



**T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**SANATTA
YETERLİK
TEZİ**

**SANATSAL İFADEDE GÖRSEL
METAFORLAR**

AZİZE REVA BOYNUKALIN

RESİM ANASANAT DALI

EYLÜL 2014



SANATSAL İFADEDE GÖRSEL METAFORLAR

Azize Reva BOYNUKALIN

SANATTA YETERLİK TEZİ

RESİM ANASANAT DALI

GAZİ ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

EYLÜL 2014

AZİZE REVA BOYNUKALIN tarafından hazırlanan "Sanatsal İfadede Görsel Metaforlar" adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİYLE Gazi Üniversitesi RESİM Anasanat dalında SANATTA YETERLİK TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Danışman: Prof. Cebrail ÖTGÜN

Resim, Hacettepe Üniversitesi

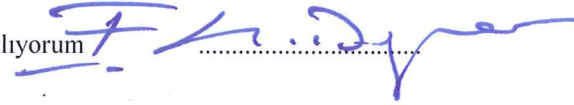
Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Sanatta Yeterlik tezi olduğunu onaylıyorum



Jüri Başkanı: Prof. E. Yıldız DOYRAN

Resim, Gazi Üniversitesi

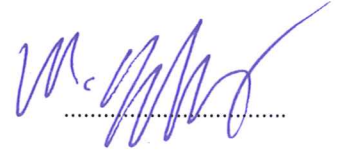
Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Sanatta Yeterlik tezi olduğunu onaylıyorum



Jüri: Prof. Mehmet YILMAZ

Resim, Gazi Üniversitesi

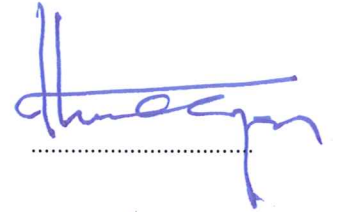
Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Sanatta Yeterlik tezi olduğunu onaylıyorum



Jüri: Prof. Tansel TÜRKDOĞAN

Resim, Gazi Üniversitesi

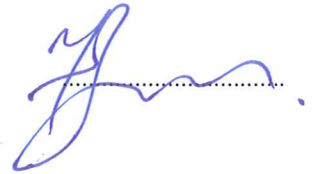
Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Sanatta Yeterlik tezi olduğunu onaylıyorum



Jüri: Doç. Zuhale BAYSAR BOURESCU

Resim, Hacettepe Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Sanatta Yeterlik tezi olduğunu onaylıyorum



Tez Savunma Tarihi: 24/11/2014

Jüri tarafından kabul edilen bu tezin Sanatta Yeterlik Tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

.....

Prof. Aysen SOYSALDI

ETİK BEYAN

Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

A.Reva Boynukalın

26.09.2014

SANATSAL İFADEDE GÖRSEL METAFORLAR
(Sanatta Yeterlik Tezi)

Azize Reva BOYNUKALIN

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Eylül 2014

ÖZET

En basit tanımıyla metafor; bir varlığı, başka bir varlığa dayanarak görmek, daha iyi bilinenden az bilinene bilgi taşımak demektir. Metaforların, temelde bağdaştırılamaz gibi görünen iki biçimi birleştirerek diğer biçimin gizli kalmış yanlarını ortaya çıkarırken, çoğul anlamlar yaratma özelliği sanatsal ifadede yoğunluğu ve derinliği arttırmaktadır. Bu çalışma sanatsal ifadede görsel metaforların dilsel, göstergebilimsel ve anlambilimsel açıdan görsel sanatlara nasıl katkılar sağladığını, aynı zamanda bir bellek biçimi olarak kabul edilen görsel metaforun disiplinler arası işlevini kapsamaktadır. Sanatsal ifadede görsel metaforları içeren konular, sanat tarihsel süreçte sanatçıların yapıtlarından örnekler verilerek ve kategorize edilerek incelenmeye çalışılmıştır. Sanatsal imgenin oluşmasında etkili olan sezgi, algı, imgelem ve malzeme gibi değişkenler için metaforun anlamı üzerinde durulmuş uygulamalarda ele alınan resimlerin plastik çözümlemelerinde ve kavramsal çalışmalarda metaforun kullanım alanı belirlenmeye çalışılmıştır. Uygulamalarda organik ile mekanik, parçalanma ile bütüne ulaşma, beden ve şiddet kavramlarının anlamsal içeriklerine metaforun karşıt anlamları birleştirme özelliği ile ulaşılmaya çalışılmıştır. Bu çerçevede metaforik yaklaşımın; anlamsal ima, çağırışım, sezdirme ve yan anlamları kuvvetlendirmede uygun bir zemin oluşturduğu gözlemlenmiştir. Araştırma verileri metaforun öznelliğin ifade edilmesi ve yaratıcı etkinliğin hemen her aşamasında son derece etkin bir rolü olduğunu ortaya koymaktadır.

Bilim Kodu : 404.7.016

Anahtar Kelimeler : Metafor, Sanat, Görsel Metaforlar

Sayfa Adedi : 144+x

Danışman : Prof. CebraİL ÖTGÜN

ARTISTIC EXPRESSION IN VISUAL METAPHORES

(Ph.D.Thesis)

Azize Reva BOYNUKALIN

GAZİ UNIVERSITY

ENSTITUTE OF FINE ARTS

September 2014

ABSTRACT

By the simplest description of metaphor means that to see one object by means of another, carrying information from the better known to the less. While combining two forms those seem to be disharmony and while exposing the hidden characters of the other specialities of various meaning for metaphor basically has been enhancing the intensity and perspective. This study in artistic description has shown how to comprise visual metaphors in the view of linguistic, semiotic and erudite meaning at the same time it also covers the function of visual metaphor assumed as a shape of memory, among the disciplinaries. In artistic expression topics including visual metaphor has been tried to observe by giving some patterns from works of artists and categorizing in the duration of art history. For the factors, such as perception, image, materials and imaginations, effecting the forming of artistic importance of the meaning of metaphor, has been considered deeply and the utilization of the area has been defined in the conceptional work and plastic analization of the observed pictures. In applications has been tried to access the whole, by organic and mechanical disintegration the meaning full content of notion of body and violence by the combining antonym. In this frame metaphorical approach has been observed that it has formed an acceptable ground in the fortification of sub meaning semantic allusion, connotation and feeling. Observed data has proved that expression of the subjectiveness of metaphor and, in the every cycle, efficiency of imaginative has extremely active role.

Science Code : 404.7.016

Key Words : Metaphor, Art, Visual Metaphors

Page Number : 144+x

Supervisor : Prof. Cebraıl ÖTGÜN

TEŞEKKÜR

Sanatsal İfadede Görsel Metaforlar adlı bu çalışmada zihinsel faaliyetlerin temelini oluşturan metaforun; görsel sanatlardaki işlevi ve önemi araştırılmıştır.

Metaforun; dilbilim, edebiyat, felsefe ve psikanaliz gibi farklı disiplinleri içine alan yapısı araştırmanın sınırlarını belirlemeyi zorlaştırmıştır. Bu zorlukların üstesinden gelmem konusunda desteğini esirgemeyen başta değerli danışmanım Prof. Cebrail Ötgün'e, İngilizce kaynakları çevirerek araştırmaya büyük katkı sağlayan babam Recai Boynukalın'a, çalışma süresi boyunca sabır ve ilgisini eksik etmeyen ailem ve dostlarıma teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
TEŞEKKÜR.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
RESİMLERİN LİSTESİ.....	viii
1. GİRİŞ.....	1
2. METAFOR ÜZERİNE.....	3
2.1. Disiplinler Arası Bir Arabulucu Olarak Metafor.....	10
2.2. Sözel Sanatlarda Metafor.....	16
2.2.1. Felsefede Metafor.....	18
2.2.2. Şiirde Metafor.....	28
3. GÖRSEL SANATLARDA METAFOR.....	31
3.1. Metafor Dolayımında Sanatsal İmge.....	38
3.2. Metaforu Keşfetme Yolunda Görsel Göstergebilim.....	42
3.3. Görsel Sanatlara Metaforla Yolculuk	49
3.3.1. Görsel Sanatlarda Temsil Olarak Metafor.....	50
3.3.2. Görsel Sanatlarda Biçim Dili Olarak Metafor.....	75
4. UYGULAMALAR.....	107
5. SONUÇ ve ÖNERİLER	133
KAYNAKÇA.....	136
ÖZGEÇMİŞ.....	145

RESİMLERİN LİSTESİ

Resim	Sayfa
Resim 3.1.1. New Balance Spor Ayakkabı Reklam Afişi, 2012.....	40
Resim 3.2.1. Caras İonut, Dijital Fotoğraf, 2014.....	45
Resim 3.2.2. J.Vermeer, Coğrafyacı, 1669.....	47
Resim 3.2.3. R. Magritte İnsanlık Durumu, 1933.....	47
Resim 3.3.1.1. Vincent Van Gough, Sandalye ve Pipo, 1889.....	52
Resim 3.3.1.2. Vincent Van Gough, Gauguin's Chair, 1890,.....	52
Resim 3.3.1.3. Andy Warhol, Büyük Elektrikli Sandalye, 1967, tuval üzerine akrilik ve serigrafik enamel boya, 137,2,x188 cm.....	53
Resim 3.3.1.4. Andrei Tarkovsky, İz Sürücü, 1980.....	54
Resim 3.3.1.5. Kazmir Malevich, Siyah Kare, 1915.....	56
Resim 3.3.1.6. Macku Michal, Untitled Gelage 5 ,Jelaj Tekniği, 1989.....	59
Resim 3.3.1.7. Tülay Tura Börtecene, Kompozisyon, tuval üzerine yağlıboya, 120x100cm.....	60
Resim 3.3.1.8. Tomur Atagök, Madonna, 1990.....	61
Resim 3.3.1.9. Cindy Cherman, İsimsiz, 1992.....	62
Resim 3.3.1.10. Giovanni Anselmo, İsimsiz, 1968.....	63
Resim 3.3.1.11. Judy Pfaff, <i>Karın Altı</i> , 2010. Ameringer McEnery Yohe Galleri. 8 x 8 x 12m.....	64
Resim 3.3.1.12. Mark Tansey <i>Uzmanlığın Üzerindeki Zafer</i> , 1986.....	65
Resim 3.3.1.13 Ana MENDIETA, Verilen Yaşam, 1975, Fotoğraf Baskı.....	66
Resim 3.3.1.14. Joseph Beuys, Ölü Bir Yabani Tavşana Tabloları Nasıl Anlatmalı, 1965.....	66
Resim 3.3.1.15. Mark Thomson, Arı Kovanında Yaşamak, 1979.....	68
Resim 3.3.1.16. Nil Yalter, Elbise, 2011, Enstalasyon.....	68

Resim 3.3.2.17. Dennis Oppenheim, Eğlence Evi, 2009, 24x20x10m.....	93
Resim 3.3.2.18. Ursula Rydingsvard, Luba, 2010, sedir ağacı, grafit, bronz,212x 139x 88 cm.....	94
Resim 3.3.2.19. Richard Deacon, Beni Ye, Kayın ağacı, tutkal, reçine, 1998, 86x155x55 cm.....	95
Resim 3.3.2.20. Roxy Paine, Entrikalar, 2010.....	96
Resim 3.3.2.21. Roxy Paine, Scumak, 2010.....	97
Resim 3.3.2.22. Roxy Paine, <i>Damıtma</i> , 2010.....	98
Resim 3.3.2.23. Yüksel Arslan, Arture 213, Etkiler 5c (İslam Sanatları), 1980, 30x21 cm.....	100
Resim 3.3.2.24. Kate MccGwire, Kefen, 2013, karışık teknik,35x 35x30cm.....	102
Resim 3.3.2.25. Kate MccGwire, Fıskırma, 2010, karışık teknik: Güvercin tüyü,160x80x55cm.....	103
Resim 3.3.2.26. Henrique Olivera, 2012, Dış Görünüş, karışık teknik: kontraplak, pvc, köpük ve pigmentler, , 3,75x 9,07x 15,27m,.....	104
Resim 3.3.2.27. Henrique Olivera, Baitogogo, 2013, Kontraplak, pvc, köpük ve pigmentler, , 6,74 x 11,79 x 20,76m	105
Resim 4.1. Kusma. 2013. tuval üzerine karışık teknik. 150x100 cm.....	108
Resim 4.2. Sıkışma. 2012. tuval üzerine karışık teknik. 150x100cm.....	110
Resim 4.3. Matador. 2014. tuval üzerine karışık teknik. 100x100cm.....	112
Resim 4.4. Birleşme. 2013. tuval üzerine karışık teknik. 150x100cm.....	114
Resim 4.5. Hücre Yenilenmesi 2014. tuval üzerine karışık teknik. 100x100cm...	116
Resim 4.6. Plasentaya Dönüş, 2014. tuval üzerine karışık teknik. 150x100cm...	119
Resim 4.7. İsimsiz, 2014. tuval üzerine karışık teknik. 150x100cm.....	121
Resim 4.8. Mürekkep Lekesi Testi, 2014. tuval üzerine karışık teknik. 100x100cm.....	122

Resim 4.9. Mürekkep Lekesi Testi, 2014. tuval üzerine karışık teknik. 5x35x50cm.....	122
Resim 4.10. Postmodern Bellekler, 2014, karışık teknik: bal mumu peteği, gazete, ahşap çerçeve, 8 x 15x20 cm.....	124
Resim 4.11. Her Eve Lazım, 2014, karışık teknik: sandalye üzerine monte edilmiş çiviler, 52x 36x36 cm.....	127
Resim 4.12. Aşağıdaki Boşlukları Doldurunuz, 2014, kağıt üzerine kalp ritim çizelgesi, 100x85cm.....	129
Resim 4.13. Uçaktan Bakarken, 2014, karışık teknik: elektronik kartlar, 98x44cm.....	130

1.GİRİŞ

Yaratıcı süreçte, sanatçı düşüncesini biçime dönüştürürken farklı bağlamları birleştirerek yeni bağlamlar oluşturur. Benzetme veya öteki ile anlatım yoluna başvuran sanatçı sanat eserini salt bir estetik nesne olmaktan çıkarıp, zihinsel bir sürecin biçimine dönüştürür. Sanatta bir ifade yöntemi olarak metafor yaratım sürecinde; özne nesne ilişkisi gösteren ve gösterilen ilişkisi içinde çok güçlü bir anlamlandırma biçimidir. Metaforlar sanatsal ifadede dil ile imge arasında geçişliliği sağlayarak köprü görevi görmüştür. Arthur Danto metaforlar yoluyla sanatın, yaşam biçimine dahil olma sürecini şöyle açıklamıştır:

Sanat yapıtlarının izleyicisi ile ilişkisindeki anlamlandırma sorununu yaratan, izleyicinin o yeni çalışmanın beslendiği özgün kaynaklara uzaklığıdır. Bir sanat yapıtı bize yeni bir yol açana kadar bu yaşam kaynaklarına uzağıdır; sonra ansızın kendi yaşam biçimimize uyduğunu fark ederiz. İşte metaforlar bu uyumu bulmakta kullandığımız araçlardır. Bu uyumu kurana kadar metaforları geliştiririz ve sonra uyumsuzluk yeniden başlar (Danto,1999: 4).

Biçim dili bileşenleri de tıpkı bir cümle kurarmışçasına dildeki kelimeler gibi düzenlenerek sanatsal ifadeyi meydana getirirler. Bazen bu biçim dilleri bileşenleri yan anlamlar veya farklı duygusal etkiler oluşturabilir. Metaforlar bilinmeyenleri algılamada ve sanatsal anlatımın daha etkili bir şekilde aktarılmasını sağlarlar. Umberto Eco sanatsal imgenin oluşum sürecinde biçimi; bir metafor sürecinin doruğuna erişmesi ve bir dizi ardışık yorumun başlangıcı olarak ele alır (Eco,1992:211). Biçim olma süreci aynı zamanda bir yorumlama sürecidir ve metaforlar bu sürecin başından sonuna kadar gerçekliğin kavranmasında merkezi bir rol oynarlar.

Metaforla anlatmak, disiplinler arası bir ilişki içinde de kendini gösterebilmektedir. Her ne kadar metafor ilk olarak edebiyatta şiir sanatında ortaya çıkmış olsa da eğitim bilimlerinden psikolojiye, bilimden felsefeye ve görsel sanatlara birçok alanda arabulucu bir görev üstlenmiştir. Eco'nun "sanatsal yapıtın biçimi, onun anlamıdır, içeriği ise yaşama ilişkin tüm kavrayışlardan açılır" sözünden yola çıkarak metaforun farklı disiplinleri besleyerek ve bu disiplinlerden beslenerek sanatsal yaratıya katkıda bulunduğunu söyleyebiliriz.

Birbirine karşıt anlamları, farklı nitelikleri ve kavramları bileşime ulaştırma yeteneğiyle metaforlar, hafızada sanat yapıtının kalıcılığını güçlendirmektedir. Sanatsal ifadede metaforik anlatım çeşitli yan anlam katmanlarını algılama sürecine dahil ederek, sezgisel bir anlamlandırma sürecini de içinde barındırır. Metaforun doğasında bulunan zengin olanakları Michael Lissack S. Srivasta ve F. Barret'in 1988 tarihli *The Transforming Nature of Metaphors in Group Development* adlı yapıtlarından şu şekilde ifade ettiklerini aktarır:

Metafor bir nesneyi bir konuyu başka bir şey olarak görmeye davettir. Görünüşte bağlantısı yokmuş gibi duran nitelikler üzerinde yoğunlaşmaya ve o konunun, o nesnenin algılanmasını sağlayan zenginleştirmeye davettir. Kendi öznel bağlamlarından çıkıp daha geniş anlamlar üreten düşünce sistemleri arasında anlamın yeni bir bağlamda üretildiği bir etkileşime davettir (Lissack,1999:3).

Bu durum göstermektedir ki metafor yoluyla oluşturulacak yan anlamlarda bir kısıtlama yapılamayacağı gibi derinleşen metaforik anlatımın etkisi de süreklilik arz etmektedir. Metaforlar bir konuyu doğrudan söylemek yerine bir görüş açısı yaratarak izleyiciyi bir dizge kurmaya yönlendirir.

Bu araştırma, sanatsal ifadede görsel metaforların çağdaş sanat yapıtları içerisinde imgenin oluşumuna katkısını ve güncel sanat pratikleri içerisinde farklı kavramları birleştirici özelliğini kapsamaktadır. Metaforun, disiplinler arası geğirgenliği ve esnek yapısının günümüz sanatına katkısı da bu çalışmanın önemini arttırmaktadır. Araştırma hem kuramsal hem de uygulama çalışmaları yapılarak kişisel bir bakış açısı sunabilmeyi amaçlamaktadır. Konuya ait uygulamaların göstergebilimsel açıdan çözümlemeleri yapılarak, seğilen örnekler üzerinden sanatsal ifadedeki metafor kavramı incelenmeye çalışılmıştır.

2. METAFOR ÜZERİNE

“Metafor belki de insanın sahip olabileceği en verimli güçtür.”

Jose Ortega Gasset,1948

Metafor kelimesinin kökenine bakıldığında “Eski Yunan dilinde “öte” anlamındaki meta sözcüğüyle bir yerden başka bir yere taşıma, bir alandan başka bir alana götürme, bir şeyi başka bir şeye aktarma gibi anlamlara gelen “phoros” sözcüğünün birleştirilmesiyle oluşturulmuş “metapherein” sözcüğünden türetilmiştir (Uzun,Yolsal, 2003: 459).

Aristoteles, metaforu bir sözcük sorunu olarak değerlendirerek, “kavramı literal olarak ele almakta ve metaforu bir terimin has anlamından sapma bir şeyi başka bir şeyle çağırma” olarak tanımlamaktadır. En basit şekilde metafor; “bir varlığı,başka bir varlığa dayanarak görmek, daha iyi bilinen alandan, az bilinen alana bilgi taşımak” demektir (Burke,1945: 5). Aslen kendi de metaforik olan bu tanım, İngiliz ve birçok Avrupa dillerine uyarlanarak kullanılmıştır.

Nietzsche’ye göre metafor, bir şeyi bir noktada benzer bir şey olarak anlaşılan başka bir şeye özdeş bir şey olarak ele almak demektir. Nietzsche’nin metaforu başlıca kullanım tarzı, Aristoteles’in “Poetika” yorumundan doğmuştur. Bu yoruma göre metafor, bildik anlamı başka bir şey olan bir kelimenin ya türden türlere, türlerden türe, türlerden türlere ya da oranlara göre taşınmasıdır.¹

Metaforun, yalnızca dilin bir karakteristiği olarak görülmemesi gerektiğini gündelik kavram sistemimizin temelde doğası gereği metaforik olduğunu ileri süren Lakoff ve Johnson 1980’de yazdıkları “Yaşamamızı Yönlendiren Metaforlar” kitabında metaforu; “entelektüel bir soyutlama ya da teori değil en derin anlamıyla kavrayışın bilgisidir” şeklinde yorumlayarak “metaforun özü, bir tür şeyi başka bir tür şeye göre anlamak ve tecrübe etmektir” (Lakoff, 2005: 25) düşüncesini

¹ http://www.felsefeekibi.com/forum/forum_posts.asp?TID=37966&PN=1

savunmuşlardır. Metaforun esnek ve girişken yapısı kavrandıkça, yaşam ile sanatın sınırlarını zorlayan pek çok düşünür metafor üzerine çözümlemeler geliştirmiştir. “Anlamı yönlendiren ve yoğunlaştırarak yeni anlamlar üreten” (Coward,1985: 175), “gerçekliğin yeniden üretim biçimi” (Çetinkaya,1993: 93), “gerçeği sezdirenen, sezdirmekten de öteye geçip onu somutlaştıran elle tutulur ölçüde cisimleştiren”(Yücel,1997:245) “imgesel düşüncenin biçimlendirme aracı” (Kagan,1993: 251) gibi farklı tanımlar yapılmıştır. Sarup metaforu “ birçok söylem türünü yapılandıran ve şeylerin hangi biçimde kavranacağını geniş ölçüde etkileyen anlatım yollarından birisi” (Sarup,1995:59) olarak ele alır. Metafor yoluyla yaratılacak etkinin bir başka niteliği olan süreklilik üzerinde duran Sarup, “her yerde ve her zaman bulunan” metaforların asla şifresi çözülmedi diye bir kenara atılamayacağını” söyler (Sarup,1995:59).

Düş dünyasının, kelimelere yer değiştirttiği ve sanatçının bunları şeylere dönüştürdüğü evrende metafor oldukça derin ve zengin bir alandır. Umberto Eco metafor’u düşüncenin biçim ile açıklanması olarak görürken (Eco, 2000:79), A. Ziss metaforu; “Sanatçının düşüncesinin nesnesini, duyulur dünyanın nesnelere ve olaylarına benzetme olanağı sağlayan yöntem; dışsal benzer özellikleri olan iki olayın, birinin içsel özünü, ötekini yardımıyla gün yüzüne çıkarmak için sanatsal karşılaştırılması” (Ziss,1984:292) olarak tanımlar.

Metaforun Türkçe karşılığı olarak eğretilme kabul edilmişse de Türkçe sözlük eski dilde istiare karşılığı olarak eğretilmeyi vermekte ve bu da ödünç alma, geçici olarak bir kelimenin anlamını başka bir yerde kullanma anlamına gelmektedir. Kelime anlamlarına baktığımızda metafor, anlamın bir yerden başka bir yere taşınmasını anlatırken, eğretilme anlamı ödünç almıştır, yani tekrar geri verilmek üzere oradadır asıl ve gerçek anlamına tekrar iade edilebilir. Bu nedenle eğretilmenin metaforun özünü yakalayamadığını eğretilmenin istiare teriminin günümüzdeki karşılığı olduğu, düşünülmektedir.

Metafor ilk başta yazınsal bir kategori olarak, Aristoteles'in Poetika adlı eserinde niteliklerine ve türlerine göre ayrılmış, Platon'dan Derrida'ya kadar "derin ve yaygın bir alana yayılan yaklaşımlar bütünü" (Erem,1997: 63) olarak yazın dilinde var olmuştur. Metaforlar, temelde bağdaştırılamaz gibi görünen iki dizgeyi birleştirerek bir dizge aracılığı ile diğer dizgenin gizli kalmış yanlarını ortaya çıkarırken, çoğul anlamlar yaratırlar. Yazın dilindeki metaforun gücü ve algıda yaratacağı yenilik bu özelliğine bağlıdır. A. Genç, metafor yapmanın "altta yatan örüntü dışında" hiçbir ortak özelliği olmayan nesnelerin bileşimi aracılığı ile okurun "şeyler dünyasının somut kabuğunu yararak içine girebilmesini" sağladığını belirtir (Genç, 1990:138). Metaforları işlevlerine göre ve başarılı ya da başarısız olarak kategorize eden ilk isim Aristo, metaforu bir öğretim aracı olarak görmüş ve bir metaforu anlayabilmek için kişinin, konu ve metaforun kendisi arasında ortak bir nokta bulmak zorunda olduğunu söylemiştir. Metaforun sadece bir şeye atıfta bulunmakla kalmayıp o şeyin karakteristiğini de tanımlama özelliğinden dolayı Aristo, yeni olan şeyleri en kolay öğrenme yolunun metafor ile olduğunu söylemiştir (Aristo, Rhetoric, 2004).

John R. Seale gibi dilbilimciler, metaforun ancak önce gerçek kelime anlamıyla incelenmesi ve bunun temsili anlamla karşılaştırılması sayesinde oluşturulacak gerçek-temsili ayrımı sayesinde algılanabileceğini düşünmüşlerdir. Geleneksel düşünüş çizgisinin bir başka uzantısı, Kenneth Burke tarafından oluşturulmuştur. Burke, "*Kalıcılık ve Değişim*" (1935) ve "*Dört Temel Benzetme*" (1945) adlı eserlerinin metaforu algılama ile ilgili olduğunu ve varlıkları nasıl göreceğimizi belirlediğini gayet doğru bir şekilde not etmiştir. "A'yı B bakış noktasına göre değerlendirmek, tabî ki B'yi A'ya dayanan bir perspektif olarak kullanmaktır"(1945). Metaforu değiştirmek, metaforik konunun algılanışını değiştirmektir. Burke, düşüncesini daha da geliştirerek daha sonraları dilbilimci ve psikologlar tarafından da büyük oranda benimsenecek bir fikri ortaya atmıştır: Yaklaşımımızda değişik perspektiflerden bakan metaforlar kullanarak, bir varlığa karakter kazandırmamız mümkündür"(1945). Yani, bir varlığı anlamamızın en iyi yolu, onu eğretilmeli yaklaşımlar kullanarak diğer varlıklarla kavramsal düzeyde karşılaştırmaktır. A.Richards 1936 yılında yayımlanan *Philosophy of Rhetoric* (Rhetorik Felsefesi) adlı kitabında, metaforun epistemolojik konumu konusunda günümüzde de süren bir tartışma başlattı. Metaforları çözümleyen bir terminoloji

oluşturmuştur ve bu çözümlemeye göre bir metafor iki terim arasındaki bir ilişkinin dile getirilişidir. Biri, "konu terim", yani metaforun hakkında bir şey iddia ettiği terim, diğeri de, "araç terim", dir. Richards, metaforun ortaya koyduğu benzerlik için de "tenör" terimini kullanır. "Bellek, canı nereye isterse oraya oturan bir köpek gibidir" metaforunda, "bellek" konu terim, "canı nereye isterse oraya oturan bir köpek" araç terimdir ve bu örnekteki benzerlik de belleğe söz geçirilememesidir (Draaisma,2007:30). Max Black, Richards'ın metafor çözümlemelerini daha da ileri taşıyarak, metaforları sırasıyla *yerine geçme*, *karşılaştırma* ve *etkileşim* olarak tasarlayan üç yorum veya perspektif ileri sürmüştür. "Yerine geçme" yorumunda, araç terim cümlede davetsiz misafir konumundadır: Sinsice düz anlamlı terimin yerine geçerek cümleyi ilk bakışta anlaşılmaz hale getirir. "Romario pumadır" cümlesindeki "puma" sözcüğü düz anlamda okunduğunda Brezilyalı futbolcu hakkındaki cümleyi anlamsız hale getirir. Cümle ancak "puma" sözcüğünün sırasıyla harika, güçlü, kıvrak ve hızlı anlamlarında kullanıldığı anlaşıldığında anlam kazanır (Draaisma, 2007:30).

1980' lere kadar bir çok araştırmacı tarafından dekoratif bir dil oluşturma amaçlı şiirsel bir özenti gibi görülen metaforun, geleneksel dil ve gerçek dünyanın ifadesine engel olduğu iddia edilmiştir. Herhangi bir iletinin, metaforlar olmadan da kolaylıkla oluşturulabilir ve anlaşılabilir olduğu savunulmuştur. Geleneksel teoriye göre metafor dile ait bir konu gibi kabul edilmiş ancak metaforun kavramlar arasında ödünç alma ve bağlamlar arası hareket edebilme özelliği 1970lerin sonunda George Lakoff, Mark Johnson ve Michael Reddy gibi dilbilimcilerin dikkatini çekmiştir. Lakoff ve Johnson, 1980 tarihli çalışmalarında "kavramsal sistemimiz temel olarak metaforik yapıdadır" düşüncesini ilk kez ortaya atarak, bu durumu açıklayan öncülerden olmuşlardır. Metaforun, düşünce sistemimizin bütünüyle ilgili olduğu "bir alanı, bir başkasını kullanarak kavramsallaştırma" amacıyla kullanılabileceği görüşü, giderek daha fazla kabul görmeye başlamıştır. Metaforlar soyut kavramları somutlaştırarak anlaşılır hale getirmektedir.

1980 sonrası yapılan araştırmalar gösterir ki metaforu mantık yürütmekte ve sonraki hareketlerimizi bir temele dayandırmakta da kullanırız. Bir kelime, bir görüntü veya sesin metaforik kullanımı, kişinin bir kavram hakkında düşündüklerini

yansıtan karmaşık ilişkiler açısından yararlanması gibidir. Michael Reddy “İletişim Metaforu” isimli denemesinde bunu şöyle örneklendirmiştir. “SEVGİ SICAKLIKTIR” metaforunu ele alalım. “Bana sıcak bir hoş geldin dedi”, “Konuyu ısıtmam biraz zaman aldı” deyişleri, bu metaforun günlük kullanımına örneklerdir. Bu metaforun bir de karşıtı vardır: “NEFRET SOĞUKTUR”. Örneğin, “bana soğuk bir bakış attı”. Bu iki basit örnek, beraber ele alındıklarında sadece dilimizin değil, nasıl düşündüğümüz konusunun da altında yatan kavramsal anlamlar ağının basit ipuçlarını vermeye başlarlar. Zaman, uzay, durum, değişiklikler, nedensellik ve edimler gibi soyut kavramların hepsi de doğaları gereği metaforiktir. Zamanın “ileri doğru gittiğini düşünür, “geçmişi arkamıza alırız”. “DEĞİŞİM HAREKETTİR” deyişinde hareket ve değişimin bağlantılı olduğunu görürüz: “Yapmakta olduğu şeye geri döndü”, “Depresyona girdi”, “Kelliğe doğru gidiyor”. Ya da “BİÇİM HAREKETTİR” deyişine uygun şekilde: “yol sağa doğru kıvrılıyor” vs. gibi” (Reddy,1979:1). Karmaşık kavramların anlamsal gizlerini ortaya çıkartırken konuya yeni anlamlar ekleyebilen metaforlar, belirli bir kavram ya da konuyu incelemek, mantık yürütebilmek, cansız nesnelere kişiselilik kazandırabilmek gibi özelliklere sahiptir. “Bu bilgisayar bana email göndermiyor” örneğinde bilgisayar kişilik kazanmıştır. Bütün bu metaforlar, süslü, şiirsel kullanımlar değil, gündelik konuşma dilinde var olan ve düşünme sürecimize de etkimiş örneklerdir. Metaforlar alışık olduğumuz kavramsal çerçeveye sıkı sıkıya bağlı olduğundan, çoğu zaman bu cümlelerdeki metaforları çekip yakalamakta zorlanırsınız.

Metafor, karmaşık ifadeler için anlam üretmenin ve sözlükte önceden var olmayan bir dil kullanımıdır; ancak bu kullanım, metafor teorisinin tanımlamaya çalıştığı bir mekanizma tarafından sözlük unsuru haline getirilmiş bir kullanımdan sağlanır. Bir ifadenin kullanımı, kendi başına metaforik değildir; sadece bir sözlüğe (lexicon) ve bir gramere bağlı olarak metaforiktir. Bir ifade, bir sözlüğe göre metaforik, bir diğerine göre hakikî anlamda olabilir. Chomsky, dilbilimsel teorisinin psikolojik bir realiteyi, bir konuşucunun edincini (competence) tanımlamayı amaçladığı görüşünü popüler hâle getirmiştir. Buna göre sözlük, psikolojik gerçek olarak kabul edilmelidir. Metaforlar, genellikle daha somut objelere atıfta bulunularak anlaşılabilen kavramların, zihinde canlandırılabilmesinde bize yardımcı olur. Lakoff ve Johnson’a göre bunun nedeni insanların da uzay boşluğunda yer kaplayan ve gene yaşadığı deneyimleri fiziksel duyuları ile

algılayan varlıklar olmasıdır. Bilimsel “gerçeklerin”, “gerçeğe uygun” bir dille anlatılabileceğini, dolayısıyla metaforlara ihtiyaç olmadığını savunan geleneksel metafor açıklaması, günümüzde tamamen tersine çevrilmiştir ve metaforun sadece bilinen olguları anlatmakta değil bilinmeyenlerin de teorik açıklamalarında kullanılabileceği düşünülmektedir (Boyd, 1990:2).

Lakoff ve Johnson'un *Metaforlar Hayat Anlama ve Dil* adlı eserlerinde metafor kavramını disiplinler arası uygulamalarla biliş/zihin(cognition) ve bildirişim (communication) çalışmalarının merkezine yerleştirerek 20.yüzyılın “Çağdaş Metafor Teorisi”ni ortaya koymuşlardır. Lakoff ve Johnson kavramsal metafor (metaforik kavram, bilişsel metafor) ile dilsel metaforu (metaforik ifade) birbirinden ayırmıştır. Kavramsal metaforlar soyut fikirlerdir. Mesela “Vakit nakittir” bir kavramsal metafordur; yani insanlar zamanı para ile birlikte kavramlaştırmıştır. Bu tip metaforlar dünyayı kavrayış şekli ile ilgilidir. Dilsel metaforlar ise bu soyut fikirleri gerçekleştiren, hayata geçiren, dildeki ifadelerdir. Mesela “Vaktini iyi harcamalısın” sözü, “Vakit nakittir” kavramsal metaforunun dildeki bir örneğidir; bir dilsel metafordur. Bir başka deyişle dildeki metaforik ifadeler, metaforik kavramların yüzeydeki bildirimleridir (Akşehirli, 2005:1-5). Çağdaş metafor teorisi, metaforun sadece bir söz sanatı olmadığını, dilin ve insan zihninin en temel çalışma biçimlerinden biri olduğunu gösterir. Ayrıca diller arasındaki asıl farklılıklardan birinin de doğayı, dünyayı metaforik olarak kavramlaştırma, anlaşılır kılma noktasında olduğunu görmek mümkündür.

Edebiyatta olduğu kadar görsel sanatlarda da kullanılan metaforların; gerçekliğin algılanmasında geliştirilen modellere katkısı, sezginin doğasındaki rolü ve sanatsal imgelemi canlandırmadaki işlevi de dikkat çekmektedir. Nietzsche bu konuda şöyle der; “İçimizdeki her türlü duygulanımın başlangıcı olan, sanatsal anlamda metafor üretimi, bu formları öngörür ve onlardan gerçekleşir. Metaforların kendilerinden, nasıl olup da daha sonra kavramsal bir yapı inşa edilebileceğini açıklamanın tek yolu, bu özgün formların kararlılığına başvurmaktır” (Nietzsche, 2009:87).

Metaforların benzer olmayanı, benzer olanın terimleriyle ifade edilmesi olarak vurgulayan Chandler benzer olmayanı kavramamız için imgelemimizde bir sıçrama yapmak zorunda olduğumuzu belirtir (Chandler,1999:2). Sanatsal ifadede dil; anlatım dilinin çeşitliliği, özgünlüğü, öznelliği dolayısıyla kapsamlı ve karmaşık bir süreçler bütünüdür. Metaforlar günlük hayatta sıradan bir dille anlatılamayacak imgeleri zihnimizde görselleştirerek kalıcılığını arttırmaktadır. Metaforun diyalektik nitelikte oluşunun onun kendi sanatsal değerinin yalnızca nesnel benzeşmeden gelişine değil, ama o benzeşmenin temelinde yatan düşünsel-coşkusal anlamdan gelişine de bağlı olduğunu vurgulayan Kagan da bir metaforun benzeştirme ve metafor yoluyla aralarında bir bağıntı kurduğu nesneler biribirinin ne denli uzağına düşüyorsa o denli çarpıcı ve coşkusal etki yapacağını belirtir (Kagan,1993:251).

Ricoeur metaforlar arasında kapsayıcı bir ilişki kurarak; kurgunun yeniden betimlemeyle birleşmesi açıklığa kavuşturuluncaya kadar poetik işlev ile retorik işlevin birbirlerinden ayrılamayacağını vurgular:

“Van Leeuwen’in de vurguladığı gibi Ricoeur, “metaforik gerçek” kavramına varmak için birebir bir anlam bir metaforik anlam arasındaki gerilime işaret ederek bu çereçevde tanımladığı gerilimi kendi modeli içinde ulamlaştırır. Bu anlamda “metaforik gerçek” kavramı, Ricoeur’ün oluşturduğu kavramlar dizisi içinde bir zirvedir. Klemm, Ricoeur’un modeli içindeki kademeli süreci şöyle betimler: Anlamanın bire bir düzeyinin yıkılışı ve buradan olumlu sürece geçiş yani metaforik anlamanın bire bir anlamın üzerine bükülen bir yorumla birlikte ortaya çıkışı; anlamsız olanın anlamsızlaşması ikinci aşamada metaforun kendisinden uzaklaştırdığı ilk anlam, metaforun kendisiyle birlikte kurduğu ikinci anlamın yanında anlamsızlaşır (Erem,1997:255).

Karmaşık anlam kalıpları içerisinde metaforların birleştirdikleri yapıların gizledikleri anlamları açığa vurukken yeni anlamlar ürettikleri görülür. Sözel ve görsel sanatlarda metaforlar hiçbir zaman tüketilemeyeceği gibi sürekli yenilenip anlam üretirler. Tüm bunlara rağmen sanatsal ifadede metaforların mükemmel bir

yorumunun mümkün olmadığı yanlış kategorilerin uygulanmasının, yanlış yorumlara yol açacağı sıkça üzerinde durulan bir konudur.

Sanatçının olduğu kadar izleyicinin de sezgileri ölçüsünde değer kazanan metaforlar, sözün bittiği yerde göstererek varlığını ortaya koyar. Tıpkı yazın dilinde farklı iki dizgenin birleşiminde olduğu gibi, imgeler, konu ve kavramlar birbirinden ne kadar uzak ise metafor, o derce etkili ve başarılıdır. G. Thomson'a göre sanatçılar; bütün dillerde varlığını sürdüren bir çağrışım kümesi biçimi olan metaforu öyle bir düzen içinde öyle bir ustalıklarla kullanırlar ki "bize birbiriyle bağıntısız gibi görünen bu imgeler çok daha büyük etki yaratır, çünkü onları birbirine bağlayan halkaları kavramaktan çok sezinleriz" (Thomson, 1991:83) der. Metaforlar, adeta görünmez bağlarla, hiçbir anlamsal kaynaktan yararlanmadan imgeleri birleştirir. "Metaforu yapmayı öğreten yönergeler yoktur. Bir metaforun ne anlama geldiğini ya da ne söylediğini anlatan el kitapları da yoktur, zevksiz metaforu ayırmada kullanılacak bir denektaş da bulunmaz. Metafor, sanatsal başarıda bir türü ve bir dereceyi ima eder" (Davidson,1997:85).

Yaşamımızın ve sanatsal ifadenin ayrılmaz bir parçası olan metaforların, özelliklerini tartışmak ve değerlendirmek için çok sayıda disiplin ile ilgili alan yazını göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Bunların başında, ikna, dil bilim, psikoloji, psikolinguistik, bilişsel psikoloji, fotoğraf sanatı, mitoloji, sanat tarihi, şiir yazma sanatı, kültürel çalışmalar ve semiyotik gelmektedir. Levi-strauss, tüm toplumların kendileri için önemli olan soyutlamaları anlamlı hale getirmek için somut deneyimler içinde metaforik olarak cisimleştiklerini ileri sürmektedir. Metaforlar bir zıtlıklar birliği olmakla beraber somut ile soyut, görsel ile sözel, çizgisel ile kavramsal olanı birleştirirler. Bir alana ya da yönetime ait olmadan farklı kavram, düşünce biçimleri ve disiplinler arasında ara buluculuk yapmaktadırlar. "Metaforlar bir arabulucudur"(Beck, 1978:83).

2.1. Disiplinler Arası Bir Arabulucu Olarak Metafor

Metaforun tanım ve içerik bakımından zenginliği, metaforun esnek ve farklı disiplinlerde var olabilen yapısından kaynaklanmaktadır. Metafor farklı iki disiplin arası geçişi sağlayabilirken, üçüncü bir disiplini de devreye sokabilmektedir. Hatta

bazı durumlarda farklı iki disiplin arasındaki metaforik bağlantıyı bulma çabası metaforu tanımlamada önemli bir rol oynayabilmektedir. Davidson'ın dediği gibi metafora yönelik bir yaklaşım, farklı disiplinlerden düşünürleri, yazarları, bilim adamlarını bir noktada buluşturabiliyor (Erem,1997 :68). George Lakoff "*Metaforun özü bir tür şeyi başka bir tür şeye göre anlamak ve tecrübe etmektir*" der. Metaforların genel olarak dünyayı kavrayışımıza yardım eden bir düşünme ve görme biçimi olduğunu anlayabiliriz. Çeşitli alanlarda yapılan araştırmalar göstermiştir ki metafor; dilbilim, felsefe, psikoloji ve sanat dışında belli başlı sosyal ortamlarda da inançları tutumları ve değerleri de şekillendirmektedir. Birçok araştırmacı, okulların işletilmesinde ve yönetilmesinde örgütleri çeşitli yönleriyle karakterize eden metaforları tartışmaktadır. Dilin kullanımı konusunda inceleme yapanlar, artık herhangi bir olguyu anlayabilmek için metaforları kullanmaktan başka çıkar yol olmadığını iddia etmektedirler. Metaforik bir ifade, bilişsel sistemimizin derinliklerine yer etmiştir ve kimi zaman kültürler arasında ortak paylaşımda olmak koşuluyla paylaştığımız gerçeklikleri ortaya çıkarır niteliktedir. Pugh'a (1989) göre, metafor, düşünce ve öğrenme süreçlerimizin o kadar bir parçası haline gelmiştir ki günlük yaşantımızda ne kadar önemli olduğunun farkına bile varamayabiliriz. Bu yüzden, metaforlar, sadece bir dilbilimsel mecaz (benzetme) değil, aynı zamanda dış dünyanın ve dilin bilişsel olarak anlaşılması sürecinde de kullanılır (Pawlowski, Badzinski, 1998:83).

Max Black'ın "*yerine geçme*" metaforu özellikle bilim dünyasında açıklanması zor ifadeleri anlaşılır hale getirmesiyle büyük önem taşımaktadır. Ayrıca bilim dünyasında türetilen belli başlı metaforlar vardır ki yerine metaforik olmayan düz bir ifadenin kullanılması imkansızdır. Örneğin bağışıklık sisteminde belli hücrelerin patojenleri " tanıdığı" söylenir: Biyokimyacılar, bağışıklık hücrelerinin bunu yapmasını sağlayan mekanizmaları keşfetmek için çok çaba sarf etmektedirler, ama bugüne dek bu çaba "tanıma" metaforunun yerine metaforik olmayan, düz bir tarifi konmasını sağlayacak bir teoriyle sonuçlanmamıştır Yerine geçme metaforu ise daha çok psikoloji alanında kendini göstermiştir. Metaforu "*karşılaştırma*" olarak ele alan yaklaşımda da okurun veya dinleyicinin metaforun iki terimi arasındaki "*karşılaştırmada*" bulup çıkarması gereken bir benzerliğin formüle edilmiş halidir. Zamanın aktığını biliriz, nehir de akar; dolayısıyla, "zaman

bir nehirdir" cümlesinde aranan paralellik "akmak" sözcüğüdür. Aslında bu, özel bir yerine geçme durumudur. *Etkileşim* temelli metafor yorumunda ise, konu terim ile araç terim bir dizi çağrışımla birbirine bağlıdır, bu çağrışımlar da etkileşim içindedirler. Bu yeniden üretim, metaforu oluşturan iki terimin de sahip olmadığı yeni bir anlam yaratır. Mesela "İnsan kurttur" cümlesinde "kurt" sözcüğünün çağrışımları (acımasız, tekinsiz, vahşi) "insan" sözcüğünün çağrışımlarıyla birleşerek insan sözcüğüne kurt benzeri bir yaratık olmak gibi yeni bir anlam katar. Bu metafor tersinden okunduğunda kurda da insandan bir şeyler yüklediğinden her iki çağrışım arasındaki etkileşim simetrik (Draaisma,2007.31-32). Burada bir terimin çağrışımları öteki terime yansıtılmıştır ve böylece yeni bir özellik ortaya çıkmıştır. Metaforlar, bazı çağrışımları saf dışı bırakırken, bazılarını güçlendirerek yeni bir anlam oluşturmaktadır. 1936 yılında etkileşim teorisinin özünü oluşturan Richards "Bir metafor kullanırken, elimizde birlikte faaliyet gösteren ve bunların etkileşimi sonucu bir anlam kazanan tek bir sözcük veya cümle tarafından desteklenen iki düşünce vardır" (Richards,1936:92) demişti. Bu tanımlama, Samuel Johnson'ın bir metafor "bir fikre karşılık size iki fikir verir" gözlemini akla getirir.

Bilimin kavramlarını anlamak ve geliştirmek için metaforlar kurtarıcı rol oynamıştır. Bohr'un atom modeli güneş sisteminin yapısına dayanmaktadır, Maxwell bir elektrik alanını bir sıvının özelliklerini kullanarak anlatmıştır. Sesin ilerleyişi, üretilen ilk teorilerden beri dalgalara benzetilerek anlatıla gelmiştir (Özsoy, 2009:11). Bilimdeki ilerlemelere yardımcı olan modelleme süreci içinde büyük öneme sahip olan asıl arabulucu kavram metafordur. Metaforlar psikoloji alanında da kaçınılmaz olmuş ve psikoloji kuramcıları sıklıkla dilbilim kuramlarından yararlanmışlardır. Hatta metaforların, gelişim psikolojisinde bilişsel olgunlaşmaya önemli bir katkı sağladığı üzerine araştırmalar yürütülmüştür. Metaforik kavramlar, beynin sağ yarım küresi ile sol yarım küresini uyarak teorik bir bilgiyi görselleştirerek bir imgeye dönüştürebilme yeteneğine sahiptirler. Draaisma,"Bugüne kadar, metaforun nörolojik koordinatlarını" bir nebze olsun belirlemek mümkün olmamışsa da, bir imge ve dil kombinasyonu olarak metaforun nörolojik açıdan da bir *aracı* olduğunu gösteren bazı bulgular vardır. Bu bulguların

çoğu, beyin yarıkürelerinin uzmanlaşması konusunda yapılan araştırmalardan elde edilmiştir (Draaisma,2007:35) der.

Sigmund Freud, psikoloji kavramlarını birbirinden çok farklı alanlardan gelen birçok metafor ve analogi kullanarak açıklamıştır. Örneğin belli kompleksler hakkında ihtiyaç duyulan metaforları mitolojiden almış ve bunlara Elektra ve Oidipus adlarını vermiştir. Ego ile bilinçdışı arasındaki ilişkiyi savaş bilimi metaforlarıyla anlatmıştır. Fizik ve teknoloji alanlarından da yararlanan Freud, libidoyu, belli bir basınç uygulayan ve İninin sonucunda ya taşan ya da bir rezervuara akan bir sıvı gibi açıklayarak anlatmıştır. Freud'un teorilerini oluşturması sırasında arkeoloji de tükenmez bir metaforik kaynak olmuştur. Tıpkı yok olmuş bir binanın dış hatlarından, fresklerinden, kazı kırıntılarından bulduğu ipuçlarıyla sonuca ilerleyen bir arkeolog gibi hatıra ve çağrışımlardan yola çıkarak çözüme ilerliyordu. Freud psikoloji teorilerini açıklamak için birbirinden farklı disiplinlerde kullandığı metaforlarla ilgili şunu vurgulamıştır:

Psikolojide ancak karşılaştırmalar yoluyla betimlemeler yapabiliriz. Ama hiç biri bize uzun süre hizmet edemediğinden bu karşılaştırmaları tekrar tekrar değiştirmek zorundayızdır" (Bettelheim,1983:37).

Metaforlar, gelişim psikolojisinde bilişsel olgunlaşmanın bir işlevi olarak, eğitim psikolojisinde ise didaktik bir araç olarak kabul edilmiştir. Freud'un teorilerini oluşturmasında, retorik bir araç olduğu kadar, bulgulayıcı bir araç olarak da büyük rol oynamıştır. Ruhbilim ve ruhçözümün önemli temsilcilerinden Jung'un çözümlemelerinde metaforun "psşik süreçlerin gizlenmesi ve değiştirilmesi açısından, simge ile olan yakın ilişkisi nedeniyle kapsamlı bir içeriğe sahip olduğunu" görürüz (Genç, 1990:144). Jung'a göre insanın bilinç dışında "arketip" diye adlandırdığı ortak simgeler vardır. Bu simgeleri herhangi bir mitte veya dini simgelerde aynı zamanda sinir hastalarının düşlerinde görebiliriz (Belge, 1997:..229). Bilinçdışının yapılaşmasını dildeki yapılaşmaya benzeten Lacan ise metaforu şöyle tanımlamaktadır;

Metafor başka bir gösterenin gösterenler zincirinde yerine geçtiği gösterenin gösterilen durumuna düşmesi yoluyla uygulanması ve gizli gösterenin üzerinde başka bir gösterenler zincirinin kullanılabileceği arayı devam ettirmesi olarak tanımlanmalıdır (Coward,1985:186).

Terry Eagleton “İdeoloji” adlı kitabında anlamın sürekli yoğunlaşma ve yer değiştirmesini, Roman Jakobson’un insan dilinin temel iki işlevi olarak tanımladığı metafor ve metonomiye bağlar. Eagleton Lacan’ı “Bilinçdışı dil gibi yapılanmıştır” yorumuna götürenin de bu olduğunu düşünür ve şunları söyler;

Rüya metinleri muammalıdır da, çünkü görsel imgelerle sınırlandırılmış olan bilinçdışı söylemek istediğini temsil ederken teknik açıdan pek zengin sayılmaz ve dolayısıyla sözselsel bir anlamı kurnazca görsel anlama dönüştürmek zorundadır... Dil nesnelerin “yerine geçer”: Bütün diller o nesneye sahip olmak yerine kendini o nesnenin yerine koyduğu için metaforiktir...Aynanın “metaforik” dünyası yerini dilin “metonomik” dünyasına bırakmıştır. Lacancı kuramda yaşamın anlatısını ileri doğru harekete geçiren kayıp nesne annenin gövdesidir ve bu dürtü bizi sürekli bir düzdeğişmeceli arzu hareketiyle kaybolan bir cennetin yerine koyabileceğimiz şeyler aramaya zorlar (Eagleton,1990:179).

Rüyaları anlamlandırma işlevi Lacan’a göre metafor ve metonomiden meydana gelmektedir. Dilin iki kutbu olan bu süreçler gösterendeki birleşme ve yer değiştirmeler sonucu yeni anlamlar üretmektedirler. Madan Sarup’a göre Lacancı dil kuramında bir gösteren her zaman başka bir göstereni işaret eder ve hiçbir sözcük metafordan bağımsız değildir. Bu durumda metafor bir gösterenin yerine geçen başka bir gösterendir. Lacan’ın anlamlandırma zincirinde gösterenden diğer bir gösterene kayma süreci söz konusudur. Lacancı görüşe göre bir gösterenin anlamlandırılması ancak olgunun kendisinden geriye dönerek gerçekleşebileceği için, hiçbir anlamlama edimi sonlandırılıp doyuma kavuşturulamaz. “Her sözcük ancak diğer sözcükler doğrultusunda tanımlanabilir. Dahası söze dökülen her sözcük ancak tümce bütünüyle tamamlandığında anlam kazanır” (Sarup,1995:14).

Alelaide İngilizce’nin aslında metafor tabanlı olduğunu ve metaforun dünyanın kavramsallaştırılmasında kullanıla geldiğini ilk öne süren, “İletişim Metaforu” isimli denemesiyle Reddy olmuştur. Reddy’ye göre, metaforu mantık yürütmekte ve sonraki hareketlerimizi bir temele dayandırmakta kullanırız. Bir kelime, bir görüntü veya sesin metaforik kullanımı, kişinin bir kavram hakkında düşündüklerini yansıtan karmaşık bir ilişkiler ağından yararlanması gibidir (Reddy, 1993:1-5). Metaforlar disiplinlerarası bir arabulucu olarak iletişim ve reklam alanında da

önemli bir üretim stratejisi olarak var olmaktadır. Reklamlar, insanların yapılandırılmış belli deneyim alanlarından karakteristik özellikler alırlar ve bunları reklamı yapılan ürüne aktarırlar. Metaforlar geleneksel anlatımın dışına çıkarak belli değerlerle dolu reklam metinlerinin gücünü arttırmaktadır (İnam, 2008: 55). Reklamlardaki metaforların, marka kişiliği algılamaları üzerindeki etkisi de reklam ve metafor ile ilgili alan yazında üzerinde çalışılan konular arasında gelmektedir. İletişimciler metaforların kültürel değerleri markaya transfer etmedeki yerinin öneminden yola çıkarak, basılı reklamlardaki metaforların, marka kişiliğinin algılanması ve markaya yönelik tutumu ne yönde etkilediği üzerinde çalışmışlardır. Çalışma sonuçlarına göre, reklam başlıklarındaki ve kullanılan resimsel metaforların, sembolik ürün kategorisine oranla ürün kategorisinde daha etkili oldukları gözlemlenmektedir. Metaforlar aracılığı ile deneklerde oluşan duygular ise, ürüne yönelik heyecan duyma ve ürünü daha sofistike olarak algılamadır (İnam, 2008:57).

Reklam sektöründe asıl amacın; çağrışım anlamlarının yönetimi olması sebebiyle iletişimciler; derin metaforların bilinçdışında nasıl yer tuttuğuna, bilinç dahilinde nasıl işlevde bulunduklarını araştırmaktadırlar. Metaforlar; markalar açısından kavramsal sistemlerin, düşünce biçiminin yansıtılması açısından büyük bir önem taşımakta, imgeler, örtük anlamlar ya da imalarla istenen etkiyi ya da temelde markaya ait sembolik bir çağrışımı yaratmak, markayı bir yere, olaya, kişiye ya da sembole bağlamak veya bu sayılanlardan biriyle markayı özdeşleştirebilmektir.

Yazın ve konuşma dilinin; her toplumda önem taşıyan kültürel bir kaynak ve gösterge olması sebebiyle metaforların işlevleri, hemen her tarihsel dönemde birçok düşünürün ilgisini çekmiştir. Douwe Draaisma “Metaforlar ipucu veren fosiller gibidirler, okurun içinde bulundukları metnin yaşını tahmin etmesine yardımcı olurlar” sözüyle kültürlere ait olguların metaforlar yoluyla çözümlenebileceğini ifade etmiştir. Metaforlar geçmişe ait şifrelerin çözülmesinde önemli roller oynasa da kendi şifrelerini kolay ele vermezler. Verili bir gerçekliğe ilişkin olarak yapılacak metaforların sayısında bir sınırlama yapamayacağımız gibi var olan metaforları anlamlandırma süreci bile bir yaratıcılık gerektirmektedir.

Herder, “Bir ulusun düşünce akışının ayrılmaz bir parçası saydığı şey, ikinci bir ulusun aklından bile geçmemiştir, bir üçüncüsü tarafındansa zararlı olarak nitelendirilmiştir” der. Farklı kültürlerin, özellikle zaman gibi soyut konularda sahip oldukları kavramsal çerçeveler birbirlerinden farklı olabilir. Birden fazla kültüre yayılan metaforların seçimi yapılırken bu konuya dikkat edilmelidir. Metaforlar kültüre özel olmakla kalmaz, sıklıkla o kültüre sahip aynı toplum içindeki belirli alt gruplar arasında bile anlamsal farklılıklar gösterebilir. Örneğin geleneksel bir telefonu hiç görmemiş bir toplum için geleneksel telefon şeklindeki bir sayısal telefon hiçbir anlam taşımayacaktır. Edebi bilimsel inşalar olarak metaforlar; bir çağın bir kültürün bir ortamın yansımalarıdır. Metaforlar onları kullananların düşüncelerini ifade ederken bilim, felsefe, sanat ve hatta psikolojide bile karmaşık olguları anlayabilmek ve anlatabilmek için vazgeçilmez olmuşlardır.

2.2. Sözel Sanatlarda Metafor

Metaforlar hemen hemen bütün tarihsel dönemlerde konuşma ve yazın dilinde önemli bir rol oynamış, kültürel bir kaynak ve gösterge olan dilin içerisinde gerçekliği ifade etmeye yardımcı olmuştur. Dilsel bir kategori olarak öne çıkan metaforu Aristoteles Poetika adlı eserinde türlerine ve niteliğine göre sınıflandırmıştır. Mecaz bir sözcüğe kendi özel anlamı dışında başka bir anlam verilmesidir. Bu da (1)cinsin anlamının türe verilmesi “Gemim burada duruyor”. (2) türün anlamının cinse verilmesi “Evet binbir iyi şeyler yaptı, Odysseus”. (3) bir türün anlamının başka bir türe verilmesi yahut son olarak “Bakırla onun ruhunuçekere”(4) bir orantıya göre olur. Örneğin: Tohum serpmenin adı ekmektir, güneş ışınlarının serpilmesi için özel bir ad yoktur. Fakat güneş ışınlarının dağıtılması, ekmenin tohumla ilgisi gibidir. Bu sebeple ozan şöyle söyler.: “Güneş Tanrının yarattığı ışınları ekiyor”(Aristoteles,1995:60)

Nesnelleştirme sürecinde gösterilmiş olan her yeni gelişmenin “adın yardımı ile bir sonraki anda yeniden yitme tehlikesinden kurtulabileceğini vurgulayan E.Cassirer, çocuğun bilinçli olarak kullandığı ilk adları, kör bir adamın yol bulmasına yardım eden bir değneğe benzeterek dilin bir bütün olarak ele alındığında “yeni bir dünyaya geçiren köprü” görevi gördüğünü belirtir (Cassirer,

1997:159). Metaforların sözcüklerin bilinen anlamları dışında başka anlamlara taşıması özelliği dilin yenilenmesini, anlamları tutmasını ve yitip gitme tehlikesinden korunmasını sağlamıştır. Sarup “Anlam çevrede dolanıp durur. Metafor işte o anlamın dolanıp durma sürecine verilen addır” demiştir (Sarup,1995:59). Dilin gerçek doğası ve özü gereği metaforlara dayandığını ileri süren E. Cassirer’e göre dil nesneleri doğrudan doğruya betimleyemediği için dolaylı betimleme biçimlerine, belirsiz ve iki anlamlı terimlere başvurur (Cassirer,1997:135).

Metafor uygun biçimde kullanıldığı zaman alelade dili üst seviyelere taşımaya hizmet eder. Metaforu bir şeyi başka bir şeye ait bir ismin uygulanması olarak tanımlayan Aristoteles çok fazla metafor kullanılmasının gündelik dili şiirleştireceği uyarısında bulunur. Yerinde kullanılan metafor ise bilineni bilinmeyenle bağdaştırarak ifadeye “cazibe”, “vuzuh” ve “seçilirlik” kazandırır. “Vuzuh” hali bilinen sözcüklerin ve gündelik konuşmanın yapısından kaynaklanırken “cazibe” metaforun gösterdiği yeni benzerliklerin sağladığı zihinsel zevkten kaynaklanır, “seçilirlik” ise metaforların kurduğu bazı benzerliklerin şaşırtıcı niteliğinden kaynaklanmaktadır. Aristoteles’e göre metaforun uygun biçimde kullanımı yerindelik ilkesiyle ilgilidir. Bu açıdan metaforlar amaç ve konuyla ilgili, “yerine uygun” nitelikte olmalıdır. Klasik dönemden daha sonraki dönemlerde de metaforun kullanımı açısından yerindelik ve uygunluk prensibinin geçerliliğini savunur. Latin şairi Horatius her bir uslubun kendisi için kendisi için tayin edilen rol çerçevesinde kullanılması gerektiğini savunur. Metafor da bu sınırlar içinde yenilik getirmek ya da açıklayıcılık özelliği taşımaktan çok hayata uymalı ve uyumlu ilişkiler içinde kullanılmalıdır (Cebeci, 2013:18-19).

Aristoteles en büyük başarısının metaforun düzgün bir biçimde kullanılabilmesi olduğunu savunmuştur. “Metaforlar sayesinde yeni fikirlerle tanışmamız söz konusudur. Sıradan sözler sadece bildiğimiz şeyleri bize taşır; yeni şeyleri ise en iyi metaforlardan alırız” (Aristoteles,2006:56). Aristoteles’in metaforlarla ilgili görüşlerinde dille ve onun “gerçek dünya” ile ilişkisine yönelik iki temel fikir bulunmaktadır. Birincisi, “dil ve gerçeklik”, “sözcükler ve nesnel dünya” birbirinden farklı varlıklardır. İkincisi bir şeyin söylenme tarzı söyleneni ciddi biçimde

etkilemez. Dil sanatını “mantık”, “retorik”, ve şiir olarak üç ayrı kategoride ele alan Aristo, her kategorinin ayrı bir dili olduğu kanısındadır. Bu farklılığın başlıca nedeni ise metafordur. Şiir “taklit” süreci ve ilişkisi dolayısıyla büyük ölçüde metafora dayalıdır. Mantıkta ve retorikte “açıklık” ve “ikna” öncelikli bir yere sahip olmasına karşın bu iki grupta zaman zaman metaforu kullanır (Hawkes,1980:6-10).

Aristoteles’le başlayan sözel sanatlardaki metafor çalışmaları derin ve kapsamlı bir alana yayılan yaklaşımlar bütünü olarak tanımlanabilir. Bu yaklaşımları Platon’dan Aristoteles, Quintinialus, Jhon Locke, Romantik Şairler, Romantizm sonrası yaklaşımlar (Biçimciler, Simgeciler),yapısalcı ve yapısalcılık sonrası olarak özetleyebiliriz (Erem,1997:63). Söz sanatları ile felsefe arasındaki ilişkiyi inceleyen bir çok düşünürün metafora özel bir ilgi gösterdiği dikkat çekmektedir. Felsefe ile sözsel sanatlar arasındaki bağın önemi vurgulayan Paul de Man “bütün felsefe simgelemeye dayanacak bir noktaya kadar yazınsal olmaya yargılıdır ve bütün yazın bir dereceye kadar felsefidir”(Erem, 1997:63) sözünden yola çıkarak metafor felsefenin de en etkin kategorilerinden biri olmaktadır.

2.2.1. Felsefede Metafor

Metaforun henüz felsefi bir sorun olarak ele alınmadığı felsefe tarihinin erken dönemlerinde Thales, Anaksimenes, Herakleitos gibi pek çok antik çağ düşünürü, “varlık nedir?” sorusunu ateş, su, hava, toprak gibi metaforlarla cevaplamaya çalışmışlardır. Felsefede sıklıkla metafor kullanımı günümüzde de geçerliliğini koruyan pek çok felsefi akımın oluşmasına sebep olmuştur. Ancak Platon, felsefede metafor kullanımını tehlikeli bulmuştur. Felsefe ve retorik arasında bir ayrım yaparak, metaforu retoriğin içine yerleştirmiş ve hakikati arayan felsefenin, metaforlardan uzak durması gerektiğini metaforların insan zihnini karıştırmasından dolayı en fazla süsleme amacıyla kullanılabileceğini ileri sürmüştür (Summer,1998:219).

Platon, metaforu felsefi olmayanın alanına yerleştirirken, kullandığı aracın ne olduğunu açıklayamamıştır. Felsefenin temel kavramlarını oluşturan dilin kendisi metaforlar üzerine oturmuştur. Kavramlar ve teoriler metaforlar sayesinde

açıklanmış olsa da kullanılan metaforlar kategorize edilememiştir. Platon metaforu, retoriğin içinde tanımlanmış ve felsefenin içindeki kurucu rolünün üstünden atlamıştır. Platoncu düşünceyi anlamaya çalışan Felsefe tarihi, Platon'un amacını daha net açıklayabilmek için onun metaforlarını anakronik yaklaşımlarla sınıflandırmışlardır. Bununla birlikte bu sınıflandırmalar Platon'un metinleri tarafından tanımlanabilir yaklaşımlar değildir (Derrida,1982:224).

Platon, tanımlamamış olsa da, felsefe tarihinde ilk olarak “metafor”u ele almış filozoftur ve dolaylı olarak da olsa metaforun oluşma koşullarını betimlemektedir. Eserlerinin çoğunda metafor kullanmayı eleştirmesine rağmen, felsefesinin özünü anlattığı pek çok kritik noktada veya bir çıkmazla karşılaştığında metaforlara başvurmaktadır. *Devlet* adlı yapıtında bütün felsefesinin temelini ortaya koymak, yani idealar kuramını açıklamak için sıkça metaforlara başvurmaktadır. “Güneş metaforu” kullandığı merkezi metaforlardan en önemli olanlarındandır ve kullandığı diğer metaforlarda da (Mağara metaforu) bu metaforun figürleriyle oyunlarını devam ettirmektedir.

Devlet adlı yapıtının 6. ve 7. kitaplarında, duyulur ve kavranılır dünya arasında bir ayırım yapmaktadır. Bu ayırımın kavranılır dünyaya tekabül eden kısmında idealar bulunmaktadır ve bu idealar arasında, tepesinde iyi ideasının oturduğu bir hiyerarşi vardır. Platon, ideaları kavrayabileceğimizi, ancak duyu organlarımızla algılayamayacağımızı öne sürmektedir. Bu iddiasını açıklayabilmek içinse duyu etkinliklerimizden “görme”nin olanaklılığını incelemektedir (Yılmaz,2007:23).

Platon'a göre, görmek için işitmeden daha fazla şeye ihtiyaç duyulur. Herhangi bir nesneyi görmek için ışık kaynağı olan güneşe ihtiyaç duyulur ve Platon, göz ile ışığın kaynağı güneş arasında bir benzerlik kurarak görmenin kaynağını güneş olarak göstermiştir. Güneş ve göz arasında kurduğu benzerlik yerini, güneş ve iyi ideası arasındaki benzerliğe bırakmaktadır. İyi ideası, varlıkları besleyen, büyüten ve görünür güneşin de babası olan kaynaktır. Bilmenin ve hakikatin ilkesi olan iyi ideası duyulur dünyanın tepesinde olması ve nedenini kendinden alması sebebiyle güneşe benzemektedir(Platon, 2002:508).

Güneş metaforu eserin diğer bölümlerinde de farklı metaforlar kullanılarak yansıtılmıştır. Platon mağara metaforunda da kapısı güneşe açılan bir mağara

hayal edilmesini istemektedir. Mağaranın dibinde zincirlerle bağlanmış mahkumlar bulunmakta ve bu mahkumlar herhangi birini ya da kendilerini görememektedirler. Bütün yaşamları boyunca görebildikleri tek şey kaşlarındaki duvardır. Mahkumların arkasında yüksekçe bir yerde parlak bir ateş yanmaktadır. Ateş ile mahkumlar arasında onların bilmedikleri dimdik bir yol ile bu yol üzerinde uzanan bir adam boyunda bir duvar bulunmaktadır. Bu duvarın arkasından bir yandan konuşan bir yandan da farklı eşyalar taşıyarak geçen insanlar vardır. Duvarın üstünden sadece bu insanların taşıdığı nesnelerin gölgeleri mahkumların önündeki duvara yansımakta ve konuşmalarından çıkan sesler de duvarda yankılanmaktadır. Mahkumlar sadece, gerçek sandıkları gölge ve yankıların farkındadırlar. Platon, bu mahkumlardan birinin zincirlerinden kurtarıldığı durumu tasvir eder. Bütünhayatını alacakaranlık bir mağaranın içinde geçiren mahkum, ilk kez ateşi gördüğünde bile geçici bir körlük yaşayacak ve sarsılacaktır. Bu mahkumu daha da ileriye mağaranın dışına çıkmaya ve güneşe bakmaya zorladığımızda belki körleşecek ve bütün dünyası alt üst olacaktır. Mahkumun bu yeni dünyanın gerçekliğini algılaması oldukça yıpratıcı olacaktır. Ancak zamanla gerçekliği sezip kavrayan mahkum, güneşin özünü de, yani iyi ideasını da kavrayacaktır (Platon, 2002: 514-518).

Platon her ne kadar metaforu felsefenin dışında kabul etmek istese de metaforik anlatımın çekiciliğinden mahrum kalamamıştır ancak metaforun hakkını vererek Aristoteles gibi kategorize edememiştir. Retoriğin alanını ilk defa sistematikleştiren Aristoteles'in ise *Retorik* ve *Poetika* adlı metinlerinde metaforun; retoriğin temel prensiplerinin, mantık ve dolayısıyla felsefeyi birbirine bağlayan kesin bağları dokuduğunu algılamak mümkündür (Ricoeur, s.10). Aristoteles metaforları kullanmanın doğal olarak gelen bir dehanın belirtisi olduğuna işaret etmiştir. Aristoteles'in bu tutumu daha sonraki dönemlerde de Batı Felsefesi tarafından kabul görmüş ve metafora yaklaşım Aristotelesçi bir yön izlemiştir. Aristoteles'in düşünce sisteminde metaforun ve dolayısıyla şiirin çok önemli bir yeri olsa da o, "ideaları modeller olduğunu ve diğer şeylerin onlardan pay aldığını" (Aristoteles, 1996:19-21) vurgulamış ve Platon'u şiirsel metaforlar kullanarak boş konuşmakla suçlamaktadır.

Aristoteles felsefe tarihinde, ilk defa metaforu tanımlayan ve metafor kavramı üzerine en güçlü tarihsel etkileri yaratan filozoftur. Aristoteles dünya içindeki varlıkları sistemli bir şekilde cins ve türlere ayırıp, değişmeyen özler atfederek bunlar üzerinden metafor tanımını yapmaktadır. “Mecaz (metaphoria) bir sözcüğe, kendi özel anlamının dışında başka bir anlam (onomatos) verilmesidir” (Aristoteles,2003:6) . Aristoteles’in öne sürdüğü metafor tanımı; bir yandan metaforun literal ve has anlamı üzerine bir tez öne sürerken bir yandan da bütün bir yüzeyi metaforlardan oluşan felsefi bir söyleme isaret etmektedir. Bahsi geçen felsefi söylem, *Metafizik*, *Retorik* ve *Poetika* isimli eserlerinde ortaya koyduğu teleoloji doğrultusunda metafor (metaphora), mimesis (kopya), akıl (logos), sesbirim (phone), imlemek (semainein) ve isim’in (onoma) birlikte oluşturdukları yorum sistemine aittir (Derrida , 1982:231).

Aristoteles *Poetika* adlı eserinde şiir sanatını ele almış ve şiir sanatının, diğer bilim dallarından ayrılan ve felsefeyle birleşen yönlerine de değinmiştir. Ona göre şiir sanatı, tarihten daha felsefi ve ondan daha üstün bir konumdadır (Aristoteles,2003,s. 5-8). Aristoteles, düşünceleri dolayısıyla eylemleri dilsel anlatımdan daha geniş bir perspektifin içinde sınıflandırmasına rağmen, öyküyü betimlerken bu ayrımların üstünden atlamakta ve eylem ve düşünceleri dilsel anlatımın perspektifine yerleştirmektedir. Bu durumda düşünce ve dilsel anlatım arasındaki boşluk kapatılmış gözükmektedir.

Aristoteles düşünceyi (dianoia) haklı olarak retorik alanına göndererek bir tarafa koymuştur. Daha sonra dilsel anlatımın(lexis) içeriğini tanımlar. Bu içeriğin arasında isim olanı analiz ederken metaforu isme bir alt başlık olarak betimlemektedir. İsmi bu bağlamda kesinlikle iki değeri vardır. Bazen isim zaman fikrine işaret eden fiile karşılık olmaktadır. Bazen de isimlerin yer değiştirmesi olan metafor, *Poetika*’da verilen örnekler doğrultusunda fiilleri hareketlendirmektedir. Bu karışıklık isim ve fiilin temelden gelen özdeşliği vasıtasıyla olanaklıdır: Her ikisinin de ortak noktası kendileri içinde ve dışında kavranılabilir olmaları ve nesnelere daha çok da anlamın birliğine işaret etmeleridir.(Derrida, 1982:233).

Aristoteles’e göre dilin en küçük anlamlı birimi isimdir. Metaforun tanımlarından birinin de isimlerin aktarımı üzerine olduğu belirtilmiştir. Mimesis ve metaforu birbirine bağlayan bağ, mimesis gibi metafor üretmekte doğuştan gelen bir yetenek ve bir dehanın belirtisidir. Ayrıca Mimesis de, metaforun koşulu olarak

konumlandırılmış olan benzerlik ile ilintilidir. Bununla birlikte Aristoteles'e göre bir deha belirtisi olan metafor kullanımının bir özelliği de bize yeni bir şey öğretmesidir.

Önce yeni düşünceleri kolayca kavramanın hepimizin hoşuna gittiğini söyleyelim: sözcükler düşünceleri dile getirir, dolayısıyla yeni düşünceleri kavramımızı mümkün kılan sözcükler en hoşumuza gidenler olacaktır. Yabancı sözcükler ise şaşırtır bizi; sıradan sözcükler zaten bildiğimiz şeyi iletir bize; yeni bir şeyi ise en iyi metafordan elde edebiliriz.”(Aristoteles, Retorik, 2004:15)

Aristoteles'in metafor teorisine göre metaforlar harf, hece, bağlaç ve tanım edatlarını anlama bağlayabilmeyi ve kategoriler arasındaki sıçrayabilmeyi bize sağlamaktadırlar. Dilsel anlatımın içinde yer alan metaforlar vasıtasıyla insanlar düşüncelerinde doğayı kopyalama ve yeniden temsil etme olanağına sahip olmaktadır. Bu bağlamda mimesis ve metafor birbirinden ayrı düşünülemezler. Metaforlar ile doğayı yeniden temsil etmek mümkündür. Cins ve tür arasında oynayarak bilinmeyenini bilinir yapan metaforlar arasında, Aristoteles için ayrıcalıklı konumda olan analogidir. Aristoteles'in analogik metaforlara dair verdiği örneklerden sözcüğün tek ve gerçek anlamı ile figüratif (mecazi) anlamı arasındaki ayrım daha açık olarak ortaya çıkmaktadır.

Dört üyelik bir diziden, eğer ikinci, birinciye karşı, dördüncünün üçüncüye davrandığı gibi davranırsa buna benzer analogi diyorum. Sonra ikincinin yerine dördüncü, ya da dördüncünün yerine ikinci alınabilir. Öyle ki, zaman zaman başka bir şeyin yeri olan bir şey, yerine konulanın ilgi içinde bulunduğu şeye de katılabilir. Örneğin bununla anlatmak istediğimiz şey şudur: Kadeh ile Dionysos arasındaki ilgi, kalkan ile Ares arasındaki ilgi gibidir. O halde kadeh, Dionysos'un kalkanı ve kalkan Ares'in kadehidir. Yahut: Yaşlılığın hayatla ilgisi, akşamın gün ile olan ilgisine benzer. Buna göre de akşam, günün yaslanması olarak yahut da Empedokles'in dediği gibi yaşlılık hayatın akşamıdır ya da batışıdır denebilir. (Aristoteles, Poetika:25)

Aristoteles'in verdiği bu örneklerde anlaşılmayan veya eksik bir unsur yoktur. Analogik karenin bütün unsurları her zaman tanımlanabilir ve metaforik olarak tek bir gerçek anlama indirgenebilir. Aristoteles'in metaforları, doğadan mimesise dönüşü yeniden canlandıran doğal metaforlardır. Derrida'ya göre Aristoteles tarafından ortaya konan bu kavramsallaştırma bütün Batı felsefesini bastan sona etkilemiştir. Anakronik olarak Platon' dan itibaren Descartes, Hegel, Husserl,

Heidegger ve daha pek çok felsefeci bu kavramsallaştırmanın bazı anahtarlarını yani bazı sabitleşmiş metaforları kendine köken edinip bunun üzerine dizgesini kurgulamıştır (Derrida , 1982:233).

Geleneksel felsefeye karşı takındığı tutumla felsefe tarihinin en sıra dışı karakterlerinden biri olan Friedrich Nietzsche; kavrama, yaratma ve bilgi üretme süreçlerinin metaforlar üzerine oturduğunu ifade etmekte ve felsefi geleneğe yönelik kökten eleştiriler getirmektedir. Kendinden önceki felsefecileri, anlamı oluşturan temel ilkenin metafor olduğu gerçeğini unutmakla ve ahlakı yanlış yorumlamakla suçlamaktadır.

Nietzsche'ye göre insanın bütün ürettikleriyle, medeniyetiyle, kültürüyle sahip olduğu bir sosyal yaşam, temelinde "güç istemi" olan bir sosyal yaşamdır. Bu sosyalleşme süreci ve evrene hakim olma isteği en temel içgüdü'lerle ortaya çıkmakta ve dürtü haline gelmektedir (Coşar, 2001:85). Bütün dürtüler içinde en temel olanı "metafor oluşturma" dürtüsü'dür. Nietzsche'ye göre Tanrı inancı dahi temelde "içgüdü"dür. Bu dinsel güdü, Tanrı kavramının toplumsallaştırılması ile "dürtü" haline gelir. Diğer bir deyişle "dürtü'ler ile kavrama metaforlar yükleyerek, "Baba", "Oğul" ve "Kutsal Ruh" olarak sosyal hayatın bir parçası olurlar (Nietzsche, 1990:53).

İnsanı diğer canlılardan ayıran özelliğin metafor oluşturabilmesi olduğunu savunan Nietzsche varlığın bilgisinin metaforlar yoluyla söze aktarıldığını belirtmiştir. Nietzsche'ye göre "metafor hiçbir zaman varlığın kendisi olamaz, ancak varlığı söze taşır. Çünkü metaforun kendisi de bir metafordur"(Coşar,1990:86). Nietzsche insanın dışında olan bir varlık alanını kabul etmektedir ancak bu varlık alanı tamamen insandan bağımsız değildir. İnsanın dokunulabildiği, devinimine katıldığı bir varlık alanıdır. Bireyden bağımsız ancak bireyin içinde olduğu bir varlık alanı, onu dış dünyadan ayırmaz. İnsan dış dünyanın bilgisini elde etmeye çalışırken ürettiği metaforlarla onu anlamlandırabilmektedir. Diğer bir deyişle; bilgi metaforlarla elde edilen bir transferden başka birşey değildir. Bilme de güncel metaforlarla yapılan bir iştir (Coşar,1990:86).

Nietzsche'ye göre "hakikat" kavramı bir "yanılsama"dır, dış dünyaya ait bildiğimize inandığımız ne varsa renk, ağaç, kar, gibi nesnelerin kendisi değil, onlara ilişkin metaforlardır ki bunlar hiçbir şekilde şeylerin özüyle örtüşmezler. İnsanoğlunun bilgisi, medeniyeti varlığı anlamlandırması, şeylerin özüyle örtüşmeyen metaforlardan ibarettir. Metafor oluşturma mekanik bir süreçtir; fizyolojik olarak duyma ve sesle ifade şeklindeki bir süreç (Nietzsche, 1990:1).

Niçin metafor üretiyoruz? Eğer bütün bilgilerimiz aslına uygun olduğunu sandığımızbirer yanılsama ise, Nietzsche ile geline nokta hiç te iç açıcı görünmemektedir. Buradan;bütün kültür zaten "illüzyon"sa; insanın sanatı, bilimi, dini, edebiyatı vb. boşluktur sonucu çıkar mı? Metafor; kavramsal sınıflamalar ve sınırlandırmalar için kullanılan sentetik biraçıklamadır. Düşünce süreci içinde doğal olarak tanımlamalara ulaşmak, nedir'in ne olmadığına ilişkin bir ayrımdır. Nietzsche'ye göre,bir metafor tanımının da yine bir metafor, "illüzyon", olacağı açıktır. Söylemek istediğimiz; insan elbette metafor üretecektir. Çünkü doğayla mücadelesi ancak ürettiği metaforlarla oluşturduğu kültür sayesinde (Coşar,2001:86).

Nietzsche benzeşimci (analojik) - yorumlayıcı (interpretative) - açıklayıcı (explanatory) -tasarımcı (imagi-native) ve hesaplayıcı (calculative) metaforlar olarak metaforları ayırmıştır. Nietzsche bunlardan ikisi üzerinde çok durmaktadır. Bunlar benzeşimci ve açıklayıcı metaforlardır. "Benzeşimci metaforlar, basit ve doğrudan anlam verirler, örneğin Thaies'in "su"yu. Yorumlayıcı metaforlar; dolaylı, geriye dönüşümlü ve soyuttur. Holistik dünya görüşü, Herakleitos'un "logos"u ve Anaxagoras'ın "nous"u bu gruba örnek olarak gösterilebilir. Açıklayıcı metaforlar; sınıflandırıcı ve sınırlayıcı metaforlardır. Bütün tanımlamalar bu gruba girer, örneğin suyun bilimsel açıklaması "H₂O". Tasarımcı metaforlar düzenleyici ve bu nedenle de kural koyucu olanlardır. Örneğin, sanat ve dinin açıklamaları. Hesaplayıcı metaforlara ise matematik ve mantığın açıklamaları örnek gösterilebilir (Coşar,1990:87). Metaforları insandan dünyaya açılan yaratma ve anlam taşıma eylemleri olarak gören Nietzsche, burada yaratıcı bir güç olarak hayatın ta kendisine işaret etmektedir. İnsandaki bu metafor oluşturma dürtüsünü (trieb), hayatı olumlayan ve onu inkar eden güçler arasında, hayat lehine gelişen bir kazanım olarak görmektedir. Ayrıca açık bir şekilde görülmektedir ki metafor oluşturmak estetik bir eylemdir.

İnsanın metafor inşa etme dürtüsü, o temel dürtü, çok kısa bir süre için bile olsa yok sayılamaz, çünkü beraberinde insan da yok sayılır ki bu; insanın kaybolmuş ürünleri kavramlardan, onun zorunlu şatosu olarak, yeni, sağlam, düzgün bir dünyanın inşa edilmesiyle, gerçekte ne dize getirilmiş ne de üstesinden gelinmiş olmaktadır. İnsan faaliyeti için yeni bir saha ve yeni bir nehir yatağı arar ve bunu mitlerde ve tabi ki sanatta bulur.” (Nietzsche,1873:887).

Nietzsche insanın metafor oluşturma sürecini, kavramların kategorilerini ve hücrelerini durmadan alt üst etmesini; amaçsız, ilişkisiz, düzensiz, dünyasını son derece cazip, renkli bir rüya gibi kurma konusunda ki merakından ileri geldiğini savunmaktadır. Dil insanın hayal dünyasının bir ürünüdür. Dış dünyanın onun zihninde oluşturduğu imgelemenin sessel sözcükler vasıtasıyla ifadesidir. Dil, insanın bilinç dışı aktivitelerinin bir ürünü olarak insana bir dünya yaratır ve insan, bu dünyayı bilincinin yarattığı yanılgısını yasar. Oysa Nietzsche için metafor üretme güdüsel bir faaliyet olarak organik bir süreçten geçer ve bedene olan bağımlılığı yadsınamaz (Kofman, 1999:887).

Her ne kadar uyanık bir hayattan, rüyaların dünyasına bir yol varsa da, kavramların dünyasından rüyaya giden bir yol yoktur. Kavram sezgi için bir metafor olabilirken sezgi, kavram için bir metafor olamaz. Bu yüzden, kavramlarla konuşmaktansa susulmalı ve metaforların çoğul dünyasına başvurulmalıdır (Yılmaz, 2007:81).

Nietzsche dilin doğasının metaforik olduğunu düşünmektedir. Bu nedenle dilin temsil edici işlevini eleştirmektedir. Gerçek anlamın bir yanılgı olduğunu düşünmekte ve geleneksel batı felsefesinin inşa edildiği kökenlere olan dilbilimsel inancı sarsmaya çalışmaktadır. Geleneksel felsefenin Platon, Aristoteles, Hegel, Kant gibi üstadların dilin bu rolünü hesaba katmadan kurdukları sistemleri elestiren Nietzsche sık sık mimari metaforlar kullanmaktadır. Metaforlar insandan dünyaya açılan yaratma ve anlam taşıma eylemleridir.

Aristoteles, Platon'un idealarını, varlıkla ilgili anlamsız ve boş metaforlar olarak nitelendirmekteydi. Immanuel Kant ise saf akli ve bu akla dayanan saf rasyonalizmi radikal bir şekilde eleştirmiş, deneysiz kavramların boş olduğunu, düşüncede nesnelliğin sağlanabilmesi için soyut kavramların içerisinde somut duyu

verileri ya da deneyle doldurulması gerektiğini savunmuştur (Kant, 1993:243). Kant metaforun insan zihninin işleyişine ve imgelemin rolüne dair görüşleri kendinden sonraki felsefecileri ve metafor konusundaki çalışmaları etkilemiştir. Kant'ın kurmuş olduğu sisteme göre bilginin temelini oluşturan kategoriler Aristoteles'te olduğu gibi, varlığa değil insan zihnine aittir ayrıca bilgiyi varlıktan ya da varlığın ilkelerinden alıp zihin kalıplarına yerleştirmiştir. Zihnin eşyanın kanunlarına değil, eşyanın zihin kanunlarına uyduğu fikrini ortaya atarak eşyayı zihne tabi kılmış, zihninin kanunlarını varlığa enjekte ettiğini söylemiştir.

Kant'a göre zihninin işleyişine hakim olan iki tür muhakeme mevcuttur. Bunlar "belirleyici muhakeme" ve "tefekkür muhakemesidir". Belirleyici muhakeme var olan bir kavram aracılığıyla bazı temsil hallerinin tanınmasını gösterir. Tefekkür muhakemesi ise imgelemin çeşitli imge, algı ve kavramlarla ilgili temsil halleriyle ve bunların düzene sokulmasına ilişkin yollar bulma maksadıyla oynamasını içerir. Örnek verecek olursak tüylü dört ayaklı bir şeyi köpek olarak görmek belirleyici muhakemenin çalışmasını gösterir. Tefekkür muhakemede ise otomatik olarak deneyime uygulanacak bir kavram yoktur. Zihninin herhangi bir konuda fikir yürütmeye çalışması tefekkür muhakemeyi içerir ve buradaki temel dayanak imgelemdir. İmgelem kavramları genişletir yeni yapı ve düzen aracılığıyla yeni anlam yaratır. Örneğin doğada örneği olmayan "ölümsüzlük" kavramından söz etmek için metaforik ve sembolik dil aracılığıyla dolaylı bir gönderme yapmamız gerekir. Burdan da anlaşılacağı gibi Kant'ın düşüncesindeki imgelemin yaratıcı etkinliğin temelinde metaforik düşünce bulunmaktadır (Cebeci, 2013:36-37).

İmgelemin nasıl çalıştığı konusuna gelince Kant "imgelemin başta imgeler ve algı unsurları olmak üzere, zihni temsil durumlarının anlayabileceğimiz birimler halinde düzenlenmesine yönelik bir kapasite" (Akt. Cebeci, 2013:39) olduğunu düşünür. İmgelemin birbiriyle bağlantılı dört işlevi vardır. Bunlar; "yeniden üretim işlevi", "üretici", "şematize etme işlevi" ve "yaratıcı işlevi"dir. Kant'a göre "bilgi" algı unsurları imgeler hatta kavramların dahil olduğu zihinsel temsil hallerini birleştirilmesi, düzenlenmesi ve muhakeme edilmesiyle elde edilir. İşte imgelem bu sentezi sağlayan güçtür. Birçok temsil hallerini, deneyimlerimizi birleştirerek tek bir bilme eylemine bağlanması imgelemin yeniden üretim işlevidir. Kant bilincin birleştirici yapısını imgelemin bir işlevi olarak tanımlar. Gerek "üretici" gerekse

“yeniden üretici” işlevler imgelem olmaksızın anlamlı bir deneyim gerçekleştiremez. İmgelemin şematize etme işlevinde ise soyut kavramlarla duygulanım içerikleri arasında bağlantı sağlar, duyu algısı aracılığıyla edindiğimiz şeyleri kavramsallaştırmamızı sağlar. İmgelemin bunu başarabilmesinin sebebi, hem formal hem de bedensel olması yani duyulara bağımlı olmasıdır (Cebeci, 2013:44).

1980’ lerde Mark Johnson kendi geliştirdiği imge şeması kavramının Kant’ın “şema” kavramından kaynaklandığını belirtir. Kant’ın şemayı bir süreç mi yoksa sürecin bir ürünü mü olarak kabul ettiği konusu çok açık değildir. Kesin olan şey ise imgelem yapılarının kavramlarla algı unsurları arasında bağlantı kurduğudur. Johnson’un, Kant’ın şema kavramından yola çıkarak geliştirdiği görüşleri ise şöyledir:

Bütün anlamlı deneyimler ve anlama faaliyetinin kendisi, imgelemin zihnimizdeki temsil durumlarını düzenleyen (yeniden üretme işlevi) ve bilincimizin zamansal birliğini oluşturan (üretici işlevi) faaliyetini gerektirir. Eğer imgelem sürekli olarak aktif olmasaydı, bütünlüğü olan bir deneyim ya da anlama haline asla ulaşamazdık (Cebeci, 2013:45-46).

Yaratıcılığın gerçekleşebilmesinin önemli nedenlerinden biri, imgelemlerin şemaları genişletip işlenebilir imge-şeması yapılarının metaforik izlekler vermesidir. İmge şemaları daha önce hiç deneyimlenmemiş olanlar da dahil algıya ilişkin etkileşimleri yapılandırır. Metaforik olarak işlendiklerinde ise soyut alanları “yapılandırma” yeteneği taşırlar. Metaforik yansıtma da bu yapıları göstererek bağlantılar kurmakta ve deneyimlerimizi yeniden biçimlendirmektedir. Johnson’a göre kavramsal yapılar arasında metaforik bağlantılar kurduğumuzda imgelem aracılığıyla yaratıcı bir faaliyette bulunmuş oluruz (Cebeci,2013:46). Bu durumda gösterir ki yaratıcılık yapılandırılmamış ve rasyonel olmayan bir şey değildir.

Duyular aracılığıyla kavramları algılama düşüncesine 1941 yılında Sussanne Langer *“Philosophy in a New Key”* adlı eserinde yeni bir yaklaşım önermiştir. Langer sembolik dil ve metafor konusundaki çalışmalara oldukça katkı sağlamıştır. Langer’ a göre düşüncenin ortaya çıkışında semboller çok önemlidir çünkü düşünce doğrudan ortaya çıkmamaktadır. Duyular aracılığıyla gelen kavram öncelikle sembollere dönüştürülür. Yani “ilksel düşünce” oluşur ve ilksel

düşüncelerin bir kısmı daha sonra “fikir yürütme” aracılığıyla daha üst düzeyden düşüncelere dönüştürülür. Bir kısmı ise rüyalara ve fantezilere kaynaklık eder (Langer,1941:32-33).

Langer sembolizasyonun bütün zihinsel faaliyetlerin başlangıcı olduğunu savunur ve “görsel formlar”la “dil”i karşılaştırır. Metafor zihnin temsili sembolleri kullanma gücünün yani soyutlama aracılığıyla görmenin en belirgin kanıtıdır. Langer metafora ilişkin görüşlerini imgeleri inceleyerek geliştirir: “Duyu imgesi” gerçeğin tam kopyası olmayıp yeni bir boyut taşır ve bu bir resim niteliğindedir. Gerçek görsel deneyimin aksine “imge” kalıcıdır. İstendiği zaman yeniden üretilir bu nedenledir ki imgeler sembollerin bütün tipik özelliklerini taşır. En büyük özellikleri de metaforik ifadeye yatkınlıktır.

2.2.2. Şiirde Metafor

Bilişsel dilbilimcilerin şiir dili üzerine yaptıkları çalışmalarında ortaya çıkan önemli unsurlardan biri şiir dilinin büyük kısmının kavramsal metaforlara dayanmasıdır. Şiirsel metaforun en önemli özelliği kavramların alışılmışın dışında bir biçimde işlenmesine olanak sağlamasıdır. Şiirsel düşünceyi oluşturan unsurlardan bir tanesi en az iki ya da daha çok metaforun aynı anda kullanılmasını sağlar. Buna “bileşik metaforlar” denir. Burada sözcüklerin bir araya getirilmesine değil kavramlar arasında bağlantı kurulmasına ilişkin bir sürecin söz konusu olduğuna dikkat edilmelidir. Bu kapsamda metaforlar şiirin temel gücünü ortaya koymaktadır. Şiirde kullanılan ve o şiiri okuyan kişilerde harekete geçirilen metaforik düşünce sıradan bir metaforik düşünceyi, örneğin “ölüm uyumaktır” metaforuna “rüya” unsurunun da eklenmesiyle daha önce kullanılmamış unsurları ekleyerek genişletir. Aynı zamanda normal koşullarda yan yana gelmeyecek farklı geleneksel metaforları bir araya getirerek daha zengin ve karmaşık metaforik ifadeler ortaya çıkarır(Cebeci, 2013:282).

Şiirsel metaforu geleneksel metafordan farklı kılan şey sıradan düşünce biçimlerinin sıra dışı bir kullanıma dönüştürülmesidir diyebiliriz. Kullanarak sıradanlaşan metaforlar zamanla gündelik dile dahil olarak bu özelliklerini yitirir. Bu tür metaforlar “ölü metaforlar” olarak anılmaktadır. Öte yandan” ölü metaforların”

zaman içinde canlanması da mümkündür. Şiirsel gücün bir başka boyutu da “temel metaforlar” oluşturma yeteneğidir. Bu tür metaforlar esin yoluyla açığa çıkarma gücüne sahiptir. Şiirde metafor kapsamlı ve gizli anlamları bize açarken yüzeyin altında anlamlar bulmamıza metinleri bütün olarak yorumlamamıza ve olay örgülerinden anlamlar çıkarmamıza olanak verir (Cebeci, 2013:282-283).

Cebeci insan zihninde sınırlı olmakla beraber bir takım kavramsal metaforların bulunduğunu belirtir. Şair temel metaforları otomatik bir biçimde nazım diline uyarlar ancak sonuçta zayıf ve bayat şiirler ortaya çıkacaktır. İkinci bir yol ise bu metaforları ustaca düzenlemek, birleştirmek, genişletmek ve belirginleştirmektir. Böylece güçlü imgeler oluşur (Cebeci,2013:284). Bu olguyu ortaya koymak için XIX. Yüzyıl şairlerinden Christina Georgina Rossettinin aşağıdaki şiirini ele alabiliriz:

Yol hep yokuş yukarı mı gidiyor? /Evet sonuna dek.

Peki yolculuk tüm gün mü sürecek?/ Sabahtan akşama dek dostum

Geceleyn dinlenebileceğim bir yer var mı peki?/ Ağır geçen karanlık saatler başladığında başını sokabileceğin bir çatı altı olacak.

Ya karanlıkta görmeden geçersen orayı?/ O hanı görmemen mümkün değil.

Yorgunluğumu alacak ve sızıları mı dindirecek rahatlığı bulacak mıyım peki?/ Sana gereken her şeyi bulacaksın orada.

Peki bana ve isteyen herkese yetecek kadar döşek olacak mı?/ Evet gelen herkese yetecek kadar döşek olacak.

Bu şiirin yokuş yukarı gidildikten sonra varılan bir han hakkında olmadığı açıkça ortadadır. Şiir yaşam ve ölüm hakkındadır ancak şiirde hiç yaşam ve ölüm kelimesi geçmemesine rağmen bundan nasıl emin olabiliriz? Bilişsel dilbilimin metafor görüşünden yola çıkarsak, bu konudaki yargımızın yaşamı ve ölümü yolculukla ilişkilendiren kavramsal bir metafora dayandığını söylemek mümkündür. Bu metafor hepimizin çok iyi bildiği YAŞAM BİR YOLCULUKTUR ve ÖLÜM BU YOLCULUĞUN SONUDUR metaforudur (Kövecses, 2003:79).

Şiirde metafor oluşturma yöntemi ise tipik metaforların dışına çıkarak yeni bir metafor oluşturmaktır. Bu tür metaforlar avant-garde sanatın bir

özelliği olarak dikkat çeker. Rabia Hatun'un aşağıdaki şiiri avant-garde olmasa da “aşk” a ilişkin özgün bir kavramsal metafor geliştirmesi açısından iyi bir örnektir :

*Payın sadası gelse de sen hiç gelmesen,
Men dinlesem kıyamete dek, vuslat istemen!
Bulsam izinle semtini, ol semte irmesem
Aşsam zamanı hasretin encamı gelmeden*

Şair aşkı kavuşma yerine sonsuz bir özleyişe dönüştürerek vuslat anını bilerek geciktirmiştir. Kavramsal metaforun tersine döndüğü bu şiirde kavuşmanın yani aşk yolculuğunun sonuna varmanın, belki de aşkı öldüreceği noktasından hareket etmektedir. Buna göre aşk ancak ayrılıkla mümkündür (Cebeci, 2013:284-285).

Gündelik hayatta sıkça rastlanan metaforlara şiirlerde de rastlandığı göz önünde bulundurulursa şiirin anlaşılmasındaki zorluk dikkat çekicidir. Bunun en önemli sebeplerinden biri şairler çaba gerektirmeyen geleneksel metaforları genişleterek otomatik kullanım dışına çıkmaktadırlar. Şairler, okuyucun temel kavramsal metaforlarına ilişkin bilgilerini harekete geçirerek olağan dışı düzenlemelerle metaforlarını oluştururlar. Şiirlerde tek bir cümlede birden fazla temel metafora rastlanabilir. Bu da okuyucunun anlamdaki yoğunluğu kavramasını zorlaştırmaktadır.

3. GÖRSEL SANATLARDA METAFOR

“Metaforlarda, metaforu kullanan kişilerin çevrelerinde belleğin gizli süreçlerini yansıtacak güçlü imgeler ararken gördüğü şeylerin muhafaza edildiğini görürüz.”

Dauwe Draaisma

Edebiyat, felsefe ve görsel sanatlarda özel bir sanatsal yaratım biçimi olan metafor nesne-imge- kavram ilişkileriyle son derece çarpıcı dizgeler yaratır. Bu dizgeler ister sözel sanatlarda ister görsel sanatlarda olsun bağdaştırılmaz gibi görünen iki farklı kümeden ortak bir küme oluşturmaktan öte, biri diğerinin yerine geçecek şekilde bağlamını oluşturmaktadır. Bu bağlamı anlamak sanatçının sezgisel aktarımının gücü kadar, algılayanın da yetisine ve sezgi gücüne bağlı bir edimdir. R. Tourengeau canlı metaforları, ölü metaforlara, yepyeni koşutlukları köhneleşmişlere yeğlediğimizi belirtir. Metaforları değerlendirirken algılayan kişinin de tercihlerinin önemli olduğunu vurgulayan yazar, bazıları gözlerinde canlandırabileceği metaforları tercih ederken, bazıları ise metaforların sözsel ifadelerini önemser. “Bazıları görünüşten bazıları sestem, bazıları da bunların ikisinden birden hoşlanır” (Tourangeu, 1997:69) diyerek ifade etmiştir.

Sanatın iletişimsel yönünü ele alan Kagan, soyut anlamın aktarılabilmesi için, insanoğlu tarafından hertürlü sanatsal kodun ve sözel dilin uyarlanabildiğini söyler:

Söz, soyut düşüncenin ürünlerini kendisine en uygun biçimde cisimlendirebilecek güçtedir. Buna karşılık sanatta, sanatsal olarak kullanılmış üstünde çalışılmış bir söz, sanatsal bir içeriğe cisim verebilecek aynı gerçeklikte birçok aracı oluşturur. Çünkü dünyanın insanlarca şiirsel, düşünsel-coşkusal, olarak özümleşi kuramsal bilgidan daha sonsuz daha zengin, daha karmaşık, daha çok katmanlıdır. Bütün bu zenginliği verebilmesi için sanatın daha başka dillere (heykel, resim, müzik,e debi dile) gereksinimi vardır (Kagan, 2008: 270).

Kagan, sanatsal bildirilişiminin çokkatmanlı özellikte olması sebebiyle sanatta bir dizi gösterge sisteminin geliştirilmiş olmasını gerektirdiğini savunur. Sanat yaratımı imgesel gösterge kurmanın her türlü aracına hizmet edebilir çünkü sanat, soyut anlamları değil somut anlamları iletir ve metaforlar imgesel bir gösterge modeli olduğu kadar, estetiksel ve iletişimsel değerin taşıyıcısıdır. Metafor gibi dil kategorileri ile sanatsal imgenin yapısal özellikleri arasında benzerlikler olduğunu

belirten Nejat Bozkurt, şiir dilinin imgelere abanmış sözcüklerle kurulduğunu, bu sözcüklerin kendi müziği, kendi resmi, usdışına uzanan bir ussallığı vardır diyerek, Hegel'in şu sözlerini hatırlatır; "şiir sözcüklere dayalı imgelerle yapılan resim ve müzikten başka bir şey değildir" (Bozkurt, 1994,s.104).

Metaforların doğru yorumlanması, "dil temelli" bir süreç ile "imge temelli" bir sürecin bütünleştirilmesine bağlıdır. Beyindeki sağ yarıküre hasarının görsel "imge temelli" yönlerin işlenmesini engelliyeceğini, dolayısıyla da bir bütün olarak metaforun yorumlanmasını sekteye uğrattığı ileri sürülmektedir. Klasik bir deneyde Winner ile Gardner, deneklerine bir dizi metafor vermişlerdi. Her metafor dört resimle alakalıydı. Deneklerden metaforun anlamını en iyi temsil eden resmi seçmelerini istemişlerdi. Diğer resimler ya metaforun düz anlamını temsil ediyordu ya da metaforunda kullanılan imgenin kendisini. **"Üzerindeki kravat konuşuyordu"** metaforunda deneklere, üzerinde konuşan bir kravat imgesi bulunan bir resim, bir de alelade bir kravat ve konuşan bir adam imgesi bulunan bir resim verilmişti. Doğru resim ise rengârenk bir kravat takmış adam resmiydi. Üç denek grubu vardı: Beyinlerinin sol yarıküresi hasarlı hastalardan oluşan bir grup, sağ yarıküreleri hasarlı hastalardan oluşan bir grup, bir de sağlıklı kişilerden oluşan kontrol grubu. Sol yarıküreleri hasarlı hastalar genellikle metaforun anlamına karşılık gelen doğru resmi seçmişlerdi. Ama sağ yarıküreleri hasarlı hastalar çoğunlukla cümlelerin anlamını bire bir içeren resmi seçmişlerdi, ki benzer bir çalışmada sağ yarıküreleri hasarlı hastaların atasözlerinin anlamını bulmada ve açıklamada hatırı sayılır derecede zorlandıkları ortaya çıkmıştır. Atasözleri yapıları itibariyle soyut bir ilişki şeklinde genellenmesi gereken somut bir imgeye sahiptirler. Bu durum beyninin sağ yarıküresi hasarlı hastaların atasözlerini yorumlanmasına engel oluşturmuştur (Winner, Gardner, 1977:717-729).

Metaforlar, imge ile dili, canlı tasvirler ile soyut şeyleri bir arada bulundurmaları nedeniyle teorilerin açıklanmasında ve öğretiminde ideal araçlardır. 1657'de *Didactica Magna* adlı kitabında canlı tasvirlerle dayalı eğitimi savunan kişi olan Bohemyalı felsefeci ve pedagog Johannes Amos Comenius'tan yola çıkılarak buna metaforların "Comenius işlevi" adını vermiştir. Reynolds ılı Schwartz'ın yaptığı araştırmalar metaforların, canlı sunumların eğitimdeki

etkililiğine katkıda bulunduğunu ortaya koymuştur.²⁴ Reynolds ile Schwartz, yaptıkları bir araştırmada, metaforla biten metinleri okumuş olan deneklerin diğerlerine oranla metinle ilgili daha fazla ayrıntı hatırladığı sonucuna varmışlardır. Reynolds ile Schwartz, metaforların yeniden üretim sürecini daha kolay başlattığı ve daha uzun sürmesini sağladığı kanısındadırlar. Paivio, metaforların oluşturulmasında ve anlaşılmasında, özerk bir işleyişe sahip olan, ama karşılıklı bilgi alışverişinde bulunabilen iki sistemin rol oynadığını ileri sürer. Biri dilsel bilgilerle ilgilidir ve sözel temsillerden yararlanır, bunları ardışık bir düzen içinde işleminden geçirir. Diğer sistem, somut nesne ve olaylarla ilgili bilgileri işleminden geçirir ve çoğunlukla görsel bir doğaya sahip olan imgelerde temsil edilir. Metaforlar, bu iki sistemin ortak çalışmasının ürünüdürler. Bir metafor sözel ve görsel olmak üzere *iki* çağrışım sürecini faaliyete geçiriyorsa eğer, bilginin bulunma ihtimali yüksektir. “Resimler sözlere, somut sözcükler soyut sözcüklere göre daha iyi akılda kalır, insanın iki ayrı sözcüğü kendi yarattığı bir imge halinde birleştirmesiye, sözlü yeniden üretimlerde daha başarılı olmasını sağlar” (Draismaa,2007,s.37). Bu görüşe göre, metaforların neden olduğu ikili kodlamanın, yararını yeniden üretim aşamasında gösteren bilişsel bir getirisi vardır. Metafordaki *imge*, bilginin etkili bir şekilde depolanmasını ve belleğin aynı anda birçok oluyla avlanmasını sağlar.

Sanatsal ifadede metaforlar sanatçıdan doğan, dünyaya açılan yaratma ve anlam taşıma eylemleridir. Sanatta metaforlar yaratıcı bir güç olarak hayatın ta kendisine işaret etmektedir. Nietzsche insandaki metafor oluşturma dürtüsünü, hayatı olumlayan ve onu inkar eden güçler arasında, hayat lehine gelişen bir kazanım olarak ve açık bir şekilde estetik bir eylem olarak yorumlamıştır (Koffman, 1999, 65). Sanatçılar; yeni aktarmalar, metaforlar, düzdeğişmeceler yaratarak kavramların ve kategorilerin yeniden sorgulanmasına sebep olurlar. Yaşadığımız zamanda beden, zaman, mekan, akıl arasındaki ilişkileri kurmak için yeni bir düşünme yolu olarak yeni bir bilişsel haritalanmanın estetiğine ihtiyaç vardır. Fredric Jameson’ a göre süreçleri anlayabilmek, her şeyden önce yaşanmakta olan olgulara isim vermeyi gerektirir. Sözcüklerle karşılık vermek tıpkı bir harita kullanmak gibi bir anlam atfetme ve kontrol etme duygusu yaratır. Araştırmalar göstermektedir ki metaforlar yalnızca retorik araçlar değil düşünme, imgeleme ve anlamlandırma sürecinin önemli bir parçasıdır. Metaforların anlamı yeni

bağlamlara taşıma özelliği sanatsal imgenin; ikincil kavramlara, imgelere, öznel izlenimlere yani yan anlamlar üretme sürecine katkı sağlamaktadır.

Bir anlatım dili olarak sanat yapıtı, gösteren ve gösterilenin, özne- nesne ilişkisiyle yansıdığı bütünlüklü bir yapıdır. Sanat yapıtı kendi içinde karmaşık bir sisteme sahipken aynı zamanda yaşamın başka bir biçimine de bağlı olabilmektedir. İzleyici, sanatçının beslendiği kaynakları bilmediğinden bu karmaşık yapıyı çözümlemeye zorlanır. Sanat yapıtını anlamlandırma sürecinde metaforlar bize yeni yollar açar. Metaforlar sanat yapıtı ile kendi yaşam biçimlerimiz arasında bir uyum yakalamamızı sağlar. M. Heidegger, “dil varlığın evidir” düşüncesinden yola çıkarak görsel sanat biçimlerini bir “metin” olarak ele almıştır (Armaner,1998:89).

C. Levi Strauss, sanatçının denetimindeki tüm araçların göstergelerden oluştuğunu ve sanat yapıtının işlevinin bir nesneyi göstermek, nesneyle anlam ileten bir ilişki kurmak olduğunu belirtir. Strauss sanatsal ifadede nesneyle gösterge arasında algılanabilir bir ilişki olduğunu savunmaktadır (Levi Strauss, 1997:152). Sanatta görme eylemi ile ilgili olarak Afşar Timuçin şunları dile getirmektedir:

Görünenin altında sezilmeyi bekleyeni yakalamak önemlidir. Her zaman daha derinde bir şeyler olmalıdır. Bu yüzden sanatta her şey bir görme sorununa indirgenebilir. Sanat yaratma düzeyinde de, izleme düzeyinde de değerlendirme düzeyinde de görme ile ilgilidir. Görmek bir duygu-düşünce bütününde bir gerçekliği tüm belirleyici özellikleriyle saptamak ya da paranteze almaktır. Her sanat yapıtı özel olarak görülmüş ve gösterilmiş ilişkilerin yansıdığı bütünlüklü bir yapıdır. Sanatın alanında göz olabilmek gerekir (Timuçin, 2000:45).

Sanatçının ortaya koyduğu şey birçok olay ya da görüngü içerisinde kendince en önemlilerini ortaya çıkararak izleyicinin farkındalığını arttırabilmektir. Gösterenler aracılığıyla izleyiciye ulaşan gösterilen, çok uzun bir deneyimden sonra sunulur. Metaforun birbirinden çok farklı görünen konu ve biçimleri yeni bir varlık oluşturacak şekilde birleştirme özelliği bu anlamlandırma sürecinde yol göstericidir. Görsel metaforla anlatmak, gösterenle gösterilen ilişkisinin geldiği en

zengin yoldur. Sanat yapıtındaki derinlik, sanatçının biçim ve kavramların yerlerini değiştirirken kullandığı metaforlardan kaynaklanmaktadır.

Resimde Metaforik Düşünce ve Araçlar adlı yapıtlarında M. Kennedy, C.Green ve J. Vervaeke; metaforların düşüncelerle ve anlamın ifade edilişi ile oluştuğu için sadece sözel sanatlarda değil görsel sanatlarda özellikle resimlerde ortaya çıktığını belirtir. Resimsel metaforun desenlerde çizginin uygulama tarzında ortaya çıktığını aynı zamanda bunun çizen kişinin ruh durumunu ve zihinsel yapısını anlama açısından yol gösterici olduğunu belirtirler. D. Chandler, sözel olduğu kadar görsel metaforların da olduğunu örneğin filmlerde ikincisinin birincisi ile kıyaslandığında işlev kazandığını, üst üste binmiş iki sahne olduğunda söz konusu olduğunu aktarır (Akt. Sağlam, 2001 :40).

Metaforik bir ifade, izleyiciyi karmaşık bir şeyden anlam çıkarmaya teşvik ederken aynı zamanda düşünmeye ve birbiriyle doğrudan ilişkisi olmayan kavramlar arasında bağ kurmaya teşvik etmesi açısından önemlidir. Metaforlar üretkendir ve geleneksel açıdan görmeyi reddeder bu da, kişisel özelliklere (idiosyncratic) dayanan çok çeşitli anlamlar üretilmesine sebep olur. Metaforik düşünme, farklı soyutlama düzeylerindeki kavramları birbirine bağlayarak işler.

Görsel metaforların özellikle reklamcılar tarafından da sıkça kullanıldığı bilinmektedir. Barbara Stern reklamın tonu ve dilinin betimlemelerden, metafor ve sembollerden yararlanılarak şekillendiğini idda etmektedir Stern'e göre, reklam dili yan anlamlar açısından zenginleştikçe daha yaratıcı olacak ve reklamda anlatılmak isteneni, çağrışımlar aracılığıyla alıcılara iletecek, üzerinde düşünmelerini ve hayal dünyalarını zorayarak değerlendirmelerini sağlayacaktır. (Stern, 1988, s.5). Forvecille "Pictoral Metaphor in Advertisgin" adlı çalışmasında reklamda metaforu bilişsel açıdan ele almış ve reklamda görsel metaforlar çalışmasının temel varsayımlarını şu şekilde açıklamıştır (Forvecille, 1994: 3-4).

"Metaforun özü bir çeşit şeyi diğer şeye dayanarak anlamak ve tecrübe etmektir" şeklindeki metafor tanımını referans almıştır.

❖ Metaforik bir ifadenin birincil ve ikincil özne olmak üzere iki ayrı öznesi vardır. Metaforik ifadenin üreticisi, birincil öznenin özelliklerini, ikincil öznenin ima kompleksinin öğelerini kullanarak belirler, vurgular ve düzenler. Belirli bir metaforik ifade bağlamında iki özne şu şekillerde etkileşime girer. İlk olarak öznenin varlığı, ikincil öznenin özelliklerinin bazılarını seçmesi için dinleyiciyi teşvik eder, ikinci olarak, birinci özneye uyan paralel ima kompleksi kurmaya davet eder ve son olarak ikinci özneye karşılıklı paralel değişimlere sebep olur.

❖ Metaforda, benzerlik temel kavramdır, benzerliğin metaforun tanımlayıcı özelliği olduğu ve birçok metaforun benzerliğe dayanarak kavrandığı iddiasını kabul eder. Bunun yanında, fiziksel benzerlik, mekansal benzerlik, boyuta ait olan benzerlik ve görselleştirilebilen diğer özellikler görsel metaforlarda, sözlü metaforlara kıyasla daha önemli bir rol oynamaktadır.

❖ Anlam transferinin gerçekleştirildiği bağlamsal ortam, kelimeler değil ifadedir.²

Forceville'nin çalışmasının amacı, metaforun dilbilimselden ziyade bilişsel olduğunu varsayan bir görsel metafor teorisi geliştirmek olmuştur. Sözlü metaforlarla ilgili verilen örneklerin "İsim A, isim B'dir türünde olduğunu ve kendi çalışmalarında görsel metaforların da bu hususta benzer olduklarını belirtmiştir. (Forceville 1996: 35), reklamlarda görsel metaforu, beklenen bir görsel öğenin beklenmedik bir görsel öğe ile yer değiştirilmesi olarak tanımlamıştır. Yazara göre metafordan söz edebilmek için, daha önceden var olan ve bir bağlantı olmalıdır. Forceville örnek olarak da şu reklamı göstermektedir. Kravat olması gereken yerde ayakkabı bulunan bir erkek gövdesinin gösterildiği ayakkabı reklamında ön plandaki nesne ayakkabıdır. Bu reklamdaki beklenmedik bir durum ise, ayakkabı normalde kravatın bulunduğu yere koyulmuştur. Burada izleyici, ayakkabı görselini olağan, düz şekliyle değil, kravat görseline dayanarak

2

<http://static.squarespace.com/static/51c71647e4b01428fdbaff8f/t/51cabdf4e4b03f55519176d7/1372241396719/Goldwasser%20Review%20of%20Charles%20Forceville%20Pictorial%20Metaphor%20in%20Advertising.pdf>

algılamaya davet etmektedir. Metafor “ayakkabı bir kravat” şeklinde sözle ifade edilebilir

Metaforik analiz soyut nitelikleri yapıta aktarmak açısından en uygun formdur. Semboller ve ipuçları yardımıyla yorumlama mümkün olabilmektedir. Görseller ve geçmiş deneyimler hafızada saklanır ve reklam sayesinde verilerin hatırlanması gerçekleşir. Bu şekilde, iki veya daha çok nesne veya kavram birbiriyle ilişkilendirilir ve birlikte sembolik anlamı ortaya koyarlar. Metaforik düşünmeye yol açan da, bu tip bir sembolik iletişim ve yorumlamadır. Metaforlar, benzerliklerden yararlanır ve analojiye dayanan bir karşılaştırma yoluyla bir objeden yeni bir objeye kaliteleri aktararak anlamı ortaya koyarlar.

Dondis (1973), doğrudan, görsel metaforun içyapısına işaret etmiştir. Ton, renk, çizgi, doku ve oran gibi bireysel unsurların önemine değinmiş ve bunların görsel yapısının sınırları içerisinde ya bir gerilim ya da bir uyum yaratma amacıyla görsel bir boşluk içerisinde nasıl ustaca ele alındığından bahsetmiştir. Dondis (1973), görsel yapıların, görsel mesajları taşımak için nasıl oluşturulduğunu ortaya koymuştur. Metaforlar, olayları normal algılama şeklimizi genişletir ve çok çeşitli bireysel anlamlar ortaya koyabilir. Görsel metaforlar, sık sık, soyut fikirleri temsil etmek için somut objeleri kullanırlar. Metaforlar, ayrıca, metaforik formda gizli kalmış belirsizlikler yardımıyla alıcının çağırmasını sağlamayı amaçlar (Akt. İnam, 2008,s.58).

Görsel metafor alanında çalışan teorisyen Johns, görsel alandaki metaforik öğeleri tanımlamış ve soyut bilgilerin görsel olarak iletilmesi için geçerli bir strateji olarak, metaforik ifadeyi incelemiştir. Johns, metaforların kasıtlı olma özelliği üzerinden durmuş ve iletişimin resimsel, tipografik ve grafiksel yapılanışların okunmasına bağlı olduğunu bu nedenle de metaforik ifadelerinin anlaşılmasının tamamen görsel okuryazarlığa bağlı olduğunu belirtmiştir (Forceville, 1996: 57). Metaforların temel özelliklerinden biri gerçek anlamından alınarak yeni bir anlam içinde, yeniden sınıflandırılmış olan bir ya da daha fazla unsur içererek, yeni bir anlam oluşturmastır.

Metafor imgeleri kontrol altında tutar. Metaforik imge kontrolü ile karmaşık sözcükler imgeleri çağırıştırır böylece dil ve imgeler kaynaşma gösterir. Postmodern çağda yeni bir düşünme yolu olarak yeni bilişsel haritalanmanın

estetiğine ihtiyaç duyulmaktadır. Bu süreçleri anlayabilmek için önce olgulara isim vermek gerekmektedir.

Tanımlanmamış olguları kavramak ve düşünmek için bir takım arayüzlere ihtiyacımız vardır. İşte bu arayüzlerin karşılığı metafordur yani düşünmek için görünür bir nesne. Metaforun doğasında bulunan çok katmanlılık ve zengin olanaklar görünüşte bağlantısı yokmuş gibi duran nitelikler üzerinde yoğunlaşarak o konunun veya nesneyinin daha iyi anlaşılmasını sağlamaktadır. Hayal gücü, temsil, taklit yeniden üreterek benzerini yapmak bir dayanışma içerisinde görsel metaforları meydana getirir. Mircea Eliade hayal gücüne sahip olmanın dünyayı bütünselliği içinde görmek olduğunu, çünkü kavramsallaştırmaya uygun olmayan herşeyi gösterme görevinin imgelerin iktidarı içinde olduğunu söyler (Eliade, 1992:XXX). Burdan anlaşılan şey ise metaforik anlamın imgesel yapıda olduğudur.

3.1. Metafor Dolayımında Sanatsal İmge

Sanatsal ifade, gerçekliğin imgeler aracılığıyla yansıtılmasıdır. John Berger imge, yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünümdür demiştir. Sanatçının hayal gücünün ve yaratıcılığının en son durağı olan imge ilk kez ortaya çıktığı yerden ve zamandan birkaç dakika ya da birkaç yüzyıl için kopmuş ve saklanmış bir görünüm ya da görünümler düzenidir (Berger, 2013,s.10). Avner Ziss sanatsal imgeyi tanımlarken yansıma kuramına dayanmak gerektiğini belirtmiştir. Yansıma kuramı açısından bakıldığında imge, gerçekliğin bir çeşit kopyasına ya da manevi klişesine benzetilmektedir. İmgeyi, gerçekliğin sanatsal çağrıştırmı olarak açıklayan Ziss, sanatçının bilincinde saptanmış olan haliyle nesnel dünyanın düşünsel (ideal) bir tablosu olduğunu ve bunun sonucu olarak, okur, seyirci ya da dinleyici tarafından algılandığını belirtmiştir. (Ziss,2009:61).

18. yüzyılda ortaya çıkan “imge” teorisine göre imge, bir görselleştirme yetisidir, öyle ki edebiyat okurda görsel tepkileri, yani imgeleri teşvik eden bir araç olarak düşünülmektedir. Böylece bu dönemde betimleyici şiir öne çıkmıştır. İmgenin cazibesi onun değişken uygulamasında ortaya çıkmakta, pek çok anlama ve yananlama sahip imgenin illa zihinsel bir resim olması gerekmez, farklı imge tipleri vardır. Grafik imgeler (resimler, fotoğraflar, heykeller, tasarımlar), optik

imgeler (aynalar, projeksiyonlar), algısal imgeler (duyu verileri, görüntüler), zihinsel imgeler (rüyalar, hatıralar, fikirler, fantazmalar). İmge görme, koklama, dokunma, işitme, tatma duyularımıza hitap edebildiği gibi, soyut ya da kinestetik olabilir (Cuddon, Preston, 1998: 413).

İmgesel düşünme doğrudan bir görsel işitsel algı olmayıp bellekteki kayıtların işleminin karmaşık bir sürecin sonucudur. Sanatta gerçek ile hayal ürünü, gerçek anlatım ile fantastik anlatım arasında farklı bir ilinti vardır. Kagan, sanatsal bir tip ne denli gerçek olursa olsun zihinde tasarlandığını ve hayal gücü ile yaratıldığını belirtir. Ancak bu yaşamla hiçbir benzerliği olmayan fantastik kurgular sanatsal gerçekliği azaltmaz. Örneğin “dünya konuşuyor” metaforu sanatsal- imgesel olmayan ama salt soyut simgesel anlamı olan bir deyiştir. yeni bir hayali varlık ortaya koyabilmenin nedenini Kagan şu şekilde açıklar: Sanatsal imgeyi kuşatan sürecin içerisinde kavramları, biçimi veya malzemeyi bir araya getiren metaforlardır. U. Eco, biçimi bir metafor oluşturma sürecinin doruğa ulaşması ve bir dizi ardışık yorumun başlangıcı olarak ele alır (Eco, 1992:211). Bu özelliğinden dolaydır ki imgeyi çözümlerken rehberimiz metaforlar olur.

Lakoff ve Turner 1989'da “More than cool reason” adlı makalelerinde “imge metaforları” kavramını tanımlayıp açıklamışlardır. İmge metaforları ayrıntı zenginliği taşıyan zihinsel imgeleri, ayrıntı zenginliği taşıyan diğer zihinsel imgelere uygular. Bu tür bir metafor tek seferlik bir metafor olup bir zengin imgeyi diğer bir zengin imgeye bağlamakatadır. İmge metaforlarındaki parça bütün ilişkisini bir metaforla ifade etmek gerekirse “bir evle evin çatısı arasındaki ilişki gibi olduğunu söyleyebiliriz. İmgelerin içindeki ayrıntıların bolluğu yüzünden imge metaforu uygulaması çok spesifik durumlarla sınırlıdır. İmge metaforları kaynak alandan hedef alana alışılmış türde biri bilgi aktarımını sağlar ve hedef alana ilişkin bilgi bilgimizi genişletir. Ancak bu bilginin esasını değiştirmez. Kaynak alanda bulunan bir imgenin, hedef alanda bulunan bir imge üzerinde uygulanması söz konusu olabileceği gibi kaynak alan imgesinin hedef alanda bir imge ayartmak üzere kullanılması da söz konusu olabilir (Cebeci, 2013,199-200).



Resim 3.1.1. New Balance Spor Ayakkabı Reklam Afişi, 2012

Nex Balance spor ayakkabısı afiş örneğinde. Yanyana koyulmuş ayakkabılar kalp formuyla benzerlik göstermekte ve afişteki imge “kalp” ve “new balance spor ayakkabılar” arasında dolaysız bir bağıntı kurmaktadır. İzleyide oluşturulmak istenen düşünce doğrultusunda kaynak alan burada *kalp*, *beden sağlığı* hedef alan ise *spor yapılarak sağlıklı bir kalbe sahip olmanın new balance spor ayakkabılar* ile gerçekleşeceğidir. Bu tür imgelerin bize doğal gelmesinin nedeni kaynak ve hedef alanlara ilişkin bilgilerimizdir.

Pierre Guirand sanatsal imgelerde has anlam ve yan anlamların nasıl işlediklerini incelemiş anlamı“bir bağıntı” olarak tanımlamıştır. Bu bağıntıda “her anlamı yeni bir anlamla karşıladığına” dikkat çeker (Guiraud,1994:144). Guirand’ın bu tanımı metaforun “anlamı yeni bağlamlara taşıma” tanımıyla örtüştüğü görülmektedir. Sanatsal imgedeki “ikincil kavramlar, imgeler, öznel izlenimlere v.b. ilişkin olan duygusal, coşkusal ikincil anlam öznel çağrışımsal değer”(Guiraud,1994:144) olarak tanımlanan yan anlamlar süreklilik içinde bir anlamlandırma sürecine ihtiyaç duymaktadır. Madan Sarup’un Metaforların da “asla şifresi çözüldü diye bir kenara atılamayacağı”(Sarup,1995:59) düşüncesinden yola çıkarsak imgelemdeki yan anlamların oluşturmadaki faktörü daha iyi anlaşılacaktır.

Hayal gücü etimolojik olarak imago, temsil, taklit etmek, yeniden üretmek ile bağlantılıdır. Kavramsallaştırmaya uygun olmayan her şeyi göstermenin yolu imgelerden geçmektedir (Eliade, 1992:xxx). Bu bağlamda sanatçının yaratıcı hayal gücünün yanında imgeyi okurken izleyicinin de sezgisel gücü öne çıkmaktadır. İzleyici imgeyi okurken çıkmaza düştüğünde, mevcut duruma en uygun metafor seçerek deneme, yanılma ve yargıya varma eyleminde bulunur. İlk olarak en yüksek ihtimalli metafor denenir ancak işe yaramazsa imgeyi okuma süreci, başka bir metaforla sonuç alınıncaya dek denenir. Bir metafordaki iki konunun birbirine hiç benzemeyen alanlardan oluşabileceğini belirtmiştik. Metaforik ifadede kurulan benzetme, çoğu zaman konuyu doğrudan nitelemeyebilir ancak üstü kapalı olarak sezdirebilir. Bu yaklaşım da gösterir ki metaforlar sabit ve açık anlamlara ulaşmaya hedeflemekten çok ucu açık ve sezgiselliğe dayalı bir uyarma gücüne sahiptir. İzleyicinin metafor aracılığıyla bir dizge kurmaya yönlendirildiğini vurgulayan Davidson'a göre metaforların asli işlevlerinden biri olan sezdirerek göstermeyi Heraklitus'un Delfi Kehaneti hakkında söylediklerinde özetler: "Söylemez de saklamaz da sezdirir" (Davidson, 1997:85).

Metaforların imgelem için vazgeçilmez olduğunu belirten Davidson metaforu "dilini düşvereni" olarak yorumlamıştır. Metaforların düşü göreni yansıttığı gibi o düşü yorumlayanı da yansıttığını öne sürer. Düşü yorumlarken; düşü gören kişiye ve uyanık olan birisine ihtiyaç olduğunu hatta bu ikisi aynı kişi olsa dahi işbirliği gerektiren bir durum olduğunu belirtir. Davidson "bu nedenle bir metaforu anlamak, metafor yapmak ölçüsünde yaratıcı ve en az onun kadar kurallara bağlı olmayan bir çabadır" der (Davidson, 1997:85). Metaforlar bize ipuçlarını verir, görüş açısını yaratır, doğrudan söylemez görülmesi gerekeni ise bu ipuçlarının peşine takılıp görürüz.

İmgelemede metaforun önemini vurgulayan Gaston Bachelard, imgelemin işleyişinde metaforun etkisini şöyle açıklar:

Metaforlar füzeler gibi yerden kalkıp gökte patlayan ve önemsizliklerini sergileyen basit ülküleştirmeler değildir, bunun tam tersi olarak metaforlar birbirilerini çağrıştırırlar ve duyulmamalardan daha çok ortak eşgüdüm içindedirler. Öyleki şiirsel bir beyin arık ve yalın bir biçimde, bir metaforlar diziminden başka bir şey değildir. Nasıl bir çiçeğin çizgesi, onun çiçek

oluşumunun aşamasını ve yönünü belirlerse her şair de kendi metafor eşgüdülerinin anlamını ve bakışımını belirten bir çizge ile gösterilme lidir. Böyle geometrik örneği bulunmayan hiçbir gerçek çiçek yoktur. Belli şiirsel imgeler bileşimi olmadan da şiirsel çiçeklenme olmaz...Bazen gerçekten zıt, bağdaşmaz ve uyuşmaz sandığımız değişik imgeler bir araya gelip kaynaşır ve sevimli bir imge oluşturur. Gerçeküstücülüğün en garip mozaikleri ansızın bir anlam sürekliliğini bulur; bir ışıltı derin bir ışığı açığa çıkarır; kinaye ile kıvılcımlanan bir bakış birden ince duygular salıverir; bir itirafın ateşinde bir damla gözyaşı. Böyledir imgelemin belirleyici işleyişi; bir canavarı yeni doğmuş bir bebeğe dönüştürür....Armand Patitjean'ın şu sözleri çok yerindedir: İster imgelerle ister imgesiz olsun, imgelemi biçimlendirmede hiç bir şey düşünce diyalektiği kadar uyarıcı olamaz". Her durumda ve her şeyden önce refleks türünde bir anlatıma düşme eğilimini kırmalıyız, metaforlara ve metaforların metaforlarına varmak için alışılmış imgelerin tin çözümlemesini yapmalıyız. Tinsel açıdan bizi yaratan düşlemlerimizdir. Düşlemlerimizle yaratılır düşlemlerimizle sınırlanırız, çünkü beynimizin son sınırlarını belirleyen yine düşlemdir. İmgelem zihninin zirvesinde bir alev gibi işler; değiştirici güçlerin gizini aramamız gereken yer de bu alandır, metaforların metaforları olan alan (Bachelard,1996:110-111)

3.2. Metaforu Keşfetme Yolunda Görsel Göstergebilim

Göstergebilim, göstergelerin ve imgelerin iletişimde bulunma yolları ile onların imgeleri çözümleme yöntemleri üzerinde durmaktadır. Kültürle doğrudan ilgili bir araç olarak göstergebilim, geleneksel eleştiriden kökten ayrılmaktadır. Geleneksel eleştiride öncelikli olarak estetik objeyi ya da metni kendine özgü, görünen anlamlarına göre yorumlama söz konusudur. Göstergebilimin ilk sorguladığı şey, anlamın ne olduğundan çok nasıl yaratıldığıdır. İmgelerle anlamın nasıl inşa edildiği ve zihinsel süreçte okurunun onu nasıl yorumladığı, daha yüzeydeki anlam biriminden daha derindeki anlam birimlerine ve ideolojilere nasıl ulaşıldığı göstergebilimin konusudur.

John Berger "her imge belli bir görme tarzını somutlar" sözüyle imgelerin dönemin tarihsel, toplumsal ve kültürel öğeleriyle ilgili ipuçlarını görme tarzlarını somutladığını belirtmiştir. Donald Preziosi; sanat eserlerinin alıcılara mütamadiyen aynı sinyali ya da sinyal kümesini gönderen radyo- televizyon vericileri olmadığını vurgulamıştır. "Anlam hem kullanıcı hem de yaratıcı tarafından dinamik olarak inşa edilir. Anlamın inşası nesnelerin tarihsel ve toplumsal özgül koşullar altında harekete geçirdiği bitmeyen bir üretimdir"(Preziosi,1991:153-155) der. Bir imge üzerinde görsel çözümleme yaparken şifre çözer gibi nihai anlama varmak

olanaksızdır. Görsel göstergebilim çözümlemelerinde kişinin kendisi de imge ve imgenin temsil ettiği görüntüyle iletişime girecektir. Richard Leppert Sanatta Anlamın Görüntüsü- İmgelerin Toplumsal İşlevi kitabında imgelerin, gösterilen şeyler değil bunların temsili yani 'yeniden kurgulanarak sunulduğunu' belirtir. Leppert'a göre, "İmgeler maden cevheri gibi kazılıp çıkarılan şeyler değil, belli bir sosyo-kültürel ortam içerisinde belli bir işlev görmesi için inşa edilen şeylerdir" (Leppert, 2009:22). Durağan ya da hareketli imgeler, fotoğraf resim veya sinemaya ait imgeler ne olursa olsun insan bilincinin bir ürünüdür ve insan görsel işitsel açıdan sürekli mesaj bombardımına maruz kalmaktadır. Dilbilimci Mehmet Rifat bu durumu şöyle açıklar; "Çevresindeki dış dünyayı anlamlandırmaya çalışan insanın yeni adı "Homo Semioticus"... Anlamlandıran insanın tüm yaşamı artık bir 'okuma' serüvenidir (Rifat, 199 :41). Bu anlamda imgeleri okuma anlamlı bir yapı karşısında insan beyninin gerçekleştirdiği en temel etkinliklerinden biridir. Bu etkinlik üç temel aşamada gerçekleşir: Algılama, belleğe kaydetme ve göstergeleri yorumlayarak yeniden oluşturma (Günay,2001:17). Yeni bir anlam oluşturmak için bir araya getirilmiş göstergeler çoğunlukla, , üretildiği toplumun birikimi, tarihi, kültürü ve sosyolojik yapısıyla yakından ilgilidir. Aynı zamanda izleyicinin algılama biçimiyle okunur ve çözümlenir. Her gösterge belli bir iletişimi amaçlar ve belli bir dizge içerisinde anlam kazanır.

1960'larda modern yapısalcı dilbilimin kurucusu Ferdinand Saussure'a göre anlamlandırma, göstergede, gösterilen ile gösteren arasında ilişki kurma sürecidir (Gürel ve Bakır, 2007:42). Saussure, çevremizdeki tüm göstergelerin iki temel öğeden meydana geldiğini öne sürmektedir. Bunlar gösteren ve gösterilendir. Gösteren, göstergenin İlk karşılaştığımız fiziksel varlığı; gösterilen ise, göstergenin düşünsel kavramıdır. Gösterilen gösteren ilişkisi hakkında bilinmesi gereken noktalardan birisi, gösterilenin hiçbir zaman gerçek dünyadaki nesnelerin birebir bir kopyası olmadığıdır. Gösterilen, dünya hakkındaki duyularımızın, algılarımızın bir sonucudur. Gösteren ise, biçim ya da anlatım şeklidir ve gösteren ile gösterilen arasındaki bağlantı sonunda ulaşılan nokta göstergenin kendisidir (Erkman, 1987: 44-45). Roland Barthes, Roman Jakobson'nun Saussure' ün geliştirdiği bu kategorileri benimsediğini ve metafor ile metonimi karşıtlığını dildışı anlatım yöntemlerine uyguladığını belirtir. Barthes bu noktadan itibaren metaforik söylemlerin söz konusu olduğunu ve bu

yönelişin dilbilimden göstergebilime bir geçiş başlattığını belirtir (Barthes, 1993:54).

Saussure; cümlelerin biçiminin, cümlelerin anlamını nasıl belirlediğiyle ilgilenirken, aynı cümlelerin farklı insanlardaki oluşturacağı farklı anlam yapılarını göz ardı etmiştir. Saussure’cü anlayışa göre anlam bu öğelerin yalnızca yapısal ilişkilerinde aranmaktadır ve anlamlandırma sisteminin sosyo-kültürel boyutu göz ardı edilmektedir (Fiske, 1996:115). Ancak, anlamlandırma sürecinin ipuçlarını birleştiren metaforlar, kültürden kültüre değişiklik gösteren öğelerdir. Lakoff ve Johnson metaforların, yalnızca semiyolojik okumalarla anlaşılmasını güç olduğunu vurgulamıştır. Kültürün her türlü özelliklerini yansıtmanın yanında, isteğe bağlı olarak çok radikal değişiklikler göstermezler. Metaforların kökeninde, içerisinde oluşturulmuş oldukları toplumun kültürel yapısı ve o toplumda yaşayan bireylerin fiziksel, toplumsal ve psikolojik özelliklerini yer aldığını vurgularlar (Chandler, 2002:129).

Saussure’ün gösterge kuramının ilk ilkesi göstergenin nedensizliğidir, göstereni gösterilenle birleştiren bu bağ nedensizdir. Bu nedensizlik daha çok yazı ve konuşma dili için geçerlidir ancak görsel göstergelerde durum farklıdır. Dilsel göstergelerde simgenin anlaşılması belli bir öğrenmeye bağlıdır. Görsel göstergenin anlaşılması ise ilgili nesnenin kendisini bilmeye alakalıdır. Görsel göstergeyi oluşturan iki düzlemin (gösteren ve gösterilen) birbirinden bağımsız olması görüntünün doğal olmasını sağlar. *“Görüntüsel göstergeleri çözümlemede metafor çözümlemelerine benzeyilerek yapılabilir. Gerek metafora gerekse metonimide gösteren ile gösterilen arasındaki ilişki benzerlik ilişkisidir”*(Günay, 2012:32). Eco “görüntüsel göstergeler nesne ile aynı yapıya sahip değildirler ama nesnenin gösterdiği özelliğe benzer bir yapıyı belirtir” demiştir (Eco, 1992:37)



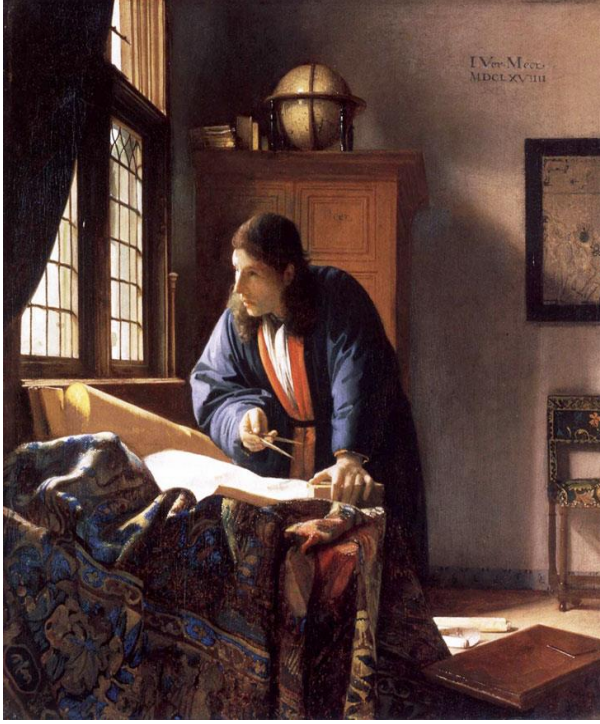
Resim 3.2.1. Caras İonut, Dijital Fotoğraf, 2014

Carla İonut dijital ortamdan yararlanarak oluşturduğu bu fotoğrafta geyiğin boynuzuyla ağacın dalları arasındaki biçimsel bir benzerlik kurarak ve ortak özellikleri vurgulayarak görsel bir metafor oluşturmuştur. Birbiriyle ilgisi olmayan İki farklı biçimden biri diğerinin yerine geçmiştir. Sanatsal yapıtta imgenin kendisi bir iletiye dönüşür. Kendine özgü yapısıyla imge, izleyiciyi ikna edecek, yönlendirecek ve bilgi verip belki de bir şeyden vazgeçirmeye çalışacaktır. İmgelerin akılda kalıcılığını arttıran da anlamın herhangi bir gösterenin arkasında olmasıdır. Charles Sanders Peirce'in gösterge ile nesnesi değerlendirmesinde, bir imge içerisinde hem belirti, hem görüntüsel gösterge, hem de simgenin kullanılabilir olduğunu belirtir. Görsel imge olabilir, elle tutulup gözle görülebilir, metaforunda olduğu gibi kavramsal da olabilir (Günay, 2012:22).. A. Genç de Peirce'in değerlendirmesine benzer bir şekilde; imgelerin gösterilenleriyle olan ilişkilerini açığa çıkarmak için, üç farklı işlevi ele almıştır. Genç imgelerin resim ve simge olarak işlev görebileceğini veya sadece gösterge olarak ta kullanılabileceğini açıklar. Bir imgenin tasvir ettiği şeyler, kendisinden daha yukarda soyutlama düzeyinde ise o zaman bunun bir simge haline geldiğini belirtir. Genç'e göre "her imge aslında bir şeye dair" olduğu için bir simge sayılabilir (Genç,1990:199).

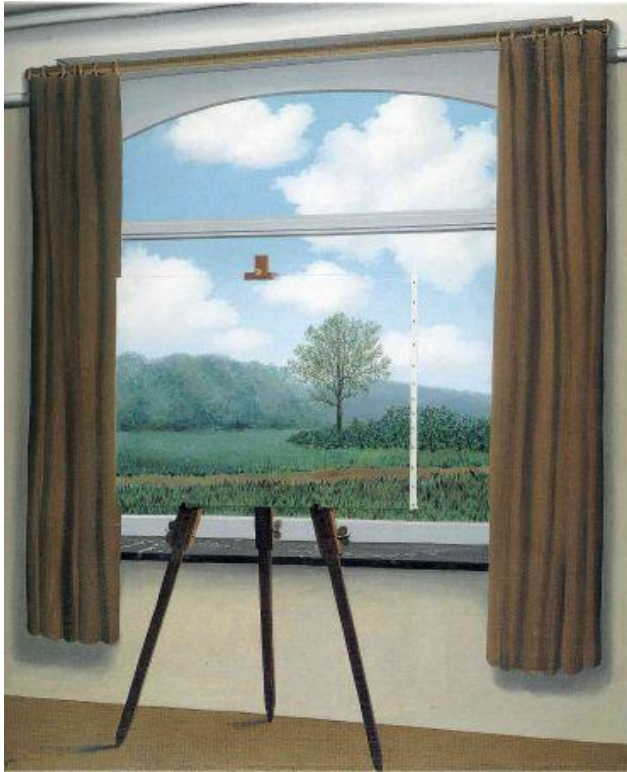
Peirce simgeyi “insanlar arasında bir uzlaşmaya dayanan bir gösterge” olarak tanımlamıştır (Rıfat,1998:117). Bu uzlaşım sal niteliği vurgulayan Saussure Genel Dilbilim Dersleri adlı yapıtında; simgenin göstereni ile gösterileni arasında doğal bir bağ izine rastlanan bir gösterge türü olduğunu belirtmiştir(Saussure,1998:113). Simgeleme etkinliği insanlığın ortak bilinçaltı ve evrensel anlam katmanlarından beslenerek bu ortak çağrışım alanını harekete geçirmektedir. Simgelerin anlamsal uzlaşımlarla ortaya çıktığını belirten A. Genç, bir sanat yapıtını “simgesel” olarak nitelendirebilmek için söz konusu yapıtın tek tek sunduğu gerçeklerin yapıtın derinliklerinde yatan ana fikirle bağlantılı olması gerektiğini belirtir. Ancak metaforlarda çok sayıda anlam ve çağrışım kümesi aynı zamanda harekete geçebilir, bu da simge ile metafor arasındaki ayrımı belirgin kılmaktadır.

Metafor; sembolik anlamın ve biçimin yaratılmasında etkin rol oynamasına, simgesel anlatımın önemli araçlarından birisi olmasına rağmen metaforun simge kategorisi ile sınırlandırılmıyacağı düşünülmektedir. Sanatsal ifadede başarılı bir metafor, çoğul okumalara izin veren ve tamamlanmamış açık biçimsel ifadelerden oluşmalıdır. Metafor olarak ele alınan bir sanatsal imgenin simgesel ve göstergesel anlamlarını tespit etmek önemlidir ancak her metaforun simge ve gösterge kategorisi altında ele alınması mümkün olmayabilir. Görsel göstergelerden yararlanarak görsel iletilerde oluşturulan görsel metaforlar, çok boyutlu okumalara gereksinim duyduğundan izleyici algılama ve anlamlandırma konusunda zorlayabilmektedir. Örneğin modern sanatın birçok tablosunda pencere imgesine kavramsal ve tinsel anlamlar atfedilmiştir. Bunun yanında Jacques Aumont “İmaj” isimli kitabında görsel iletişimde pencerenin bir çerçeveleme işlevi gördüğünü, görüntünün sınırı köşesi olduğunu vurgulamıştır. Pencerenin aynı zamanda okuyucuyu belli bir değer taşıyan görünütüye baktığını vurgulaması açısından simgesel bir işlevi olduğunu da belirtir (Aumont, 1990:108).

Pencere; Rönesans’tan modern sanata içeriden dışarıya, ışığa açılan simgesel bir perspektifi vurgularken postmodern sanata evrilen yolda, görmeyi sağlayan nesneden görme nesnesine hatta belki de gören nesneye dönüşür.



Resim 3.2.2. J.Vermeer, Coğrafyacı, 1669



Resim 3.2.3. R. Magritte İnsanlık Durumu, 1933

Görsel iletilerde fiziksel bir nesne olan pencere dış dünyaya açılma arzusunun simgesidir. Görsel iletilerde pencere figürü bazı karşıtlıkları vurgular; *Açıklık/Kapalılık, Dış Uzam/ İç Uzam, Görünen/Görünmeyen, Görülen/Saklı* gibi. Sanatçı, metni kurgulayan kişi olarak metin içi ve metin dışı göndermeler yaparak metaforunu oluşturmaktadır. Coğrafyacı adlı tablosunda Vermeer, resimlerinde ışık oyunlarından yararlanmış ve tabloların tam ortasında bir perspektif izlenimi yaratarak pencerenin aydınlatmasıyla resimde bir karşıtlık yaratmıştır. Ressam ışık kaynağını iki boyutlu düzlemde derinlik yanılsamalarını güçlendirmek için kullanmıştır. Vermeer'in resimlerinde pencere çoğunlukla "aydınlanma" metaforunu oluşturur. Magritte'in "İnsanlık Durumu" yapıtında ise hem bir pencere çizmiş hem de pencerenin altına farklı bir görsel öge yerleştirerek bir tuale bakıyormuşuz izlenimi yaratmıştır. Magritte anlam içinde anlam yaratarak izleyiciyi düşsel bir dünyaya götürmek istemiş aynı zamanda da bir tür simgesellik ve retorik anlatımı da görsele eklemeyi başarmıştır. Magritte pencere nesnesini gerçekte göründüklerinden farklı bir biçimde konumlandırarak bilenen "pencere" imgesine yeni anlamlar kazandırarak alışılmadık içeriklere ulaşmayı başarmıştır. Magritte pencere imgesi ile sınırları ortadan kaldırırken aynı anda bir kesitleme ya da sınır ortaya koyuyor. Sanatçı görsel iletideki iç uzamı iletide kullandığı bir figürle dışarıya açmakta ve dış dünyayla izleyicinin bağlantı kurmasını sağlamaktadır. İzleyici görsel göstergelerin kurgulanmasıyla yaratılan düşsel evreni çözümlerken yeniden ve yeniden okumalara gidecektir (Küçükdoğan, 2012:58-67). Bu resim doğrudan İtalyan sanat kuramcısı Leon Batista Alberti'nin resim ile pencere arasında kurduğu meşhur benzerlikle hesaplaşır:

Pencere olarak resim metaforuna burada bir pencerenin önünde duran bir şövale resmi imgesiyle somut bir anlatım verilmiştir; aynen yapboz parçalarında olduğu gibi, resim ile pencere bir araya gelerek sanki pencereden görülecek manzarayı tamamlar. İnsanın aklına hemen şu soru geliyor: Pencerenin önünde duran bitirilmiş tablonun arkasında ne var acaba? Cevabını bilemeyeceğimiz bir soru bu ve pencere olarak resim metaforunun ve tablonun adının ima ettiği gibi insani durumun gerçeküstücü potansiyelinin bir yönüne işaret ediyor (Mundy, 1978:10).

Doğa bilimlerindeki ilerleme ve doğaya ilişkin gözlemlere ilgi duyulmaya başlanması sanatçıların da görme sorunlarına daha çok dikkat etmelerine yol açmıştır. Constable bir özdeyişi andıran cümlelerinden birinde şöyle der: "Doğayı

görme sanatının da tıpkı mısır hiyerogliflerinin okuma sanatı gibi öğrenilmesi gerekir.” Bu düşünceye yeni ve daha ağırlıklı bir vurgu kazandıran yan, sanatçılardan çok izleyiciye yönelik oluşudur. Gelgelelim karşılaştırmalara ve metaforlara başvurmaksızın bu tür izlenimlerin tanımlanabilmesi imkansızdır (Gombrich,1992: 24). Görsel göstergebilim; yeni anlamlar üreten metaforların oynadığı oyunları araştırır. Sanatçılar; “pencere” imgesinde de olduğu gibi, farklı biçimsel konumlandırmalar yaparak, anlam katmanlarını arttırmaları. Bu gerçek ile düş arasında bir gidiş geliş de olabilir. İzleyiciyi yeni anlam evrelerine ulaşmaya yönlendirilirken simgeler metafora dönüşür. Ergüven’in dediği gibi; “İzleyicinin yaratıcı katılımına imkan veren her biçim, bir tek şeye borçludur etkisini; bittiği noktada tamamlanmamışlığa sahip çıkmak” (Ergüven,1998:228). Belki de metaforları bu kadar çekici kılan bitmeyen devinimi ve sonsuzluk izlenimidir.

3.3. Görsel Sanatlara Metaforla Yolculuk

Bilinmeyeni bilinenlerin aracılığıyla ifade ederken kavramsal sistemimizi görselleştiren metaforlar, görsel sanatlarda temsiliyet işlevinin yanın da bir tür görsel biçim dilidir. Sanat tarihsel süreçte; özellikle plastik sanatlarda metafor olarak kavranan sanatsal imgenin algısal özellikleri ve plastik değerlerinin metaforik ifadeye katkısı araştırılmıştır. Sanatsal imgelerde farklı anlamların ve biçimsel özelliklerin bir araya getirilmesinde etken olan metaforun;. resim, heykel, fotoğraf, seramik alanlarının yanında çağdaş sanat mediumlarında ki anlamı derinleştirme konusundaki çözümlemelere yer verilmiştir. Metafor kavramı görsel sanatlarda temsil ve biçimsel benzerlik kurma işlevi açısından ele alınacaktır. Sanatsal ifadede görsel metaforların yapıtın; oluşum sürecine, düşünsel boyutuna, plastik açıdan biçimin malzemeye olan ilişkisine katkısı sanat tarihsel süreçteki seçilmiş örneklerle açıklanmaya çalışılacaktır.

3.3.1. Görsel Sanatlarda Temsil Olarak Metafor

“Metaforlar ipucu veren fosiller gibidirler, okurun içinde bulundukları metnin yaşını tahmin etmesine yardımcı olurlar” Douwe Draaisma

Martin Jay “temsil düzeneklerinin ağından kurtuluşumuz imkansız, bu düzenekler, dünyada izleyeceğimiz yolu çizmemizi mümkün kılar” demiştir(Jay,1993,s.1) Sanat tarihinde Yunanlılardan itibaren görmeyle duymayla ya da algılamayla ulaşılabilir olarak düşünülen gerçeği betimlemenin, sanatın temel eğilimi olduğu ve temsilin göndergesel niteliği tartışmasız olarak kabul edilmiştir. Algılamanın özünü oluşturan şey, duyumsanabilir varoluşun kendisinin ötesine gönderme yapma ihtimali olsa da özneyi varoluşa eklemlemesidir. Platon varoluş ile temsil arasındaki ilişkiyle bağlantılı olarak imgede yanılısamalı bir gerçeklik görmektedir, zira imge yalnızca şeyin yerine geçerek onu temsil eder. Temsil etmek aslında verili bir gerçekliğin simulakrını üretmektir; gerçekte orada olmayan bir şeye bir gönderme yapmaktır, göndergenin gerçek ya da kurgusal olması bu durumu değiştirmez Benzerlik, temsil eden ile temsil edilen arasındaki uygunluğun gerçekliğin ya da gerçeksiliğin ölçütü niteliğindedir. Temsil eden ile temsil edilen arasındaki uygunluğu denetlediği düşünülen görüntü, gerçekliğin objektif karakterini postüla olarak ortaya koymamızı sağlar. Bu aynı zamanda zekanın ve duyuların dünyayı bizlere gösterme gücüne sahip olduğuna inanmayı gerektirir. (Farago, 2003:10-11).

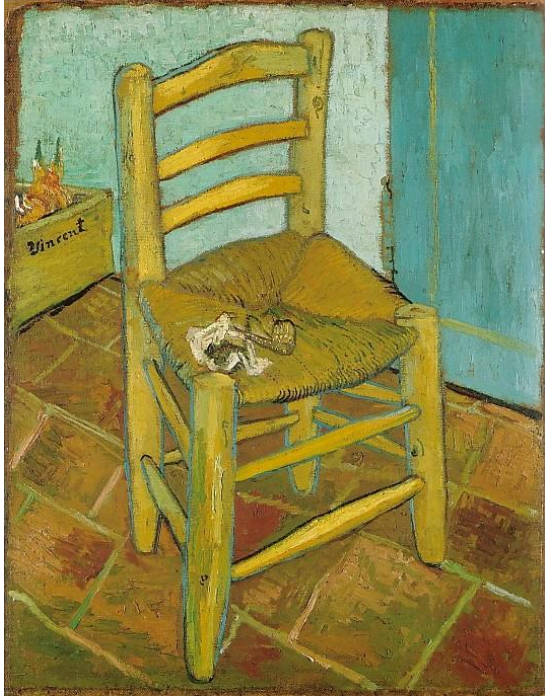
Temsil etme metafor kategorisini de içine alır. Dil ile anlamlar arasındaki karşılıklık olduğu kabul edilen metaforun işlevselliği temsil etme özelliğinden kaynaklanmaktadır (Aydın,1999:31). Temsil etmenin bir tür benzemeyen benzeşim ilişkisi kurduğu düşünülürse metaforun da benzemek ama onun gibi olmamak (Eagleton,1996:.20) işleviyle yakından ilgili olduğu söylenebilir. İmgeler sözcüklerin basit karşılıkları değildir, çoğu zaman sözcüklerden çok daha fazlasıdır. Sanatçılar bir bilgiyi ya da anlamı bir yerden başka bir yere taşımaktan çok işledikleri malzemeyi dönüştürürler. Bu nedenledir ki imgeler yalnızca zihne değil aynı zamanda bedene, düşünceye, duygulara hitap eder. Bu gösterir ki “her imge belli

bir görme tarzını somutlar” (Berger,2013:10) yani temsili metaforlar; tarihsel, toplumsal ve kültürel açıdan kendilerine özgü olan birbirleriyle çekişen ve çelişen görme tarzlarını somutlar. R.Leppert; İmgenin görebileceğimiz şeyleri göreceğimiz bir yer bir keşif alanı, gezilecek bir yer veya ziyaret edilmeye değer bir mekan gibi daima görmeden bıraktığımız bir şeyler kaldığını ve içine hep yeniden dönülmeyi hakeden bir mekan olduğunu belirtir (Leppert, 2009:19-21). Gösterme anlamlandırma pratiği olarak sonu olmayan bu başlangıç metaforik ifadenin çok anlamlılığı ve sürekliliğiyle ilgilidir.

Temsilin hem metafor hem de simge kategorilerini içermesi nedeniyle plastik dilde metafor ve sembolik anlatımın birbiriyle karıştırıldığı gözlemlenmiştir. Araştırma kapsamında pek çok imgenin metafor mu yoksa simge mi olduğu konusunda net ayrımlar yapılamadığı görülmüştür. Aynı imgenin eş zamanlı olarak bir çok anlam kümesini harekete geçirdiği düşünülürse bu türden bir geçişliliğin normal olduğu düşünülebilir. Dolayısıyla imgelere dair yapılan yorumlar, bu geçişliliği taşısa da imgelerin metaforik seslenişleri ve nasıl temsil işlevi gördüğü incelenmeye çalışılmıştır.

Nesnelerin simgesel ve tarihsel anlamları zaman içinde değişime uğradığından bizi çevreleyen her şeyi tek biçimli olmayan estetik biçimler yayılması olarak algılarız. Modernizmde maddi değişmezliğin metaforu olan bir nesne, postmodern çağda teknolojik üretimin onları mahkum ettiği bir anlamsızlaştırma sürecine tabi olur. Temsili bir metafor olarak ele alınan “sandalye” nesnesi “yalnızca bir nesne, makine yapımı, el yapımı bir ürün değil, daha çok bir ilişki ögesi, onun niteliğini belirleyen işlev ve bağlantıların bir karşılaşma noktasıdır” (Francalanci, 2006:95).

Sandalye sanat yapıtında nadiren gösteriş amacıyla ayrı konur, ayrı konulmuş sandalye bir hastalığın simgesi ve belirtisidir. Üzerine bir pipo, bir gazete, bir eldiven, bir çorap konur: Van Gough, Picasso, Dali, Magritte; biçimsel ve biçimsel estetiklerinden kurtulup sanata atılan bir sandalyeler tarihi. Gerçekten de sandalye yokluğu oynar; sonsuz bir vücut bekleyişinde olan sandalye, o olmazsa işlevinden yoksun kalır (Francalanci, 2006:93-94).

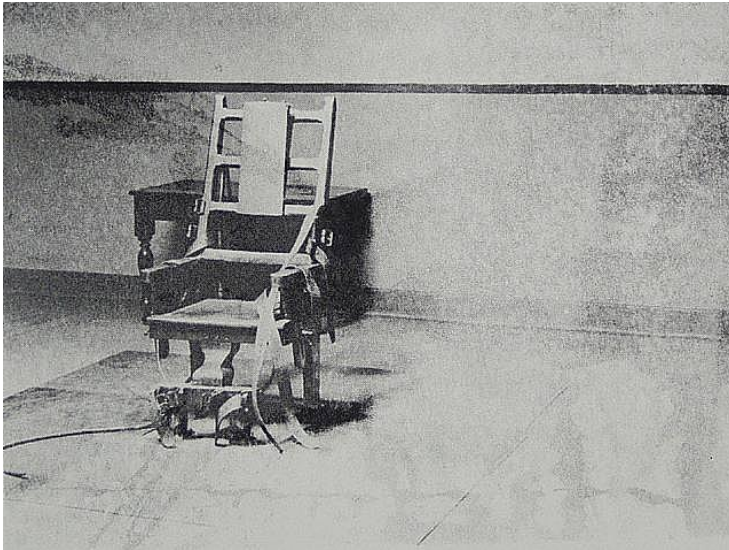


Resim 3.3.1.1. Vincent Van Gough, Sandalye ve Pipo, 1889



Resim 3.3.1.2. Vincent Van Gough, Gauguin's Chair, 1890,

Vincent Van Gogh'un Sandalye ve Pipo'su ve Gauguin'in Sandalyesi tabloları bir tablonun iki kanadı gibidirler. İki resim yan yana asıldıklarında sanki sandalyenin sahipleri karşılıklı sohbet edeceklermiş izlenimini verir. Van Gogh'un üzerinde piposu duran sandalyesindeki sazdan yaygısındaki dokumalar hürmetkarlık derecesinde bir özenle resmedilmiştir. On yedinci yüzyıl Hollanda'sında pek çok resimde nesneler, sanat eseri olma özellikleriyle yüceltilir hatta fetişleştirilir. Nesnelerin arkasındaki insanlar görünmez ne bireyselliklerinin bir önemi vardır ne de kimliklerinin. Van Gogh için önemli olan şey, bu ucuz sandalyenin kendisi değil sandalyeyi kullanan kişinin piposundan ve tütün kesesinden hemen fark edilmesidir. Bir nesne olarak sandalyenin önemini üzerine oturan insan belirler. Diğer kanattaki Gauguin'in sandalyesinde duran iki kitap ve yanan bir mum; Gauguin'in sandalyesinden kısa bir an önce kalkmış izlenimini veriyor (Leppert, 2009:105). Bu iki resim birlikte düşünüldüğünde iki ayrı kişinin metaforu olması dışında ikisi arasındaki toplumsal ilişkiye de bir gönderme yapmaktadır. Sandalyenin sıradan maddeselliği, Van Gogh ile Gauguin'in dostluklarının bir metaforuna dönüşmüştür.



Resim 3.3.1.3. Andy Warhol, Büyük Elektrikli Sandalye, 1967, tuval üzerine akrilik ve serigrafik enamel boya, 137,2,x188 cm

Andy Warhol'un *Büyük Elektrikli Sandalye*'sini Leppert hem özel hem de kamusal olarak nitelendirmiştir. Leppert elektrikli sandalyenin yalnızca kurbanın ve yalnızca idamı izleyenlerin gördüğü bir nesne olmasında dolayı özel; devletin uygulnadığı bir cezanın klişeleşmiş bir ikon olmasında dolayı da kamusal olduğunu belirtmiştir (Leppert, 2009:107). Sandalye idare ve otoritenin bir göstergesi iken Warhol'un sandalyesinde iktidar sandalyeden geçen elektrik akımına aittir. Burdaki sandalye imgesi; ölümcül ve tehdidkar bir güç alanını öne çıkarır. Warhol'un sandalyesi; Van Gogh'un ki gibi insani sıcak bir iletişimden yoksun olarak kamusal, toplumsal ve siyasal sorunlara işaret etmektedir. *Büyük Elektrikli Sandalye* insani söylemi tamamen susturan bir silahtır.

Temsil metaforlarının en vurucu örneklerini sinema sanatında da görmek mümkündür. Özellikle Andrei Tarkovsky, kullandığı imgelerle yeni bir dünyanın inşasının ipuçlarını verir. Filmlerinde geçmişe duyduğu özlemle, en can alıcı noktalara parmak basarak geçmişini yeniden inşa etmeye çalışan Andrei Tarkovsky köksüzleşmenin sinemacısıdır. 12 Mayıs 1983 tarihinde Harve Guibert ile yaptığı söyleşide “metafor imgedir” der. Onun imgesi temsil ettiği dünyayla aynı özellikleri taşır ve figür olarak adlandırdığı şeydir.



Resim 3.3.1.4. Andrei Tarkovsky, İz Sürücü, 1980

Tarkovsky “sanatçı gerçeğin simgesi üzerinden hakikati dile getirir” der (Farago, 2013:231-232). Bir Rus olan sanatçı, totaliter bir rejimle eli kolu bağlanan ülkesinin antropolojik felaketini, sayısız insanın ruhunda ve bedeninde gerçekleşen yıkımı bir şekilde kaydetmek istemiştir. Bu yeni insanlığın Tarkovsky için hayata bağlanacağı tüm damarları kesildiğinden “Stalker” filminde sanatçı geçmişe döner ve hayat damarlarını onarmaya çalışır. Eğer tarih yaşanan korkunç bir düşüşü içeriyorsa, insanlığa yakışır bir tarih yaratmak için temel tinsel ve ahlaki değerleri yeniden gün ışığına çıkarmak gerekir. Stalker’da imgeler yolunu kaybettikten sonra yeniden yolunu bulmak için kaynağa dönüşün metaforunu oluşturur. Doğrusal ve her türlü nihai anlamdan yoksun imgeler, okuyucu için derin ve yaratıcı bir seyrir gerektirir.

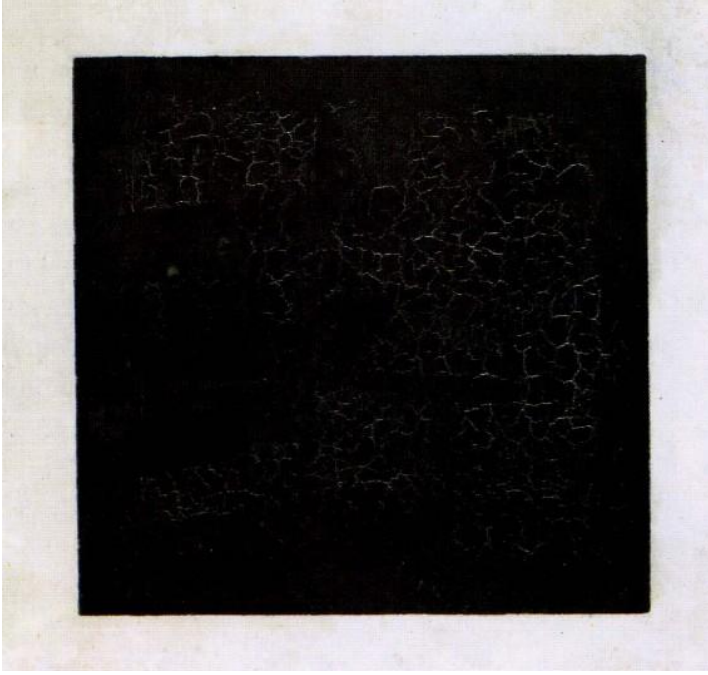
Tarkovsky’nin diğer filmlerinde olduğu gibi Stalker’da da sessiz bir biçimde gerçekleşen temaşa tabloya dönüşür. Eserlerinde önemli bir yer tutan suyun rolü sorulduğunda Tarkovsky şöyle cevap verir: “Bu sorunları tıpkı ressamalar gibi ele aldık, bana göre en önemli imge ışıktır” (2013:233). Sözcüklerle değilde ışıkla konuşan Tarkovsky, ikonların ressamı olarak kabul edilmiştir. Ölü doğa, sessiz yaşamlar, dünyanın maddeselliği içerisindeki karanlık ve anlaşılmaz işaretler olarak kaydedilen nesneler; totaliter dünyanın donuk ve düşkırıci doğurganlığından kurtarılanın metaforlarıdır.

Tarkovsky düşkünlüğü anlatan bir sinemacıdır: Bu etik ve tinsel bir kavramdır ve salt zamana ve tarihe dair olan çöküş kavramından daha ağır bir anlama sahiptir. İmge teolojisinin altında yatan Platonculuk aracılığıyla Tarkovsky, özcü yani normatif bir düşünceyi yeniden gündeme getirmektedir. Varoluş özü cisimleştirme eğilimindedir ve yaşama yön vermesi gereken şey, özümüzdeki anlamın keşfedilmesidir (2013:238).

Stalker filminde iz sürücünün takip ettiği yol hakikatin klavuzluk ettiği yolun metaforudur. İz sürücünün keşfettiği iç karartıcı koyu renkler Tarkovsk’nin sanatındaki ifadeyi güçlendiren etkilere. Tarkovsky, filmlerinde nihai varlığı asla görünür kılmaz fakat belli belirsiz işaretlerle varlığını hissettirir. Tinsel olanı varoluş olarak sunmaktadır ki zaten ruh, aşkın bir gerçekliğin metaforudur. Tarkovsky insana ait olanı yeniden biçimlendirmek ve bozulan çehreyi eski haline döndürmek

amacıyla kökene inme isteği, Malevitch'in siyah karesi ile ilginç bir yakınlık gösterir. Malevitch gibi Tarkovsky de belli bir hiçlik, arınma deneyimini metaforunu oluşturur. Fakat buradaki hiçlik; bir eksiklikten ziyade bir tamamlanmadır.

“Hiçbir şey fani değildir. Bu sadece vücutlar için değil fikirler için de geçerlidir. Bilinçli ya da bilinçsiz insanların içinde bir sembol başka bir formda yeniden doğacaktır.”
K.Malevich



Resim 3.3.1.5. Kazimir Malevich, Siyah Kare, 1915

Malevich bir Hristiyan mistiği olmasının da etkisiyle sanatın; siyasal, faydacı ya da toplumsal amaçlarla ilgili düşüncelerden kurtulmuş, bağımsız bir tinsel faaliyet olduğuna inanıyordu; bu mistik 'his' ya da 'sezgi' en etkili olarak, resmin temel bileşenleriyle saflaşmış form ve renk ile yansıtılabilirdi. Malevich'in dünyasında, doğadaki veya daha önceden resim sanatına konu olmuş bazı geometrik şekillerin çok daha farklı bir anlamı vardı. Özellikle karenin yayılmış olduğu çizgisel boşluk, dairesel olanın da uzay aleminin de üstünde bir yere sahipti. (Dembsey,2007:12). Bu anlamda “Siyah Kare”; maddenin gösterişinin, hareketin ve dinamizmin hiçlikte yok olduğu, gerçekliğin, sınırsız bir uzayın ve madde ötesi bir dünyanın metaforudur. Malevich'in suprematizmi; sanatı

geçmişten, kiliseden ve devletin egemenliğinden kurtarıp, eskide kalmış tüm sistemleri yıkıp yok eden sıfırdan ve hiçten başlayan yeni bir dünya kurar. Bu sanatta sezgiler belirleyici faktördür, Malevich'in nesnesiz dünyası ile yeni sanatın saflığı üstlenilir.

1915 yılının Aralık ayında Pentrograd'da ki son fütürist sergide "Siyah Kare"yi ilk kez sergiler. Siyah gecenin ışığıdır; fiziksel ışıktan yoksun olan fakat bütün mitlerin büyük yalvaçlar olarak bahsettiği kişilerin yani körlerin ışığıdır. Dua eden kişinin ışığıdır aynı zamanda ki dua eden kişi ruhunun derinliklerine dalabilmek için gözlerini kapatır. Malevitch'in Siyah Karesini de böyle düşünmek gerekir: "Modern resimli dua" (Farago,2011:222). "Nesnelerden sıyrılmak, evrene ve özgürlüğe açılmaktır. Bireysel ayrıcalıkların, bencilliklerin, çıkarıcılığın, haksızlıkların silindiği hiçlikte istekler susar ve insan kozmik titreşimlerin ürpertiyle sarsılır"³ Malevitch'e göre duyusal, kavramsal ya da imgeleme dayalı her türden bilgi, düşünceyi hedefinden saptırmıştır ve bu bilgilerin yeniden öğrenilmesi gerekir. Malevitch'in önerdiği şey, pratik akıl ile sezgisel aklın birbirine bağlı olduğu ve formların yaratıcı birlik içinde kaybolduğu son noktadır. "Cisimsiz ve kavranabilir olana tırmanış, duyumsanabilir formlar olan maddileştirici eklentiler ortadan kaldırılarak gerçekleştirilir" (Farago,2011:220). Bu daha açık bir gerçeğin sezilmesine ve üstün ontolojik bir düzeye geçişi sağlar.

Dadaizmin etkisi ile gelişen Gerçeküstücülük akımı bireyin duygu, düşünce ve bilinçaltını sanata yansıtmasına olanak tanımıştır. Yaşanan savaşlar, bireyin silikleşmesi ve kartezyen akıl ile öznenin anlamını yitirmesi Gerçeküstücü akımda simgeler aracılığıyla toplumsal gerçeklikleri ya da bireyin bilinçaltını resmetmesi sanat anlayışı haline gelmiştir. Freud'un ve Jung'un psikanalitik kuramlarına dayanarak açıklanmaya çalışılan bu sembolik ifadeler,bilinçaltının yansımaları olan bilinç akışı ve düşsel fanteziler, arzunun etkinliği, bireyin yeniden keşfidir (Hodge, 2008:168). Gerçeküstücü imgelerdeki metaforlar bazen Freudyen bazen ise Jung vari biçimlerde okunmaya müsait bir biçime bürünmüşlerdir. Gerçeküstücülüğün en etkin isimlerinden S.Dali akımı şöyle açıklar:

³ <http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR§ionID=1&articleID=533&bhcp=1>

En küçük bir mekanik işlev görmeye elverişli olan bu nesneler, bilinçdışı edimlerin gerçekleştirilmesinden kaynaklanabilecek hayaller ve tasarımlar üstünde temellenir. (...) İncelenen her durumda, bu edimler açıkça belirgin olan erotik fantazilere ve arzulara denk düşer. Bu arzuların somutlaşması, yerine geçme ve eğretilme yoluyla nesneleştirme biçimleri, simgesel olarak gerçekleşmeleri cinsel sapkınlığın örnek sürecini oluşturur; bu süreç her bakımdan şiirsel olgu sürecine benzer. Müzeler, kısa sürede, nesnelerle dolup taşacak; bu nesneler, yararsızlık büyüklükleri ve kapladıkları yer yüzünden, çöllerde onları içine alacak özel kulelerin yapılmasını zorunlu kılacak. Bu kulelerin kapıları ustaca silinip gidecek ve yerlerinde musluğundan gerçek sütün sürekli olarak akacağı bir çeşme yıl alacak; bu süt de kızgın kum tarafından açgözlülükle emilecek. Bilginin bu çağında ekmek kabukları insanların madeni ayakkabıları da ezilecek, sonra da kirletilecek ve mürekkebe bulanacak. Beynin kültürü arzusunun kültürüyle özdeşleşecek” (Batur, 2007:340).

Metaforik imgelerin daha karışık ve girift bir hal aldığı gerçeküstücülükte klasik bedenin tamamlanmışlığı yıkması, irrasyonel boyut olarak nitelendirilen bilinçaltını görünür hale getirmesi ile sanat tarihinde ayrıcalıklı bir yere oturması sözkonusu olmaktadır. 1960’lar boyunca devam eden ve sanat üretiminin temel karakteri olan duyumsal/sezgisel tavır, son yirmi yılda kavramsal fotoğrafla beraber yeniden önem kazanmıştır. Nesneyi olabildiğince az kullanarak ide ve fikir geliştirmeyi daha çok önemseyen kavramsal sanat, tarihsel süreç içerisinde fotoğrafla eş zamanlı olarak ilerlemektedir. 1960’ların sanat ve fotoğraf ilişkisini inceleyen Krauss’a göre fotoğraf, sanatla temel bir dönüşümü sağlarken aynı zamanda belgeleme işlevini de yerine getirmektedir (Krauss,2009:59). Yazı ve görselliğin iç içe bulunduğu fotoğraf heterojen bir yapıdaydı ve bu heterojenlik metaforik anlatımı da beraberinde getirmiştir.



Resim 3.3.1.6. Macku Michal, Untitled Gelage 5 ,Jelaj Tekniği, 1989

Kavramsal fotoğraf sanatçılarından Macku Michal'in Untitled Gelage 5 isimli fotoğrafı Jelaj tekniğinde yani basım aşamasında fotoğrafın belli bölümlerinin kazınmasıyla gerçekleştirilmiştir. Michal genellikle fotoğraflarında kendi bedeni kullanmakta ve çeşitli yollarla bu bütünsel beden algılayışını bozup deforme ederek, bedeni yapı sökümüne uğratmaktadır. Sanatçı bedeni, insanın iç uzamı ve ruhsal mekanı ile dış dünya arasında bir köprü gibi görmektedir. Ona göre beden, iç varlığın fiziksel ve somut dışavurumudur. Sanatçı dış dünya ile iç varlığı arasındaki en yakın fiziksel şey olan bedenini azaltmaya çalışmaktadır. Bazı mistik düşüncelere göre beden hakikate ulaşmada bir engel gibi görülmektedir. Fotoğrafta yüzün yırtılması eylemi bu duruma işaret etmektedir. Görüntüdeki insanın kendi yüzünü yırtması sanki bir yerden kaçmak ve varlık engelini ortadan kaldırma çabasıdır. İçsel olan dıştaki katmanı yırtarak açığa çıkmaya çalışmaktadır. Böylelikle iç ve dıştaki katmanlar yer değiştirmiştir. Varlık ve hiçlik, düzen ve düzensizlik, bilinen ve bilinmeyen hatları muğlâklaşırken, varlık eşiğinin aşılması hali başka ve yeni türlerin oluşumuna da ön ayak olmaktadır (Alanka, 2012:180-181). Michal'in bedenini yani fiziksel varlığını yırtması varlığın dayatmasına karşı bir başkaldırının metaforudur.

Metaforik yaklaşımın, beden ile ilişkili anlamsal içerikleri harekete geçirmekte kullanılması sıkça rastlanan bir durumdur. Ancak 1960'lara değin kadın bedenini temsil eden çoğu sanat yapıtı kadınlar tarafından üretilmemiştir. Feminist temelli eleştirel yaklaşımların gündeme gelmesiyle sorgulanmaya başlanan görsel üretimler, özne ile temsil arasındaki ilişkinin çözümlenmesine yol açmıştır. Ahu Antmen ülkemizdeki bu çözülme sürecini "Kimlikli Bedenler" isimli kitabında; kadın sanatçıların kendi deneyimlerini temsil etme hakkının en belirgin yolunu, parodik postmodern temsil biçimlerini simgesel olarak sahiplenmeleriyle mümkün olduğunu açıklar.



Resim 3.3.1.7. Tülay Tura Börtecene, Kompozisyon, tuval üzerine yağlıboya, 120x100cm

1980'lerin baskı dolu durgunluğu süresince olgunluk dönemlerine erişen kadın sanatçıların ortak noktası, bireysel ruh hallerinin yansımalarını sunmaları, özgün bir resimsel dil arayışını bütün başka unsurların önüne koymalarıydı. Öte yandan bu kadınların yapıtlarında yer yer, Barry ve Flitterman-Lewis "kadınlık mitolojisi" olarak adlandırdığı özelliklere de rastlamak mümkündür; bunlar, figürün ön planda olması, beden temsillerine ağırlık verilmesi, mistizm ve ritüellere yönelik belirgin bir ilginin hissedilmesi özelliklere duygulara hitap eden bir duygu yoğunluğu gibi unsurlardır. Neş'e Erdok'un otoportrelerinde hissedilen içsel ıstırap halinde, Nevhiz Tanyeli'nin resim yüzeyindeki tırmalanmış deri etkisinde, Bilge Alkor'un karanlık sahnelerinde, Tülay Tura Börtecene'nin bilinçaltı manzaralarında, Jale

Erzen'in ruhsal bir girdabı duyuran figürlerinde, Tomur Atagök'ün kadın imgesine yüklenen anlamları sorgulayan biçimsel arayışlarında, Fatma Tülin Öztürk'ün bedeninin ayrıntılarına odaklanan ve tüm bastırılmışlığına rağmen yoğun bir dışavurumcu enerjiyle dolu soyutlanmış yüzeylerinde kadın bedenine yönelik bir ilgi hissedilir, ifade beden üzerine yüklenir (Antmen,2013:128-129).



Resim 3.3.1.8.Tomur Atagök,Madonna, 1990

Metaforun çok anlamlı yapısı; endüstri ile doğa, mantık ile eylem arasındaki ilişkiyi kurabilmesinden, imge ile gerçeğin, gündelik ikon ile resmin, günümüz ile geleceğin, özel olan ile kavramsal olanın diyalektik birlikteliğini sağlayabilmesinden kaynaklanır. David Newman, Katie McNeely'nin işlerini değerlendirirken doğa ve kültür arasındaki diyalektik ilişkiye değinerek kültürün ikinci doğa haline geldiğini, sanatçının heykellerinde “doğa ve kültür arasındaki mümkün yapısal ilişkilerin oluş halinde ya da yokluk içinde metaforlaştırılmış olarak sunulduğunu” belirtir (Newman,1998:3). Metaforlar özel imge ya da nesneler aracılığı ile de yaratılabilirler. Hans Bellmer ve Cindy Sherman gibi bir çok sanatçı, sanatta bireyselliğin anlaşılması için ve bireyin gelişiminde önemli kültürel işlevler yüklenen oyuncak bebekleri kullanmışlardır. Bu oyuncak bebeklerin “sanatta bireysel kimlik açısından insan oluşun evrensel anlamı üzerinde düşünmek için bir metafor olarak işlev gördüklerine” dikkat çekilmektedir (Curtis, 1993:



Resim 3.3.1.9.Cindy Cherman, İsimsiz, 1992

Metoforun karşıt veya uzak nitelikleri birleştirerek aynı potada eritme özelliği 1960'lar da ortaya çıkan Yoksul Sanat akımında vücut bulmuştur. Yoksul Sanat sanatçılarının, doğadaki her türlü biyolojik ve coğrafik olguları bir araya getirebilme güçleri kullandıkları doğal malzemelerden kaynaklanmaktadır. Akımın sözcüsü Germona Celant, tek sesli, tek yönlü minimalist anlayıştan sıyrılmış olan bu akım için metaforik ifadenin yeniden güçlendiği bir dönem boyunca, Yoksul Sanat sanatçılarının bir çıkış yolu aradıklarını söyler. Celant'a göre Yoksul Sanat, endüstri ile doğa, endüstriyel enerji ile insan enerjisi, mantık ile eylem arasındaki ilişkinin karşıt niteliklerini ve oluş ile unsurlar arasındaki belirsizliği önemsemiştir. Yoksul Sanat'ın çok anlamlılığı ve belirsizliği; malzemelerin niteliğinden ve imge ile gerçeğin, ikon ile resmin, jest ile doğanın, günümüz ile geleceğin, özel ile kavramsal olanın diyalektik birlikteliğinden kaynaklanır (Celant,1994:56).



Resim 3.3.1.10. Giovanni Anselmo, İsimsiz,1968

Yoksul Sanat'ın önemli sanatçılarından olan Giovanni Anselmo doğanın ve doğa elamanlarının yalın görünümlerinden yararlanmaktadır. Doğaya her ortam ve koşul içerisinde yaklaşıp aynı zamanda uzaklaşmayı seçen sanatçı, psikolojik gerçekleri duymayı ve duyumsatmayı amaç edinmiştir. Sanatçı, kullandığı objelere isim koyabilen ve kurguları hakkında düşünce üretebilen bir izleyiciden yanadır. Bu isimsiz çalışmasında, izleyicide üç değişik duygusal etki yaratan taş,karton ve pamuk kullanmaktadır. Giovanni Anselmo kutudan çıkan ve kutunun etrafına yayılan pamuğa vurgu yapmaktadır. Bütün bunlar izleyici üzerindeki etkiyi deneye açmaktan başka bir şey değildir (Eroğlu, 2001:10).

Değişim ve dönüşüm içinde olan doğa ve özellikle yirminci yüzyılda doğaya etki eden endüstriyel saldırı, bir metafor olarak Amerikalı sanatçıların çalışmalarında da yerini bulmuştur. Çağdaş Amerikan sanatında “yeryüzü” yalnızca estetik araştırmalar için verimli bir araç değil; sosyal, psikolojik, ve teknoloji bağlantılarını ifade edebilmek için metaforik bir araçtır. Yeryüzü bazı sanatçılar için, hayat- dönüşüm sistemini ifade ederken, bazıları için bir tarih deposu ve efsanedir. Ağaçlar, dağlar, nehirler ve gökyüzü; bu standart bileşenler sanatçı çalışmalarında yeni anlamlarla yeni katmanlar



Resim 3.3.1.11. Judy Pfaff, Karın Altı, 2010. Ameringer McEnery Yohe Galleri. 8 x 8 x 12m

Yeryüzünü sadece fiziksel bir sunum değil, bedenin ve psikolojik bir uzantısının metaforu olarak düşünen Juddy Pfaff yerleştirmelerinde su altını referans alır. Çalışmalarında ışıktan gölgeye, kütleden boşluğa olan bağlantının dinamiğini araştırır. Pfaff doğal evrenin parçalarını yansıtırken malzeme olarak; paslanmış yatak yayları, ekranlar, cam diskler, ağaç köklerini neşeli bir kaos içerisinde birleştirir (Friedman, 1995:15).

Metafor olarak yeryüzünün kabulü, sanatçıları doğaya daha derin ve yoğun olarak bağlanmaya ve yeryüzünün fiziksel ve sembolik dayanaklarını araştırmaya itmiştir. Bazıları yeryüzünü, atalardan kalma tarih ve efsanenin bir metaforu olarak görür.



Resim 3.3.1.12.Mark Tansey Uzmanlığın Üzerindeki Zafer, 1986

Mark Tansey hiç bulunmadığı yerleri çağrıştıran detaylı tablolar çizer. Bilmece gibi peyzajlar, klasik bir kompozisyonla resmedilmiştir. Tansey tabiat hakkındaki betimlemeleri belirsizdir. Resimlerdeki imgelerin her biri metaforik olarak yeni anlamlar ilave ederek yer değiştirir. Önceki imgelerle sınıflandırılarak başka bir şeye dönüşür. Modası geçmiş gibi görünen bu bu betimleme tekniği ve kompozisyonel yaklaşım, canlandırıcı ve daha kararlı bir çağdaşlık sergilemiştir (Friedman, 1995:27).

Judy Dater, Ana Mendieta gibi sanatçıların çalışmalarında oyuncu ve oyun, fotoğraf ve performans arasındaki sınırları zorlayarak sanatçı, doğayı kendisi işgal eder. Bu tip çalışmalarda doğa formdan ziyade madde olarak temsil edilir. Bütün sistemler etrafımızdaki maddeler, mekanikten ekolojik dünya görüşüne göre hareket eder. "Kozmolojide henüz hiçbir madde yok iken önceden bilinen bir şeye anlam verme görüşü hangi formdadır? Ruhtan maddeye mi erkekten kadına mı tanrıdan doğaya mı?" (Friedman, 1995:



Resim 3.3.1.13 Ana Mendiata, Verilen Yaşam, 1975, Fotoğraf Baskı



Resim 3.3.1.14 Joseph Beuys, Ölü Bir Yabani Tavşana Tabloları Nasıl Anlatmalı, 1965

İkinci dünya savaşı sonrası Avrupalı sanatçı Joseph Beuys; soğuk savaş döneminde, baskıcı rejimler tarafından simge olarak kabul edilen arılarla ilgili gönderimlerde bulunan performanslar gerçekleştirmiştir. İkinci dünya savaşı sırasında yaralanan sanatçıyı Tatarların içine sardığı keçe, henüz olgunlaşmamış

bir böceğin metaforu haline gelmiştir. Beuys bu maddeyi saplantılı bir şekilde bir çok işinde kullanmıştır. Bu keçeye sarılma durumu arı kovanındaki kurtçukların olgunlaştığı petek gözünde bulunan balmumuyla ilişkilendirmiştir. Ölü Bir Yabani Tavşana Tabloları Nasıl Anlatmalı(1965) başlıklı performansında Beuys; başı bal ve altın tozu ile kaplı bir biçimde üç saat boyunca ölü bir tavşana sanatsal yaratının anlamını açıklamıştır (Ramirez,2007:84-85). Beuys kafasını kapladığı bal ile birbirine yakın anlamları kıyaslamaktadır. Öncelikle bal; bitkiselden, hayvansala, hayvansaldan cansız maddeye cansız maddeden insana gıda biçiminde geçen ve değişik sistemler arasında transfer yapabilen bir üründür. Bunun sonucu olarak ta bal; mutlak bir düzen örneği sergileyen bir toplumun görüntüsünün metaforudur

Arı kovanı ve bal metaforunu kullanan sanatçılardan biri de Mark Thompson'dur. Thomsan'un 1976 da kristal bir küpten arı kovanı inşa etmeye başlamıştır. Sanatçı, hissetmek, görmek ve hepsinden öte duymak için, tasarımın alt tarafından bıraktığı açıklıktan başını uzatır. Sanatçı ihtiyacını görmesi için düzenlenen basit bir sandalye üzerine oturmuş ve ağzına bağlanan bir tüp yardımıyla sıvı gıdalar alarak üç hafata boyunca böyle yaşar. Thompson bu zaman sürecinde çektiği tüyler ürperten fotoğraflardan oluşan," tamamlanmamış" isimli bir film yaptı. Performansı izleyen, sanatçının arı kovanı içerisinde yaşadığı deneyime kaçınılmaz bir biçimde ortak olur ve kendini onunla özdeşleştirir. Arıların yaşam alanına girmek, sanatçının beyninin sürünün kalbiyle ilişki kurması, bütün bunlar yaşamın en saklı gizemlerine nüfuz etmek gibidir (Ramirez, 2007:88-89).



Resim 3.3.1.15. Mark Thomson, Arı Kovanında Yaşamak, 1979



Resim 3.3.1.16. Nil Yalter, Elbise, 2011, Enstalasyon

2011 yılında Viyana Galarie Hubert Winter’da Nil Yalter’in “Bellek Fragmanları” sergisi gerçekleşmiştir. Sergide yer alan “The AmbassaDRESS” adlı fotoğraf, desen ve bir video ile yerleştirmeden oluşan çalışma, metaforun oluşma aşamasında izleyici katkısına iyi bir örnektir. Burada yapıtın çeşitliliği, izleyicinin bakış açısının farklılaşmasına olanak tanıyan bir yaklaşımın ürünüdür.

Sanatçı izleyiciyi detaylara sürükler, görsel kompozisyonlar kurar, imgeler yoluyla anlam yaratılmasına teşvik eder. “The AmbassaDRESS” başlıklı çalışmanın merkezinde yer alan elbise kadın kimliğinin metaforudur. “Yalter bu çalışmasında izleyiciyi kesin addedilebilecek bir mıntıkaya hapsetmez. Bariz bir mesaj yoktur. Hikayeler, fragmanlar ve sanatçıya ait yorumun mesafesi tarafından özgürleştirilen izleyici vardır” (Yücel, 2011:37).

Dijital fotoğrafçılık ve resim sanatı arasındaki ilişkilerin artmasıyla resim, hızla çoğalan görüntü akışından etkilenmiştir. Manipülasyon ve metafor kullanarak görüntü sıkıştırma ve boya simülasyonu resme, her ne kadar soğuk ve sanal bir ifade katsa da daha güncel bir sıfat kazandırmıştır. Gelişen teknolojinin olanaklarından yararlanarak işlerini bilgisayar üzerinden geliştiren Julian Opie, çalışmalarına içinden hızla geçmekte olduğumuz dünyanın metaforunu yansıtmıştır. Seyahat ve hareket kavramlarını kendi araba kültürü çağrısı “Imagine you are driving” (Araba kullandığınızı hayal edin) ile güncelleştirmiştir.



Resim 3.3.1.18. Julian Opie, Sürüşünü Hayal Et, 1998

Opie bu çalışmasında, karayolu seyahatinde ulaşmaya çalıştığımız ufuk çizgisine doğru giderken içinde bulunduğumuz kapalı, hareketsiz, ağırlıksız ortamı iki boyuta indirgemıştır. Yolda giderken görmezden geldiğimiz yerleştirilmiş

işaretler ve metinler Opie'nin resminde de yoktur. Dünyayı ekrandan görmek çağdaş bir deneyim için özlü bir metafordur. De Kerchove; Opie gibi birçok sanatçının yeni metaforlar ve yeni ifade biçimleri aramalarını şöyle açıklamıştır: “Sanat yeni teknolojilerin kültür üzerinde yarattığı patlama etkisini dengeleyen bir karşıt güçtür. Sanat, kullanılan ve eleştirilen o teknolojinin metaforik yanıdır”(Tanni, 2001:2).



Resim 3.3.1.19. Sarkis, İkona, 2010

Metaforlar kimi durumlarda genel bir eğilimi, kimi durumlarda bazı nesnelerin ya da malzemelerin çoğul okumaya izin veren anlamsal içeriklerini nitelemekte kullanıldığı göze çarpmaktadır. 2000 yılında Necmi Sönmez, Sarkis'in Fransa'da ki sergisini değerlendirirken, sanatçının çalışmalarında kullandığı halı ve kilimlerin “algı boyutlarını genişletecek bir metafor olarak” devreye girdiğini belirtir. Bu halıların dünyamızın metaforu olup olmadığı konusunda Sarkis'in yorumunu aktarır; “Birbiriyle sorunları olan ülkeler ve etnik grupların metaforu oluyor. Mesala Çin halısıyla Tibet halısı yan yana Hindistan ve Pakistan halıları var yan yana”. Sönmez, halı ve kilimlerin ses ve video imgeleri ile yan yana gelince başka bir izlek ve anlam katmanının oluştuğuna dikkat çekerek birbirinden güzel halı ve kilimlerin “hazır çağrışımları” betimlemek için değil yeni bir “anlam bütünlüğü” kuracak şekilde yan yana getirildiğini belirtir. (Sönmez, 2000:123)

2010 yılında Güncel Sanat Sergileri kapsamında küratörlüğünü Rene Block'un yaptığı Sarkis'in "Bir İkona" isimli sergisinde de girişte bulunan büyük ahşap bir sandığın içine yerleştirilmiş, yirmiki ayar altın varakla kaplanmış labirenti anımsatan bir evin maketi yer almaktadır. Sarkis, "İkona" adını verdiği bu maketiyle Çaylak sokaktaki evini metaforu olan, tıpkı bellekte saklı olanı ima eden, göçebe bir mekan oluşturmaktadır. Sanatçının kendi külliyyatının metaforu olan İkona'sın da kendi mekanından ve yaşadıklarından hareket etmiş ve onu başka bir duruma dönüştürmüştür.



Resim 3.3.1.20. Max Ernst, Yağmurdan Sonra Avrupa, 1940

Dada'nın ve Sürrealizmin önemli temsilcisi Max Ernst, II. Dünya Savaşı döneminin boğucu ve acı tedirginliğini 1940-1942 yılları arasında sığındığı ABD'de yaptığı "decalcoma-nia tekniğiyle (boyalı bir yüzeyi katlayarak ya da başka bir yüzeye bastırarak oluşturulan lekeler) Yağmurdan Sonra Avrupa resminde yansıtmıştır. Sanatçı II Dünya Savaşının yıkıcı tahribatını, doğal bir afetten sonra tabiatın yerli bir oluşuna benzetmiştir. Max Ernst, savaş sonrası can çekişen bir uygarlığın, toparlanıp toparlanmayacağı belli olmayan gövdesini resmetmiştir.

Avrupa'da yıkılan bir görünüm bir görünüm bütünü değildi yalnızca, orada birden fazla düş, proje, ütopya gelecek vaadi çökmüştü. Max Ernst'in tablosunun tabakaları arasından, onu ilk gördüğümde bu yana hemen hep hayaletler seçtim ben, kendi payıma: Zweigh'in Benjamin'in hatta Drieu la

Rochelle2in intiharlarına sürgün ve ölüm kayıtları karışıyordu o koyu puslu yüzeyin derinliklerinde (Batur, 1993:24).

Yirminci yüzyıldan itibaren görsel sanatlarda yeni klasikçi anlayışın edebi dilinden ve simgeciliğinden koparak, metaforik anlatımın daha heyecan verici bir seçenek olarak tercih edildiği gözlenmektedir. Ancak bu dönemde metaforun yaratılmasına imkan veren önemli bir unsur da yapıtlara verilen isimlerdir. Metaforun benzerlik kurma işlevinden yararlanan sanatçılar, bir biçime, o biçime ait olmayan özel bir isim vererek farklı anlamsal çağrışımları harekete geçirmeyi başarmışlardır. Çok yönlü algıya kapı aralan yapıtların isimleri, görsel sanatlarda metaforik ifadenin bir yönünü oluşturmaktadır. Metaforun temelde yazınsal bir dil olmasının da etkisiyle gerçekleşen bu durum, günümüz çalışmalarında da kendini göstermektedir



Resim 3.3.1.21. Qiu iu Jie, Mao'nun Portresi, 2007, kağıt üzerine karakalem, 250 x 168 cm

Qiu'nun Mao'nun portresi adlı çalışması bir kelime oyunudur. Mao Çince kedi anlamındadır. İlk okunduğunda bir kelime oyununu akla getiren bu çalışma

daha derin bir bağlamda ele alındığında farklı çağrışımları açığa çıkarır. Geleneksel Çin resim sanatında kedi imgesinin özel bir yeri vardır. Genellikle kedi, uzun yaşamı ya da ölümü temsil ederken kelebek imgesi ile kullanıldığında kutsanma yerine geçer. Sang Hanedanı'na ait pastoral detaylar ve kaligrafik yazılarla yazılmış bu üst düzey çalışmada Qiu, doğu felsefecilerinin güzellik ve bilgelik anlayışından ve batı ressamlarının küçük popülizminden ilham alır tıpkı Cassius Coolidge'nin "poker oynayan köpekler" çalışmasındaki gibi. Yüzdeki değerler son derece sürreal görünmesine rağmen, her bir görsel ipucu Doğu ve Batı estetiğiyle birleştirilerek deşifre edilmiştir. Sanatçının bu üslupların zıtlığını kullanabilme bilgisi, kültürel gelgitlerle ilgili kimliğe ait sorularla oynayabilmesine izin verir. İnsan vücudu üzerine yerleştirilmiş bir kedi kafası Mao Zedong'u temsil eder. Qiu diğer kompozisyonlarında da melez figürler kullanarak, politik güç konularına odaklanır. Doğu ve Batı'dan gelen kült figürleri yan yana konumlandırmak, sanatçının önemli bir özelliğidir. Özenle kağıt üzerine kurşun kalemle resmedilmiş bu eser, Qiu'nun içten saygısını baştan çıkarıcı bir sürrealist vizyon ile sunmaktadır⁴.

Doğu ve Batının kültürel öğelerini, malzeme, form ve anlamsal açıdan disiplinler arası bir sezgisellikle birleştirebilen en önemli sanatçılardan biri de Anish Kapoor'dur. Kapoor'un yarı Hindu yarı Yahudi kökenli olup 1973 yılından beri de Londra'da yaşaması yapıtlarındaki birçok kültüre ait anlamsal hareket zenginliğinin kaynağını oluşturur. "Kapoor'un işlerinin bir çoğunda kavramsal çerçevesi soyut ve çok anlamlılık içerir. Bunlar simgesel ya da metaforik imgelerdir. Bu imgeler iç dış boşluk, aydınlık ve karanlık, rektum ve dışkıları gibi simgesel çağrışımlar yaparlar" (Ötgün, 2009:64). Kapoor'un *Bir Dağ Olarak Anne* yapıtında minimalist yalın bir ifadenin çoklu anlatım özelliklerine tanık oluruz. Yapıtın arkasındaki görseller, yapıtın oluşum aşamalarını göstermektedir. "Sanatçı yapıtın oluşum aşamalarını göstererek bir anlamda burada ve şimdi'nin önemine dikkat çekmektedir. Şimdi ve burada kavramları zamanda bir anı hem mekan hem de zihinsel olarak anımsatır" (Ötgün,2009:61). Ayrıca dağ biçimi

⁴ http://www.artpluralgallery.com/catalogue/doc_49515768/v1.8-web-ctlg-Qiu-Ji-ARP13.pdf

simgesel ve metaforik açıdan bir çok anlam kümesini harekete geçirir. Çoğunlukla vücudu simgeleyen dağ; kadın ve toprak, Hint kültüründe bereketi simgeler.

İnsanlığın kültürel kodları dağın, yerin ve gökyüzünün net ve açık anlamları ve dolaylı, dolaysız çağrışımlarıyla yüklüdür. Bu bağlamda dağa baktığımızda, imlenenin “yüksek bir yer” yani “olağanüstü bir evren olduğu” dikkati çeker. Kapoor’un yapıtlarının çoğu yaratıcılığın evrensel simgesi ve erotik zevklerin yatağı olarak kadın bedeniyle ilgilidir. Heykelin üzerindeki oyuklar ve boşluklar insan bedeninin içini anımsatır, bilinçdışının temel güçleriyle yüklü keşfetme arzusunu uyandırır. Kadının cinsel organlarına, çoklukla vajina ve dölyatağının yapısal görünümünü anımsatan biçimlere benzer. Hatta kapsayıcılık anlamında pigment tozunun verdiği etkiyle, dişiye işaret etmek için karşıtı olan penis, eril olanı andıran dikey biçimlerle verir ve bunu da organik-geometrik yapıda çözümler. Bu birliktelik Bir Dağ Olarak Anneyapıtında da görülmektedir (Ötgün,2009:63).



Resim 3.3.1.22. Anish Kapoor, Bir Dağ Olarak Anne, 1985, tahta, tutkallı alçı, ve toz boya, yerleştirme, (140x275cm) yükseklik 140 cm Minneapolis, Walker Art Center.

Kapoor’un bu çalışmasında kullanılan kırmızı rengin hangi anlama geldiğini çözümlemek zordur. Genellikle simgesel renkler kullanan Kapoor, sarıyı kırmızının tutkulu bir parçası gibi kullanabilir ve renklerinin psikolojik etkisinin

yanında mistik yanları da güçlüdür. *Bir Dağ Olarak Anne* yapıtındaki kırmızı bilinen herhangi bir şeyin kırmızı olmadığından yoruma açıktır. Kapoor da diğer birçok modern sanatçı gibi eserlerini bitmemişlik duygusu içinde sergilerken, yapıtlarının izleyiciyle tamamlanacağını düşünür.

Kapoor'a göre sanat, "kendi hakkımızdaki düşüncelerimize yaşam vermenin güçlü bir yoludur, hatta fiziksel ve tinsel varoluşumuzun ifade biçimidir" (Marco,1990). Tamamlayıcılık ve bütün olma anlayışını benimseyen sanatçı, biçimsel olarak organikliği de içinde barındıran geometrik formlara ve negatif alanla pozitif alanın birlikteliğine önem verir. Referanslarını ağaç, kan damarları, dağ, mağara, ateş, su, küre gibi doğal maddelerden alarak boşluk, bilinçsizlik, kapsayıcılık, tamamlayıcılık, saflık, doğum gibi kavramları ifade etmeye çalışır. Ancak . *Bir Dağ Olarak Anne* yapıtında olduğu gibi kendini çokta belirgin bir şekilde ortaya koymaz. Sanatçı ipuçlarını veren ve yeni anlamlar, metaforlar oluşturmak için izleyicisini yapıta davet eden biri olarak karşımıza çıkar.

Sanatsal ifadede doğa- kültür, sadelik-çokluk, iç- dış, yapay-doğal gibi karşıt unsurların birleştirilmesi temsil olarak metaforun çok anlamlılığını desteklemektedir. Metafor olarak ele alınan bir imgenin; çoğul okumalara yatkın olması sebebiyle ona kavram, ima, çağrışım kümeleri ile yaklaşılmalıdır. Metafordaki anlamların bir bağıntı olması ve bu bağıntıların her anlamı yeni bir anlamın içine alarak oluşması, metafor olarak ele alınan imgenin tam olarak çözülemeyeceğinin kanıtıdır.

3.3.2. Görsel Sanatlarda Biçim Dili Olarak Metafor

Bir şeye benzemeyen bir biçim yoktur ve olamaz: İnsanlık benzerlik kurmaya mahkumdur. Roland Barthes

Sanatsal ifadede temsil metaforlarının dışında görsel bir biçim dili olarak var olan metaforlar, birbirinden uzak gibi görünen iki veya daha fazla biçimin birbirini

çağrıştırması ile gerçekleşmektedir. Sanatsal ifadede benzerlik yoluyla oluşturulan bu metaforların algıyı etkileme biçimi, sinestetik ve fizyonomik algıyı uyarak, sezgisel ve çağrışımsal yaklaşımların devreye girmesi yoluyla gerçekleşir. Çağrışım unsurunun “hayatın zenginleşmesi olanaklarına yepyeni bir derinlik kazandırdığı” (Scheler, 1988:33) ve çağrışım olmadan “sanat yapmanın imkansızlaşacağı o zaman sanatçının tek seyircisinin kendisi olacağı” (Mesci,2000:15) gerçeği göz önünde bulundurulduğunda biçimsel metaforun önemi ortaya çıkmaktadır.

Gombrich *Sanat ve Yanılsama* adlı eserinde; benzerlik kurmanın bir biçimi başka bir biçime dönüştürme yetisinin tarih öncesi dönemlerden itibaren insanlarda doğuştan var olan bir eğilim olduğunu vurgular.

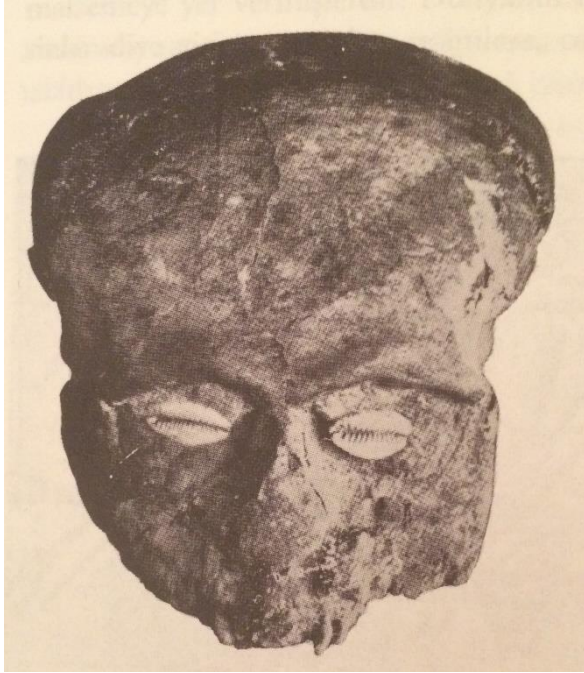
Bir insan yüzünü uzaktan da olsa andıran bir şey görüş alanımıza girdiği anda bunu fark edip herhangi bir tepki veririz. Yüksek ateş veya aşırı yorgunluk nedeniyle dikkatimizin azaldığı durumlarda duvar kağıtlarındaki bazı desenleri korkutucu veya alaylı suratlara benzetmemiz çoğumuzun yaşamış olduğu bir durumdur (Gombrich,1992:111).

İngiliz karikatür sanatçısı Fougasse düşünülebilecek türlü figür çalışmalarının içerisinde insan yüzleri seçmeye yönelik psikolojik eğilimimizi değerlendirmiştir. Sanatçı nesnel ve işlevsel bir mobilya üslubunu tanıtmayı amaçlayan bir propaganda için çizim yapmıştır Nesnel gözle bakıldığında Fougasse’ın sandalyesi ile insan fizyonomisi arasında herhangi bir benzerlik yok gibidir; ancak bu türden bütün sezdirmeleri algılayabilecek bir eğilimi içimizde doğuştan taşıdığımızdan böyle bir çizimde bir insan yüzünün saptanması rahatlıkla fark ede

Tıpkı bulutların biçimleri imgelemimize seslendiğinde birbirinden farklı nesneleri bulutlara benzettiğimiz gibi bazen bir insan yüzünü otomobile yansıtırız. Psikiyatride kullanılan Rorschach testi yani mürekkep lekelerinden oluşan resimler de buna bir örnektir. Aynı leke kimine göre kelebek kimine göre ise yarasa olarak yorumlanabilir. İnsanlık tarihi boyunca doğuştan gelen bu benzetme özelliği ilk kez yaklaşık 500 yıl önce Leone Battista Alberti tarafından dile getirilmiştir:

Öyle sanıyorum ki doğanın yaratılarını taklit etme çabasında olan sanatlar, şöyle oluşmuştur: İnsanoğlu günün birinde bir ağaç gövdesinde bir çamur topağında ya da başka doğal bir nesnede biraz değişiklik yapıldığında doğal bir nesneye şaşırtıcı ölçüde benzeyebilecek çizgiler bulmuştur. İnsanlar bir kez bunun ayırtına vardıldıktan sonra bazı eklemeler ve çıkarmlar aracılığıyla mutlak bir benzerliğin sağlanabilip sağlanamayacağını araştırmaya koyulmuşlardır. Sonuçta görünüşte doğrudan nesnenin yapısının gerektirdiği bu türeden eklemeler ve çıkarmalarla başka deyişle sınır çizgilerini veya yüzeyleri ekleyip çıkararak istediklerine erişmişler bundan da hoşlanmışlardır. İnsanoğlunun resim yapma isteği o günden başlayarak hızla gelişmiş ve sonunda insanoğlu malzeme rehber olabilecek hiçbir sezdirmeyi içermese bile, her şeyi taklit edebilecek konuma gelmiştir (Gombrich,1992:113).

Resim sanatı alanında ilk yapıtın nasıl oluştuğunu belirlemek mümkün değildir ancak Alberti'nin sanatın kaynağının benzetme güdüsüne dayandığını idda eden kuramı dikkate değerdir. Doğaya ait rastlantısal benzerliklerin; örneğin gökyüzündeki dağınık ışıklı noktalar arasında bir hayvan şeklinin saptanmasının, ilkel insanlar tarafından o hayvanın göğze hakim olduğu inancının yerleşmesinde etkisi olduğu söylenebilir. Bütün bu özdeşleştirmeler belli belirsiz benzerliklerden kaynaklanmış olabilir. İlkel insanlar modern insandan farklı olmaksızın korkularını ve umutlarını kendisiyle özdeşleştirme imkanı bulduğu her şeye benzetmesi doğal ve içgüdüsel bir davranıştır.



Resim 3.3.2.3. Eriha'dan model kafatası, M.ö. 6000

Eriha kazılarında bulunan bazı betimler 7000 yıl öncesine dayanmakta ve bilinen en eski portrelerdir. Burada bulunan kazılarda gerçek bir insan kafatası heykele dönüştürülmüştür. Gözleri çürümüş olan kafatasının yerine sanatçı, deniz salyangozu kabuklarını yapay göz olarak kullanmıştır (Gombrich,1992:117). Bu kabuklar başka bir bağlamda kullanıldığında cinsellik simgesi ya da ürekenlik anlamına gelebilirler. Ancak nesnenin, simge mi ya da betimleme mi olduğu onun uygulanış şekline göre değişim göstermektedir. Burada salyangoz kabuğu biçim olarak göze benzetilmiş ve metaforik olarak gözün yerine geçebilmiştir. Erihalı sanatçı salyangoz kabuğunun tıpatıp gözün yerine geçtiğini düşünmese de belli koşullar altında bir nesnenin başka bir nesneyi temsil edebileceğini keşfetmiştir. Metaforun önemi tarih öncesinin derinliklerine inildikçe öne çıkmaktadır.

Nesnelerin formunun elverdiği şekilde benzetmenin sınırsızlığını keşfeden sanatçılar çalışmalarında metaforu kullanarak algıda güçlü etkiler bırakabilmektedirler. On altıncı yüzyılda bu psikolojik özellikten yararlanan sanatçılardan bir de Pieter Bruegel'dir. Dulle Griet isimli tablosunda yuvarlak bir penceresi ve geniş bir kapısı olan bulunan bir ev, her şeyi yutan koca bir ağız

bulunan bir başa dönüşmektedir. Resimde doğalcı bir üslupla betimlenen kafanın, cehennemin ağzını betimlemesi bu izlenimi daha da güçlendirmektedir. Gombrich'e göre bu resimdeki metafor; öznel duyumsamamıza göre göze ağza veya alına ait olan nesneler sınıfını anatomik temel kavramların çok ötesine doğru genişlettiğimizi kanıtlamaktadır (Gombrich, 1992:111). Duygu düzeyinde bir pencereyi bir göz veya bir uçurumu koca bir ağız olarak duyumsamamız olasıdır. Metaforik olanın geniş kategorisi bu benzeşimsel çağrışımları arttırsa da aklımız resim ile gerçeklik arasında ayırıcı bir duvar koymaktan kendini alamaz.



Resim 3.3.2.4. Pieter Brueghel, Dulle Griet, 1562, tuval üzerine yağlıboya

On altıncı yüzyıl başlarında portrelerde, kişilerin yüzlerindeki belirgin özellikler benzetme veya yaklaştırma yoluyla resmedilmeye çalışılıyordu. Viyana ve Prag'da ki Habsburg Sarayında uzun yıllar saray ressamı olarak Hizmet vermiş olan Giuseppe Archimbold'nun çalışmaları bunun en iyi örneklerindendir.



Resim 3.3.2.5. Giuseppe Arcimboldo,1591,Vertums Olarak II. Rudolf, 68x56cm

Archimboldo'nun resimleri portreciliğin ana işlevini sorgulamamıza neden olmaktadır. Kişinin kim olduğundan ziyade ne olduğunu göstermeyi amaçlar gibidir. Resmin ismi sayesinde seyircisi tarafından kim olduğu belli olan portrede, kimliği oluşturulurken düz anlamdan kaçınıp yan anlama yönelinmiştir. II.Rudolf'un portresi Rudolf'un kendisinden bağımsız olarak kendisine ait işlevleri ve anlamları olan nesnelerin bir araya getirilmesiyle tanımlanmaktadır. Rudolf'un kamusal ve siyasal bir mesele olarak kimliğine dair olan bu portrede Archimboldo portre sürecini doğal seyrinden çıkararak bize şunu hatırlatmaktadır: "Temsil bir stratejinin görsel olarak canlandırılmasıdır" (Leppert, 2009:230). Genel portrecilik anlayışının çizgisine uymayan Archimboldo'nun resimleri bugün olduğu gibi o zaman için de radikal ve ileride duruyordu. Leppert Archimboldo 'nun başarısını büyük ölçüde yaratıcı bir alegoriyi tasavvur edebilme ve sıradan bir yansımadan ziyade simgesel bir biçimde bunu ortaya kayabilme yeteneğine bağlamıştır (Leppert,2009,s.231). Zamanın çok yaratıcı metaforlarından biri olan bu resimde II. Rudolf'un unsurları doğanın dinamizmi ve canlılığıyla örtüşmektedir. Archimboldo'nun bir başka eseri *Kütüphaneci* 'de de kütüphanecinin işiyle ilgili

nesnelerin bir arada kullanılarak resimin oluştuğunu görürüz. Burada sanatçının; akademik bir ukalalığı ön plana çıkarmak amacıyla adamın yüzünü ironik bir şekilde eşeğe benzettiği düşünülebilir.  zleyici üzerinde psikolojik (güldürücü) etkisinin yanında fiziksel de bir etkisi olan bu resimde gözlerimiz ve bedenimiz hareket halindedir.  zleyici gördüğünün ne olduğun anlama çabası içerisinde yakından bakıldığında resimi; birbiriyle yakından ilintili şeylerden oluşan bir yığına benzetebilir. Buradaki hedeflenen “birliği” yani “insan”ı hem metaforik hem de fiziksel bir gereklilikle biraz daha uzaklaştığımızda asıl resme bakarken algılayabiliyoruz. “Sözün kısıası Arcimboldo’nun resmi hareketli: Okuru hem yakından hem uzaktan bakmaya mecbur ediyor; bu şekilde ona, yakınlaşmak ya da uzaklaşmakla bir anlam yitimi olmayacağını ve imgeyle sürekli hayati bir ilişki içerisinde olacağını vaat ediyor” (Barthes, 1991:142). Ancak Archimboldo’nun resminde uzaklaştığı ve yakınlaştığı anlamın değiştiğini gördüğümüz şeyin yerinde durmadığını keşfederiz. Gördüğümüz şeyin kesin olduğuna inandığımız halde, metaforun ironik bir şekilde resime kattığı şey, kuşkulu ve etkileyici bir belirsizliktir.

Günümüz araba tasarımlarında farların biçimlerinin göz şekillerine benzetildiği ve tasarımcıların insan yüzüne ait ifadelerden yararlanarak araba  n yüzü modellerini oluşturduğu bilinen bir gerçektir. 1951 yılında Picasso *Habeş Maymunu* ve *Yavrusu* heykelini böyle bir benzerlikten yola çıkarak gerçekleştirmişti. Gombrich, Picasso’nun bu eseri oluştururken büyük bir olasılıkla çocuklarının dolabında bulduğu bir oyuncak otomobilden yararlanarak, otomobili maymuna dönüştürdüğünü idda etmektedir (Gombrich, 1992:112).



Resim 3.3.2.6. Pablo Picasso, Habeş Maymunu ve Yavrusu, 1951, Bronz

Picasso arabanın ön camıyla kaputundan bir hayvan yüzünün görünüşünü fark ederek bu buluşunu cesaretle uygulamıştır. Bu beklenmedik kullanımın insanlar üzerindeki etkisini Gombrich şöyle açıklamıştır:

Picasso'yu bu küçük otomobili bir maymunun kafasına dönüştürmek bakımından izlemekle kalmayıp, aynı zamanda yeni bir sınıflandırma ilkesini, yeni ve inandırıcı bir metaforu da öğrenmiş olmaktadır. Ve bir trafik sıkıştığında her tarafımızı otomobiller kuşattığında yolumuzu tıkayan arabalarda Picasso'nun maymunun yüzündeki kötücül gülümsemeyi görmemiz, rahatça gerçekleşebilecek bir olasılıktır (1992:112).

Gerçekte birbirinden çok ayrı olarak görünen görüntüler, nesneler ve imgeler aralarındaki salt algısal bir ilişkiye dayanılarak bir araya getirilir. Metafor yöntemiyle birleştirilen kavramların ve imgelerin birbirine yakınlık derecesi ne kadar az ise etkisi ve gerilimi de o denli güçlü olacaktır. Yine Picasso'nun 1942'de yaptığı "Boğa Başı" heykeli buna iyi bir örnek teşkil eder. Heykel, bir bisikletin direksiyonu ve oturağının birleştirilmesiyle oluşturulmuştur. Picasso birbirinden uzak görünen bisiklet nesnesini sanatsal bir enerjiyle boğa başına dönüştürmüş güçlü bir metafor oluşturmuştur "Bize birbiriyle bağıntısız gibi görünen bu imgeler çok daha büyük bir duygusal etki yaratır, çünkü onları birbirine bağlayan halkaları kavramaktan çok sezinleriz" (Thomsan, 1991:83).

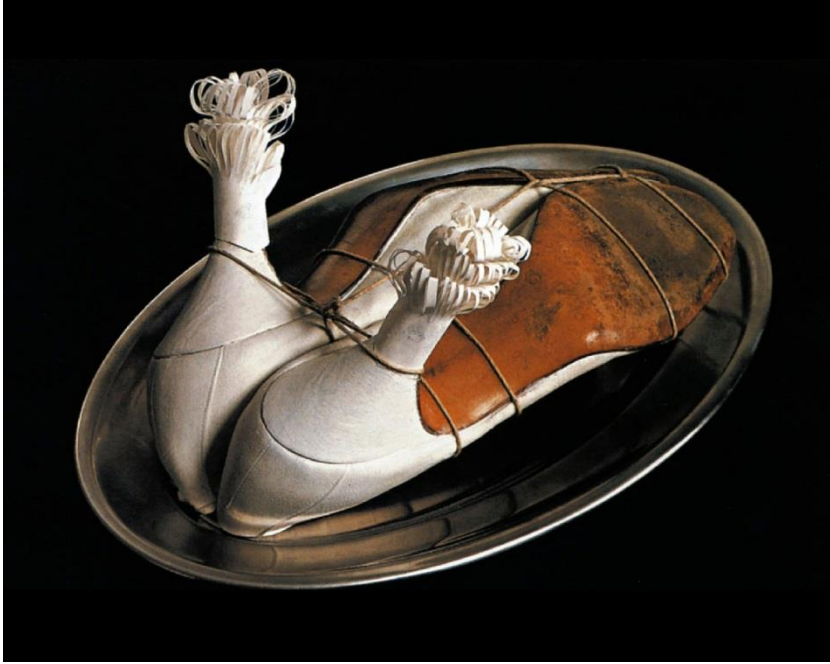


Resim 3.3.2.7. Pablo Picasso, Boğa Başı Heykeli, 1943

19. yüzyılda Gerçeküstücü ressamlar benzetmenin olanaklarından fazlasıyla yararlanmışlardır. Gerçeküstücü imgenin önemli bir yönü olan benzetim niteliği göndergesi olmayan bir temsil ve orijinali olmayan bir kopyadır. Micheal Foucault, Magritte üzerine yazdığı 1963 tarihli makalesinde geleneksel temsilin ayrıcalıklı koşullarının doğrulama ve benzerlik üzerine olduğunu, göndergenin gerçekliğine ait doğrulamanın imgenin ona benzerliği doğrultusundan yapılabileceğini açıklamıştır (Foster, 2011:124). Deleuze sanatta benzetim tekniğini şöyle tariflemiştir:

Benzetim, gözlemcinin hakim olamayacağı muazzam boyutlar derinlikler ve mesafelere işaret eder. Gözlemcinin benzerlik izlenimi edinmesi, bunları idare edememekten kaynaklanır. Benzetim kendi içinde ayrışık bakış açısını ihtiva eder ve izleyici kendi bakış açısına göre biçim değiştiren ve biçimsizleşen benzetimin parçası haline gelir. Kısacası benzetimin katlarında bir delirme süreci, bir sınırsızlık süreci gizlidir (2011:125).

1936 yılında Meret Oppenheim *Hemşirem* isimli çalışmasından Freud'un fetiş nesneler listesinde yer alan topuklu bayan ayakkabılarını ters çevirerek ve bağlayarak paketlenmiş ve yenmeye hazır pişmiş bir tavuğa dönüştürür. Sıradan bir ayakkabı nesnesini gerçeküstücü bir perspektifle yeniden anlatıma sunan Oppenheim bu çalışmada kadının toplumsal konumu, kadına bakış açısını ironik bir şekilde sorgular. Kadını temsil eden topuklu ayakkabı ile yenmeye hazır pişmiş tavuk arasında biçimsel metaforik bir bağ oluşturan Oppenheim, kadın bedeninin tüketime hazır bir yiyecek gibi algılanması konularını grift ve çok katmanlı bir anlamsal yapı oluşturarak gözler önüne se



Resim 3.3.2.8. Meret Oppenheim, Hemşirem, 1936

Gerçeküstücülüğün öncülerinden, eserlerinde eşine az rastlanır bir zihinsel beceriyi yansıtan Salvador Dali, yaşam döngüsünü ve içinde bulunduğu karmaşık durumu kendince kurduğu özel dünyada anlatır. Dali'nin önemli eserlerinden biri olan *Narkissos Metamorfozu* adlı tablosunda, Yunan mitolojisindeki Narkissos'un kendi gölgesine aşkını ve Tanrı'nın bu gölgeden nergis çiçeğinin tomurcuğunu çıkarmasını anlatır.

Uzaklaşan kara buluttaki deliğin altında ilkbaharın görünmez terazisi sallanmaktadır. Yeni nisan göğünde bunu ilkbaharda eriyen buzların betimlemesi izler. Narkissos buzlar eriyince dağların bembeyaz zirvesinden, içinden sipsivri, hem yumuşak hem sert, sayısız çiçekten mızrağın yükseldiği bir gölün kıyısında yuvarlanır; berrak ve tanrısal bir anatomiye sahip yeni yetme kendinden geçer, tam yansısında yitip gidecekken yumurta taşıyan elin morfolojik yankısında yeniden canlanır (Finkelstein,1998,s.6).



Resim 3.3.2.8. Narkissos'un Dönüşümü, 1937, tuval üzerine yağlıboya, 51.1x78.1 cm

Dali'nin en çok kullandığı formlardan biri olan yumurta, hayatın varlığının kabuğu kırıp dışarı çıkarak doğmanın metaforudur. Resimde sol taraftaki Narkissos figürü aynı zamanda kayaları andıran bir doku ile resmedilmiştir. Dali, dahiyane bir fikirle figürün formuna bazı eklemeler ve çıkartmalar yaparak yanında duran yumurta tutan bir ele dönüştürmüştür. Dali'nin Narkissos'un Dönüşümü eseri hem temsili hem biçimsel metafora örnek teşkil edebilecek eşsiz bir eserdir. Sağ taraftaki el Gala'yı sol taraftaki Narkissos figürü ise Dali'yi simgelemektedir. Bu yapıtta Narkissos, sudaki yansımasına bakmakta, onun hemen yanında onunla aynı boyutta bir elin içinde bir koza bulunmakta ve onun içinden de bir nergis çiçeği çıkmaktadır. Tablo çağdaş psikolojinin kuramsal katkılarıyla narsizmin, normal, insani bir olgu olarak kabul edilebilir halini açıklamaktadır. Bir anlamda narsisizm yok olmamış, bir çiçeğe dönüşerek insan ruhunun umudu olmuştur.

Dali'nin yakın arkadaşı İspanyol ressam Antoni Pitxot'un da eserlerinde sürrealist etkiler göze çarpma



Resim 3.3.2.9. Antoni Pitxot, Annelik, 1972

Pitxot, kayalaradan oluşan figürlerini yine mekan olarak kayaların üzerinde resimlemiştir. Figürün doğa ile iç içe geçme hali resime uzaktan bakıldığında figürün fark edilememesine neden olsa da yakınlaştıkça Archimboldo ‘nun resimlerinde olduğu gibi dönüşüm ve hareket izleyiciyi etkisi altına almaktadır.

Çağdaş sanat dünyasında Salvador Dali etkileri gözlemlenen sanatçılardan Rus ressam Vladimir Kush imgelerini doğal ve yapay biçimler arasındaki benzerlik ilişkisine dayanarak oluşturur. Sanatçı, sürrealist ressamlar arasında anılmasına rağmen kendi tarzını “metaforik realizm” olarak tanımlamaktadır. Onun ikonografilerini, gemiler, kelebek kanatları, deniz yaşamı, vahşi doğa, dağ manzaraları oluşturur. Kush’un ana motifleri arasında akan suların yanı sıra insan ve doğa birleşimi biçimler yer alır.



Resim 3.3.2.10. Vladimir Kush, Düş Yakalayıcı, tuval üzerine baskı, 50 x 79 cm



Resim 3.3.2.11. Vladimir Kush, Ateş Dansı, 2001

Belçikalı ressam Rene Magritte'in resimlerinde de belirsizliği tercih eden tavrını daha çok inceledikçe bir gerçeküstücü değil bir kuram-tasarımcı olduğunu görürüz. Onun görsel elemanları sınıflandırmasında, dile hatta insan ve denine dair postmodern bir tavır bulmak mümkündür. Magritte'in nesneleri yerinde olmayan bir düzenleme durumuna sokarak dili resim yüzeyinde belirsizleştirmeye çalıştığı bilinir. Bunun bir benzerini bedendeki uzuvların yerini değiştirerek 1934'te yaptığı *Tecavüz* adlı resminde görürüz. Burada kadın bedenini metaforik bir

ifadeyle portreye dönüşmüştür. Magritte bazen bu anatomik biçim değiştirme işlemini ışık ve mekanı kullanarak gerçekleştirir. Bazen beden anatomik yok oluşa doğru gidecek kadar mekan tesirinde gösterilmiştir. Bunun yanında çağdaşlarından Max Erns'ün yaptığı gibi beden parçalarını ve terzi modellerini birer simge olarak resmine yerleştirmiştir.



Resim 3.3.2.12. Rene Magritte, Tecavüz, 1934

Magritte'in görsel metafora bu kadar eğilmesi ve biçimden şüphe etmesi ya da bunu sağlayacak verileri sunması tanımlanamayan beden ya da nesne üzerinden sona erişin yolunu açar. “Batı'nın modern felsefede dilsel organizasyondan şüphe etmeye başlaması gibi, onun resimlerinde de beden, fiziksel varlığından ayrılıp organları dahi yerli yerinde olmadan bozuk yapısına dikkat çeker” (Yıldırım, 2008:107).

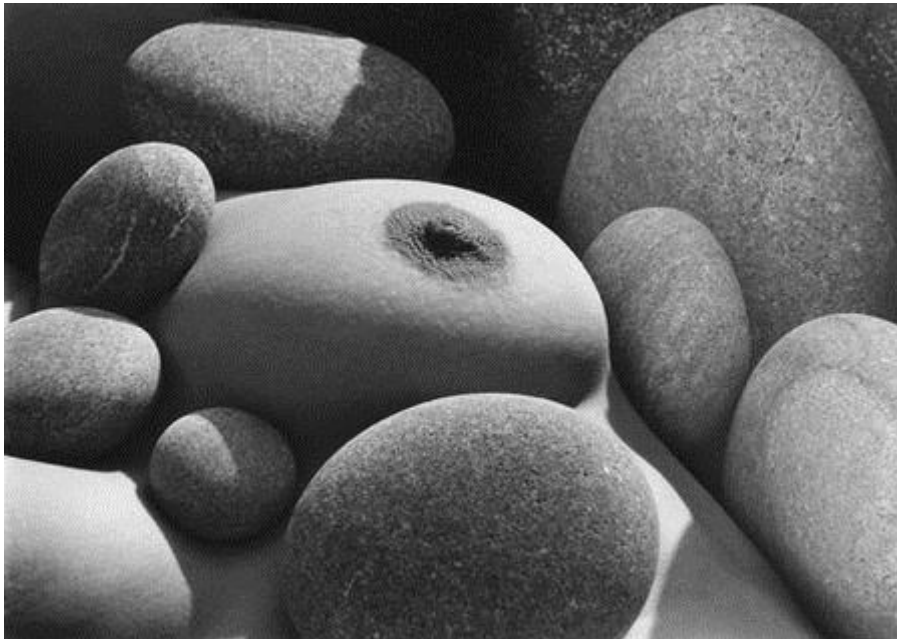
Sanatçılar temsil metaforlarında olduğu gibi biçimsel metaforlarda da doğa beden ilişkisi sıkça vurgulanmıştır. Fotoğraf sanatçısı Carl Warner, dijital ortamda

beden formlarını yeryüzünü formlarına dönüştürerek metaforlarını gerçekleştirmektedir.



Resim 3.3.2.13. Carl Warner, Uyuyan Adamların Çölü, Dijital Fotoğraf

Diğer yandan fotoğraf sanatçısı Lucien Clerque'nin ağaç, taş ve beden imgeleri ile ilişkilendirdiği metaforik fotoğrafları dikkat çekmektedir.



Resim 3.3.2.14. Lucien Clerque, Nü, New York, 1997



Resim 3.3.2.15. Lucien Clerque, Sular altındaki Sarmaşıklar, 1960

Bir başka fotoğraf sanatçısı Alexsandro Bavari tarafından üretilen Sodom and Gomorra serisinin 21 numaralı fotoğrafı farklı göndermelerle doludur. Efsanevi Sodom ve Gomorra halkının yıkımını anlatan olay, hem tarihsel bir anlatı hem de kutsal dinlerin kitaplarında yer almış bir cezalandırma hikâyesidir. Kısaca cinsel sapkınlık ve ayrılıklar kentinin yıkım öyküsüdür. Lut peygamberin eşcinsel ve sapkın halkı, yaptıklarının cezasını ödemiş ve yıkıma uğramıştır. Ontolojik düzlemde ise felaket, yıkım, ölüm ve toplu cezalandırmayı simgelemektedir. Fotoğrafta çukurlara kafa üstü girmiş iki erkek ve bir ağaç gövdesi bulunmaktadır eşcinsel ilişkiyi çağrıştırmaktadır (Alanka, 2012:134-136).



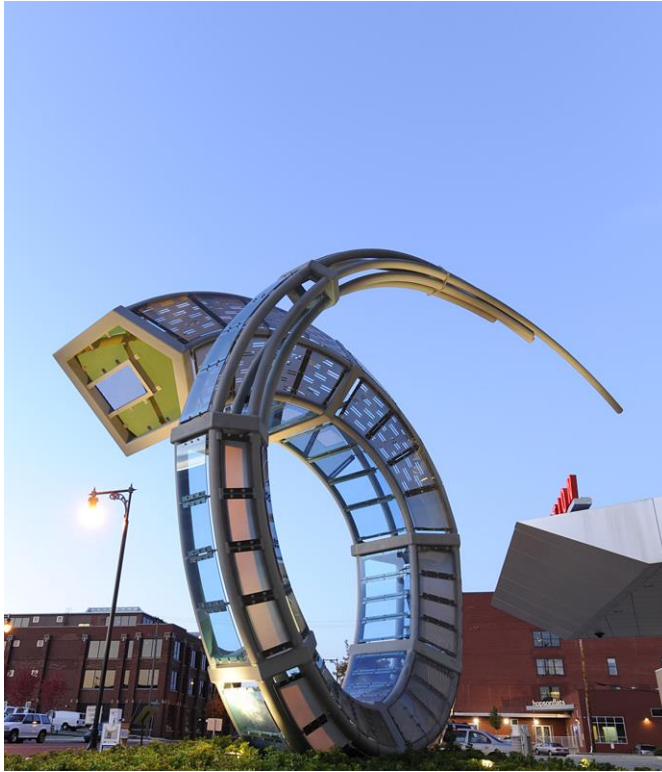
Resim 3.3.2.16. Alexsandro Bavari Homoseksüellik ve Gomoro Şehri, Dijital Fotoğraf

Fotoğrafta çukurlara kafa üstü girmiş iki erkek ve bir ağaç gövdesi eşcinsel ilişkiyi çağrıştırırken, çukurlar insanın ölümüyle bir ilişki kurmamızı sağlar. Doğanın yok oluşuna çürümeye göndermede bulunan ağaç, bedeni formu ile kuralan metaforik benzerlik ile anlamsal bağlar oluşturmuştur. Baş aşağı duran ölü doğa ve beden işlenen günahın cezasını çekmek için kafasını toprağa gömmüştür. Fotoğraftaki çukurlar ölümün ve yıkımın göstergeleriye, zaman olarak alacakaranlık ve geceye ihtiyaç duyması olağandır. Gece, ölüm, yıkım ve utanç böylece aynı düzlemde Bavarinin hayali metafiziksel mimarisi ile kendini görünür kılmaktadır .

Tarihsel süreç içerisinde sanatçıların karşıt niteliklerin metaforik birliğini önemseyişi görülmektedir. Mekanik olanla organik olanı, endüstriyel malzeme ile bedeni, mantık ile eylemi, doğa ile kültür ve ölüm ile yaşam ilişkisi içerisindeki karşıtlıkları ele alan sanatçıların yapıtlarında bu kavramlar arasındaki gerilimli yapısal ilişkilerin oluş halinde ya da yokluk içinde metaforlaştırılmış olarak sunulduğunu görürüz. Özellikle çağdaş heykeltıraşlar, bedenin kavramsal ve fiziksel nitelikleri üzerinde çokça durmuş, zaman yüzey, baştan çıkarma ile direnme gibi zıtlıkların metaforik birlikteliğini ele almak istemişlerdir. Bu nedenle de

işlerini endüstriyel malzemenin güçlü ve ham niteliğinin yanı sıra el işçiliğinin inceliği ile birleştirmişleridir. Sanatçılar çalışmalarını oluştururken; bedeni, ruhsal durum ve bilinç parçalanmalarını, yirminci birinci yüzyıldaki yaşam koşullarını, toplumdaki rolleri ve benliğin görünüşünü aktarmada bir biçim dili olarak metafordan yararlanmışlardır.

Metaforik yaklaşımın, beden ile ilişkili anlamsal içerikleri harekete geçirmekte kullanılması sıkça rastlanan bir durumdur. Dennis Oppenheim'ın beden metaforundan yola çıkılarak; laboratuvar, fabrika ya da oyun parklarını çağrıştıran yapıtlarının işlevleri düşünceyi harekete geçirmektir.



Resim 3.3.2.17. Dennis Oppenheim, Eğlence Evi, 2009, 24x20x10m

Ursula Rydingsvard'ın parlatılmış selvi ağacının levhalar halinde kesilmesiyle modellendirilmiş heykelleri; evladiyelik bir topoğrafyanın metaforudur. Dağlık alanlar, nesneler, beden parçaları arasındaki akışkan yolları keşfeden sanatçı bütün bunlar arasındaki en iyi metaforik dengeyi kurduğunu düşünür. Rydingsvard “en kritik yeryüzü bana göre psikolojidir. Bu yeryüzü, Giometti'nin yüzünü ve

bedenini doldurur” der. Bu sınırlar içerisindeki Rydingsvard’ın heykellerinin kenarları bulanıktır ve şekillerle gölgeler birbirinden ayırd edilemez olmuştur.



Resim 3.3.2.18. Ursula Rydingsvard, Luba, 2010, sedir ağacı, grafit, bronz, 212x 139x 88 cm

Çevresel görüş boyunca dikkati çeken bu yeryüzü metaforu, anlaşılmaz bir şekildedir. Rydingsvard “bizim düşündüğümüz şekiller, gecenin bir yarısı uyanan formlar, hala uykulular, bizim gerçeğe doğru olan yolumuzu tartışıyorlar”(Friedman,1995:17) diyerek heykellerinin uyandırdığı psikolojik etkiyi açıklamıştır. Heykellerinin bir çoğu da doğrudan doğa izlenmi olmayıp, yer olay ve nesnelerin hatıralarından oluşsa da sanatçının dünyanın bütün katmanlarından sadece bir örnek alma fantezisi içinde olduğu söylenebilir. Tabiattan alıntılar olarak doğanın muazzamlığının altında ezilmiş hissetmez (1995:18).

Metaforun plastik ve geometrik yaklaşımlar içerisindeki rolü Richard Deacon’un çalışmalarında daha belirgin olarak ortaya çıkmaktadır. Organik formları araştıran sanatçı kullandığı malzemelerle bunu, mekanik anlamda yeniden

kurgular. Donald Kuspit ulaşılan sonucun bir nevi “biyoteknoloji” olarak adlandırılabilceğini söyler.

Deacon’ın organik olarak yaratılmış karmaşık vitalistik minimalizmi, Carl Andre’nin indirgemeci geometrik yapıları ve yüzeylerinden uzaktır. Andre’nin işleri yaşamın tüm işaretlerinden bağımsızdır. Deacon’ın işleri indirgemecilikten öldürücü tek düzelikten ve ilkelleştirilmiş bir sanat fikrinden doğal bir uzaklaşmayı ortaya koyar (Kuspit, 1997:134).



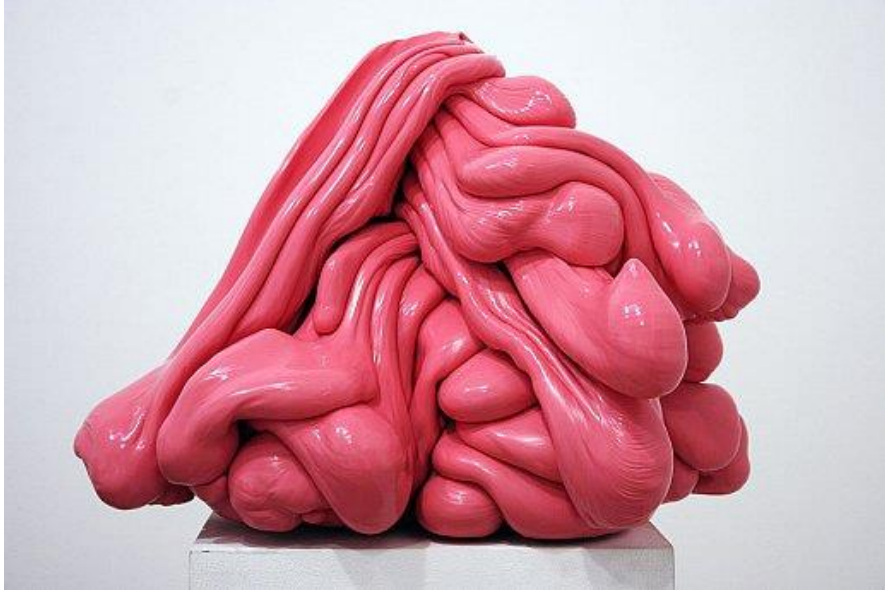
Resim 3.3.2.19. Richard Deacon, Beni Ye, Kayın ağacı, tutkal, reçine, 1998, 86x155x55 cm

Deacon’un işleri günümüzde organik olarak yaratılmış olan ile zanaatkarca üretilmiş olan arasındaki farkın sahteliğini gösterir. Kuspit özellikle konstruktivizm’de zanaatin, yeni dünyaya meydan okumanın ve çalışmanın biçmi olarak yüceltildiğini hatırlatır (Kuspit, 1997:134). Deacon’un işlerinde geometrik biçimlerle biyoloji ve gen kavramlarını birleştirdiği gözlemlenmiştir. Bazen bir embriyoya, bazen bağırsak ya da kendini yeniden üreten bir hücreye benzeyen heykelleri boşlukta görekemli bir form oluşturmaktadır. Metaforun yaratılması sürecinde geometri ile biyolojik organizmaları birleştirmeyi amaçlayan Deacon, bu iki uzak kavram arasındaki dipte kalmış benzerlikleri ortaya çıkarırken, soyut minimal ve tekrara dayalı bir yol izler. Kuspit Deacon’un işlerinin temelinde yatan düşünceyi şöyle açıklamıştır:

Doğa temelde matematikseldir. Deacon’un çalışmaları vaktiyle birbirinden ayrılmış olan geometri ve doğanın yeniden birleştirme zamanının geldiğini ima eder. Geometri ve doğa birbirine yabancı değil ortaktır. Sanatçının

alışmaları her ikisini de ele alır. Geometri doğal yapıdır ve doğal yapı kaçınılmaz olarak geometriktir (Kuspit, 1997:134).

Organik olanla inorganik olanın metaforik bağlarının araştırıldığı alanda karşımıza çıkan önemli bir sanatçı da Roxy Paine'dir. Scumak adını verdiği heykel yapma makinalarıyla teknolojik üretim ile doğal olan arasındaki ilişkiyi ele alır . Sanders Sosland bu organik yapıların kaynağı olan heykel makineleri yerçekimi kanunlarına bağlar. Paine'in çelik gibi dayanıklı malzemelerden yaptığı esnek ve yumuşak heykelleri övgüye değerdir. Kültürel açıdan doğal farklı bir metodu uygulayarak ve bazen de heykel ile resimi birleştirerek çalışmalarını gerçekleştirir. Paine iğrenç ya da çirkin olarak kabul edilen malzemelerin cazibesine kapılmıştır. Eserlerinde genellikle kuru çürük mantarlar yabani otlar yer alır



Resim 3.3.2.20. Roxy Paine, Entrikalar, 2010

Roxy Paine'in kışkırtıcı kavramsal işleri ciddi mizah, romantizm gibi katmanları ironik bir şekilde birleştirerek algılarımızı ve önyargılarımızı değiştirir. *İkinci Doğa* adını verdiği çalışmalarında Paine'inn anıtsal sanat yapma makinaları ve onun doğal, botonik ortamları tekrar eden makine üretim sürecini ile beden parçası üretme sürecini taklit ederek karşılaştırır.



Resim 3.3.2.21. Roxy Paine, Scumak, 2010

Roxy Paine'in Scumak adını verdiği makinalardan çıkan plastik boya katmanlarından oluşan heykellerinde; metaforun farklı anlamsal çağrışımları harekete geçirme gücü sezilir. Bu heykelleri izlerken; dışkı, cinsel organ, cinsellik veya bedene ait bir organizmaya, dışkı ya da bir atık malzemeye benzetmekten kendimizi alamayız.⁵

2010 yılında Newyork'ta James Cohan Galerisinde düzenlenen Damıtma isimli büyük enstalasyon, Roxy Paine'in "Ağacımsı" serisinin bir parçasıdır. Dolaşım sistemini, ağacımsı formları ve endüstriyel güç santrallerini çağrıştıran büyük ölçekli bu yerleştirme galerinin her odasını hatta ofisleri bile ele geçirmiştir. Yerleştirme birinci odada büyük bir çelik depoya benzer bir nesne, basınç göstergeleri ve vana ile tamamlanır. Yerleştirme, çeşitli görsel ipuçları uyandırması açısından ana depodan uzağa kurulmuştur. İç organlar, kan damarları, ağaç dalları, bilgisayar bağlantıları ve tabii ki malzemenin kendisi çelik boru gibi bir çok görsel biçimi çağrıştıran *Damıtma* isimli çalışma metaforik açıdan tam bir görsel şölen oluşturur. Organik olanla inorganik olan arasında bir kesişme sağlamış olan

⁵ <http://artdaily.com/news/50088/Nelson-Atkins-Museum-of-Art-retains-three-scumak-sculptures-by-Roxy>

sanatçı, mekanik aletlerle doğayı kontrol etme sorunlarına da değinmeyi amaçlamışt



Resim 3.3.2.22. Roxy Paine, *Damıtma*, 2010

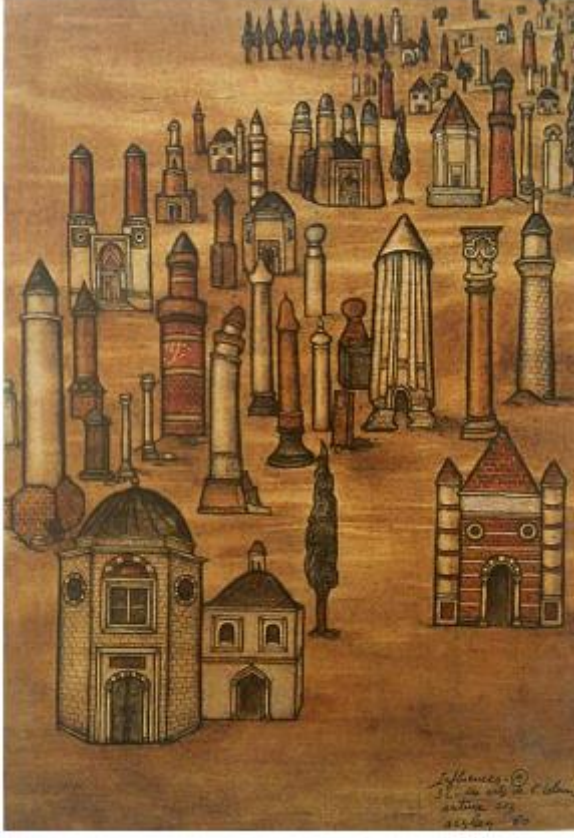
Damıtma başlığı, hem simyaya ait altın veya diğer madenler gibi bir üretim sürecini hem de alkol ve diğer ilaçların hazırlanmasına yönelik bir işlemi çağrıştırır. Aslında çalışma, kimya laboratuvarlarını andıran büyük kirli tüplerle dolu öğelerden oluşur. Paine, bu çalışmanın aynı zamanda sanatçının zihinsel sürecinin bir metaforu olduğunu, tıpkı fikir üretirken aynı damıtma ve arıtma sürecinden geçtiğini belirtir.⁶

Sanatsal ifadede metaforik olarak doğa kültür ve teknoloji gibi kavramlar arasındaki ilişkilerin sorgulanmasının yanında özne ve bedenin metaforik bir biçim dili olarak tarihsel ve kültürel anlamları ile birlikte okunması gerekmektedir. Arslan, bilinçdışı ve Freud çözümlemeleri üzerine çalışmış , psikanaliz ve hipnozla ilgili resimler üretmiştir. Sanatçı , L'homme (İnsan) serisinde insanın ruhsal ve zihinsel hastalıklarını konu edinmiştir. Yüksel Arslan'ı n sanat ında sıklıkla rastlanılan fallus simgesi sadece resimlerinde bir fetiş olarak yer almaz. Arslan, cami

⁶ <http://artobserved.com/2010/11/go-see-new-york-roxy-paine-distillation-at-james-cohan-through-december-11-2010/>

minarelerini fallus olarak çizdiği resimlerinde, mimari kültürün bütünündeki çağrışımlarla birlikte fallusu sosyalleştirir. Fallusun, kültürün tümündeki estetik organizasyonda gizlice yerleştirildiğini sanatçının Osmanlı'ya dair kent çizimlerinde görebiliriz.. Sanatçı , minareleri fallus olarak resmederek, kolektif bilince kazınmış erkek egemen cinselliği görselleştirmiştir. Arslan, yapıtıyla bireyin bedeninden topluma giden ve toplumdan yine bireye dönen eril bir cinsellik çemberini ortaya çıkarmıştır.

Yüksel Arslan, çok yönlü biçimsel çağrışımlardan oluşan Arture adını verdiği resimlerini doğanın ona sunduğu malzemelerle geleneksel sanat öğretilerini redderek gerçekleştirir. Geleneksel perspektife, ışık gölge kurallarına ve sanatı doğanın taklit edilmesi olarak gören kuramlara karşı çıkan sanatçı, doğadaki renkleri kimyasal denilebilecek boyalarla taklit etmek yerine, doğadan ham aldığı malzemelerle kendi renklerini oluşturmuştur. Bilinçaltı dünyasını, içinde yaşadığı dünyanın izleriyle harmanlayarak farklı bir gerçeklik ortaya koymuştur. Arslan'ın bazı Arture'lerinde merkezi perspektife rastlanmış olsa bile, mekânı figürlerin üzerinde belirlediği, tüm potansiyellerin açığa çıkabileceği bir olasılıklar zemini olarak kullanmaktadır. Dolayısıyla beden de bu mekân üzerinde metaforik olarak görünenin ve görünmeyenin bir imgesi olarak var olmaktadır.



Resim 3.3.2.23. Yüksel Arslan, Arture 213, Etkiler 5c (İslam Sanatları), 1980, 30x21 cm.,

Sanatçının Arture'lerinde bütünlüğe dayanan bir süreklilik hâkimdir. Asıl anlamı ancak serinin tamamını bir bütün olarak gördüğümüzde anlayabiliriz. Arslan Arture'ler de insan doğasının en ilkel halini dile getirirken, doğanın ya aracısız parçalarını tekrar gözler önüne sermektedir. “Bu noktada Yüksel Arslan’ın arture öncesi ve sonrası dönem çalışmalarında da insanlığın varoluşsal tarihinin başından bugüne değin adeta bir kayıt defteri gibi oluşturulduğu gözlemlenmektedir” (Gencer, 2013:77).

Yüksel Arslan’ın Arture’lerinde tekrara dayanan ve doğanın kendi ritmini ve döngüsünü aktaran bir yapılanma mevcuttur. Diğer taraftan Arture’deki metaforik anlatım, yatay eksenli bir okuma ile bakışı yüzeyden çok düşünceye yönlendirmektedir. Biçimsel ve somut bağları nedensel bağlardan daha kuvvetli olan bu arture’de, metonimik ilişki sonsuz çağrışımlara yol açmaktadır. Minarelerin falluslarla birlikte okunması böyle bir metonimik ilişkiyle, bir erotizmi

hatırlatmaktadır. Yüksel Arslan'ın sanatında sıklıkla rastlanılan fallus simgesi sadece resimlerinde bir fetiş olarak yer almaz. Arslan, cami minarelerini fallus olarak çizdiği resimlerinde, mimari kültürün bütünündeki çağrışımlarla birlikte fallusu sosyalleştirir. Fallusun, kültürün tümündeki estetik organizasyonda gizlice yerleştirildiğini sanatçının Osmanlı'ya dair kent çizimlerinde görebiliriz.. Sanatçı , minareleri fallus olarak resmederek, kolektif bilince kazınmış erkek egemen cinselliği görselleştirmiştir. Arslan, yapıtıyla bireyin bedeninden topluma giden ve toplumdan yine bireye dönen eril bir cinsellik çemberini ortaya çıkarmıştır. “Ancak buradaki erotik unsurlar doğrudan cinsellikle değil, ölüm ve yaşamla bağlantılı görünmektedir. Sanatçının bu arture için söyledikleri hatırlanacak olursa, “burada ölümün ağırlığını hissettiren bir erotizmden söz etmek mümkündür” (2013:86).

Biçimsel olarak metaforik ifadeye katkı sağlayan unsurlardan biri de malzemedir. Sanatçının üretimini gerçekleştirirken seçtiği malzeme formu desteklerken ve temsile de katkı sağlamaktadır. Kate McGwire topladığı malzemeleri bir araya getirme şekli ile izleyicinin algısında hissetme ve düşünme ile ilgili uyarımlarda bulunur.

Kate MccGwire'in çalışmaları güzelliğin doğasını sorgular. Hayal edilebilecek en karmaşık güzelliğin nasıl bir his olduğu ile ilgilenir. Güzellik bir problem olabilir, itici olabilir ve durumun nereye varacağı hakkında bir soru olabilir. Kültürel bir fenomen olan fikir, yaratıcı süreçte duyarlı bir kanıt olarak onu büyülemektedir. MccGwire' in bir çok çalışması Freud'un tekinsiz kavramını referans alır. Ayrıca İğrençliğin tüm sanatsal fikirlerini kapsar. Organik desen, form ve malzemelerde çıplak gözle rahatlıkla görülebilecek bir uyum vardır ayrıca spiral, daire ya da tanıdık malzemeler kullanmak seyirciyi etki alanına almaktadır. Aynı zamanda orantı ve zerafet, çalışmaların sıra dışı güzellik potansiyelini güçlendirmektedir. Farklı kaynaklardan yüzlerce malzemeyi toplama ve düzenleme süreci aylarca hatta yıllarca sürebilir.⁷

⁷ http://www.katemccgwire.com/_library/_img/_upload/_artistsstatement/artiststatement.pdf

Postmodern düşünürlerin ruhçözüm anlamlama konusuna metafor ve metonomi aracılığıyla yaklaşması, şizoanalizin metonomik bir çoğalma düzeyinde anlaşabileceğini savunur. “Eklenerek dağılan anlam yoğunlukları sürekli haldeğiştirir” (Taburoğlu,2000:99).



Resim 3.3.2.24. Kate MccGwire, Kefen, 2013, karışık teknik, 35x 35x30cm

“Yeniden kullanımı, katmanı, kabuğu, soruyu, yinelemeyi, fotoğrafı ve oyunu birleştiririm” diyen MccGwire’in çalışmalarının da bu anlam yoğunluğu içerisinde izleyicide bıraktığı etki özetlenmez, indirgenemez, paranteze alınamaz ve temsil edilemez bir kendiliktir. Sanatçı çalışmalarında, doğal kuş tüyünden yine doğadan aldığı referansla ama kuşa benzemeyen organik formlar oluşturur.

Metaforik olarak zihinde canlı cansız bir çok çağrışım uyandıran bu heykellerin ve enstalasyonların tekinsizliğini bu belirsizlik oluşturmaktadır.



Resim 3.3.2.25. Kate MccGwire, Fışkıрма, 2010, karışık teknik:Güvercin tüyü,

160x80x55cm

Bugün birçok enstalasyon sanatçısının resim ya da heykelin dışına çıkarak çalışmalarını sürdürmelerine rağmen genç Brezilyalı sanatçı Henrique Olivera her ikisini de referans alarak çalışmalarını meydana getirir. Sanatçı, ağaç kabuklarından oluşan heykellerini katmanlar halinde yılan gibi birleştirerek duvar ve tavanlardan fırlayan büyük enstalasyonlar meydana getirir



Resim 3.3.2.26. Henrique Olivera, 2012, Dış Görünüş, karışık teknik: kontraplak, pvc, köpük ve pigmentler, , 3,75x 9,07x 15,27m,

Eski şantiyeden çitler toplayan sanatçı, yıpranmış katmanları soyarak farklı renk ve şekillerde elde ettiği ağaç kabuklarını ilham verici bir şekilde birleştirir. Sürekli yapım aşamasında olan Sao Paulo kentinde bu kontraplak çitlerin oldukça yaygın olduğunu söyleyen sanatçı, büyük inşaat şirketlerinde arta kalan bu kontraplakalı büyük enstalasyonlarının yüzeyinde doku oluşturmak için kullanmaktadır. Her bir şeridi sabitleyerek organik eğriler elde eden sanatçı, büyük alanlara sınırları belli olmayan, duvarlardan, sütunlardan dışarı fırlayan formlar oluşturur. Yıpranmış ağaçlara yeniden hayat veren ekoloji dostu Olivera atık malzemeyi dönüştürme sürecinin en iyi örneklerinden biri



Resim 3.3.2.27. Henrique Olivera, Baitogogo, 2013, Kontraplak, pvc, köpük ve pigmentler,
6,74 x 11,79 x 20,76m

Henrique Olivera'nın etkileyici büyük enstalasyonları, metaforik olarak yeyüzünün ve bedenin fiziksel yapısını içine alır ve izleyici bu alana coğrafik olarak dahil olur. Enstalasyonlarda bölgesel ya da bedensel tam bir gerçeklik sunmadan izleyiciyi bedene, doğaya, dişi ve eril olana, anneye ve yeryüzüne dönmeye çağırır. “ Bilimin dışında bir alan olarak ortaya çıkan ekoloji, objesiz bir nesne olarak tuhaf bir şekilde anlamlıdır yani objelerden ziyade sistemlere ve bağalantılara odaklıdır” (Friedman, 1995:109). Ekolojik teoride yer alan; geri dönme, birliğe karşı üsütünlük, sınırsız çelişki ve evrenselliğin hareketi Olivera'nın çalışmalarıyla örtüşmektedir.⁸

Görsel Sanatlarda biçimsel metaforlar, tarihsel süreç içerisinde sanatçıların vazgeçilmez ifade dillerinden biri olmuştur. Benzerlik kurma temel ölçütü ile oluşturulan metaforlar, doğal formlarla mekanik formları, karşıt kavramları birleştirerek ve malzemenin sınırsız olanaklarından yararlanılarak

⁸ <http://inhabitat.com/henrique-oliveiras-powerful-recycled-wood-tridimensional-sculptures-burst-through-gallery-walls/henrique-oliveira2/?extend=1>

gerçekleştirilmiştir. Şüphesiz ki bu çok anlamlı çağrışım kümelerini anlamlandırma aynı zamanda sezgisel bir kavrayış gerektirmektedir.

4. UYGULAMALAR

Ele alınan uygulamalarda, sanatsal imgenin meydana gelmesinde etkili olan metaforun karşıt kavramları ve biçimleri bir araya getirebilme özelliği incelenmiştir. Gerçekleştirilen uygulamaların temel kaygısı; mekanik ve endüstriyel olanla doğaya ait olan organik biçimlerin bir bütüne ulaşma çabası içinde ifade edilmesidir. Bir imgenin metafor olarak kavranması öncelikle metaforun temel işlevlerinden olan temsil nesnesi olarak ele alınabileceği düşüncesinden kaynaklanmaktadır. Uygulamalarda yer yer görsel biçim dili olarak metaforik ifadeler de yer verilmiştir.

Farklı imgeler, yeni bir düzlemde birleştirebilme mantığıyla, ayrışık parçalar, uyumlu ya da uyumsuz ortak bir birliktelik oluşturmaya çalışırlar. Dış gerçeklikten alınan öğeler sayesinde gerçeklikten birer parça sunan imgeler, birbirine karışan iç içe geçmiş bir yapı meydana getirir. İç içe geçen veya ayrışık görünen bu öğeler ve arasındaki ilişkiler farklı biçimsel çağrışımları da tetikler. Hiç şüphesiz bu aşamada sezgisel düzeyde bir kavrayış, çalışmalarındaki metaforik ifadeyi anlamlandırmada çok etkili bir faktördür.



Resim 4.1. Kuma. 2013. tuval üzerine karışık teknik. 150x100 cm

Bu açıdan Resim 4.1. Kuma isimli çalışma insan ya da tanımlı başka bir organizmaya doğrudan gönderme yapmamasına rağmen ima ettiği organik bütünlük, yapılanışındaki baş, bacak ve ayak gibi formlar canlı bir varlığa benzemektedir. Figüratif ifadeye açılım sağlayabilecek bir beden kurgusuna sahip olan ve bir tür özneye dönüşen ortadaki figür; boru ve bütünlüğünden ayrılmış atık endüstriyel malzemeleri kumar gibi resmedilmiştir. Bütünlüğünden kopmuş belli belirsiz parçalar anlamlı bir bütün oluşturmak yerine biçimsel olarak figüre katkıda bulunurlar. “Bir kalabalığı oluşturan topluluk, ne öğelerin basit bir toplamı ne de ortalamasıdır. Tıpkı, kimyada belirli öğelerin örneğin bazlar ve asitler birbirleriyle temas ettirilmesi durumunda, eski özelliklerinden oldukça farklı özellikleri olan yeni bir bütün oluşturması gibi...(Sennet, 2002:14).” Bu resimde

de karşıt olan organik ve inorganik yapılar yeni bir bütün meydana getirmiştir ve figürün kustukları yeniden figüre eklemlenerek onun bir parçası haline gelmiştir.

Bedenimiz tüm öteki şeylerin de birer beden olmasına yol açar. Öyle, çünkü insan her şeyden önce bir bedende bulunan ve o anlamda-yanlış anlaşılmasın, yalnızca o anlamda bedeniyle özdeşleşen bir varlıktır. Bu basit ama kaçınılmaz olay bizim dünyamızın somut yapısını, onunla birlikte de bizim yaşamımızı ve yazgımızı kararlaştırır (Gasset,1995:84).

Karşıtlık kavramını çerçevesinde çalışılmış olan bu resimde beliren ve kusan figür; bireysel var oluşun, kendi içerisinde çatışmalarla gergin ve tedirgin bir ruh halinin metaforudur. Aynı zamanda “kusmak” kelimesi günlük dilde bıkkınlığın ve yılgınlığın bir metaforu gibi de ifade edilmektedir. Dolayısıyla resimdeki kusan figür, düşünsel ve duygusal parçalanmışlık yaşayan bireyin içindekileri dışa vurma ediminin ifadesidir. Diğer yandan başın üstünde duran örtü (bez parçası) sanat tarihsel süreç içerisinde farklı ifadelerin simgesel temsili olmakla beraber koruyarak saklamanın metaforudur. “Örtü büyük bir anlambilimsel ve metaforik anlamlar değeri taşır. O, görünüşün, ayırtının, aldanmanın ve arzunun biçimini gösterir. Örtü, oyunları, aldatmaları ve yanılsamaları gizler” (Francalanci, 2012:199). Örtü, postmodern durumun ve estetiğinin yayılmacı karakterinin simgesel bir nesnesi olabilirdi. Çünkü örtü karşıt ve ayırt edici kategorilerin çatışma yerlerine ustaca yerleşebilir. Örtme ve örtüsünü kaldırma aynı çözümleyici hareketin iki kutbunu oluşturur: her şey gizlidir ama her şey araştırılabilir, kuşkulu biçimde olsa bile. Ancak burada örtü saklamak yerine geride kalmış ve tüm dışavurumu açığa çıkarmıştır.



Resim 4.2. Sıkışma. 2012. tuval üzerine karışık teknik. 150x100cm

Resim 4.2. de Biçimlerin birbiri üzerine yığılması, imgelemdeki atık ya da endüstriyel, mekanik malzemenin parçalarından oluşan yüzey merkeze yakın olarak konumlanmış figürü farklı bölgelerden bölmüştür. Kompozisyonu oluşturan parçalar birbirleri arasındaki büyük-küçük, yakın-uzak ilişkileriyle yığın oluşturulmuş, bütünü oluşturmada serbest çağrışım ve kendiliğinden oluşumlara imkân tanıyarak çalışılmıştır. Tüm yüzey üzerine dağılmış renk ve biçim arasındaki ritim önemsenmiştir. Mekanik olanla organik olanın aynı plastik yüzeyde birleştirilmeye çalışıldığı resimde beden; modern sanatın tüm biçimlere yüklediği “ikili bir karaktere sahip olma” niteliği ile (Berman, 1999:315) hala zengin bir anlatım biçiminin temsilidir.

Antropolojide bedenin konumunu inceleyen Emre Işık, İngiliz antropolog Mary Douglas için bedenin “sınıflandırmanın temel aracı”, “doğa ile kültür ya da toplum arasındaki sınır noktası” anlamına geldiğini belirtir: “M. Douglas’a göre bedenin sınırları tüm sınırları temsil yeteneğine sahiptir. Beden karmaşık bir

yapıdır. Bedenin farklı parçalarının işlevleri ve ilişkileri, öteki kompleks yapıların sembollerinin kaynağını sağlar” (Işık,1998:125).

Resimde İmgelemden kopan çok sayıda parça her bir ögenin diğerleriyle ilişkisi ve etkisinin hesaplanması sonucu pek çok sürecin aynı zamanda çalışmasına neden olmaktadır. Ancak bu şekildeki çok ögeli çok parçalı bir ifade biçimi arayışında; renk, biçim ve yön karşıtlıkları dinamizm ve hareketi arttırmaktadır. G. Seurat’a göre, çizgiler yalnız- hareket- hareketsizlik, statik-dinamik etkiler uyandırmakla kalmaz. Belli tertipleri içinde farklı yönlerde biçimsel hareketlilik doğrudan doğruya iç duygularına, sevinç, acı, keder, canlılık ya da ölümlük- ölgünlük gibi duygularımıza da seslendiği olur (Berk,1964:57).

Yirminci yüzyılda gelişen endüstri ve mekanikleşen dünyanın, insanın tinsel yaşamından kopuşunu ve düşünsel parçalanmalarının da bir sebebi olduğunu düşünülmektedir. Resim yıkıntı bir mekan hasara uğramış bir kadın bedeni savaş, kaza, cinayet gibi kavramları çağrıştırmaktadır. Kırılma, yarıma ve parçalanma gibi anlam kümelerini harekete geçiren öğelerle birlikte birleşme bir araya getirmeyi ima eden öğeler de bir arada kullanılmıştır. Bedenin parçalanması ve resimdeki diğer parçalanmış planlar bir tür aşırılık teşkil eder. Bu aşırılık şiddet olgusunun metaforik ifadesi olabildiği sürece amacına ulaşmıştır. A. Genç, edebi yapıtlarda kullanılan metaforların etkili olabilmesi için okurda her tür görünüm ve eylemliliğin sembolik ya da metaforik çağrışımlarına karşı canlı bir duyarlılık bulunması gerektiğini belirtir. Ancak o zaman yaratılan metaforların sezdirme, anırtırma, çağrışım yaratma etkileri ile okurunu “şeyler dünyasının somut kabuğunu yararak” içine sokmayı başarabileceğini vurgular (Genç, 1990:138). Aynı niteliklerin plastik öğeler içinde geçerli olduğunu belirtmek gerekir. Uygulama süreci boyunca bilinçli bir tercih olmasa da beliren plastik etkilere çağrıştırdıkları anlamlar açısından açık olunmak önemsenmiştir.

Atık malzemelerin, yığınların arasında şiddet görmüş kadın bedeni arada kalmışlığın ve sıkışmışlığın metaforudur. Hayatta olup olmadığına dair herhangi bir ipucu olmayan bedende karşılaştığı gerilimlerden kaçış yolu arayan ancak toplumsal baskılarla ancak kendi sınırlarına hapsolmuş ve uysallaşmış bir bedenin temsilidir. Ancak, diğer taraftan, sözde her şeyin bireyin koşulsuz

yarınına sunulduğu tüketim toplumunda, kapitalist sistemin araçlarıyla beden, sürekli olarak kışkırtılmaktadır. Bir taraftan her türlü arzunun tatmini için önüne sayısız seçenekler sunularak hoşnut edilmeye çalışılırken bir diğer taraftan ise hiçbir dönemde yaşamadığı kadar istila edilmiş durumdadır. Figürün çıplak ve kadın olması cinsellik, arzu ve mahremiyet gibi kavramları çağrıştırmaktadır. Atık malzemeler arasında kadın bedeni uyumlu gibi görünen uyumsuz bir yaşamsal alanın metaforudur.



Resim 4.3. Matador. 2014. tuval üzerine karışık teknik. 100x100cm

Şiddet olgusunun diğer bir yansımasını görülebileceği Matador isimli çalışma (Resim 4.3.) doğa kültür çatışmasının temsili metaforudur. Matador ve boğa kompozisyonun tam ortasında, soyutlanmış lekesele ifadelerle

resmedilmiştir. Siyah beyaz zıtlıklar kırmızı yeşil ve mavi renk etkileri ile dengelenmeye çalışılmıştır. Resimde tam ortasında kullanılan kırmızı leke yüzeyin farklı planlarında da etkisi göstererek ritm yakalanmaya çalışılmıştır. Dışavurumcu bir ifade ile dinamik ve rahat fırça vuruşları resme hareket ve enerji katmak amaçlanmıştır. Sıvı olarak hazırlanmış boyanın fırçanın herhangi bir yüzeye dayandırılması ile oluşan akmalar bu dinamizmi desteklemek içindir. Tüm bu ilişkilerin oluşturulmasında yüzeydeki parçalanmalar ve bilinçli oluşturulan boşluklar mekânın kurgulanmasıyla ilintilidir.

Yüzeyin lekesel ve renksel zıtlıklar oluşturularak parçalanması yarılma, bölünme ve kırılma gibi anlam kümelerini harekete geçirmesi açısından önem kazanmaktadır. Bu neredeyse kayıtsızca ve kabaca parçalanma süreci aynı anda iç içe işleyen süreçlerin anlamsal birliğini vurgulamak ve düşüncenin metaforik ifadesini oluşturabilmek çabası ile gerçekleştirilmiştir.

Resimde doğa ve kültür karşıtlığı İspanya'nın önemli kültürel bir eğlencesi olan boğa güreşi konusu ile ifade edilmeye çalışılmıştır. Matador kültürün, boğa ise doğanın temsilidir. Kültürel bir eğlencenin sonucunda boğanın, vahşi ve kanlı ölümü Sigmund Freud'un, psikodinamik kişilik kuramında bahsettiği, uygarlığın yıkıcı ve baskılayıcı ölüm içgüdüleriyle ilişkilendirilmiştir. Alt benlik (İd) ile toplumsal üst benlik arasında var olan bir karşıtlık uygarlığın ölümün, özgürlüğün ise doğanın ve yaşam içgüdüünün yanında olmasıyla açıklanır. Freud, uygarlığın insanın bedensel ve psikolojik yaşamı üzerinde bıraktığı sınırlayıcı olumsuz özelliğine dikkat çekmektedir. Uygarlık ve usa dayalı toplumsal yaşam baskıcı ve insanın bedensel yaşam içgüdülerini sınırlayıcıdır (Sigmund, 2011:54). "Uygarlık ya da toplumsal bir üst ben oluşturucu ussallık, içgüdülerin yadsınmasına ve aynı zamanda bastırılmasına, dolayısıyla da toplumsal otoritenin bir yansıması olan devletin tabu ve yasa koyan otoritesine, diğer yandan bu otoritenin birey tarafından içselleştirilmesine dayanmaktadır" (Özçınar, 2013:195). Kültür ile doğa arasındaki karşıtlık Freud'un düşüncesinde korunmakta, insanın tinsel yaşamı bu karşıtlık aracılığıyla ancak açıklanabilmektedir.

Kendi yarattığımız düzenlemelerin hepimiz için niye acı yerine koruma ve saadet kaynağı olmadığını anlayamayız. Ancak, özellikle bu alanda acıları önleme konusunda yaşadığımız başarısızlığı göz önünde bulundurursak, bu başarısızlığın arkasında hâkim olunamayacak bir doğanın –kendi ruhsal bünyemizin bir parçasının yattığından kuşkulabiliriz (Freud, 1999:54).

Resim 4.3. kültürün insanın sadece toplumsal değil, biyolojik yaşamını da kısıtladığının bir göstergesi olarak yaşam ve ölüm içgüdüsünün belirleniminde doğa-kültür karşıtlığına dikkat çekmekte ve bu karşıtlık ifade edilmeye çalışılmıştır.



Resim 4.4. Birleşme. 2013. tuval üzerine karışık teknik. 150x100cm

Resim 4.4 Birleşme isimli çalışmada kolaj ve kopukluk etkileri de önemslenerek, bu etkiler vurgulanarak bütünlük oluşturulmaya çalışılmıştır. Biçimlendirmede temel sorun, öğelerin birbirleriyle nasıl etkileşim içerisinde olduklarının çözülmesi ve doğal ve yapay nesnelerin yan yana gelerek farklı ve yeni metaforik biçimsel ifadeler oluşturmasına olarak sağlamaktır. Bu anlamda çok katmanlı resim yapısı; sürekli değişen ve gelişen ancak aynı zamanda da her an çözülüp dağılabilecek bir özellik gösterir. Birbiri üzerine bindirilen renk lekeleri, referanslar ve imge katmanları, yeni ilişkiler ve etkileşimler ortaya çıkarmaktadır. Kesik kopuk özelliklerle resimlerde yer alan imgeler yer yer gizlenip, yer yer açığa çıkarılmak istenmiştir. Aynı zamanda bazı nesneler kadın bedeni/ dağ, yılan/boru

gibi birden fazla biçimi çağrıştırarak biçimsel metaforik ifadeyi güçlendirme amaçlanmıştır.

20. Yüzyılla birlikte sanatçıların bedenın açık ve anlaşılır beden dili yerine yapıtın olası anlamları hakkında çok az ya da çok fazla ipucu veren jestlere ve duruşlara bıraktığı insanın psikolojik ve duygusal hallerini incelemek ve ifade etmek için “aynı anda hem genel kabul gören hem arketiptik bir beden anlayışı” geliştirdiği görülür. A. Rodin, Matisse ve A. Maillol gibi sanatçıların “gösterime dayalı okumaları olanaksız kılan keyfi jestleri kullanarak yabancılaşma stratejileri geliştirdikleri” bedeni bir deneyim bir iç görü olarak kullandıkları görülür (Örs, 2000:100).

Resim 4.4’te beden; biçim olarak doğal ile yapay zanaatkarca yapılmış ile inşa edilmiş arasındaki ayrımın çöktüğü bir ortamda ele alınmaktadır. Beden; zihinsel varoluş için bir metafor şeklinde kavranırken onun fizikselliği arzuları, ölümlülüğü, fiziksel doğanın kaosu içinde kaybolmuşluğu, bireyin kendisini gerçekleştirmesinin imkansızlığının bir metaforu haline gelir. Resimde organik ve inorganik parçalanmış nesnelerin bir arada kullanılması çağdaş dünyanın büyük ölçüde mekanikleşmesi ve yabancılaşması ile ilişkilendirilir. Bu yabancılaşma her bir parçanın kendini tamamlayamayan başka bir parçanın yanına eklemlenmesinin de etkisiyle oluşur. “Sanatsal imgelerde beliren orantısız ya da tam tamamlanmamış beden parçaları, androjeni ve suretsizliği” yansıtırken aynı zamanda varoluş koşulları tehdit altından olan insanın yeniden güvence bulma savaşının ifadesidir (Örs, 2000:100). Atık malzemeleri çağrıştıran imgeler, beden parçaları ve bitki, hayvan gibi canlı imgeler; ikili bir karaktere sahip olma niteliği ile bir araya gelerek bir çatışma alanı oluşturduğu söylenebilir. Bütün bu imgeler, değişen tanımları ile doğa ve kültür arasındaki sınırı, “dış dünya ile bilincimiz arasındaki bağı” (Bozkurt, 1994:256), “doğa ile kültür arasındaki menteşeyi” (Eagleton, 1999:88), ifade ettiği sürece imgeleştirmede metafor işlevi görebilmektedir.

Resim varlık-korku-sıkışma kavramlarından hareketle soyutlamaya giden bir süreci içeren görme biçimlerini içermektedir. Bu bağlamda varlık metaforunu bu resimde eğimli, tedirgin bedensel duruşlar, belirsiz mekan ve üst üste atılmış boya sürüşleri kurmuştur. Bu katmanlaştırma çeşitli varlık düzeylerini üst üste yığarak gerçekleştirmiştir. Somutlaştırmak gerekirse örneğin, yer altı, yeryüzeyi, yeryüzünü üstündeki dağ, dağın üstündeki gökyüzü gibi. Benzer biçimde insan bedenini ele alırsak; bedenin altındaki yer altı ölüm, yeryüzü korku ve tereddüt metaforunu kurmak mümkündür. Tıpkı topografik bir yüzeyde tüm coğrafi katmanların bir arada bulunmasına benzer bir durum vardır. İnsanın çözölememiş sancılı yapısal çelişkileri ve bütünleşememiş insanlık bilinci, hem doğa ile özdeşleşmeye çalışan hem de ondan farklı olan beden; birbiriyle ilişkisi olmayan nesnelerin bir araya gelmesiyle ifade edilmeye çalışılmıştır. Belki de her bir parça diğer yarısını yanlış yerde aramaktadır.



Resim 4.5. Hücre Yenilenmesi 2014. tuval üzerine karışık teknik. 100x100cm

Hücre Yenilenmesi (Resim 4.5.) adlı çalışmada canlı cansız doğa imgeleri, lekesele ilişkiler ve oluşumlarla, insanın ve doğanın biyolojik varoluşuyla bir benzerlik kurmak amacıyla bir araya gelmiştir. Kompozisyonadaki sıcak soğuk renk ilişkileri ve hareket doğadaki biçimsel enerjinin bütünlüğü ile ilişkilendirilmiştir. Ayrıntılarda yoğun bir çeşitlilik ve karmaşa izlense de resim yüzeyi bir birlik içerisinde kurgulanmıştır. Bedendeki parçalara ve doğaya ait dokuların benzerlikleri vurgulanmak amacıyla forma dönüşen fırça hareketleri ve derinlik hissi uyandırmak amacıyla bilinçli boya akıtmaları ile resimde dinamizm oluşturulmaya çalışılmıştır. Yeryüzü biçimlerini çağrıştıran insan bedeni kompozisyonun tam ortasında yer almaktadır. Ayrıca bedenin başı biçimsel olarak insanın kalp organına benzerlik göstermekte ve metaforun birden çok biçimi çağrıştırmaya özelliğini yansıtmaktadır. Sağ taraftaki kuş imgesi sağ alttaki kurukafa imgesi ile ölüm ve yaşam arasındaki zıtlığı vurgulamaktadır. İnsan, bir yandan doğa karşısında çaresizken diğer yandan da doğanın bir parçası olmaktan kendini alamaz.

Biçimsel benzerliklerle de vurgulanmaya çalışılan doğa ve insan bedenin biyolojik yapısı doğumdan ölüme, büyümeden, yenilenmeye aynı süreçleri içererek kendi içinde bir döngü oluşturmaktadır. Eskiyle/yeni, ölümle/yaşam gibi zıt kavramlar ve bedene ait organların işleyişi ile doğanın organik yapısı arasındaki bağlantı görsel metaforlar yardımıyla ilişkilendirilmiştir. Çiftleşme, hamilelik, doğum, büyüme, ihtiyarlık, çürüme, uzuvların bedenden ayrılması... tüm bu özellikler doğaya ve insana aittir. İnsan ve doğa arasında, doğanın biçimleniş sürecinden başlayarak, tek hücreli bir yapıdan başlayıp karmaşık düşüncelere kadar uzanan bir ilişki vardır (Doyran, 2002:1).

Doğaya dönüşün hakikati bulmada temel bir gereksinim olduğunun temsili ifadesi olan resimde, dokusal olarak ifade edilmeye çalışılmış dağ, tepe, yaprak, bedene ait organlar kemik, kan, kuş gibi doğaya ait nesneler, yaşayan nesnelerdir ve büyümeyi, hareketi, değişimi, doğanın gücünü temsil

etmektedirler. İnsanın ve bütün canlıların geçiciliği ve doğadaki değişim bu tür görsel metaforlarla vurgulanmak istenmiştir.

Doğa ile diyalog sanatçı için kaçınılmaz koşuldur. Fakat doğadaki bitmiş biçimleri değil, doğanın nasıl biçimlendirildiğini, doğadaki oluşum irdelenmelidir. Geleneksel sanat bitmiş biçimlerle uğraştığı için, doğa araştırması yüzeyde kalıyordu. Onu derinleştirmeli, kalıbı değil, kalıbın içindeki devinimi, gelişme sürecini anlamaya çalışmalıdır (İpşiroğlu,1998:190)

Beden ve doğa birbirinden bağımsız soyutlanmış nesne ve olayların rastlantısal bir yığını değil, birbirine organik olarak bağımlı nesne ve olayların kaynaşmış bir bütünüdür. Beden ve doğadaki işleyiş sürekli bir devinim halinde, değişim ve gelişim içermektedir. Doğadaki eskiyen, çürüyen her yapı arasındaki çatışma yeni ve taze olana yön vermektedir ve biçimler çok zengin ve çeşitli görünmekle beraber özünde birbirine benzerlik gösterir. Çoğumuz ağaçların dallarının insan damarlarının dağılımına ya da nehirlerin kollara ayrılmasına benzeştiğini fark etmişizdir. Bir zürafanın derisinin deseni ile kurumuş çamur üzerindeki çatlakların nasıl aynı biçimi taşıdıklarını gördüğümüzde doğanın aslında sınırlı biçimlerin tekrarından oluşan bir düzen içinde olduğunu anlarız.



Resim 4.6. Plasentaya Dönüş, 2014. tuval üzerine karışık teknik. 150x100cm

Plasentaya Dönüş Resim 4.6. çalışması toprağın, toprak canlılarının, su ve anne karnını çağrıştıran imgelerden oluşmaktadır. Toprağın altındaki kökler, mercanlar, yumurta, balık, bedene ait dokular ve diğer sürüngenler mekan olarak farklı anlam kümelerini harekete geçirmekte ve metaforik ifade güçlendirilmeye çalışılmıştır. Çalışmada doğa ile anne karnındaki doğurganlık, üretkenlik ve yenilenme gibi organik süreçlerin benzetilmesi söz konusudur. Görsel bir dil olarak kullanılan biçimsel metaforların yanında; Plasentaya Dönüş çalışması anne karnına dönüşün, başlanan noktaya yani eve dönüşün ve huzurun temsili metaforik ifadesidir.

Resmin kurgulanışında bedene ait dokusal etkileri ve deniz mercanlarını çağrıştırmaları açısından pembe renk ağırlıkta kullanılmış, doğaya ait formlar yeşil ve kahve tonlarla ana çatı oluşturulmaya çalışılmıştır. Yoğun ve kalın boya katmanlarının yanında şeffaf ve akıcı boya sürüşlerinden oluşan planlarda plastik öğelerin karşıtlıkları söz konusudur. Kompozisyonun ana öğelerini oluşturan insan ve hayvan figürleri de karşıt yönlerde yerleştirilmiştir. Bu bilinçli tercih aynı

zamanda doğada her şeyin karşıtıyla var olduğunun ve bu çelişkili yapının her sürecin yapısında var olduğunun bir ifadesidir.

Maddenin en küçük yapı taşı olan atomun yapısında artı ve eksi yüklü parçalar olması insan ve hayvan bedenlerinde de aynı karşıt elamanlarının varlığının göstergesidir. Bedende sürekli devinim içinde olan karşıt yönde bir hareketlilik vardır. . Hücreler hem doğmakta hem ölmektedir. Eğer bu süreçlerden herhangi biri durursa canlı organizma yok olacaktır. “Karşıtlıklar bir birinin varlığını belirler biri sırf öteki var olduğu için vardır” (Spirkin-Yakhot,1991:76). Bu anlamda çalışmayı meydana getiren parçalar tek tek anlamlı birer gösterge olmak yerine yapının bütününe katkıda bulunarak, bütün için anlam teşkil ederler. Önemli olan bütünü oluşturma mantığıdır. Eco yapıtı oluşturan imgeler dizisi için şunları söylemektedir;

Organik sanat eseri sözdizimsel yapı örgüsüne göre inşa edilmiştir. Tekil parçalarla bütün diyalektik bir ilişki oluşturur. Parçalar ancak eserin bütünlüğünden, bütünde ancak parçalardan yola çıkarak anlaşılır. Organik olmayan yapıtta ise parçalar bütünden bağımsızlaşır. İmgeleri art arda sıralayan bir yapıta, birkaç imge eksik olsa bile yapıtta çok fazla değişiklik olmaz. Burada belirleyici olan imgeler dizisinin temelinde yatan inşa prensibidir (Eco, 2001:155).

Kompozisyonda imgeler metaforik ifadeyi destekleyecek şekilde doğanın ve insan bedeninin diyalektik ilişkisini ön plana alarak konumlandırılmaya çalışılmıştır. Sıcak- soğuk ilişkilerle meydana gelen huzursuz bir içtepi figürlerdeki sakin ve donuk ifadelerle dengelenmiştir. Bir önceki resimde olduğu gibi beden ve doğanın ortak yönlerini açığa çıkarak kozmik ortam bu çalışmada da oluşturulmaya çalışılmıştır.



Resim 4.7. İsimsiz, 2014. tuval üzerine karışık teknik. 150x100cm

Resim 4.7.'de de bir önceki resimde olduğu gibi, imgeler metaforik ifadeyi destekleyecek şekilde doğanın ve insan bedeninin diyalektik ilişkisini ön plana alarak konumlandırılmaya çalışılmıştır. Dağ tepe biçimleri insan yüzüne benzetilmiş yine doğanın bir parçası olan filin dokusal yapısına insan bedenine ait parçalar görülmektedir. Filin kulağı kelebek, yaprak gibi farklı biçimsel ifadelerle benzetilerek biçim dili olarak metaforik ifade güçlendirilmeye çalışılmıştır. Üst üste, ardarda sıralanarak yüzeyde sıkışık bir yığın etkisi oluşturulmaya çalışılmış, imgeler arasındaki bu yoğun etki içinde biçim ve renklerin birbiriyle ilişkileri araştırılmıştır.

Resimde betimlenen gerçek parçaları, ayrışıklık yeşil, sarı ve toprak renklerinin tonlarıyla bütünleştirilmeye çalışılmıştır. Parçalanmış, yüzeye yayılmış biçimler ve bu biçimlerin yönleriyle oluşturdukları leke ve renk değerleriyle planlar oluşturularak bu planlar arasında akıcı ritmik düzen aranmıştır. Resimler parçalanma ve akışkan planların araştırmasına yönelik olarak çalışılmıştır.



Resim 4.8. Mürekkep Lekesi Testi, 2014. tuval üzerine karışık teknik. 100x100cm



Resim 4.9. Mürekkep Lekesi Testi, 2014. tuval üzerine karışık teknik. 5x35x50cm

İsviçreli psikiyatr Hermann Rorschach ressam olan babasından etkilenecek psikiyatri eğitimi almadan önce ressam olmak istiyordu. Psikiyatri çalışmalarını Eugen Bleuler'in Zürih'teki kliniğinde geliştiren, Jung'dan çok etkilenen ve psikanalize derin bir ilgi duyan Rorschach 1911'de mürekkep lekeleri ile

ilgilenmeye başlar ve sonucunda 1921’de “Psikodiagnostik” isimli başyapıtını yayınlar. H. Rorschach, hastaya testin verilisinde “Bu sizce ne olabilir?” şeklinde cümle kullanılması gerektiğinden bahseder. Kendisine bu test uygulanan kişinin yorumlarına göre kişinin psikolojik sağlığı analiz edilmektedir. Mürekkep lekelerinin herhangi belirgin bir şekli olmamasından dolayı kişi, kendi içsel dinamiklerine göre mürekkep desenlerini inceleyip değerlendirebilmektedir. Birçok psikolojik testte olduğu gibi bu testte %100 gerçeklik içermese de Rorschach Testi uygulanış bakımından en ilginç testlerden biri olma özelliğini koruyor.⁹

Mürekkep Lekesi Testi Resim 4.8. ve Resim 4.9. Rorschach testi gibi tek renk ve kağıdın katlanarak aynı lekenin diğer yüze çıkmasıyla oluşturulmamıştır. Soyut plastik öğelerle büyük küçük lekesele etkiler karşılıklı ve bir denge oluşturacak şekilde düzenlenmiştir. Rorschach testinin aksine izleyicinin tek değil bir çok imge ve görüntü yakalamasına sebebiyet verecek lekesele etkiler oluşturulmaya çalışılmıştır. Resimde kompozisyonu oluşturan bütün öğelerin kendi aralarındaki çok yönlü ilişkileri önemslenmiştir.

Resim 4.8. ve Resim 4.9’da ki çalışmaların amacı metaforik ifadenin anlamlandırılmasında izleyicinin etkisin ve hayal gücünün önemini vurgulamaktır. Gombrich *Sanat ve Yanılsama* adlı eserinde; benzerlik kurmanın bir biçimi başka bir biçime dönüştürme yetisinin insanlarda doğuştan var olan bir eğilim olduğunu vurgular. Psikiyatride kullanılan Rorschach testi yani mürekkep lekelerinden oluşan resimler de buna bir örnektir. Aynı leke kimine göre kelebek kimine göre ise yarasa olarak yorumlanabilir. (Gombrich,1992:113). Mürekkep Lekesi isimli çalışmalarda imgelerin yorumlanması tamamen izleyicinin hayal gücü, düşünsel alt yapısı ve belki de psikolojisine bağlıdır. Bu çalışma metaforun çoklu anlam kümelerini harekete geçirmesi özelliğinin yanında izleyici sezgisinin ve çağrışım unsurunun önemini vurgulamak amacıyla uygulanmıştır.

⁹ <http://psinema.metu.edu.tr/makale/senaryoyazarlari.pdf>



Resim 4.10. Postmodern Bellekler, 2014, karışık teknik: bal mumu peteği, gazete, ahşap çerçeve, 8 x 15x20 cm

“Belleğin yaşamlarımızı yapan şey olduğunu fark etmek için parça parça da olsa belleğimizi yitirmeye başlamamız gerekir. Belleksiz yaşam yaşam değildir. Belleğimiz; tutarlılığımız, aklımız, duygumuz hatta eylemimizdir. Onsuz birer hiçiz...”

Luis Bunuel

Bilgiyi depolayan, saklayan ve geri çağıran dinamik bir mekanizma olan bellek, yalnızca bir kaydetme yöntemi olmayıp bilgi ile ilgili olan sürecinin her aşamasında toplumsal, psikolojik ve tarihsel etkiler söz konusudur. Bu özellikler belleğin iki edimi olan hatırlama ve unutmanın kaynağında yer alır. Hatırlama ve unutma edimleri bireyin ya da grubun dolaylı veya dolaysız olarak katıldıkları bir eylemdir. Neyi hatırladığımız ya da neyi unuttuğumuz konusunda belirli ilkelerin var olduğu inancı, antik dönemden beri düşünürlerin belleğe ve onun işlevlerine ilgi duyulmasına neden olmuştur. İlk önceleri bilgi kuramı olarak felsefenin, daha sonra duyularımızdan gelen izlenimleri ihtiyaç, beklenti ve hedeflerimiz doğrultusunda değiştirip, dönüştüren bir psikolojik yaşantı olması nedeni ile bilimsel psikolojinin de ilgisini çekmiştir. Genel olarak bellek kavramı, objektif olayların gerçek dünyası ile sübjektif olayların algılanan dünyası olarak iki farklı açıdan ele alınabilmektedir. Belleğin bu iki

tür kültürel kullanımı ve bu iki kullanımı arasındaki ilişki felsefi ve epistemolojik tartışmaların kaynağını oluşturur.

Batı kültüründe bellek ile yazı arasında daima yakın bir bağ olmuştur. İlk zamanlardan beri tani balmumu tabletlerden bu yana insanın hatırlayışı ve unutuşu prostetik belleklerden türetilmiş terimlerle tarif edilmiştir. Platon'un zamanında balmumu tabletler yüzyıllardır kullanılmaktaydı. Birbirine bağlanmış iki veya daha fazla dar levhanın üzeri balmumu ile kaplanır, sertleşen balmumlarının üzerine yazı yazılabilir veya çizim yapılabilirdi. O dönemde bellek, balmumu tabletleriyle özdeşleştirilerek bir kişinin hafızası güçlüyse, "zihninin balmumu derin" metaforu kullanılırdı. Eğer kişiler izlenimlerini ve düşüncelerini çabuk unutuyorsa balmumunun (zihninin) sert olduğu düşünülmekteydi .Çünkü sert olan balmumuna yazılan yazılar derin olmayacak bu da imgelerin ve muhakeme gücünün silinmeye yüz tutmasına sebebiyet verecektir (Draaisma, 2007,48).

Platon dönemine ait bu metafor, *Postmodern Bellekler* Resim 4.10. çalışmasının çıkış noktasını oluşturmaktadır. Bugünün her şeyi unutmaya hazır bellekleri, erimeye yüz tutmuş tabletlerle temsil edilmiştir. Verilerin çok hızla arttığı ve bilginin de bir tüketim nesnesi gibi kolay ulaşıp çabuk harcandığı bu çağda, zihinler karışık, düzensiz ve zayıftır. Postmodernizm içinde sıklıkla sorgulanan ve yeniden kurulan kimlik, aidiyet, gelenek, tarih, kültür, kurgu, gerçek gibi kavramların bellekle yakından ilişkili olması durumu konuyu güncel bir mesele haline getirir. Eco'ya göre toplumsal ve kültürel belleğin işlevini her şeyi korumak ve saklamak olarak değil bir eleme yapmaktır. Bu bireysel bellek içinde geçerlidir. Eco'nun yaklaşımı verilerin çok hızla arttığı ve yayıldığı bir dünyada bilgiye ulaşmak için hatırlama edimi kadar eleme olarak unutmanın önemini vurgular (Carriere, Eco, 2001:213).

Kitle üretimi tekniği bireyselliğin izini silerken zamana ilişkin deneyimlerimizin kaybolmasına ve doğal olarak ta bellek yitimine neden olur. Eleştirel gücünü kaybetmiş belleklerimiz; medyanın, televizyon ve sinemanın üretim biçimleriyle işgal edilmektedir. Günümüz bellekleri adeta günlük yaşamla bağı kalmamış bir bilgi yığıntısına benzemektedir. Doğala dönüş ya da doğal

olana duyulan arzunun gittikçe kendimizden uzaklaşmanın bir işareti olduğunu söyleyebiliriz. Baudrillard bu dönüşümün sebebini sinema endüstrisine bağlar;

Sinema tarihin ortadan kaybolmasına ve arşivin egemenliği eline geçirmesine bizzat katkıda bulunmuştur. Fotoğraf ve sinema, kendilerinden yararlandığı mitler aleyhine, tarihin çağdaşlaştırılmasına, ona görsel ve “nesnel” bir biçim kazandırarak büyük ölçüde katkıda bulunmuşlardır (Baudrillard,1998:67).

1970’lerde film endüstrisinin, iletişim araçlarının belleğin yerini alarak hafızanın gücünü zayıflatmasıyla başlayan süreç, günümüzde de medya, ilerleyen teknoloji ve internet ağı, manipülasyona uğramış gazete haberleri ile artarak devam etmiştir. Günümüzün ekonomik ve toplumsal dinamikleri tarafından bellek, toplumun ve bireyin zihninden kovulmuştur. Dışarıdan gelen uyarıcılar sayesinde her an dolmaya ve boşalmaya hazır olan kimliksiz belleklerimiz güncel gazete haberlerinin üzerine kaplanmış yer yer parçalanmış erimeye yüz tutmuş balmumu petekleriyle temsil edilmiştir. Bu balmumu tabletleri postmodern belleklerin temsili metaforları olmakla beraber balmumu, malzeme olarak Beuys ve Thompson enstalasyonlarını da çağrıştırması sebebiyle yeni metaforik anlam kümelerini harekete geçirmektedir.



Resim 4.11. Her Eve Lazım, 2014, karışık teknik: sandalye üzerine monte edilmiş çiviler, 52x 36x36 cm

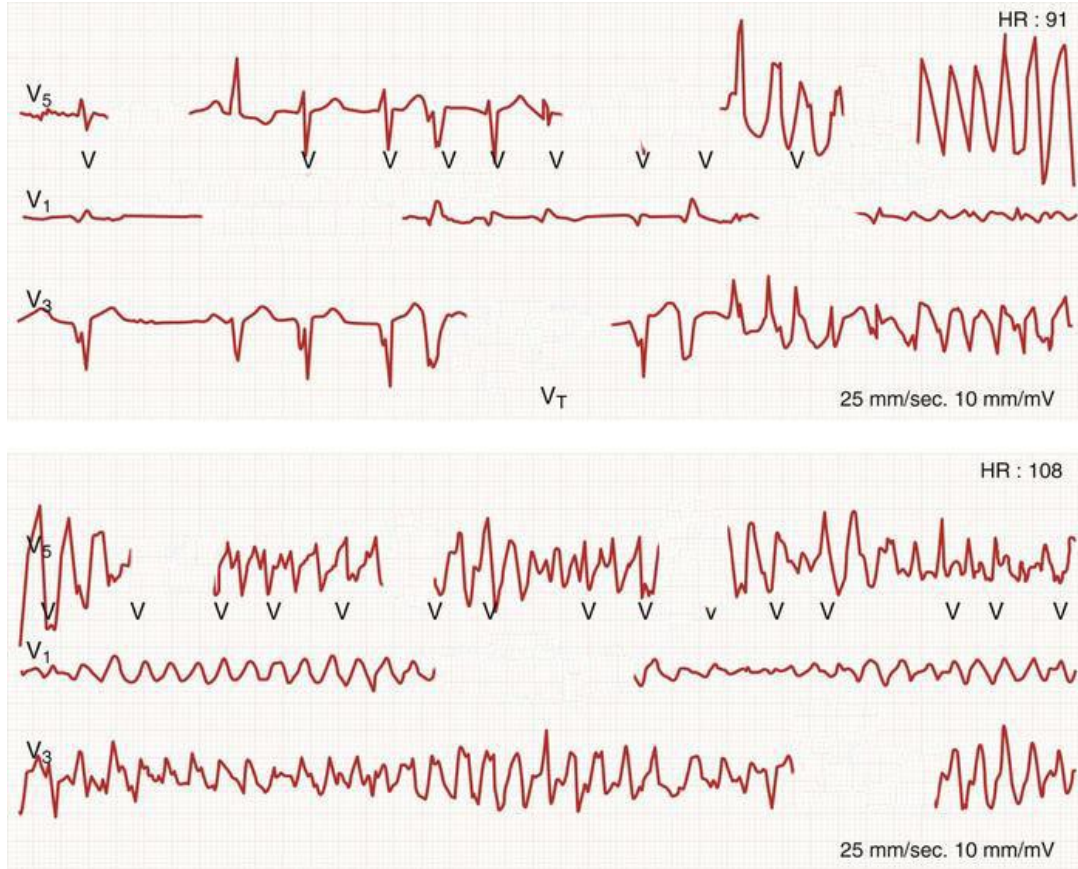
Resim 4.11. Her Eve Lazım isimli çalışma sıradan bir sandalyenin üzerine yerleştirilmiş çivilerden oluşmaktadır. Çiviler sandalyeyi rahat ve masum bir oturma nesnesi olmaktan çıkarmakta mekanik ve soğuk bir etkiyle gerginlik oluşturmaktadır. Sandalye, yirminci yüzyılın başlarından itibaren makinenin üretim sürecine estetik bir bileşenin de dahil edilmesi olan sanayinin ürettiği malların bütün tipolojisinin metaforudur. Sandalye, tipik, biçimsel ve biçimsel olarak yerleşir, yani her zaman “oturuluk” u biçimleştiren göstergebilimsel bir simgedir. Aynı zamanda bu nesne bir ilişki ögesi, onun niteliğini belirleyen işlev ve bağlantıların bir karşılaşma noktasıdır. Onun biçim ve biçimi, “ev” in sosyalliğine, konuşmaya, dinlemeye, gevşemeye, oyuna, düşünmeye ve yemek yemeye aynı zamanda şeylerin simgesel değerine, onların tarihselliği ve sanatsallığına da sunduğu önemi anlamak için temel önem taşır. Sandalye her

zaman birileri tarafından tasarlanmıştır. Bu nedenle oturduğumuz zaman bir betimle ve bir iletişimin içine kabul ediliriz (Francalanci, 2012:95-99).

Her eve lazım isimli çalışmada sandalye üzerindeki çiviler açık okunabilir biçimde rahatsızlığın, diken üstünde oturmanın temsidir. Sandalye genellikle bir iktidar sembolüyken burada iktidarı çiviler temsil etmektedir. Sandalyenin rahat davetkar oturuş alanını keskin ve mekanik yapısıyla, belirgin bir acıtıcı güç uygulayan çiviler engellemektedir. Çiviler oturma eylemini engelleyerek bireyi ayakta ve uyanık tutmakta, rahat oturuşun büyüğü cazibesinden kişiyi alı koymaktadır. Bu anlamda çivili sandalye nesnesi, duyarsızlaşan insanı acıtarak ta olsa farkında olmaya davet etmektedir.

Rahatça oturmak sandalyenin ilk ve temel işleviymiş gibi görünür. Oturmak sesleri, gürültüleri, sözleri notları çağırıştırır. Rahatlık ve rahatsızlık, işlevin nedenleri olmasının ötesinde, akustik gerekçelerle beklenmedik değerler üstlenirler. Müzik dinlemek tek bir dinleyici için özel olarak yapılmış bir odanın ortasındaki basit bir sandalyenin üstüne oturularak; Katolik rahibin vaazını dinlemek ise kilise sırasının dimdik arkalığının mazohist sertliğiyle vücuda işkence edilerek yapılır (Francalanci, 2012:95-101)

Her Eve Lazım isimli çalışma; rahat ve umursamaz bir oturuşu kendini kandırmakla ilişkilendirerek, kendini bilen ve düşünebilen bir toplum için, mümkünse rahatsız bir oturuşla, sorgular bir tavır önermektedir. Çünkü Carl Gustav Jung'ın da dediği gibi “başkalarıyla ilgili rahatsız olduğumuz her şey kendimizi tanımamızı sağlar”. Üzerine çiviler çakılmış sandalye, Çin’de “engisizyon sandalyesi” adı verilen bir işkence yöntemini de çağırştırmaktadır. Ayrıca sandalye sanat tarihsel süreçte Van Gogh’tan Warhol’a, Beuys’tan Kosut’a, De Chirico’dan Abramovic’e farklı anlamsal içerikler yüklenerek birçok sanatçının nesnesi haline dönüşmüştür. Bu anlamda bir sanat nesnesi olarak sandalye, sanat tarihinde yer edinmiş birçok çalışmayı hatırlatarak farklı metaforik ifadeleri çağırştırmaktadır.



Resim 4.12. Aşağıdaki Boşlukları Doldurunuz, 2014, kağıt üzerine kalp ritim çizelgesi, 100x85cm

Resim 4.12.'de ki çalışmanın ismi olan “Aşağıdaki Boşlukları Doldurunuz” cümlesi, cevaplamaya alıştığımız bir test soru kalıbıdır. Kalp ritim bozukluğu olan herhangi birinin çizelgesinden alınan bu örnekte, düzensiz kalp atışları nevrotik kültürün, boşluklar ise günümüz insanının anlamsızlık ve amaçsızlık duygularıyla yaşadığı ruhsal boşluğun metaforudur. Çağımız insanının tüketerek bir türlü dolduramadığı kalbinin metaforu olan bu çalışmada, manevi değerlerini yitirmiş bir dünyada, bilimciliğin ve ilerleme mitlerinin insanların iç yaralarına merhem olmadığı gerçeği anlatılması amaçlanmıştır. Şehrin sokaklarında durup düşünmeye vakit bulamadan uzun saatler çalışmaya programlı insanlar, hıza ayarlı bir kültürün içinde eşyalarla doldurdukları dünyalarında manevi boşluklar içinde tatminsiz yaşıyorlar.

Carl Gustav Jung'un, İnsan Ve Sembolleri isimli yapıtında çağın dayatmalarıyla kendisinden uzaklaşan bireyi ele alarak bu ruhsal boşluk

konularına değinmektedir. Bugün insanoğlu kendisine yönelmiştir. Kendisini ve dış dünyayı nasıl anlamlandırdığı, kendisi ve kendisi olmayanla nasıl ilişki kurduğu üzerine yoğunlaşmıştır. Psike, ruh yada zihin denen şeyin ne olduğu sorusu, önünde durmaktadır. “Modernizm bireyin ortaya çıktığı ama bir yandan da çıkar çıkmaz yittiği zemindir” (Jung,2007:23). Aslında baktığımızda çağımızın genel sorunu kollektif bir ruh yitimidir. Toplum; seküler, maddeci ve saplantılı bir biçimde dışarıya dönük olma konusunda ısrar etmektedir ancak bu anlamsızlık ve amaçsızlık duygusunu da tetikleyen bir durum haline gelmektedir. Kalp atışlarında ritm bozuklukları ve hatta boşlukları olan bu toplumun sorunu doğasından uzaklaşmak ve özüne yabancılaşmaktır.

Chuck Palahniuk’un Dövüş Kulübü isimli romanında kendinden uzaklaşan bireyin umutsuzluğunu çok etkili bir şekilde betimlemiştir. Palahniuk bütün bu hegemon kültürün yarattığı kaosun altından bu felaketlerle barışarak kalkabileceğimizi belirtmiştir. Felaketleri kabul etmek belki de boşlukları doldurmamızın ilk ve en önemli şartı olabilir.



Resim 4.13. Uçaktan Bakarken, 2014, karışık teknik: elektronik kartlar, 98x44cm

Tarihin hemen hemen her döneminde insanlar yapılarada olduğu kadar yarattıkları fiziksel çevrelerde de estetik nitelik aramışlar ve bu kaygı ile

çevrelerini düzene sokma arayışında olmuşlardır. Doğal ve kültürel öğelerin bir araya gelmesi ile biçimlenen kentler onu oluşturan parçalardan farklı nitelik taşıyan bütünlerdir. Şehrin yapılanmasında ve mimaride doğa ve insan bedeni metaforları sıkça kullanılmıştır. Bunun en iyi örneğini Roma uygarlığının kentsel yapılanmasında insan-kent-çevre ilişkisini kurmasında görebiliriz.

Romalıların insan bedeninde keşfettiklerini sandıkları simetriler ve görsel dengeler, şehir planında da uygulanmaktaydı. Örneğin Pantheon devasa bir bina olmasına rağmen insan bedeninin bir uzantısını çağrıştırmaktadır. Romalılar, insan bedeninde kolların ve bacakların karın yoluyla birleştiğini düşündüklerinden şehir kurarken bir nokta seçerek şehrin göbek bağına oluşturur ve planlamacılar şehirdeki bütün hesaplamaları bu göbek bağına göre düzenlerlerdi. Yine 1740'larda Avrupa'da trafik sistemlerinde bedendeki kan dolaşımı sistemini örnek almaya çalışan tasarımcılar on sekizinci yüzyılda şehir sokakları için "atardamar" ve "toplardamar" sözcüklerini kullanmaya başladılar. Avrupa şehircileri tek yönlü yol ilkesi gerçekleştirmek için damar imgelerine başvurdular. (Sennet, 2008:237).

Şehir planlamada beden metaforunu kullanan tasarımcılar, modern dönemde bedenin hareketini de tasarım ilkelerine dahil etmişlerdir. Yaşadığı alanda serbestçe hareket edebilen kişi, bu fiziksel özgürlüğü yaşamının sonucunda kendini kendine daha hakim bir birey gibi hissedebilmekteydi. "İnsanlar artık hızlı hareket ediyorlar, parçaları birbirine yalnızca otomobillerle bağlanan çevresel bölgeler yönünde hızlı hareket ediyorlardı. Gelgelelim hızın lojistiği hareket eden kişiyi içinde hareket ettiği mekanlardan koparıyor" (2008:328). Modern dünyada milliyetçi ve devrimci ideolojilerle bölünen kent, insanlığın taleplerine cevap verebilmek için direnmiş; kamu sağlığı ve özel konfor teknolojilerini, piyasanın işleyişini, cadde park meydanların planlarını kullanmıştır. Ancak sonunda kendilerini "birbirlerinin kaderlerine yabancı" hissediyorlardı.

Bireyciliğin ilerlemesini gözlemleyen başka yazarlar gibi Tocqueville de bireycilik ile materyalizm kendi sözleriyle "ruhu bozmayan ama güçsüz düşüren

ve ruhtaki eylem kaynaklarını sessizce kurutan erdemli bir materyalizm” arasındaki derin bağı görmüştü (2008:332).

Uçaktan Bakarken isimli çalışma elektronik kartlardan oluşturulmuş, kuşbakışı bir şehir görüntüsünün metaforudur. Aynı zamanda sanayinin ve teknolojinin gelişmesiyle doğa düzenini korumayı başaramadığımız günümüz dünyasında doğallıktan uzak mekanik bir şehir planı önerisidir. Bu mekanik yapı elbette ironik olarak şehirle doğal bağlarını ve ruhunu yitirmiş günümüz teknoloji toplumuna bir eleştiri içermektedir.

5. SONUÇ ve ÖNERİLER

Sanatsal İfadede Görsel Metaforlar başlığı altında sürdürülen bu çalışmada; metaforun sanat tarihsel süreçteki ve plastik dildeki anlamına bireysel bir bakış açısıyla açıklık getirebilmek amaçlanmıştır. Çalışmada metaforu araştıran her araştırmacının ihtiyaç duyduğu gibi görsel sanatlarda metafor; temsil ve görsel biçim dili olarak kategorize edilerek açıklanmaya çalışılmıştır. Bu araştırma verileri ile uygulama süreci arasında bir bağ kurabilmek amaçlanmıştır.

Metaforun sadece yazınsal kategoride değil hayatın her alanında ve birçok disiplinde sözcükler arasında benzerlik ilişkisi kurarak bilinmeyen konu ve kavramların öğrenilip açıklanmasına temel işlev gördüğü anlaşılmıştır. Metaforun disiplinler arası bu anlamsal geçişliliği kolaylıkla sağlaması, metaforun görsel olarak zihinde canlandırılabilir özelliğinden kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla metaforun sözcükler arasında sağladığı bu özellik, görsel sanatlarda imgeler arasında da kendini gösterebilmektedir. Aralarında benzerlik ilişkisi kurulan dizgeler, birbirinden ne kadar uzak ve karşıt ise metafor da o denli güçlü ve etkilidir.

Draaisma'nın da dediği gibi "metaforlar ipucu veren fosiller gibidir, okurun içinde bulundukları metnin yaşını tahmin etmesine yardımcı olur". Görsel sanatlarda metafor; sanat yapıtının ne anlattığı hakkında fikir verirken, anlatılmaz olanın da belli bir biçimde ele alınışdır diyebiliriz. Son yapılan araştırmalar göstermiştir ki metafor, hayatın her alanında yer alarak düşünce sistemimizin bir parçası haline gelmiştir. İnsanoğlunun kendini ifade etme ihtiyacı hissettiği dönemlerden itibaren (m.ö. ki dönemlerde mağara resmi yapma, ağaç oyma v.s.) ifadeyi derinleştiren, güçlendiren ve zenginleştiren yapısı ile günümüze kadar var olmuştur.

Sanat tarihsel süreçte metafor; görsel sanatlarda temsil ve biçim dili olarak incelenmiş, ele alınan örneklerde metaforun karşıt nitelikler arasında benzerlik

kurma özelliği önemsenmiştir. Metafor, dünden bugüne, resim, heykel, sinema ve fotoğraf alanlarında sanatçıların başvurduğu vazgeçilmez bir sanatsal ifade yöntemi olarak zihinde kalıcı yapıtlar üretilmesini sağlamıştır. “Sanatın bugünkü dönüşümü, her zamankinden daha çok elle tutulamayan mecazlara doğru olduğu gözlemlenmektedir” (Erzen,1995:105).

Çok anlamlı, zor çözülebilir ve çelişki yapısı ile metaforun zengin ifade olanakları sağlayan bir çalışma alanı yarattığı gözlemlenmiştir. Ele alınan kategorilerdeki örneklerde metaforun yapısal özellikleri değerlendirilmiş, sanatsal imgenin metafor olarak nitelendirilebilmesi için belli temel özellikleri taşıması gerektiği anlaşılmıştır. Görsel sanatlarda temsil ve bir biçim dili olarak metafor, farklı anlam kümelerini harekete geçirmelidir ve metaforun başarısını; bu anlam kümelerinin birbirine karşıt, uzak alanlardan olması arttırmaktadır. Özellikle biçimsel metaforlarda farklı biçimler benzerlik ilişkisi ile birleştirilirken bu birleşim yeni bir şey için kullanılmalıdır. Uygulamalı çalışmalar, önemsenen bu özellikler çerçevesinde oluşturulmaya çalışılmıştır.

Uygulamalar için amaçlanan plastik etkiye ulaşmada organik ile mekanik veya organik ile yine doğadan başka bir organik biçimin kurgulanarak yeni çağrışımlar yapabilecek imgeler oluşturulmaya çalışılmıştır. Metaforun çok anlamlı yapısı, konu ve biçimler arasındaki geçişliliği “özellikle algıyı etkileme biçimi ile sinestetik ve fizyonomik algıyı uyatarak, imgenin metonomik, simgesel ve göstergesel kavranmasını engelleyerek sezgisel ve çağrışımsal yaklaşımları devreye girmeye zorlaması ile sağladığı görülmüştür” (Sağlam,2001:122). Çağrışım unsurunun yapıtın anlamsal yoğunluğunu zenginleştireceği ve izleyicinin sezgisinin ve yorumunun da çalışmanın bir parçası olduğu gerçeği göz önünde tutularak oluşturulmuştur. İzleyici metafor yoluyla bir dizge kurmaya yönlendirilmektedir ve metaforik ifadenin “söylemez de saklamaz da sezdirir” (Davidson,1997:85) düşüncesinden yola çıkarak çağrışım unsuru uygulamalar kapsamında metaforun önemli bir özelliği olarak kullanılmaya çalışılmıştır.

Metaforun uygulamalar kapsamında; kavramsal çalışmalarda temsili boyutu ve resimsel düzeyde temsili ve biçimsel yönü araştırılmaya çalışılmıştır. Aynı

zamanda birbirinden kopuk imgelerin birleştirilerek yeni bir yapı oluşturma sürecine anlamsal ve plastik açıdan katkısı araştırılmaya çalışılmıştır. Günümüz sanatında da malzemeler ve bedensel parçalanmalar sıkça kullanılmaktadır. Sözcükler ve işaretler anlamlarından ayrılmıştır. Beden, akıl, zaman ve mekan arasındaki bağıntıları kurmak için nesneler ve imgeler çoğu zaman yetersiz kalmaktadır. Yeni çağın sanatsal sorunu artık “nasıl yeni olan bir şey ortaya çıkarabiliriz?” değil; “günlük yaşamımızı oluşturan kaotik nesneler yığınınından nasıl tekillik ve anlam üretebiliriz?” dir. Derinlik yerine yüzeye, gerçek yerine simülasyona, ciddiyet yerine oyuna, öncelik tanınan günümüz sanatında metafor; tüm bu anlam üretimine katkı sağlamaktadır.

KAYNAKÇA

- Adorno, T.(2004). Walter Benjamin Üzerine. (çev: D. Muradoğlu) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Alanka, Ö. (2012). Görüntünün Ontolojisi ve Kavramsal Fotoğraf. Doktora Tezi. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İzmir.
- Antmen, A. (2014). Kimlikli Bedenler: Sanat, Kimlik, Cinsiyet. İstanbul : Sel Yayıncılık
- Aristoteles. (1996). Metafizik. (çev. A. Arslan). (baskı:2). İstanbul: Sosyal Yayınları
- Aristoteles. (Kasım 2003). Poetika'dan. KİTAP-LİK Aylık Edebiyat Dergisi. İstanbul:Yapı Kredi Yayınları . Sayı:65.
- Aristoteles. (2004). Retorik. (çev. M.H. Doğan). (baskı:7). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Armaner, T. (1998). Özne/Nesne İkiliği Açısından Sanatçı :Sanat Yapıtı İlişkisi. Toplum ve Bilim Dergisi, Sayı:79.
- Aydın, S. (1999). Poetikamın Kavramları Üzerine. İzlek Dergisi. sayı:43. Ankara:İzlek Yayınları,
- Bachelard, G. (1996). Mekanın Poetikası. (çev: A. Derman). İstanbul :Kesit Yayıncılık.
- Baudrillard, J.(1998). Simülakrlar ve Simülasyon (çev. O. Adanır). İzmir: Dokuz Eylül Yayınları.
- Barthes, R. (1991). Archimboldo or Magician and Retoriqueur.The Responsibility of Forms. (çev: Richard Howard). Los Angeles: University of California Press
- Batur, E. (2007). Modernizmin Serüveni: Gerçeküstücü Nesne. İstanbul: Alkım Yayınları
- Batur, E. (1993) . Avrupa Nerede Bitiyor?: Sis ile Yağmur Arası Avrupalı. İstanbul: Helsinki Yurttaşlar Derneği Yayınları.
- Black, M. (1962). *Models and Metaphors. Studies in Language and Philosophy*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Beck, G.F. (1978). *The Metaphor as a Mediator Between Semantic and Analogik Modes of Thought. Current Antropology*
- Belge, M. (1997) .Marksist Estetik, İstanbul:Birikim Yayınları.

- Benjamin, W. (2004). Pasajlar- Tarih Üzerine (çev: A.Cemal). İstanbul : Yapı Kredi Yayınları
- Berger, J. (2013). Görme Biçimleri. (çev: Y. Salman). (19. Basım). İstanbul: Metis Yayınları.
- Bettelheim, B. (1983). Freud and Man's Soul, New York .
- Beuys, J. (1992). Üç Gün. İstanbul : Uluslar arası Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi.
- Bourrioud, N. (2004). Postprodüksiyon. (çev. Nermin Saybaşı). İstanbul : Bağlam Yayıncılık.
- Boyd, R. (1993) Metaphor and theory change: What is "metaphor" a metaphor for? in Ortony, Andrew (ed.), Metaphor and Thought. (second edition). Cambridge University Press.
- Burke, K. (1935). Permanence and Change, New Republic: New York.
- Burke, K. (1945). A Grammar of Motives and A Rhetoric of Motives.University of California Press.
- Carriere,J., Delumeau, , Eco, Gould J., (2001). Zamanların Sonu Üstüne Söyleşiler (çev. Necmettin Kamil Sevil) İstanbul Yapı Kredi Yayınları.
- Carter, C. (1993). Dolls İn Contemporary Art. A Metaphor Of Personal Identity. Milwaukee. Patrick and Beatrice Haggerty Museum Of Art Museum Publishing.
- Cebeci, O. (2013). Metafor ve Şiir Dilinin Yapısal Özellikleri. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Celant, G. (1994). Reasons of Metaphor. New York: Guggenheim Museum Publishing
- Chandler, D. (2002). Semiotics: Basics. Newyork: Routledge Publishing
- Coşar, M. (2001). Nietzsche Felsefesinde Dürtü ve Metafor Kavramları. Felsefe Dünyası Dergisi. Sayı 33
- Coward R. (1985).Dil ve Madencilik. (çev: E.Tarım). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Çabuklu Y. (2004). Toplumsalın Sınırında Beden. (1.baskı). İstanbul: Kanat Kitap.
- Danto, A.C. (15.03. 1999). After The End of Art. Metaphor Project.

- Davidson, D. (1997). Eğretilenmede Anlam. Kuram Dergisi. (çev. Y.Salman). sayı:14.
- Dempsey, A. (2007). Modern Çağda Sanat. (çev:O. Akınhay). İstanbul: Akbank Yayınları.
- Derrida, J. (1982). Margins Of Philosophy, (çev.Alan Bass). The University of Chicago Press.
- Doyran, E. Y. (2002). Doğanın Biçimleniş Yasaları Bağlamında Sanatsal Kurgu. Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu. Hacetepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü . Ankara
- Draaisma, D. (Haziran 2007). Bellek Metaforları: Zihinle İlgili Fikirlerin Tarihi. (çev: G. Koca). (1. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları
- Eco, U. (2000). Açık Yapıt, (çev: Nilüfer Uğur Dalay). İstanbul: Can Yayınları.
- Eliade, M. (1992). İmgeler Simgeler, (çev. Mehmet Ali Kılıçbay), Ankara: Gece Yayınları
- Erem, E. (1997). Eğretilenme ve Gerçeklik. Kuram Dergisi. Sayı :14.
- Erkman, F. (Nisan 1987). Göstergebilime Giriş. Bilim dizisi 18/79. İstanbul,: Alan Yayınları
- Eroğlu, Ö. (2001). Arte Povera Gerçekten Yoksul Bir Sanat mıydı?. İstanbul: Nelli Sanatevi.
- Erzen, J. N. (Aralık 1995). Sanatın Bugünkü Dönüşümü Mecazlara Doğru mu?. Arrdamento Dekorasyon
- Farago, F. (2013). Sanat. (çev: Ö. Doğan). Ankara: Doğu-Batı Yayınları
- Fiske, J. (1999). İletişim Çalışmalarına Giriş, (çev: S. Ervan). (1. baskı). Ankara : Ark Yayınları
- Finkelstein, H. (1998). Salvador Dali's Art and Writing, 1927-1942. The Metamorphosis of Narcissus. Cambridge University Press
- Forceville, C. (1994). Metaphor and Symblic Activity: "Pictorial Metaphor in Advertisements" .Vol: 9. No: 1
- Foster, H. (2004). Tasarım ve Suç. (çev: E. Gen), İstanbul:İletişim Yayıncılık
- Foster, H. (2011). Zoraki Güzellik. (çev: Ş. Kaptan). (2. baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, Sanat ve Kuram Dizisi.

Foucault, M. (2004). *Bu Bir Pipo Değildir.* (çev. S. Hilav). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Francaletti, E.L. (Eylül 2012). *Nesnelerin Estetiği.* (çev: D.Kundakçı). (1.baskı). Ankara: Dost Kitabevi.

Freud S.(2011). *Uygarlığın Huzursuzluğu.*(çev. H. Barışcan). İstanbul :Metis Yayınları

Friedman, M. (1995). *Visions Of America : Landscape as Metaphor in the Art of American Artist.* Published by the Denver Art Museum and The Columbus Museum of Art.

Gasset, O. Y. (1995). *İnsan ve Herkes.* (çev: N. Işık). İstanbul: Metis Yayınları.

Gencer, H. (2013). *Yüksel Arslan'da Mekan ve Beden İlişkisi.* Yüksek Lisans Tezi. Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.

Genç, A. ve A. (1990).Sipahioğlu. *Görsel Algılama Sanatta Yaratıcı Süreç.* İzmir : Sergi Yayınevi

Gombrich, E.H. (1992). *Sanat ve Yanılsama.* (çev: A. Cemal). İstanbul: Remzi Kitabevi

Guiraud, P. (1994). *Göstergebilim,* (Çev.Mehmet Yalçın), Ankara: İmge Kitabevi Yayınları

Günay, D. Ve Parsa, A. (2012). *Görsel Göstergebilim :İmgenin Anlamlandırılması.* İstanbul: Es Yayınları

Hawks, T. (1980). *Metaphor.* Methuen. Londra

Hodge, A.N. (2008). *The History of Art, Painting from Giotto to the Present Day.* London: Wfoulsham Co. Ltd

İpşiroğlu, N. (1998). *Sanattan Güncel Yaşama.* İstanbul: Pan Yayıncılık.

John, C. A ve C. Preston. (1998). *Edebiyat Terimleri Sözlüğü ve Edebiyat Sözlüğü.* Blackwell Publishers Ltd., Oxford,

Jung ,C.G. (2007). *İnsan ve Sembolleri.*(Çev: A.N. Babaoğlu). İstanbul : Okuyan Us Yayınları.

Kagan, M. (2009). *Estetik ve Sanat Dersleri,* (çev: A. Çalışlar). Ankara:İmge Kitabevi

Kant, I. (1993). *Arı Usun Eleştirisi.* (çev: Aziz Yardımlı). İstanbul: İdea Yayınları,

Kuspit, D. (1986). *Materials as a Metaphor,* New York:Abbaville Press.

Kuspit, D. (1997). Reviews: Richard Deacon. Art Forum.

Küçükdoğan, R. (2012). Görsel İletide Pencere İmgesi. Görsel Göstergebilim: İmgenin Anlamlandırılması. İstanbul: Es Yayınları

Kofman ,S. (1999). Nietzsche and Metaphor, (çev. Duncan Large), Stanford-California: Stanford University Press.

Kövecses, Z. (Kasım 2003). Edebiyatta Metafor. KİTAP-LİK Aylık Edebiyat Dergisi. İstanbul:Yapı Kredi Yayınları . Sayı:65.

Langer, S.(1941). New Keys in Philosophy. Routledge. Londra.

Leppert, R. (2002). Sanatta Anlamların Görüntüsü: *İmgelerin Toplumsal İşlevi*. (1.baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Levi-Strauss, C. (1997). Irk Tarih ve Kültür, (çev. Haldun Bayrı, Reha Erdem, Arzu Oyacıoğlu, Işık Ergüden) İstanbul:Metis Yayınları.

Lissack, M.R. (05.03.1999). Metaphor And Art., Metaphor Project Hawks T. Metaphor. Methuen, Londra.

Marco, L. (1990). Anis Kapoor Art Random, Japan: Published by Kyoto Shoin.

Marcuse H.(1968). Aşk ve Uygarlık: Freud Üzerine Felsefi Bir Araştırma.(çev. S. Çağan) İstanbul :May Yayınları Mercedes, D. (Mayıs 1996). Piksellerin Manipülasyonu, Sanat Bilgisi.

Mundy J. (1978). Gerçeküstüçülük ve Resim: Hayalgücünü Tanımlamak . Sanat Tarihi

Newman, D. (Eylül 1998). Biçimlerin İşareti: Katie McNeely Heykelleri. Katie McNeely Sergisiyle İlgili Küratörle Söyleşi. Studio Gallery. Brookhaven College. AraYayınları

Nietzsche, W.F. (1990). Ahlakdışı Anlamda Hakikat ve Yalan Üzerine). (çev:D.Breazeale). New Jersey.

Nietzsche, F. Ueber Wahrheit und Lüge im Aussermoralischen Sinne, Samtliche WerkeKristische Studienausgabe in 15 Banden, C. 14.

Nietzsche, F. (Kasım 2003). Ahlakın Ötesinde Gerçek Ve Yalan Üzerine. KİTAP-LİK Aylık Edebiyat Dergisi. İstanbul:Yapı Kredi Yayınları . Sayı:65.

- Nietzsche, W.F. (1990). İyinin ve Kötünün Ötesinde (İKÖ). (çev:A. İmam). İstanbul: Say Yayınları
- Özsoy, H. (2009). Endüstri Ürünleri Tasarımında Eğretilmeli Anlatımlar ve Tasarım Yaklaşımı Olarak Yöntemli Kullanımı. Doktora Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü. İstanbul
- Pawlowski, D.ve R., Diane ,M. Badzinski. ,N.Mitchell. (1998). Effects of Metaphors on Children's Comprehension and Perception of Print Advertisements. Journal of Advertising. vol: 27.
- Phillips, B ve F. McQuarrie(2004). Beyond Visual Metaphor : A New Typology of Visual Rhetoric in Advertising Marketing Theory. Vol: 4, No: 1-2.
- Platon. (2002). Devlet. (çev. H.Demirhan). İstanbul. Sosyal Yayınları
- Preziosi, D. (1991). Sanat Tarihini Yeniden Düşünmek ve Bilimde Meditasyon. New Haven & London: Yale University Press
- Ramirez, J.A. (2007). Arı Kovanı Metaforu. (çev: A. Garcia). (1. baskı). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Reddy, M. J. (1993). The conduit metaphor: A case of frame conflict in our language about language in Metaphor and Thought. (second edition). Cambridge University Press.
- Richards I.A. (1936). The Philosophy of Rhetoric. Oxford.
- Ricoeur, P. (2004). The Rule Of Metaphor: The Creation of Meanin Language. London
- Rosalind, E. K. (2009). Fotoğrafı Yeniden Keşfetmek : Fotoğraf Neyi Anlatır?, İstanbul : Hayalbaz Kitap.
- Sağlam, E. (2001). Araştırma ve Uygulama Sürecinde Eğretilme Olarak Sanatsal İmge. Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu. Hacetepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Ankara
- Salman, (Y). (Kasım 2003). Dilin Düşevreni: Eğretilme. KİTAP-LİK, Aylık Edebiyat Dergisi. Dosya: Metafor. Sayı:65. İstanbul:Yapı Kredi Yayınları
- Sarup, M. (1995). Postyapısalcılık ve Postmodernizm. (çev: Abdülbaki Güçlü). İstanbul: Kırkgece Yayınları Kuram ve Eleştiri Dizisi.

Sennet R. (2011) Ten ve Taş: *Batı Uygarlığında Beden ve Şehir*. (4. baskı). (çev. T. Birkan). Metis yayınları: İstanbul

Spirkin, A. O. (1991). Marksist Düşüncenin Temelleri. (Çev: M.Türdeş). İstanbul : Sarmal Yayınevi

Sönmez, N. (2000). Belleğin Dönüşümü. Sanat Dünyamız Dergisi. Sayı:76. İstanbul : Yapı Kredi Yayınları.

Summer, D. (1998). Metaphor and Art History. Encyclopedia Of Aesthetics. New York, Oxford University Press.

Taburoğlu,Ö. (2000). Şizoanaliz, İnsan Öncesi Manzaranın Moleküler Anlatısı. Defer Dergisi. Sayı :39

Tanyıldızı, B. (2008). Çağdaş Resim Sanatında Dijital Görüntü Estetiği. Yüksek Lisans Tezi. İzmir.

Thomson, G. (1991). İnsanın Özü. (çev: Celal Üster). İstanbul: Payel Yayınevi

Timuçin, A. (2000). Estetik, İstanbul:Bulut Yayınları.

Thomson, G. (1991). İnsanın Özü. (çev: C. Üster). İstanbul: Payel Yayınevi.

Tourengeau, R. (1997). Eğretilen ve Bilişsel Yapı, Kuram Dergisi (çev:Y. Salman),
sayı:14

Tzara, T. (2002). Modernizm Serüveni: Dada Hiçbir Anlama Gelmez. (çev: S. Rifat). İstanbul: Y.K.Y

Uzun S. ve Yolsal Ü. (2003) Felsefe Sözlüğü, Ankara: Bilim Ve Sanat Yayınları,

Yıldırım, B. (2008). Batı Sanatında İnsan Bedeni ve Değişen Anlamı. Marmara Üniversitesi. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.

Yılmaz, Ç.(2007). Derrida'nın Metafor Kullanımı. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.

Yücel, D. (Temmuz/Ağustos 2011). Nil Yalter: Bellek Fragmanları. Artist Dergisi, İstanbul

Yücel, T. (1997). Alıntılar. İstanbul : Yapı kredi Yayınları.

Ziss, A. (1984). Estetik: Gerçekliği Sanatsal Özümünün Bilimi. (çev: Y. Şahan). İstanbul:De Yayınevi.

İNTERNET KAYNAKLARI

İnternet: Forceville, C. (1996). Pictorial metaphor in advertising. London/New York: Routledge, <http://static.squarespace.com/static/51c71647e4b01428fdbaff8f/t/51cabdf4e4b03f55519176d7/1372241396719/Goldwasser%20Review%20of%20Charles%20Forceville%20Pictorial%20Metaphor%20in%20Advertising.pdf>

İnternet: Yılmaz, E. ve Ödekan. A. (Aralık 2009). Yeni Primitivizmden Süprematizme Maleviç'in Sanatında Tersten Perspektif Dördüncü Boyut İlişkisi. İtü Dergisi. cilt:6. sayı: 2

İnternet: Macku, M. (2013). <http://www.weilinggallery.com/articles/culturalindex.php>,

İnternet: TANNI, V.; (2001) NewNewPortrait: State of mind
<http://www.zanni.org/>

İnternet: Yılmaz, N. (2009). Kazmir Malevitch ve Süprematizm.
[http://lebriz.com/pages/lis.asp?lang=](http://lebriz.com/pages/lis.asp?lang=TR§ionID=2&articleID=533)
TR§ionID=2&articleID=533

İnternet: Olivera, H. (2012) çalışmaları hakkında bilgi
<http://inhabitat.com/henrique-oliveiras-powerful-recycled-wood-tridimensional-sculptures-burst-through-gallery-walls/henrique-oliveira2/?extend=1>

İnternet: Qui, M. (2011). Çalışmaları hakkında bilgi
http://www.artpluralgallery.com/catalogue/doc_49515768/v1.8-web-ctlg-Qiu-Ji-ARP13.pdfv

İnternet: THURSZ, M. (2003) "Copy It, Steal It, Share It"
<http://artcontext.net/glyphiti/docs/about.html>,

İnternet: Roxy Paine Çalışmalar hakkında bilgi
<http://artobserved.com/2010/11/go-see-new-york-roxy-paine-distillation-at-james-cohan-through-december-11-2010/>

İnternet: Kate Mccgwire çalışmaları hakkında bilgi
<http://www.katemccgwire.com/library/img/upload/artistsstatement/artiststatement.pdf>

İnternet: Roxy Paine ve Scumak adını verdiği çalışmaları hakkında bilgi
<http://artdaily.com/news/50088/Nelson-Atkins-Museum-of-Art-retains-three-scumak-sculptures-by-Roxy>

İnternet: Alessandro Bavari fotoğrafları hakkında bilgi
http://www.alessandrobavari.com/english/sodom_gomorrah/gallery_sodom_gomorrah.htm#, Erişim Tarihi Mart 2012.

İnternet: Malevich ve Suprematizm
<http://lebriz.com/pages/lld.aspx?lang=TR§ionID=1&articleID=533&bhcp=1>

İnternet : Rorschach testi ile ilgili bilgi <http://psinema.metu.edu.tr/makale/senaryoyazarlari.pdf>

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı :
BOYNUKALIN, Reva

Uyruğu : T.C.

Doğum tarihi ve yeri : 07.01.1984,
Ankara

Medeni hali : Bekâr

Telefon : 0 (505) 235
47 85

Faks : Yok

e-mail : azizereva@gmail.com



Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet tarihi
Yüksek lisans	Gazi Üniversitesi / Sanat ve Tasarım Fak.Resim Böl.	2009
Lisans	Atatürk Üniversitesi / Resim iş Öğretmenliği Böl.	2005
Lise	Batıkent Lisesi	2001

İş Deneyimi

Yıl	Yer	Görev
2009	Çankırı Karatekin Üniversitesi	Öğretim Görevlisi

Yabancı Dil

İngilizce



Gazî gelecektir

