselleştirme ve aktarımlar sayesinde, geçmişe ve geleceğe ilişkin çeşitli çıkarımlarda bulunmak da mümkün hâle gelir (Burnett, 2007).

R. Ingarden, edebi metinlerde sınırsız anlamların sınırlı kelimelerle inşa edilebileceğini ifade eder ve “belirsizlik alanı” olarak tanımladığı, bırakılan boş alanların okur tarafından doldurulabileceğini varsayar (akt. Tunalı, 1989, s. 110). Sanatçı Sherrie Levine ise bir resmin anlamının oluşumuna ilişkin ifadesinde onun anlamının kökeninde değil, varacağı yerde bulunabileceğini dile getirmektedir. Ona göre izleyicinin ya da alımlayıcının doğumu, ressamın ölümü anlamına gelmek zorundadır (Siegel, 1988, akt. Antmen, 2008).

Makale kapsamında incelenen diğer bir çalışma ise Sarkis Zabunyan’ın *Pilav ve Tartışma Yeri* (1995) adlı eseridir. Sarkis’in eseri izleyicinin hem fiziksel hem düşünsel olarak eserin yeniden yorumlanmasına, bireysel buluşlara ve kolektif

karşılaşmalara zemin yaratması bakımından önemli bir noktada durmaktadır. Eser izleyicisini teorik ve pratik başlangıç noktalarına davet etmektedir.

Sarkis Zabunyan, 4. Uluslararası İstanbul Bienali'nde (1995) gerçekleştirdiği bu enstalasyonda hem eserin hem alımlayıcı ve izleyicilerin bir arada olmasını sağladığı bir dönüşüm ortamı yaratmıştır. Bir bienalin aslında herkes için buluşma, karşılaşma ve tartışma yeri olabileceği fikrinden hareket etmektedir. *Pilav ve Tartışma Yeri*, (Şekil 3.) sunduğu olanaklarıyla toplumun tüm katmanlarını pedagojik bir ortama çağırmaktadır.

Sarkis, eserlerini izleyicinin içinde gezinebileceği alanlar, koridorlar ve odalar şeklinde planlar. O, mekânların ve nesnelerin bir bellek taşıyıcısı olduğu düşüncesinden hareket etmektedir. Sarkis'e göre hem eser hem de izleyici kişisel belleği depolayan arşiv konumundadır. Böylelikle onun sanatında ortak bir tarihin yazıtları inşa edilmektedir.

Şekil 3.

Sarkis Zabunyan, Pilav ve Tartışma Yeri



Not. İKSV (1995).

Sarkis, bu enstalasyonda sanatçı, yapıt, izleyici arasındaki hiyerarşik mesafeyi de ortadan kaldırarak eserin yeniden biçimlendirilmesine olanak tanıyan teatral bir sahne hazırlamıştır. *Pilav ve Tartışma Yeri* hem yaşama dair referansları içermekte hem de sanatın ne olduğu ve açık okumalara dair alan yaratmaktadır. "Sürekli değişen ve hep yinelenen yerleştirmelerini açık, içine girilebilir biçimde tasarlayan Sarkis, sanat evreninin kişisel belleği olduğu kadar ortak belleği de depolayıp işlediği özel bir form bulmuştur" (Fleckner, 2005, s. 7). Sanat olayının hem üreticisi hem aktarıcısı hem de tüketicisi olarak değerlendirilebilecek olan Sarkis, bu çalışmasıyla anlamın dolaşıma girebildiği ve okurun dönüşüm geçirebildiği bir iletişim evrenine ilişkin simgesel bir yorum sunmaktadır. Bu simgesellik, açık yapıt anlayışı doğrultusunda her alımlayıcıda farklı çağrışımların ortaya çıkmasına imkân tanır. Nitekim bu onun birçok çalışmasında da karşılaşılabilecek olağan bir durumdur. Enstalasyonda Sarkis öncelikle alımlayıcının tamamlanmamış ya da kurmaca bir etkileşim alanına girmesini sağlamaktadır. Her şeyin ötesinde okurun

zihninde yolculuğuna devam eden ve onu başka imgelerle buluşturan, anlamın hareketine olanak sağlamaktadır. Sarkis'in özellikle teatrallik barındıran enstalasyonlarında izleyici, yalnızca gözlemleyen değil, aynı zamanda mekânın, kurgunun ve olayın aktif bir bileşeni, hatta üreticisi konumundadır; bu nedenle izleyici, yapıtın anlamını yönlendiren bir aktöre dönüşür. Sanat izleyicisinin düşünsel eyleme geçtiği ve derinleştirdiği bu süreç, estetik ve etik bir deneyim olarak tanımlamak da mümkündür. Adından da anlaşıldığı üzere *Pilav ve Tartışma Yeri* her bakımdan bir karşılaşma alanı önermektedir. Bu yönüyle hem sosyo-kültürel bağlamda bulguların paylaşılabileceği hem de düşünsel iş birliklerinin gelişeceği ve açık okumaların inşa edildiği bir ortam yaratmaktadır.

Sonuç

Yazın dünyasındaki anlatı-anamlama ilişkisi ile plastik sanatlardaki anlatı-anamlama ilişkisi her ne kadar farklılıklar içeriyormuş gibi algılansa da temel olarak her ikisinin de göstergelerden oluşan bir evreni betimlediği bilinmektedir. Bu bakımdan her iki alan da imge dünyasına özgü gerçeklikleri görünür kılmaktadır. Anlamlandırma çabasının özünde ise insanın kendine dair varoluşsal yolculuğu ve zihinsel başkalaşım olarak adlandırılabilir yaratıcı etkinliğin arayışı yatmaktadır.

Bu makalede göstergebilim alanı içinde değerlendirilen, anlamların çözümlenmesini, yorumlanmasını ve okur tarafından yeniden üretilmesini sağlayan "alımlama estetiği" ve "anamlama" olgusunun sanatsal imgede nasıl gerçekleştiği üzerinde durulmaktadır. Özellikle anlam evreninin genişlemesine ve çeşitlenmesine katkı sağlayan alımlama estetiği, metnin ontolojik yapısını da dönüştürür. Bu bağlamda, özneyi ya da izleyiciyi pasif konumdan aktif bir konuma taşıyan alımlama estetiğinin, sanat yapıtının varoluş süreçlerini yeniden yapılandığı söylenebilir.

Bu çalışmanın konusunu oluşturan "alımlama estetiği", Umberto Eco'nun "açık yapıt" kuramı ve H. Georg Gadamer'in "hermeneutik" kavramı kapsamında değerlendirilmektedir. Özellikle "açık yapıt" kavramı kapsamında eserde ya da metinde karşılaşılabilecek olası boşlukların ve belirsizliklerin alımlayıcının sosyolojik yapısı ile biçimlendiği düşünülmektedir. Anlam olgusu her yeni okuma eyleminde, dönemin koşullarında ve öznel dünyada yeniden üretilir. Çoğu zaman ise içinde gerçekleştiği ortamın bir yansıtıcısı ve katılımcısı konumundadır. Okurun metni yeniden üretme fırsatı bulduğu ve merkezî bir konuma yerleştiği bu yaklaşıma göre, yapıtın anlam oluşumunda esnek bir varoluşun söz konusu olduğu görülmektedir.

Makalede, yazarın yaratım süreci sonunda merkezî önemini yitirdiğine vurgu yapılmaktadır. Anlamın oluşmasında yeni yollar tasvir eden "açık yapıt" önerisi, eserin anlamlandırma pratiği kapsamında düşünüldüğünde hem izleyici hem de okur açısından öngörülemez bir özgünlük potansiyeli yaratmaktadır. Bu incelemede, yazarın bir eseri tamamladığı noktadan itibaren metnin okur tarafından yeniden üretilebildiği fikrine odaklanılmaktadır. Bu çerçevede, bir metnin anlamının nihai olarak okurun katılımıyla varlık kazandığı ve yaşamaya

devam ettiği kabul edilmektedir. Roland Barthes'ın okur merkezli yaklaşıma vurgu yaptığı *Yazarın Ölümü* adlı eserinde tasvir ettiği şekliyle okur artık asıl yaratıcı rolüyle karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla yazarın ne söylediğinden ziyade okurun nasıl yorumladığının ön plana çıktığına tanık olunmaktadır. Sonuç olarak bir eserin "anamlı olma" durumunun en önemli motifini ise okurun taşıdığı sorumluluk belirlemektedir.

Araştırma ve Yayın Etiği Beyanı

Araştırma, Etik Kurul Kararı gerektirmemektedir.

Çıkar Çatışması Beyanı

Makale ile ilgili herhangi bir kurum, kuruluş ve kişi ile çıkar çatışması yoktur.

Kaynakça

- Adorno, T. W. (2009). *Minima moralia* (O. Koçak & A. Doğukan, Çev.). Metis Yayınları.
- Akay, A. (1996). *Kıvrımlar*. Bağlam Yayıncılık.
- Akay, A., & Zeytinoğlu, E. (1998). *Kavramın sınırlarında*. Bağlam Yayıncılık.
- Altınörs, A. (2001). *Anlam, doğrulama ve edimsellik: Austin üzerine bir inceleme*. Alfa Basım Yayın.
- Antmen, A. (2008). *Sanatçılardan yazılar ve açıklamalarla 20. yüzyıl Batı sanatında akımlar*. Sel Yayıncılık.
- Barthes, R. (2021). *Yazarın ölümü*. Ketebe Yayınları.
- Başkan, Ö. (2003). *Lengüistik metodu*. Siyasal Kitabevi.
- Borges, J. L. (2019). *Öteki soruşturmalar* (P. B. Charum & T. Armaner, Çev.). İletişim Yayınları.
- Bourriaud, N. (2005). *İlişkisel estetik* (S. Özen, Çev.). Bağlam Yayıncılık.
- Bozkurt, N. (2000). *Sanat ve estetik kuramları*. ASA Kitabevi.
- Burnett, R. (2007). *İmgeler nasıl düşünür?* (G. Pular, Çev.). Metis Yayınları.
- Cevizci, A. (1996). *Felsefe sözlüğü*. Ekin Yayınları.
- Cevizci, A. (2005). *Felsefe sözlüğü*. Paradigma Yayıncılık.
- Demir, S. (2009). *Heykelde anlamlama* [Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi]. Hacettepe Üniversitesi.
- Eco, U. (2001). *Açık yapıt* (P. Savaş, Çev.). Can Yayınları.
- Erinç, M. S. (2004). *Resmin eleştirisi üzerine*. Ütopya Yayınları.
- Fleckner, U. (2005). *Bellek ve sonsuz: Sarkis külliyyatı üzerine* (O. Duman et al., Çev.). Norgunk Yayınları.
- Foucault, M. (2001). *Bu bir pipo değildir* (S. Hilav, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Gadamer, H. G. (2008). *Hakikat ve yöntem* (H. Arslan ve İ. Yavuzcan, Çev.). Paradigma Yayınları.
- Haydaroğlu, M. (2005). *İlhan Koman: Retrospektif*. Yapı Kredi Yayınları.

- İKSV (1995). 4. Uluslararası İstanbul Bienali: ORIENT/ATION – Paradoksal bir dünyada sanatın görünümü (10 Kasım–10 Aralık 1995). Erişim 30 Nisan 2025, <https://bienal.iksv.org/tr/bienal-arsivi/4-uluslararasi-istanbul-bienali>
- Kahraman, H. B. (2002). *Sanatsal gerçeklikler, olgular ve öteleri*. Everest Yayınları.
- Kirilenko, G., & Korshunova, İ. (1987). *Felsefe nedir?* (G. Aysu, Çev.). Bilim ve Sanat Yayınları.
- Kuçuradi, İ. (1999). *Sanata felsefeyle bakmak*. Ayraç Yayınevi.
- Kula, O. B. & Sakallı, C. (2005). Göstergebilimsel yaklaşım yazınsal alanda ne denli işlevselleşebilir? *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 22(1), 21–26.
- Manguel, A. (2015). *Borges'in evinde* (C. Akas, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Manguel, A. (2016). *Kelimeler şehri* (E. Ezgi Taşçıoğlu, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Moran, B. (2014). *Edebiyat kuramları ve eleştirisi*. İletişim Yayınları.
- Özlem, D. (1995). *Hermeneutik (yorumbilgisi) üzerine yazılar* (D. Özlem, Çev.). Ark Yayınevi.
- Rifat, M. (2000). *XX. yüzyılda dilbilim ve göstergebilim kuramları 2: Temel metinler*. Om Yayınevi.
- Sarup, M. (2004). *Post-yapısalcılık ve postmodernizm* (A. Güçlü, Çev.). Bilim ve Sanat Yayınları.
- Sabuncuoğlu, A. (2003). Bir katedral inşa etmek. In M. Haydaroğlu (Ed.), *Sanat Dünyamız*, 87, 4–5. Yapı Kredi Yayınları.
- Şaylan, G. (2002). *Postmodernizm*. İmge Kitabevi.
- Tunalı, İ. (1989). *Estetik*. Remzi Kitabevi.
- Ulaş, S. E. (2002). *Felsefe sözlüğü*. Bilim ve Sanat Yayınları.
- Wikipedia. (2025). *İmgelerin ihaneti*. Vikipedi. Erişim: 10 Nisan 2025, https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0mgelerin_%C4%B0haneti