

**T.C
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANA BİLİM DALI
RESİM BİLİM DALI**

**SOSYOLOJİK BİLEŞENLER BAĞLAMINDA
ENSTALASYON SANATI:
CHIHARU SHIOTA ESERLERİNİN İNCELENMESİ**

Emine ADIBELLİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**DANIŞMAN:
Dr. Öğr. Üyesi. Ömer Tayfur ÖZTÜRK**

KONYA-2022

**T.C
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANA BİLİM DALI
RESİM BİLİM DALI**

**SOSYOLOJİK BİLEŞENLER BAĞLAMINDA
ENSTALASYON SANATI:
CHIHARU SHIOTA ESERLERİNİN İNCELENMESİ**

Emine ADIBELLİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**DANIŞMAN:
Dr. Öğr. Üyesi. Ömer Tayfur ÖZTÜRK**

KONYA-2022

 KONYA	T.C. NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü	 NECMETTİN ERBAKAN KONYA ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
--	---	---

BİLİMSEL ETİK SAYFASI

Öğrencinin	Adı Soyadı	Emine ADIBELLİ		
	Numarası	18811901021		
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Resim Ana Bilim / Resim Bilim Dalı		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans	X	
		Doktora		
Tezin Adı	SOSYOLOJİK BİLEŞENLER BAĞLAMINDA ENSTALASYON SANATI:CHİHARU SHİOTA ESERLERİNİN İNCELENMESİ			

Bu tezin hazırlanmasında bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

Emine ADIBELLİ

Öğrencinin Adı Soyadı

İmzası

 KONYA	T.C. NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü	 NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ KONYA SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
--	---	---

ÖZET

Öğrencinin	Adı Soyadı	Emine ADIBELLİ		
	Numarası	18811901021		
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Resim Ana Bilim / Resim Bilim Dalı		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans	X	
		Doktora		
	Tez Danışmanı	Dr. Öğr. Üyesi Ömer Tayfur ÖZTÜRK		
Tezin Adı	SOSYOLOJİK BİLEŞENLER BAĞLAMINDA ENSTALASYON SANATI:CHIHARU SHIOTA ESERLERİNİN İNCELENMESİ			

Sanatın başlangıç noktası olarak şu anda varsayılan mağara resimlerinde bulunan resimlerde bile insanın bir şey anlatma gereksinimi olduğu görülmektedir. Yapılan av resimleri, insanların formları ise buldukları dönem içerisinde yaşayan toplumların yapısını, nasıl yaşadıkları ve neyle beslendikleri hakkında bilgi vermektedir. Sanat nesnesi hem belge niteliğini taşıırken bir yanda da toplumun içerisinde bulunduğu sosyolojik kültürel yapının dinamiklerini de bizlere ifade etmektedir. Sanatın içerisinde gizil bulunan sosyolojik yapının var olduğunu bilmekteyiz, yalnız bunların imgesel bağlamda nelere gönderme yaptığını ve hangi totem, inanç, din, sistem gibi durumlardan esinlendiğini anlamak ilk etapta çok kolay olmamaktadır. Bu durum da sanatın anlamı yokmuş gibi ve yerleştirmede kullanılan nesnelerin seçiminin neye dayanarak seçildiği ile ilgili bir probleme sebep olmaktadır. Ortadan bu problemi kaldırmak, sanat eserinde sosyolojik bağıntı bulunan kilit nesnelere ortaya çıkarmak için bu çalışmada Algirdas Julien Greimas'ın çözümleme yönteminden yararlanılarak Chiharu Shiota sanatçısının eserlerinden hareketle sosyolojik bağlamda bulunan imgelerin incelenmesine olanak sağlamaktadır.

Anahtar Kelimeler

Sosyoloji, Göstergibilim, Nesne, Göstergibilim, Enstalasyon

 KONYA	T.C. NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü	 SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
---	--	---

ABSTRACT

Author's	Name and Surname	Emine ADIBELLİ		
	Student Number	18811901021		
	Department	Painting Department / Painting Department		
	Study Programme	Master's Degree (M.A.)	X	
		Doctoral Degree (Ph.D.)		
	Supervisor	Dr. Öğr. Üyesi Ömer Tayfur ÖZTÜRK		
Title of the Thesis/Dissertation	INSTALLATION ART IN THE CONTEXT OF SOCIOLOGICAL COMPONENTS: EXAMINATION OF CHIHARU SHIOTA WORKS			

As the starting point of art, it is seen that people have a need to tell something even in the paintings found in cave paintings that are currently assumed. The hunting pictures and the forms of the people give information about the structure of the societies living in their period, how they lived and what they were fed. While the art object has the quality of a document, it also expresses the dynamites of the sociological cultural structure in which the society is located. We know that there is a sociological structure hidden in art, but it is not easy at first to understand what they refer to in the imaginary context and which totems, beliefs, religions and systems they are inspired by. This situation causes a problem as if the art has no meaning and on what basis the selection of the objects used in the installation is chosen. In order to eliminate this problem and to reveal the key objects with sociological relations in the work of art, this study provides the opportunity to examine the images in the sociological context, based on the works of Chiharu Shiota, by using the analysis method of Algirdas Julien Greimas.

Keywords

Sociology, Semiotics, Object, Semiotics, Installation

İÇİNDEKİLER

Bilimsel Etik Sayfası	i
Özet.....	ii
Abstract.....	iii
İçindekiler	iv
Önsöz	vi

BİRİNCİ BÖLÜM GİRİŞ

1.1 Araştırmanın Konusu ve Problem Durumu	4
1.2 Araştırmanın Amacı	5
1.3 Araştırmanın Önemi.....	5
1.4 Yöntem.....	5
1.5 Sınırlılıklar	5

İKİNCİ BÖLÜM KURAMSAL ÇERÇEVE

2.1 Sanat Nedir?	7
2.2 Sanat Sosyolojisi	8
2.3 Enstalasyon (Yerleştirme) Sanatı.....	10
2.4 Sanat Eleştirisi.....	17

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM GÖSTERGEBİLİM KURAMI

3.1 Göstergebilim Kuramı.....	19
3.2 Göstergebilim Öncüleri.....	22
3.2.1 Ferdinand de Saussure.....	22
3.2.2 Charles Sanders Peirece	26
3.3 Göstergebilim Anlamlandırma.....	30
3.3.1 Terimler ve Temel Kavramlar.....	33
3.3.3.1 İmge.....	33
3.3.3.2 Algı.....	34
3.3.3.3 Görsel Algı	35
3.3.3.4 Simge.....	36
3.3.3.5 Kod (Düzyü)	37
3.3.3.6 Gönderge	37
3.3.3.7 Düzanlam.....	38
3.3.3.8 Yananlam.....	38
3.3.3.9 Yapısalcılık.....	40
3.3.3.10 Yapısökümcülük (Yapıbozumculuk)	41
3.4 Paris Göstergebilim Okulu ve Algirdas Julien Greimas'ın Çözümleme Kuramı	42
3.4.1 Betisel Düzey	44
3.4.2 Anlatısal Düzey	45
3.4.3 İzleksel Düzey.....	47

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM BULGULAR VE YORUM

4.1 Chiharu Shiota Biyografisi	50
--------------------------------------	----

4.2	Chiharu Shiota Eserlerinin Greimas'ın Göstergebilim Kuramına Göre Eser	
	Çözümlenmeleri.....	52
4.2.1	The Kay In The Hand, 2015.....	52
4.2.2	Internal Line, 2019	61
4.2.3	The Locked Room, 2016.....	70
4.2.4	In Silence, 2011	77
4.2.5	Letter of Thanks, 2015	86
	Sonuç	94
	Kaynakça	98
	Görsel Kaynakça	101



ÖNSÖZ

Enstalasyon çalışmasındaki sosyo- kültürel yapıyı ele almamın en temel sebebi, insanların toplumlar içerisinde yaşadıkları düzende kalıtsal olarak bazı durumları özümserler. Özümstedikleri bu durumu hiç olmamış gibi sayıp hareket edemezler. Hayatlarının muhakkak bir yerlerinde bu durumun izi görülmektedir. Sanatın da, hayat içerisinde daima bir hareket halinde olan yaşamın etkilerini ifade etmekte bir yer açtığını düşünüyorum. Sanatın içerisinde bir kavram olarak ise enstalasyon çalışmalarını almam, kullanılan gündelik nesnelere bizde bıraktığı hangi bağdaşım ile ilgili olduğunu ifade etmede güçlü bir yapısı olduğunu düşünüyorum. Bu düşüncelerden hareketle yola çıkaran sanatın sosyolojik bağlamındaki etkilerini incelemeyi ele aldım.

Tez çalışma sürecinde hiçbir zaman desteklerini esirgemeyen, her daim yanımda olan annem Ragibe Demir'e ve babam Hüsameddin Demir'e, benimle beraber tez çalışma sürecinin başından sonuna sancıyı yüklenen çok sevgili eşim Mertkan Adıbelli'ye çok teşekkür ederim. Sürecin doğru bir şekilde yön bulması için bilgi birikimlerini esirgemeyen Dr. Öğr. Üyesi Ömer Tayfur Öztürk hocama minnet ve şükranlarımı sunarım.

Emine ADIBELLİ

Konya-2022

BİRİNCİ BÖLÜM

1. GİRİŞ

Sanat kelimesinin tam olarak kabul edilen bir terimi, cevabının olmadığı bilinir. Ancak antik Yunan'da özellikle Platon'un düşüncesinde sistematik hale gelen sanat tanımı, mimesis ya da taklitle özdeş bir temsil aracı olduğunu ifade eder. Yalnız bu tanım 19. yüzyıl insanın kendini ifade etme ya da kimlik nasyonun bir dışavurumu, olayları bir perspektifinin anlatım haline gelmiştir. 20 yüzyıl' dan sonra ise kavramsal sanatta olduğu gibi, içeriğin biçimin önüne geçtiği tamamen farklı bir sanat oluşturduğu için sanat tanımı daha büyük bir problemlile hale gelmiştir (Değirmenci, 2017:3). Böylece sanat kelimesi, bir anlam içerisinde sınırlandırılması mümkün olmayan bir terim haline bürünmüştür.

1940'lı yıllar sonrası ortaya çıkan soyut dışavurumculuk ile beraberinde sanatın tuval üzerine klasik yağlı boya çalışması etkinliğine her ne kadar devam etse de ket vurmuştur. 18. yüzyıl da gelişen teknoloji ile beraber toplum yapısının gelişmesi ile beraberinde sanat hiç bilinmez bir nesnelere üzerinden anlatmaya doğru evrimleşmiştir. Sanat kendi anlatımını tamamen tinsel bir anlatım ve toplumdaki beslenen nesnelere üzerinden anlatılmaya yönlendirmiştir. Özellikle kendini belirgin bir şekilde gösteren 1960 yıllarında ortaya çıkan avangart hareketleri ile beraber kendini çok farklı başlıklar altında geliştirmiştir. Çağdaş sanatı içerisinde dâhil olan (Minimalizm, Arte Powera, Body Art, Happeningler (oluşumlar), Enstalasyon, Süreç Sanatı, Fluxus vb.) başlıklarla beraber sanatın teknolojinin büyümesi ile kendini sabit olmayan sürekli devinime sahip olan metaya çevirmiştir. Bu da sanatın teknik bir manasını açıklamakta zorlaştırmış ve böylece sözlük manasına sığmamıştır.

Sanatın kendini ifade ediş biçiminde tinsel durumun varlığı üzerinden yürütmüştür. Kavramsal sanatta nesnelere kullanılmaya başlanması, nesnenin metanın dışına çıkıp onun tinsel manasına inerek kullanmayı da beraberinde getirmiştir. Enstalasyon (Yerleştirme Sanatı) kendini nesnelere konumlandırış biçimleriyle özel olarak anlamlandırma ve düzenlemedir.

“Enstalasyon belli bir mekânı kurgulamaya; anlam ve algı düzleminde birbirleri ve içinde buldukları mekânla ilişkili nesnelere bir arada sergilenmesine dayanan sanat tarzı. Bu sanat eserleri, belli bir yer için tasarlanır, orada sergilenir ve

sergilendikten sonra sökülür. Daha çok kavramsal sanat ve ready-made ile ilişkilendirilir” (Keser, 2005:115). Öncelikle kavramsal sanatı açıklayacak olursak; sanatın nesne yerleştirmesiyle beraber 60’lı yıllarda geleneksel yapının bozuma uğraması, alışlageldik sanat anlayışının dışına çıkıyor olan sanat nesnelere için kullanılan terimdir. Sanatın bu alışlageldik kuralların dışına çıkması ise en temelde fikir oluşumunun varlığını ve sanat eserini üretmede bu oluşumun önemini vurgulamaktadır.

Sanatın içeriğine felsefenin, sosyal yapının en temel yapı taşlarının, anlatımının ve ide kavramının kendini güçlü yapan yapısı sayesinde sanatçılar alternatif sanat arayışlarının ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Geleneksel anlatımın dışında olan enstalasyon (yerleştirme) sanatı ise sanatçılar tarafından sıkça uygulanan yönelim olmuştur.

Enstalasyon kendini göstermede öncelikle kurgusal mekânın seçimi yapılmaktadır. Bu noktada çoğu kez mekânlara konumlandırılan nesne seçiminde mekânın her ne kadar konumu çalışmada farklılıklara sebep olsa da mimarinin yapı unsurları da göz önünde bulundurularak nesnenin en temelde yaratıcı yani sanatçıda sosyal mana olası, kişinin içerisinde bulunduğu toplumu anlatan motif, nesne, renk, materyal kullanımından ilerlediği görülmektedir.

Enstalasyon sanatının içeriğinde felsefenin, sosyal yapının yapı taşlarını oluşturan düşüncelerin, obje ve sanatı mekânı sınırsızlaştıran, izleyiciyi eylem içerisinde pasif aktif şekilde konumlandıran, farklı disiplinler (ses, görüntü, performans, heykel, mimari, şiir vb.) ile birleştirerek sanat içerisinde kendini ifade etmede her alan içerisinde kullanılan bir dile sahip kılmaştır. Yerleştirme sanatı içerisinde yaşadığımız toplumun kültürel dokusu, tarihi benlikleri, toplumun menfaatleri, kültürü hakkında bilgiler vererek mekân ile ilişki kurarak var olmuştur (Yavuz, 2019:3).

Enstalasyon sanatına felsefi ve sosyal kültürel yapının etkisini gösterme noktasından bakıldığında; bir objenin, heykelin ya da kavramsal bir önermeye bağlı olarak o yerin konumunu, fiziksel özellikleri ve tarihsel bağlam çerçevesinde anlamını oluşturan sanat anlayışıdır (Özdamar, 2003:20). Yerleştirme sanatının içinde kültürel kalıtımı görmek yeterli değildir her zaman. Bazen sanatçıların yaşadığı en küçük birim olan aile birimi içerisinde olan kültürel dinamiklerin ise

sanat objelerinin incelenmesi ve analiz edilmesi sanat nesnesine farklı bir boyuta götürmektedir.

“İnsanların sanatları öğrenmeleri, fitratlarına göre farklılık gösterir. Onların tabiatlarının farklılığı ise doğumlarıyla ilgilidir” (Eren, 2017:8). Doğumlarının nerede gerçekleşmiş, hangi kültüre doğduklarıyla alakalıdır aslında. Bu nokta da sanat sosyolojisi, kültürün sanata yansımaya farklı bir perspektiften bakış atarak incelemektedir. Sanatı sadece beğendiğimizi söyleyerek sanat nesnesi hakkında kaniya varmak sanatı topyekûn yanlış anlamaktır (Kuspit, 2010:39). Sosyoloji ise sanat eserini incelemede sanat, sanatçı ve sanat eseri kelimelerini ana başlık olarak ele alıp irdeleme göstermektedir. Kavramların ortaya çıkış şekilleriyle, sanat eserinin en temelde ne olarak kullanıldığı örneğin ortaçağ ikonlarında dini ritüellerde kullanılan imgelerin sanat tarihçileri ile beraber neden sanat olarak nitelendirildikleri, toplumda yatan ana düşünce, kültürel tutumları ne yönde, sanatı ele alış şekilleri nasıldır gibi sorularla sanat eserini analiz etmektedir.

Adorno'da¹ sanatı içine doğduğu toplumla ilişkilendirir. “Sanat toplumsal eğilimlerin dışavurumunu ve yansımadır. Fakat sadece bu yansıma ile ifade edilemez. Sanat aynı zamanda toplumu aşmalı, mevcut toplumdan çok daha iyi bir topluma ulaşmak için rehberlik etmelidir. Sanat eserini anlamaya çalışan her girişim eserin toplumsal içeriğini araştırmalıdır. Eserin topluma ne şekilde bağlı olduğunu, toplumun bütününe eserde nasıl ortaya çıktığını araştırmalıdır” (Theodor, 2004:118).

Sanatın sosyoloji temelli incelemede önemli bir başlık olduğunu ifade eden Baltacıoğlu ise sanatçıyı şu şekilde açıklamaktadır; İnsan artist bir hayvandır. İnsanı artist yapan sosyal duyuş ve duyuşun nakil aracı olan eğitimidir (Soykan, 2019:27).

Michael Baxandall'ın sanat eserinin incelenmesinde görme kültürü olan eser incelemesinde ise ilk vurguladığı durum eserde kullanılan ruhsal duruma yönelik bir analiz gerçekleştirmesinin ardı sıra en son basamak olarak da toplumsal kültürün sanatın içerisinde nasıl yer aldığını göstermiştir (Heinich, 2017:43).

Sanatın ilk ortaya çıkış şekliyle beraber bir bütün olarak günümü de dâhil edilerek bakıldığında sanatın bir dışavurumda araç olarak kullanıldığı, yaşayan ve

¹Gerçek adıyla Theodor Wiesengrund Adorno. Toplumbilimci ve felsefecidir. Frankfurt Okulu “Eleştiri Kuram'ın” felsefi mimarlarından.

düşünen canlıların ise kendi seslerinin var olduğu sanatı bir çerçeve içerisine sıkıştırmadan özgürce ifadelerinde bir araç olarak kullanılan metaya dönüşmüştür. Entelektüel bir çağdaş dünyada ise sanat nesnesinin izleyici tarafından izlendiği anın sadece beğeni algısına göre yorumlamanın eksik bir anlatım olduğu göze çarpmaktadır. Bu durumda sanatın derin bir incelemeye tabi tutulması gerektiği. Eser incelemesi yapılırken sanat eserinin bir obje olarak değil de sanatçının duygu, tinsel faktörler, toplumun kişiye yüklemiş olduğu sorumlulukları, toplumun kültürel düzeyi, kültürel yapı taşları, öğrenilen örf ve adetlerin sanatın içerisine yansımaları ele alınmadan düz bir düzlemde inceleme yapmanın mümkün olmadığı görülmektedir. Bu bağlamda incelendiği zaman “Sosyolojik Bileşenler Bağlamında Enstalasyon Sanatı: Chiharu Shiota Eserlerinin İncelenmesi” başlıklı bu çalışmada enstalasyon sanatı hareketi bağlamında üretilen eserlerin oluşum sürecine etki eden sosyokültürel söylemlerin sanat sosyolojisi bağlamında değerlendirilmesi, özellikle Chiharu Shiota sanatçı eserlerinin üzerinden inceleme yapılması enstalasyon çalışmalarında objelerin kullanımda hangi kültürel eksenin olduğunu ortaya çıkarmak açısından önem arz etmektedir.

1.1. Araştırmanın Konusu ve Problem Durumu

Sanatta var olan göstergelerin anlamlandırılmasını gerçekleştirmek için göstergebilim kuramı güçlü bir çözümleme potansiyele sahip olduğu söylenebilir. Bunun yanı sıra enstalasyon sanatının, sanatın varoluşunun ilk anlarından itibaren var olan biçimselliği terk etmesinin sebebinin araştırılması ve enstalasyon sanatının anlaşılması için sosyolojik olarak incelemenin yapılması gerekmektedir. Bu çalışmada “sanatçı, nesne, mekan ve izleyici” tarafından oluşturulan enstalasyon çalışmalarının çözümlenmesi ve eserler üzerinde sosyolojik bağıntıyı merkeze alan bir bakış açısı ortaya koymuştur. Bir arada yaşanan insan toplumlarındaki sosyolojik kültürün sanata yansımaları, oluşum sürecinde sosyolojik yapının sanata yansımalarının enstalasyon sanatçı ve eserleri üzerinden inceleme yapılması gerekmektedir. Araştırmanın problem cümlesi “Sosyolojik Bileşenler Bağlamında Enstalasyon Sanatı: Chiharu Shiota Eserlerinin İncelenmesi” dir. Bu bağlamda Chiharu Shiotanın farklı yıllarda üretmiş olduğu beş enstalasyon çalışması göstergebilimsel açıdan çözümlenmeye çalışılmıştır.

1.2. Araştırmanın Amacı

Günümüz sanatı farklı biçimlerle karşımıza çıkmaktadır. Kavramsal alt yapıya sahip, nesnelere üzerinde farklı metaforları barındıran bir süreç ortaya konulmaktadır. Eserler içerisine gizli olan kodlar ve bireyin içerisinde yaşadığı toplumun izlerini, Chiharu Shiota'ın belirlenen enstalasyon çalışmaları üzerinden A.J. Greimas'ın göstergebilimsel çözümleme yöntemi kullanarak sanatçının eser üretimindeki gizli olan sosyo- kültürel yapı bileşenlerinin ortaya çıkarılması amaçlanmıştır.

1.3. Araştırmanın Önemi

Duchamp'dan sonra ortaya çıkan sanatın geleneksel yapıdan ayrılmasının ardından sanat kendi içerisinde kaotik bir döneme girmiştir. Nesnelere estetik beğeni, güzellik anlayışı gibi geleneksel sorgulama ve sanat eseri üretimindeki temalar yerini duyguya, sosyo-kültürel yapının aktarımını sağlayan gibi kavramların kendini gösterdiğini görmekteyiz. Sanat eserlerinin çağdaş sanatla beraber içerisinde birçok anlamı barındırdığını yaşadığımız evren içerisinde herkes bilmektedir. Yalnız sanat galerilerinde sergilenen bu eserlerin anlama, alımlama düzeyinde bir düşünce olmaktadır. Bunun en baş sebebi olarak nesnelere form değiştirilmesi ve sanatçının eser içerisine gizlemiş olduğu kodlardır. Sanatın içerisine gizlediği bu ifadelerin doğrultusunda ise Greimas'ın çözümleme yöntemi sanat eserinde uygulanabilir duruma gelmiştir. Bu bağlamda ise enstalasyon çalışmalarının okunması üzerine ve Greimas'ın göstergebilimsel çözümleme yönteminde az kullanılması bu çalışmayı önemli kılmaktadır. Göstergebilimsel ve sosyoloji biliminden faydalanılarak enstalasyon incelemelerin gerçekleşiyor olması sanatta sosyolojinin etkisini görmek açısından bir kaynak oluşturması durumunda çalışmanın önemi vurgulanabilir.

1.4. Yöntem

“Sosyolojik Bileşenler Bağlamında Enstalasyon Sanatı: Chiharu Shiota Eserlerinin İncelenmesi” başlıklı çalışmada öncelikle sosyoloji ve enstalasyon terimlerini ele alarak evrensel çerçevesi belirtilmiştir. Kavramların ifadesine yer verilirken enstalasyon sanatçısı olarak bilinen Chiharu Shiota üzerinden çalışmanın göstergebilim kuramına göre inceleme yapılmasına başlık açılmıştır. Shiota adlı sanatçının belirlenen beş çalışması ise tezin örneklemini oluşturmaktadır. Eserlerin göstergebilim kuramına göre incelenmesi ise sanat eserlerinin alımlanmasında bir durumu ortaya koymuştur.

Teorik verilerin toplanması sürecinde tarama yöntemi kullanılmıştır. Tez başlığını içerisine dâhil eden anahtar kelimelerin ışığında çalışmaya doğrudan ya da dolaylı etkisi olabilecek yerli ve yabancı kitap, makalelerden, araştırmanın bütününe katkı sağlayabilecek yayınlar tercih edilerek yazılmıştır. Chiharu Shiota'nın belirlenen enstalasyon çalışmaları kronolojik sırayla beraber A.J. Greimas'ın göstergebilimsel çözümleme yöntemi kullanarak incelenmiştir.

1.5. Sınırlılıklar

“Sosyolojik Bileşenler Bağlamında Enstalasyon Sanatı: Chiharu Shiota Eserlerinin İncelenmesi” başlıklı tezde, sosyoloji konusu dahil edilerek, belirlenen sanatçının beş eseri ile sınırlandırılarak Greimas'ın göstergebilimsel çözümleme yöntemi kullanılarak çözümlenmiştir. Tezde çözümlenmek üzere Chiharu Shiota'nın belirlenen eserleri şunlardır: The Kay In The Hand, 2015. Internal Line, 2019. The Locked Room, 2016. In Silence, 2011. Letters of Thanks, 2014.

İKİNCİ BÖLÜM

KURAMSAL ÇERÇEVE

2.1. Sanat Nedir?

Sanat sınırsız gözüken öznel, duyularla elde edinilen, özel bir bilgi ve deneyim alanıdır. Çoğumuz beğeniler söz konusu olduğunda ortak bir noktada birleşmenin güçlüğünü yaşar. Sanat hakkında ilk tartışma ise antik dönem düşünürü olan Platon'un güzel nedir? Sorusuyla başlamıştır (Aykut, 2012:13).

Sanatın başlangıcı her ne kadar bazı kaynaklara göre Platon'un güzel nedir sorusu ile başladığı düşünülse de sanatın tam olarak başlangıcında şu gösterge vardır ve bazı durumlara bağlı olarak ortaya çıkmıştır demek çoğu zaman doğru olmamaktadır. En tabii olarak sanat kendini ifade etme ve göstermede apolitik² bir yaklaşım benimsemiş ve çoğu zaman içinde bulunduğu zamana, mekâna, kültürel faaliyetler gibi durumların aksine bir akış gerçekleştirmiştir. Çoğu zaman sanat nesnesinin endüstriyel bir nesne seçilerek sergilenmesi ise sanatın ne olduğu konusunda tekrardan bir tanımlamaya sebep olmuştur.

Yaşadığımız zaman diliminin içerisinde sanat kelimesini tanımlamak yahut sanatı, heykel, seramik, resim gibi dalların içerisinde toplu olarak adlandırmak mümkün değildir. Sanat ve sanat eserlerini tanımı 20. yüzyılda ortaya çıkan terim, 20. yüzyıldan önce varlığını zanaat olarak göstermiştir. Sanatın, özellikle 1960'lardan sonra devinim göstermesi tanımlamanın olmasında sebep olarak gösterilebilir. Tarihte 2. Dünya Savaşı'na tekabül eden sanayileşmenin ivme kazandığı durumda toplumun ihtiyaçları, üretim ve tüketim durumlarında farklılıklar göstermeye başlamıştır. Yaşanılan bu farklılıkların ardından sanatçı yaşadığı toplumdan da etkilenmiş böylece sanat tanımı olan "İnsanın doğanın yerine, el becerisi ve düşünce aracılığıyla yaptığı şeyler, insan yaratıcılığının ürünleri" (Keser, 2009:292) ifadesinin dışarısına çıkarak kendine daha geniş bir tanımlamaya uygulanmasına müsaade etmiştir.

Sanayileşmenin gerçekleşmesi ile beraber sanat kendini gösterebilecek, ifade etme aracı olarak kullandığı mekânların da sanatın içerisine yerleştiği ve sanat

²Apolitizm: Tüm siyasi bağlantılara karşı insanların tarafsız görünme durumudur. Collins Sözlüğü şu şekilde açıklar: tutum, içerik veya önyargı olmaksızın politik olarak nötr olma hali, ifadesiyle açıklar. <https://tr.wikipedia.org/wiki/Apolitizm>

eserinin sergilendiği durumda sanat nesnesinin nerede sergilendiği ve mekânla bağlantısı da ortaya sunmuştur. Sanatın belirli bir kalıp içerisinde sıkıştırılmış belli bir ideal düzen anlayışı ile beraber bir plastik tanımın ifadesi değil, sanatçının kendini ifade etmede aracı olarak kullandığı, biçime mana yükleyebildiği herhangi bir idealin ifadesidir (Read, 2017).

2.2. Sanat Sosyolojisi

Sanat sosyolojisi, belirli bir sosyal ilişki içinde sanatın etkisini keşfetmeye ve bir bütün olarak toplumun içinde sanatın işlevini saptamaya çalışır.

Sanat tarihinin kronolojik derinlerinde yatan kodlar bir yana, sanatın içeriğinde güncel gelişmeler bile sanat sosyolojisini ilginç kılmaktadır. Sanatta nesnelerin kullanımı tarih ve zaman içerisinde değişik ivmelerin görülmesi, tavır ve alışkanlıkların değişime uğraması, değişen modernite dünyada insanların algılarındaki değişimiyle beraber, sanat eseri içerisinde her şeyi barındırabiliyor bu da peşinden kaosu getiriyor. Bu durum bağlamında bakıldığında şekillerin içi çoğu zaman boşalmış oluyor. Endüstri çağının bir getirisi olarak toplumun sanatı direk gördüğünde alımlamada doku gevşemesi oluşmaktadır. Düşünce sisteminin değişime uğraması, toplumun içerisinde yaşanan geleneklerin bozulması, değişime uğraması ise bu doku gevşekliği varsayımı onayladığı görülmektedir. Zihinde var olan etnik yapının ve inanç sistemi ise ivme kazanmaktadır. Kazanılan bu ivme sanat nesnelerin inşasında yönlendiricilik kazandırmaktadır (Mülayim, 2012:99).

“Freud’un kuramına göre sanatçı birey, bilinçaltında olan içtepileri, serbestçe tatmin edemediği isteklerini imgelem yoluyla gerçekleştirme yoluna gider. Sapkınlıkları ve nevroitik³ tepkilerini imgelemine aktarır. Freud’a göre sanat eseri sanatçının bilinçaltında yatan ve açığa vuramayıp yücelterek kurtulduğu içtepilerinden başka bir şey değildir. Sanatçı bu yatkinliklerine en bilinçli, özgür, orantılı yanıtı, ifadesini maddeye aktararak sanat eseriyle verir” (May, 1987, s.21). Yaratıcı kişiliğin zihin içerisinde var olan imgeleri sanatta yeni, buluş dolu anlamlara dönüştürebilir. Yaratıcı kişilik, zihninde yer alan çatışmaları, üzüntüleri, kaygıları, toplumsal durumlarda yaşanan kaosu çözümlenmiş olur. Freud’ a göre ise sanatsal

³ Bireyin dünyayı sürekli kötü ve güvensiz bir ortam olarak algılaması ve sürekli olarak bir duygusal boşluk içerisinde yaşaması.

yaratımda bu süreç boşalma (catharsis) olarak kabul etmek başka bir yaratım sürecinin ifade biçimidir (Önal, 2018:4).

Freud'un tanımlamasına göre boşalma süreci var olan sanat eserlerinin üretiminde türüne bakılmaksızın bir sanat eserinin topluma mal edilmiş olması ya da yaşanan kültürel yapı içerisinde eserin izleyici üzerinde, sanki vücuda damardan verilen bir konsantre ilaç etkisi gibi etki etmesinin sebepleri sosyologların, sanatçıların, düşünürlerin ilgisini çekmiştir. Bu durum sadece toplumsal olayları sanatçıların benimseyip aksetmiş olması olarak dar bir kalıp içerisinde bakmak doğru bir sonuca ulaşmada çözümsel bakışlar olmamaktadır.

Sanat topluma, kişilerarası bir diyalogun içerisine girerek bu durumlara ayna tutma vazifesini üstlenmesinden dolayı sanat üretildiği topluma bakmada bir ayna olmaktadır. Bu noktada sanatı sadece sanatçının fırçasını alarak çizdiği, nesnelere yerleştirme yaparak düzenleme kurduğu bir yalınlıktan çıkararak temelini sosyolojiye dayandırarak bir temellendirme oluşturmaktadır. Çünkü sanat ortaya koyduğu yaşam tarzının ifadesi, ister doğrudan doğruya sözel-dilsel olsun, ister görsel-işitsel olsun daima bir şeyin ifadesidir. İnsan hiçbir şeyi amaçsız üretmemiştir, üretmez.

İnsanın bilgi alanını genişletmeyen hiçbir yeni bilim meydana gelemez. Yeni bir bilimin doğuşu, onun varlığına duyulan ihtiyacın ortaya çıkmasını bekler. Böyle bir ihtiyaç olmaksızın bu ihtiyacın karşılanması istenen bir bilimin de olamaz. Bu süreç içerisinde ise sanat sosyolojisinin varlığını göstermesi konusu sanat olan her empirik araştırma gibi sanatın bir "olgu" olarak kabul eder ve bu olguyu çeşitli öğelerden oluşmuş bir bütün olarak görür. Sanatla toplum arasında bağ olduğunu düşünmek XX. yüzyılın ilk yarısında estetik ve felsefede, marksist düşüncede ve de İkinci Dünya Savaşı sırasında, sınıflandırılması güç sanat tarihçilerinde ortaya çıktı (Heinich, 2017:22). Sanat sosyolojisini bunların dışında ise Platona'a dayandırmak mümkündür. Platon'un sanat devlet ilgisini araştırdığı Devlet diyalogunda, onu ilgilendiren asıl sorun, tasarladığı ideal devletinde sanatın yerinin ne olacağı, daha açık bir deyimle, ne olması gerektiği idi (Soykan, 1999:19). Böylece sanat sosyolojisinin aslında kendini gösterdiği anların çok zamandan beridir olduğunu ifade etmek doğrudur.

Sanat tarihinin başlangıcını ilk mağara resimlerine kadar götürüldüğü hesaba katıldığında insanların ortak korumalı bir alanda yaşamayı akıl ettikleri zamanla denk düşmektedir. Bu da aslında sanatın insanlarla daima iç içe olduğunu belirtir. Böylece aslında herkesin sanatçı olduğu bir anlatıma sahip olunmaktadır.

Sanat varlığını gösterirken insanların yaşamış olduğu toplum düzenine ayak uydurarak ortaya çıkmasından dolayı sanat sosyolojisi sanat içerisinde yer alan olguları ve bulguları daha anlaşılır hale getirebilmek için sanatı araç olarak kullanıldığını veya sanatı daha iyi anlamak, tanımlamak ve değerlendirmek için sosyolojiyi araç olarak kullanmıştır. Sanat sosyolojisi, sosyolojik verilerden hareketle sanatı, sanatçıyı, alıcıyı, sanat süreçlerini ve sanat eserini irdeler (Erinç, 2013:11). Bir yerde sanat nedir sorusunun cevabıyla da örtüşmektedir. Bu soruya tek bir bakış açısından cevap vermenin mümkün olmadığını söyleyen Erinç birkaç ölçütün olduğunu ifade etmektedir. Bu ölçütleri şöyle gruplandırmaktadır.

1. Teknik Ölçütler
2. Psikolojik Ölçütler
3. Sosyolojik Ölçütler
4. Estetik Ölçütler
5. Felsefi Ölçütler

Bu ölçütlerinin hepsinin kendi içerisinde bir sanat eserini incelemede ayrı kullanılacak bir bilim dallarını öne sürmektedir.

Bunlardan biri olan sosyolojik ölçütler de Sanat Sosyolojisinin alanı içine girer ve sanatın farklı açılarıyla, sözgelimi; sanatçısı, sanat eseri ya da alıcısı açısından sanatın, belli bir toplumsal yapı ile olan ilişkilerini irdeler.

“Yaşamın akışı sanat eserinde maddesini bulur, zamandan yaratılan mekân bir biçim alır; bu ifadeli bir biçimdir.”(Read, 2017:16).

2.3. Enstalasyon Sanatı

Türkçe’ de “yerleştirme” anlamına gelen Fransızca kökenli installation kelimesi, dilimize hem enstalasyon hem de yerleştirme olarak geçmiştir. Enstalasyon belli bir mekânı kurgulamayı, mekânın kendi içerisindeki iç mimari yapısı içerisinde ya da dış mekânda sergilenen çalışmanın bulunduğu alanın içerisine bütünleştirerek, anlam ve algı düzleminde birbirleri ve içinde buldukları mekânla ilişkili nesnelere

bir arada sergilenmesine dayanan sanat tarzı (Keser,2009:115). Fransızca kökenli olan bu sanat tarzı temelde sanatçı düşüncesine dayanan, işlenen temanın yapısını tamamen mekân ile bir ilişki kurarak bütünleyen ve bunun içerisine izleyicinin de katılımını esas kabul eden bir sanat oluşumudur (Oral,2017: 218).

Enstalasyon çalışmalarının sergileneceği noktada sanatçı seçtiği mekânı daha çok eser için yaşayan bir mekâna dönüştürmeyi tercih eder. Çünkü eserin bir mekâna götürülerek sergilenmesinden ziyade mekânın bu işe bir yaşam alanı oluşturmasını, çalışmanın mekânı özümseyip mekânla bir bütünlük sağlaması önemlidir. Çalışmanın sergilendiği ve üretildiği noktada yapıt kendisini tek başına sergilemenin dışarısına çıkararak, bütün olarak yapıtın, mekânın işlevi, anlamı, bulunduğu toplum ile ilgili sosyo-kültürel yapıyı aktarmada girdiği ilişkiyi ifade eden algı boyutudur.

“Küratör Lisa Moran (2003), enstalasyon sanatı hakkında, nesnelerin mekan içerisinde organize edilmesiyle, hem mekanın hem de mekan içerisinde organize edilen nesnelerin toplamının enstalasyon olarak sanat eseri şeklinde tamamlandığını öne sürülmektedir. Moran’a göre enstalasyon sanatı resim heykel, çizim gibi geleneksel olan ve hazır nesne, buluntu nesne ve metin gibi geleneksel olmayan sanat formlarını içermektedir fakat bu türden bir sanat eseri izleyicinin aktif katılımını da gerektirdiği durumları da içerebilmektedir ”(Aktaran:Yılmaz, 2017: 488).

Bu tarz sanat eserleri, belli bir yer için tasarlanır, orada sergilenir ve sergilendikten sonra sökülür. Daha çok kavramsal sanat ve ready-made ile ilişkilendirilir. Ready-made Türkçe de hazır nesne kullanımı diye adlandırılmıştır. Hazır Yapıt. Bu terim ilk olarak 1914’da Marcel Duchamp tarafından kullanılmıştır. Duchamp sergilemek istediği nesnenin üzerini imzalayarak sergilemiştir. Dikkat çekici ve akla ilk gelen çalışmalardan birisi ise Çeşme’dir (Keser, 2019:269). Böylece Duchamp hazır nesnenin kullanımının da sanat imgesini olduğunu vurgulamıştır.



Görsel 1: Duchamp, “Çeşme” 1917. (Sanal, 2022)

Hazır nesne kullanımı sanatçının kendisini daha iyi ifade edebileceği bir sanat arayışına sebep olmaktadır. Kavramsal sanata bütünsel noktada bakıldığında sanatçının izleyiciye hissettirdikleri, vermek istedikleri mesajlar çoğu zaman kullandıkları malzemenin ne olduğundan daha önemlidir. Sanatçının bu noktada onu araştırmaya, kullanacağı nesnenin ne olduğu kavramı ise seçilen mekâna göre kurgulanması gerekliliğinden dolayı önemlidir. Sanatçı mesajını daha iyi ifade edebilmesi için konuyla bütünlük yaratabilecek bir platforma ihtiyaç duymaktadır. Bu durumda çok boyutlu bir kavrama dönüşerek kendisini basit düzeyde oluşan sergi mekânların dışına çıkarmış ve disiplinler arası bir motif benimseyerek içerisine birçok dal (resim, müzik, video, nesne gibi) yerleştirmiştir (Kapar, 2018:2330). Enstalasyon, 1970’li yıllarda ünlünen batılı çağdaş bir sanat tarzıdır. Enstalasyon sanatı, belirli bir ortam içinde kavramsal bir deneyim yaratan her tür materyali kapsar (Keser, 2009:115).

Enstalasyon sanatı, çağdaş sanatçıların ele aldığı konu bakımından es geçmediği bir başlıktır. Agamben, çağdaş sanatı şu şekilde ifade etmiştir; *çağdaş, sadece şimdinin karanlığını algılayarak o karanlıktaki, bir türlü menziline varamayan ışığı yakalayabilen kişi olmakla kalmaz; zamanı bölerek ve parçalayarak değiştirme ve başka zamanlarla ilişkiye geçirme, onda tarihi hiç bilinmeyen şekliyle okuma, kendi arzusundan değil de cevap veremediği bir zarurettten kaynaklanan ihtiyaç uyarınca “tarihi alıntılama” mertebesindeki kişidir aynı zamanda.* (Agamben, 2014:51).

George Braque, Pablo Picasso gibi Kübist sanatçıların başlattığı hareketle beraber düzlem üzerinde çizilen nesnelere bozulmaya gidilmiştir. Bu durum nesnelere, sanat imgesi olan nesne (object), sanatın dili olan klasik resim, heykel, seramik gibi anlayışlar değişmeye başlamıştır. Dadaizm'le beraber sanatta büyük bir hareket görülmeye başlamış, değişime uğramıştır. Endüstrinin büyümesi, sanayilerin insanların ihtiyaçlarına yönelik üretilen gündelik nesnelere çoğalması durumunda ortaya çıkan bir sürü kavramla beraber toplumda algı değişimine sebep olmuştur. Buna tepki olarak doğan Dadaizm, sanattaki kurallara, estetik anlayışa, toplumun kalıplaşmış yargısına tepki olarak doğmuş ve böylece hem hazır nesnenin sanata giriş noktasında  nc  olmuş hem de diğer akımlara kapı açmıştır (Y ret, 2013:13).

Dadaizmle birlikte sanat  Marcel Duchamp'ın sanat akademilerini ve kurallarını eleştiren tavrı zamanla sanatsal bir hareket olarak görülmüş ve kavramsal sanatın çıkışına temel oluşturmuştur. Fovizm, Ekspresyonizm, Sürrealizm, Dadaizm gibi Avangart hareketler "sanat ve hayat" birlikteliğine her ne kadar vurgu yapıp bunu benimsetmek ve yaygınlaştırmak istese de, bu birlikteliğin toplumsal yaşamda yer edinmesini sağlayan olayların başında endüstri ve sanayideki gelişmeler ve tüketicilik kültürünün toplumsal yaşamda yerini sağlamlaştırması olmuştur (Renkçi, 2016:472).

T keticilik odaklı olan bu sistem içerisinde enstalasyon kendisine kolayca yer bulmuştur. T keticilik içerisinde kendine yer bulan bu yeni sanat, endüstrileşen sanayi ürününü sanatın içerisinde sanatçının idesiyle birleşerek üretilen nesnenin sanatsal amaç doğrultusunda sanatsal forma d n şm ştir. Böylece sanatçının isteği, nesneye yüklenilen anlamla beraber sanat formuna dönüşen sanat nesnesinin kendisini mekânda sergilenen bir sanat yapıtına d n şt rm ştir. Sanatçının nesneye yüklediği anlam ve düşünce yapılan enstalasyonun temeli dilini oluşturur.

 zleyicinin eseri anlama durumu ise izleyicinin entelektüel veyahut sosyo-kültürel yapıda bilgi birikimine sahip olması, eseri anlamlandırmada kolaylık sağlamadadır. Bu da izleyicinin sanatı okumada aracı olarak ve sanat formuyla beraber bir bütünlük oluşturması için izleyicini aktif olmasını, bilgisini işlemeye olanak sağlamaktadır. Esere aktarılan bilgi birikim ile yeniden anlamlandırma ise nesneyi bulunduğu mana içerisinden, günlük kullanım metasının dışarısına çıkararak

tekrardan kendine yeniden bir anlam bulmuş olur. Bu durum da metayı sanat imgesine dönüştürerek sanat ve meta arasındaki imge yeniden düzenlenmiş olur.

Sanatçının nesneyi direkt olarak sanat formuna dönüştürüp, kavramsal bir sanatsal dile dönüştürerek formu bulunduğu kalıbın dışına çıkarmıştır. Bu durum sanatın beceri geliştirmesinden ziyade düşünceye, yaratıcı fikrin ortaya konulmasına, manifestolaşan düşüncenin aktif sanatın hayatla birleştirmede gücünü kullanmayı amaç edinmiştir.

Tükettikçe var olan bu sistem, modern çağın insanları, maddi olarak değerlendirilen tüketimin dâhilinde manevi, sosyal-kültürel değerlerin yanı sıra sanatı da hızla tüketmektedir. Bu genel bakış açısıyla değerlendirildiğinde; bu çalışma, kapsamında sanat nesnesi dâhilinde tüketim nesnesinin sanata yansması ile birlikte ilk olarak Ready-Made kavramı ve bu kavramın ilk olarak Duchamp tarafından sanata dâhil edilmesi ve günümüze kadar dada, pop sanatı, kavramsal sanat ve günümüz güncel sanatına kadar sanatçı okumaları ile birlikte desteklenerek değerlendirmelerde bulunulmuştur. Ayrıca, bu durumun özellikle günümüz güncel sanatında görünen sahne açısından değerlendirildiğinde, sanatçının, tüketim toplumu olarak adlandırılan ve manipüle edilerek insanlara dayatmaya çalışılan bu sistemde, sanatçının izleyiciye yansıtmaya çalıştığı eleştirel yapının sanat ile hayat arasındaki diyalogun tüketim toplumu dâhilinde işlenmesi ve aslında tüketilen kavramın tam olarak ne olduğu/olmadığı konusundaki farkındalığının vurgusu yapılmaktadır (Sevilay, 2020:71).

Hazır nesnelere güzellik, estetik veya tekliğe karşı; sıradan, hiçbir özelliği olmayan, seri üretim ürünlerdir. Bir sanat yapıtı olarak ready-made ise, benzerlerinin arasından seçilmiş, sanatçı için uygun görülmüş, üzerinde bir değişiklik yapılmadan kullanılmış ya da üzerindeki değişiklik üretim sonucunda rastlantısal olarak ortaya çıkmış endüstri ürünüdür.

Bu durum aslında izleyici ile imgenin arasında kurulan basit bağın önemli olmadığını, izleyicinin hayatına sızmış durumda bulunan imgeyi anlamlandırmayı, kendi paydasında bulunan bilgi ile ifade etme söylemlerini ortaya koymaktadır. Burada ise işi eğlenceli noktaya getiren ve izleyicinin işin içinde olmadan keyfi alma durumu ise imgelerle etkileşime geçerek deneyimlerinden hareketle, düşünsel,

duyusal, sosyo-kültürel, tarihsel yaşadığı sürecin anlamlandırılmış haritasını çıkararak imgelerle konuşma durumu göstermektedir (Burnett, 2006:36).

Duchamp'ın hazır nesne kullandığı ilk çalışması, sıradan bir tabure üzerine taktığı, bisiklet tekerleğinden oluşan 'Bisiklet Tekerleği' adlı çalışmasıdır. Bir diğeri ise 'Kol Kırılması ve Olasılığına Karşı' adını verdiği, yalnızca hırdavatçıdan edindiği kar küreğinden oluşan çalışmasıdır. Picasso'nun 'Gitar' adlı çalışması ile Duchamp'ın 'Bisiklet Tekerleği' adlı çalışmasındaki en önemli fark; Duchamp'ın kullandığı nesnelerin gerçek anlamlarını yitirmesini sağlayıp, onlar aracılığıyla kendi düşüncesine dikkat çekmek istemesidir (Yüret, 2013:54).

Ama bazen mekân, içinde nesne olmaksızın kendi anlamıyla nesne gibi sergilenmesi söz konusu olabilmıştır. Yani sergilenen tek başına mekân olmuştur. Nitekim Yves Klein 1960 yılında bir galeri mekânını boş olarak sergilemiştir. Mekânın, doğrudan sanat nesnesi olduğu en iyi örnekleri, yeryüzü sanatı (land art) uygulamalarında 4 görmek mümkündür. Ayrıca yere özel (site specific) diye isimlendirilen çalışmalar da belli bir mekan için yapılan düzenlemeler olduğu için enstalasyon adına ayrı bir türü oluşturmaktadır.

Enstalasyondaki gelişmeler ve sanatın var olduğu bilinen sınırların aşımına paralel olarak sanatçılar, mekân seçimi konusunda da özgün davranmaya başlamışlardır. Yani 'sanat nesnesi' ve 'sanatçı' kimliği sorgulanırken, sanat eserinin sergilenme yerleri de bu durumda etkilenmiştir. Sanat eseri salt olarak müze ve galerilerde sergilenmenin dışarısına çıkarak kendine alternatif mekânlar bulmuştur. Sanatçı hem eser üretiminde özgürleşmiş hem de sanat eserini sergileyeceği noktada özgürleştiği görülmektedir (Yerce:2007:5).

Çoğu zaman sanat sergileme mekânı olan galerilerin, müzelerin sanat eserlerinin çok büyük boyutta yerleştirmesiyle mekânı ele geçiren bir durum görülmeye başlanmıştır.



Görsel 2 : Henrique Oliveira, “Transarquitetônica”, 2014. (Sanal, 2022)

Enstalasyon çalışmaları mekânda, zamanda, imgede değişimler getirirken hem süreç hem de izleyici sanatta, nesnelere kadar önemli bir yere sahip olmuşlardır. Sanat eserinin üretimsel süreci esere dâhil edilmiş çoğu zaman süreç bir sanat haline bürünmüştür. Jackson Pollock eserlerini ürettiği anı video ve fotoğraf kaydına alarak sürecin nasıl gerçekleştiğini ifade etmiştir. Sürecin sanata dâhil olduğu anda kullanılan materyaller zamanla yok olma, deforme olma gibi durumları ortaya çıkarmıştır.

Joseph Beuys’un yapmış olduğu “süpürmek” adlı çalışması ise süreçte bütün bir sokağı süpürmüş ve çıkan eşyaları ise bir kutuya toplayıp sergilemiştir. Beuys her bireyin bir sanatçı olabilir imgesini yaratmıştır burada. Bu nokta da ise izleyici de sürece katıldığı bir sanat imgesi olmaktadır. Çağdaş sanatın evrimleştiği nokta da zihinlerde ki imgenin yerini farklı nesnelere alırken izleyicilerde çoğu enstalasyon çalışmalarında sürece dahil olarak sanat imgesi haline dönüşebilmektedir. Örneğin Chiharu Shiota’nın “Letters of Thanks” isimli çalışmada gönderilen mektuplarla beraber izleyici de sürece dahil eden bir sistem olduğu görülmektedir.

2.4. Sanat Eleştirisi

Bir sanat çalışmasının tanımlanması, analiz edilmesi, değerlendirilmesi, yorumlanması, açıklanması ve yargılanması. Eleştiri ilk aklımıza geldiğinde olumsuz bir kavrama sahip anlayışı olarak düşünülmektedir. Fakat eleştiri olumsuz olduğu kadar olumlu da olabilir. Eleştiri yöntemleri bir sanat çalışmasının bağlamını, içeriğini ve biçimini göz önünde tutmasına/yaklaşımına göre epeyce değişir. Sanatın, sanat bilimi çerçevesinde incelenmesine en temel çağdaş sanat yaratılarının üzerinde hareketle irdeleme ve değerlendirilmesi daha mümkün olmaktadır. Sanat eleştirisi bilim çerçevesi içinde yapılması ise kendine yardımcı olarak sanat sosyolojisi, sanat psikolojisi, sanat kuramı ve sanat tarihi gibi disiplinlerden yararlanır. Sanat eleştirisi, estetik bilimini ve sanat kuramını da etkiler. Sanat eleştirisini ilk ortaya çıkış sürecinde ki örnek ise 18. yüzyıl ortalarında Fransa’da Denis Diderot ⁴ile karşımıza çıkmaktadır.

Sanat eserinin incelemesinde eleştirel analizin kullanıldığı bağlamda birkaç basamak ve sanat eleştirisini yapan kuramcıların ise birkaç eleştiri yöntemi olmaktadır.

Eleştirel analizin yöntemine girmeden önce bakılması gereken birkaç basamak ise;

1. Bir sanat çalışmasına ilk tepki
2. Çalışmada sanatın içerisinde bulunan elemanları ya da konusunu tanımlama
3. Çalışmada sanatın elemanlarını düzenlemek için hangi ilkelerin kullanıldığı
4. Çalışmayı gerçekleştiren sanatçının dışavurumları, fikirleri, ruh durumu gibi ifadeleri analiz etme.
5. Çalışmadaki anlamı ve artistik değeri biçme, değerlendirme

(Keser, 2009:297).

⁴ 1718- 1784 yılları arasında yaşamış Fransız yazar, eleştirmen ve filozoftur. Modern dünya sanat eleştirinin kurucusudur. Diderot’un sanat eleştirisine en büyük katkısı olarak bireyin bağımsız, her türlü sanatın kuramlarından uzak kendini gerçekleştiren bir sanat kuramı destekçisiydi.

Sanat eleştirisi sanat yapıtının işlevinden yola çıkarak sanatçının üretmiş olduğu sanat yapıtının özünü, içerisine dâhil ettiği konu kapsamını yorumlamaya, yapıtın toplum içindeki konumu açıklamaya ve eserden çıkarılan bilgilerin doğrultusunda toplumun gelişimini ve sanatçının içerisinde bulunduğu düzeyi yansıtmaktadır (Ersoy, 2010:21).

“Sanat gerçeği olduğu gibi tasvir eder.” Sözü ile Aristoteles, yansıtma (mimesis) kavramı ile sanat eleştirisinde natüralist bir kavram ele almaktadır. Natüralist bir tavır benimseyen Aristoteles eserlerde inceleme yaparken doğanın etkisinin çalışmalarda bir ayna görevi üstlendiğini ifade etmiş ve eserlerin doğanın güzelliğinden ilham alarak ilerlemesinin var olduğunu ifade etmiştir.

İsmail Tunalı ise sanat eleştirisini bir noktada Aristoteles ile aynı anlayışı benimseyerek sanatın mimesis kavramı üzerinden hareket ettiğini vurgulamıştır. Tunalı’ya göre her sanat yapıtı yeryüzünde var olan bir durumla, bir nesne ile ilgili olduğunu ifade ederken burada çalışmalarda varlığın anlatıldığını, varlıktan bir kesit ortaya koyduğunu vurgulamaktadır. Bir eserin, müzik, şiir, resim gibi disiplinler içerisinde gerçekleşen sanat dalları içerisinde belli bir olayın sergilenmesini, aynı şekilde doğadan bir parça olarak işlenmesini savunmaktadır. Hangi sanat disiplininde olursa olsun sanatın bir varlığı işlediği, onu kendi duyguları, yaşanan çerçeve bağlamında ele alarak işlendiğini, hangi sanat alanı olursa olsun onda bir varlık kavramının varlığını ele almıştır. Sanat varlığı ortaya koyduğu gibi varlığın ele alınış biçiminde de bir gerçeklik anlayışına hâkim olduğunu ifade etmektedir (Gezgin, 2021:230).

Sanat eleştirisi, sanatın kendisi gibi bir değişim içerisine ayak uydurarak değişim göstermiş ve bu alan bilim olarak ele alındıktan sonra birçok felsefi düşünürün ortaya koymuş olduğu sanat eleştiri çeşitleri ve yöntemleri farklılık göstermiştir. Böylece sanat eleştirisi yapılma noktasında farklı bilimsel çözümleme yöntemleri olsa da tarafsız olduğu düşünülemez.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

GÖSTERGEBİLİM KURAMI

3.1. Göstergebilim Kuramı

Batı dillerinde semiyoloji, semiyotik kelime karşılığı olarak göstergebilim anlamında kullanılan, dilimizde ise dönem dönem başka karşılığı kullanılması önerilmiştir: işaretbilim, imbilim gibi. Semiologie sözcüğü Eski Yunanca semeion (gösterge), logia (söz, kuram...) sözcüklerinin birleşiminden türemiştir.

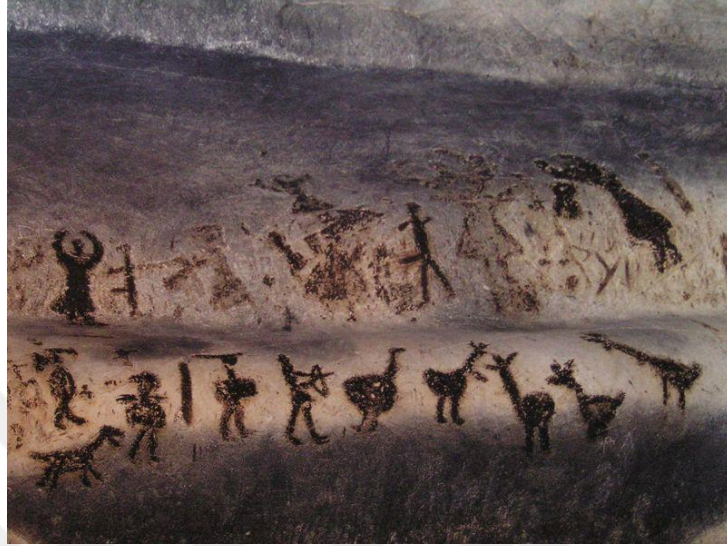
Gösterge teriminin kullanılması ilk olarak İ.Ö. 5. yüzyılda Hipokrates ve Parmenides tarafından ortaya konulmuştur. Bu iki düşünür tarafından kullanılan kelime daha ziyade kanıt, semptom anlamını barındıran eş anlamlı kelime ile kullanılmıştır. Stoacıların ise gösterge kavramını kullanırken kullandığı farklılık ise günümüze kadar süre gelen bir davranış olmakla beraber, birçok kişi gösterge kavramını, göstergebilim kuramını farklı anlamlarda, biçimlerde kullanmaktadır (Ünal, 2016:230).

Bilimsel düşüncenin en önemli ve tanınır olan kurucularından olan Descartes bir sorunu çözmek için onu olabildiğince küçük parçalara ayırmanın önemli olduğunu, parçadan bütüne gitmenin daha doğru bir çözümlene yöntemi olduğunu iddia etmiştir. Böylece çok daha karmaşık ve zor yapıların, kolaydan zora doğru bir inceleme şeklinin benimsemesi gerektiğini ifade etmiştir. Böylece göstergebilimin de kendi inceleme tarzı olarak parçalara bölerek hareket ediliyor olması yaratıcı süreci incelemekten ayrı tutmaz böylece yapıları en küçük parçalara böylece yaratılan olayın yeni olaylarla ilişkileri bulgulanmaktadır (Güneş, 2013:333).

İnsan evladı günümüzden 17000 yıl önce şekil çizmeyi ve sembollerle iletişim kurmanın bir yolunu bulan insan evladı seslerle iletişim kurmak için ilk alfabenin kullanımını için 12000 yıl beklemiştir. Bu süre zarfı içerisinde kavram yazı (ideogram) olarak adlandırılan fakat alfabe olarak adlandırılmayacak pek çok farklı yollardan yararlanılmıştır. İlk zamanlarda insan evladının yazı dili olarak seçtiği birçok resimsel yazıdan yararlanılmıştır (Çağlar, 2012:23).

Göstergebilim, diller, düzgüler, belirtgeler, vb. gibi gösterge dizelerini inceleyen bilimdir. Toplum içinde birçok ikonografik bir gösterge dizesi mevcuttur. İnsan evladı iletişime ilk geçtiği araçlardan biri olarak aslında birçok görsel iletişim

araçlarını kullanarak iletişime ilk başlangıç kanısı olarak M.Ö. 15000 Altamira (İspanya) ve M.Ö. 25000 Lascaux (Fransa) mağaralarında bulunan hayvan ve insan figürlerinde, günlük yaşamın bir kesitinin işlendiği görülmektedir.



Görsel 3: Mağara Sanatı. Magura Mağarası, Bulgaristan M.Ö. 8000- 4000 (Sanal, 2022)

Göstergebilim anlamı içerisinde barındıran her şeyi kapsamaktadır. Salt olarak göstergebilim anlam evrenini çözümlmeyi, soyut durumun manalı hale gelmesini, mananın açığa çıkarılması gibi akla gelen ilk konular olsa da bu bakımdan anlamla ilgili her şeyi göstergebilim alanına dâhildir (Özgür, 2006:5).

Göstergebilim, birçok bilim dalının kesiştiği bir noktada bulunur. Ortak kümeyi içerisine alan göstergebilimin diğer kesişmiş olduğu bilim dallarını insanbilim, toplum bilim, toplumsal ruhbilim, kapsamlı olarak felsefe, bilgi kuramı, dilbilimi gibi alanlarda bulunmaktadır. Farklı disiplinlerin okunması ve anlaşılması noktasında göstergebilim ortak bir sentez olarak algılanma sürecinde ve iletişim bilimlerinin araştırma ve çözümlleme gibi unsurlarda ortak payda olarak göstergebilimden yararlanır.

Gösterge kavramının farklı manalarda kullanılmış olması, ne kadar geçmiş boyunca kullanılmış olması yine de buna karşın göstergebilim kuramı 20. Yüzyılın ikinci yarısından sonra ancak kendini aktif bir şekilde göstermektedir. Dilimizde ise özellikle dilbilim sözcüğünden örnek olarak üretilmiş olan göstergebilim terimi ilk anlamda “göstergeleri inceleyen bilim dalı” ya da “göstergelerin bilimsel incelenmesi olarak tanımlanır. 20. Yüzyılın ikinci yarısından sonra kendine etkinlik kazandıran

göstergebilim kuramı kelimeyi bir araya getiren gösterge ve bilim kavramından daha farklı anlamlara bürünmüş, değişik bir boyut kazanmıştır (Rifat, 2009:11).

Göstergebilim dilimizde özellikle dilbilim sözcüğü (Fransızca *linguistique*) sözcüğü örnek alınarak üretilmiş olan göstergebilim terimi ilk bakışta “göstergeleri inceleyen bilim dalı” ya da “göstergelerin bilimsel incelemesi” olarak tanımlanır. Ancak göstergebilimin içerik manasını anlamlandırmak ve göstergebilim nedir sorusuna en başta cevap verebilmek için gösterge ve bilim sözcüklerinin sözcük anlamlarını anlamsal bir bütünlükte anlamlandırmak gerekmektedir.

Gösterge genel bir tabir ile kendi dışında bir şeyi temsil eden ve temsil ettiği şeyin yerini alabilecek nitelikte olan her çeşit biçim, nesne, olgu olarak tanımlanır. Bu açıdan, sözcükler, simgeler, işaretler, vb. gösterge olarak kabul edilir (Rifat, 2009:27). Bu tanımdan yola çıkarak gösterge kavramının anlamını genişleterek şöyle diyebiliriz: Toplum içinde bireylerin birbiri ile anlaşmak için kullandıkları birçok ikonografik bir gösterge dizisinin varlığını ortaya koymaktadır. Gösterge dizgisi ise görme engelli bireylerin kullandığı sağır-dilsiz alfabesi, çeşitli işitsel, görsel devinsel dizgeler, toplumsal ilişkileri düzenleyen kurallar, davranış biçimleri, giyim, vb. gerçekliklere: sinema, tiyatro, yazın gibi sanatsal etkinlikler, görüntüler, trafik işaretleri, reklam afişleri vb. anlamı aktaran ya da içeren doğal diller dizgesi gösterge olarak adlandırılır. Sözcüğün en geniş anlamıyla gösterge, bir başka şeyin yerini alabilmesini sağlayan özellikler taşıdığından kendi dışında varlığı belirten öğelerdir. (Aktulun, 2004:2).

Göstergebilim değişik şekillerde gerçekleşen anlatım biçimi ile beraber disiplinler arası bir yaklaşım benimseyerek o aradaki bağı inceleyen bir yaklaşım modelidir. Göstergebilimin en temelde sorulması gereken sorular ise basitçe şu şekilde kendini bulma yönünde referanstır. “Anlam nereden gelir, nasıl bir işlevi vardır, nasıl betimlenir” gibi sorular sorar. Gösterge de var olan nesnelere arasında bir kesişim noktasını üstlenmektedir. Bu kesişim noktasının adlandırılmasında birçok disiplini ortak bir dil olarak kullanması ise kendisine bir üst dil ifadesi sunmaktadır.

Göstergebilim söz gelimi bir tabloda bulunan renk ögesini veyahut tabloda bulunan nesnelere gösterge olarak nitelendirilebileceği noktada bir edebiyat yazın metnin de bir kahraman bir kıyafet, mekânla bağlantılı olan çevresiyle beraber diğer birimlerle bağlantısı gösterge olarak değerlendirilebilir. Gösterge bilim bu noktada

kendi içinde araştırmacıların, düşünürlerin farklı bir yapı ile yaklaşımları olmuştur. Temelde kültür ve doğal dizgelerin oluşumu ile oluşan ilişkiler incelenmesi gerektiğini vurgularken bazı kesimler doğal dizgelerin araştırılması veyahut da iniltilerinin bulunmasını başka birimlerin incelemesi gerektiğini, göstergebilimin didaktik olarak kültür, toplum yapısı etrafında incelenmesi gerektiğini belirtmiştir. (Susuz, 2017:12). Bu noktadan bakıldığı anda göstergebilimin toplumun kültürel düzeninde bulunan, toplumun yapısında yer alan birikimlerin gün yüzüne anlamlı bir bütün olarak ortaya sermesine aracı olmaktadır.

3.2. Göstergebilim Öncüleri

Göstergebilimin kuruluş temellerinin 20.yy'ın başlarında atılmaya başlanılmıştır. Amerikalı filozof Charles Sanders Peirce (1839-1914) ve İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure (1857-1913) neredeyse eşzamanlı olarak, birbirlerinden habersizce çağdaş dönemin göstergebilim temellerini atmışlardır. Saussure modern dilbilimin ise tartışmasız kurucusu olarak kabul edilmiştir (Çağlar, 2012:24).

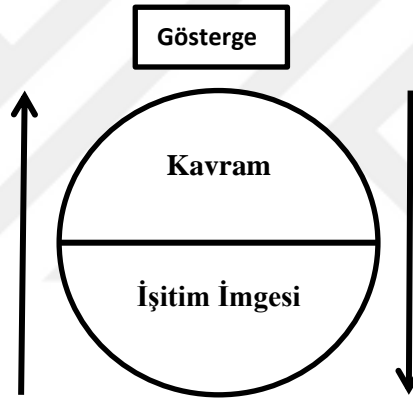
3.2.1. Ferdinand de Saussure

F. Sasussure'nin dilbilimi üzerine gerçekteşirdiği sémiologie terimiyle anlattığı göstergebilim konusunda bilgilerin yayımlanması Sasussure'nin ölümünün ardından olmuştur. Sasussure'nin girmiş olduğu Genel Dilbilim Derslerinde öğrencilerin derslerde tutmuş olduğu notlardan derleme yapılarak tasarladığı göstergebilim konusunda açıklama yapılmıştır (Rifat, 2009:32).

Sasussure'nin tasarlamış olduğu sémiologié kavramının içeriği olarak göstergebilim, göstergelerin toplum içindeki yaşamını inceleyecek bir bilim tasarlamaktır. Dilbilim anlatının yüzeyini değil, derinliklerinden yüzeye uzanan, ortaya koyulan ürünün, nesnenin çözümlenmesi yapılırken her şeyin üretilen nesne hakkında söylenebilecek bir kavram oluşturmasını değil daha ziyade her şeyin birbiri içerisinde bir bağıntı bulunduğunu bu nedenle de çözümlenme sürecinin bir tutarlılık olarak yapılacağını ifade etmektedir. Göstergebilimin bize göstergelerin toplum içerisinde benimsenen alt okuma metni olarak ne gibi özellikler içerisinde hapsettiğini, eser de üretilen nesnelerin ne olduğunu belirleyebilmek için ruhbilimi olarak insanla

olan olgular bütününe içine alarak ifade etmekte kullanılan bir yapı oluşumu inşa etmektedir.

Saussure'nin geliştirmiş olduğu modelde göstergelerin toplum yaşamı içindeki durumunu inceleyen bir bilim dalı olarak tanımlanmıştır. Göstergibilim üzerine çalışmalar yapan Saussure, Sanders Pierce'den farklı olarak göstergelerle ilişkileri üzerine yoğunlaşmıştır. *“Saussure için gösterge anlamı olan somut bir nesnedir. Saussure'nin göstergebilim işleyişi; bir gösterge, bir gösteren ve gösterilenden oluşur. Gösteren, gösterenin algıladığımız imgesidir (gökyüzünde oluşan olayların sesli halleri, kağıt üzerinde bulunan her türlü işaret ve yazılar). Gösterilen, gösterenin göndermede bulunduğu zihinsel kavramdır. Bu zihinsel kavram, aynı dili paylaşan aynı kültürün üyelerinin tümü için ortaktır”*(Özgür, 2006:17).



Görsel 4: Saussure'ün Gösterge Şeması (Bircan, 2015:18)

Saussure, yapmış olduğu gösterge şeması ve ifade etmiş olduğu ifadeye göre, her gösterge'nin bir gösteren ile gösterilenden oluştuğunu, gösterenin bir mana içerisinde olduğu gibi gösterilenin ise kelimenin zihnimize yarattığı imge olduğunu ifade eder. Saussure'nin bu tanımından yola çıkarak ise göstergelerin toplumbilimi içindeki yaşamını inceleyecek bir tanım olarak tasarladığı ifade edilebilir.

Sosyal yapının değişiklik göstermesinden dolayı, her gösterenin bir gösterilen şeklindeki ilişkinin varlığı her ne kadar zorunlu olsa da bu ilişki bir gösterilenin herhangi bir gösterenle ifade etme zorunluluğu bulunmamaktadır. Bu zorunluluğun bulunmamasında ki en temel durum toplular arasında dilin, yaşanılan toplum kavramlarının farklı anlamlar içermesi ile toplumsal bir anlaşmaya bağlı bir ilişkinin olmasındandır. Bu duruma örnek verecek olursak “elma” kavramının bellekte uyandırdığı iz düşümü ile ses dizimin de bir bağlantı olmadığı gibi elma gösterenin

İngilizce’de apple, Farsça’da sib olduğu gibi toplumun içerisinde kullanılan dilin farklılık göstermesi en temel bulgudur. Bunun yanı sıra dilden dile farklılık gösteren gösterge ve gösterilenlerin farklılık göstermesi de mümkündür (Ünal, 2016:385).

Saussure’nin Dilbilimi’ni anlamak için ise gösterge, gösteren ve gösterilen kavramlarına değinmek gerekmektedir.


Gösterge: Eski Yunanca’da “gösterge”, işaret anlamına gelmektedir. *Gösterge bir uyarıcıdır – yani duyuşsal bir tözdür-*.(Guiraud, 1994:37).

Bir nesneyi ya da bir olguyu göstermeye yarayan her maddenin biçime dönüştürülme haline gösterge (simge) denmektedir. Göstergeyi sadece görecelik işleviyle sınırlamak mümkün değildir. Görsel bir töz’ün kalıcı hale gelmesini sağlamak dilsel bir bildiri ile desteklenmesine bağlıdır. Göstergeler zihnimizde başka bir uyarıcının imgesiyle bağdaşım kurarlar. Bu bağdaşım göstergenin fonksiyonu olan ikinci sırada zihinde uyarıcı konumuna düşen imgeyi canlandırmaktadır. İmgenin oluşumu kendiliğinden oluşan bir süreç değil insanların yaşadıkları toplumsal süreç içerisinde oluşur. Göstergelerin bu sürecini ifade edecek olursak M.Ö. 4.000’li yıllarda mağara duvarı ve taşların üzerlerine yapılmış olan resimler ile başlamış, yazının icadı ile ise devam eden bir sürece dönüştürülmüştür. Simgelerin dil kullanımı ile beraber sonraki süreçte sanatın birçok alanında görülmeye başlanmış ve gösterge kavramının varlığını ortaya koymuş olunmuştur. Gösteren (ses imgesi) ve gösterilen (kavram) dışsal herhangi bir nesneden bağımsızdır. Bu durum toplumsal anlaşmalara dayanır. Göstergenin oluşumunda, gösterenin ve göstergenin ortak kullanımı gerekmektedir. Örnekle açıklayacak olursak “köpek” bir göstergedir. Hem k-ö-p-e-k ses diziliminin yan yana gelmesi hem de köpek kavramı ise gösterileni oluşturur. Bu iki durum da göstergeyi oluşturur. Gösteren, göstergenin algıladığımız imgesinin hali olduğu anlaşılmaktadır örnekten yola çıkarak. Köpek ses diziliminin yazılması, havadaki sesi gösteren, gösterilen ise gösterenin göndermede bulunduğu zihinsel kavramdır. Bu zihinsel kavramın ortak bir payda da birleşebilmesi için ise aynı kültürde yaşamış olan insanları kaplamaktadır. Dolayısıyla göstergeler, insanların birbirleri arasında iletişim kurmak için bir simgedir.

Toplumda kullanılan iletişim araçlarının değişimi, ifade ediş ve anlatım biçimi değişmeye başladıkça ise gösterge değişime uğrar. Bir bakıma gösterge kendini

yeniden üretim sürecinin olduğunu, göstergenin içerisinde de üretim süreçlerin yeniden olacağını gösterir.

Gösteren ve Gösterilen: Bir düşünceyi, bir anlamı ya da bir nesneyi dile getirmede ifade edilen kelime ya da kelimeler gösteren diye adlandırılır. Gösterilen ise bir durumun, konuşmanın bellekte kalan ve kullanılan kelimenin iletmek istediği anlam ya da düşünce olarak adlandırılır. Gösteren ve gösterilen ifadesinin arasında ise Saussure'nin anlatımlarına bağlı olarak kurmaca bir bağ olduğu varsayımı ortaya çıkar. Bu durum toplumun değişkenliği, dil, din, ırk gibi temel sosyo- kültürel yapı durumlara ortaya girerek ilişki arasında ki bağın mantıksal bir anlatım ilişkisi bulunmamaktadır. Gösterenin ses imgesi, ses dizilimi ise gösterilenle herhangi bir bağıntı olmadığını kanıtlamaktadır. Aralarındaki bu dil bağıntısı nedensizdir.

GÖSTEREN (İşitim Simgesi)	GÖSTERİLEN (Kavram)
A-ğ-a-ç	

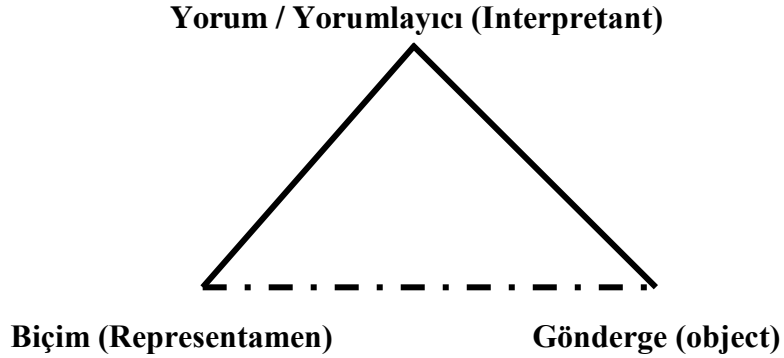
Görsel 5: Saussure'ün Gösteren ve Gösterilen Şeması (Saussure, 1985:72)

Gösterilen simgenin, gösteren kavramından ayrı düştüğü nokta sadece gösterenin bir aracı niteliğini taşımaktadır. Buradaki aracı olma durumu kavramın dil teriminde o şekilde toplum içinde anılmaya başlanması ve yerleşmesiyle aynı bağıntıyı kurmaktır. Gösteren ve gösterilen arasında ki bu bağ da böylece doğal bir bağıntı dışına çıkarak toplumsal bir duruma dönüşmektedir (Ünal, 2016:385). Toplumsal duruma dönüşen bu bağ bize her görüntünün kendine has bir anlamı olduğunu ve görüntülerin toplumsal farklılık gösteren duruma göre görüntünün altında farklı anlam ya da anlamlar taşıyan gösterilenler dizisi manası çıkarımı yapılmaktadır. Dil yaşanan bölgeye göre toplumsal olsa da sözcüklerin kullanımı, tercih edilen kelimelerle anlatımı şekil değiştirerek bireyselleşmiştir. Bireysellik nesnenin zihindeki yansımaları, tasarımının farkını ortaya sermektedir. Gösteren ile gösterilen arasında ki anlamı boyutsal olarak çözümleme göre izleyiciye/alıcıya bırakılmaktadır (Susuz, 2017:22). İzleyiciye bırakılan bu kavramsal boyutu çözümleme de gösterenle gösterilen arasındaki bağıntıyı işitim simgesi yapar.

İzleyici gösteren ile gösterilen arasında ki bağı da kültürel değerler ekseninde şekilde alması ve bu süreçte te toplumun bir uzlaşısı açısında eksende buluşturur. Uzlaşısı ekseninde buluşan bu kavramlar izleyiciye aktarılan ve sanatçının eserini üretmede kullandığı göstergelerin okunması, sosyo- kültürel yapıda incelenmesi hedeflenmektedir. Enstalasyon çalışmalarının izleyici üzerinde bıraktığı anlamlar bir dil olarak ifade edilir. Buradaki dilin algılanıp, çözümlenmesinde ise sanatçının ait olduğu toplumsal kültür yapısı etkilidir. Saussure'nin keşfetmiş olduğu dilin kültür arasındaki diyalektik oluşumunu ise birçok alanda inceleme yapma göstergebilim kullanarak toplumun yapısını çözümlenme de yol açıcı olmuştur.

3.2.2. Charles Sanders Peirce

Saussure göstergebilim incelemesi yaparken toplumun işlevi olduğunu, kavramların ortaya çıkışında en temelde toplumun kültürünü ele alırken, Amerikalı filozof Charles Sanders Peirce ise göstergebilimde en temelde mantıksal işlevini sorgulamaktadır. (Guiraud, 1994:18). Pierce göstergeyi yorumlayan, nesne ve göstergeden oluşan üçlü kolektif bir düzenlemeden hareket eder. Mantığı temel noktaya yerleştiren bu kavramdan hareket ederek kurmuş olduğu bilime “göstergelerin biçimsel öğretisi”ne “semiotic” adını vermiştir. (Özgür, 2009:12). Görüntüsel göstergelerin hayatın içerisinde merkez konuma yerleşmiş ve böylece göstergebilim alanını geniş bir düzlem içerişine dâhil etmiştir. Bu geniş alanda birçok görsel nesnelerin bulunması göstergelerin anlamlandırılmasında zorlanılmaya başlanılmasına sebep olmuştur. Bu nokta Pierce'in üçlü kolektifinden biri olan yorumlama da işin içerişine dâhil edilmektedir. Yorumlama burada eserin yorumlamasında kolaylık sağlamaktadır. Böylece eser incelemesi yapıldığı noktada “yorum” olgusunu da ortaya çıkarmaktadır. Böylece hazır nesnelerin kullanımı sağlandığı alanlarda, enstalasyon gibi yerleştirmenin kullandığı sanatta izleyicinin zihinsel durumunu kullanarak yorumlaya itmeye olanak sağlar.



Görsel 6: Peirce'in Göstergesi (Akerson, 2005:112).

Saussure'nin gösteren ve gösterilen temasının dışarısında çıkararak, Pierce'in kullanmış olduğu üçlü düzlemlerle beraber nesnenin sadece zihinde yaratmış olduğu bilginin yanı sıra kitap okurken okuyucuların kullandığı "dizeler arasındaki anlatım" ifadesi gibi yorumlama ve dizeler arasındaki manayı duygusal açıdan yorumlamaya olanak sağlar. Böylece yorumlama şemasının, eleştiri metodunun merkezinde yer almaktadır. Yorumlama da ortaya sunulan önermenin anlamını ise doğruluk değerinin belirlenerek bir mantık içerisinde yerleşmesi gerekmektedir. Düşüncelerin bir yol sonunda oluştuğunu, dolayısıyla her düşüncenin bir geçmişi olduğunu vurgular. Pierce bir gösterge bir şeyin herhangi bir açıdan yerini tuttuğunu, insanın zihninde eş değer bir gösterge yaratmasından kaynaklı iletişim noktasında iletme açısından önemli bir yer tutmaktadır (Özmkas, 2009:35). Bilimsel bir ifadeyle düşüncenin bir geçmişi olduğunu ifade etmek için ise mantığın bu düzlem içerisinde açıklamak ve doğru yorumlamayı yapabilmek için Peirce üç boyutlu bir sistem kurgulamıştır. Birinci bölümler, göstergenin temsil veyahut işaret ettiği asıl zemini kullanırken yalın bir nitelik, reel olan bir varlığın var olması ya da bağlı olan bir kurala göre yapılmaktadır. Bu bölümler içerisinde de nitel, tekil ve kural gösterge olarak konu başlıkları olarak ayrıştırmaktadır Pierce (Yakin, 2014). Başka bir şeye gönderme yapmaksızın ya da başka bir şeyle ilişki taşımaksızın var olanlar nitel durumdur. Nitel olan göstergenin ise niteliğiyle çok bir bağlantısı yoktur. Örneğin, kalemin kırmızı ya da siyah olması ile ilgili herhangi bir niteliğini vurgulamaz, katıksız olarak bir ilişkisi görülmemekle beraber sadece o kalemin bir parçasıdır. (Özmkas, 2009:38). Tekil gösterge, tek bir duruma karşı gönderme yapan ve onu karşılayan göstergelerdir. Fakat tekil göstergeler çeşitli nitelikleri kendisi üzerinde

bulundurabilir böylece tekil durum birden fazla nitel durumun yan yana gelmesi ile oluşması mümkündür. Pierce çalışmasında ise tekil ve nitel göstergenin tam ayrımının çizmemesi durumunda bunların birbirinden farkı bulunamamakta böylece apaçık bir cevap alınması mümkün olmaktadır. Kural göstere içerisinde genel göstergeyi barındırır. Örneğin doğal konuşma dilin oluşmasına yardımcı kelimelerin kullanımını inceleme kural göstergeye bir örnektir. Ancak bir trafik levhasında iki manada bulunabilecek bir gösterge olması mümkündür bu durumda kural gösterge de tam bir teknik anlamda açıklama veyahut da nerde nasıl bir bütünsel şemada işlenilmesi gerekiyor bunu ifade etmemiştir (Özmkas, 2009:38).

İkinci üçlük bölümlenmesinde göstergenin nesneyle olan ilişkisinden yola çıkarak bir gösterge, görüntüsel gösterge (ikon), belirti ve simge diye adlandırılması mümkündür. Görüntüsel gösterge (ikon), gösteren ve gösterilen arasında oldukça yakın bir benzerlik ilişkisi taşıyan ikon, hakikati olduğu gibi iletirken herhangi bir kırılmaya müsait bırakmaz. (Güher, 2021:10). Nesnenin tam manada anlaşılır olması ve nesnenin gönderme yaptığı niteliklere gönderme yapan bir göstergedir. Belirttiği şeyi doğrudan doğruya temsil eder (Rifat, 2009:31). Görüntüsel göstergeye en iyi verilebilecek örnek ise fotoğraftır. Fotoğraflar gerçekliği olduğu gibi yansıtmış ayrıca fotoğrafta bulunan belirli çizgiler izleyicide hatırlatıcı unsur olarak rol almaktadır. Hatırlatıcı noktalar bir bakıma ise gerçekliğe bir çağrışımında bulunmaktadır. Belirtisel gösterge (İndex) bir belirtinin, nesnesi ortadan kalktığı zaman onu gösterge yapan niteliği kaybeden bir göstergedir. Yalnız yorumlayıcı olmadığı zaman özelliğini yitirmeyecektir. Yorumlayıcının olmadığı durumda özelliğin yitirilmemesinin en temel sebebi belirtisel gösterge neden- sonuç ilişkisi hâkim olmaktadır. Siren seslerini sonuna kadar açıp, kırmızı ışıktaki beklemeden geçen itfaiye aracının bir yerde yangının olması ile bir bağıntısı vardır. Bu bağıntının sebebi ise neden sonuç ilişkisi içerisinde bulunmaktadır. Siren sesi ve yangın arasında bir bağıntının kurulmasında ise yorumlayıcı bu nokta da önemli bir yer tutar. Pierce'in şemasında yorumlayıcının en tepede olması bu sebepten dolayı önemlidir. Örneğin: Ateş-Duman ilişkisi ele alındığı zaman ateş göstergesinin sabit olduğu durumda bile dumanın çıkış yerine göre yorumlayıcının farklı bir yorumlama yapması mümkündür. Ormanda çıkan bir dumanın yangına sebep olduğu ve oradaki canlı

yaşamının son bulduğu düşünülürken, evin bacasından çıkan bir dumanın o evde yaşamın var olduğunu gösteren bir algılama şeklinde yorumlanmaktadır.

Simge göstergesi ise temsil ettiği nesne ya da varlıkla ilişkisini bir uzlaşım sonucunda kurar. Yorumlayıcının olmadığı noktada kendisini göstere yapan özelliklerini yitiren bir göstergedir. İnsanlar arasında yapılan bu uzlaşmaya bağlıdır. Bu bağlantıya örnek ise doğal dillerin konuşulmasında seçilen kelimelerin kullanımıdır. Kelimelerin tanımları veyahut sözcüklerin oluşumu ortak bir uzlaşım doğrultusunda belirlenmiş ve kullanılması mümkün olmaktadır. Doğal bir bağlantının kurulduğu uzlaştırmanın dışında ise kurmaca olan bir bağlantının da görüldüğü görülmektedir. Örneğin, zeytin dalının “barışı” simgelediğini ifade etmesi ise uzlaşımının kurmaca bir düzlem içerisinde de olabileceğini vurgulamaktadır. Buradan başka bir varsayım çıkarılacak olduğunda ise simge yansıttıkları şeylerle benzemek zorunda değildir. Nesnenin toplumun kullanıma bağlı olarak uzlaşım kurması sonucunda başka bir şeyin yerine geçmesini mümkün kıldığında simge haline gelmektedir. Devlet bayrakları buna en güzel örnektir.

Üçüncü üçlüğe göre gösterge ise fazlaca düşüncel zamanın harcadığı bir gruptur. Birinci üçlüğü ve ikinci üçlüğü birbiri ile iç içe olabildiğince karışmasına müsaade eden, bir ilişki içerisinde olanların oluşturduğu bir gruptur. Mantıksal olan üçlünün ise açıklanması için ilk ikisinin genişletilerek yorumlanması gerekmektedir. Son üçlük olarak karşımıza çıkan üçlük de ise yorumlama merkeze alınarak; terim (sözce birim, kavram), önerme ve kanıt (çıkarım) olarak adlandırılabilir. Pierce’in son üçlüğünde olan sözcebirim görüntüsel gösterge gibi işleyen bir dinamiği olduğunu iddia eder. Sözcebirim, herhangi bir bilgi sağlamaya yarayabilir ama herhangi bir bilgi sağlayıcısı olarak yorumlanamaz. Nesnesini canlandırmada sadece özelliklerini kullanmaktadır. Sözcebirim ya da kavram en basit anlamda kullandığımız tek tek sözcükler, kelimeler olarak karşımıza çıkar. Herhangi bir bilgi içermeyen katıksız olarak doğru ya da yanlış kategorisi içerisinde değerlendirilebilen kavramdır. Pierce kelimelerin her ne kadar içeriğinde bilgi taşımadığını vurgulasa da sözcüklerin içlerinde taşıdığı anlam kültürel yapıya göre şekil almaktadır. Sonuçta kelimelerin kullanımı ve içeriğinin anlamı insanların kullanımına göre belirlenmektedir. Bu durum da sosyo- kültürel yapının kendisini ortaya koyduğunu, kültürel bir kalıtımın varlığını ifade etmektedir.

Önerme ise sözcüğün tersine bir işleyiş metodu vardır. Sözcüğün kelimenin direkt olarak bir yorumlama veyahut bilgi taşıyan bir nesnesi yoktur yalnız önerme, yorumlayanı için hem varoluşsal bir anlayışı benimser hem bunun yanı sıra bir bilgi içeriği bulundurmaktadır. Örneğin, birisinin “yangın!” demesi hem bilgi içermekte hem de yorumlayıcının farklı şekillerde yorumlamasına sebep olmaktadır.

Kanıt, yorumlayanı açısında bir kural göstergesidir. Bir öncül ve bir sonuç içermektedir. Durumun sonucunda yorumcuda bir değişiklik yaratması gerektiği ifade edilmektedir. Pierce’in yapmış olduğu üçlükler olarak yorumlamada kullanılan metod bizim doğru bilgi alanımızın, dünyayı tecrübe bilgi ile çoğaltarak genişlemesi olarak düşünebiliriz. Farklı olan herhangi bir imge üzerinden yeni bağlantılar kurmak buna örnektir.

Pierce’in ve Saussure’nin de eleştiri tarzına bakıldığında belirli bir düzeyde eksiklik, tüme varım oluşumu sağlarken nesnelere incelenmesinde problem olduğu ortaya çıkmaktadır. Eleştiri temeli sosyo-kültürel durumun toplum üzerindeki etkisi, sanatçının kültürel demografik düzeni hepsi göz önünde tutulması gerektiğini bildirmektedir. Pierce’in ortaya koyduğu yorumlama sürecinin sonucunda gösterenin bir göstereni göstermediği, göstereninde başka bir göstereni gösteren sonsuz bir izler ağ olduğu düşüncesiyle sanat yapıtı ile sanat alımlayıcısı arasındaki ilişki kökten bir değişime uğramıştır. Bu bakış açısı ile beraberinde özellikle çağdaş sanatta nesnelere alımlanmasında, izleyici üzerinde farklı anlamlar çağrıştırmaları olarak etkinlik göstermiştir. Sanat eseri tüketicisinin kültürel farklılıklarını da ortaya koyabileceği, sanat nesnesinin sadece konu üzerinden alımlanmamasına da başka bir başlık açmıştır.

3.3. Göstergebilimde Anlamlandırma

Göstergebilimde, gösterenle gösterilen arasındaki ilişki kurulmasına anlamlandırma denir. Anlamlandırmayı kavrama süreci bir gösteren gördüğümüzde veya işittiğimizde, onun gösterileni ya da hangi manaya geldiği zihnimizde canlandırılmakla başlamaktadır. Her sanat nesnesinin oluşumunda ise sanat üreticisinin bir niyeti bulunmaktadır. Sanat eserinde sanatçının ifade etmek istediğinin yanı sıra vermek istediği bir düşünce, bir propaganda anlayışı hüküm sürebilir bu hüküm sanat tüketicisi (alımlayıcı) tarafından kültürel farklılıklarla beraber zihinde bir bağlantı

sağlar. Kavramları ilk alımlamada asıl dünyanın (gösterilen) zihnimizde soyut bir hale getirilmiş olan genellenmiş karşıtlığı gösteren olsa da ikinci bölüm olarak kendini dışavurum olarak ortaya serer. Dışavurumun gerçekleştiği bu noktada görüntü imgesi olarak nesne tercih edilir ve sunulur. Bu sunum da kavramlar kültürel fenemonleri terk edemez, bir kültürel bağıntı sayesinde önem arz eder (Terzi, 2021).

Düşüncelerimizin dışavurum yoluyla ortaya çıktığı düzlemde ise kavramlar gözlemlenebilir bir niteliğe sahip değillerdir. Gözlemlenebilir hale getirmek için nesnelerin kullanımı açığa çıkar. Sanat iletişimde anlaşılmanın gerçekleşmesi için ise başkalarının tarafından anlaşılması gerekmektedir. Bu durumda toplumun ortak payda da buluşabileceği sosyo- kültürel bütünlüğün hâkim olduğu ortak bir payda da birleşim sağlanarak sanat nesnesi üzerinden sanat alımlayıcısıyla iletişim kurulur. Kullanılan iletişim dili, farklı toplumsal sınıf ve grupların anlam sistemi içerisinde bir arada bulunan anlamlandırma dizgesidir. (Özgür: 27). sanat eserinde kullanılan nesnenin bir iletişimsel dil olarak düşündüğümüz nokta da dil bize dünyayı tanımlamada üzerinde her ne kadar uzlaşmış görülse de uzlaşmış bir nötr yansıtanı değil, daha ziyade dünyayı ve gerçekliği temsil etme sürecinde, yapısal olarak kodlanmış bir anlamlandırma dizgesidir. Kodlanmış dizgenin zihinde anlam birimleri ile birleştiği nokta ise toplumsal yaşantı, kültürel faaliyet olarak ortaya çıkmaktadır. Dil dizgesinde herhangi bir gramer yapısında değişim ise yine toplumsal bağlamlar etkisinde olmaktadır.

Anlamlandırmayı gerçekleştirirken zihin bütünsel olarak çözümlene yapmaktadır. Sözlük olarak anlamın manasında bir kelimededen, bir sözden, bir davranıştan anlaşılma ve bunların ilişkilendirdiğini düşündüren şeylerin bütünüdür. Buradaki terimsel ifadeden de yola çıkıldığı dâhilinde bile anlamlandırmanın toplumsal durumun iz düşümünün nesneye bir yansıması olarak ifade edildiği görülmektedir. Sanat nesnesi sanatçının ortaya koyduğu tamamen soyut bir düşünce de olabilir, bir gerçeğin sunumunu da olabilir bu durum tamamen sanat eseri üreticisinin dışavurumunda kullandığı dil de olabilir.(Demir, 2009:19). Sanatçının kullandığı dili algılamamanın ilk çözümlenmesinde, temel anlamını anlamada yanlış anlaşılma riskine de uğraması söz konusudur. Sanat alımlayıcısının yanlış çözümlene durumu ise sanatçıyla aynı toplum düzeni, grup ortamında yaşamamak ve kullanılan gramer yapısındaki kültürel farklılıklar ortaya çıkmaktadır. Nesneni

ortaya koyumunda temsil eden kodlar ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamdaki noktada ise kod ve oluşturulan yan anlamlar bütünü olarak anlam ilişkisi doğrudan doğruya toplumdaki kültürel, siyasal ve ideolojik anlamlandırma mekanizmaları ile doğrudan ilişkilidir. Düz anlam katında yanlış anlaşılma tehlikesiyle karşı karşıya kalırlar.

Yan anlamları çözümlenmeye çalışan izleyici kendini insan için var olan dünyanın anlamını çözmeye çalışır bir vaziyette bulur. Sanat nesnesi, evrene bir yapı olarak bakar onun farklılıklarını, anlatım dilini çözümlenmeye çalışır. Çözümlemeye çalışılan sanat eserinin içerisinde yan anlam için şifreler de bulundurabilir. Fransızca *semantique* (semantik) anlam bilimi göstergebilimde anlamlandırmayı algılamakta yardımcı öge olarak karşımıza çıkar. Gösteren ile gösterileni alımlamak ve var olabilmesi için bir yandan benzemeyen öğeleri örneğin iktisatta emek ile ücret karşılaştırılması yapılırken, göstergebilim de gösteren ile gösterilenin karşılaştırma bağıntısı yapılabilmesi için birbirleriyle değiştirmek gerekmektedir. Benzer öğeleri ise aralarında karşılaştırabilmek gerekmektedir. Anlam ancak ikili bir belirleme sonucunda saptanması mümkün olabilir (Barthes, 1979:41).

Bildirişim (karşılıklı bildirme) göstergesinin ilgilendiren her şey anlamsaldır. Bir nesneyi, bir olayı zihninizde canlandırabilecek bir göstergeyle ilişki içerisindedir. Örneğin gökyüzünde bulutların bir araya toplanmış olması yağmur göstergesi, aşağı doğru çatık duran kaşların sinirlilik, “köpek” sözcüğü bir hayvanın göstergesidir. Dolayısıyla içerisinde yaşadığımız evren deneyim yoluyla edindiğimiz süreç zihninizde uyaran konumuna geçmektedir.

Göstergebilim, yalnızca göstergeyle değil, mananın oluşum süreci ile ilgili bir faaliyet şeklinde düşünülmektedir. Göstergebilim, sanat nesnesine, metine anlam verme süreciyle alakalıdır. Gösterge ve kodların içermiş olduğu metin çözümlenmeden hareketle yola çıkmıştır. Sanat eserinin alımlanmasındaki diğer bir unsurda okuyucudur. Göstergebilim, okuyucunun konumunun da sürece dâhil olduğunu, etkin bir rol aldığını kabul eder (Fiske, 2003:62).

Göstergebilimde Fiske “alıcı” terimi yerine “okur” teriminin daha çok etkin olduğunu vurgular. Fotoğraf ve resimde bile “okur” sözcüğünün daha doğru bir terim olduğuna dikkat çeker. Alımlama sürecinin oluşumunda sanatçının kültürel, duygusal birikimleri ne kadar önemli ise okurun sanat eserini deneyimleme sürecinde de kendi

deneyimleri, tutumlarını ve duygularını nesneye taşıyarak anlamlandırılmasına doğrudan katkıda bulunur (Fiske, 2003,63).

Göstergebilim anlamı tanılamada, ne olduğuyla ilgilenmekten daha ziyade nasıl yaratıldığıyla ilgilenmektedir. Toplumlar arası iletişimde kullanılan göstergeleri hedef almaktadır (Demir, 2009:20). Her göstergenin bir anlam içermesi, anlamı zihinde bir uyarıcı durumu olarak varlığını sağlar. Bu durum örneğin bir tabloda renk, figür; metinde kahramanın amacı ya da davranışı, hatta kıyafetindeki detaylı betimlemeler bile diğer göstergelerle ilişki içerisine giren durum, nesne gibi şeylerle birlikte olarak gösterge olarak değerlendirilebilir. Çok genel bir betimleme oluşturacak olursak, bir araya gelerek oluşturulan anlamlı bütünlerin, gösterge dizgelerini betimlemek, göstergelerin birbirleri arasında kurulan ilişkiyi saptamak, farklı nesnelere, olayların birbirleri ile eklenmiş biçimlerini bulmak, göstergeleri ve gösterge dizginlerini sınıflandırmak, bu bağıntısının sonucunda insan-insan, insan-doğa ilişkisi hakkındaki doğan etkileşimi açıklamak, bu doğrultuda bilgiyi kuramsal, yöntem bilimsel ve betimsel açıdan tümü kapsayıcı olmak üzere birbirleriyle ilişkisinin tutarlı ve yalın bir kuram oluşturmak, göstergebilim diye adlandırmış olduğumuz bilim dalı içerisine girmektedir (Aktaran: Demir, 2009:22).

Çeşitli ileti dizginleri arasında sadece düz anlamın olmadığı görülmektedir. Yan anlamların da ortaya çıkmasında, kodlamaların metinsel ya da resimsel şekillerin üzerinde çözümünü göstergebilim sağlamaktadır.

3.3.1. Göstergebilimde Temel Kavramlar ve Terimler

3.3.3.1. İmge: Zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şey, hayal (TDK,2022). Keser; gerçekliğin zihindeki yansıması. Bir şeyin, fikrin ya da kişiyi zihindeki izlenimi, düşüncesi veya resmi. İmge gerçekliğin tıpatıp kopyası değil; gerçekliğin zihni süreçlerle yeniden kurulmuş biçimidir ve bu nedenle yeni bir şeyi temsil eder diye açıklamaktadır. Zihnimizde sürekli olarak imgenin canlanması ise yaşantımızda imgeden kaçışın olmadığını, bütün yaşantımıza imgenin dağılımı söz konusu olmaktadır. Zihindeki bu imgeleri tasarlama düşünme edimi bize imgeler nasıl oluşur ya da nasıl düşünür sorusunu bile sordurabilir. Bunnet, “İmgeler Nasıl Düşünür?” kitabında bu durumu şöyle açıklamıştır. İmgeler insanların zihinsel süreçlerine ışık tutmada ve bu süreçleri resmetmek için bilincin karmaşık bir kültürel

ve biyolojik topolojisinin çizildiğini ifade eder. İnsanların imgeleri nasıl düşündükleri ve canlandırdıkları konusunda yüzyıllar süren bir tartışmaya sebep olduğunu ifade etmiştir. Bu tartışmaların sonucunda araştırmacıların zihin ve beden incelemelerin temelinde imgelerin olduğunu savunur. Sofistike bir örnekle açıklayan Bunnet, beynin faaliyetlerini ve zihnin imgeler üzerinde nasıl çalıştığını resmetmeye çalışmak için beyni tarama teknolojilerin ortaya çıktığını savunur.

İmge gerçekliğin tıpatıp kendisi değil zihindeki tasavvur halidir. Bu tasavvurun zihinde yerleşebilmesi için ise faal yaşantının içerisindeki bilgi birikimi, deneyim hatta içerisindeki bulunan duygu durumuna göre bile zihinde temsil ettiği şeydir. Göstergenin anlamlandırılmasında imge aktif duruma geçer. Örneğin; imge biçiminde olan kırmızı renk zihinde yaşantıyla orantılı, sosyo-kültürel düzenli bağıntılı olarak zihinde ilişkiler kurar. Trafik ışığı, dur ikazı, bayrak, kan vb. önermelerle gönderimsel çağrışım yapar. İmgelerin zihinde fonksiyonunu gerçekleştirebilmesi için çağrışım yapan kodlarla iletişime geçmesi gerekmektedir. İmgeyi öne getirecek bir kod gönderilmediğinde zihin onu ifade edemez buda imgenin dolaylı bir araç olarak hizmet ettiğinin göstergesidir.

Dil de olduğu gibi evrende her şeyin bir imgesi olması mevcuttur. Bu durum toplumun kültürel farklılıkları, içerisinde yaşanan grupların benimsedikleri kültürel yapı etkinlik göstererek imgeler üzerinde farklılık göstermesi mümkündür. İmge, dışsal biçim olarak sergilendiğinde sanatsal öğretinin maddi biçimini ortaya koyar. İmge böylece zihin dışına çıkarak gerçek bir kimliğe bürünür, dolayısıyla imge bir ileti aracı olarak kullanılır. Kullanılan ileti aracı olarak imge “yaşam sürecindeki tüm olayların “nesnele dünyanın” bilincine yansımadır (Aktaran: Susuz.) Kodlamalar iletişim kanalı olarak karşımıza imge olarak çıkması sonucunda imgenin göstergebilim içerisinde inceleme alanına girmesine sebep olur.

3.3.3.2. Algı: İnsanın çevresinde var olan dış dünyanın duyuşal olarak uyarılması ve bu uyarılmayı duyuşal olarak alımlaması. Çevredeki uyarın görüntülerin düzenlemesi ve yorumlanması süreci olup, duyuşal verilerin bütünsel bir örüntü halinde bir araya getirilmesi ile belirmektedir (Beyoğlu, 2015:335). Günümüz psikolojisi içerisinde bulunan ruşsal yaşamın en temel ögesini oluşturur. Algı psikolojide bir bütünün kavranması olarak tanımlanmaktadır. Psikoloji içerisinde bütünün kavranması diye ifade edilen bütünden bahsedilen duyuşlarımızın

sağladığı duyularımızın zihnimize yarattığı karmaşıklık içerisinde zihinde bir destek olması diye ifade edilebilir. Algı zihinle direk bağıntıyı kurması için ise duyularla sıkı sıkıya bağlıdır. Bu bağlılığın kuvvetli olmasının temelinde dış dünya ile duyular arasında bir bağıntıdır. Duyuların sonucunda kurulan algılarımız bizlere bir algı dünyası yaratmaktadır böylece nesnelere anlam verilmiş olur (Tunalı, 1998:38). Nesnelere anlamlandırılabilmesi için uyarının bilinmesi gerekmektedir. Uyarının bilinmemesi durumunda ise uyarıcıya anlam verilmesi imkânsız bir hal alır. Uyarıcının anlamlanması ile nesnelere anlam bulması algılamaya var olduğunu gösterir. Algı duyumsal deneyim yolu ile edinildiğinden dolayı ise duyumsal deneyim edinme yeteneği diye adlandırmak mümkündür (Keser, 2009:31). Deneyim yolunda kaydedilen bilginin şekillenmiş haline psikologlar algının bir örgütlenme metodu olduğunu ifade eder. Birey; dış dünyadan aldığı bütün bilgileri zihinde toplamaya başlar, toplanan bu bilgileri zihin derler, düzenler, gruplara göre ayırma da bulunarak bir anlam verir. Düzenlenen bilgilerin içe doğru olduğu durumda öznel, dışa doğru olduğu zaman nesnel diye algı yönelişleri oluşur. Algılama da gerçekleştirilen bilgi çoğu zaman bilinçsiz gerçekleşir. İnsan gördüğü, deneyimlediği, etrafında gerçekleşen her duruma karşı kayıtsız kalamayacağından, kayıtsızlığın sonuçta öğrendiği bilgileri algılama olarak zihinde konumlandırır. Örneğin sıcak bir sobaya dokunduğunda oluşabilecek sonuçları deneyim sonucunda elde eder. Sanatçı da eserini ürettiği nokta da kendi zihninde yapmış olduğu algı gruplandırmasına göre nesne seçimini gerçekleştirir. Anlatmak istediği özgün olayları kendi deneyimlerinin sonucunda oluşan bilgi birikimine göre gerçekleştirir.

3.3.3.3. Görsel Algı: Göz duyu organıyla bakılan nesnelere dış, şematik olarak gözlemlenmesi ile görsel özelliklerinin çözümlenmesi, anlaşılmasıdır (Arıkan, 2008:24). Görsel uyarıcıların farkına vararak daha önce tecrübe edilen uyarıcıları deşifre etmede bir yoldur. Algı yolu ile kaydettiğimiz bilgilerin, göz organı ile yaşadığımız dünyanın zihnimize görsel bir yerleşimi yapılmaktadır. Bu yerleşim insanın gördüğünü yorumlayabilme, neyi gördüğünü örneklendirerek anlatabilmesine sebep olmaktadır. Görsel algının zihinde oluşumsal sürecini ise Keser, şu şekilde ifade eder:

Dikkatini belli bir nesnede yoğunlaştırmış bir kişi önce nesneyi görür, nesnenin dış hatları, kütlesi, rengi göz merceğinden geçerek beyinde bir “imge” olarak

kaydedilir. Bu süreçte beynin kaydettiği, yalnızca nesnenin görünümüdür. Kişi, yaşantılarına bağlı olarak o nesnenin göze görünmeyen özelliklerinin de olduğunu bilir. Nesnenin göze görünmeyen özellikleri, o nesnenin algılamayla ilişkili olan içeriğidir. Algılamada nesnenin görünümünün tüm bilincine ereriz (Keser, 2009:146).

Bireyin sanat nesnesinin gözlemlendiği noktada ise kültürün etkisi ayrı düşünülmeye mümkün değildir. Birey yaşadığı toplumda gördüğü, deneyimlediği uyarıcılarla bir sanat nesnesinin alımladığı süreçte neyi nasıl göreceği, gördüklerini hangi bağlamda gruplandırıp anlamlandıracağı içerisinde yaşadığı topluma göre belirlenmektedir. Her çağın, her toplumun kendi görme biçimlerine göre üretimi görülmektedir. Örneğin, kilise ve camii birer ibadethane olmasına rağmen ikisini mimari üslubu farklılık göstermektedir. Kilisenin var olduğu toplumda yaşayan biri için ibadethane tasavvur ederken, dik üçgen çatılı bir yapıyı direk imge olarak canlandırması, caminin var olduğu kültür yapısında ibadethane olarak bireylerin zihninde yuvarlak kubbe olarak canlandırması kültürel ekseninde görsel algının şekillendiği gerçeğini ortaya koyar.

3.3.3.4. Simge: Tdk'ya göre; duyularla ifade edilemeyen bir şeyi belirten somut nesne veya işaret, alem, sembol. Nesnesiyle bağlantı arasında uzlaşım bir anlaşma sonucu oluşan göstergelerdir (Fiske, 2003: 72). İletişim kurmada kullanılan sözcükler, ileti aktarma, bilgi verme amacı içeren gösterge, başka bir şeyi temsil etmeye yarayan şey (Keser, 2009:314). Simgeler genelde pek çok gösterir. Pek çok şeyi ifade eden simge düşünmeye yönelik bir durumdur.

Simgeler işaretlerden ayrı düşerek daha zengin anlamı içerisinde barındırır, işaretler daha sığ bir anlam taşıyarak sadece göstermek istedikleri bir şeyi göstermek adına amaç edinirler. Bütün anlam ve ilişki dünyası imgelerin üzerinde kuruludur. Örneğin simyacıların kullandığı periyodik tablo üzerinde bulunan semboller birer simgeyi ifade eder. Sembollerin oluşumu ise kültürel farklılıkları temel alarak algılamaya da boyutsal farklılıklar görülür. İlişki üzerine kurulu olan imgeler, düşünmenin ve ifade kullanımında olmazsa olmaz ilk koşul olarak karşımıza "dil" olarak çıkar. Dil bir imgeler dizisi olarak var olur. Dilde kullanılan her sözcük de bir uzlaşım durumunda belirlenerek kullanımı sağlanmaktadır. İmgelerin kullanım yerine geçen imgeler nitel bir tavır benimser. İmgelerin zamanla dönüşümü simgeye

doğru yöneliktir. Simge kendi içerisinde imgeyi taşır. İmge soyut bir kavram olarak tanımlarken simgeyi somut bir kavram olarak tanımlayabilirsiniz. İmge daha ziyade bir kavram, anlam taşır, simge ise bir sembol taşımaktadır. Somut hale gelen simge kendini biçim olarak ortaya çıkarırken şekil ayrıntılarından arındırılarak daha yalın bir ifade de kullanılır. Kullanılan yalın biçim bir şeyi nitelemesi durumunda insanların anlaşmış olması gerekmektedir.

Simgeleri ifade etmekte kullandıkları görüntülere benzemek zorunda değillerdir. Örneğin, adaletin eşitlik olduğunu ifade eden terazi simgesi bir uzlaşım sonucunda oluşmasından kaynaklı, şu anda yargı kurumlarında bulunmaktadır. Türkiye Cumhuriyetini ifade eden dikdörtgen, kırmızı zemin üzerine işlenen ay ve yıldız bayrağı hem görüntüsel hem de biçimsel benzerlik görülmez. Bayrağın benimsenmesinden kaynaklı simge olarak kabul görmüştür. Kabul gören simgenin yerine başka bir sembol kullanılamaz. Barış sembolü olarak kullanılan zeytin dalı da yine aynı şekilde toplumların uzlaşımı sonucunda kullanılmıştır.

3.3.3.5. Kod (Düzgü): Göstergelerin konuşma, yazı ve resimler gibi belirli şekillerde toplanmış biçimine kod denir (Aktaran. Susuz.).

3.3.3.6. Gönderge: Kendisinden söz edilen nesne, kişi, kavramdır (Aktaran: Koç, 2019:381). Gönderge dil göstergesinin dışında kalarak gösterdiği her şeydir. Soyut, somut, nesne, olay her durumu içerisine alır. Kimi zaman kendi yaşadığı gerçek dünya sınırlı geldiğinde, kurgusal dünyayı da içerisine dâhil eder. Gönderge ruhsal niteliğin ön planda tutulduğu deneyimlerle ilişkilidir. Rifat göndergeyi şu şekilde açıklamaktadır.

Göndergeler doğal dil boyutu ile yazınsal dil boyutunda ayrı ayrı ele alınabilir. Sözgelimi doğal dil boyutunda anka, martı, denizkızı sözcüklerinin göndergeleri gerçek dünyada ya da imgesel dünyada yer alabilir. Martı dendiğinde gerçek dünyadaki bir varlık (gerçek gönderge) söz konusu olabilirken, anka dendiğinde gerçek dünyada bulamayacağımız ama bu kez de imgesel dünyada var olan bir karşılık (düşsel gönderge) söz konusu olur. Denizkızı sözcüğüyse hem gerçek dünyada ("otçul amfibyumlardan bir hayvan"), hem de imgesel dünyada ("doğüstü yaratık") göndergeleri (gerçek gönderge ve düşsel gönderge) bulunan bir dilsel birimdir. Öte yandan, yukarıda gerçek göndergesi bulunduğunu söylediğimiz martı sözcüğü de sözgelimi bir romancının anlatımında, dış gerçektekine hiç

benzemeyen niteliklere bürünebilir; bu durumda da söz konusu dilsel gösterge gerçek dünyadaki nesnesinden ayrılmak durumunda kalır (Rifat, 2013:95).

Göndergenin alımlanmasında kişinin düşsel dünyasının zenginliği, beslendiği düşsel durumun sınırsızlığı algı düzeyini oluşturur. Bu sınırsızlık durumu, oluşturulan göndergenin alıcıya iletilen kodların biçimlendirilmiş haliyle ulaşımını sağlar. Alıcı kodlanmış göndergeyi algılamaya girişmesinin ardından çözümlemeyi gerçekleştirebilmek için dış dünyanın zenginliğini buradan kullanarak çıkarım yapabiliriz. Vericinin, sanatçının, anlatıcının sunduğu ifadelerle alıcının yaklaşımı farklılık göstermesi bireylerin farklı algısal düzeylerindeki yeterlilikle ilgilidir. Verici kanalı ile aktarılan bilginin doğru anlaşılması için uzlaşma düzeyinde kodların doğru olarak çözümlenmesi önemli olmaktadır.

3.3.3.7. Düz Anlam: Bir göstergenin üzerinde uzlaşım sağlanan mantıksal, değişmez, nesnel anlamıdır. Nesnel olan kavram düz anlamda, olduğu gibi algılanmasıyla oluşur. Düzanlamda göstergenin belirttiği nesnel, gönderme yaptığı şeyler dış dünya ile bağıntılıdır. Düşsel durumun kendini göstermeden dış dünyanın bağıntısını direk algılamaktadır. Bir fotoğrafta köpek varsa o köpektir. Duygusal bir durumda manası yoktur. Bir sözcüğün zihinde canlandırmış olduğu ilk kavramdır. Bir sözcüğün belirttiği anlamın öznel olmayan, değişmez çözümlenebilir ögesidir. Sözelimi karanlık sözcüğü, ışık olmama durumu olarak tanımlanır. Bu ışık olmama durumu ise karanlık sözcüğünün düz anlamıdır. Düzanlam, göstergenin ortakduyusal, açık bir şekilde ifade edilen anlamına gönderme yapmasıdır. Bir sokak fotoğrafı belirli bir sokağın fotoğrafını gösterir. Fotoğrafa bakıldığında binaların arasında uzanan bir şehir yolunu vurgular (Fiske,2003:116). Sokak fotoğrafında siyah- beyaz ışık kullanımı ile oluşan çoğu şey ise yananlamına girmektedir. Burada fotoğrafta kullanılan renkler, çekilen kadraj dâhil bize sokak kavramının içerisindeki kod örüntüsünü vermektedir.

Düzanlam, gösterilen olay, sözcük, nesne gibi materyallerin nesnel olarak ve olduğu gibi ifade edildiği durumdur.

3.3.3.8. Yananlam: Bir dilsel birimin, öznel öğelerden oluşan ya da bağlamlara göre değişen anlamıdır (Rifat, Mehmet,2013. Açıklamalı Göstergebilim Sözlüğü. Türkiye İş Bankası Yayınları. İstanbul:233). Düzanlamın kullanıldığı yerde sözcüklerin arkasında var olan kodlamalardır. Göstergenin duygusal, coşkunsal,

kültürel, özel durumların buluştuğunda meydana gelen yansıtmanın var olduğu ikincil anlamlardır (Özgür, Göstergibilim,38). Yananamlar oluşturulmasında birçok süreç farkı görülebilmektedir. Bu farklar kişilerin anlatmak istedikleri sözcüklerin ilk terimsel manası dışında sanatçının eserlerinde gizil, örtük ifadelerle yer vererek bir metafor oluşturmasıyla uygulanır. Buradaki metafor şifreleme komutunu yüklenmesidir.

Sanat eserlerinde kullanılan göstergeler, tek bir anlam ifade etmekle kalmaz, zaman içerisinde farklı, yeni anlamlar kazanır, ayrıca farklı anlamlar kazanan sözcük, nesne, olay gibi durumlar algılayıcısı tarafından da zihinde farklı tasarımların oluşmasına yol açar. Yan anlam argoda, şiirde, bilimde, atasözlerinde daha görünür bir şekilde karşımıza çıkmaktadır (Keser. Sanat Sözlüğü,354). Farklı tasarımların oluşması ise toplumun kültürel yapısı, iletişimsel düzeyi gibi sosyal dinamikler büyük etkindir.

Düzanlam, gösterilen nesnenin olduğu gibi kavranması durumu iken, yan anlamlarsa, göstergeye biçimi ve işlevi konusunda bağlı öznel değerlerin anlatımıdır (Guiraud, 1994:36). Örneğin; düzanlamda bir üniforma konumu, ne iş yaptığını, hangi düzeyde olduğunu ifade ederken, yananlamda, saygınlığı, toplum içerisindeki etkileyciliği gibi unsurları belirtir. Buradaki gizli olan şifreleri ise örüntünün içerisinde başka bir konumda bulabiliriz.

Düzanlam ve yananlam konuları göstergibilim içerisinde önemli konularda yer alan kavramlardır. İlk görme eyleminin gerçekleşmesinden sonra okurda oluşan ilk yargı düzanlamı verir, sözcük arkasına gizlenen, kişisel bakışın ortaya konulduğu alan yananlam olarak değerlendirilir (Terzi,2021:90). Sanat eserinde kullanılan nesnelere seçimi, renkler, ışıklar, düşünceler hepsinin birleşimi sonucunda yananlamda örtük ifadeler çıkar.

Yumuşak kelimesi terimsel manada dokunulduğunda, üzerine baskı uygulandığı şekli bozulan, kolaylıkla bükülebilen olarak tanımlamak mümkündür. Herkese çok yumuşak davranıyor gibi bir cümle içerisinde kullanıldığında ise buradaki yumuşak asıl manasını kaybederek, yufka yürekli olmayı ifade etmektedir. Buradaki kod kullanımı ise kültürel yapılardan gelir. Göstergelerin kültürel yapıda oluşan farklılıklarla gösterilmesi gibi yananlamda kültürel birikimlerin farklı olmalarından kaynaklanmaktadır. Bu farklılıkları kullanarak ifade eden, mesajı örtük

bir şekilde sunan sanatçıyı ise alımlamak sözcüklerin altında var olan gizil metaforların üzerini açarak ortaya çıkarılmasını sağlamaktadır. İkincil ve doğrudan olmayan yorumların ifade edilmesi sanat eserini çözümlemede önemlidir.

3.3.3.9. Yapısalcılık: Farklı bilim dallarında kullanımı var olan yapı kelimesi kullanılan mevcut durumuyla, canlı ya da cansız organizmaların birçok alt sistemde bir araya gelmesiyle oluşan parçalardır. Anlamın daraltıldığı halde ise toplum içindeki birimlerin birbirleri arasındaki karmaşık ilişkileri ifade eder. Bu manada inceleme gerçekleştiğinde ise toplum içerisindeki birimlerin (grup, aile vb.) yapısal mevcut durumunun incelenmesi gerekmektedir. İnsanların birbirleriyle ilgili olan ilişkilerin incelenmesi, kültürel durumlarına bakış gerekmektedir (Nar, Mehmet Şükrü,2014. Yapısalcılık Kavramına Antropolojik Bir Yaklaşım: Levi Strauss ve Yapısalcılık. Antropoloji Dergisi, (27). 29-46). DOI: 10.1501/antro_0000000225). Sosyal yapı içerisinde değişimlerin yaşanması ile beraber yapının değişmesi ise toplumdaki birimlerin birbirleriyle olan etkileşiminin, kültürel sisteminin bir bütün olarak incelenmesine olanak sağlar.

20.yüzyılda ortaya çıkan olay, kurum ya da düşüncelerin tarihsel gelişiminden çok, belirli bir zaman dilimi içindeki yapısını ve bu yapıyı oluşturan öğelerin karşılıklı ilişkilerini ele alan çeşitli kuramsal yaklaşımları belirtir (Keser, Sanat Sözlüğü:356). Yapısalcılık önce dilbilim kaynaklı bir kuram olarak ortaya çıkmıştır. Saussure'nin kullanmış olduğu kurama göre dil yapılandırılmış, uzlaşımalsal bir düzeyde oluşturulmuş bir kavramdır. Dil içerisinde yer alan öğelerin birbirleriyle ilişkili bağıntıları ortaya çıkarmanın önemli olduğunu, dilin yapısının incelenmesinin önemli olduğunu vurgular (Rifat,2013:237). Olguları incelemede yapısalcılık tarihsel bir inceleme değil, bütün içerisindeki ilişkileri, yöntembilimsel bakış açısından gösterge dizgelerin altında yatan anlamsal boyutları ortaya çıkarmada kullanılır. Sosyoloji ile göstergebilimini birbirine yakınlaştıran yöntem ise yapısalcılıktır. Yapısalcılığın antropoloji de kullanılan bir yöntem olması sosyolojiyi de dâhil ederek bireylerin iletişimde kullandıkları dizgeleri göstermede yardımcı olmaktadır.

Yapısalcılığın yönelimi ele alınan nesnenin kendi başına ve eser için incelenmesi gerekmektedir. Sanat nesnesinin üretiminde ve varlığında kullanılan dizgelerin ifade edilmesi olarak ele alınır. Bu durumda yananlam boyutuna ulaşabilmeyi sağlar. Nesnenin kendi başına incelenmesini doğru bulan yapısalcılık

yöntemi eserdeki nesnelere kullanımında doğüstücülük değil özdekçi bir anlayış benimsemektedir. Bu durumda sanat eserini merkeze yerleştiren kullanılan simgelerin kültürel topoğrafik yapıyı incelemeye olanak sağlar. Yapısalcılıkta bütünü oluşturan parçalar büyük bir öneme sahiptir.

3.3.3.10.Yapısökümcülük/ Yapıbozucu: Fikir babalığını yapan Fransız akademisyen Jacques Derrida'ya bilimin varlığını belirleyen asıl unsur dildir diye ifade eder. Dildeki bu önemin sözlü temele dayalı olduğunu, bilimin aslen kökeninde sözlü geleneklerin önemli olduğunu, toplumun geleneklerinin önemli olduğunu, modern toplumun bu dilin etrafında toplum uygun şekillendiğini ifade eder. Dolayısıyla da bilimi oluşturan en temeldeki yapının, söz yazımı bilimin değişmez telos'udur (Gül, 2014:9.). Derrida'nın ifadeleriyle, "Anlamın anlamı sonsuz imadır, gösterenin gösterilene sonu nereye varacağı belirsiz bir şekilde yaptığı göndermedir..." (Derrida, 1973: 58; Akt. Best ve Kellner, 2011: 37). Metin incelemelerinde retorik (söz sanatları) ile gramer (dilbilgisi) karşıtlığına dayanır. Karşıtlık metin yazımı yaparken retorik yapılarının oluşması metnin çözülmeden başka kapıları açacağınız, her okuma da farklılaşacağını, ortak bir paydada buluşmanın zor olduğunu, uzlaşmanın çok da mümkün olmadığını ifade eder (Rifat, 2013:237).

Yapısökümcülükte ortaya bir doğruyu koyma, doğruyu ispatlama kaygısı yoktur, yeniden yorumlamaya olanak sağlama, doğrunun teklifine karşın doğrunun göreliliği fikrini önemsemektedir (Keser, Sanat Sözlüğü.358). Derrida, Saussure'ün gösteren ile gösterilen arasında bir bağ vardır görüşünün aksine, gösteren ile gösterilen arasında bir bağ olmadığını, gösteren ile gösterilenin birbirinden koptuğunu ve tekrar bir araya geldiğini savunur. Tekrar bir araya gelen gösterenin her zaman başka göstergelere gönderme yaptığını ve kesin bir yargının olmadığını vurgular (Susuz,2017: 59). Derrida'nın yapısökümcülük anlayışında eserde ki metin dizilerinin parçaları ayrımı yapılar, hepsinin ayrı bir metafor olarak değerlendirilmesi gerektiğini, anlatımda başka bir ifadenin de gizil olduğuna yaklaşan septik bir anlayış belirler. Bu yüzden yapısökümcülüğü belirsizlik terörü diye tanımlar (Gül,2014:96).

3.4. Paris Göstergebilim Okulu ve Algirdas Julien Greimas

Paris Göstergebilim Okulunun temelleri, İkinci Dünya Savaşı sonrası insanbilimlerine yönelik çalışmaların artması, gelişmelerin hız kazanması bu durumda çeşitliliğin artması göstergebilimsel metodun etkinliğinin artmasına sebep olmuştur. Göstergebilimin en yoğun olarak yaşadığı ve ortaya çıkış sürecini hızlandıran merkez üssü diye ifade edebileceğimiz yer Fransa'dır. Kendini 1960' lı yıllardan sonra daha aktif gösteren göstergebilim anlamının açılması biraz zorlamalı oldu. Çalışmaların bir topluluğu merkeze alarak bir tek araştırma yönteminin kullanılıyor olması anlayışını benimserken kimi bilim insanları sanatsal ve bilimsel yaklaşımları kaynaştırarak sınırları belirgin bir metod yerine birçok metodun kaynaşımını aynı anda kullanarak incelemeyi daha doğru buldular (Rifat, 1998:126). Böylece 1960'lardan sonra göstergebilimi faal duruma daha net geçmiş oldu. Paris Göstergebilim Okulu'nda yapılan göstergebilimsel faaliyet içerisinde anlam bilimi, yazınsal eleştiri, metinbilim, sözbilim (retorik), yorumbilim vb çalışmalarını birleştirme yapılmıştır. Böylece edebiyata, sanata vb. bilim dallarına yönelikte uygulamaların uygulanabilir olma durumunu getirmiştir. Paris Göstergebilim Okulu'nun çerçevesi içerisinde göstergebilim açısından yeni başlangıçların en önemlisi belkide Algirdas Julien Greimas'dır (Keser, 2018:185). Greimas'ın göstergebilim incelemesinde ise esin kaynağı olarak Levi-Strauss karşımıza çıkmaktadır. Levi-Strauss budunbilim incelemeleri ile yaptığı çalışmaları yapısalcılığa uygulaması ile beraber göstergebilimin oluşturulmasında fazlasıyla yararlandığı görülmektedir (Günay,2002:8).

İlk çalışmaları sözcük bilim alanında başlatan, sonra anabilime yönelen A.J. Greimas, 1966'da yayımladığı *Semantique structurale* (Yapısal Anlambilim) adlı yapıtıyla yapısalcı yöntemi edebiyata ilk yansıtan oldu (Moran, 2013:195). Greimas böylece kendi kendine yeten, özerk bir bilimsel bir çerçeve içerisine yerleştirilmiş bir metod oluşturdu. Paris Göstergebilim Okulu'nu bu çerçevede geliştirmiştir (Rifat, 1998:127). Göstergebilimin varlığı Greimas'ın 1960'lı yıllardan sonra yaptığı çalışmalar öncülüğünde aktifleşmiştir. Okul Greimas'ın temel öğretilerini benimsemiş, Greimas'ın ortaya koymuş olduğu metodun ne kadar kullanışlı olduğunu kanıtlamaya çalıştılar. Bir yazınsal metni bir dil, anlatıyı ise bir cümle olarak gören Greimas, anlatı cümlesinin gramerini anlamayı, anlatının dizisinde

gerçekleşen dilini bulmak ve bireysel anlatıdaki sözcüklerin somutlaşmış hallerini görmek istedi (Keser,2018:186). İlgi çekilen bu somutlaştırmış halini görme isteği Greimas'ın çalışma sürecini zorunlu olarak anlamı tanımaya, anlam oluşumunu ifade etmeye götürdü (Günay,2002:10). Dil olgusunun gözlemlenecek bir nesne değil, daha ziyade oluşturulmuş, bir uzlaşım çerçevesi içerisinde olduğuna inanan Greimas, dilin biçimsel, anlamsal, toplumsal nitelikli bir anlamlı bütün olduğunu, birbirleriyle bağlı bir yapısı olduğunu ve dizisel açıdan çözümlenebileceğini vurguladı (Rifat, 1998:171). Anlamı dışarıda bırakarak çözümleme yapılamayacağını, dillerin toplumlarla arasında bir bağ olduğunu ve çözümlemede anlam olgusunun göz ardı edilemeyeceğini zorunlu olarak anlamı inceleyen bir bilimin olması gerektiğini vurgular (Günay,2002:10).

Greimas, var olan ve toplumların yapılarına göre kullanılan farklı dillerin temsil ettikleri kavramların zihinde canlandırdıkları nesnelere arasında bir mantıksal bağıntı bulunmadığını, tamamen toplumların kültürel yapısı ve keyfi bir yapıya sahip olduğunu kabul etti (Keser,2018:186). Sözcükler bir sistemin parçalarını oluştururken, sözcüklerin anlamları farklılıklardan dolayı ortaya çıkar. Buradaki farklılığı anlamsal bütün olarak nasıl oluştuğunu görmek isteyen göstergebilim ise anlamların nasıl oluştuğunu, bir araya gelirken nasıl dizgelendiklerini ortaya çıkartmak istenmiştir. Bu nedenin doğrultusunda göstergebilimin anlamları değil, anlamların eklenerek üretiliş biçimlerindeki anlam üretim sürecini ortaya çıkarmaktadır (Kahraman, 2019:13). Konuşan kişinin söylemde kullandığı dilin anlamsal üretimin nasıl yaratıldığıyla ilgilenir. Çünkü; göstergebilim öncelik olarak nitelikle ilgilenir, gösterge bireyler ya da söz dizilimini kullanan toplumlar için bir anlam taşıdığı müddetçe, göstergenin niteliksel bir işlevinden söz edilebilir. Bu işlevde bize içeriğin biçimine yönelik bir inceleme kuramı olduğunu ifade eder. Bu bağlamda içerik biçiminin üç farklı düzeyde biçimlendiğinin ve üç aşamada incelenmesi gerektiğini vurgular.

“Genel izlemin (fr. Parcours génératif) olarak adlandırılan ve anlamın oluşum, kavranım ve üretiliş sürecini açıklayan bir örnekçe üç aşamalı bir yapı olarak sunulur. Anlamlamanın eklenim yeri olarak adlandırılan bu özerk yapı üç aşama, doğal dünyadan ve doğal dilden ayrı ideal bir kurgudur. Genel izlemin üç

özerk alanı; betisel düzey, anlatsal düzey ve izleksel düzey olarak adlandırılır” (Günay, 2002: 187).

ÜRETİCİ SÜREÇ			
	Sözdizimsel Bileşke		Anlamsal Bileşke
ANLATISAL YAPILAR (İzleksel Düzey) (Anlatsal Düzey)	Derin Düzey	Temel Sözdizim: Göstergebilimsel Dörtgen	Temel Anlam Değer Yargıları
	Yüzeysel Yapı	Anlatsal Sözdizim: Eyleyelenler Çizgesi ve İşleyişi	Anlatımsal Anlam
SÖYLEMSEL YAPILAR (Betisel Düzey)	Söylemsel Sözdizim Söylemselleşme Oyunculaşma Süremselleşme Uzamsallaşma		Söylemsel Anlam İzlekselleşme Betiselleşme

Görsel 7 :A.J. Greimas'ın Üretici Süreç Çizelgesi (Günay, 2002:187)

3.4.1. Betisel Düzey

Bu aşamada ele alınan sanat eseri veyahut metnin bütüncül bir bakışı yapılır. Gerçek hayatta var olan bütün nesnelere, imgeler, dünyadaki karşıtlıkları ele alınarak inceleme yapılır. İlk bakışta göze çarpan bütünsel manada görünen nesnelere, her türlü simge kullanımını ele alınarak inceleme yapılması gerekmektedir. Metinsel incelemeyi betisel düzeyde yapılan bütün doneler birincil olurken, resimsel inceleme yapıldığında ikincil türden türemektedir (Günay,2008:19). Birincil anlamlar gerçek dünyanın içerisinde kullandığımız düz anlam imgelemleri birincil tür olarak adlandırılırken, sanatta düz anlamın kullanımına, kullanım sırasında katılan ve iletişimde bulunulan ilk anda herkes tarafından algılanamayan anlamların kullanımı yananlam diye adlandırılırken buradaki doneler ikincil türden olarak ifade edilir. Bilimler birinci, sanatlar ikinci türden ifade edilir (Keser,2018:187). Betisel düzey, göstergebilimin ilk çözümleme basamağı olarak en kolay düzey olarak ifade edilse

de betisel düzey diğer iki düzey (anlatsal ve izleksel düzey) için bir basamak görevini görerek yardımcı olmaktadır.

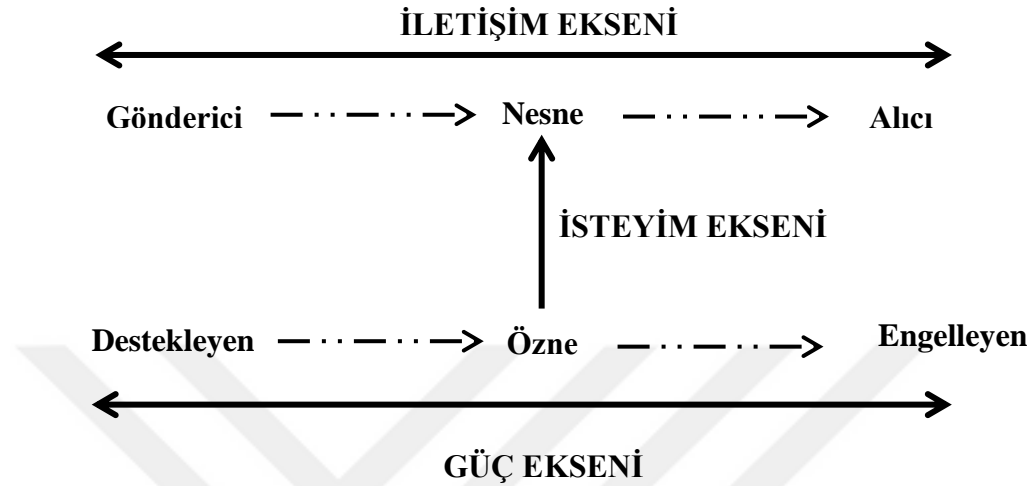
Çözümlemesi gerçekleşecek olan sanat eserinde ya da metin de kişi – uzam ve zaman gibi birincil türler açısından değerlendirilir. İnceleme esnasında metinde kişi ile ilgili bilgilerin yer aldığı; fiziki, ruhsal görünümü, yaptığı eylemler, etkileşimde bulunduğu diğer kişiler bağlamından ele alınmalı. Zaman açısından; anlatı zamanının hangi tarihsel zaman diliminden bahsedildiği, tarihsel süreç içerisinde yaşanan değişim gibi durumlar incelenir. En son uzam açısından ele alındığında; nesnenin uzamda kapladığı yer, boyutu, sınırları, olayın geçtiği yer gibi durumlar ele alınmaktadır. Sanatta bu durum çok ayrıışmasa da Günay'ın ifadelerinde; bütüncede hangi tür göstergelerin bulunduğunu, dekorun nasıl yerleştirildiğini, hangi kodlardan yararlandığını, sayfanın, tuvalin ve mekânın düzenleme biçimini ortaya koymak gerektiğini, bu durumlardan anlam yaratıcı öğeleri ortaya koymak gerektiğini ifade etmiştir. Böylece inceleme konusu olan konu dili açıklayıcı bir dil aracılığıyla bir başka üst dile aktarımında kolaylık sağlamaktadır (Rifat,1998:178).

Sanat eserlerini betisel düzeyinde incelemek için resim sanatında, noktalar, çizgiler, biçimler nelerdir gibi sorular aranır. Enstalasyon çalışmalarında ise, nesne – mekan – süreç ve izleyici ile beraber biçim – form değerleri ortaya konulmalıdır (Susuz, 2017:65). Çözümünün ilk aşamasını doğru bir anlayışla inceleme yapabilmek diğer üst dile aktarımı sağlarken büyük bir önem gerekmektedir. Bu yüzden çalışmanın bu bölümde eseri kesitlere ayırma işlemi gerçekleştirilir.

3.4.2. Anlatsal Düzey

Betisel düzeyde gerçekleştirilmiş olan kesitler aracılığıyla bulunan ve kullanılan kavram ve işlemlerin hem geçirildiği hem de aralarında bir tutarlılığın gerçekleşmesini sağladığı aşamadır (Rifat,1998:178). Bu düzeyde kavramların altında yatan tema yapısına ulaşmak için gereklidir (Keser, 2018:188). Böylece izleyici anlatının içeriğinde bulunan nesnelere ne olmasından daha gayri biçimini ortaya çıkarma çabası içerisine girer. Eserin anlatmak istediği durumu sanatçının ortaya nasıl yerleştirdiğini Greimas'ın metnin anlamını veyahut sanat eserinin daha ayrıntılı açıklamamıza yarayan kendi özerk modeli olan Eyleyenler şeması, anlatı izlencesi şeması bu aşamada gerçekleştirilir (Keser, 2018:189). Eyleyenler

Modeli'nde ise yüzeyden derine, metnin/eserin nasıl oluştuğuna bakılmakta ve anlatı, anlamın nasıl oluştuğunu inceleyerek çözümlenmektedir (Güneş ve Baylan, 2016:342). Altı eyleyenden oluşan şema ilişkileri, anlam eksenlerini oluşturur.



Görsel 7: A. J. Greimas'ın Eyleyenler Şeması (Keser, 2018: 189).

İletişim Ekseni (Gönderici – Nesne – Alıcı): İletişim ekseni, şekilde gösterildiği gibi “gönderici – nesne – alıcı” arasındaki ilişkinin ortaya konulduğu eksendir. Bu iletişim düzleminde gönderici; öznesi eksik olan nesneyi arayışa yönelir. Bu eylem neticesinde ödüllendirilir ya da cezalandırılır.

İsteyim Ekseni (Özne - Nesne): Özne kimi zaman aradaki bağlantı olmadan direk nesneye yönelir. Özne işi yapan aktif durumdaki kişi, durum iken, nesne ise öznenin elde etmek isteği soyut ya da somut kavramdır.

Güç Ekseni (Destekleyen – Özne – Engelleyen): Destekleyen ve engelleyen var olduğu eksendir. Burada dolaylı olarak bir güç uygulama durumu görülmektedir. Öznenin işini kolaylaştıran bir destekleyicisi olduğu kadar, özneye başkaldıran bir engelleyicisi de olabilir. Metinler de yardımcı ve engelleyici kahraman, kişi, olay şeklinde karşımıza çıkabilirken bu durum resim ve heykellerde bir anın görselliği olmasından dolayı biraz zayıf kalma durumu söz konusu olabilir.

A.J. Greimas'a göre anlatı hali, başlangıç durumunu sonuç durumuna kavuşturan temel dönüşümün gerçekleşme sürecini ifade eder (Rifat, 1996:31). Anlatı düzeyindeki son işlem anlatı izlencesini ortaya koyar. Bir anlatı izlencesi dört temel birimden oluşmaktadır. Eyletim, edinç, edim ve yaptırım olmak üzere dört evreye ayrılır. (Aydın ve Uyar, 2022:273). Bunların ikisinde, gönderen ile özne

etkileşim içindedir. Diğer ikisinde, özne ile nesne etkileşim halindedir (Günay, 2002: 188).

1. Evre: Eyletim (Sözleşme ya da Gönderme): Anlatı izlencesinin ilk evresi olan eyletim, anlatı sözdiziminde gönderen ile özne arasındaki ilişkidir. Burada gönderenin baskısı söz konusu olarak, özneyi ikna etmeye, kandırmaya çalışmaktadır (Rifat, 2013:85). Burada söz konusu olan kip “yaptırmak”tır. Manipülasyona uğrama durumu vardır, öznenin yapmak ya da yapmamak istemesiyle bir alakası yoktur.

2. Evre: Edinç: Özne eyletimde kabul ettiği manipülasyonu bu evrede gerekeni başarmak, arayacağı somut ya da soyut nesneye kavuşabilmek için bazı yetenekleri edinmek zorun kalır (Rifat, 2013:80). Anlatı izlencesinin ikinci evresi olan edinç sürecinde özne, nesneye hükmetmek için kazanım elde eder. Bu aşamada yetenekleri kazanamayan özne başarısız olur o durumda kendisine yardım edenlerle karşılaştığı gibi kendisini engellemeye çalışanlarda olabilir. Bu evrede böylece gönderen kişinin görevi son bulmaktadır (Aydan, Uyar, 2022:273).

3. Evre: Edim: Öznenin gerekli yetenekleri, değerleri edinmesinin ardından, amacını gerçekleştirmek için giriştiği eylem sürecidir. Bu aşamadan sonra özne sonuca doğru dönüşümün gerçekleştiği duruma yaklaşır (Soydan, 2007:10). Özne bu aşamada edindiği yetenekleri kullanarak bu evrede asıl eylemi gerçekleştirir.

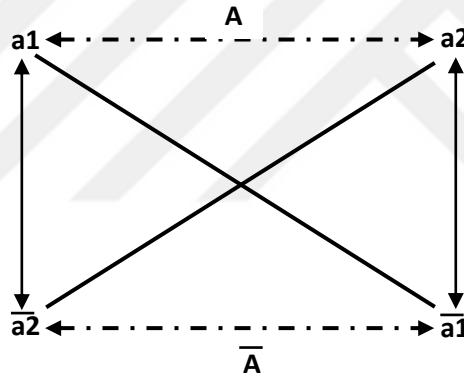
4. Evre: Yaptırım: Anlatı izlencesinin son evresidir. Öznenin yaptıkları, yetenekleri kendisinin göreve gönderen tarafından değerlendirilir (Soydan, 2007:10). Gönderen tarafından değerlendirilen özne ya cezalandırılır ya da ödüllendirilir (Rifat, 2013:241).

3.4.3. İzleksel Düzey

Anlamın en derin, dolayısı ile en soyut aşamasının ortaya konduğu izleksel aşama, göstergebilimin en çok önem verdiği çözümleme kısmını kapsar. Sanat eserinin, metnin bütüncel yapısını parça- bütün ilişki kurarak, bulunabilecek olan yan anlam, simgeler, soyut durumlar gibi dünya ile olan bağlarını anlatan çözümleme bölümüdür. Bu bölümde önceki bölümlerde olan bilgilerin verileri toplanarak, elde edilen bilgiler doğrultusunda, eserin ifade etmek istediklerinin ötesinde, kelime arkasına soyutsal kavram olarak doneler analiz edilmektedir. Biçimden ziyade

içeriğin önemli olduğu bu bölümde eserin nihai çözümlenmesi yapılır (Günay, 2002:188-189).

Greimasçı göstergebilim açısından anlam kurmayı oluşturmak önemlidir. Greimasçı yöntemde anlamlandırmanın temel birimini ve iki karşıt anlambirimcik veya anlamsal kutbu bir arayan getiren göstergebilimsel dörtgen: tüm kavramsal karşıtlıkları zorunlu kılan ilişkilerin görsel bir biçimde sunumu olduğu için dörtgeni metin, resim, reklam gibi her türlü anlatımının olduğu yapıda, analizini sağlamak için göstergebilimde uygulanabilen, mantıksal bir şema olarak kabul edildi (Keser,2018: 191). Greimasın, göstergebilimin dörtgen şemasından da anlaşılacağı üzere zıtlıkların karşılıklı olduğu üç mantıksal ilişkiyi tanımlar: Karşıtlık, çelişkinlik ve tamamlayıcılık (içerme). Buradaki zıtlıkların anlaşılması için karşıt yani yan anlamları belirlenerek, anlatının çözümlenme süreci tamamlanır.



Görsel 8: A.J. Greimas'ın Göstergebilimsel Dörtgeni (Yücel, 2015:136-137).

- ↔ Karşıtlık
- Çelişkinlik
- ← · · · · · → İçerim ya da Bütümleyim

$a1 - a2$: Karşıtlar Ekseni

$\overline{a2} - \overline{a1}$: Altkarşıtlar Ekseni

$\overline{a1} - a1$ ile $\overline{a2} - a2$: Çelişkinler Ekseni

$a1 - a2$ ile $\overline{a2} - \overline{a1}$: Bütümleyiciler Ekseni (Yücel, 2015: 136-137).

Sanat eseri, metinsel ya da reklam gibi görsel bir sunum olan eserlerin incelenmesinde Greimas'ın göstergebilimsel çözümlemesinde sonuçlanmanın izleksel düzey bağlamında yapıldığı görülmektedir. İzleksel düzeyin önemli olmasının en temel sebebi, soyut kavramların yorumlandığı, duygu ve düşüncenin

ifadelerde yer aldığı görülmektedir. Sonuçta sanatçının vermiş olduğu anlam biçimi kendini çözümlene olarak izleksel düzeyde ifade edebilmektedir. Enstalasyon çalışmalarında da işlenen kod, şifreleme gibi metodların uygulanarak anlam üretilen imgelemler burada suyun üzerine çıkmaktadır. Böylece eser kendini ifade etmede, sanatçının ifade etmek istediği soyutsal kavramlar incelenerek, eserin anlamsal bir bütünlüğü izleyici tarafından da alımlanmış olmaktadır.



DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

CHIHARU SHIOTA ESERLERİ ÇÖZÜMLENMESİ

4.1. Chiharu Shiota Biyografisi



Görsel 9: Chiharu Shiota (Sanal, 2022)

Japonya'nın Osaka kentinde 1972 yılında doğmuştur. 1996'dan beri Berlin'de yaşayan Japon performans ve enstalasyon sanatçısı yaşamına halen daha Berlin'de devam etmektedir.

Kyoto'daki Kyoto Seika Üniversitesi'nde ve Almanya'da ki çeşitli okullarda okudu. Almanya'da Marina Abramovic'in öğrencisi olan Shiota Abramovic'den eğitim aldığı dönem kendisinden etkilenmiş ve resim eğitimi aldığı ve tuvalerin dışına çıkmayı bedeni kullanarak ürettiği işlerini mekanların merkezine koyarak başarmıştır.

Shiota Almanya'da olduğu dönemlerde kendisinin daha çok Japon olduğunu gördüğünü düşündüğünü söylemiş ve Japon kültürünü yaşattığını kendisini Almanya'da tam manasıyla bir Japon olduğunu ifade etmek için bir röportajında şunları söylemiştir; "Yurtdışında yaşamak kendimi daha iyi görmem ve kendi kimliğimi görmemde yardımcı oluyor, çünkü ben farklıyım. Japonya'da diğer insanlardan pek farklı değilim ve bu kendimi görmeyi zorlaştırıyor.

Bir kâse tuz suyu koyunuz ve su kurudukça tuz kristalleşir. Kristaller her zaman oradaydı, ama onları sıvıda göremiyordun. Yurt dışında yaşamak kristalleri görmeme yardımcı oldu." (2001 röportaj) ifadesini kullanmıştır.

Shiota enstalasyon çalışmalarında ilk önce siyah yn iplik kullanımı ile başlamış daha sonra da kırmızı ve en son beyaz yn iplikle çalışmasını sürdürmüştür. alışmalarında genelde kırmızı yn ipi kullanan Shiota gerçekleştirdiği performans gösterimlerinde de kırmızı renkli boya kullanımını tercih etmiştir.



Görsel 10: Easrth and Blood, 2013
Performance Video



Görsel 11: Wall, 2010
Performance Video 3'39dk



Görsel 12: İlk Ev, 2015
İstanbul

Shiota 2007 yılında Japon Eğitim, Kültür, Spor, Bilim ve Teknoloji Bakanı'ndan Sanat Teşvik dl'n aldı. Dünyadaki kişisel sergileri arasında Güney Avustralya Sanat Galerisi (2018); Yorkshire Heykel Parkı, İngiltere (2018); Sanat Santrali, şangay (2017); K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf (2015); Smithsonian Enstitüsü Arthur M.Sackler Galerisi, Washington DC (2014); Sanat Müzesi, Kochi (2013); ve Ulusal Sanat Müzesi, Osaka (2008) diğerleri arasında. Ayrıca Oku-Noto Uluslararası Sanat Festivali (2017), Sidney Bienali (2016), Echigo-Tsumari Sanat Trienali (2009) ve Yokohama Triennale (2001) gibi uluslararası sergilere katıldı. 2015 yılında Shiota, 56. Venedik Bienali'nde Japonya'yı temsil etmek üzere seçildi.

Shiota bunların yanı sıra pek çok dl ve çalışmalarını sergilediği mekanlar vardır.

Aynı zamanda Shiota Türkiye'de de 2015 yılında Zorlu Center Performans Sanatları Merkezi'nde kırmızı yn iplikle "İlk Ev" ismini verdiği enstalasyon çalışması gerçekleştirmiştir.

4.2. Chiharu Shiota Eserlerinin Greimas'ın Göstergibilimsel Kuramına Göre Eser Çözümlemeleri

4.2.1. The Kay In The Hand, 2015



Görsel 13: “The Kay In The Hand” 2015 (Sanal, 2022)

4.2.1.1. Betisel Düzey

Chiharu Shiota'nın mekânın tamamına yerleştirerek yaptığı “The Key In The Hand” çalışmasını 180.000 anahtar, 400 km kırmızı iplik ve 2 adet eski tekne oluşturmaktadır.

Kırmızı iplikleri Shiota önce tavana ve yan duvarlara zımbalayarak çalışmasına başlamıştır.

Beyaz olan galeri mekanına ilk girişin yapıldığı andan itibaren ortama kırmızı rengin hakimiyeti söz konusudur. Kırmızı ipi galeri mekanının odaların kapılarından geçişini sağlayarak ve herhangi bir şekilde çalışmanın parçalanmasına müsaade etmeden bir bütün halinde gösteren ve genelde tavandan yere asılı şekilde duran kırmızı ip kullanımı ağırlıkta göstermiştir.

Shiota kırmızı iplerin ucuna müzelere yerleştirdiği, internette verilen ilan için gönderilen 180.000 adetten oluşan eski ve yeni anahtarları bağlayarak onların sarkmasını sağlamıştır.

Kırmızı iplerin altına gelecek şekilde yerleştirilen iki eski tekne ise ayrı ayrı olacak şekilde birbirinden uzak halde mekâna yerleştirilme görülmüştür. Teknelerden birinin altında tekneyi havada tutacak ve taşıma işleminde kolaylık sağlanması için tekerlek konulmuştur. Bu tekerler sayesinde teknenin ön tarafının havaya kalkık arka

tarafının ise yere yakın olduğu gör÷lmektedir. Bunun yanı sıra diğer tekne yere düze bir şekilde konumlandırılmıştır.

1. Kesit	Kırmızı İplik
2. Kesit	Anahtarlar
3. Kesit	Tekne

Görsel 14: “The Key In The Hand” çalışmanın kesitlere ayrılması

1. Kesit: Kırmızı İplik



Görsel 15: “Chiharu Shiota – The Key in the Hand” (Detay) (Sanal, 2022)

Kırmızı iplik mekânı yer ve tavan olmak üzere ikiye ayıran bir unsur olmak konusunda konumlandırılmıştır. İplerin tavanda üçgen form çizerek bir birleriyle iç içe geçerek mekânda hareket halinde ve etkisi altına almış bir şekilde gör÷lmektedir. Parça parça galeri salonuna yayılan ışığın yerde dalgalı bir görüntü kazanmasına sebep olmuştur. Ayrıca hava da asılı olarak konumlandırılan kırmızı iplerin sadece tekneler üzerinde yere iniyormuş gibi bir görüntü elde edilmiştir.

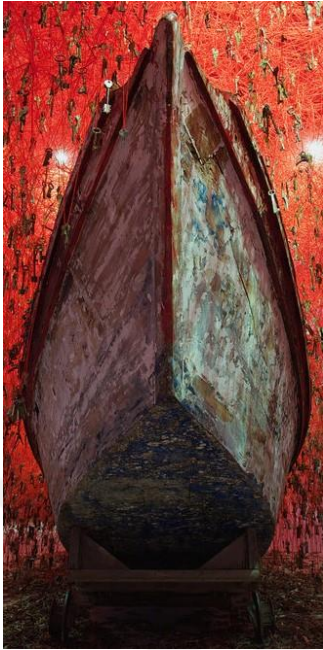
2.Kesit: Anahtar



Görsel 16: “Chiharu Shiota – The Key in the Hand” (Detay) (Sanal, 2022)

Kırmızı ipliğin uçlarında yere doğru asılı duran anahtarlar ağaçların üzerinde bulunan meyvelerin sarkması gibi yer almıştır. Anahtarların çok büyük bir kısmı iplere bağlı olsa da teknenin etrafında yerde konumlandırılmış şekilde yer almaktadır. Bu anahtarlar sanki teknenin üzerinden bırakılmış ve tekne içerisine düşemeyen kar taneleri gibi tekne etrafına düşmüş izlenimi verilmektedir. Anahtarların birbirinden farklı olması ise izleyicinin tek tek anahtarları inceleme hissiyatı oluşturmaya çalışılmıştır.

3.Kesit: Tekne



Görsel 17-18 “Chiharu Shiota – The Key in the Hand” (Detay) (Sanal,2022)

Galeri salonu içerisinde bulunan teknelerin her ikisinin de karakteristik özellikleri benzerdir. İki tekne de eski bir balıkçı teknesi olarak tercih edilmiştir. Teknelerin genel olarak özelliği eskimiş ve yıpranmış olmasıdır. Galerî salonuna giriş yapıldığını ilk karşılaşılan teknenin uç tarafının daha kalkık olduğu ve bulunduğu sert zeminden taşımalarını kolaylaştıracak tekerlek takılı olduğu görülmektedir. Böylece teknede burun tarafını yukarıya dikmiş eski görüntüsüne rağmen dik bir ifade simgelemiştir. Diğer ikinci gemi ise yere paralel olarak konumlandırılmıştır ve sadece yerden havada duracak şekilde teknenin alt tarafına bir tahta eklenmiştir.

Teknelerin eski olarak tercih edilme sebebi anahtarların insanlardan toplanma amacıyla aynı özelliği taşıyabilir.

Uzam: Chiharu Shiota’ın çalışması beyaz bir galeri mekanının tamamını kaplayacak şekilde kırmızı iplerin yönlendirildiği ve galeri salonun içerisinde bulunan odaların da tekne yerleştirmelerinden biri neredeyse ortada diğeri ise duvara yakın bir şekilde yer aldığı söylenir.

Zaman: Çalışmada zamanı kesin olarak belirlenecek bir göstergeye rastlanmamıştır.

GÖSTERGE	DÜZANLAM	YANANLAM
İp	Cansız/ Pamuk, keten, yün, ipek, naylon vb dokuma maddelerinde uzun, ince liflerden her biri/ Bir şey bağlamakta kullanılan bağ.	Çizgi/ Bağ/ Bellek/ İletişim/ İnternet Ağı
Kırmızı	Cansız/ Renk	İnsan bedenindeki damarlar/ Kan/ İnsan ilişkisi/ Sınır
Anahtar	Cansız/ Kilidi açıp kapamak için kullanılan araç	Hatıra/ Bellek/ Sır/ Kişisel duygu/ İnsan
Tekne	Cansız/ Bir tür küçük deniz taşıtı	Avuç/ Toplayıcı/ Yakalama aracı/ Kutu/ Bellek/ Yolculuk/ Enerji Akıntısı

Görsel 19: “The Key In The Hand” İsimli Çalışmada Tespit Edilen Düz anlam ve Yan anlamlar

4.2.1.2. Anlatısal Düzey

Galeri mekânında iplerle yapılan düzenlenmede Shiota adeta bir örümceğin ağ örmesi gibi mekân içerisine kırmızı ipleri üçgen formlarda örerek sürdürmesi uzamın derinliğini belirtmek amacıyla üç gensel formlar kullanarak örmüştür. İpin kendi anlamı olan özelliklerinden arındırılarak tamamen nesneyi sanatçının kendisinde uyandırdığı ve izleyicilere aktarmayı istediği anlamda nesneyi kullanarak kırmızı ipi sade nesne olma durumundan çıkararak onu bir sanat eserine dönüştürmüştür.

Shiota The Key In The Hand adlı çalışmasında ipleri kullanarak yavaş yavaş evrene genişlemek için sınırsız alanlar yaratmak anlamında kullanmıştır (Özkendirici,sf:116). Evrene yayılma durumunda hatıraların, ikili ilişkiler arasında kaybolan duyguları ise teknelerin nereye gittiklerini bilmedikleri bir mana yüklemiş olduğu düşünülebilir.

konuya dikkat çektiği önemli olmasına sebebiyet olur. Chiharu Shiota eserini üretirken kullandığı materyallerin tamamen manasından uzaklaşarak onlarda gördüğü ve hissettiği anlamları aktarmak için onca anahtar toplama gereksinimi hissetmiştir. Bir anahtar dükkânı veya fabrikayla anlaşılıp kendisine 180.000 adet anahtar temini yapılabilecek yerlere başvurmaktansa sanatçı kendi içerisinde bir birikimi olan materyalleri tercih etmenin kendi çalışmasında ve duygu yoğunluğunda daha bütün olacağını düşünmüş olabilir.

Shiota'nın enstalasyon çalışmaları insanı izlemeye ne kadar sevk etse de kendi içerisinde birçok mana bulunduran kavramsal sanatla bir paydada buluşmaktadır. Bu yüzden ürettiği enstalasyon çalışmalarında izleyicilerin, oluşum içine dahil olanların kendi belleklerinde dolaşmasına imkân sağlamış olduğu söylenebilir.

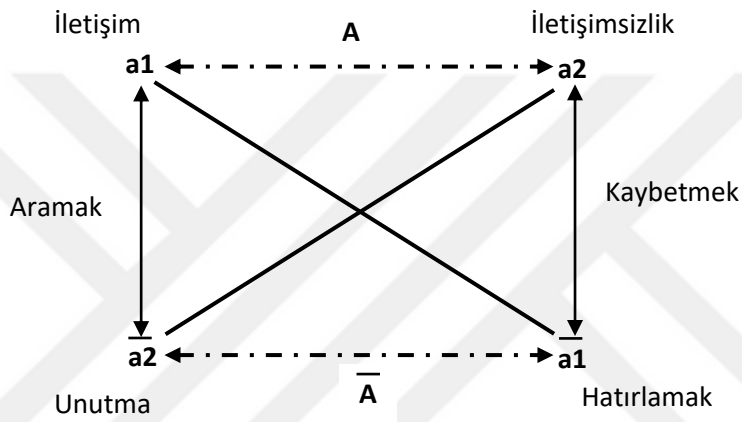
Güç Ekseni (Edim Ekseni: Yardımcı – Özne – Engelleyici)

Shiota'nın eserini üretirken kendisine hem yardımcı olan hem de engelleyen unsurların bulunması sanatçının ortaya bir eser koymasında tabi olan öğelerdir. Sanatçı günlük yaşamda var olan ve insanları birbirine bağlayan durumların unutulması bu durumdan rahatsız olunmayıp bu durumun giderek büyümesine tepki göstermeye çalışmıştır. Kendi çalışmaları için “Çalışmamın teması bellek ve yokluk içinde varlık. Bellek var olan bir şeydir ama elle dokunamazsın” diyen Shiota geleneksel sanatın kendini tekrarlayan imgelerinden uzaklaşarak tamamen kendi içinden gelen ve anlatımını tamamlayacak hazır nesnelere seçerken aslında belleğinde yatan anıların birikiminden yararlanmaktadır. Bu yüzden geleneksel anlayışı terk ediş görülmektedir.

4.2.1.3. İzleksel Düzey

Chiharu Shiota “The Kay In The Hand” çalışmasını tasarlarken mekanın tavan kısmışını tamamen kırmızı iple örmüş, teknelerin üzerine geldiği noktada ipleri teknelerin üstünde yoğunlaştırmıştır. Mekan içerisine yerleştirmeyi tavana yapan Shiota izleyicilerin eser için de dolaşmasına müsaade etmiştir. Tavandan süzülen ışıklandırmaların iplerin arasından ışık huzmesi oluşturacak şekilde dağıldığı görülür. Bu durum izleyicinin karanlık bir ortamda zihninin derinliklerini ince bir ışık tuttuğunu ifade etmeye çalışır. Dalgalı bir ışık ortamında deneyimleyen alımlayıcı yön bulmada ışık huzmelerinden faydalanırken tekneler üzerine düşen anahtar

gökyüzünden düşen kar tanesi gibi hissetmesine müsaade eder. İnsanların ellerini kar yağarken gökyüzüne doğru açıp kaldırmaları onların kaç adet yakalayabileceği ile orantılıdır. Burada sanatçı kaç adet hayatı yakaladığımızla ilgili psikolojik bir deneyimi ifade ederken zihinde tuttuğumuz yer verdiğimizizi vurgulamaya çalışır. Zihin denizi oluşturan Shiota'nın "The Kay In The Hand" eseri Greimas'ın göstergebilimsel kuramında bulunan betisel ve anlatısal düzeyde anlatılanlar doğrultusunda ortaya çıkan temel karşıtlıklar ile beraber detaylı açıklaması gerçekleştirilmiştir.



Görsel 19: "The Locked Room" İsimli Çalışmanın Greimas'ın Göstergebilimsel Dörtgene Uygulanması

TEMEL KARŞITLIKLAR	
Hatırlama	Unutma
İletişim	İletişimsizlik
Aramak	Kaybetmek
Eski	Yeni

Görsel 21: "The Locked Room" İsimli Çalışmasında Belirlenen Temel Karşıtlıklar

Hatırlama	Unutma
-----------	--------

Chiharu Shiota çalışmasında insanların sıradan olan günlük nesnelerin, insanların hatıralarıyla ilişki kurmasından dolayı bir hatırlamaya dayalı yerleştirmeler oluşturmuştur. Bu yüzden çalışmalarında unutmanın canlı bir dinamizm olmadığını var olmak için hatırlanmanın önemli olduğunu tasavvur etmek için ipleri ve anahtarları kullanarak yapılan belirsiz olan bu hayatın yolculuğunda

hatırlamanın insan vücudunda akan bir kan gibi daima yaşamasını ve var olmasını amaçlamış olabilir. Bu yüzden sergi salonuna giren izleyicinin kendisini ördüğü iplerle beraber bir anı çemberi içerisinde alarak eser boyunca hatırlamayı bellekte var olan hatıralara insan eliyle somut bir şekilde tutulmasa da akılda canlandırılmasını ve unutmanın azalıp hatırlanmanın çoğalmasını sağlamaya yönelik ilerlemiştir.

İletişim	İletişimsizlik
----------	----------------

Shiota çalışmalarını üretirken kırmızı renk kullanmasının sebebinin yaşamın var olduğunu göstermeye çalışmıştır. Her insanın aslında kendine ait bir kırmızı çizgisi olduğunu ve iletişimde bu kavram üzerinden iletişim kurulan kişiyi engelleyici bir unsur olarak varlığını anlatmak istemiştir. Bu kırmızı çizginin iletişime çoğu kez engel olduğu anlayışıyla insanın bir şeyleri saklama dürtüsüne içsel bir şekilde yön aldığını düşünmüştür. Oysaki insan acısını da dahi saklama gereksinimi hissetmediği zaman iletişim kurabileceğini düşünmüştür.

Aramak	Kaybetmek
--------	-----------

İnsanın daima bir yolda olduğunu çalışmasını teknelerle ifade ederken çoğu zaman neyi aradığımızı kaçırdığımızı vurgulamak istemiştir. Biz bir arayış içerisinde yönümüzü bilmeden sürüklenip giderken bellekte var olan anılarımızı, duygularımızı anlamaktan uzaklaşarak kendimizi sadece gösterişli ara ara ışık alan bir ortamda kaybolduğumuzu ve arayışımızın sonucu olmadığını, duygularımızı aslında kaybetmediğimizi anlatmak istemiştir.

Eski	Yeni
------	------

Shiota çalışmasında tamamı eski olan ve anıları yüklü olan anahtarlar tercih etmiştir. Yenidense eskiye ait olan hatıraların yaşanmışlıkların kıymetli olduğunu düşünmüştür. Yeninin daha zor bellekte yer edebileceğini düşündüğü eskinin daima bellekte izi kaldığını ve onu canlandırarak adeta göz önünde canlandırılarak izleyicide bir dejavu yaşamasını istemiştir. Oysa yeni anahtarlar bulma işlemi belki eski anahtarları kişilerden toplama bölümü geç ve zorlu bir süreç olan zamandan daha kolay temin edilebilir ama herhangi bir parmak izi taşımayan nesnenin kendi içerisinde bir anlamı olmadığı gibi sanat eserinin belki sanat eseri olma durumunda bir engel ve izleyen dokunan hisseden kişinin önünde ana bir neden olarak kalacaktır.

Bu olayların gerçekleşmesini istemeyen Shiota ise tamamen kişiler için önemli ve mana taşıyan eski anahtarları tercih etmiştir.

4.2.2. The Locked Room, 2016



Görsel 22: “The Locked Room” 2016 (Sanal, 2022)

4.2.2.1. Betisel Düzey

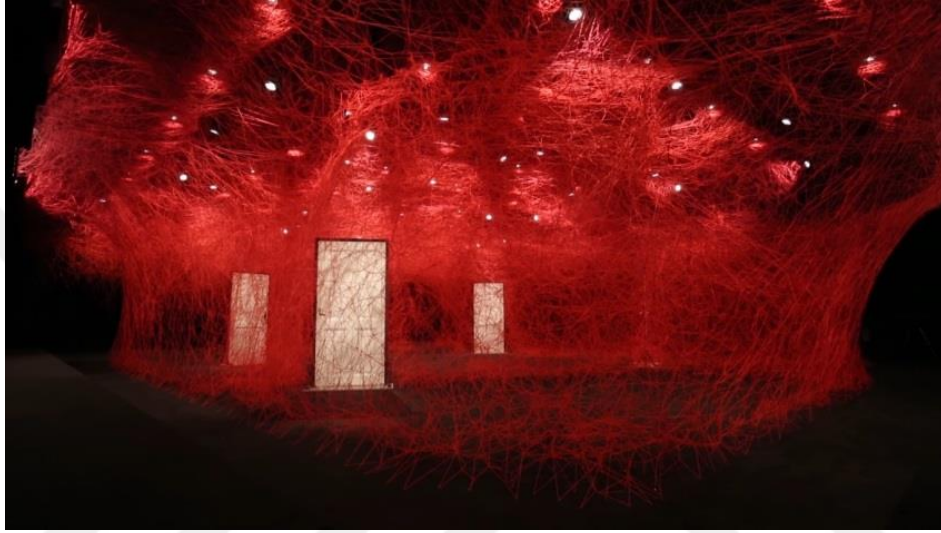
Shiota'nın “The Locked Room” adlı enstalasyon çalışma KAAT Kanazawa Arts Theare, Yokohama da sergilenen yerleştirmesi çalıştırmasında 5 kapı, çeşitli yerlerden toplanan, kullanılmış anahtarlar ve bolca kırmızı ip yer almaktadır. Koyu renk bir renge hâkim olan mekân üzerine 4 beyaz ve 1 krem renklerinde kapı yerleştirmesi yapmıştır.

Mekân yerleştirmesinin tavandan başlayan ve yere kadar uzanan ağ şeklinde örülmüş kırmızı renkteki ip hâkimdir. Bu kırmızı ip odanın ortasında yerden yukarı ve yana yanlara doğru saran bir ağ sistemi olarak yerleştirilmiştir. İplerin arasında kalan günlük hayatta kullanılan kapılar kullanılmıştır. Kullanılan kapılar açılıp, kapanır ve arasından geçiş sağlanması vardır. Kırmızı iplerin sadece belirli bir açısında asılı olarak yerleştirilen, günlük hayatın bir nesnesi olan anahtarların kullanımına da yer verilmiştir.

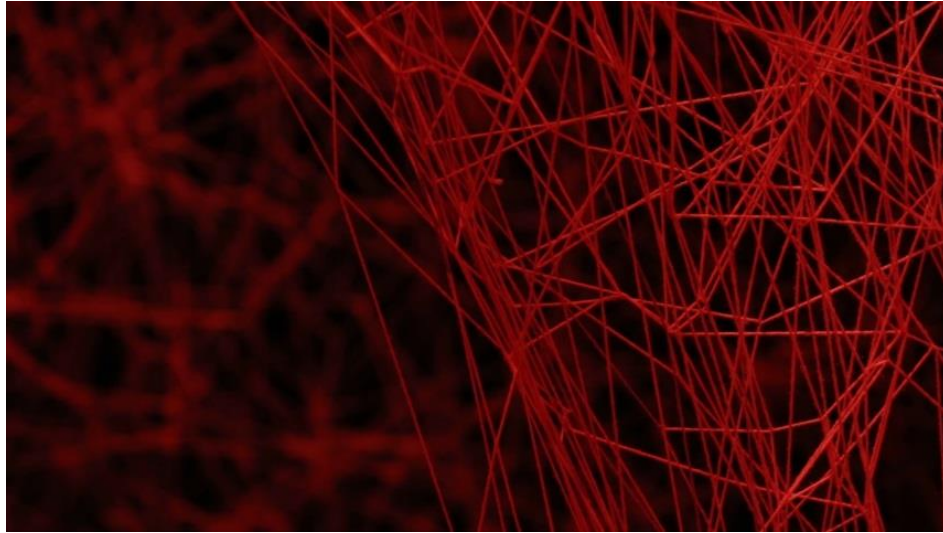
Chiharu Shiota'nın “The Locked Room”, adlı esntalasyon çalışmasının kesitleri 3 ayrılarak açıklanmıştır.

1. Kesit	Kırmızı İplik
2. Kesit	Kapılar
3. Kesit	Anahtarlar

1.Kesit: Kırmızı İplik



Görsel 23: Chiharu Shiota – The Locked Room (Detay) (Sanal, 2022)



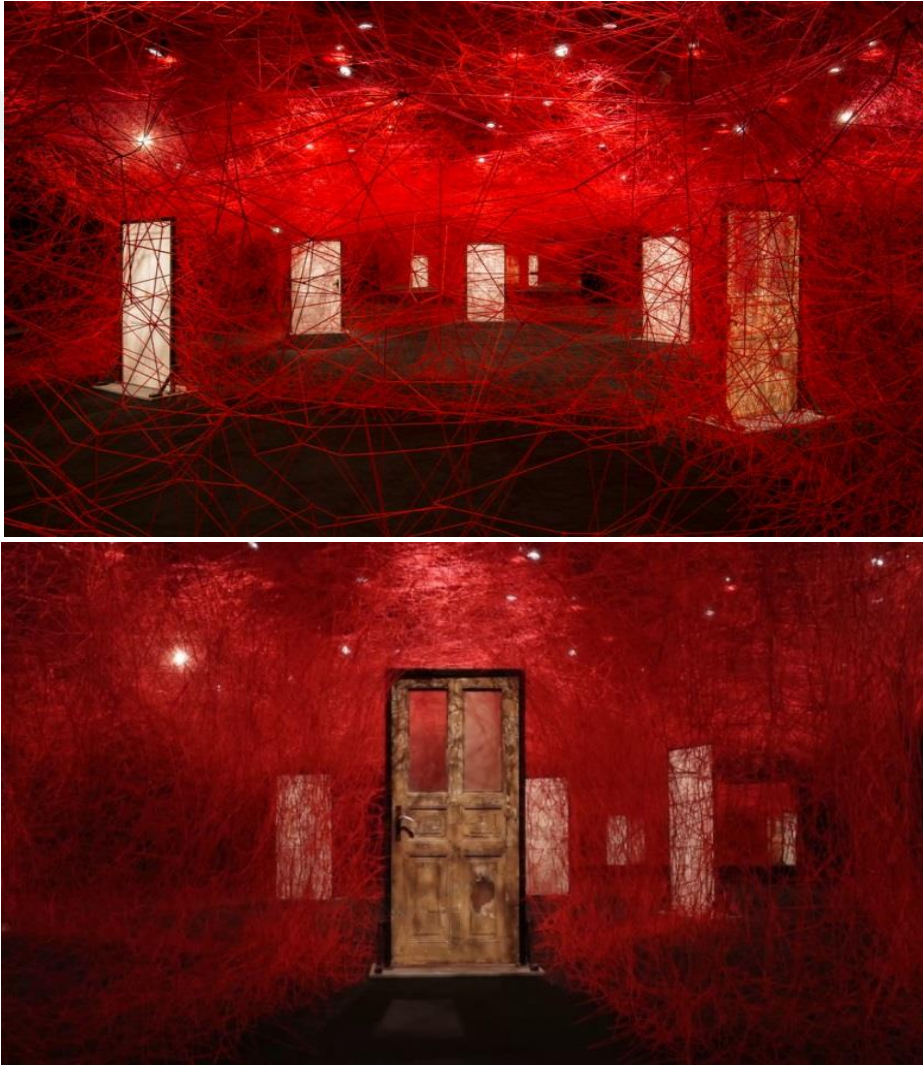
Görsel 24: Chiharu Shiota – The Locked Room (Detay) (Sanal, 2022)

Kırmızı iplik mekânı yer ve tavan olmak üzere ayıran bir unsur olarak konumlanmıştır. İplerin tavadan yer doğru üçgen form oluşturarak iç içe geçerek

mekana örülmüş bir hava vererek mekanın yüzde 80 oranındaki etkisi altına alındığı görülmüştür.

İplerin yerle birleşmesinde örümceğin ağ örmesini yansıtılma istenmiştir. Kapıların etrafından dolaşarak yere inen ip örüntüsü mekanın ortasında karesel bir boşluk yaratılmıştır. Salon ışıklandırılması dahil edilerek iplerden ışık huzmesinin kırılmasıyla beraber dalgalı bir görüntü elde edilmiş, netlikten uzak durularak daha soft bir durum elde edilmiştir.

1. Kesit: Kapılar



Görsel 25-26: Chiharu Shiota – The Locked Room (Detay) (Sanal, 2022)

Kapı nesnesi, mekân içerisinde yer düzlemine dikey olarak, 5 adet kapı konumlandırılmıştır. Toplumların izlerini, kültürel durumların ifade edilebileceği

kapıların kullanımında hem parçalanmış ve rengi kirlenmiş kapılar tercih edilirken, beyaz temiz ve sağlam kapıların da yerleştirme içerisinde var olduğu görülmektedir.

Endüstrinin seri üretimine dahil olan kapı ise bu enstalasyon içerisinde iplerin arkasından varlığı en net ve parlak olarak gösterilmektedir. Kapıların açılıp, kapanma işlevleri görevini sürdürmektedir.

2. Kesit: Anahtarlar



Görsel 27: Chiharu Shiota – The Locked Room (Detay) (Sanal, 2022)

Kırmızı ipliğin uçlarına asılı olan anahtar bütün enstalasyona dâhil değil sadece temiz ve sağlam olan beyaz kapının önündeki boşlukta havadan sarkıtılmıştır. Havada asılı duran anahtarların zamanla yıpranmış ve küflenmiş halleri bulunmaktadır. Bu durum da tüketim nesnesi olan anahtarların ihtiyaç olma durumu bittikten sonra kenarda kaldığı ve zamanla deforme olduğu göze çarpmaktadır.

Anahtarların farklı olması ise kültürel yapıda farklı olma durumunun ilgi çekmesinden faydalanarak izleyiciyi anahtarlar üzerine yoğunlaştırdığı görülmektedir.

Uzam: “The Locked Room” enstalasyon çalışması Yokohamada bulunan, KAAT Kanazawa Art Theare galeri salonunun siyah zemin ve siyah duvarlara boyalı olan bir düzlem, bir odada gerçekleşmiştir. Sanatçı mekanı kurgulama da tavandan yere doğru kırmızı ipliklerle bir ağ örerek mekanın orta noktasında bir çember oluşturmuş ve çalışmanın etrafından dolaşma ihtimali veren boşluk, koridor

yaratılmıştır. Kapılar arasında geçişin sağlanabileceği ve yürüme koridorları tekrar burada da göze çarpmaktadır.

Zaman: Enstalasyon çalışmasında herhangi bir şekilde kesin olarak bir gösterge bulunmamaktadır.

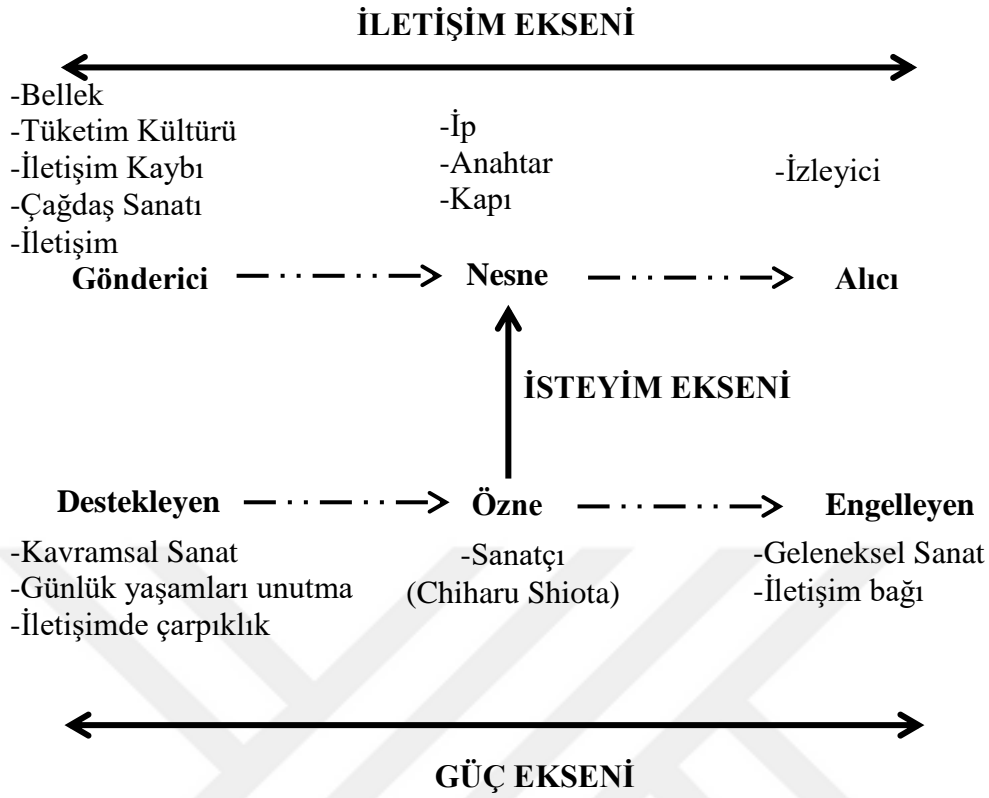
Gösterge	Düz Anlam	Yan Anlam
İp	Cansız / Pamuk, keten, yün, ipeki naylon vb. dokuma maddelerinde uzun, ince liflerden her biri/ bir şey bağlamakta kullanılan bağ.	Çizgi/ Bağ/ Bellek/ İletişim
Kırmızı	Cansız/ Renk	İnsan bedenindeki damarlar/ Kan/ İnsan ilişkisi/ Sınır
Anahtar	Cansız/ Kilidi açıp kapamak için kullanılan araç.	Hatıra/ Bellek/ Sır/ Kişisel duygu/ İnsan
Kapı	Cansız/ Yapıda, araç, girip çıkarken geçilen ve açılıp kapanma düzeni olan bölme.	Bellek geçişleri/ Kültürel Simge/ Yolculuk/ İletişim

Görsel 28: “The Locked Room” İsimli Çalışmada Tespit Edilen Düz Anlam ve Yan Anlamlar

4.2.2.2. Anlatsal Düzey

Galeri mekânında ip ve kapılarla yapılan düzenlenmede Shiota adeta bir örümceğin yukarıdan aşağıya doğru örümcek ağı örüyormuşçasına iplikleri, birbiri içerisinden geçirerek mekânı örmüştür. İpliklerin iç içe girmiş görüntüsü toplumdaki çarpık ve bozuk olan iletişim kültürüne işaret etmiştir. Kırmızı ip burada kendi anlamının dışına çıkarak soyutlaşmasıyla beraber, ip örüntüsünün karmaşık yapısı toplumun çarpıklaşan iletişimine dikkat çekmiştir.

Shiota insanların arasındaki iletişimi ifade etmeden, kan damarlarının yapısını almış, karmaşık ve uzlaşma içerisinde çalışmasını devam ettiren kan damarlarının etkisini insanların kendi aralarındaki iletişim de de var olduğunu vurgulamak istemiştir. Bu kan damarların insan vücudundaki karmaşıklığın, fiziksel sıcaklığın, iletişimde, kültürde nasıl bir karmaşıklık olduğunu; karmaşıklığın bu denli çok ve sistematik çalışmasını çalışmasına yansıtmıştır. İp nesnesine yardımcı olarak kullanılan kapılar ve anahtarlar ise etkileşimin birbirlerinin açılımı ile mümkün olduğunu ifade etmek istemiştir.



Görsel 29: “The Locked Room” İsimli Çalışmanın Eyleyenler Şeması

İletişim Eksenini (Gönderici – Nesne – Alıcı)

İnsanların günlük yaşantıda kargaşalığın içerisinde toplumun birbirleri arasındaki iletişimde ki kopukluklar, bozulan diyalogları ve unutulmuş hafızalarla doludur. Sanatçı bu çalışmada insanların kültürlerindeki birbirlerinden kopuş ve iletişim kuramama problemine dikkat çeker. İnsanların kendi aralarında kurdukları iletişimin hatıralarını geçen zamanla beraber unutulmaya başlar. Toplumun hafızasında kalabilecek olan materyaller silinmeye, nesnelere zamanla anlamını değiştirmeye, hatırlamaların daha zor sürdüğünü ifade eder. Shiota iletişim ekseninde zihnin kaydetme durumuna, belleğe yöneldiği görülmektedir. Zihnin içerisinde bir açılmanın olması gerektiğini, keşfin yapılması gerektiğini düşünmektedir. Böylece kırmızı ip, kapı, anahtar düz anlamlarından dışarı çıkarak yan anlama bürünür.

İsteyim Eksenini (Özne – Nesne)

İsteyim eksenini özne-nesne ilişkisi önem teşkil eder. Shiota kendisinin yaşadığı, toplumun içerisinde bulunduğu sosyo- kültürel etkileşimin durumlarını ifade etmek istemiştir. İpin sanat mekânı içerisinde kullanımı tamamen sanatçıyla bağlantılıdır. Dolayısıyla sergilenen eserlerin öznenin ayrı olarak düşünümü mümkün değildir. İp,

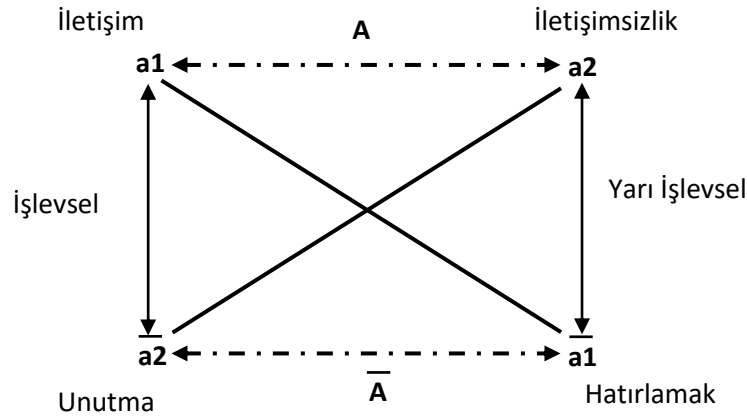
anahtar ve kapı nesnelerin sergileniyor olması, onları bir kazak örmenin dışarısına çıkarmak, anahtarı sadece kapı açmaya yarayan bir alet olmaktan çıkarmak burada sanatçının esere toplumdaki insanların ihtiyaçlarına hizmet eden nesnelerin işlevlerini terk ederek sanat nesnesi olarak anılması sanatçıyla bağıntılıdır. O yüzden nesneyi burada önemli kılan sanatçıdır.

Güç Ekseni (Yardımcı – Özne – Engelleyici)

Çağdaş sanatla beraber sanat kendini kitleleşiren bir anlama büründürmüştür. Kitleleşen sanatın zamanla devinime uğramasıyla beraber sanatta endüstriyelleşen bir sanat haline dönmüştür. Endüstri haline bürünen sanat kendisini toplumda bireylerin kullandıkları nesnelerin anlatımında yer almasına, sosyo – kültürel yapısına göre nesnelerin önemleri artmış oldu. Bu durumda da sanatçının kendi içerisinde yaşadığı toplumun ayak izlerinin görülmesi ise muhtemel bir olgudur. Geleneksel sanatı terk eden sanatçı nesnelere de gerçeklik bağlantısından koparmıştır. İşlevlerinden arınan nesnelerin sanatçıların onlara yüklediği misyonla ortaya çıkar.

4.2.2.3. İzleksel Düzey

Chiharu Shiota sanatsal üretimlerinde gelişmiş toplumlarda daha çok gündelik kullanımlarda ortaya çıkan nesneyi üç boyutlu bir kompozisyon halinde kullanarak, yarattığı üç boyutlu düzlemde yaşanmış olan hatıraların zihinde bırakmış olduğu yaşanmışlıkları zihinde bulmaya yer verir. Çalışmada kullanılan ip, kapı, anahtar nesnelere, tüketim toplumunda iletişimdeki eksiklik, hafızalarda silinmeye yüz tutmuş anıların varlığı gibi nitelikler yüklemiştir. Anahtar burada sadece kapıyı açan bir nesne durumunun dışarısına çıkarak insanlarla kurulan iletişimin keşfine bir yolculuk yapmayı hedeflemiştir. İzleksel düzeyde çalışma incelemesi yaparken kullanılan nesnelerin gizil olarak altta yatan yan anlamların ortaya çıkartılması gerekmektedir. Eserin izleksel düzeyde ortaya çıkarılmasında betisel ve anlatsal düzeyin önemi arz etmektedir. Bu ekseninde verilerin toplanarak temel karşıtlıkları verilerek incelemesi gerçekleştirilmektedir.



Görsel 30: "The Locked Room" İsimli Çalışmanın Greimas'ın Göstergibilimsel Dörtgene Uygulanması

TEMEL KARŞITLIKLAR	
Hatırlamak	Unutmak
İletişim	İletişimsizlik
İşlevsel	Yarı İşlevsel
Eski	Yeni

Görsel 31: "The Locked Room" İsimli Çalışmada Tespit Edilen Temel Karşıtlıklar

Hatırlamak	Unutmak
------------	---------

Shiota enstalasyon çalışmalarını üretirken sıradan olan günlük nesnelerin kullanımında insanların hatıralarıyla ilişki kurmasına bağlı yerleştirmeler kullanılmaktadır. Anılarını hatırlamasına yardımcı olan bağlantıyı sağlayabilecek nesnelerin kullanımı görülmektedir kapı ve anahtar kullanımı kendi zihnin içerisinde gezen kişinin bir yolculuğu ifade ettiğini, üçgen ve birbiri içerisinde ileri geri hareketlere sahip olan kırmızı iplerin insanların iletişimde bir bağıntılı olduğunu vurgular. Bu bağıntıların somut bir şekilde zihinde uyandırmayı ve hatırlanmanın çoğalmasına yönelik çalışma yürütmüştür.

İletişim	İletişimsizlik
----------	----------------

Çalışmalarında kırmızı ipliği kullanan Shiota yaşamın var olduğu, bireyler arası etkileşimin daim olduğunu göstermeye çalışmıştır. Kırmızı iplerin sabit akışta

gitmemesini bireylerin iletişiminde engelleyici unsurların var olduğunu ifade eder. Toplum ilişkilerin bir bütün olarak görüldüğü an da karmaşıklık düzenin varlığına dikkat çeker.

İşlevsel	Yarı İşlevsel
----------	---------------

Shiota'nın "The Locked Room" isimli enstalasyon çalışmasında yer alan kapı ve anahtarları gören izleyicinin kendisinin de sık sık kullanmış olduğu nesnelere ile sergi salonunda bulunan nesnelere arasındaki farkı sorgulayan bir durum içerisine girebilir. Kapı ve anahtarların alınabileceği mağazaların dışarısında, buradaki eserlerin fonksiyonel özelliğini tam olarak kaybetmediği, nesnelere kimlikler yükleyerek farklı bir boyutta yerleştirme yapmıştır. Sanatçı bu düzlemde incelendiğinde, eserde bulunan kapının açılma – kapatılma işlevinden yoksun bırakılmadan nesnelere yeni bir boyut kazandırarak zihinde odacıkların arasında bir gezinti oluşmasında ön ayak sağlamıştır.

Eski	Yeni
------	------

Vitrinlerde yeni ve işlevselliği bakımından birçok özelliği barındırabilecek anahtar ve kapı yerine sanatçı daha çok eskimiş, paslı ve yıpranmış olan nesnelere kullanımını gerçekleştirmiştir. Buradaki eski kullanımı tercih etmesi sanatçının yeni nesnelere üzerinde hatıralar arasında bir bağıntı olamayacağı düşüncesini gösterdiği söylenebilir. Eskilerin daima anlam yüklü olduğunu, hatırlamayı daha çok kolaylaştıracağı, canlandırmayı, zihinde imgenin yer bulmasına daha çok olanak sağlayacağı düşünülebilir. Eski imgelerin zihinde yarattığı anlamlardan yola çıkmaya olanak sağlaması ise insanların duygularının sıcaklığına temas ederek, biriktirmiş olduğu anıların canlanmasına müsaade eder. Böylece izleyici eser arasında dolaşırken zihninde yolculuğa çıktığını düşünebilir.

4.2.3. İnternal Line, 2019



Görsel 32: Chiharu Shiota “İnternal Line” 2019 (Sanal, 2022)

4.2.3.1. Betisel Düzey

Chiharu Shiota'nın 2019 yılında Brezilya'nın Sao Paulo kentindeki Japon House'de “İnternal Line” enstalasyon çalışmasını sergilemiştir. Sergilen çalışma tavana sabitlenen, dikdörtgen şeklinde konumlandırılan demir bir çita üzerinden zemine doğru sarkıtılan nesnelere üretilmiştir. Dikdörtgen metal çitanın tepesinden aşağıya doğru sarkıtma yapabilmek için dikdörtgen plakanın arası örümcek ağı gibi örülmüştür. Örülen bu sistemden zemine doğru üç büyük kırmızı elbise asılmıştır. Elbisenin yanı sıra dikey olarak asılı yaklaşık 10.000 kırmızı ipten oluşan yaklaşık olarak 34 kilometreden fazla olacak şekilde malzeme kullanımı gerçekleştirilmiştir.

Günlük hayatın kullanımında kullanılan dokuma ve elbisenin boyutu büyütürken, üç adet büyük iş yerleştirip kıyafetlerin uçları ise birbirine bağlı olarak bir bütün yerleştirme uygulanmıştır. Elbiselerin arasındaki boşluğu tamamlamada sık sık olacak şekilde de dikey sütunlar oluşturacak şekilde birbiri ile bağlantısı olmayan bir yapı sisteminde ipleri sarkıtılarak kompozisyonu bütünlemiştir.

Shiota'nın “İnternal Line” adlı eserinin kesitlere ayrılması ise aşağıda açıklanması yapılmıştır (Şekil 32).

1. Kesit	Elbise
2. Kesit	Kırmızı İp

Görsel 33: “İnternal Line” adlı enstalasyon çalışmasının kesitlere ayrılması

1. Kesit: Elbise



Görsel 34: “İnternal Line” (2019). Detay. (Sanal, 2022)

Dikdörtgen şeklindeki metal çیتالardan dikey olarak üç adet, içleri boş olan ve etek uçlarından birbirine bağlı olarak elbiseler yerleştirilmiştir. Elbiselerin ikisi ön sağ ve sol köşede, bir tane arka orta çizgide yer almaktadır. Devasa boyutta olan elbiselerin uçları hep birbirlerine bağlı şekilde konumlandırılmıştır.

2. Kesit: Kırmızı İplik



Görsel 35: “İnternal Line” (2019). Detay. (Sanal, 2022)

Dikdörtgen plakanın orta kısmı boş olmasından dolayı kırmızı iplikle minik karesel hareketlerle, örümcek ağını andıran bağlantılarla tavan kısmı kırmızı iplikler ile örülmüştür. Bu örüntüden zemine doğru dikey şekilde kırmızı ipliklerin birbiri ile bağıntı olmadan sarkıtılmıştır.

Uzam: Shiota'nın "İnternal Line" adlı enstalasyon çalışması Japon House, Sao Paulo'da 2019 yılında sergilenmiştir. Sergi salonunun tavanına asılı dikdörtgen metal çita düzleminden, yer düzlemine sarkıtılan ip ve dokuma kumaşı olarak yerleştirilmiştir.

Zaman: Çalışma herhangi bir zamanı temsil edecek şekilde belirti taşımamaktadır.

GÖSTERGE	DÜZANLAM	YANANLAM
İp	Cansız/ Dokuma maddelerinde uzun, ince liflerden her biri/ Bir şey bağlamakta kullanılan bağ.	Çizgi/ İnsan bedenindeki damar/ İletişim/ Bağ
Kırmızı	Cansız/ Renk	İnsan ilişkisi/ Kan damarları/ Ten rengi/ Enerji akışı
Elbise	Cansız/ Vücut üzerine giyilen her türlü dokuma giyim eşyası.	Kimlik/ Irk/ Hapishane/ Koruyucu örtü

Görsel 36: "İnternal Line" enstalasyon çalışmasında saptanan Düzanlam ve Yananlamlar

4.2.3.2. Anlatsal Düzey

Galeri mekânın tavanından yere doğru sarkıtılan düz, kırmızı ipler nesnenin kendi manasından çıkarak sanat nesnesine dönüştürdüğü görülmektedir. Tasarladığı karmaşıklıkta keskin bir biçimde iplerin dikey olarak sarkıtılması boşluğun ele geçirilmesi izlenimini uyandırıyor. Burada sanatçının kendi içerisinde yaşadığı toplum kültüründe var olan Japon Shodo Kaligrafisine hem de Zen Budizm'ine atıfta bulunmuştur.

İletişim Eksenini (Gönderen – Nesne – Alıcı):

İletişim dili olarak kabul edilen sanat gönderici ve alıcı üzerinden hareket eder. Shiota'nın "İnternal Line" adlı çalışması çağdaş sanatın bir örneği olarak sunulmuştur. Sunulan bu enstalasyon çalışmasında Japon kültürünün izleri görülmektedir. Japon kültüründe bulunan shodo kaligrafisi ve inanç sistemi ortaya konulmuş, Japon efsanesinden hareketle yola çıkan bir eser olmuştur. İzleyici burada sanat nesnesinin kullanımındaki kültürel durumu, imgelerin kullanılma ve iletişimde bağdaştırma konusunda bir serüven yaşarken temaların arasında bağıntıyı yakalamakta zorlanabilirler.

İsteyim Eksenini (Özne – Nesne):

Sanat eserinin üretim metaforunu sanatçının üstlenmesi ve sanat eserinde kullanılan imgelerin seçimini sanatçının yapması durumunda sanat eserini sanatçının bağıntısı olmadan ele almak mümkün değildir. Sanatçı az nesne ve tek renk kullanımı ile milliyet, ırk, renk ayrımı olmadan, anı biriktiren, yaşamda bize eşlik eden toplumun birikiminin birbirlerine bağlı olduğunu vurgular. Bu bağ gözle görülmediği halde dahi vücudumuzdaki kan damarlarımızın enerji akışı gibi bireyler arasında da bir akışın olduğunu ifade etmeyi vurgulamaktadır (<https://www.gabrielabacelar.com/work/shiota>).

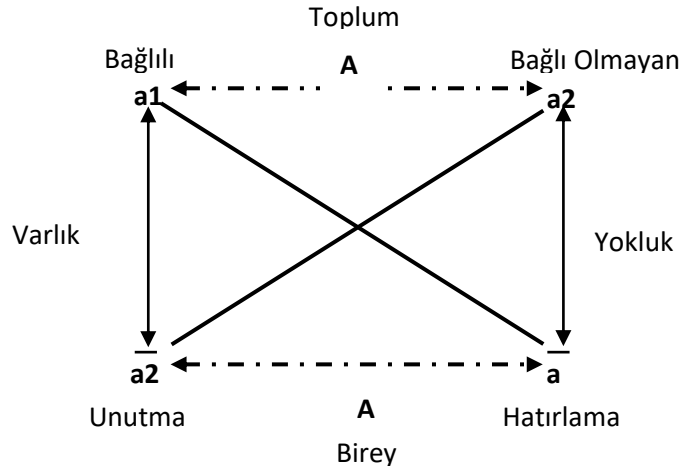
Güç Eksenini (Destekleyen – Özne – Engelleyen)

Sanatçı Japon kültürüne ait olan Shodo Kaligrafisi ve Japon efsanesinden hareket etmektedir. Shodo kaligrafisinde yazılacak şey kısa tutulmaktadır. Zen felsefesiyle ortak olan Shodo'da minimalizm, sadelik düşüncesi hâkim olarak kısa mısralar yazılmaktadır. Burada okuyucunun okuduğu yazın hakkında birçok düşünce hakkında beyin fırtınası yapması Shodo sanatının amacına yönelir (<https://www.asialogy.com/japon-kaligrafisi-shodo/>). Sanatçının yaşadığı toplumun izlerinin varlığından yoksun düşünülemez. Sanatçı minimal bir yaklaşımla tek renk ve iki biçim ele almaktadır. Sanat eserinin alımlanma sürecini engelleyen ise

milliyetçilik, ten renklerindeki farklar ve geleneksel sanatın tek düze anlatımını ele alabiliriz.

4.2.3.3. İzleksel Düzey

Shiota'nın yaşadığı toplumdaki kültürde bir Japon efsanesinden hareketle bu yola çıktığını vurgular; “efsaneye göre bir insan doğduğunda kalpten en küçük parmağa uzanan görünmez bir kırmızıçizgi ile bağlanır. Yaşamı boyunca, bu görünmez iplik diğer insanların ipliklerini sadece sevgili olarak değil, hayatlarını derinden etkileyecek şekillerde iç içe geçirir ve bağlar” (<https://www.youtube.com/watch?v=NWsOdEdKQMo>). Internal Line çalışmasına bakıldığında dikey ipliklerin sarkması kalpten direk olarak küçük parmağa giden o damarın varlığına işaret etmektedir. Toplamların, grupların birbirine bağını ise elbiselerin uçlarının birbirine bağlanması ve bu elbiseler üzerinden sarkıtılan iplerin görünmez bir şekilde ırk, milliyet, inanç farkı gözetmeksizin birbirine bağlı olduğunu vurgulamaktadır. Bu da sanatında kültürel yansımanın varlığını gösterir izleyicilere. İplerin arasından izleyicinin geçimine, deneyimlenmesine müsaade etmesi ise insanların yüzeylerin geçirgen olma özelliğini de ifade etmek istiyor olabilir.



Görsel 38: “İnternal Line” isimli çalışmanın Greimas’ın Göstergebilimsel Dörtgeninde Uygulanması

TEMEL KARŞITLIKLAR	
Hatırlamak	Unutmak
Bağlılık	Kopmak
Toplum	Birey
Varlık	Yokluk
İç	Dış

Görsel 39: “İnternal Line” İsimli Çalışmada Tespit Edilen Temel Karşıtlıklar.

Hatırlamak	Unutmak
------------	---------

Shiota'nın eserlerine hâkim olan zihnin göstergelerini hatırlatma eğilimi içerisinde olmasıdır. Buradaki hatırlamaya insanlar arasındaki kendisini bahsettiği o bağ varlığının kabul görmesidir. İlişkilerin ancak o bağın hatırlandığı ve bilindiği düzlemde bireylerin birbirine dokunmasının mümkün olduğunu vurgular. Elbiselerin içlerinin boş olması ile beraber anıların birikiminde örtünün altındakilerini hatırlamanın önemli olduğunu vurgulamak istemektedir.

Bağlılık	Kopmak
----------	--------

“İnternal Line” çalışmasında insanların birbirine duygusal, felsefi veyahut da gündelik nesnelere kullanarak bir metafor yaklaşımıyla beraber bireylerin toplumsal durumu, etkileşimi bir araya getirmesinde bağlı olduğuna dikkat çekmek ister. Elbiselerin uçlarının bağlı olması sanki insanların göbek bağlarıyla halen daha birbirlerine bağlı olduklarını, birlikte bir deneyim elde ettikleri aksi olduğunda deneyimlerin, düzlemde etkileşim ile beraber kültürel yapının oluşmayacağını ifade etmek olarak sonuçlandırabiliriz.

Toplum	Birey
--------	-------

Toplumların oluşmasında kültürel yapının her ne kadar bireyin etkisi varsa da birey tek başına toplumda bir etki oluşturamaz. Ancak bu etkinin varlığı diğer bireylerle beraber bir iletişimde olduğunda var olur. Sosyo – kültürel olarak farklılıkların ortaya bir eser koyabilmesinde yardımcı olduğu görülmektedir.

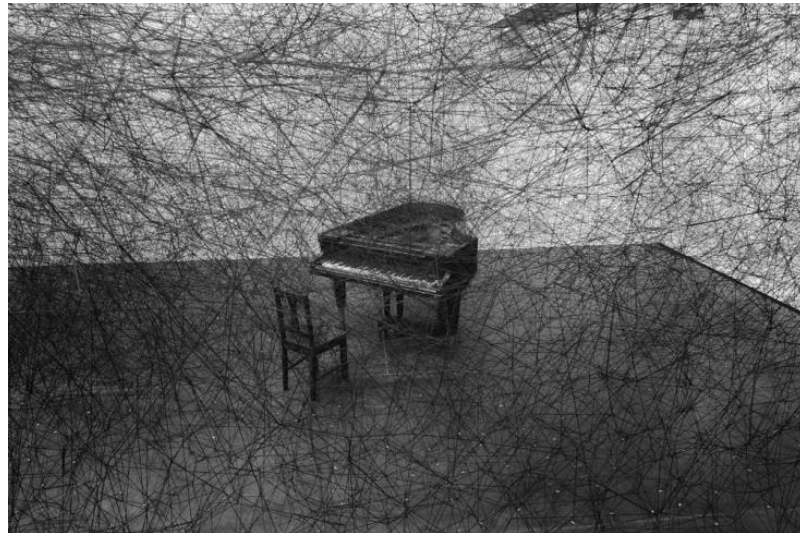
Varlık	Yokluk
--------	--------

Shiota eserlerinde daha çok kişisel varoluş, karmaşıklarından doğan varlıklar, izleyicinin kendi zihninde dolaşan anılarıyla beraber varoluşu kanıtlamaya yönelik girişimde bulunur. Japon efsanesinde yer alan kalpten küçük parmağa giden o ipin, bağıntının varlığını kanıtlamak ister gibi ipleri kullanmaktadır. İnsanların olmadığı durumda, elbiselerin içlerinin boş kaldığı durumda dahi elbiselerin ikinci bir tenimiz olduğunu ifade eder. Elbiselerimiz var olduğumuzu, gündelik yaşamda o örtüyle örtünürken fiziksel bedenlerin yokluğu için bir metafor haline dönüşür.

İç	Dış
----	-----

İnternal Line'in Türkçeye çeviri İç Hat olarak çevrilmektedir. Buradaki iç imgesinin insanların görünmeyen bir bağ ile birbirlerine bağlı olduklarını vurgularken dışarıdan bu böyle değilmiş gibi algılandığını vurgulanmak istenmiştir. İç hatlar aracılığıyla insanların birbirlerine dokunabileceğini, duygu ve düşüncelerin iç hatlar sayesinde birbiri ile bağıntı sağlayacağı düşünülmektedir. Bu bağıntıda hareket ederek imge kullanımına önem vermiştir Shiota. Zihnin, bedenin içinde var olan anıların hatırlanması ve anılara tutunma arzusu çalışmalarında kültürel ve kendi duygu, düşüncesine göre nesne kullanımı seçmeye odaklanmaktadır.

4.2.4. In Silence, 2011



Görsel 40: Chiharu Shiota "In Silence" 2011 (Sanal, 2022).

4.2.4.1. Betisel Düzey

Shiota'nın 2011 yılında, Detached, Hobart, Tazmany'a da sergilemiş olduğu "In Silence" çalışmasında bir adet kuyruklu piyano, bir adet sandalye ve siyah ip kullanılmıştır. Beyaz bir mekan içerisine yerleştirme yapılmıştır. Siyah ipin kullanımı beyaz mekan ve beyaz aydınlatmalar üzerinde bir leke, kir görüntüsünün yanında tozlaşmış bir görüntü elde etmiştir. Merdivenden inildiği bir konumda baktığımız zaman enstalasyon mekanın sağına yerleştirildiği görülmektedir. Siyah ip özellikler piyano ve sandalyeyi saran duvarları yükselen bütün duvarları ören ama yer düzleminde piyanoyu ve sandalyeyi içerisinde dahil eden karesel örüntünün etrafı boş bırakılmıştır. Böylece mekan içerisinde izleyiciye ayrılan bir boşluk oluşturulmuştur. Nesnelerin duruşu ve azlığı ise minimal bir etkinin var olduğunu göstermektedir.

Eserin çözümleme işleminin gerçekleşmesinde ise kesitleme önemli bir yer kaplamaktadır. Bu çalışmada kesitlere ayrılarak parçadan bütüne giden tümevarımsal bir yöntem uygulanmıştır.

1.	Kesit	Piyano
2.	Kesit	Sandalye
3.	Kesit	Siyah İp

Görsel 41: "In Silence" İsimli Çalışmanın Kesitlere Ayrılması

1. Kesit: Piyano



Görsel 42: "In Silence" 2011, Detay (Sanal, 2022)

Shiota'nın piyano ile diğer çalışmaların başlangıç noktası Hobart sokağında, 2008 yılında kuyruklu piyanoyu ateşe vererek çalışmaya başlamıştır. Yanmış olan piyanoyu, yangından sonra kalan haliyle kullanmıştır. Detached salonunda sergilenen piyanonun etrafını iplikten bir koza gibi örmesi on gün sürmüştür (<https://www.detached.com.au/in-silence#:~:text=In%20Silence%20is%20one%20of,what%20remains%20of%20the%20piano>). Siyah renkte olan yanmış kuyruklu piyano mekânın sağında bir adet konumlandırılmıştır.



Görsel 43: “In Silence” isimli çalışmada kullanılan kuyruklu piyanonun yakıldığı an 2008 (Sanal, 2022).

2. Kesit: Sandalye



Görsel 44: “In Silence” adlı çalışmadan detay (Sanal, 2022).

Mekân için kurgulanan yanmış piyano önüne bir adet konumlandırılan sandalye, basit bir ahşap sandalyedir. Sandalye görünüm olarak eski bir döşemeye sahip ve dönemde hemen hemen her evde bulunabilecek eski bir tasarım izine sahiptir.

3. Kesit: Siyah İp



Görsel 45: “In Silence” çalışmadan siyah ip detayı (Sanal, 2022).

Siyah ipin bir koza gibi örüntülediği konumda aydınlatma çok parlak kullanılmamıştır. Sanatçının genelde kullandığı kırmızı renkten farklı olarak bu çalışmada siyah ip kullanmıştır. İp Shiota'nın her zaman örüntülediği gibi iç içe geçmiş, bir ileri bir geri hareket ettirerek tavandan yer düzlemine sabitlenecek şekilde uzanan, yan duvarları da kaplayacak şekilde örülmüştür.

Uzam: Enstalasyon eserini ilk deneyimleyen izleyicide siyah ip, korku, tiksiniçlik uyandırırken sergi mekanının tamamını donatmamıştır. Mekanın sadece duvarlarını ve tavandan yer düzlemine sabitlenecek şekilde kuyruklu piyano ve sandalyenin üzeri sarmalanmış mekanın açıkta kalan kısmı boş bırakılmıştır. Kalan boşlukta izleyicinin alımlama yapmasına boşluk yaratılmıştır.

Zaman: Eserde zamanın hangi diliminde olduğunu ifade edecek bir unsur bulunmamaktadır.

GÖSTERGE	DÜZANLAM	YANANLAM
İp	Cansız/ Dokumada kullanılan ince liflerden her biri/ Bağlamaya yarayan bağ.	Kişisel duyu ve düşünce/ Ölüm/ Hafıza/
Kuyruklu Piyano	Cansız/ Solo piyano resitallerinde kullanılan 88 tuşlu klavye/ Müzik/ Ses	Sessizlik/ Ölüm Korkusu/ Hatıra- Anı/ Hüzün
Sandalye	Cansız/ Arkalığı bulunan, dört ayaklı tek kişilik oturma eşyası/ Oturma	Müziyen/ Sessizlik
Siyah	Cansız/ Renk	Ölüm/ Yalnızlık/ Acı anı/ Yangın/ Kül/ Hüzün

Görsel 46: "In Silence" isimli çalışmada tespit edilen düzenlam ve yanamlar

4.2.4.2. Anlatısal Düzey

Sanat eseri sergileme salonunu siyah iplikten piyano ve sandalyenin etrafıyla beraber bir koza gibi ördü. In Silence'in karşılığı Sessizlikte olarak çevrilen çalışma mekan içerisinde sessizliğin sesine kulak vermeyi hedefler. Çalışmada ki sessizliği bir meditasyon olarak benimsemesi Shiota'nın yaşadığı kültüre ait dini inanışlarında bulunan meditasyon sanatında kendini göstermiştir. Mekan içerisinde minimal düzeyde yerleştirilen eserler sessizliğin çokluğunu ifade etmekte kullanılmaktadır. Mekanı sarıp sarmalayan siyah ip, Shiota'nın anılarında canlı tuttuğu dokuz yaşındayken meydana gelen yangını ifade etmektedir. O yangının arkasından kerestelerde, eşyalarda kalan siyah, kir, toz, duman, külleri vurgulamıştır. Sandalyenin boş olarak konumlandırılması ise artık müzisyenlerinde var olmadığı derin bir hüzün olduğunu, yıllar öncesi yaşamış olduğu derin üzüntünün sessizliğini vurgulamak istemiştir.

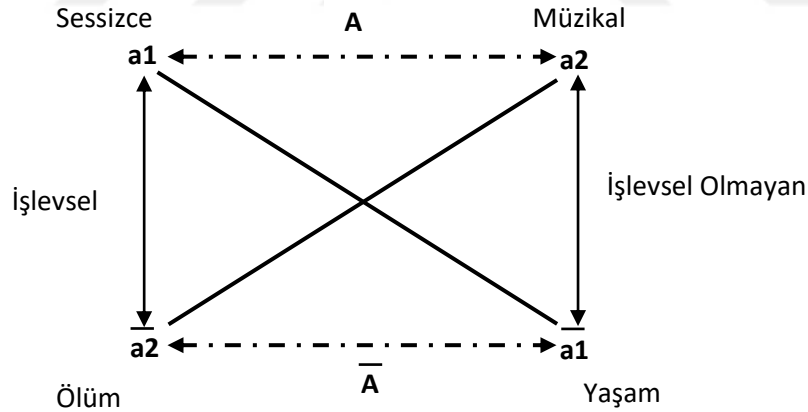
piyanonun kalıntılarını görmüş olması sanki kendi sesinin kesildiğini, kalbinin derinliklerinden gelen sesin varlığını ifade etmek istemiştir.

Güç Ekseni (Destekleyen – Özne – Engelleyen)

Geleneksel sanatın dar anlatımının dışarısına çıkan sanatçı, hem üç boyutluluk hem de duygu- düşünce aktarımına olanak sağlar. Yangın kokusu halini meditasyona çeviren sanatçı hatırlamanın kolaylaşması için yanmış bir piyano tercih etmektedir. Unutulmaktan ve unutmaktan rahatsız olan sanatçı zihinde kalan hatıraların, hatırlanması için eski sandalyeyle beraber kullandığı kompozisyonda kavramsal sanatın hem yok olma hem yenilenmiş bir bakış açısı sağlamaktadır. Müziğin var olan sesini değil tam aksi yönde işlevini kaybeden müzik aletinin sessizliğine dikkat çeker.

4.2.4.3. İzleksel Düzey

Çözümlemenin bu aşamasını Chiharu Shiota'ın "In Silence" isimli çalışmanın betisel ve anlatsal düzeyde elde edilen verilerle beraber Greimas'ın göstergebilimsel dörtgeni üzerinden zıtlıkla detaylı bir şekilde açıklanmıştır.



Görsel 48: "In Silence" isimli çalışmanın Greimas'ın Göstergebilimsel Dörtgene Uygulanması

TEMEL KARŞITLIKLAR	
Ölüm	Yaşam
Siyah	Beyaz
Unutmak	Hatırlamak
Sessizce	Müzikal
Yanmak	Sönmek

İşlevsel	İşlevsel Olmayan
----------	------------------

Görsel 49: “In Silence” isimli çalışmada tespit edilen temel karşıtlıklar

Ölüm	Yaşam
------	-------

Sessizlikte olan çalışma Shiota’ın çocuk yaşta karşılaştığı komşunun evinde çıkan yangının farklı yaşam biçimi olarak ele aldığı ölüm teması hâkimdir. İnsanın ölümlle ortadan kaybolmayacağı ve sonsuzluk içerisinde bütünlük sağlayacağına dayanmaktadır. Korkuların bir ölüm olduğunu vurgular, ölümün dahi bir koza şeklinde örülmesiyle beraber bir yuva olabileceğini vurgular (Akdağlı, 2021:1103).

Siyah	Beyaz
-------	-------

Shiota siyah ipin kullanımını komşusunun evinde gece çıkan yangınla hareketle gecedan, sonsuzluktan ve evrenden bahseder. Siyah renk matem havasında olmasından kaynaklı ölümü temsil eder. Beyaz mekânın kullanımında siyah ipe koza bir şekilde örülen iplerin var olan yaşamın içerisinde gizil bir kod olarak barındırmaktadır.

Unutmak	Hatırlamak
---------	------------

Eserlerinde ilk olarak hatırlamak eylemi ile alakalı olan Shiota üretmiş olduğu “In Silence” çalışmada da hatırlamanın buruk acısını ifade etmektedir. Çocukken komşusunun evinde ki yangında küllerini gördüğü piyanodan etkilenecek evindeki piyanoyu çalmak isterken annesini komşusunun evinin yanmasından dolayı çalmaması gerektiğini söylemesi ardından etkilenen Shiota yangının kokusunun her piyano koklamasında yangını hatırladığını ifade eder. Kalbinin derinliklerinde yer alan bu anıyı unutmak yerine hatırlamayı tercih etmiştir.

Sessizce	Müzikal
----------	---------

Yangın arkasından çalamadığı piyanonun kendi sesini de yakıp söndürdüğünü vurgular. Kuyruk piyano enstürmanın çaldığı anda yüksek ses dağılımına sahip olmasına karşın onu yakması sessizliğin içinde anıların kalmasına sebep olmaktadır. Çalamadığı piyano ardından sessizliğe gömüldüğünü ifade eden Shiota, sessizliği gerekli kelimelerle anlatamıyor olması, eserde yerleştirilen sandalyenin boş olarak

konumlandırılması da müzisyenin müzik yapması ile beraber yaşamın sessizlik içerisinde bütünleştiğini vurgular.

Yanmak	Sönme
--------	-------

Hobart sokağında yakmış olduğu piyanoyla beraber anılarını tazelediği düşünülmektedir. Zihnindeki hatıraları kuvvetlendiren Shiota eserin sönmesin ardından yanmış olarak konumlandırılan piyanoyu sergi salonunda merkez olarak konumlandırır. Yangında yanan evin içerisinde yanmış bir piyanonun kalıntılarını görmesi ise yangının çaresizliğini derinden hissetmesine sebep olmaktadır.

İşlevsel	İşlevsel Olmayan
----------	------------------

Duchamp'ın hazır nesne kullanımına sanatsal bir metafora dönüşümünün ardından, günlük hayatta kullanılan nesnelere kullanım amacının dışına çıkarak sanat imgesine dönüşümü görülmüştür. Burada nesne kullanımını gerektiren işlevsel olma özelliğini yitirir tamamen sanatçının anlatmak istediği şey üzerinden bir imgeye dönüşür. Sanatçı enstalasyon çalışmasında eser üretiminde nesnenin işlevselliğinin hangi yöne doğru olduğunu çoğu zaman umursamaz, sanatında yer alan ifadenin anlatım şekline odaklanır. Shiota'nın gerçekleştirdiği "In Silence" adlı çalışmasında da kuyruklu piyano müzik üretmek için kullanılan alet konumunun dışarısına çıkarak tamamen kendine has bir anlam kullanarak sessizliğin simgesini vurgular. Sandalye ise bir oturma işlevine yarayan durumundan dışarı çıkarak sanatçının boşluğunu ifade eder. Böylece günlük yaşantıda kullanılan simgeler sanat eserlerine dönüştüğünde zihinde yeniden imge uyandırmaya sebep olur. Bu durumda da nesne sanat eseri statüsüne yükselmiş olur.

4.2.5. Letters Of Thank, 2014



Görsel 50: Chiharu Shiota "Letters of Thanks" 2014 (Sanal, 2022).

4.2.5.1. Betisel Düzey

"Letters of Thanks" isimli çalışmanın birkaç tekrarını Shiota farklı mekânlarda, farklı zamanlarda sergilemiştir. İlkinin 2013 yılında Japonya, Museum of Art'da sergilemiştir. 2014 yılında yerleştirilmenin yeniden işlenmesi sergilenen eser İngiltere'de New Art Gallery Walsall'da sergilenen çalışmada sanatçı siyah ip ve kendisine gönderilen yaklaşık 2400 teşekkür mektubunun yerleştirildiği çalışma olmuştur. Çalışma sanat mekanında beyaz bir duvarlara hâkim olan dikdörtgen yapıya sahip sergi salonuna yerleştirilmiştir. Duvarları kaplayarak örülmeye başlayan siyah ipler tavandan yere doğru bir daire oluşturacak şekilde, sağ ve sol kapı girişlerinin ortasında yer almaktadır. Teşekkür mektupları ortaya inen dairesel ip örgülerin içerisine yerleştirmiştir. Yer zeminin siyah olması ve ip rengi olarak siyah kullanılması mekânda teşekkür mektuplarına direk olarak ilgiyi çekmektedir. Nesne kullanımında minimal düzeyde nesnelerin kullanımına dikkat eden Shiota "Letters of Thanks" isimli çalışmasında da seyirciyi yormamış izleyiciyi düşünmeye yeniden sevk ederek zihinsel bir yolculuğa müsaade etmiştir.

"Letters of Thanks" isimli çalışmanın detaylı incelemenin ilk basacağı olan kesitleme çözümlemede önemli bir yere sahiptir. Kesitlere ayrılması ise şu şekildedir;

1. Kesit	Mektup
2. Kesit	Siyah İp

Görsel 51: “Letters of Thanks” isimli eserin kesitlere ayrılması

1. Kesit: Mektup



Görsel 52: Chiharu Shiota - “Letters of Thanks” isimli çalışmasında mektup detay (Sanal, 2022)

Siyah ipliklerle örülmüş, sergi salonunun ortasında olan alana yerleştirilen mektuplar farklı kişilerin Shiota’ ya Japonya’nın dört bir yanından gönderdikleri kâğıtlardan yer almaktadır. Sayfalarda yeni yazmayı öğrenenlerin notları, resimler, çocukların çizimleri, mesajlar veren mektup kâğıtları yer almaktadır. İzleyici ipler arasına yerleştiren mektupların tek tek incelemeye yönelik merak geliştirir.

2. Kesit: Siyah İp



Görsel 53: “Letters of Thank” isimli eserinden Siyah İp Detayı (Sanal, 2022)

Çalışmalarında ip tercih eden Letters of Thanks çalışmasın da siyah renkli ip kullanımı tercih edilmiştir. İp gergin bir şekilde mekân içerisine bir böceğin koza örmesi gibi, örümceğin ağ örmesi örülmüştür. İp gergin durumdayken üçgen form oluşturacak şekilde bir ileri bir geri hareketlerle oluşturmuştur.

Uzam: Chiharu Shiota “Letters of Thank” adlı eseri Japonya Museum of Art’da sergilenen eseri üretirken duvarları beyaz, zemini siyah olan bir düzlem içerisine duvarların ve tavanın tamamını öreceğ şekilde siyah ipe örmüştür. Mekânın karşılıklı kapının konumlandırıldığı yerde tavandan yer zeminine doğru dairesel hareketle indiği görülmektedir.

Zaman: Chiharu Shiota eserlerini üretirken herhangi bir zaman dilimini net olarak ele aldığı görülmez. Geniş zaman içerisinde var olan kültürel bilgilerin birikimini gösterir.

GÖSTERGE	DÜZANLAM	YANANLAM
İp	Cansız/ Dokuma malzemelerinde uzun, ince liflerden her biri/ Bir şey bağlamakta kullanılan bağ.	İkili ilişki arasındaki bağ/ Zihin/ Dünya bağlantısı/ Dini ayinle ilgili
Siyah	Cansız/ Renk	İnsan ilişkisi/ Ölüm/ Acı hatıra
Kâğıt	Cansız/ Üzerine yazı yazmaya yarayan ince yaprak.	Mektup/ Dilek kâğıdı/ Dini ritüel

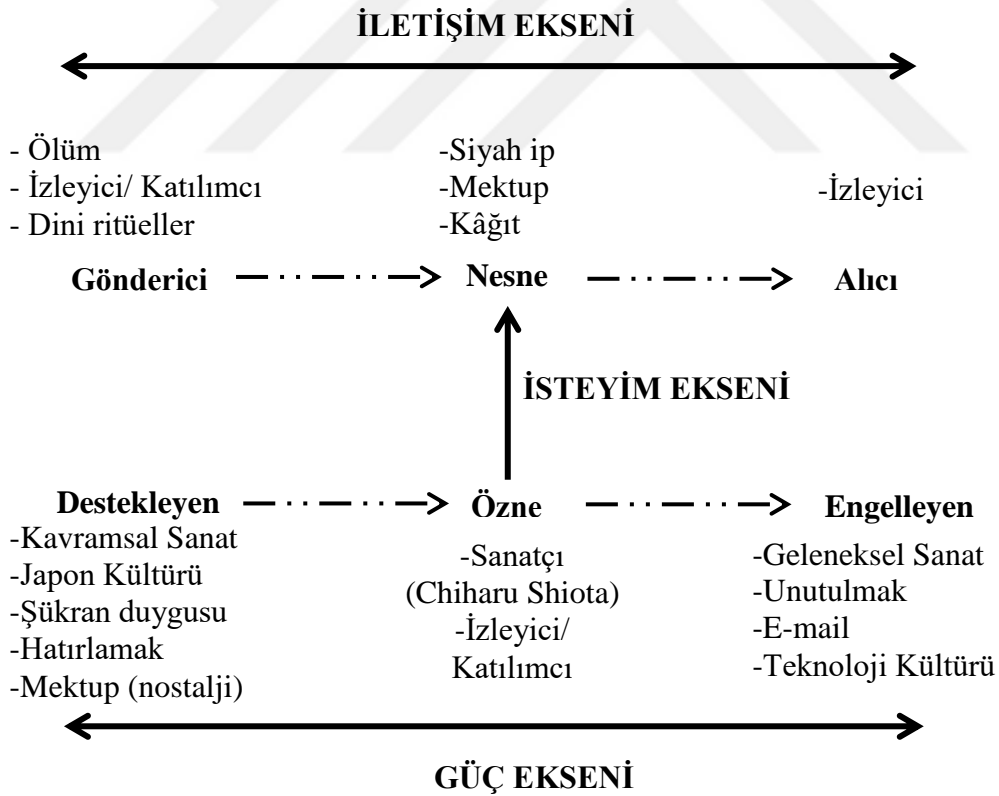
Görsel 54: Chiharu Shiota’nın “Letters of Thanks” isimli çalışmada tespit edilen göstergelerin düzenlam ve yananlamları

4.2.5.2. Anlatısal Düzey

Shiota eserinde ip kullanımı ile kendi kültüründe bulunan dinsel ritüellerde kullanılan işlevlerden etkilenmiştir. Kültürel yansımasının görüldüğü etkilerde shide, shimenawa, omikuji, dilek içeren kağıt şeritlerinin Shinto tapınaklarında kullanılan ritüel arınmada kullanılan imgelerin etkisinde kaldığı görülmektedir. İplikler kendi

benliklerin arasında bir bağlantı sağlandığına inanan Shiota ip kullanımıyla sınırsız alanlar yaratmış olduğu ifade edilir.

Shiota eserinde karmaşıklığın arasında gizil kodlamalarla izleyiciyi eserin içerisinde anlam arayışı ve zihindeki bilgilerin yeniden işlenmesine müsaade etmektedir. “Teşekkür Mektupları” anonim bir kolektifin itiraf edilmemiş sınırlarını paylaştığı ve dünyadan bir parçası olması duyguları ortaya çıkaran bir çalışma gerçekleştirmiştir. Shiota’nın babasının kendi sergisine katılmak istediğini ve bu sergiyi kendi doğum yerleri olan Kochi de ilk “Letters of Thanks” 2013 yılında gerçekleştirdiği sergiye babasının gelmesini çok arzu etmiş olmasına rağmen sergiden önce babasının ölmesi durumunda Shiota sergiyi babasıyla bağdaştırdığı duyguyu yüklemiştir. Bu durumda ardından babasına duyduğu saygı için sembolik duruma gelmiştir. Sanatçı böylece kullandığı nesnelere işlevsel özelliğinden arındırmıştır.



Görsel 55: “Letter of Thanks” isimli çalışmanın eyleyenler şeması

İletişim Eksenini (Gönderici – Nesne – Alıcı)

Japon kültürüne ait Shinto tapınaklarına ait ritüellerde arınma için kullanılan örgülü pirinç samanı ipi olan shimenawa'yı akla getirmektedir. Bu örüntüsüyle beraber enstalasyon çalışmanın içerisine yerleştirilen mektupların adak için kullanılan omikuji gibi kötü ruhlardan korunmak için yapılan kağıt şeritleri akla getirir. Shiota kendi toplumunun içerisinde bulunduğu dini kültürel, batıl inanışların da etkisinde olduğunu çalışmalarını, kültürel değerlerden de etkilenecek ürettiği söylenebilir. Alıcı olarak karşımıza çıkan izleyici ise buradaki sanat eserinin üretim sürecinde gönderici edimi olarak ortaya çıkmaktadır. Sanatçı burada eserinin üretiminde teşekkür konusu altında yaparken katılımcıların da bu kültürel değerlere sahip olmasından dolayı mektup gönderimini ciddiye aldığını çeşitli notlar ve resimler çizdiği görülmektedir. İletişim ekseninde incelenen “Letter of Thanks” çalışmasında alıcı ve göndericinin içerisinde izleyicinin yer aldığını görürken, kültürel inanışlarında etkisi göze çarpmaktadır.

İsteyim Eksenini (Özne – Nesne)

Shiota, sanat eserlerinin üretiminde hem bireysel duygu yoğunluğunun etkilerini kullanırken bunun yanı sıra, toplumun içerisinde var olduğu dini, sosyo – kültürel değerlerinin de var olduğunu çözümlenmiştir. Sanatçı kültürel, dini değerleri ele alırken toplumun kendisini de direkt olarak esere yerleştirmiştir. Bu yerleştirmeyi özne olarak hem kendisinin hem katılımcı/ izleyicinin de varlığı ile beraber ürettiği görülmektedir. Bireyler arasındaki bağıntıyı iplere benzeten Shiota sürecin oluşmasında ikili ilişkiler ve yaygın olan imgelerden faydalanmıştır. İmgeler ilk bakışta zihinde canlanan anlamlar ve sosyo- kültürel birikimle oluşan anlamlarıyla birleştirilmiştir. Birleşim insanların yaşadıkları topluma ve bireysel olarak inançların varlığı konusunda kişilerin zihninde ilgi ve sorgulayıcı bir sistem ortaya çıkardığı söylenebilir.

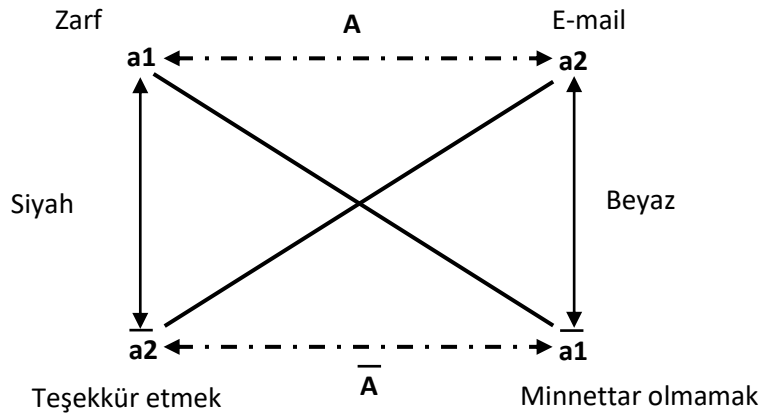
Güç Eksenini (Destekleyen – Özne – Engelleyen)

Sanatçının eseri üretirken hem destekleyen hem engelleyen faktörlerinden destek alarak ortaya bir eser kurmasına yardımcı olur. Günlük yaşamda var olan nesnelere sanatçının kendisi için önemli olan metaforlarla beraber bir alımlama sürecine girerek ürettiği yapıtlardır. İnsanlara anıları hatırlama duygusu ile yazışmanın en eski hali ile beraber Japon kültüründe bulunan batıl inanışların

birlikteliğini ifade eder. Bu birliktelikleri ifade etmede Japon kültürü, nostaljiyi çağrıştıran eylemler, hatırlamak ve şükran gibi duyguların üzerinden ilerlerken “Letters of Thanks” adlı eserini üretmede öznedede sadece kendi değil izleyiciyi de sürece dâhil eder. Geleneksel sanatın hâkim olduğu tek düzelikten dışarı çıkarak “Letters of Thanks” adlı çalışmasında kolektif bir tutum görülmektedir.

4.2.5.3. İzleksel Düzey

Enstalasyon çalışmasına bakıldığında hedefte ilk olarak katılımcıların göndermiş oldukları mektuplar ve resimlerden oluşan kâğıtların dikkat çekildiği görülmektedir. Siyah ipe örülmüş oda da siyah örüntünün arasından beyaz kâğıtlar dikkati üzerine çeker. Bireylerin dikkatini çekmek istediği yere yönelimi sağlayarak, insanların kültürel metaforlarını çözümlenmeye olanak sağlar. Shiota'nın çalışmalarında iplerin birbiri içerisinden geçirilmiş ve üçgen geometrik formların varlığı bireylerin etkileşiminin çarpık da olsa sürekli olarak ilişkili olduğunu vurgular. İplerin renklerinden faydalanarak bazı zihinde unutulmaya yüz tutmuş duyguların yoğunlaşmasına müsaade etmektedir. Bireyler arasındaki bağıntının heba olduğunu düşünmektedir.



Görsel 56: “Lettrs of Thanks” isimli çalışmasının Greimas’ın Göstergebilimsel Dörtgen Uyarlanması

TEMEL KARŞITLIKLAR	
Zarf	E-mail
Siyah	Beyaz
Dini İnanç	Batıl İnanç

Teşekkür Etmek	Minnettar olmamak
----------------	-------------------

Görsel 57: “Letters of Thanks” isimli çalışmada tespit edilen temel karşıtlıklar

Mektup	E-mail
--------	--------

Posta yoluyla yazışma, internetin ortaya çıkarmasından önce standart bir bilgi aktarma biçimiydi. Duygusal manada mektuplar daha etkili bir süreç belirtirdi. Gönderilen kartpostallar, yazılan notlar kişiye hitap eden yazınsal metinlerdi. Otobiyografik içerik yazılarda mektupların önemi koşulsuz geçirilemezdi. Yazarlar ve sanatçılar tarafından oluşturulan otobiyografik metinlerin içerisinde, yazarların ve sanatçıların hayatlarını ifşaatları nedeniyle önemli bir etkiye sahip. Shiota da bu etkiyi görmemezlikten gelmemiş ve “Teşekkür Mektuplar” başlığı altında borçlu olduğunu düşündüğü izleyicilere istifaden onları da etkinliğin içerisine dâhil ederek eserin içerisine dâhil etmiştir. Böylece unutulmaya yüz tutmuş bir geleneği de canlandırmış olmuştur.

Siyah	Beyaz
-------	-------

Shiota eserlerini üretirken insanlar arasında var olan bağ inancıyla hareket eder. Kullandığı her rengin bir manası varken siyah rengi genelde ölüm, matem, yas tutmak gibi duygulardan hareket eder. Çalışmalarında siyah iplik gecedem, ölümden ve evrenden bahsetmektedir. “Letters of Thanks” çalışmasında siyah ipliği evren olarak düşünmüştür. İpler ne kadar mekan içerisinde bir mesafe yaratsa da içerisine yerleştirilmiş beyaz kağıtlarla o mesafeyi kapatmaya, mesafe içerisinde hikayenin var olduğunu ifade eder.

Dini İnanç	Batıl İnanç
------------	-------------

Sanatçı çalışmasında Japon kültürüne ait olan Shinto tapınaklarında gerçekleştirilen batıl olan inanışların etkisini göstermiştir. Kötü ruhlardan korunmak gibi inançları sahip olan kişilerin dini ayinlerde gerçekleştirmiş olduğu kağıtlara yazı yazma, adak ve dilek içeren şeritlerin kullanımı olduğunu ifade edebilir. Çalışmasında yer alan notlar ne kadar teşekkürü bildirse de çok çeşitli yapıyla beraber çizimler, notlar, duygu içerikli yazıların yer alması ritüellerde kullanılan batıl davranışların varlığı bilinçli ya da bilinçsiz uygulandığı görülür.

Teşekkür Etmek	Minnettar Olmamak
----------------	----------------------

“Letters of Thanks” ismiyle özdeş olan bir enstalasyon çalışmasıdır. Shiota yaptığı enstalasyon çalışmasını Kochi Sanat Müzesinde sergilendi ilk defa. Babasıyla aynı doğduğu şehir olan Kochi olan şehirden ailesi kendisinin doğumunun ardından Osaka’ya taşındı. Yalnız babası hep Kochi’ ye tekrar dönmek istediğini vurguluyordu. Rüyasının gerçekleştiğini göstermek isterken babası mektup yerleştirmeyi göremeden ölmüştü. Böylece yaptığı “Teşekkür Mektupları” çalışmasını babasına duyduğu bir saygı anıtı olarak dönüştürdü. Hem izleyicileriyle bir diyalog kurmak hem de sanatçının eserleri aracılığıyla izleyiciyle paylaştığı, söylediği her şey için bir teşekkür mahiyeti taşımaktadır.

SONUÇ

Gelişen teknolojiler ile beraber kültürlerarası etkileşim kaçınılmaz olmuştur. Sosyo-kültürel yapının içerisinde insanların birbirleriyle girdikleri etkileşimin yansımaları ise görmemek mümkün değildir. Bu durum sanatın açısını değiştirerek sanatta, geleneksel sanatı terk etmeye sebep olmuştur. Sanatçıların yaşadıkları toplumlarda iletişim kurma, kendi hikayelerini anlatma prensiplerinde yollarını değiştirerek nesnelere bakış açısını, yüklenen anlamların değişmesine sebep olmuştur.

Nesnelerin kullanımını enstalasyon çalışmalarının merkeze aldığı bir süreç ve enstalasyon çalışmalarını yaşadığımız dönemde sık sık karşımıza çıkmasına sebep olmuştur. Enstalasyon ile beraber artan nesne kullanımı sonucunda ise nesnelere çözümlemesinde, metinlerin arka planına düşen iz düşümlerini okumada göstergebilimin önemi ortaya çıkmaktadır. Küçük parçalardan bütüne giden göstergebilim bizlere izleyici olarak sanatın, metnin dilini anlamada kolaylık sağlamaktadır.

Bu doğrultuda bakıldığında sanatsal üretimin; bilim, kültür, sosyal yapı, içerisinde yaşanan coğrafyanın değişim ve dönüşümlerden etkilenen bir sistem olduğu görülmektedir. Sanatsal üretimlerin çok boyutluluktan etkilenmesinin sonucunda sanatın üretildiği çağın toplumunu okumada, sosyo- kültürel yapının etkisinin ne denli olduğunu görmede önemli bir rol oynamaktadır.

Sosyolojinin ele aldığı konuların sanatın kendisinde de ortaya çıktığını söylemek mümkündür. Sosyoloji, toplumu, toplum içerisinde bireylerin etkileşimi, yaşantıları, inanışları gibi bir çok konuyu içerisine dâhil eder. Sanat eserlerinin buldukları toplumda yer bulabilmesi ise sosyolojik bağlantılı olan, toplumları içine dâhil eden eserlerin toplumda yer bulmasına sebep olur. Gelişen teknoloji ile beraber geri plana atılmış olan inanç sistemi bile sanatla kendini tekrardan hatırlatma şansını elde eder.

20. yüzyılda başlayan sanat dönüşüm süreci sanatın bilindik değerleri dışarısına çıkmasına sebep olur. Özellikle Duchamp'ın avant-garde hareketile başlayan bu süreç Dadaistlerle kendini devam ettirmiştir. Bu süreç kendini enstalasyon alanının büyükçe bir yer kaplamasına sebep olmuştur.

Enstalasyon çalışmaları sanatçının yaşadığı toplumu, kültürü, kendi içerisinde kuvvetli olan duyguları ifade etmede güçlü olmuştur. Kültürel yapının değişimi ile beraber zihinlerde kalan imgelerin zaman içerisinde değiştiğini hatta unutulduğu görülmüştür. Bu unutilan imgelerin tekrardan hayat bulmasına imkân veren bir sanatsal akımdır.

Çağdaş sanatta sanatçılar kendilerini geleneksel olan tuval üzerine boya çalışmalarının dışarısına çıkarak kendilerini özgürleştirmiştir. Aslında bu özgürlük sosyal yapıda da var olmuştur. Gelişen teknoloji ile beraber farklı etnik gruplarla bir araya getiren iletişim araçları insanların duygularında yaşamlarında özgürleştirmeye sebep vermiştir. Sosyal yapı sürekli bir etkileşim hali içerisinde olarak karşı daire de yaşayan insanların hatta başka bir ülkede yaşayan toplumların yaşayış tarzları, inanış biçimleri, üzüntüleri, başarıları gibi birçok toplumsal unsurlar arasında etkileşimi kolaylaştırmıştır. Bu nokta da ise insanların kendi değerlerine göre bir unutulmuş çağda da başlamıştır aslında.

Chiharu Shiota yaşadığı toplumdan etkileşim hali içerisinde dahi olsa en temelde ele aldığı konulardan ilki olarak unutmak kavramını ortaya koymuştur. Bu nokta bireylerin arasındaki bağdan hareket etmiştir. Çünkü iletişimin var olduğu müddetçe sosyo-kültürel yapıda bir iç içe geçme, etkileme hali mevcuttur. Enstalasyon çalışmaları bir kapıdan girip bir kapıdan çıkma deneyimi yaşatırken zihnimize var olan imgelerin ne kadar yer kapladığını minimal bir tavır benimseyerek ifade eder.

Sanatçı eserlerini üretirken en önce ip kullanımını ortaya koymuştur. Nesneyi bir şey bağlamaya ya da dokumada kullanılan bir telin dışarısına çıkarmıştır. Bu durum ise Shiota'nın yaşadığı Japon kültürüne ait olan dini inanışlarda kendini göstermektedir. Tapınaklarda kullandıkları pirinç samanı ve kenevir ipinden yapılan sarmal şeklinde tasarlanan Shimenawa'yı akla getirmektedir. Shimenawa genelde tapınaklarda din ile gündelik hayatın arasına bir çizgi çizmek için kullanıldığı gibi kötü ruhlardan da uzak tutmak için kullanılmaktadır. Sanatçının ipi sıklıkla kullanıyor olması röportaj verdiği kaynakçalara göre de sık sık ipin insanlar arasında bir bağıntı olduğunu vurgular. Öyle ki Shiota "Internal Line" enstalasyon çalışmasını açıklarken şöyle bir ifade kullanmıştır; efsaneye göre bir insan doğduğunda kalpten en küçük parmağa uzanan görünmez bir kırmızıçizgi ile bağlanır. Yaşamı boyunca,

bu görünmez iplik diğer insanların ipliklerini sadece sevgili olarak değil, hayatlarını derinden etkileyecek şekillerde iç içe geçirir ve bağlar (<https://www.youtube.com/watch?v=NWsOdEdKQMo>).

Shiota yaşadığı toplumun içerisinde var olan efsaneler, dini inanışlar, ritüeller, sosyo-kültürel yapısını kendi sanatıyla bütünleyerek ilerlemiştir. Chiharu Shiota'nın eserlerini alımlamada ise hazırbulunuşluluk düzeyine sahip olmalarını gerektirir. Shiota'nın ürettiği çalışmalarında kendi hayatının, başkalarının kendisi üzerinde bıraktığı iz muhakkak vardır. "The Key In The Hand" çalışmasında anahtarları başkalarından toplaması, izleyici/ katılımcıya ait olan nesnelere var olması ise sanatı daha geniş bir kapsam da ele almanın doğru olduğunu gösteren bir ifade görülmektedir. "The Key In The Hand" isimli çalışma için verdiği röportaj da ise şu açıklamalara yer vermiştir; *Bir tekne insanları ve zamanı taşıyor, bu yüzden de seyahat ediyor. Gitmeye hazır olduğumuzu ve bir yerlere gittiğimizi hissediyorum ama gerçek hedefi bilmiyoruz tam olarak nereye gitmek istediğimizi bilmemek hayat içinde hedef olmadan seyahat etmek gibidir. Tüm dize bağlı anahtarları kullanırken insanları insanlara bağlar. Bu bir ilişki. Bu hat bağlantısı. Bu çizgi kesilirse, bu ilişki biter veya çizgi dolaşmış, ilişki dolaşmış veya ilişki gevşek dizemle açıklayabileceğim her şey kurulumlarımın birçoğu, sergiden sonra kesildi ve artık yok ama insanların hafızasını korumak istiyorum. İnsanlar parçamı görmeye geldiğinde ve uzun yıllar parçamı hatırladığında benim için hafızada kalmak önemlidir. Bu yüzden sergi sonunda, şimdiden bir sergi daha yapmaya başladım ve parçamın fiziksel olarak var olmadığını, sadece hafızada kaldığını rahat hissediyorum* (Chiharu Shiota, The Key in the Hand, Biennale de Venise 2015).

Sanatçı çalışmalarını daha sonradan yok etmesini ise izleyicilerin zihninde yer etmenin yeterli olduğunu söylemektedir. Böylece zihin içerisinde kalan hatıraların önemine dikkat çeker. Zihinde kalan hatıraları imge olarak kullanan Shiota'nın "In Silence" çalışmasını anlayabilmek için de bir hazırbulunuşluk gerekmektedir. Zira sanatçı dokuz yaşındayken yaşadıkları evde bir gece komşusunun evinde çıkan yangının onu nasıl etkilediğini, yangın arasında kalıntılarını gördüğü piyanonun uzun yıllar boyunca içinde sessizliğinin kaldığını vurgular.

Sanat bize tekrardan kendisini alımlanma sürecinde sosyal yapıp doğrudan üretilen eserlerde etkisinin var olduğunu gösterir. Bu durumda sanat üzerinde açığa

çıkan durum ise sosyal yapıdır. Çözümlemenin gerçekleştiği durumda ise en başta sadece eser ele alınır. İlk bakışta sanatçı, sosyo-kültürel yapılar ele alınmaksızın eserde yer edinen nesnelere incelenir. Daha sonrasında sanatçının eser içerisine gizlediği kod ve şifreler yardım eden ya da engelleyen unsurların ne olduğu keşfedilerek hareket edilir. Bu noktada ise Greimas'ın göstergebilimsel çözümleme yöntemi, eserlerde yatan yan anlamları ortaya çıkarır.

Çözümlemenin ilk sürecinde dışında duran sanatçı anlatsal ve izleksel düzeyde sürece dâhil edilir. Sürece dahil edilen sanatçının eseri tek başına bir şey ifade etmemektedir. Bu durumda da sosyolojinin sanat eserlerini çözümlemeye önemli bir yer tutar. Sosyoloji kendisini her durumda ve her alan içerisinde kendini gösterdiği ise bir aşikârdır. Sanat eserlerinin çözümleme sürecinde sosyolojinin es geçilmez mümkün değil, sosyolojinin sanat içerisinde var olduğu durum yadsınamaz bir gerçektir. Yadsınamayan bu gerçek kendini sanat içerisinde hakikatin bir yansıması olarak göstermiştir. Var olan bu bileşenlerin ele alındığı, çalışmada belirlenen sanatçı üzerinden toplumların kendilerine has olan geleneklerinin izlerinin nasıl bir değişime uğraması sonucunda varlığını tekrar ortaya görülmüştür. Bu çalışma toplumların sosyo- kültürel yapısının sanatta ki yansımalarını görmek amacıyla önem taşımaktadır.

KAYNAKÇA

Agamben, Giorgio (2014). *Çağdaş Sanat Nedir? : Çağdaş Nedir? .* (Çeviren: Suna Kılıç). (2.Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.

Akdağlı, Serpil (2021). Chiharu Shiota Enstalasyonlarında Gündelik Nesnelere Varlık ve Yokluk Durumu. *The Turkish Online Journal of Design Art and Communication*, 11(3), 1098-1112.

Akerson, Fatma E. (2005). *“Göstergebilime Giriş”*. İstanbul: Multilingual Yayınları.

Aktaran. Beyoğlu, Aylın: 2015. Sanat Eğitiminde Algı, Görsel Algı ve Yanılsama: Victor Vasarely'nin Çalışmaları Üzerine Bir İnceleme. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 17(1), 333-348.

Aktaran: Yılmaz, Burhan (2017). Enstalasyon Sanatında Nesne: İşlevin İptali ve Hikâyenin Doğrudan Aktarımı. *The Turkish Online Journal of Design*, 7(3).

Aktulum, Kubilay (2004) Göstergebilim. *Süleyman Demirel Üniversitesi Burdur Eğitim Fakültesi Dergisi*, 5(7), 1-12.

Arıkan, Abdulgani:2008. *Grafik Tasarımda Görsel Algı*. Eğitim Akademi Yayınları

Aydın, İlker ve Uyar, Yunus Emre. 2022. Göstergebilimsel Bir Çözümleme Örneği Olarak Cemil Kavukçu'nun Ablam Adlı Öyküsü. *Dil ve Edebiyat Araştırmaları*. (25). 263-298

Aykut, Aygül (2012). *Sanat Eğitiminde Estetik* (1.Baskı). İstanbul: Hayal Perest yayın

Bircan, Ufuk (2015). *“Roland Barthes ve Göstergebilim”*. Dicle Üniversitesi Edebiyat

Barthes, Roland. 1979: *Göstergebilim İlkeleri*. Çev: Vardar, Berke ve Rıfat, Mehmet. Kültür Bakanlığı Yayınevi, Ankara

Burnett, Ron (2006). *İmgeler Nasıl Düşünür?* (1.Basım). (Çeviren: Güçsal Pusar). İstanbul: Metis Yayınları

Çağlar, Bilgehan. (2012). Bir İletişim Biçimi Olarak Göstergebilim. *LAÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, Aralık

Demir, Sedat: 2009. Göstergebilim, Umberto Eco ve Yapıtları Bağlamında Göstergebilime Katkıları. İstanbul Üni. Sosyal Bilimler Enstitüsü Gazetecilik Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi. İstanbul

Dergisi, 13 (26), 17- 41.

Erinç, Sıtkı M. (2013). Sanat Sosyolojisine Giriş (2.Baskı). Ütopya Yayınları: Ankara

Ersoy, Ayla (2010). Sanat Eleştirisi. İstanbul: Artes Yayınları

Fiske, John. 2003. İletişim Çalışmalarına Giriş. Çev: İrvan, Süleyman . Bilim ve Sanat Yayınları. Ankara

Gezgin, Ümit (2021). İsmail Tunalı'nın Sanat Eleştirisi Anlayışı. Sanat ve Tasarım Dergisi . 10(2). 228-237

Guiraud, Pierre :1994. Göstergebilim. Çev. Prof.Dr. Mehmet Yalçın. İmge Kitabevi, Ankara. E kitap: <https://www.scribd.com/document/366065147/Pierre-Guiraud-Gostergebilim>

Gül, Serhan. 2014: Yapısökümcülük Neyi Söküyor: Jacques Derrida'yı Anlamak. Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 1(3) sf:89-98

Güneş, Ahmet (2013). Göstergebilim Tarihi. E-Journal of New World Sciences Academy. Mayıs 8(4) sf: 332-348

Güneş, Selda ve Baylan, Deniz, 2016. Değişen Toplumsal Yapının Film İçeriklerine Yansıması: Kibar Feyzo ve Recep İvedik Filmlerinin Greimas'ın Eyleyenler Örnekçesine Göre Çözümlemesi. Global Media Journal Tr Edition. 6(12).

Kahraman, Ramazan Tugay, 2019. Refik Halit Karay'ın Hikâyelerinin Greimas'ın Eyleyenler Modeline Göre İncelenmesi. Manisa Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı. Yüksek Lisans Tezi. Manisa

Kapar, Serpil (2018). İç Mekan Enstalasyonlarının Oluşum Koşulları ve Sanat İzleyicisinin Çalışmanın Varlığına Olan Katkısı. Social Sciences Studies Journal Dergisi, 4(19), 2329-2338

- Keser, Nimet (2009). Sanat Sözlüğü (2. Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi
- May, Rollo. (1987). Yaratma Cesareti (Alper Oysal, Çev.). İstanbul: Metis Yayınevi.
- Mehmet Rifat Göstergibilimin ABC'si
<https://docs.google.com/file/d/0BxRmz7bMCFBSaHJHWk0yVI96MmM/view?resourcekey=0-l2KQNSKNwjg9jVUROct8vQ> (Erişim Tarihi:11.01.2022). Say yayınları İstanbul 2009
- Moran, Berna,2013. Edebiyat Kuramları ve Eleştiri. İletişim Yayınları, İstanbul:195).
- Mülayim, Selçuk (2012). Sanat Sosyolojisi Girişimleri. Sanat Tarihi Dergisi, 21(1), 97- 109
- Oral, Bülent (2017). Bir Anıtın Enstalasyona Dönüşümü: Zonguldak Havzası Madem Şehitleri Anıtı. Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi, Güz(27), 217-233)
- Önal, Pınar Baklan (2018). Sanatta Malzemenin Yaratım Sürecindeki Rolü ve Seramik Sanatında Esere Özel Bünye Kullanımı. Sanatta Yeterlilik Sanat Çalışması Raporu, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara
- Özgür, Ahmet. Göstergibilim. (Erişim adresi
http://www.ahmetozgur.com/akademik/gostergibilim_2006.pdf (Erişim Tarihi: 27.06.2021)
- ÖZMAKAS, Utku: 2009. Charles Sanders Peirce'in Gösterge Kavramı. Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi 2/1, 32-45
- Read, Herbert (2017). Sanatın Anlamı (2.Baskı). (Çeviren: Nuşin Asgari). İstanbul: Hayal Perest Yayınevi
- Read, Herbert (2017). Sanatın Anlamı (2.Baskı). (Çeviren: Nuşin Asgari). İstanbul: Hayal Perest Yayınevi: 16
- Renkçi Taştan, Tuğba (2016). Hazır Yapım (Ready-Made) Enstalasyon Üzerine Okumalar. The Turkish Online Journal of Design, 6(4), 471-478
- Sevilay, Mahmut Esat (2020).Tüketim Toplumu ve Sanat Nesnesi Diyaloğu. Akademik Sanat Dergisi, 5(9), 71-84

Soydan, Murat, 2007. Yavuz Turgut'un Gönül Yarası Filminin Greimas'ın Eyleysel Örnekçesine Göre Çözümlemesi. Sosyal Bilimler Dergisi. 9(18) 1-15

Terzi, Ömer: 2021. Mecid Mecidi Sinemasına Göstergebilim Açısından Bakış: "Hz. Muhammed: Allah'ın Elçisi" Filminin Göstergebilimsel Bağlamda İncelenmesi. Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı. Doktora Tezi. İstanbul

Terzi, Ömer: 2021. Mecid Mecidi Sinemasına Göstergebilim Açısından Bakış: "Hz. Muhammed: Allah'ın Elçisi" Filminin Göstergebilimsel Bağlamda İncelenmesi. Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı. Doktora Tezi. İstanbul

Tunalı, İsmail. 1998: Estetik. Cem Yayınevi, İstanbul sy.34

Ünal, Mehmet Fatih (2016). Göstergebilim Serüveni. Mütefekkir Aksaray Üniversitesi İslami İlimler Fakültesi Dergisi. 6(3). S:379-390

Yakin, Halina Sendera Mohd. Ve Totu, Andreas: 2014. The Semiotic Perspectives of Peirce and Saussure: A Brief Comparative Study. https://www.researchgate.net/publication/277572736_The_Semiotic_Perspectives_of_Peirce_and_Saussure_A_Brief_Comparative_Study

Yerce, Nail Egemen (2007). Enstalasyon ve Mekânı. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

İnternet Kaynakçalar

<https://www.youtube.com/watch?v=NWsOdEdKQMo> (Erişim Tarihi: 16.08.2022).

<https://www.asialogy.com/japon-kaligrafisi-shodo/> (Erişim Tarihi: 16.08.2022).

<https://www.gabrielabacelar.com/work/shiota> (Erişim Tarihi: 16.08.2022)

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Apolitizm> (Erişim Tarihi: 16.08.2022).

Görsel Kaynakçalar

Görsel 1:

https://en.wikipedia.org/wiki/File:Marcel_Duchamp,_1917,_Fountain,_photograph_by_Alfred_Stieglitz.jpg (Erişim Tarihi 16.08.2022).

Görsel 2: <https://www.pipaprize.com/2018/02/luiz-camillo-osorio-conversation-henrique-oliveira/henrique-oliveira-transarquiteto%CC%82nica-2014-museu-de-arte-contemporanea-sa%CC%83o-paulo-sp-diversos-suportes-madeira-compensada-pvc-e-galhos-de-arvore-5-x-18/> (Erişim Tarihi 16.08.2022).

Görsel 3: <https://arkeofili.com/tarih-oncesi-donemden-11-magara-sanati/> (Erişim Tarihi 16.08.2022).

Görsel 9: <https://www.marieclaire.com.tw/lifestyle/issue/54592> (Erişim Tarihi 16.08.2022).

Görsel 10: <https://www.marieclaire.com.tw/lifestyle/issue/54592> (Erişim Tarihi 16.08.2022).

Görsel 11: <https://www.chiharu-shiota.com/wall> (Erişim Tarihi 16.08.2022).

Görsel 12: <https://www.themaggar.com/chiharu-shiota-roportaj/> (Erişim Tarihi 16.08.2022).

Görsel 13: <https://www.chiharu-shiota.com/the-key-in-the-hand-1> (Erişim Tarihi 16.08.2022).

Görsel 22: <https://www.chiharu-shiota.com/the-locked-room-1> (Erişim Tarihi 16.08.2022).

Görsel 23: <https://www.youtube.com/watch?v=F1kzPkf9hE4> (Erişim Tarihi 16.08.2022).

Görsel 32: <https://www.chiharu-shiota.com/internal-line> (Erişim Tarihi 16.08.2022).

Görsel 40: <https://www.chiharu-shiota.com/in-silence> (Erişim Tarihi 16.08.2022).

Görsel 42: <https://varenne.art/exhibitions/45-chiharu-shiota-in-silence-detached-hobart-curator-olivier-varenne/> (Erişim Tarihi 16.08.2022).

Görsel 43: <https://www.chiharu-shiota.com/in-silence> (Erişim Tarihi 16.08.2022).

Görsel 50: <https://www.chiharu-shiota.com/letters-of-thanks-2> (Erişim Tarihi 16.08.2022).

Görsel 52: <https://eacc.ivc.gva.es/en/schedule/chiharu-shiota-letters-of-thanks#:~:text=CHIHARU%20SHIOTA.-,Letters%20of%20thanks,since%20the%20invention%20of%20paper.> (Erişim Tarihi 16.08.2022).

Görsel 53: <https://www.vaultofculture.com/vault/nst/2022/01/19/chiharushiota> (Erişim Tarihi 16.08.2022).

