

Yapıbozumcu Çağdaş Sanat Pratikleri*

Meryem UZUNOĞLU**

Uzunoğlu, M. (2019). Yapıbozumcu Çağdaş Sanat Pratikleri. *YEDİ: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, Kış 2019 (21), s. 21-31.

Araştırma Makale / Research Article

Özet

Postmodernizmin eleştirel söylemi olan yapıbozum, felsefi bir konum olmaktan ziyade pek çok disiplinin bir araya geldiği ortak bir düşünce düzlemini ifade eder. Postyapısalcı düşünür Jacques Derrida'nın geliştirdiği bu yöntem, ikili karşıtlıklar üzerine kurgulanmış tüm yapılardaki çelişkileri deşifre ederek çöktürmeyi hedeflemektedir. Yapıbozum yöntemi, feminist kuramın önünü açmış ve 1960'lardan itibaren erkek egemen sanat tarihine alternatif okuma yöntemleri geliştirilmiştir. Öte yandan bu yöntem, çağdaş sanat pratikleri üzerinde de etkili olmuş ve hem sanat yapıtında dilin kurgulanma süreçlerine odaklanarak gösterge gösteren gösterilen arasındaki ilişkileri tersyüz etmeye, hem de toplumsal yaşamın içindeki ikilemleri ortaya çıkartmaya yönelik yapıbozumcu eserler üretilmiştir.

Bu çalışmada, yapıbozumcu bir tavırla, gerek yaşam gerekse sanat alanındaki ikili karşıtlıkları deşifre etmeye yönelik çok katmanlı eserler üreten Jasper Johns, Kezban Arca Batıbeki, Ardan Özmenoğlu, Şakir Gökçebağ, Judy Chicago ve Gülsün Karamustafa'ya ait birer eserin çözümlenmesi yapılmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Derrida, Yapıbozum, Çağdaş Sanat, Çoğul Anlam, Feminist Teori.

Deconstructive Contemporary Art Practices

Abstract

Deconstructionism which critical discourse of postmodernism refers to a common platform of thought where many disciplines come together rather than a philosophical position. This method, developed by post-structuralist philosopher Jacques Derrida, aims to destroy contradictions in the whole structure was built on binary oppositions by decrypting. Deconstructionism, being a method of reading and comprehension Has opened the way for feminist theory. And so alternative reading methods to male dominated art history have been developed. On the other hand, the deconstruction method has been influential on contemporary art practices and so deconstructive works, revealing the dilemmas in life and reversing relationship between indicator-indicative-indicated by focusing the construction process of language in artwork, were produced. In this study, some artworks belonging to Jasper Johns, Kezban Arca Batıbeki, Ardan Özmenoğlu, Şakir Gökçebağ, Judy Chicago and Gülsün Karamustafa, who produce multi-layered artworks, dechiphering binary oppositions in the field of art and life by a deconstructive manner, are analysed.

Keywords: : Derrida, Deconstruction, Contemporary Art, Multiple Meaning, Feminist Theory.

* Bu makale, Uludağ Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Komisyonu tarafından desteklenen KUAP (GSF) 2013/70 no'lu "Çağdaş Türk Sanatının Sözlü Tarihi" başlıklı Küçük Ölçekli Uygulamalı Araştırma Projesi kapsamında elde edilen bulgulardan üretilmiştir.

** Dr. Öğr. Üyesi, Uludağ Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, meryemuzunoglu@gmail.com, ORCID: 0000-0003-3511-2427

Giriş

1960'lardan itibaren modern dünyayı yeniden anlamlandırma çabası olarak ortaya çıkan postmodernizm, modernizmin içinden modernizme yöneltilen eleştirilerin tümünü kapsamaktadır. Postmodern düşünce -aydınlanma felsefesinin yapılandığı- modern anlayışın reddettiği ya da dışarıda bıraktığı klasik yapılarla bağlantı kurmaya çabalar. Ancak bu bir geçmişi yüceltme çabası değildir. Modernizmin kutsallarını yadsıdığı gibi ütopyaya da inancı yoktur. Bu nedenle modern düşüncenin kural ve ilkelerini yıkmak için pastiş, parodi, kolaj, montaj, çift kodlama ve temellük gibi anlatım tekniklerini devreye sokar.

Üst anlatılara bütüncül oldukları için mesafeli duran Postmodern yaklaşım, gerçek ya da doğru olarak dayatılan her türlü bilgiye şüphe ile yaklaşır. Postmodern süreçte total teorilerin reddi bireysel olanın, sıradanın ve gözden kaçan detayların önem kazanması ile sonuçlanır. Quantum fiziği, görecelik ve belirsizlik teorileri ile birlikte modernizmin nasıllığı önceleyen tutumu, yerini nedenselliğe bırakmış ve postmodern devrede bilginin kaynağının akıl olduğu görüşü terkedilmiştir. Böylece modernizmin anlamı sabitlemeye yönelik akılcı yaklaşımı yerini çok anlamlılığa bırakmıştır. Postmodernizmin "hem onu hem de bunu" kucaklayan "ilkesiz" tutumu, anlamı yoruma açık hale getirmiştir.

Postmodern çoğulculuğun temelleri 19. yüzyılın ilk yarısında yapısalıcı düşünürlerin dilin ve iletişimin doğasına yönelik araştırmaları ile atılmıştır. Dilsel yapıdan hareketle toplumsal yapıyı analiz etmeye yönelen yapısalcılar anlamı üretenin birey değil, dil olduğu görüşünü savunmuşlardır. Dilsel yapıyı merkeze alarak özneyi dışlayan bu yaklaşım Postyapısalcılar tarafından da benimsenmiştir. Ancak metnin tekil bir varlık olduğu savını reddeden postyapısalcılar dilin çoğul anlam üretme kapasitesine odaklanarak sanat yapıtını farklı okumalara olanak tanıyan bir yapı olarak ele almışlardır. Postyapısalcı yaklaşıma göre anlamı tayin eden yazar değil okuyucudur. Dolayısıyla metin kendisini okuyan kişi sayısınca anlam üretebilir.

Metni çevresel koşullardan bağımsız bir yapı olarak ele alan yapısalcılar, göndergeyi devre dışı bırakmışlardır. Göstergibilimin kurucusu olan yapısalıcı düşünür Ferdinand de Saussure için dil, bir inceleme nesnesidir. Saussure metni bir göstergeler dizgesi olarak ele almakta, gösterenin kendisi ve diğer göstergelerle ilişkisi üzerinden ke-

sin bir anlama ulaşmaya çalışmaktadır. Postyapısalcıların anlam eleştirisi Saussure'cu yaklaşımın çıkış noktası olan gösteren ile gösterilen arasındaki uyumlu ilişkinin sorgulanması ile başlar (Derrida,1994, s.35). Jacques Derrida, göstergenin salt bir anlama indirgenemeyeceğini savunmaktadır. Derrida'ya göre gösteren ve gösterilen arasında bir tekabülîyet ilişkisi yoktur. Gösterenden gösterilene giderken, gösterge sürekli başka bir göstergeye doğru kayar ve anlam ertelenir. Salt bir anlama indirgenemeyen gösterge, sonul bir gösterilene ulaşamayacağı için anlam, zincirleme devam ederek sonsuza dek çoğalır (Derrida, 1994, s.33-35).

Derrida'nın geliştirdiği yapıbozum yöntemi, yazın kuramı ve yazın eleştirisi ile toplumbilimleri ve kültürel çalışmaların her alanında önemli açılımlar sağlamış, feminist kuramın önünü açarak sanat tarihine yönelik farklı okumalar yapmayı olanaklı hale getirmiştir. Bir metin okuma ve anlama yöntemi olan yapıbozumculuk, sanat üretimi üzerinde de etkili olmuş; 1970'li yıllardan itibaren Batı'da, 1990'lardan bu yana da ülkemizde pek çok sanatçı, yapıbozum yöntemini bir anlatım tekniği olarak benimsemiştir. Yapıbozumcu bir yaklaşımla üretilen çağdaş sanat yapıtları, bazen göstergenin içini boşaltarak bazen de gösterilene gösterene indirgemek suretiyle yerleşik görme biçimlerini ve anlamlandırma süreçlerini sorgular. Bu yapıtlar bazen sanat yapıtının iç dinamiklerine odaklanarak metnin işleyişini deşifre eder; bazen de ikon kırıcı bir yaklaşımla toplumsal cinsiyet rollerine odaklanarak gizli kodları açığa çıkartmaya yönelirler.

Bu makalede bir okuma yöntemi olarak kabul edilen yapıbozumculuk -öncülleri ile ilişkisi kurularak- incelenmekte ve yapıbozumcu anlatım tekniği ile üretilmiş sanat yapıtlarının iç işleyişi irdelenmektedir.

Bir Metin Okuma Yöntemi Olarak Yapısalcılık

Postmodernizm üzerinde etkili olan dilbilimsel dönüşüm yapısalıcılıktan etkilenmiştir. Ancak yapısalıcılık bir öğretiden ziyade bilimsel bir yöntem olarak kabul görülmüştür. Dil ile bilgi arasındaki ilişkiyi araştıran yapısalıcılık anlam, temsil ve kurgu hakkında bir çok soruyu gündeme getirmiştir. Yapısalcılık gerçekliği şeyler ve toplumsal olgular temelinde değil, öğeler arasındaki ilişkilere dayanarak açıklama eğilimindedir. Bir okuma yöntemi olarak yapısalıcılık metinlerin ne hakkında oldukları ile değil; nasıl çalıştıkları ile ilgilenir (Ward, 2014, s.136).

Bu nedenle yapısalcılar, sanat yapıtını çevresel etkiler ve tarihsel bağlamından soyutlayarak incelerler (Hançerlioğlu, 2016, s.452). Yapısalcılara göre toplumsal faktörler üzerinde etkili olan kodlar aynı zamanda dilsel göstergeleri de oluşturmaktadır. Saussure bu göstergelerin genellikle karşıtlarıyla birlikte var olduklarını ifade etmektedir (Bircan, 2015, s.59). Onun ikili karşıtlıklar olarak tanımladığı bu olgu, Batı metafiziğinin temelini oluşturmaktadır. Saussure'a göre anlam iyi, doğal, doğru, anlamlı vs. gibi kavramların içinde gizli olan kötü, yapay, yanlış, anlamsız vs. gibi "öteki" kavramlar üzerinden ortaya çıkmaktadır.

Yapısalcı düşüncenin öncülerinden olan Saussure, dili bir göstergeler dizgesi olarak ele almakta ve metni çözümlmek için dili öğelerine ayırmayı önermektedir. Geliştirdiği göstergebilim sistemi kapsamında gösteren (ses, işaret, yazı vs) ile gösterilen arasındaki bağın keyfi olduğu görüşünü ileri sürmektedir (Saussure, 2001, s.106-123). Bu durumda gösteren ile gösterilenin bileşimi olan gösterge de nedensizdir. Sarup (2004, s.11) bu bağın zorunlu değil de uzlaşımaya dayalı oluşunu, gösterenle gösterilen arasında her an değişebilecek güvenilir bir denge ilişkisi olarak yorumlar.

Metni kendi içinde kapalı bir sistem olarak ele alan kendi kendine yeterli olabileceğini savunan yapısalcılar, dili tüm olguların merkezine yerleştirmektedir (Selvi, 2014, s.82). Metnin kendine özgü olduğu ilkesini ortadan kaldıran bu görüş, özneyi dışlamaktadır. Çünkü ne metni üretenin özgün fikri ne de okuyucunun ona yüklediği anlam yapısalcılığın konusu değildir. Yapısalcılar kodlar ve dilsel dizgeler ile ilgilenmektedir. Yapısalcılara göre metin ortadan kalktığı için metni üreten özne de ortadan kalkar. Metin bireyin değil, dilsel yapının bir ürünü olarak kabul edilir.

Postyapısalcılıkta Metnin Çoğul Anlam Üretme Kapasitesi

Postyapısalcılar da anlamın oluşturulmasında kişisel niyetlerin ve bireysel deneyimin önemini reddetmektedir. Gerek yapısalcılar gerekse postyapısalcılar için miras aldığımız dillerin işleyişi, bir amaca hizmet eden ifadeden daha önemlidir. Çünkü söylenmekte olanla bunun nasıl söylendiği arasındaki ilişki sürekli birbirinden koparak yeni birleşimler içinde tekrar bir araya gelmektedir. Temsilin anlamları, bireysel kararları hem aşmakta hem de onları incelemektedir.

Dili kapalı bir sistem olarak gören yapısalcılarının aksine postyapısalcılar, metni açmaya ve anlamları çözmeye çalışır (Ward, 2014, s.150-159). Anlam kurma sürecine odaklanan postyapısalcı yaklaşım, bu sürecin başat faktörü olan dili inceler. Ancak postyapısalcılara göre anlam hiç bir zaman sabitlenemez. Çünkü dil bütün bağlamlarda iletişimin ihtiyaçlarını aşan formel özellikler göstermektedir

Postyapısalcılar bir metnin tek bir anlamı olduğu ve tekil bir varoluşa sahip olduğu fikrini reddederler. Tekrar vurgulamak gerekirse metnin anlamını tayin eden yazar değil, okuyucudur. Çünkü anlam metni okuyan her bir okuyucu tarafından yeniden inşa edilir. Bu nedenle her metnin kendisini okuyan kişi sayısı kadar çok anlam üretebilir. Postyapısalcılık okuyucu ile metnin karşılıklı etkileşimini üretkenlik olarak değerlendirmektedir. Dolayısıyla postyapısalcı kuramcılar, bir kültür nesnesinin içinde yer aldığı bağlam değiştiğinde ifade edeceği anlamın da değişeceği fikrini savunurlar.

Postyapısalcı metin analizlerinde okuyucu yazarın yerini almaktadır. Yazarın merkezi konumunu alacağı eden bu yer değiştirme, diğer anlam kaynaklarının araştırılmasına olanak sağlar. Böylece farklı okuyucuların, kültürel normların ve diğer metinlerin vs. yeni anlamlar türetilmesinde oynadığı rol açığa çıkartılabilir. Öte yandan postyapısalcılık bu okuma işlemi için herhangi bir yöntem önermez. Anlam üretmek için yöntemin gerekli olmadığını savunur.

Yapıbozum Yöntemi

1960'lı yılların sonunda Jacques Derrida'nın (1930-2004) ortaya attığı "yapıbozumculuk" kavramı, postmodernistlerin dil ve iletişimin doğasına yönelik düşüncelerine ivme kazandırmıştır. Harvey'e göre (Harvey, 1999), yapıbozumculuk felsefi bir konum olmaktan ziyade dil bilimden yazım kuramına, toplumbilimden insanbilime, ruhbilimden göstergebilime pek çok disiplinin bir araya geldiği ortak bir düşünce düzleminin yeni bir söylemini oluşturmaktadır (s.67). Batı felsefesinde ikili karşıtlıklar üzerine kurulan değerler sistemi ilk unsura üstünlük, ikincisine ise zayıflık, eksiklik atfeder. Derrida, ideolojik sistemin bir ürünü olan bu değerler hiyerarşisini yıkmak için öncelik yanılmasını bozarak ikili karşıtlıklar üzerine kurulan tüm yapıları çöktürmeye girişir. Öte yandan Derrida, herhangi bir konuda doğruyu bulma çabasında değildir; son kertede doğru

ya da hakikat dediğimiz şeyin göreceli olduğunu düşünmektedir (Selvi, 2014, s.83).

Derrida, *Grammatology* (1967) adlı eserinde, Batı düşüncesini temelden etkilemiş olan konuşma-yazı karşıtlığı üzerinde durur ve bu karşıtlığın temelini çürütmeye girişir. Konuşmanın düşünceden tamamen kopmadığını, dolayısıyla onun yansımaları olduğunu; yazının ise düşüncüyü dolaylı aktardığını, dolayısıyla eksik olduğunu savunan ses-merkezci görüşün aksine metnin dışında hiçbir şey olmadığını iddia eder (Zariç, 2014, s.757). Dolayısıyla O'na göre metnin doğru ya da gerçek anlamı diye bir şey yoktur.

Metnin bir çok anlama gelebileceğini savunan Derrida, geliştirdiği yöntemle mutlak doğru olarak dayatılan her şeyi yapıbozuma uğratarak kendi içindeki çelişkileri deşifre eder. Derrida'ya göre hiç bir sözcüğün anlamını sabitlemek mümkün değildir. Böyle bir çaba karşısında dil, kendi doğası gereği direnecektir. Bu noktada Derrida'nın gündeme getirdiği "difference" terimi, sözel ve yazılı olan arasındaki ayrılığı ortaya koyar. "Difference" ile "difference" kelimeleri arasındaki ayrım ona göre sözel değil, yazınsaldır. Sessel olarak aralarında bir fark bulunmayışı, yazılı olana başvurmayı gerektirir. Latince'deki "differe" sözcüğünden türeyen bu kelimeler, hem "farklı olmak" hem de "ertelemek, başka zamana bırakmak" anlamlarına gelir. Terimlerin anlamı da kullanıldıkları bağlama göre değişir. Derrida'ya göre (2014) "difference", var olan bir şey değildir. "Öteleme" (erteleme) anlamında kullanıldığında burada olanı yokluğunda sunmayı; dolayısıyla ertelenmiş bir mevcudiyeti ima eder (s.218). Ayrıca bu erteleme içinde gösterenin kendisi ile temsili arasında uzaysal bir ayrım oluşur. Dilsel öğeler arasındaki farklar (ayrım) yoluyla oluşan anlam, bir göstergeden başka bir göstergeye sürekli ertelenir. Derrida'nın yapıbozum teorisinde anlamın yerleşik ve merkezi bir temeli bulunmamaktadır. Anlam sabit olmayınca dil de arkeyazı ve difference'ın oyunundan meydana gelen bir yapı olarak karşımıza çıkar (Altuğ, 2001, s.226-227).

Derrida "difference" içerisindeki "öteki/başka" anlamını açıklamak için "iz" kavramını ortaya atmıştır (Hekman, 1999, s.247). "İz", mevcut olmayana ifade eder. Dolayısıyla halihazırda olan/gösteren üzerinde belirir. Derrida'ya göre (2014) gösterge, nihai anlamı sabitleyemez. Çünkü bir gösterge, anlamını aynı zamanda mevcut olmayan, bulunmayan gösterenlere de borçludur. Onla-

rın izini taşır; ancak tam karşılığını veremez (s.70-71). Bu nedenle mevcut olmayanın eksiksiz varlığını bilmek mümkün değildir. Dolayısıyla metin her zaman farklı okumalara açık olacaktır. Bu da sonsuz anlamlar türemesine neden olur. Derrida'ya göre gösterge-gösteren-gösterilen arasında döngüsel bir ilişki bulunmaktadır. Çünkü gösterenin anlamı diğer bütün gösterenlerle bağıntılıdır; ve gösterenin işaret ettiği gösterileni işaret edebilecek daha pek çok gösteren mevcuttur. Dolayısıyla bu gösterenlerin herbirinin işaret ettiği anlamı (gösterilen) çözmek için başka gösterenlere bakmak gerekecektir. Ve bu döngü böyle devam edecektir.

Sanat yapıtını bir gösterge; yapıtın söylemini gösteren; zenginleştirilmiş anlam dünyasını ise gösterilen olarak ele alan yapıbozum yöntemi, sanat yapıtını çözümlenir unsurlarına ayırmak ve yapı mantığını bozmak için gösterileni gösterene indirgemek suretiyle gösterenin içeriğini boşaltmaya yönelir. Bu yöntem Kantarcıoğlu tarafından (2009) özün biçime, kavram-anlamın şekle-harflere dolayısıyla sözcük anlamına –göstergebilimin terimleriyle gösterilenin gösterene indirgenerek gösterenin başka bir bağlamda yeniden tecrübe edilmesi olarak açıklanmaktadır (s.292-294). Bu suretle yapıbozuma uğratılmış metinde içi boşaltılan gösterge yeni bir bağlamda farklı anlamların taşıyıcılığını yapabilir.

Yapıbozum bir analiz yöntemi değildir. Metindeki tutarsızlıklar araştırılırken dışarıda bırakılan söylenmeyen unsurlar geri çağırılır. Önemsiz görünen ayrıntılar anlamlandırılmaya çalışılır. Böylece kastedilen anlam ortaya çıkarılmaya çalışılır (Zariç, 2014, s.764-765). Yapıbozum hem çağdaş hem de klasik metinler üzerinde uygulanabilecek bir eleştiri yöntemidir. Ancak postmodern süreçte üretilen eserler, oluşum süreçleri ve üretim biçimlerindeki paralellikler nedeniyle yapıbozum yöntemine tabi tutulmaya daha elverişli görünmektedirler. Postmodernist eserlerdeki parçalılık, esneklik, çok katmanlılık, anlam kaymaları ve belirsizlikler ve diğer anlatım teknikleri çoklu okumalara zemin oluşturmaktadır.

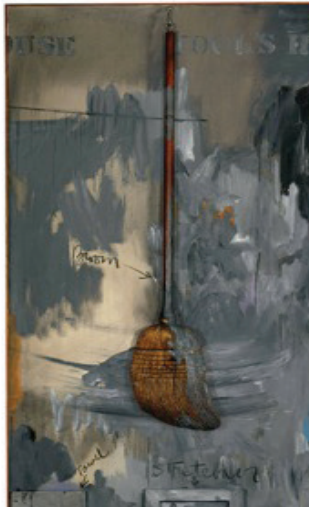
Yapıbozumcu Sanat Yapıtları

Dili kapalı bir sistem olarak gören yapısalcı yaklaşımlara meydan okuyan çağdaş sanat pratikleri, Derrida'nın dilin çoğul anlam üretme potansiyeline yönelik görüşlerinden ivme kazanmıştır. Bu yapıtlarda dilin belirsizleşmesi anlamın muğlak bir zemine kaymasına neden olmaktadır.

Yapıbozumcu bir farkındalıkla dil ve iletişimin doğasına yönelen sorgulamalar, sanat yapıtında gönderge-gösteren-gösterge-gösterilen arasındaki tekabüliyet ilişkisini yıkmaya odaklanmıştır. Bunun sonucu olarak imgenin bir anlama işaret etme zorunluluğu ortadan kalkmıştır. Nesne ile imgesi arasındaki mesafenin kaybolduğu yapıtlarda, nesnenin yarattığı iklim, anlam üzerinde belirleyici bir unsur olarak önem kazanmıştır (Çalikoğlu, 2008, s.13). Öte yandan çoklu okumalara ve anlamlandırmalara olanak sağlayan yapıbozum yöntemi, çağdaş sanat yapıtlarındaki pastiş, parodi, eğretileme, ironi, parçalılık, esneklik, çok katmanlılık ve diğer anlatım tekniklerinin okunmasını kolaylaştırmıştır.



Resim 1. John Frederick Peto, "Hepimizin Uğruna Yarıştığı Kupa 4" (The Cup We All Race 4), 1900, t.ü.y. 64.8 x 54.6 cm.



Resim 2: Jasper Johns, "Aptalın Evi" (Fool's House), 1962, t.ü.y. ve objeler, 182,9 x 91,4 cm.

Jasper Johns'un *Aptalın Evi* (1962) adlı resmine gündelik yaşama ait sıradan nesnelere monte edilmiştir. Eserin altından sarkan kupa, Amerikalı trompe-l'oeil sanatçısı John Frederick Peto'nun 1900 tarihinde yaptığı *Hepimizin Uğruna Yarıştığı Kupa 4* isimli resme gönderme yapmaktadır. Görsel algıyı yanıltarak gerçek ve görüntü arasındaki ilişkiyi sorgulayan Peto'nun eserinde gerçek bir nesne gibi görünen kupa, *Aptalın Evi*'nde gerçek bir nesne olarak resim yüzeyine bitleştirilmiştir. Sanatçı burada tanıdık ev eşyalarını atölye araçlarına dönüştürerek yanılsamayı başka bir boyuta taşımıştır (Fineberg, 2014, s.202). Johns kupa, süpürge, havlu ve kasnak ibaret olan bu gerçek nesnelere adlarını yüze yazıp oklarla işaretlemek suretiyle gönderge ve gösterge arasındaki ilişkinin dolaysızlığını ima etmektedir. Bu katmanda kupa kupadan başka bir şey değildir; süpürge sadece bir süpürge olarak algılanır; havlu ve kasnak da gerçek yaşamda olduklarından başka bir şeye gönderme yapmazlar. Öte yandan her birine boya ile müdahale edilmiş olan bu nesnelere yüzeyle bütünleşik hale gelmesi ontolojik olarak yeniden sorgulanmalarına neden olur. Gerçek nesne statüsünden koparılan objeler göstergeye dönüşürler. Süpürge, boya fırçasını; havlu, boya çaputunu; kasnak, şaseyi; kupa ise boya kabını imler. Kompozisyonun üst tarafına yazılan "USE FOOL'S HO" ifadesi, resmin başlığının (Aptalın Evi) parçalanmış halidir. Bu ifadenin bir döngü halinde tekrarlandığı izlenimi ise belirsizliği biraz daha arttırmaktadır.

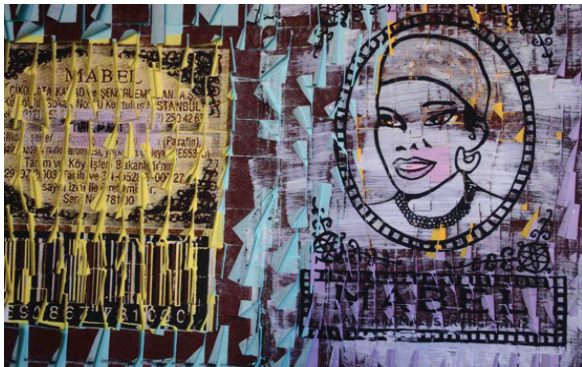


Resim 3: Kezban Arca Batıbeki, Deep Blue, t.ü.y.b. / kolaj, 50 x 50 cm.

1990'lı yıllarda ürettiği *Deep Blue* ve *Flying Game* gibi serilerde dil oyunlarına yönelen Kezban Arca Batıbeki, görsel imge ile yazıyı bir arada kullanmak suretiyle gösterenin ifade ettiği anlamı muğlak bir zemine çekmektedir. Gösteren ve gösterilen arasındaki ilişkinin dolaysızlığı

bu resimlerdeki farklı anlam katmanlarına işaret eder. Bu çalışmalar, izleyiciyi kendi önüne konan şifreleri çözdüğü ölçüde ilerleyebileceği entelektüel bir oyuna davet eder gibidir. Öte yandan zengin dokularla oluşturulmuş pentürel etkiler ve giderek yalınlaşan biçim dili, bu eserlerle sadece görsellik üzerinden ilişki kurmaya da olanak sağlar.

Farklı biçim anlayışlarının eklettik bir tavırla bir araya geldiği *Deep Blue* adlı resimde Batı kültürüne ait hazır imgeler kullanılmıştır. Kompozisyonun ortasında su ile dolu bir küvet içinde betimlenen kadın figürünün yalnızca başı ve bacakları görünmektedir. Küvetin içinden yukarıya doğru bir hamle yapan büyük balığın kuyruğu küvetin altından sarkmaktadır. Kadın, küvet, su ve balık imgeleri arasındaki ilişki gerçeklik algımızı zorlar. Bu üçlününün bir aradalığı ile oluşan göstergeler dizgesi, anlam dünyamızda bir gösterilene tekabül etmez. Gri tonlarında boyanmış olan bu gerçeküstü imgenin arka planında sıcak, soğuk ve nötr mavilerle dokulu bir yüzey oluşturulmuştur. Bu yüzeydeki bazı biçimlerin harf olabileceğini düşünürüz. Öte yandan balık imgesinin hemen üzerinde altın sarısı ve bakır tonları ile boyanmış olan “f-i-s-h” harfleri tanıdık bir kavramı “balık”ı işaret eder. Kompozisyonun sağ alt köşesindeki barkotun üzerinde, aynı renklerle boyanmış olan “y” harfi ise bu dilsel göstergenin balıksı (fishy) da olabileceğini ima ederek bir belirsizlik yaratır. Sağ alt köşede betimlenen barkot üzerindeki -çizgilerin kırılması ve deforme edilmesi ile oluşturulan- balık imgesi ise bu belirsizliği başka bir boyuta taşır. Burada gerek görsel imge olarak balığın kendi içindeki tutarsızlığı, gerekse dilsel imge olarak balığın kendine dair belirsizliği gösteren ile gösterilenin bir aradalığını sorunlu hale getirmiştir. Ancak barkottaki şifrenin görünür olması, gördüğümüz şeyin gördüğümüzden farklı bir şey olmadığını düşündürür.



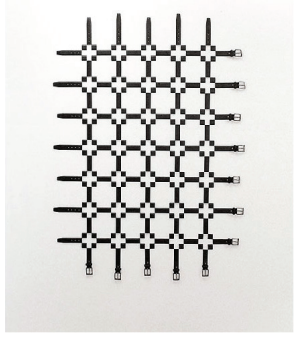
Resim 4: Ardan Özmenoğlu, “Mabel”, post-it kağıtlar üzerine karışık teknik, 60x100 cm. 2012

Ardan Özmenoğlu, özgün baskı tekniklerini farklı materyallere uygulayarak mekana özgü enstalasyonlar, resimler, transparan heykeller ve neon ışıklarla kavramsal işler yapmaktadır. Sanatsal ifadesi için en uygun olan malzemeye yönelen sanatçı, seçtiği malzemenin doğası, biçimsel özellikleri ve günlük yaşam içinde ifade ettiği anlamı da yapıtına katarak içeriğini güçlendirmektedir. Ardan Özmenoğlu'nun yapıtları ile bütünleşmiş görünen post-it malzeme, organik yapısı nedeniyle zamanla şekil değiştirmekte, kıvrılmakta ve bükülmektedir. Dolayısıyla eser, izleyici ile buluştuktan sonra bile canlılığını korumakta, dönüşmeye devam etmektedir. Öte yandan günlük yaşamın içinde bir “hatırlatma” geci olarak var olan bu malzeme, kalabalığın arasında farkedilmeyen, kaybolup giden ancak “değeri olanlara” işaret etmektedir. Ayrıca dayanıksız ve gelip geçici bir malzeme olan post-it kağıt kullanımının, sanat yapıtını her halükarda metaya dönüştürme eğilimde olan sanat piyasasının dinamiklerine yönelik bir eleştiri olduğu da düşünülebilir. Sanatçı eserlerinde taban olarak kullandığı bu malzemeyi görünür hale getirmek suretiyle göndergeyi göstergeye dönüştürmektedir. Böylece post-it malzemenin ima ettiği bütün anlamları eserine katarak konuyu zenginleştirmekte ve anlam katmanlarını çoğaltmaktadır.

Toplumsal bellekte yer etmiş reklam imgeleri, günlük yaşamın içinde karşılaştığımız basmakalıp sözler, sanat piyasasının dinamikleri ve sanatsal üretimin kendine ait sorunlar, sanat ve kültür tarihi ile resmi tarihe mal olmuş kişiler ve daha pek çok mesele Ardan Özmenoğlu'nun sanatsal üretimine konu olmaktadır. Özmenoğlu'nun tüm işlerinde belirgin bir mizah duygusu vardır. Bu duygu zaman zaman sanatın kendi varoluşuna, bazen de sergileme koşullarına yönelik bir ironiye dönüşmektedir.

Özmenoğlu *Mabel* isimli eserinde ortak belleğe kazınmış bir reklam imgesini yeniden imgeleştirmiştir. Baskı resim teknikleri kullanarak gerçekleştirdiği çalışmada Mabel çikolata ambalajının ön ve arka yüzü betimlenmiştir. Sağ tarafta oval bir çerçeve içine yerleştirilmiş genç kadın portresi Mabel markasının logosudur. Oval çerçevenin etrafındaki süslemeler, köşelerde yoğunlaşarak belli belirsiz bir çerçeve daha oluşturmaktadır; bunun altındaki yatay dikdörtgen çerçeve içinde ise büyük harflerle “mabel” yazmaktadır. Resmin sol yarısında ise ambalaj kağıdının arka yüzü betimlenmiştir. Burada Mabel

fırmasının künye bilgileri ile ürün barkodu yer almaktadır. Bu katmanda gösterilenin gösterene indirgenerek gösterenin içinin boşaltıldığını düşünebiliriz. Ancak, kullanılan baskı resim tekniğinin imkanları ve yüzeyde post-it malzemenin kullanılmış olması nedeniyle elde edilen dokusal tatlar ve soyutlamalar gönderge ile gösterge arasındaki nedensellik bağına yeniden güçlendirir.



Resim 5: Şakir Gökçebağ, "Harem I", Duvar enstelasyonu, 170x130 cm, 2010

Şakir Gökçebağ, gündelik yaşamın içinde karşılaştığı sıradan nesnelere kendisinde yaptığı çağrışımlardan yola çıkarak enstalasyonlar üretmektedir. Gökçebağ'ın eserlerinde kendi bağlamlarından uzaklaşan nesnelere sergiledikleri mekanla bütünleşerek yeni anlamlar üretirler. Çoğul bir anlam kapasitesini içinde barındıran bu eserler izleyiciye dünyayı algılamanın başka yollarının da olabileceğini düşündürür. Onları kendi konumları ve etraflarını saran nesnelere ilişkilerini sorgulamaya davet eder.

Yapıbozumcu bir tavırla ürettiği eserlerinde gönderge-gösterge ve gösteren-gösterilen arasındaki ilişkileri belirsizleştiren sanatçı, eksiltme-çoğaltma, boşluk-doluluk gibi karşıtlıkları oyunbaz bir tavırla sistemleştirmektedir. Nesneyi soyutlama ve yalınlaştırma eğilimi Gökçebağ'ın işlerini minimalist estetiğin formalist kanvasına yerleştirir. Öte yandan sıradan nesnelere sıradan ve basit çözümlerle sıradışı bir hale getirirken sürrealizmin alanına giren sanatçı, nesnenin anlamını değiştirip çoğaltmak suretiyle kavramsal sanatla ilişki kurmaktadır. Şakir Gökçebağ'ın formalist ve anti-formalist estetiğin dinamiklerini bir arada barındıran çoğulcu yaklaşımı, Doğu estetiğinin ve felsefesinin de izlerini barındırmaktadır. Zaman zaman kaligrafik unsurlar ve bezemeci yaklaşımın minimalist biçimle sentezlendiği bu işlerin barındırdığı

mizah duygusu Doğu'lu bir bakışın varlığını hissettirmektedir.

Şakir Gökçebağ'ın *Harem I* (2010) adlı duvar enstelasyonunda on iki adet kemer kullanılmıştır. Sözlük anlamı "deriden, kumaştan vb. yapılan, bele dolayarak iki ucu birbirine tokayla tutturulan bel bağı" olan bu nesne, bir yandan da erkek egemen kültürde eril güç, şiddet ve baskıyı imlemektedir. Sanatçı parçalara ayırdığı birimleri kaydırmak suretiyle yatay ve dikey düzlemde kesiştirerek bir araya getirdiği bu nesnelere, geleneksel yapıların pencerelerindeki demir kafesleri çağrıştıran bir imge oluşturmuştur. Bu demir parmaklıkların imlediği tutsaklık kavramı, kemerin yan anlamları ile birleşerek ataerkil sistemde kadın üzerine uygulanan baskı ve şiddete gönderme yapmaktadır. Gökçebağ *Harem I* adlı eserinde bir yandan bağlam değiştirmek suretiyle göstergenin anlamını değiştirmeye yönelmiş, bir yandan da gönderge ve gösterge arasındaki ilişkiyi birkaç katmanda dolaylımlamak suretiyle yapıtı çoğul okumalara açmıştır.



Resim 6: Resim 6: Judy Chicago, Akşam Yemeği Daveti (*The Dinner Party*) 1974-9, Karışık Teknik 17.6 x 12.8 x 0.9 m Brooklyn Museum, Brooklyn, NewYork

İlk kuşak feminist sanatçılardan biri olan Judy Chicago'nun 1974-1979 tarihleri arasında 400'den fazla gönüllü asistanla birlikte gerçekleştirdiği *Yemek Daveti* isimli enstalasyon, mitoloji ve tarihten 39 ünlü kadın için hazırlanmış bir ziyafet masasıdır. Üçgen masanın birinci kanadında tarih öncesi dönemden Roma İmparatorluğuna, ikinci kanadında Hıristiyanlığın başlangıcından Reformlara, üçüncü kanadında ise Amerikan devriminden feminizme kadar olan süreçte iz bırakmış kadınlara ayrılmış

özel birer yer bulunmaktadır. Her konuğa ait bölümde bir servis örtüsü üzerine seramik bir tabak, peçete, çatal, bıçak, kaşık ve kadeh yerleştirilmiştir. Üçgen oturma alanının ortasındaki zeminin beyaz sırlı seramik karoları üzerine tarihte iz bırakmış 999 kadının ismi altın yaldızla yazılmıştır (Fineberg, 2014, s.373).

Üçgen şeklindeki masanın her bir kanadında 13 oturma alanı bulunmaktadır. Bu rakam *Son Akşam Yemeği* temalı tablolarda betimlenen kişilerin sayısıdır. Ancak Hıristiyan ikonografisine göre bu yemeğe katılanların hepsi erkektir. Üstelik hepsi erkek olan sanatçıların ürettiği bu eserler, yüksek sanat kategorisinde değerlendirilmektedir. Erkeklerin *Son Akşam Yemeği*'ne karşılık bu *Yemek Daveti*, kültürel olarak yemek pişirme, temizlik ve sofraya kurma gibi işlerden sorumlu olan kadınlar için düzenlenmiştir. Sanatçı burada minör sanatlar olarak nitelendirilen ve kadın üretimi ile özdeşleştirilen dikiş, nakış, dokuma, örgü ve çini boyaması gibi teknik ve yöntemler kullanmıştır. Sürece dahil olan her türlü malzeme, teknik ve yöntem gösterge niteliğine bürünerek anlama katkısında bulunmaktadır.



Resim 7: Judy Chicago, "Akşam Yemeği Daveti", Detay

Ziyafet masasının üçgen biçimi bir yandan kadın cinselliğini, bir yandan eşitliği, bir yandan da hıristiyanlıktaki teslis inancını simgelemektedir. Masa üzerine serilmiş olan her bir servis örtüsüne çeşitli dikiş ve nakış teknikleri kullanılarak konuklardan birinin adı ile birlikte yaşam öyküsü, dramları ve başarılarını simgeleyen bezemeler işlenmiştir. Servis örtüsünün üzerine ise her konuk için özel olarak hazırlanmış seramik bir tabak, altın yaldızlarla işlenmiş peçete, çatal, bıçak, kaşık ve bir kadeh yerleştirilmiştir. Devasa boyutlardaki masada en dikkat çeken objeler canlı renkler kullanılarak boyanmış olan tabaklardır. Her konuk için özel olarak tasarlanmış bu

göz alıcı tabakların vulvamsı formları, işaret ettiği kadın cinselliğini, servis örtüsünde sembolik olarak anlatılan tüm yaşam öyküsünün önüne geçirirken, çini boyama tekniği ile gerçekleştirilen bezemeler anlamı yeniden muğlak bir konuma sürüklemektedir. Çünkü vulvamsı tabaklardaki çiçek ve kelebeği çağrıştıran bezemeler, fiziksel varlığın transformasyonu, yeniden doğuş, gelip geçicilik ve yaşam döngüsü gibi anlamların taşıyıcılığını yapmaktadır. Öte yandan masada oluşturulan kronolojik düzenin başlangıcında, yassı olan tabakların günümüze yaklaştıkça kademeli olarak heykelsi formlara dönüşmesi, kadınların hak ve özgürlük mücadelesinde kat ettikleri yolu simgelemektedir (Fineberg, 2014, s.374). Böylece göstergelerin işaret ettiği anlamlar kadın gerçeği ile ilişkili zıt kavramlar arasında gidip gelir.

Toplumsal cinsiyet rollerine dair her türlü simgenin kadın gerçeği merkeze alınarak yapıbozuma uğratıldığı bu çalışmada gösteren konumundaki her öge, göstergeli oluşturulan kavramı yıkma eylemine odaklanmıştır. Söylemez (2011), Akşam Yemeği Daveti'nde tarihsel süreçte kadınlığı temsil eden her türlü "simge"nin kadın ve dişilik kavramı arasındaki ilişkiyi sorunlu hale getirdiğini ifade etmektedir (s.5). Gösteren ve gösterilen arasında oluşturulan muğlak alan, anlamın kadın gerçekliği ile örtüşmesini engellemektedir.

Üretim süreçlerinin de yapıta dahil olduğu bu çalışmada yer alan her türlü gösterge birden fazla kavrama işaret etmekte; bu kavramların oluşturduğu farklı kombinasyonlar ise çoğul okumalara olanak sağlamaktadır. Davet masasının üçgen biçimi, masanın on üç kişi için hazırlanmış olması, seramik tabakların üzerindeki süslemeler, servis örtülerine işlenmiş olan yaşam öyküleri, işbirliğine dayalı üretim süreçleri, ve bu süreçlerde minör sanatların kullanılmış olması birer gösterge niteliği taşımaktadır. Ancak her bir gösterge bir yandan kadın cinselliğine, bir yandan yaşamın gelip geçiciliğine, bir yandan da erkek egemen toplumda kadının her alanda verdiği varolma mücadelesine işaret etmektedir. İçinde çoğul anlam kapasitesi barındıran kurgu bu haliyle bir matris tablosunu çağrıştırmaktadır. Öte yandan göstergelerin referans verdiği kavram, olgu ve gerçekliklerin kendi aralarında giriştikleri rekabet anlamı belirsizleştirmekte ve yapıtın biçim üzerinden okunmasına yol açmaktadır. Başka bir deyişle gösterilen gösterene indirgenmektedir. Judy Chi-

cago Derrida'nın bir eleştiri yöntemi olarak geliştirdiği yapıbozum tekniğinin dinamiklerini kullanarak bir yandan sanat dünyasının bir yandan da yaşamın içindeki ikilemleri feminist bir duyarlılıkla deşifre etmektedir.



Resim 8: Gülsün Karamustafa, "Fragmanları Fragmanlamak", çeşitli sayıda fragman, herbiri 15x20 cm. / 15x15 cm. enstalasyon görüntüsü, 1999

1980'li yıllarda "yüksek sanat" olarak nitelendirilen pentür geleneğine kitsch unsurlarla müdahale eden Gülsün Karamustafa'nın eserlerinde göç olgusuyla birlikte güçlenen arabesk kültür, sosyolojik bir incelemenin görsel metaforları gibi ele alınmıştır. Sanatçının 1990'larda ürettiği çalışmaları birbirine bağlayan kavram ise oryantlizmdir. Gülsün Karamustafa *Fragmanları Fragmanlamak* (1999) isimli çalışmasında oryantlist resim repertuarına ait eserlerden aldığı kadrajları, bir araya getirerek sergilemektedir. El, ayak, göğüs, kalça ya da portrenin bir bölümü gibi kadın bedenine ait parçalar sunan bu kadrajlar, seramik karolar gibi aralarında boşluklar bırakılmak suretiyle düzenlenmiştir. Duvardan zemine doğru yayılan bu düzenleme, İslam coğrafyasına ait geleneksel yapılarıdaki bezeme mantığını çağırıştırır. Öte yandan karton üzerine lazer baskı yapılarak büyütülen imgelerin çokluğu izleyicide mekanik bir etki yaratmaktadır.

Harem kadınlarının yapay bir gösterimini sunan oryantlist resimler, Karamustafa'ya göre son tahlilde arzu ile ilgilidir. Bu resimlerdeki kadınlık durumunu yapıbozuma uğratan sanatçı, erkek sanatçılar tarafından erkek izleyiciler için üretilmiş olan oryantlist eserlerde bireyselliği yok

edilen kadının mutlak denetim ve emre amadeliğinin nesnesi haline gelmesini deşifre eder. Öte yandan close-up yöntemi ile kadın cinselliğine yapılan vurgu, çağdaş dünyanın herşeyi arzu nesnesine indirgeyen pornografi algısına gönderme yapar (Heinrich, 2007, s.83).

Doğu-Batı, kadın-erkek, parça-bütün, boşluk-doluluk, açık-koyu gibi karşıtlıkların bir araya gelerek anlamları açtığı ve çoğul okumalara olanak sağladığı bu yapıt, kimlik ve beden algısındaki parçalanma ve öznenin yok oluş sürecine dairdir. Karamustafa göstergelerin bağlamını değiştirmek suretiyle başka anlamlara evrilmesinin önünü açmış; gösterge dizgesine eklediği yeni unsurlarla anlam katmanlarını çoğaltmıştır. Bu nedenle *Fragmanları Fragmanlamak* ne sadece kadınla, ne Doğu ile ne de kimlikle ilgili değildir. Hem Doğulu hem de Batılı kadınların kadınlık durumu; öteki üzerinden kendini algılayan Doğu ve Batı; sadece geçmişte değil, çağdaş dünyada da bireysel kimliklerin yok oluşuna dair söylemler içermektedir.

Sonuç

Bir üst yapının dayattığı her türlü doğru ya da hakikatin sorgulandığı, bireyselliklerin ön plana çıktığı ve çoğulluğun hakim olduğu günümüz dünyasında, sanat da her yönüyle çoğulcu bir görünüme bürünmüştür. Çoğulluk kavramı hem çok dilli bir sanat ortamına işaret etmekte, hem de birden çok disiplini ve medyayı kullanarak kendini ifade eden sanatçı türünün yaygınlaşmasını ima etmektedir. Öte yandan bu çoğul görünüm, disiplinlerarasılık ve çoklu estetik kavramları ile zenginleşmekte ve birden fazla medyumun bir arada kullanıldığı video, resim, enstalasyon, heykel vs. arasında salınan melez yapılar giderek popülerlik kazanmaktadır. Sanat yapıtının sabit ve değişmeyen bir anlamı olduğu yönündeki klasik düşünce ise çoktan terkedilmiş; metnin çoğul anlam üretme kapasitesine vurgu yapan postyapısalcılar, sanat yapıtının anlam evrenini çoğulluğa açmıştır.

Sanat yapıtını sonsuz anlam üreten bir organizma olarak ele alan postyapısalcı yaklaşım; yaratıcı özne olarak sanatçının kullandığı biçimsel araçların onun bireysel kararlarını aşarak farklı anlamlar üretebileceği gibi; farklı bireysel arka planlara sahip izleyicilerin; sosyo-kültürel çevre, coğrafya ve zamanla birlikte değişen algıların; ve hatta yapıtın bulunduğu/sergilendiği fiziksel mekanın farklı okumalara olanak tanıyarak anlamı çoğaltacağı görüşünü desteklemektedir.

Postmodernizmin eleştirel söylemi olarak kabul edilen yapıbozumculuk, esasen bir metin okuma ve anlama yöntemi olarak geliştirilmiştir. Ancak bu yöntem, sadece sanat yapıtlarında değil sosyal yaşama dahil olan her türlü yapı içindeki ikilem ve çelişkilere odaklanmaktadır. Derrida, ikili karşıtlıklar üzerine kurulmuş olan Batılı düşünce geleneğinin bir değerler hiyerarşisi oluşturarak, anlamı sabitlediği görüşündedir. Bu nedenle üstü örtülmüş, bastırılmış yada dışarıda bırakılmış olanları açığa çıkartmak için tüm yapıların işleyişini çözmeye yönelmiştir.

Metnin anlamını çözebilmek için metinde olmayanla, söylenmeyenle ilgilenen yapıbozum yöntemi, çağdaş sanat pratikleri üzerinde de etkili olmuş ve hem yaşamın içindeki ikilemleri ortaya çıkartmaya hem de “sanat” yapıtının kurgulanma sürecine odaklanarak gönderge-gösterge ve gösteren-gösterilen arasındaki muğlak alanları deşifre etmeye yönelik yapıbozumcu eserler üretilmiştir. Sonuç olarak Derrida'nın geliştirdiği yapıbozum yöntemi, bize gerçek yada hakikat diye sunulan herşeyin göreceli olduğunu; anlamın sabit olmadığını, bağlam değiştiğinde göstergelerin yeni anlamlar üretebileceğini söylemekte; ne yaratıcı öznenin ne de izleyicinin belirli bir anlamı ikame edemeyeceğini hatırlatmaktadır.

Kaynakça

- Altuğ, T. (2001). *Dile Gelen Felsefe*, İstanbul:Yapı Kredi Yayınları.
- Bircan, U. (2015). “Saussure’de Dil, Dilbilim ve Göstergebilim”, *Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*, 13 (25) s. 43-66.
- Çalikoğlu, L. (2008). *Çağdaş Sanat Konuşmaları-3 90’lı yıllarda Türkiye’de Çağdaş Sanat*, İstanbul:Yapı Kredi Yayınları
- Derrida, J. (1994). *Göstergebilim ve Gramatoloji*, (T. Akşin Çev.). İstanbul: Afa Yayınları
- Derrida, J. (2014). *Gramatoloji*, (2. Baskı). (İ. Birkan Çev.). Ankara: Bilgesu Yayıncılık
- Erdemci, F., Germaner, S., Koçak, O., Germaner, Semra., Öndin, Nilüfer., Öztürk, Rana., Pelvanoğlu, Burcu., Rona, Zeynep., Yayıntaş, Arzu., Yıldız, Esra.(2008). *Modern ve Ötesi: 1950-2000* (Genişletilmiş 2. Baskı). (L. Amado, N. Dikbaş, V. Holbrook Çev.) İstanbul:

İstanbul Bilgi Üniversitesi

- Fineberg, J. (2014). *1940’tan Günümüze Sanat* (S. A. Eskier, G. E. Yılmaz Çev.). İzmir: Karakalem.
- Hançerlioğlu, O. (2016). *Felsefe Sözlüğü* (24. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi
- Harvey, D. (1999). *Postmodernliğin Durumu* (2. Baskı) (S. Savran Çev.). İstanbul: Metis
- Heinrich, B. (2007). *Gülsün Karamustafa: Güllerim Tahayyüllerim*, İstanbul:YKY
- Hekman, S. (1999) *Bilgi Sosyolojisi ve Hermeneutik* (B. Balkız Çev.). İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Kantarcıoğlu, S. (2009). *Edebiyat Akımları Platon’dan Derrida’ya*, İstanbul: Paradigma Yayıncılık
- Sarup, M. (2004). *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm*, (2. Baskı) (A. Güçlü Çev.). Ankara: Bilim Sanat Yayınları
- Saussure, F. de (2001). *Genel Dilbilim Dersleri*, (Çev. B. Vardar). İstanbul: Multilingual.
- Selvi, Y. (2014). “Feminist Teori ve Sanat Üzerinde Derrida Etkisi: Yapıbozum”. *İdil*, 3 (11), s.79-98.
- Söylemez, M. (2011). “Feminist Sanat ve Yapısöküm Kadın İmgeleri”. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (8) s. 1-10
- Ward, G. (2014). *Postmodernizmi Anlamak* (T. Göbekçi Çev.). İstanbul: Optimist
- Zariç, M. (2014). “Göstergebilim ve Yapıbozumdan Postmodernist Yapısal Eleştiriye” *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, (9) s. 751-767.

Görsel Kaynaklar

Resim 1: John Frederick Peto, “Hepimizin Uğruna Yarıştığı Kupa 4” (The Cup We All Race 4), 1900, t.ü.y. 64.8 x 54.6 cm. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%27The_Cup_We_All_Race_4%27_by_John_Frederick_Peto.JPG

Resim 2: Jasper Johns, “Aptalın Evi” (Fool’s House), 1962, t.ü.y

ve objeler, 182,9 x 91,4 cm. http://everypainterpaintshimself.com/article_images_new/JohnsFoolsx1R.jpg

Resim 3: Kezban Arca Batıbeki, Deep Blue, t.ü.y.b. / kolaj, 50 x 50 cm. Sanatçının İzniyle

Resim 4: Ardan Özmenoğlu, “Mabel”, post-it kağıtlar üzerine karışık teknik, 60x100 cm., 2012. Sanatçının İzniyle

Resim 5: Şakir Gökçebağ, “Harem I”, duvar enstalasyonu, 170x130 cm., 2010. Sanatçının İzniyle

Resim 6: Judy Chicago, Akşam Yemeği Daveti (The Dinne Party) 1974-9, Karışık Teknik 17.6 x 12.8 x 0.9 m Brooklyn Museum, Brooklyn, NewYork, <https://i.pinimg.com/originals/ea/e5/95eae595b41a29b34414626b535364316c.jpg>

Resim 7: Judy Chicago, “Akşam Yemeği Daveti”, Detay <https://i.pinimg.com/originals/29/c5/fd/29c5fdd5d93f69f47602e69412073978.jpg>

Resim 8: Gülsün Karamustafa, “Fragmanları Fragmanlamak”, çeşitli sayıda fragman, herbiri 15x20 cm. / 15x15 cm. enstalasyon görüntüsü, 1999. Sanatçının İzniyle