

ÇAĞDAŞ SANATTA KARŞI METAFORLAR

Nuray SÜMER

**YÜKSEK LİSANS
RESİM ANASANAT DALI**

**GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

HAZİRAN 2014

Nuray SÜMER tarafından hazırlanan “Çağdaş Sanatta Karşı Metaforlar” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ / OY ÇOKLUĞU ile Gazi Üniversitesi Resim Anasanat Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Danışman : Prof. Mehmet YILMAZ

Resim Anasanat Dalı, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum

Başkan : Prof. Cebail ÖTGÜN

Resim Anasanat Dalı, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum

Üye : Prof. Tansel TÜRKDOĞAN

Resim Anasanat Dalı, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum

Tez SavunmaTarihi: 27/06/2014

Jüri tarafından kabul edilen bu tezin Yüksek Lisans Tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

.....
Prof. Aysen SOYSALDI
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

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.

Nuray Sümer

27/06/2014

ÇAĞDAŞ SANATTA KARŞI METAFORLAR

(Yüksek Lisans Tezi)

Nuray SÜMER

GAZİ ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Haziran 2014

ÖZET

Bu çalışma Gazi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı'nda (GGSER) yapılmıştır. Çağdaş sanat tanımının yapıldığı tarihten günümüze, sanat akımları içerisinde, karşı olma, muhalif olma anlamlarını taşıyan *karşı* olgusu 'dil'in düş evreni' olarak tanımlanan *metafor* kavramı üzerinden ele alınmıştır. Bu konuda öne sürülen görüşler, araştırmacının uygulama çalışmalarında - okuma, gözlemleme, inceleme gibi safhalardan süzülüp – deneyimlenerek gerçekleştirilmiştir.

Sanatta metafor, nesneler aracılığıyla sanatçının göstermek istediği imgeleri yeniden anlamlandırmaktır. Bu anlamlandırmayı çözümleyen, göstergebilimdir. Göstergebilimin ana kavramları olan gösteren ve gösterilen ilişkisini okumak, metaforları anlamlandırmada bize yardımcı olurken sanatın simgelerle olan bağları da düşüncenin biçimlendiği yerde ortaya çıkar. Umberto Eco, metaforu, "düşüncenin biçim ile açıklanması" olarak görür (Eco, 1992: 79). Kavramın zihinsel değişikliğe uğrayarak bir şeyi gösterirken başka bir şeyi imlemesi, metaforların çok katmanlı yapısıyla ilişkilidir. Düşünce, zihinde nasıl bir biçime dönüşürse sanatçı da zihnindeki tasarımı göstergelerle imgeye dönüştürür. Sanatçının nesnelerle kurduğu biçim-içerik ilişkisi diyalektik bir ilişkidir ve sanat yapının derinliğini oluşturur.

Tezin ana örgüsü olan 'karşı metafor' kavramı teorik düzlemde, sosyoloji, felsefe, dil bilim ve göstergebilim gibi sosyal bilim alanındaki okumalar, çağın sanatçılarının beslendikleri tarihsel ve güncel referanslı olaylarla birlikte ele alınmıştır. Sanatçının dünyası, çağın getirdiği sosyolojik, ekonomik, politik değişimlerle birlikte şekillenerek düşünen, sorgulayan ve eyleyen sanatçı tipini doğurur. Batıda ve ülkemizde bu bağlamda sanatçıların ürettikleri pek çok yapıt, titiz bir elemeden geçirilip bireysel çalışmalarla ilişkilendirilerek sınırlandırılmıştır.

Son bölüm, politik ve toplumsal bağlamda metaforik anlatımlar içeren disiplinlerarası pratiklerden oluşur. Araştırmacı, politik ve toplumsal düzlemde şekillendirdiği sanat anlayışını, resim, video, yerleştirme veya farklı araçlarla geniş bir platformda anlatabilme olanağına kavuşmuştur. Ayrıca tez süresince okunan kitaplar, görsel deneyimler, izlenen filmler ve sanat yapıtlarının bıraktığı etkiler, düşüncelerde şekillenerek, sözün, imgede yer bulmasına olanak sağlamıştır. Metafor kavramı, yapılan uygulamalarda biçim, içerik ve teknik, dil ve dilsel çözümlemeler felsefi ve politik düzlemde anlamlandırılmaya çalışılmıştır.

Bilim Kodu : 404.7.016
 Anahtar Kelimeler : Metafor, dil, göstergebilim, anlamlama, simge
 Sayfa Numarası : 126
 Danışman : Prof. Mehmet YILMAZ

COUNTER-METAPHORS IN CONTEMPORARY ART

(M. Sc. Thesis)

Nuray SÜMER

GAZİ UNIVERSITY

GRADUATE SCHOOL OF NATURAL AND APPLIED SCIENCES

June 2014

ABSTRACT

This study has been undertaken at Department of the Painting of the Gazi Fine Arts Institute (GGSER). The phenomenon called *counter* which means dissent, oppositeness in art movements has been analyzed through the concept of *metaphor*, which is described as the "dream universe of language," from the date of definition of contemporary art to today. Opinions expressed about this issue were experienced by the researcher during her practical studies by filtering them through various phases such as reading, observing, and analyzing.

In arts, metaphor means the reinterpretation of images that an artist wants to show by using objects. It is the semiotic which analyzes that interpretation. Understanding the relationship between the exhibiter and the object that is being exhibited helps us in interpreting metaphors while the links between the art and symbols emerge at the point where thought is shaped. Umberto Eco describes a metaphor as "an explanation of thought through shape (Eco, 1992: 79). It is related to the multi-layer structure of metaphors that a concept by being undergone a mental transformation shows something while alluding to something else. A concept undergoes a mental transformation and denotes one thing while alluding to another, which is related to the multi-layer structure of metaphors. An artist turns a design on his or her mind into a symbol by using indicators - just like a thought turns into a shape on a person's mind - because the relationship between shape and content with which an artist establishes an internal bond and forgets ordinary knowledge of objects for a while is a dialectic relationship and constitutes the depth of the work of art.

Counter-metaphors were analyzed on theoretical plane while readings in the field of social sciences, including sociology, philosophy, linguistics, and semiotics were analyzed alongside with historical and current events feeding contemporary artists. An artist's world is shaped by contemporary sociological, economic, and political transformations and creates an artist who thinks, questions, and acts. Many works of arts created by artists in the West and in our country in that context have been meticulously screened and limited by linking them to individual works.

The last section consists of interdisciplinary practices comprising metaphoric explanations in political and social contexts. The researcher had the opportunity to explain her understanding of art shaped on political and philosophical planes in a wide range of platform by making use of pictures, video, placement, or different tools. In addition, the effects of books read, visual experiences and films and works of art watched during the thesis acquired a form in thoughts and permitted words to secure a place in symbols. An attempt was made to assign a meaning to the concept of metaphor on philosophical and political planes through analyses focusing on form, content, technique, and language.

Science Code : 404.7.016

Key Words : Metaphor, language, semiotics, interpretation, symbol

Page Number : 126

Supervisor : Prof. Mehmet YILMAZ

TEŞEKKÜR

Bu tezin hazırlanış amacı, dil içinde önemli bir yere sahip olan metaforların, aynı zamanda kavramsal dünyamıza şekil veren imgelere dönüşümünü sanatsal açıdan incelemektir. Metafor, sanatçıda bir düşünme biçimi olmaya başladığında, düşünce imgeye dönüşür, imgeler gösteren olurken gösterilen de her sanatçının kendi ifadesi olur. Nesne kendi anlamından uzaklaşıp başka yerlere taşındıklarında bu ilişkiyi çözümleyen göstergebilimdir. Özne-nesne ilişkisi içinde ele alınan ve kavramsal bir boyut kazanan sanatçının bilinci, gösteren ve gösterilen üzerinden nesnelleşerek metafora dönüşür.

Metaforlar, siyasetin ve toplumsal olayların içinde uzun zamandır önemli bir rol oynamaktadır. Bu anlayışla ele alınan tez konusu, ‘karşı’ kavramı içerisinde, siyasi, politik, etnik ve kültürel alanlarda sorgulamaya yönelik tüm çalışmalarda bir karşı söylem oluştururlar. Sanatsal pratiklerimin özünü oluşturan bu kavramsal düşünce, çalışmalarına ve kendi öznelime dayalı dil ve nesne bağlamında gerçekleştirdiğim yorumlarıma dayanmaktadır.

Metafor kavramını incelerken geçirdiğim süreçte ve kazanımlarımda bilgi, deneyim, öngörü ve titizliğiyle beni her zaman destekleyen tez danışmanım Prof. Mehmet Yılmaz’a, lisans dönemi son sınıfta ‘metafor’ kavramıyla beni buluşturan ve kavramla ilgili tez konusunu belirlememde katkısı olan değerli hocam Prof. Cebail Ötğün’e, edebiyat hocası Erdal Elgin’e, video montajlarında Ömer Saylık’a, sabır ve hoşgörleriyle aileme, arkadaşlarıma ve yardımı dokunan herkese teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET	iv
ABSTRACT.....	v
TEŞEKKÜR.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
RESİMLERİN LİSTESİ	ix
1. GİRİŞ.....	1
2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE ile İLGİLİ ARAŞTIRMALAR.....	3
2.1. Felsefenin İzinden	3
2.2. Babil'in Ardından.....	7
2.3. Metafor, Dil ve Anlamlandırma.....	13
2.3.1. Yazın ve Dilbilim Açısından Eğretilen Türleri	16
2.3.2. Metafor Türleri.....	22
2.4. Metafor ve İmge Dili.....	24
2.5. Metaforu Anlamlandıran Kavramlar	28
2.5.1. Göstergebilim.....	28
2.5.1.1. Gösterge ve Anlamlandırma	32
2.5.2. Metafor ve Simge İlişkisi	41
2.6. Sanatta Metafor.....	46
2.6.1. Metaforun Sanat Yapıtındaki İlk Görüntüleri	48
2.6.2. Çağdaş Sanatta Karşı Sanat Pratikleri.....	61
2.6.3. Türkiye'de Karşı Metafor Görüntüleri.....	75

Sayfa

3. UYGULAMALAR ÜZERİNE BULGULAR ve YORUMLAR.....	93
3.1. Videolar.....	93
3.2. ‘Sınırlar ve Faili Meçhuller’ Temalı Uygulama Çalışmaları	98
3.3. Yerleştirmeler.....	105
3.4. ‘Görünenin Ötesi’ Temalı Fotoğraflar	109
4. SONUÇ ve ÖNERİLER.....	113
4.1. Sonuç.....	113
4.2. Öneriler	114
KAYNAKLAR	115
ÖZGEÇMİŞ	125

RESİMLERİN LİSTESİ

Resim	Sayfa
Resim 2.1.Sanat ve Dil Grubu, <i>Dizin 01</i> , yerleştirme, 1972,.....	14
Resim 2.2. Ördek mi Tavşan mı?.....	22
Resim 2.3. Marcel Duchamp, <i>L.H.O.O.Q.</i> , 1919, Mona Lisa baskısına kurşun kalemle müdahale, 77 x 53 cm.....	23
Resim 2.4. René Magritte, <i>Düşlerin Anahtarı</i> , 1930, tuvale yağlıboya, 38 x 53 cm.....	38
Resim 2.5. René Magritte, <i>İmgelerin İhaneti 1</i> , 1929, tuvale yağlıboya, 62 x 80 cm.....	39
Resim 2.6. René Magritte, <i>İki Gizem</i> , 1966, tuvale yağlıboya, 65 x 80 cm	39
Resim 2.7. Şefik Özcan, <i>Kelimeler ve Şeyler 1</i> , 2008, foto-blok 50 x 60 cm.....	40
Resim 2.8. Sergey Ayzenştayn, <i>Potemkin Zırhlısı</i> , 1925, film.....	42
Resim 2.9. Hans Holbein, <i>VIII. Henry</i> , 1536, tuvale yağlıboya, 27.5 x 17.5 cm.	46
Resim 2.10. Eugène Delacroix, <i>Halka Yol Gösteren Özgürlük</i> , 1830, tuvale yağlıboya, 260 x 325cm.....	47
Resim 2.11. Frédéric Bartholdi, <i>Özgürlük Heykeli</i> , 1884-1886	47
Resim 2.12. Francisco José de Goya, <i>Dedesi Bile, Kaprisler no: 39</i> , 1799, çinko baskı	51
Resim 2.13. Honoré Daumier, <i>Gargantua</i> , 1831, taş baskı, 30,5 x 21.4 cm	52
Resim 2.14. George Grosz, <i>Güneş Tutulması</i> , 1926, tuvale yağlıboya, 210 x 184 cm.....	55
Resim 2.15. John Heartfield, <i>Yaşasın, Tereyağının Hepsi Bitmiş!</i> ,1935, fotomontaj, 21.2 x 30.7 cm.....	56
Resim 2.16. Raoul Hausmann, <i>Mekanik Kafa</i> , 1920, assemblaj, 32.5x21x20 cm	57
Resim 2.17. René Magritte, <i>Minotaure'ın Kapağı</i> , 1937	59
Resim 2.18. Claude Cahun, <i>Otoportre</i> , 1927, gümüş jelatin baskı, 10.4 x 7.6 cm.....	60
Resim 2.19. Diego Rivera, <i>Meksika'nın Tarihi</i> , 1929-1935, duvar resmi.....	61
Resim 2.20. Pablo Picasso, <i>Guernica</i> , 1937, tuvale yağlıboya, 360 x 762 cm.....	62

Resim 2.21. Richard Hamilton, <i>Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?</i> , 1956, kağıt üzerine yapıştırı, 25 x 22.5 cm.....	64
Resim 2.22. Jasper Johns, <i>Üç Bayrak</i> , 1958, tuvale mumlu boya, 76 x 115.5 cm	64
Resim 2.23. Hans Haacke, <i>Almanya</i> , 1993, yerleştirme, Venedik Bieanali	67
Resim 2.24. Joseph Beuys, <i>Ölü Bir Tavşana Yapıtlar Nasıl Anlatılır?</i> , 1965, performans	67
Resim 2.25. Joseph Beuys, <i>Kraliçe Arı</i> eskizi, 1952	68
Resim 2.26. Joseph Beuys, <i>Süpürme</i> , 1 Mayıs, 1972, Karl Marx Meydanı; Berlin	69
Resim 2.27. Joseph Beuys, <i>Süpürme</i> , yerleştirme	69
Resim 2.28. Marina Abromoviç, <i>Ritim 5</i> , 1975, performans.....	71
Resim 2.29. Monoa Hatoum, <i>Yol Çalışmaları</i> , 1985, Londra, performans	72
Resim 2.30. Cindy Sherman, <i>İsimsiz Film Kareleri No-10</i> , 1978, siyah-beyaz fotoğraf, 69,5 x 87,2 cm.....	73
Resim 2.31. Gerilla Kızlar, 2001, performans	74
Resim 2.32. Femen Grubu, 2012, Davos	74
Resim 2.33. Jumana Emil Abboud, <i>Limon Kaçakçılığı</i> , 2006, video.....	75
Resim 2.34. <i>Erörist Kabare</i> , Etcétera ve Uluslararası Erörist hareketi üyeleri Loreto Garin Guzman ve Federico Zukerfeld'in yerleştirmesi, 2009, 11. İstanbul Bienali	76
Resim 2.35. Ai Weiwei, <i>Ayçiçeği Çekirdekleri</i> , 2010, yerleştirme	77
Resim 2.36. Cihat Burak, <i>Tüketim Toplumu</i> , baskı	78
Resim 2.37. Yüksel Arslan, <i>Kapital'in Güncellenmesi serisinden Arture 188</i> , 1978, kağıt üzerine karışık teknik, 50.5 x 71.5 cm	79
Resim 2.38. Mehmet Güleriyüz, <i>General Serisi; İşkenceci</i> , 1973, kağıt hamuru, karışık teknik, 160 x 170 x 140 cm.....	80
Resim 2.39. Aydın Ayan, <i>Elektrik İşkencesi</i> , 1978, tuval üzeri yağlıboya, 160 x 100 cm.....	81
Resim 2.40. Aydın Ayan, <i>Patron</i> , tuval üzeri yağlıboya, 1978, 160 x 100 cm.....	81
Resim 2.41. Erdağ Aksel, <i>Gerilim Nesneleri, 'Kırılğan Komünikasyon'</i> , heykel	81
Resim 2.42. Cengiz Çekil, <i>Paramparça</i> , 1998, yerleştirme, 288 adet yaldızlı kalıp, gazete kağıdı, 200 x 280 x 30.5 cm.....	82

Resim 2.43. Bedri Baykam, <i>Demokrasi Kutusu</i> , 1987, suntaya karışık teknik, 220 x 110 x 100 cm.....	83
Resim 2.44. Bedri Baykam, <i>Kubilay'ın Odası</i> , 1987, yerleştirme	83
Resim 2.45. Hale Tenger, <i>Böyle Tanıdıklarım Var II</i> , 1992, duvar yerleştirmesi, pirinç, Priapos, üç maymun heykelcikleri, 700 x 9 x 140 cm	84
Resim 2.46. Selim Birsell, <i>Kurşun Uykusu</i> , 1995, yerleştirme, insan bedeninin kağıt kalıbı (kağıt, tutkal, grafit tozu)	85
Resim 2.47. Nil Yalter, <i>Başsız Kadın, Göbek Dansı</i> , 1974, video, 30''	87
Resim 2.48. Esra Ersen, <i>Orası Neresi</i> , 2000, video, 7''	87
Resim 2.49. Fikret Atay, <i>Bang Bang</i> , 2003, video filminden bir kare, 2'17''	88
Resim 2.50. Kutluğ Ataman, <i>Peruk Takan Kadınlar</i> , 1998, video yerleştirme.....	89
Resim 2.51. Cebrail Ötgün, <i>El</i> , 1994, yerleştirme, karışık malzeme.....	90
Resim 2.52. Cebrail Ötgün, <i>"Defîne Avı", Güvercin Tedirginliği 5</i> , 2007, tuvale karışık teknik, 60 x 45 cm.....	91
Resim 2.53. Cebrail Ötgün, <i>Güvercin Tedirginliği</i> , 2009, yerleştirme, karışık malzeme	91
Resim 2.54. Mehmet Yılmaz, <i>Cin.s.el Şeyler-21</i> , 2006, tuvale ve pleksiglasa yağlıboya, kağıda dijital baskı, 180 x 180 cm	92
Resim 2.55. Mehmet Yılmaz, <i>İcradan Satılık Genelev</i> , 2010, tuvale akrilik ve dijital kesyap, 122 x 142cm.....	93
Resim 3.1. Nuray Sümer, <i>Buluşma</i> , 2014, video, 3'31.....	96
Resim 3.2. Nuray Sümer, <i>Kurşun Dök-Me</i> , 2014, video, 1'	97
Resim 3.3. Nuray Sümer, <i>Feleğin Oyunu</i> , 2014, video, 1'01'	98
Resim 3.4. Nuray Sümer, <i>Sınırlar ve Faili Meçhuller 1</i> , 2014, tuvale karışık teknik, 120 x 100 cm.....	99
Resim 3.5. Nuray Sümer, <i>Sınırlar ve Faili Meçhuller 2</i> , 2014, tuvale karışık teknik, 120 x 100 cm.....	100
Resim 3.6. Nuray Sümer, <i>Sınırlar ve Faili Meçhuller 3</i> , 2014, tuvale karışık teknik, 120 x 100 cm.....	101
Resim 3.7. Nuray Sümer, <i>Kurşun Tepesi</i> , 2014, tuvale karışık teknik, 120 x 100 cm	102

Resim 3.8. Nuray Sümer, <i>Özgül Ağırlık</i> , 2014, tuvale karışık teknik, 120 x 100 cm.....	103
Resim 3.9. Nuray Sümer, <i>Ağır Mektup 1</i> , 2014, tuvale karışık teknik, 50 x 40 cm	104
Resim 3.10. Nuray Sümer, <i>Ağır Mektup 2</i> , 2014, tuvale karışık teknik, 50 x 40 cm	104
Resim 3.11. Nuray Sümer, <i>Ağır Mektup 3</i> , 2014, tuvale karışık teknik, 50 x 40 cm	105
Resim 3.12. Nuray Sümer, <i>İç Bilgi</i> , 2014, yerleştirme	106
Resim 3.13. Nuray Sümer, <i>Göbek Bağı Kesilmeyen Ruhlar 1</i> , 2014, yerleştirme	107
Resim 3.14. Nuray Sümer, <i>Göbek Bağı Kesilmeyen Ruhlar 2</i> , 2014, yerleştirme	108
Resim 3.15. Nuray Sümer, <i>Devletin Ağzı Süt Kokmaz</i> , 2010, heykel.....	109
Resim 3.16. Nuray Sümer, <i>Görünenin Ötesi 1</i> , 2014, fotoğraf, 30 x 41 cm	110
Resim 3.17. Nuray Sümer, <i>Görünenin Ötesi 2</i> , 2014, fotoğraf, 30 x 41 cm	111
Resim 3.18. Nuray Sümer, <i>Görünenin Ötesi 3</i> , 2014, fotoğraf, 30 x 41 cm	112
Resim 3.19. Nuray Sümer, <i>Görünenin Ötesi 4</i> , 2014, fotoğraf, 30 x 41 cm	112

1.GİRİŞ

Çağdaş Sanatta Karşı Metaforlar adlı bu tezin konusu; çağdaş sanat tanımının yapıldığı tarihten günümüze sanat akımları içerisinde, karşıt olma, muhalif olma anlamlarını taşıyan *karşı* olgusu ‘dilini düşün evreni’ olarak tanımlanan *metafor* kavramı üzerinden ele alınacaktır.

Kavram olarak metafor, başlangıçta Eski Yunanda söz sanatı olarak kullanılmaya başlanmıştır. Yazınsal ve görsel bağlamda sanatçıların zihnini oldukça meşgul eden bu kavram felsefede, plastik sanatlarda, politikada kısaca yaşamın her alanında sıklıkla kullanılmaktadır. Metafor, öncelikle edebiyat alanında kullanılan bir söz sanatıdır. Bir ozanın dille ilişkisi nasılsa, bir ressamında nesneyle olan ilişkisi aynıdır. Metafor, sanatçıda bir düşünme biçimi olmaya başladığında, düşünce imgeye dönüşür, imgeler gösteren olurken gösterilen de her sanatçının kendi ifadesi olur. Özne-nesne ilişkisi içinde ele alınan ve kavramsal bir boyut kazanan sanatçının bilinci, gösteren ve gösterilen üzerinden nesnelleşerek metafora dönüşür.

Değişen dünya düzeninde sanatçıların muhalif tavırlarının sanata yansımaları, gerçekleştirdikleri işlerde neden metaforlara başvurdıkları, dönemin toplumsal ve politik koşullarıyla 1960 sonrası sanat akımları içinde daha çok görülmesinin neden ve sonuçları açısından dolayı önem kazanmaktadır. Ayrıca tarihsel süreçte yapılan metaforlar ile karşı söylem içerisinde oluşturulan metaforların farkının gösterilmesi de konunun önemini artırmaktadır. Amaç, gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkiyi çözümlemek; metaforun disiplinlerarası sanat üretimindeki yerine bakarak, sanatçıların nesneyle kurdukları ilişkiyi karşıt ya da muhalif kavramları üzerinden ele alıp metaforun dilin gücü olduğu kadar sanatın da gücü olduğunu göstermektir.

Metafor sözcüğü doğrudan dil ile ilgili bir kavram olup eğrileme, mecaz, yan anlam gibi birbirinden çok ince ayrımlarla ayrılan ve bu sözcüklerle zaman zaman aynı anlama gelecek bir bütünlük de oluşturmaktadır. Metafor kavramıyla birlikte ele alınacak bu tanımların yanında, metaforu anlamlandıran ve destekleyen göstergebilim ve simge ise alt başlıklar halinde oluşan kavramlardır.

Bu tezde, çağdaş sanatlarda metafor bağlamında *karşı* olgularla yapılan çalışmalara, hem kuramsal bir inceleme hem de üretilen işlerle öznel bir bakış açısı oluşturulması amaçlanmıştır. Araştırılacak konunun kapsamı, dil ile ilgili bir kavram olan metaforun, simge ve gösterge ile ilişkisini okumaktır. Sanatçıların başta resim olmak üzere dönemin tüm teknolojik ve bilişimsel olanakları kullanarak yerleştirme, video, fotoğraf gibi birçok alanda, söylemek istediklerini daha geniş anlatım olanağına kavuşturan metaforlar üzerinden nasıl anlamlandırdıklarını göstermektir.

Tezin tarihsel sınırı 1960'dan bugüne kadar çağdaş sanat akımlarında muhalif bir tavırla yapılmış politik ve toplumsal içerikli verilere ve görsellere dayandırılacaktır. Bu kapsamda ele alınacak olan yapıtlar hem Batılı hem de ülkemizdeki sanatçıların farklı disiplinlerde ortaya koydukları çalışmalar siyasi ve toplumsal odaklı imgeler üzerinden okunmaya çalışılmıştır. Son bölümde ise tez, bu etkileşimler sonucunda oluşan bir dizi uygulama ile düşünsel ve içerik yönünden desteklenmiştir.

2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE ile İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

2.1. Felsefenin İzinden

*Metafor yapmak kadar, yapılmış metaforu
anlamak da bir deha göstergesidir.*
Aristoteles

İnsanlar düşünce, duygu ve isteklerini bildirmek, sözel ve yazınsal bağlamda iletişim kurmak amacıyla sözcükleri, söz birliklerini kullanırlar. Günlük dilin sözcükleri, günlük yaşamımızda yer tutan, her zaman içli dışlı olduğumuz kavramları karşılarlar. Sözcüklerin bire bir anlamının dışında başka anlamları vardır ki, bunlar; gerçekte, gerçeklikle ve düşünce ile kurduğu çok katmanlı ve yoruma açık ifade şekli olan metaforik anlamlardır. Dilin metaforik kullanımı, gerçek kullanımından farklı olmasına karşılık ondan daha az karmaşık ya da daha çok kapalı değildir. Sadece bir süsleme olmanın dışında bizi bilgilendirici ve düşündürücü olup, imgelem dünyamızın zenginleşmesine de katkıda bulunur. Bilinmeyen anlamlarını bilinenler aracılığıyla ortaya koyan metaforlar, bir anlamda, kavramsal dünyamızın resimleridir.

Dilde ‘söz sanatı’ olarak kullanılan metafor; Latince ve Yunancada ‘öte’ ve ‘aşırı’ anlamına gelen *meta* ve ‘taşımak, yüklenmek’ anlamına gelen *pherein* kökünden türetilmiş bileşik bir sözcük olan *metapherein*’den gelmektedir. Latin retorik yazarları metaforu, *tranlatio* veya *transferetia*’ya dönüştürmüşlerdir ki her iki sözcük de hareket ve taşıma kavramlarıyla yakın ilişkilerini korumuştur.

Dilimize Fransızca *metaphore* üzerinden geçen *metafor* sözcüğünün kullanımı konusunda farklı yaklaşımlar vardır. Kimileri, Arapça kökenli *istihare* sözcüğünü kullanırken; kimileri de *eğretileme* sözcüğünü tercih etmektedir. Lakoff ve Johnson’ın birlikte yazdıkları *Metaphors, Life, Meaning and Language* adlı kitabını Türkçeye *Metaforlar, Hayat, Anlam ve Dil* şeklinde çeviren G. Y. Demir, Önsöz’de, metaforun Türkçe karşılığının istiare (mecaz) ya da eğretileme olmadığını özellikle belirtmiştir (Lakoff ve Johnson, 2005: 12).

Eğreti; geçici, sallantılı bir durumu ifade eder. Türk Dil Kurumu sözlüğünde belirtildiği üzere Osmanlıca Divan Edebiyatı terimlerinden olan *istiare* sözcüğü *are*’ye, *ariyet*’e *ödünç almaya* karşılık gelmektedir; geçici, sallantılı yani eğreti bir durumu ifade eder. Sözcük anlamlarına bakıldığında metafor, anlamın bir yerden bir yere taşınmasını anlatırken

eğretileme ise ödünç almak diye tanımlanmıştır. “Metafor sözcüğü anlamı daha zenginleştirmekte, aynı zamanda kökten bir dönüşüme uğratmaktadır” ifadesini kullanan A. Teoman da bu konu üzerinde durmaktadır (2003: 57). Burada söz konusu olan geçici bir anlamdan çok kalıcı ve köklü yeni bir anlamdır. Batı’lı kaynaklarda yazılanların içinden çıkmak, ayrıntılara girildiğinde oldukça zordur. Kavramın çok eski olması, içeriğinin ve sözlük anlamının değişmelere uğraması, dil dışında farklı disiplinlerde kullanılıyor olması ve hatta merkez alınıyor olması gibi birçok neden kavramın karmaşıklığını attırmış gibi görünüyor. Eğretileme ve istiare kavramlarının çok tartışmalı olmasından dolayı tez kapsamında daha evrensel olan metafor kavramı kullanılacaktır.

Metafor sözcüğü, dilbiliminin yanı sıra şiirde, edebiyatta, plastik sanatlarda, felsefede ve yönetim bilimlerinde de kullanılmakta ve tartışılmaktadır. Metaforun henüz felsefi bir sorun olarak ele alınmadığı ancak felsefi söylemlerin başladığı Antik Yunan’dan günümüz postmodern söylemlerine kadar bu kavram, felsefe disiplininde kendine önemli bir yer edinerek kimi zaman benimsenmiş kimi zamanda yeterli ilgiyi görmemiştir.

Kökleri antik dönemlere dayanan kavram, kendini felsefenin ilk ve temel soruları içinde bulmuştur. Varlık nedir? sorusunu soran ilk filozoflardan Thales, Anaksimenes ve Herakleitos da, soruyu toprak, ateş, su hava gibi metaforlarla yanıtlayarak çıkış yolu aramışlardır. Platon ise metinlerinde retorik ile felsefe arasında temel bir ayrım yaparak metaforu retoriğin içine yerleştirmiştir; metaforun kafa karıştırıcı ve hakikate ulaşmada büyük bir engel oluşturan karmaşık yapısından dolayı onun ancak retorik içinde, en fazla süslemeci bir görevi olabileceğini belirtmiştir. Oysa retoriğin anlamını ilk defa sistematikleştiren Aristoteles, *Retorik* ve *Poetika* adlı metinlerinde metaforu sözcük sorunu olarak ele almış, mantıkla ilişkilendirerek düşünce tarihinde bir geleneğin başlangıcını oluşturmuştur. Bu düşünce, Batı felsefesinde uzun süre kabul görmüştür. Çünkü, ona göre, retorikte metafor kullanmak, usta olmanın ve doğuştan gelen bir dehanın göstergesidir (Aristoteles, 2003: 1459a).

Aristoteles’in tasarımına göre, metafor, başka bir türde bir şeyin adına başvurmaktır; bir nesneye ait bir adın bir başkasına aktarılmasıdır (Erem, 1997: 64). Buna göre Aristoteles (57b6) *Poetika*’da metaforu, “yabancı bir ismi, soydan türe, türden soya, türden türe aktarımlarda veya karşılaştırma yaparak, yani paralellik kurarak kullanmak” biçiminde tanımlamıştır. Günümüzde edebiyat çalışmalarında metafor terimi genelde Aristoteles’in

ortaya koyduğu, iki nesne, olay veya ilişki arasındaki paralel ve benzer ilişkiler biçiminde kullanılır. Onun kuramına göre metafor; yabancı isim ve anlam aktarımı olarak incelenmektedir. Örneğin, ‘akşam’ sözcüğü günün belli bir zamanını işaret ederken ‘bir kişinin hayatının akşamı’ metaforunda ‘akşam’ sözcüğü yabancı isim olmaktadır. Bir başka örnek, ‘zaman bir nehirdir’ metaforunda nehrin tek yönde akması, yeni bir bağlama aktarılan yan anlamı ifade eder. Bu da metaforun sözcük kökenindeki taşımak, aktarmak anlamlarını doğrulamaktadır (Draaisma, 2007: 28).

Ortaçağda ise retorik ve teoloji metafor sorununa çelişkili yaklaşmakta, bir yandan kutsal kitapları ve teolojiyi metaforlarla anlamlandırmaya çalışırken diğer yandan da Tanrı’nın özelliklerine yönelik hiçbir kesin yargıda bulunulamayacağı ileri sürülmektedir. Özellikle Ortaçağ skolastik felsefesinin ünlü düşünürü Thomas Aquinas, Tanrı hakkındaki bilgilerimizi metaforik bir anlayışla olumlandırarak ilişkilendir (Ricoeur, 2007: 273-274). Yine bu dönemde Platonvari bir yaklaşımla ele alınan metaforun, gerçekleri maskeleyiği ve bizi yanıltıcı fikirlere sürüklediği görüşü yaygındır.

Felsefe tarihinde en sıra dışı karakterlerden biri olan F. Nietzsche’de metafor, birbirinden ayrı şeyler arasında özdeşlik kurmaktır. “Eğretileme ve Gerçeklik” adlı makalesinde E. Erem, Nietzsche’nin kullandığı metaforların, onun düz yazısında retorik anlamda bir süs ögesi olmayıp düşüncesinin kalbini ve tözünü oluşturduğunu vurgulamaktadır: “Bütün anlamın şiirsel olduğuna inanması, böylesi bir dili kurmasında kilit önem taşımakta olduğunu” söyler (Erem, 1997: 64). Nietzsche’ye göre, “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, 2003: 87). Nietzsche, Platon’dan bu yana felsefenin, dilin temelde eğretilemeye dayalı bir yapısı olduğu gerçeğini bile bile bastırıldığını savunmuş; kavrama, yaratma ve bilgi üretme süreçlerinin metaforlar üzerinde kurulduğunu söylemiştir.

Metaforlar üzerinde olumsuz düşünen, onların duygu ve düşünce sistemimizi yanlış yönlendirici, garip, kışkırtıcı, yanıltıcı olduklarını ileri süren filozoflar da olmuştur. Erken dönem deneyci filozoflardan Thomas Hobes’un ‘Leviathan’ metninde ve John Locke’un ‘İnsan Anlağı Üzerine Bir Deneme’ adlı metinlerinde bu olumsuzlamalara sıklıkla rastlarız (M. Johnson’dan akt. Ç. Yılmaz, 2007: 21).

Metaforların kavramla olan ilişkisini sorgulamak ve metaforun felsefi söylemlerdeki etkinliğini, metaforun yapısını sökerek deşifre etmeye çalışan J. Derrida, bütün sözcük ve kavramların önce kâğıda dökülüp sonra da silinmesi demek olan yapıbozum için en sık kullandığı metaforları Heidegger'den ve onun 'varlık'ın üstüne bir çarpı atarak yazılması gerektiğini ileri sürdüğü 'Varlık Sorunu'ndan alır. Bu işlem sayesinde "hem karalaması hem de sözcüğün kendisi bir arada durmaktadır; çünkü sözcük tek başına yetersiz, ama onsuz yapamayacağımızdan da gereklidir" (Sarup, 1997: 56). Nietzsche'den sonra Derrida da, bütün dilin köküne kadar eğretilmeli olduğunu, dilin benzetme ve betillerle çalıştığını vurgulayarak, sadece süslemeci retorik bir yapısı olmayıp kökeninde felsefeyle retoriğin birbirine ayrılmaz bağlarla iç içe geçtiğini ifade eder.

Ruhbilimciler de metafora ilgi duymuşlar ve iki nedenden –dille ve bilişsel yapıyla ilgili olarak birçok şeyi açığa çıkarmasından- ötürü metafora yaklaşmışlardır. Metafor, Freud'un teorilerini oluşturması sırasında, retorik bir araç olduğu gibi, bulgulayıcı bir araç olarak da rol oynamıştır. Freud, imgelerden yararlanma konusunda büyük bir ustadır. Örneğin 'yaz-boz tahtası' tanımlamasında imgelere ve metaforlara sıklıkla başvurmuştur. Freud'un 'yaz-boz tahtası' benzetmesiyle ele aldığı, bellek sistemimizin işleyişidir ve bu işleyiş içinde metaforların büyük bir önemi vardır. Yaz-boz tahtası tek başına metafor olarak da ele alındığında iki tabakadan yani sözcük ve görüntüden oluşan bir araçtır. Çünkü yaz-boz tahtası gibi bir metafor sözel bir fenomendir, ama aynı zamanda somut bir nesneye göndermede bulunduğu için görsel bir yanı da bulunmaktadır (Draasima, 2007:25-28).

Dilbilimciler açısından bakıldığında, George Lakoff ve Mark Johnson, metaforların günlük yaşamda, düşünce ve eylemde yaygın olarak bulunduğu savını, *Metaforlar, Hayat, Anlam ve Dil* adlı yapıtta çarpıcı bir şekilde ele alırlar. Lakoff ve Johnson'ın en önemli savlarından biri, metaforların yalnızca dile ait bir şey olarak kabul edilemeyeceği, düşünce süreçlerimizin büyük oranda metaforik olduğudur. Bu da insanın anlam dizgesinin metaforlar ile kurulduğu ve tanımlandığı anlamına gelir.

Algıladığımız şeyi, dünyada yolumuzu bulma tarzımızı ve diğer insanlarla ilişki kurma biçimimizi, kavramlarımız 'yapı'ya kavuşturur. Bu yüzden kavram sistemimi gündelik gerçekliklerimizi tanımlamakta merkezi bir rol oynar. Eğer biz kavram sistemimizin büyük ölçüde metaforik olduğunu öne sürmekte haklıysak, o vakit düşünme tarzımız, tecrübe ettiğimiz şey ve her gün yaptığımız şeyler, daha çok, bir metafor sorunu demektir. Fakat kavram sistemimiz normalde bizim farkında olduğumuz bir şey değildir. Gündelik hayatı oluşturduğumuz küçük şeylerin çoğunda biz sadece belirli hatlar boyunca neredeyse otomatik olarak düşünür ve hareket ederiz. Bu hatların tam

anlamıyla ne oldukları hiçbir şekilde açık değildir. Bu hatları keşfetmenin biricik yolu dili incelemektir. İletişim, düşünürken ve eylemde bulunurken kullandığımız kavram sistemiyle aynı sisteme dayandığı için, dil bu sistemin nasıl bir sistem olduğunun önemli delil kaynaklarından biridir (Lakoff ve Johnson, 2005: 25-26).

Metaforların, insanın anlam dizgesi içinde mevcut olması, onun önceliği, yazın ve söz sanatlarında sıkça kullanmasını sağlamış, sanatın diğer disiplinlerinde de bir ifade aracı olmasına neden olmuş, görünmeyene görünürlük ve anlam kazandırmıştır. Metaforlar, sanatın sınırlarının eridiği ve disiplinlerin iç içe geçtiği bu çağda, özellikle kavramsal düşünen sanatçıların sıkça başvurduğu bir anlatım dili oluşturmaya devam etmektedir.

Özetle, metafor, kullanılmaya başlandığı Antik çağlardan günümüze kadar her alanda canlılığını, güncelliğini korumayı başarmış, farklı disiplinlerde incelenen ve farklı disiplinlerle ilişkilendirilebilen bir kavram olmuş ve olmaya da devam etmektedir.

2.2. Babil'in Ardından

Yaşamımızın her alanını kapsayan ve insanın varoluşunun ifadesi olan dil, E. Cassirer'nin de belirttiği üzere, bir uzlaşmadan, bireylerin buluşup anlaştığı bir sözleşmeden oluşur. Dil de tıpkı toplumsal hayattaki diğer toplumsal sözleşmeler gibi uyulması gereken kuralların içinde kendisini var eder (Cassirer, 2005: 79). Kuşkusuz dilin sözle dünya arasında kurduğu bağ, birbirimizi anlamamanın temel araçlarından biridir. Yaşamımızın her alanında kullandığımız *dil*, sadece birbirimizi anlamamızın temel yollarından biri olmayıp, Heidegger'de 'varlığın evi'dir. "Varlığı varlık yapan, onun nasıl böyle olduğunu tanımlayan, hep olduğu gibi olmasını sağlayan şeydir" (Heidegger, 2009: 112).

Dilin bize tanıdığı olanaklar sayesinde anlam dünyamızı var ederiz. Sorunlarımızı, duygularımızı kısaca meramımızı anlatmanın yolu olan dil, Babil Söylencesi'nde, insanlığın tek bir dil kullanarak, herkesin herkesi anladığı bir dönemi işaret eder. Bu söylenceye göre, tanrı kendisine ulaşmaya çalışan insanların kendini beğenmişliğine kızarak, o zamana kadar aynı dili konuşmakta olan insanların dillerini karıştırır, böylece birbirlerini anlamalarını engeller.

Dilin kökeni sorununu mecazi bir düzlemde ele alan Babil Kulesi Söylence'sinde 'özgün bir dilin' parçalanıp karşılıklı olarak anlaşılmayan dillere dönüştürülmesi, sembolik dilin ortaya çıkışı ve daha bütünsel, otantik bir iletişimin hüküm sürdüğü eski bir yaşantının yok

oluşu biçiminde anlaşılabilir. Tarih bilimcisi J. Zerzan (2012: 65-82), dilin kökeni ve anlamı üzerine yaptığı bir çalışmada, Babil Kulesi'ni, “insanların birbirleriyle ve doğayla gerçek bir komün oluşturmalarını amaçlayan ateşli tutkunun en çarpıcı göstergelerinden biri olarak yorumlamıştır. Dil, düşüncenin sembolleştirilmesi anlamına geldiğinden ve semboller de kültürün temel bileşenleri olduğundan, kullanılan diller, ona göre, uygarlık olarak adlandırdığımız olgunun vazgeçilmez kültürel fenomenleridir. Dilin yapısını oluşturan gramerin, “içimizdeki görünmeyen hapishanenin görünmeyen ‘düşünce denetleyicisi’ olduğunu ve dile geçişle birlikte, daha baştan kendimizi özgürlüğün olmadığı bir dünyaya mahkûm ettiğini söylemektedir. Dil ile ideoloji arasındaki benzerliklere dikkat çeken Zerzan, bu konudaki görüşlerini şu şekilde özetler:

Her türlü doğrudan deneyimi, hâkim bir sembolik ifadeye dönüştürme sürecini temsil eden dil, yaşamı tekeline alarak, sürekli olarak bir şeyleri gizleyip gerekçelendirmekte ve onun meşruluğu hakkındaki şüphelerin ertelenmesine yol açmaktadır. Dil, uygarlığın kökeni ve onun yabancılaşmış doğasının vazgeçilmez kuralıdır. İdeolojinin paradigması olan dil, uygarlığın sürebilmesi için gerekli her türlü meşruiyetin de kaynağıdır (Zerzan, 2012: 71).

Foucault ise, *Kelimeler ve Şeyler* adlı yapıtında dil'in, Tanrı tarafından insanlara verildiği ilk biçimiyle, şeylerin mutlak ve kesin ve şeffaf işareti olduğuna ilişkin inanca değinir. Adlar işaret ettikleri şeylerin üzerine konmuşlardır. Bu şeffaflık insanları cezalandırmak üzere ona göre Babil'de bozulmuştur. “Diller önce, dilin birinci varlık nedeni olmuş olan bu şeylere benzerliğin silinmesi ölçüsünde ayrıldılar ve birbirlerine uymaz hâle geldiler” diyen Foucault, Tanrı'nın verdiği cezayı insanlığın unutmamasını istemediğine işaret eder. Çünkü bu dil Tanrı'nın halklarıyla olan eski birliğini anlatmaya yaramaktadır. Tanrı kendini dinleyenlere bu dilden hitap etmiştir. Babil Söylencesi, Foucault'da farklı dillerin doğuşu olmaktan çok, dil ile adlandırdığı şeyler arasındaki kopuşu işaret etmektedir. Dil, Babil'le birlikte ilk zamanlardaki şeffaflığını yitirmiş olduğundan artık bu anlamda tek bir doğa ve pek çok dil vardır (Foucault, 1994: 66-68). Böylelikle dile geçişle birlikte, daha baştan kendimizi özgürlüğün olmadığı bir dünyaya mahkûm ederiz.

Dil, kuşkusuz en önemli baskı araçlarından biridir. Zerzan'a göre, “ideoloji gibi dil de, sürekli olarak bir şeyleri gizleyip gerekçelendirmekte ve böylece onun meşruluğu hakkındaki şüphelerimizi ertelemeye yol açmaktadır derken; “İdeolojinin paradigması olarak dilin, uygarlığın sürebilmesi için gerekli olan her türlü meşruiyetin kaynağı olduğunu” ifade eder (Zerzan, 2012: 71). Öyle ki dil, ideolojik olarak konumlandığımız

yere göre tanımlamalar yapmamızı sağlar; böylelikle içinde bulunulan ideolojinin iktidarı değişmez kılınır. Bir sistem içinde oluşturulan bu hegemonyayı tanımlamalar ve metaforlar aracılığıyla kurarken de çeşitli ayrımlar da oluşturur. Örneğin, güzel/çirkin, normal/anormal, doğru/yanlış gibi tanımlamalar yoluyla yaptığımız ayrımlar, tartışılmaz gerçekler gibi algılanmaya başlandığında, terimlerin üstünlükleri kendi iktidarlarını kurarak bir baskı aracına dönüşürler ve teröre neden olurlar. Beyaz egemen ideoloji, kendi üzerinden yarattığı imgeler aracılığıyla sarışın ve mavi gözlü olmayı esmer olandan ayırarak iktidarını kentli olmak, modernlik ve Batıllık gibi benzer kavramlar üzerinden açılar. Buna göre, esmerlik hâli ile çirkin, kötü ve suçlu gibi kavramlar arasında paralellik oluşturarak ‘öteki’ konumunu yaratır. Bu durumda, dilin yarattığı hegemonik ilişkide hegemon olan beyazdır (Yılmaz, 2010: 158-159). Burada oluşturulan üstdil, başka bir mesajın ya da kendisinin kodunu eksen alan bir mesaja (göstergeler kümesine) dayanır. Rus biçimciliğinin en önemli isimlerinden olan R. Jakopson bu işlevin söylem için normal, gerekli ve güncel olduğunu ifade eder (Leferbvre, 1998: 128). Yapısalcılığın temelindeki ikili karşıtlıklar kavramı, karşıtları oluşturan terimlerin arasındaki çelişkiden kaynaklanmaktadır. Derrida ise, dildeki ikili karşıtlıkları sınıf hegemonyası için bir taktik olarak görür.

Dilde yapısalcılık, yüzeyde görünenlerin altında, derinde yatan bazı kuralların ya da yasaların oluşturduğu bir sistemdir. Yirminci yüzyılın ortalarında Avrupa’da ve Amerika’da yazınbilimciler tarafından araştırılmaya ve tartışılmaya başlanan yapısalcılığın bir yöntem olarak kullanılması Fransız Ferninand de Saussure’ün *Genel Dilbilim Temel Sorunları/Dersleri* adlı yapıtıyla ilk ürünlerini verir. Saussure, dilin arkasında karmaşık bir anlamlandırma süreci içine yerleştirilmiş bir işaretler sistemi olduğunu iddia eder ve dili anlamak için de bu işaretler sisteminin yapı ve işleyişlerinin ortaya çıkarılması gerektiğini söyler. İlk kez Fransa’da uygulanmaya başlanan bu yöntemi; Lévi-Strauss antropolojide, Ronald Barthes göstergebilim alanındaki çalışmalarında ve Jacques Lacan psikanalizde uygulayarak bilinçaltının yapısının dilin yapısına uyduğunu söylemiş, Michael Foucault ise bilgi ve kültür sorununa yapısalcı yöntemle yaklaşmış ve yapısalcılığın diğer bilim alanlarına uygulamasının ilk örneklerini vermişlerdir. Jacques Derrida felsefe tarihi ve metinlerini bu yöntemle incelemişlerdir. Lacan, Derrida ve Foucault’nun yapısalcılığı daha sonra ‘yapısalcılık-ötesi’ adını alacaktır. Yapısalcı görüşe göre, sistemdeki birimler kendi başlarına bir anlam taşımazlar; onlara anlam kazandıran sistem içinde birbirleriyle olan bağlantılarıdır ki işte o zaman bir sistemin parçası olarak ele alınabilirler.

Post-yapısalcı görüşe göre, dilin ideolojik yapısını çözümlemek, dilde söylenenden çok söylenmeyenler üzerinde odaklanmakla ilgilidir. Foucault'un düşünce yapısını oluşturan temel motif 'söylem'dir. Foucault, söylemlerin hiçbir zaman iktidar ilişkilerinden bağımsız olmadığını öne sürerken, bunları kültür kavramına dayandırarak açıklar. Ona göre, belirli fikir ve söylemleri olanaklı kılan, altta yatan kültürel yapılar ve onların bilgiye yönelimleridir. Bilgi, iktidarın sonuçlarına bir devinim kazandırır. Bilgi olmadan iktidarın uygulanması, bilginin de iktidara yol açmadan var olması olanaksızdır (Sarup, 1997: 114-116).

Marksist eleştirinin temelinde yer alan 'yabancılaşma' teorisinden yola çıkan Fransız düşünür Henri Lefebvre, bu olgunun günlük yaşamdaki etkilerini incelediği *Modern Yaşamda Gündelik Hayat* adlı kitabında, dil kavramı üzerinde düşünerek; dilin varlığının bir yandan gündelik hayatı oluştururken, diğer yandan gündelik hayattan kaçtığına dikkat çeker. "Dil, üzerindeki örtüyü kaldırmayı reddederek onu maskeler. Gündelik hayatı retorik ve imgesel olan ile süsleyerek örter. Dil ile dilsel ilişkiler böylece, gündelik hayat içinde, gündeliğin yadsınması hâline gelir. Söylem ise aynı zamanda hem örter, hem de örtüyü kaldırır, söyleyemediğini söyler" (Lefebvre, 1998: 122-123).

Çalışmalarında genellikle dilin işlevi ve rolü gibi sorunlarla ilgilenen Derrida, yapısöküm tekniğiyle, metinlerin yepyeni bir bakış açısıyla yorumlanarak okunmasını önerir ve bizden belli başlı zihin alışkanlıklarımızı da değiştirmemizi ister. Derrida, yazarın etkinliğinden çok okura önem verir ve onun için okur da tıpkı metin gibi durağan değildir. Derrida, metnin okur üzerindeki otoritesini kırmaya çalışır. Bunun için mantığı yalanlayarak dili kullanmayı ve onu bozmayı aynı anda öğrenmemiz gerekir. Tıpkı bir oyun alanında 'gösterilenler' üzerinden oynanan bir oyundur bu; bu oyun alanı ise anlamı hakkında hiçbir zaman karar verilemez olan dil ürünleridir. Berna Moran *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* adlı kitabında (2011: 206), yapı-sökücüler evrensel geçerliliği olan bir dünya görüşünü reddederek, anlamın oynaklığını ve metinlerin çok anlamlılığını kanıtlamak istemişler, edebiyat ile eleştiri arasında fark olmadığı görüşünü savunmuşlardır.

Babil'den sonra bugün dünyada binlerce dil kullanılmaktadır. Dil ya da dillerle kurulan bu ilişki çok ortamlı ve çok katmanlıdır. Dil üzerinde yapılan bu açılımlar 1960'lardan sonra sanata da yansımıştır. Batı felsefesinde dil önermeleri, yorumları ve kullanımı tartışılırken sanatın dille ilişkisi üzerinden yeni bir eğilim ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu eğilim

düşünceyi ve kavramı, biçim ve algıdan üstün tutmaktadır. 1910'larda 'sanatın nesnesine olan gereksinimin tartışıldığı ve düşünceyi ön plana çıkararak sanat yapıtının özünü oluşturduğu' anlayışına yaslanan ve Duchamp ile başlayan süreç, yirminci yüzyılın ikinci yarısına damgasını 'Kavramsal Sanat' ile vurmuştur. Duchamp, sanatta 'hazır nesne' olgusu ile nesneleri kendi işlevinden uzaklaştırıp konum ve bağlam değişikliğiyle, sanat yapıtında 'düşünceyi' ön plana çıkarmış ve sanatta yeni dil olanakları yaratmıştır.

Batı felsefesinde dile ilişkin tartışmaların sanat alanında yansımaları Avrupa'da Sanat ve Dil grubunda ve ABD'de Joseph Kosuth ile birbirinden habersiz aynı dönemde ortaya çıkar. Bu yeni eğilim özünde biçimciliğe karşı sanatın algısal ve kavramsal paradoksunun sorunsalı olarak ortaya çıkmıştır. Bu sanatçılar sanatın doğasını Yılmaz'ın da sözünü ettiği gibi, Saussure, Wittgenstein, Barthes ve Strauss'un geliştirdikleri 'dilbilimsel' çözümlemeler ve 'göstergebilim' kuramları yardımıyla çözümlemeye çalışmışlardır (Yılmaz, 2006: 216-217).

Sanat ve Dil grubunun amacı nesne üretmekten çok dil üzerinden sanat hakkında düşünce üretmektir. *Sanat ve Dil* dergisinin kurucuları, yazılı sözcükleri yalnızca yeni bir sanat malzemesi olarak kullanmışlar ve sanata ilişkin önermeler yapmak için dilden yararlanmışlardır. Öyle ki çıkardıkları derginin ilk sayısında T. Atkinson, kavramsal sanat üzerine yazılan bir makalenin kavramsal bir sanat çalışması olup olmayacağı sorusuyla konuya yaklaşır. Verilen yanıt açıktır: resmin dilini görsel, metnin dilini yazınsal olarak kabul edersek; sanat hakkında yazılan bir metni de sanat yapıtı olarak kabul edebiliriz. Çünkü bir sanat metninin bir resimden farkı sadece biçimsel olmasıdır (Yılmaz, 2006: 217).

Sanat ve Dil Topluluğu, proje ve araştırmalarını Thomas Kuhn'un *Bilimsel Devrimlerin Yapısı* üzerinde temellendirmiştir. Sanatçılar bir laboratuarda çalışırcasına, burada ürettiklerini ve öğrendiklerini izleyicinin de katılımını sağlayarak onları hem bilgilendirmiş hem de aktif katılımlarıyla projelerinin bir parçası hâline getirmiş olurlar.



Resim 2.1. Sanat ve Dil Grubu, *Dizin 01*, yerleştirme, 1972, Kassel 5. Documenta

Grup hâlinde çalışan sanatçılar, kişiliklerine ve yeteneklerine göre bir işbölümü yapmış ve daha önceki diyaloglarında, yazışmalarında ve dergilerde çıkan sanatla ilgili çok sayıda belgeyi sınıflandırmaya başlamışlardır. *Dizin 01* projesi için sanatçılar metinleri, uyumlu (+), uyumsuz (-) ve aynı etik ya da mantıksal düzeni paylaşmayanları da karşılaştıramayanlar (T) olarak sınıflandırarak işaretlemişler ve bütün metinleri karşılaştırdıktan sonra belgeleri alfabetik olarak sıraya dizmişlerdir. Bu projede dizini hazırlama çabaları sonuçtan daha önemlidir. *Dizin 01* (Resim 2.1) tamamlandıktan sonra 1972 Kassel 5. Documenta'da sergilenmiştir. Dizinden oluşan yerleştirme dört kaide üstüne yerleştirilen sekiz metal fiş dolabından meydana gelir. Her dolapta bulunan altı çekmecede içinde basılı, alfabetik olarak dizilmiş ve numaralanmış belgeler bulunmaktadır. Fiş dolaplarının yer aldığı odanın duvarları, uyumlu, uyumsuz ve karşılaştıramayanlar tabloların büyütülmüş fotokopileriyle kaplanır. Yerleştirmeyi anlayabilmek için izleyicinin metinleri okuması, metinlerin birbiriyle olan ilişkisini öğrenmesi ve metinleri sınıflandıran sanatçıların kararlarını kavraması gerekiyordu Sanat ve Dil grubuyla, sanatsal eleştirinin irdelenmesi ve bunun diyaloglar hâlinde yapılması sayesinde, sanat üzerindeki tartışmalar Atakan'ın da söylediği gibi “sanat uygulaması ile sanat kuramının örtüşmesine olanak tanımıştır” (Atakan, 1998: 44-48).

Göstergebilim ve dilbilimsel felsefe araştırmalarını yakından takip eden sanatçılar, imge ve sözcükler arasındaki ilişkileri, dilin diğer boyutlarıyla - düz anlam, yan anlam, mecaz,

metafor- bağlamında araştırarak düşünsel ve kavramsal boyutta birçok mesaj taşıdıklarını düşünmüşlerdir.

Ülkemizde, İngiliz ve Amerikan Kavramsal sanatçıları gibi ‘Dilbilimsel Felsefe’yi ve Ad Reinhardt’ın azcık yaklaşımlarını kendilerine örnek alan, 1977’de Şükrü Aysan’ın öncülüğünde kurulan Sanat Tanımı Topluluğu, Joseph Kosuth çizgisinde işler üreten topluluk üyeleri, ayrıca göstergebilim üzerinde çalışma ve araştırmalar da yapmaktadır. Sanatın doğasını, yapısını, Dünya’yı, Dil’i, dil ve dünya ilişkilerini çözümlemeye yönelik bir girişimi sanat, felsefe ve bilim çerçevesinde ele alan topluluk, kendini nesne üretimi ve plastik alanların tamamen dışında bırakır. Katılımcıları da içeren ortak çalışmalarını betikler, sunumlar, metinler ve görüntülerden oluşan yerleştirmeleri günümüzde de sürdürmektedir.

2.3. Metafor, Dil ve Anlamlama

Aristoteles’ten bu yana bir söz sanatı olarak tanımlanan metafor her şeyden önce bir anlam olgusudur; benzetmenin iki temel ögesinden birinin kaldırılması sonucu oluşturulur. Benzetmede iki temel öge olan benzeyenin ve kendisine benzetilenin bulunması koşulu, temel öğelerden birinin düşürülmesi sonucunda ortaya çıkan benzerlik düşüncesine dayanır. Batılı kaynaklarda ise, genellikle, iki temel ögeye dayanan yalın benzetmeyi, öğelerin birbirine çok yakın düşmesi ve aktarma yapıldığı izlenimi vermesinden dolayı eğretilme sayılmaktadır. Bu durum aslında göstergelerin gerçek anlamından gösterge anlamına geçişiyle ilgilidir.

Metaforlara geçmeden önce sözcükleri anlam açılımı içinde ele alırsak; biri gerçek anlamı diğeri değişmece anlamı olmak üzere iki ana başlık altında incelenmesi daha uygundur. Burada konuya bir dilbilimci açısından yaklaşmasak bile bazı tanımlara yer vermemiz gerekir.

Sözcüklerin dil içinde var olmaya başlamaları onların sürekli bir değişme, daralma ve genişleme içinde olduğunu gösterir. Sözcüğün birbirinin karşıt-bütünseli olarak ele alınan gerçek anlam ve değişmece (mecaz) anlamları metin içinde çeşitli tasarımları, duygu değerlerini, çağrışımları bize sezdirirler. *Gerçek anlam*, sözcüğün tek başına düşündürebildiği kavramsal anlamlardır ki bunlara *düz anlam* ya da *temel anlamlar* da

denir. *Yan anlam* ise gerçek anlam dışında, ona bağlı olarak oluşan kavramsal anlamlardır. Örneğin, ‘ağız’ sözcüğünü ele alalım: Aklımızda ilk canlanan kavram olan ‘insan ağız’ imgesidir ki bu aynı zamanda gerçek anlamı oluşturur. Oysa ‘ağız’ sözcüğünün farklı kullanımları olan ‘yol ağız’, ‘bıçağın ağız’ ya da ‘ırmağın ağız’ gibi tamlamalar süreklilik özelliği kazanarak, kavramsal bir içeriğe sahip olmuş yan anlamlardır. Kullanım sırasında katılan, öznel, coşkusal, bildirişenlerin tümünce algılanmayan anlama ise *değişmece* (mecaz) anlam denilir. Nizamettin Uğur’a göre (2007: 36), sözcüklerin kavramsal içerik kazanamamış, dilde süreklileşememiş, özerklileşememiş, ancak kullanım sırasında geçici olarak üstlendiği anlamlara *değişmece* (mecaz) denilir. Uğur, Aristoteles’in, *Poetika* ve *Retorik* adlı kitaplarında ‘metafor’, ‘mecaz (değişmece) anlamında, ‘metanomi’ (düzdeğişmece, mecaz-ı mürsel) kavramını da içerecek biçimde bütün anlam aktarımları için kullanıldığını söyler. Ne var ki bu terim Antik Çağların sonuna doğru anlam daralmasına uğramış, sadece ‘benzerlik yoluyla yapılan aktarmalar sonucu anlam’ olgusu içinde kullanılmaya başlanmıştır. Bu dönemde benzetme içersin ya da içermesin tüm aktarmalar için ‘metafor’ terimi kullanılmıştır. 18. yüzyıldan sonra Aristoteles’in kullanmış olduğu geniş içerikli ‘metafor’ kavramına dönülmüştür.

Değişmeceler ise benzetme yoluyla yapılırlar. Benzetmeler, gerçek anlamdan *değişmece* (mecaz) anlama geçişin eşiklerinden birisidir. Benzetmenin *değişmece* anlamı içermesinin koşulu, benzeyenin ya da benzetilenin, diğerine göre daha baskın bir nitelik taşıması gerekliliğidir. Örneğin, ‘Çocuklar, kuşlar gibi cıvıldaşarak koşuşturuyorlardı bahçede’ tümcesindeki benzetmede, benzetme yönünü belirten ‘cıvıldamak’ göstergesi, kuşlar için gerçek ama çocuklar için düşünüldüğünde gösterge çocukların çıkardığı sesler için kullanılmış ve asıl *değişmece* anlamını içerir. Ortega Gasset, “Eğretileme insanın sahip olduğu en üretken güçtür” derken, hiç durmadan, yorulmaksızın çalışan verimli bir dil üreticisi olan eğretileme ve onun en yakın kardeşi *değişmeyi* anlatmaktadır.

Metafor (eğretileme), bir *değişmece* türüdür. Benzetmenin iki temel ögesinden birinin kaldırılması sonucu oluşturulan anlam olgusudur ve bu yeni oluşum, benzerlik düşüncesine dayanmayı sürdürür. Amaç yine de benzerliğe ilişkindir yani eğretilemelerin çoğunluğu, yalın benzetmenin daha kısaltılmasıdır. Uğur, benzetme ve eğretileme arasındaki sınırın bu kavramların ortaya çıktığından beri tartışıldığını ama asıl önemli olanın *değişmecenin* sınırlarının sorgulanması olduğunu söyler (Uğur, 2007: 85).

Türk Dil Kurumu sözlüğünde belirtildiği üzere Osmanlı Divan Edebiyatı terimlerinden olan *istiare*, Arapça bir sözcüktür ve asıl anlamı, ‘ödünç alma, birinden eğreti, geçici bir şey alma’ anlamına gelmektedir. Türkiye Türkçesinde terim *eğretileme* olarak adlandırılmıştır. *Metafor* ise Yunancadan alınmış ve diğer Batı dillerinde yaklaşık aynı anlamlarda kullanılmıştır. Bu terim dilin bütününde, giderek göstergebilimde, sanatlarda, düşüncenin oluşum ve gelişim sürecinde sıklıkla kullanılmaktadır. Değişmecedeki olduğu gibi, bu kavram da bir anlam olgusudur. Çünkü sözcüğün hem kavramsal hem de düşünsel boyutunu ifade eder.

Metaforları dille ilişkilendiren ve metaforların ortaya çıkışını yalnızca dilde bulan yaklaşımlara farklı bir yönden bakan Lakoff ve Johnson, metaforları günlük yaşamda, düşüncede ve eylemlerimizde yaygın olarak kullandığımızı belirtirler. Lakoff ve Johnson’a göre, “Metaforun özü bir tür şeyi başka bir tür şeye göre anlamak ve tecrübe etmektir” (Lakoff ve Johnson, 2005: 27). Bu tanıma göre, metaforlar, insanın düşünce dizgileri içinde zaten var olduklarından, dilbilimsel bir ifade olarak görülürler. Metaforlar genellikle mecazi dil şeklinde tanımlansa da bir düşünce biçimi olarak kavramsallaştırılırlar. Lakoff ve Johnson’ın metafor ile ilgili yerleşmiş kalıplara karşın yeniden şekillendirdikleri görüşlerine göre:

- Metafor kelimelerin değil, kavramların niteliğidir.
- Metaforun fonksiyonu salt sanatsal ve estetik kaygılar değil, belirli kavramları daha iyi anlamaktır.
- Metafor çoğunlukla benzerliğe dayanmaz.
- Metafor özel bir yeteneği olmayan sıradan insanlarca gündelik hayatta büyük zihin faaliyetleri gerektirmeksizin kullanılır.
- Metafor, linguistik bir süs, gereksiz bir dekor değil, insani düşüncenin ve akıl yürütmenin ayrılmaz bir unsurudur.

Bu bakış açısından metafor, basitçe, bir kelime veya linguistik ifadeler sorunu değil, daha çok kavramlar ve bir şeyi başka bir şeye göre düşünme sorunudur. Metafor doğası gereği kavramsaldir ve hem gündelik dilde hem de düşüncede yaygındır. Metafor hakkında kemikleşmiş görüşlerin aksine, bu yeni yaklaşımda metafor sırf yaratıcı, edebî muhayyilenin kullanıldığı bir araç olmaktan çıkıp o olmaksızın ne şairin ne filozofun ne bilim adamının; ne sanatçının ne de sıradan insanların düşünemeyeceği ve yaşayamayacağı değerli, kognitif¹ bir sihir hâline gelir (Lakoff-Johnson, 2010: 14).

¹ Kognitif, TDK sözlüğündeki karşılığı bilişsel’dir. Yani zekânın işleyişiyle ilgili bir sıfattır. Bir başka deyişle kavramaya, algılamaya dayalı anlam, hatırlama, öğrenme ve bilme gibi zihinsel süreçlerin tümüdür.

Metaforun, ‘Tartışma savaştır’ gibi, metin içinde kullanımını örneklendirecek olursak, Lakoff ve Johnson’ın görüşlerini şu şekilde ifade ederler:

Günlük dildeki kavramların örneğin *Tartışma* kavramının *Tartışma Savaştır* metaforundaki yansımaları görmek için kullandığımız farklı ifadeleri vardır: İddialarınız savunulamaz. Argümanındaki her zayıf fikre saldırdı. Eleştirileri doğrudan hedefi buldu. Argümanını yerle bir ettim. Onunla asla bir tartışmada galip gelemedim. Kabul etmiyor musun? O zaman ateş! Bu stratejiyi kullanırsan, o seni bitirecek. Örnekler çoğaltılabilir. Burada önemli olan tartışma kavramı içinde yapılan ilişkide hiçbir fiziksel çatışma olmadığı halde görece bir çatışma olduğu ve bu kavram içinde – hücum, savunma, karşı hücum – yansıtılmış olmasıdır. Bu metafora görüldüğü gibi tartışmalar ve savaşlar farklı türden şeylerdir –şifahi söylem ve silahlı çatışma– ve icra edilen eylemler de farklı türden eylemlerdir. Fakat tartışmada yaptığımız şeylerin çoğu savaş kavramına göre yapılır, anlaşılır, icra edilir ve dile getirilir. Böylelikle kavram, eylem ve dil metaforik olarak yeni bir yapıya kavuşur (Lakoff-Johnson, 2005: 26-27).

Dolayısıyla kavram sistemimizi, günlük yaşamımızdaki gerçekleri açıklamak için kullanırken düşünce sistemimizi metaforik bir yapıya dönüştürürüz. Günlük dilde düşündüğümüz ve yaptığımız her şey metafor yüklüdür.

Düşünce dünyamızdaki sözcükler biz istesek de istemesek de metaforik düşünmeyi kolaylaştırmaya, hatta yer yer kışkırtmaya eğilimlidir. Beynimiz bu düzeneği çoğu zaman bilinç dışı kullanmaktadır. Kültürel kodları bakımından aynı çevrede yaşayan insanların kullandığı bu metaforlar aynı zamanda evrenseldir ve bizim için olağan yaşantılarımızı yansıtır. Susan Sontag’ın dediği gibi “Metaforsuz düşünce olmaz”. Bizde farklı algılar oluşturacak, yeni açılımlar getirecek her düşünce kaçınılmaz olarak metaforiktir.

2.3.1. Yazın ve Dilbilim Açısından Eğretilme Türleri

Yurdanur Salman, hem okuyana hem de alımlayana keyifli ama zorlu bir keşif zevki veren ve dolayısıyla düş gücünü devreye sokarak zenginleştirici bir deneyim kazandıran eğretilmeleri yazınsal alanda şu başlıklar altında toplar:

Kapalı Eğretilme: Benzeyenler açıkça belirtilmez, sadece çağrıştırılır. Örneğin, ‘O kamyş, elemelerin yarattığı fırtınaya dayanamayacak kadar zayıftı’ deyişindeki ‘kamyş’ imgesi, acılara yenik düşen bir kişiyi göstermektedir.

Karma Eğretileme: İki ya da daha fazla sayıda farklı benzetilenlerin birleşmesiyle bazen de iç içe geçmesiyle oluşur. Hamlet'teki tiratlar ve Shakespeare'in sonelerinde sıkça rastlanmaktadır (Salman, 2003: 53-54).

Ölü Eğretileme: Zaman içerisinde çok sık kullanıldığından benzeten ile benzeyen arasındaki çakışmazlığının farkına varamadığımız metaforlardır. Hollandalı düşünür ve filozof Douwe Draasima, *Bellek Metaforları* adlı kitabında, insan elinden çıkma diğer şeyler gibi metaforların da çok sık kullanılmasıyla birlikte etki alanının zayıflayıp zamanla yok olduğunu şu örnekle açıklar: Örneğin, 'kafayı yemek' metaforu insan hareketlerini betimlemedeki canlılığını yitirmiş ve nihayet ölü bir metafor hâlinde kemikleşmiştir. Ama bunlar yeniden yaşama kavuşturulabilir. Böyle bir metafor, 'bilgisayar kafayı yedi' ifadesinde olduğu gibi, bir makineye uygulandığında yeniden dirilir. Nietzsche, ölü metaforu, kullanıla kullanıla tura tarafındaki baş kabartması silinmiş bir metal paraya benzetir. Gerçekten de zamanla metal paraların yazı tarafındaki kabartmadan ziyade tura tarafındaki kabartma aşınarak tamamen silinir ve etkileşim süreci de tıkanır. Metafor artık 'bir fikre karşılık iki fikir' veremez olmuş, düz bir ifade hâline gelmiştir (Draasima, 2007: 33).

Eksiltili Eğretileme: Aristoteles'e dek uzanan bir geleneğe göre, eğretileme ile düz değişmeceler arasında önemli bir mantıksal fark yoktur. Düz değişmece bir şeyin anlamını göstermek için, o şeyin kendisi yerine ona ait bir özelliğin gösterilmesidir. Örneğin *Guernica*'nın İspanyol İç Savaşı'nı göstermesi hem metaforları hem de düz değişmeceleri içinde barındırır ya da Y. Salman'ın verdiği örnekte olduğu gibi 'Richard bir gorildir' deyişi bize o kişi hakkında gerçek bir bilgiyi aktarıyor olabilir; gorilin adı Richard olabilir ya da bize Richard'ın goril gibi bir adam olduğunu da söyleyebilir. Richard gorile benziyor, Richard goril gibi biri deyişlerinde düz değişmeceyle, onu açıkça gorile benzetmiş oluruz (Salman, 2003: 53-54).

Osmanlıcada *Mecaz-ı mürsel*, Yunancada *Metonümia* ve Batı dillerinde *Metonomi* olarak bilinen ve Türkçedeki anlamı *düzdeğişmece*, metaforlar kadar olmasa bile sözcüklerle yeni anlamlar oluşturup dile ve düşünceye yeni anlatım olanakları kazandıran önemli bir anlam olgusudur. *Düzdeğişmeceyi* birbirleriyle şöyle ya da böyle bağıntısı bulunan iki kavramdan birinin doğrudan doğruya ötekinin yerine kullanılması biçiminde bir sapmaca olarak tanımlayan Pierre Guiraud, 'Bütün şişeyi içti' tümcesinde şişenin düzdeğişmece olarak

içeriğindeki içecek ya da içki yerine kullanıldığını örnekler (Guiraud, 1994: 135). Uğur, buradaki amacın, bir yandan sözcük tutumluluğunun sağlanması ya da kaba sözcük kullanımından kaçınılması diğer yandan da yerine geçirilen asıl kavramla ilgili kimi anlamların öne çıkarılması ya da vurgulanması olduğunu söyler (Uğur, 2007: 147).

Lakoff ve Johnson ise düz değişmece ile metafor arasındaki farkı şu şekilde açıklar: “Metafor bir şeyi diğeri aracılığıyla kavrama yoludur ve metaforun öncelikli işlevi anlamadır -ki kavramsal dizgeler çoğunlukla metaforik yapılandırılmıştır- ve birçok kavram kısmen diğer kavramlar aracılığıyla anlaşılır. Düz değişmecenin ise öncelikle göndermesel işlevi vardır çünkü bu kavramlar, deneyimimiz içinde yer alan iki fiziksel varlık olarak kavramsallaştırılmış (metaforik) bir şey arasındaki bağlaşımlardan ortaya çıkar” (Erem, 2003: 68).

Batılı kaynaklarda anlambilim ve göstergebilim çalışmalarını eğretileme ve düz değişmece eksenine oturtan bir anlayış hâkimdir. Hem düz değişmece hem de eğretileme birbirleriyle bütünlük oluşturmakta, sözcüklere yeni anlamlar kazandırmakta, dile ve düşünceye yeni anlatım olanakları sunmaktadır.

Alaylı eğretileme: Alay, ironi içeren eğretilemelerdir. Dil ile ilişkilendirilen ironi ve metafor kavramı âdeta iç içe geçmiş ve birbirinden ayrı düşünülmeyecek iki kavramdır. İroniyi metaforun en yakın akrabası olarak kabul eden görüşe göre, “söylenmemiş olan şeyleri, yüzeye ait ve yalnızca lafzı itibarıyla kabul edilemeyecek şeylerden çıkarmayı gerektiren ‘metafor’ kavramıdır” (Cebeci, 2008: 98). Yazın alanında ya da plastik alanlarda çalışan sanatçının amacı okuyucuda veya alımlayıcıda, okuduğu veya gördüğü şeyin yüzey anlamıyla derin anlamı arasındaki farklılığı doğru biçimde algılamasını sağlamaksa, o hâlde yapılan metafor da ironi de hedefine ulaşmış sayılır. İroni, olumsuzlama eğilimi içinde ele alındığında tez konusu olan ‘karşıt’ kavramıyla da bütünlük sağlamaktadır. Buna karşılık ironin olumsuzlama eğiliminin metaforda mevcut olmadığını söyleyen Barbe’ye göre;

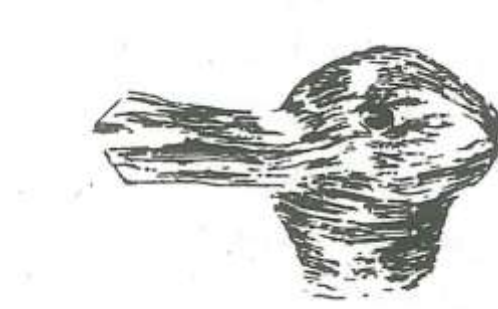
Metaforda yüzey anlamın reddinden ya da tersine çevrilmesinden çok genişletilmesi söz konusudur. Genişletme faaliyeti, esas olarak okuyucunun metaforun sınırına geldiği bir noktada sona erer. İronide ise tersine işleyen bir süreç vardır. Anlamın eksiltildiği bu süreç içinde, alternatif anlamların denenmesi ve reddedilmesi hatta sabitlenmeyen ironi durumlarında anlamın bütünüyle silindiği bir hiçlik noktasına ulaşması beklenir ki her

ikisinde de ananın bir bütünlük noktasına taşınması söz konusudur. Bu açıdan bakıldığında, metafor ve ironinin ters yöndeki eğilimleri ifade ettiğini söyleyebiliriz. Diyebiliriz ki ‘metaforik eğilim’ görünenden çoğunu bulmaya yönelirken, ‘ironik eğilim’ görünenden azını göstermeye yönelir; böylece eleyici ve eleştirel bir yaklaşımı ifade eder (Barbe’den akt. Cebeci, 2008: 98).

Anlamla ilgili bir kavram olan ironi de tıpkı metaforlar gibi öncelikle söz sanatlarında ortaya çıkmıştır. Kökleri Eski Yunana dayanır ve öncelikle Sokrates’te görülür. Sokrates’in bilgisini gizleyerek saflık tasladığı ironik tutumla yani ‘kendini azımsama ironisi’ ile muhatabının bilgisizliğini teşhir etmeyi ve onu kendi görüşleri doğrultusunda ikna etmeyi hedefleyen taktikleri, ironi tanımlaması ile önemli ölçüde örtüşmektedir. Bu durum ironin yapısal özelliği olan ‘görüntü ile içerik arasındaki farklılık ilişkisini de ortaya çıkarmaktadır. Bir Rönesans adamı olan Cervantes’in roman kahramanı *Don Quijote*’da ortaya çıkar ironi. Romanın kalbine hatta tüm yapısına siner. İspanyol yazar Enrique Vila-Matas’a göre, sanat bazı gerçekleri dile getirmekte kullanılabilecek tek araç olurken; “ironi bir ek değildir, dünyanın betimleme mekanizmalarının bir parçasıdır, bu dünyanın üstünde karanlık bir köşe oluşturur” (Vila-Matas, 2009: 79).

Danimarkalı filozof, ilahiyatçı ve yazın ustası olan Soren Kierkegaard, ironiyi zihinsel faaliyet için önemli bir ilke olarak gören ilk felsefi kişilik olarak tanımlanan Sokrates metinleriyle açıklar. Kierkegaard’a göre ironi; “söylev sanatında sık kullanılan bir söz oyununun adıdır ironi. Özelliği ise söylenen sözün aksini ima etmesidir... İroninin en sık rastlanan biçimi, kişinin aslında ciddi olmayan bir şeyi ciddi olarak söylemesidir. Diğer biçimi ise, kişinin ciddi bir konuyu bir espri gibi, şaka yollu dile getirmesidir ama buna daha seyrek rastlanır.” (Kierkegaard, 2009, 271-272)

Mecazi olarak, “olayların beklentilerle alay edercesine çelişkili sonucu” anlamında kullanılan ironinin, kapalı metaforlar gibi -benzeyenlerin açıkça belirtilmeyip sadece çağrıştırıldığı durumlarda- anlam kapalılığını vurgulayan örnekleri de vardır. İroninin kapalılığını yansıtmada kullanılan en ünlü imge Gombrich’in *Sanat ve Yanılsama* kitabında (Resim 2.2) yer verdiği imgedir.



Resim 2.2. Ördek mi Tavşan mı?

Gombrich, haftalık bir mizah dergisinde, nereden bakıldığına göre, bir ördek, bir tavşan olan bir hayvan kafasını alır. Schoentjes'in (2009: 76) yorumuna göre, ördek-tavşanlı desen tuzak bir desendir ve bu desen karşıt yorum olasılıklarını somutlaştırmakta, herhangi bir yorumun kesin doğru olduğunu söylemeyi olanaksız kılarak aynı anda ikisini birden dile getiren ironiye de aynı anda dâhil olmaktadır.

Oysa Kierkegaard bundan yaklaşık yüzyıl öncesinde kapalı bir imgeye başvurarak ironinin özünü Sokrates'te bulmaya çalışır:

Napolyon'un mezarını gösteren bir gravür vardır. İki ağaç mezarın üzerine eğilmiştir. Görüp görülebilecek her şey bundan ibarettir. Ancak bu iki ağacın arasında bir boşluk vardır ve göz bu boşluğun sınır çizgisinde dolaşırken Napolyon birden görüntüye girer ve artık onu görünmez kılmak olanaksızdır. Onu bir kez gören göz, bundan sonra onu görmeden edemeyecektir. Aynı şey Sokrates'in cevapları için de geçerlidir. İnsan ağaçları nasıl görüyorsa, onun söylemini de öyle duyar; ağaçlar ağaç olduğu gibi, onun sözleri de bildiğimiz ve anladığımız sözlerdir. Nasıl ki Napolyon'un varlığını belli eden tek bir dal bile yoksa sözlerde başka bir anlam olabileceğinin ipucunu veren bir tek hece yoktur, ama en önemli şeyi gizleyen aslında boşluktur (Kierkegaard, 2009: 23).

Napolyon'un mezarı üzerine yapılan bu yorum ironiyi 'yoklukta bir varlık' olarak tanımlarken, kapalı metaforlara da doğrudan bir gönderme yapmaktadır.

Kökleri Sokrates'in düşüncesine dayanan ironi kavramı, sanatçıya düşünsel alanda ucu açık bir hareket alanı sağlayarak eleştirel bir bakış açısı getirmiştir. Resimde ironin kullanımı yazın alanındaki kadar uzak olmakla birlikte erken dönem örneklerine Bruegel, Bosch ve Arcimboldo'da rastlamak mümkündür. Bu sanatçılar ironiyi eleştirel mizahi bir boyutta ele almışlardır. 19. Yüzyıl Fransa'sında ise Honoré Daumier, toplumsal çarpıklıkları, sosyal ve politik alana ilişkin eleştirilerini yansıttığı karikatür ve gravürlerinde, Goya gibi burjuva toplumunu ve kraliyeti alay konusu hâline getirmiştir.

İronin düşünsel boyutu, yakın tarihimizde, tüm sanatsal değerlerin alt üst edilerek sanatsal kırılmanın yaşandığı Dada hareketinde ortaya çıkar. Bu olgunun başkışısı ise Duchamp'dır. Onun için bir sanat eseri sadece el becerisiyle ya da bunun uygulanma alanının çok ötesinde 'fikir üretme' ile olmalıdır. Yapmaktan çok düşünmek felsefesi ile hareket eden Duchamp'ın sanatı yaşamla aynı düzlemedir; günlük yaşamdan aldığı hazır nesneleri kendi bağlamından koparıp yeni bir ifadeye büründürmesi ve bunları galeri ortamında sergilemesi onun yaratıcı düşüncesinin en güzel örneklerini oluşturur. Örneğin sıradan bir mutfak taburesine monte ettiği bir bisiklet tekerleği ya da bir pisuar, sergi salonuna girdiği andan itibaren bir eser kimliği kazanmıştır.



Resim 2.3. Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.*, 1919,
Mona Lisa baskısına kurşun kalemle müdahale,
77 x 53 cm.

Onunla birlikte sanatta yeni dil olanaklarının yaratıldığını, dile getirilmek istenilen şeyin görüntüsünden ziyade nasıl söylendiği üzerine düşünmek ve fikir üretmek gerekir. Hazır nesne ile dilde yeni anlatım olanakları gerçekleştiren Duchamp, mizah ve ironiyi kendi sanatsal diline de yansıtmıştır. Duchamp'ın sanat eserlerinin biricikliğini sorguladığı bu ironik tavrı, yapıtlarını adlandırdığı sözcüklerde de görülür. Biçime, sanata ve estetiğe

karşı takındığı tutumunu Leonardo Da Vinci'nin bir fetiş nesnesi durumuna gelen ünlü tablosu Mona Lisa'nın ofset baskısı üzerine taktığı bıyıkla alaya aldığı ve (Resim 3.2) *L.H.O.O.Q.* adını verdiği çalışmasında sergiler; bu çalışmada kullandığı harfler, Fransızca 'elle a chaud au cul' sözcüklerinin açılımı olan 'kızın sıcak bir kıcı var' tümcesine karşılık gelir (Yılmaz, 2006: 133). Duchamp, dilin mizah ve ironi yönünü çok iyi kullanmakta, böylesi bir dilin keskinliğini ve eleştiri gücünü çok iyi bilmektedir.

İroni ve metaforların sadece dilde değil, düşünce ve eylemde de var olduğunu keşfeden birçok sanatçı için neredeyse olmazsa olmaz bir biçimlendirme yöntemi olduğu söylenebilir. Dada hareketiyle başlayan sanatta özgürlük sürecinde, sanatçının yanı sıra alımlayıcıdaki etkileri de kuşkusuz farklı bir boyuttadır. Öyle ki alımlayıcı ya da okuyucu, gördüğü veya okuduğu şeyin yüzeysel anlamıyla derinlerdeki anlamı arasında bir fark olduğunu algıladığı zaman, hem metaforik hem de ironik anlatımlar hedefine ulaşmış olur.

2.3.2. Metafor Türleri

Günlük yaşamda, düşüncede ve eylemde yaygın olarak kullanılan metaforları genel olarak üç başlık altında toplayabiliriz. Bunlar kavramsal metaforlar, yönelim metaforları ve ontolojik metaforlardır.

Kavramsal Metaforlar

Kavramsal metaforlar günlük yaşamımızda, sözlü ya da yazılı anlatımlarda sıklıkla kullandığımız kavramlardır.

Lakoff ve Johnson, metaforları sözcüklerin değil kavramların niteliği olarak ele alır. Örneğin "Aşk Yolculuktur" biçimindeki metafor, aşk duygusunu yolculuk biçiminde kavramsallaştırmanın göstergesidir. Kavramsal metaforlarda görmemiz gereken, bir kelimenin başka bir kelimedenden hareketle anlaşılması değil, bir kavram alanının başka bir kavram alanına göre anlaşılmasıdır. Burada dilsel metaforlar ile kavramsal metaforlar arasında bir ayrım yapmak gerekir. Örneğin, "Zaman Paradır" (Vakit Nakittir) bir kavramsal metafordur. Zaman ile ilgili kavram alanını para ile ilgili kavram alanına ait özelliklerle anlattığımız her ifade bu kavramsal metafora bağlı bir dil birliğidir. Zamanımı *boşa harcıyorsun. Zamanını verimli kullanmıyorsun. Seninle zaman harcamaya değer mi?*

gibi cümleler kavramsal metaforların dilsel çözümlemeleridir. Bu dilsel metaforların çoğunu para için de kullanırız. Bu durum düşünce sistemimizde para ile zaman arasında kurduğumuz bağlantıdan kaynaklanır. Zaman sınırlı ve değerli bir kaynak olduğundan kendi deneyimlerimiz para ile zaman arasında bir değişime yol açmıştır. Konuştuğumuz dil, zihinde oluşturulan metaforik kavramlarla ifadeye dökülür (Lakoff ve Johnson, 2005: 29-31).

Kavramsal metafor teorisinin en önemli uygulamalarının hukuk, politika ve sosyal sorunlar alanında olduğunu söyleyen Lakoff'un, "Körfez Savaşı arifesinde internet ve televizyon üzerinden milyonlarca insana ulaşan, *Metafor ve Savaş* (Metaphor and War) adlı denemesi, metaforun yalnızca Amerikan hükûmetinin halkı ikna etmek için kullanmasının değil aynı zamanda kavramsal metaforların dış politika planlamasındaki rolünün de en önemli analizlerinden biridir. Bu araştırma, metaforların ABD hükûmetinin Irak'taki politik ve ekonomik durumu kavramlaştırmak amacıyla kullanım tarzının, bu savaşın en kötü sonuçlarını sistematik olarak nasıl gizlediğini ayrıntılarıyla göstermiştir" (2005: 299-300).

Yönelim Metaforları

Yönelim metaforları, bir kavrama uzay ve mekân yönelimi veren metaforlardır: yukarı-aşağı, içeri-dışarı, ön-arka, merkez-çevre gibi. Çünkü temel kavramlarımızın çoğu, uzay-mekân yönelimli metaforlarla biçimlenir. Örneğin "Mutlu olan yukarıda; kederli olan aşağıdadır. Burada mutlu olanla –mutlulukla- anlatılmak istenen yönelim, metaforun köklerinin fiziksel ve sosyal bir temele dayandırılmış olmasıdır. Yön metaforlarında özellikle düşey boyutların kullanımı yaygındır. Kendimi *yukarıda* hissediyorum. Ayaklarım *yerden kesildi*. Dozer *altında kalmış* gibiyim. Ruhen *dibe vurdum*. Buradaki örneklerde görüldüğü gibi eğilme tavrı genellikle keder ve depresyona eşlik eder, dik duruş ise pozitif bir duygusal duruma işaret etmektedir. Metafor, deneyim temellidir; dolayısıyla bir kavramı anlamanın aracı olarak hizmet eder (Lakoff ve Johnson, 2005: 36-44). Soyut kavramları doğrudan fiziksel olarak yaşadığımız deneyimlerle somutlar ve duygularımızla anlarız; dış dünyayı içimizdeki dünyadan ayırmayı öğreniriz.

Ontolojik (Varlıksal) Metaforlar

Felsefede ontoloji, genel olarak varlık sorunsalıyla ilgili bir dal olup varlığın kendisini, varlığın temel özelliklerini konu alan, varlığı soyut bir biçimde ele alarak onun doğasını araştıran özel bir alandır. Lakoff ve Johnson’a göre,

İnsani uzay-mekân yönelimlerine ilişkin temel deneyimler nasıl yönelim metaforlarını doğuruyorsa, fiziksel nesnelerle (özellikle kendi bedenlerimizle) deneyimlerimiz de olağanüstü farklı ontolojik metaforlara yani olaylara, aktivitelere, hislere, düşüncelere, şeyler ve tözler olarak bunların tarzlarına temel sağladığını ifade eder. Ontolojik metaforlar farklı amaçlara hizmet ederken, hizmet ettikleri şey; başka bir şeye dönüştürür. ‘Zihin Makinedir’ örneği üzerinden yapacağımız; *çarklar* şimdi *dönmeye* başladı, bugün *biraz pas tuttum* ya da *pilimiz bitmek üzere* cümlelerindeki ‘zihin’, ontolojik bir metafordur (Lakoff ve Johnson, 2005: 51-52).

Aynı zamanda soyut ve sayılamayan bir kavram da somut fiziksel varlığa dönüştürülmüştür. Ontolojik metaforlar, insanların soyut varlıklar hakkında konuşabilmeleri için bir zorunluluk olmaktadır.

Metaforlar günlük yaşamımızda, düşüncelerimizde ve eylemlerimizde biz fark etsek de etmesek de sessizce dolaşmakta ve imgelem gücümüzü zenginleştirmektedir. Deneyimlerimizle gelişen düşünce sistemimiz metaforiktir. Bu, aynı zamanda insanın anlam dizgesinin de metaforik olarak kurulduğu ve tanımlandığı anlama da karşılık gelir.

2.4. Metafor ve İmge Dili

İmge insanlık durumunun bir anahtarıdır.
Octavio Paz

Metaforların imge gücüyle düş dünyamızı zenginleştirmesi, imge ve metafor arasındaki güçlü bağdan kaynaklanmaktadır. D. Davidson (1997: 86), “Eğretileme, sözcüklerin ve tümcelerin imgelemce zengin bir biçimde kullanılmasıyla gerçekleştirilen bir şeydir” derken imgenin düşünce dünyamızı nasıl şekillendirdiğini ifade eder.

İmgenin tanımını yapmak, sözcüğün günlük yaşamımızda çok farklı alanlarda sık kullanılıyor olmasından dolayı oldukça güçtür. Farklı nitelikteki düşünceleri, olguları ve nesneleri imge olarak adlandırabiliriz. Örneğin bir çocuk resmi, bir film, tablo, afiş, zihinsel görüntüler hatta düşler bile birer imge olarak adlandırılırlar. Günümüzde imge, medya sektörü ile eş anlam taşımakta olup en çok reklam ve televizyon dünyasında

kullanılmaktadır. Bedrettin Cömert imgenin tanımını yaparken; “doğal nesneleri göstermekten öte, özel bir anlam taşıyan ve bu anlamların bilinmesi için bazı kavramların da bilinmesini gerektiren motiflere imge denileceğini” ifade eder (Cömert, 2007: 186). İmge sözcüğü kullanıldığında birçok kişinin usuna bir nesnenin ya da varlığın plastik, daha çok da grafik bir temsili gelir. Temsil edilen nesneyi tanımayan biri, onun imgesini de tanımlayamaz. Örneğin hiç ağaç görmemiş bir kişiye ağaç resmi bir şey ifade etmez.

İmgeler de sözcükler gibi tek başlarına bir anlam taşırlar. İmgeler genellikle nesnesine yani modeline indirgenirken temel düşünce, onun temsil ettiği nesneyle benzerliğinden ya da andırışimsal olmasından kaynaklanmaktadır. “Birbirinin aynısı olan hiçbir nesne diğerrinin aynısı değilse, imge de benzerlik değildir. Magritte’in bir pipo resminin altında ‘Bu bir pipo değildir’ diye yazmasının da gösterdiği gibi, imge her zaman temsil ettiğinden ya da göndergesinden farklılaşır diyen Melot için, gerçekte her imge bir bağıntıdır, bir varlığın imgesidir ama onun kopyası değildir” (Melot’dan akt. Yücel, 2013: 17-18).

Dil ile imge arasındaki bağlantılar bir başka söylemle metaforların dilsel anlatımlarla sanatsal imgeler arasındaki bağlantıları ve ortak yönleri birçok düşünürün ilgi alanına girmiştir.

Metaforların öncelikle söz sanatlarında ve yazın alanında sıkça kullanılması, hem okuyanın hem de dinleyenin imgelem dünyasını genişletir. Donald Davidson metaforu, ‘dilın düş evreni’ olarak tanımlamıştır. Gerçekten de metaforlar, neyin neye benzetildiğini, ne ölçüde ve neden benzetildiğini kişinin kendisine bırakarak, düş gücünü harekete geçirmekte ve imge dünyasını genişletmektedir. Bu durum plastik sanatlarda da ele alınarak birçok düşünürün dil ve imge arasında bağlantı kurmasını sağlamıştır. Örneğin M. Kagan, sözcüklerle biçimlendirilmiş bir sanatsal imgenin yapısının, resimsel ya da müziksel olarak biçimlendirilmiş bir sanatsal imgenin yapısından ne denli farklı olursa olsun, her ikisinde de insanın yaratıcı etkinliğinin yapısı dediğimiz dengeli bir ortaklaşalığın içindeki değişimlerin söz konusu olduğunu söyler (1993: 243). Burada önemli olan ve imgesel metaforları, sadece dilsel olmaktan çıkarıp, aynı zamanda kavramsal bir yapıya dönüştüren de bu durumdur.

Sanat yapıtını anlamamanın her zaman sanatsal ifadedeki metaforu anlamaktan ileri geçtiğini belirten A. C. Danto ise metaforun, her biri resimsel bir karşılığı olan sözsel mecazların en

bilineni olduğunu ifade ederken, görsel metaforların iyi bir metaforik anlatım ve anlam kuramı, dil ve görüntüler şeklinde açıklanabileceğini söyler (Danto, 2012: 189-193).

“Dil varlığın evidir” diyen Alman filozof Martin Heidegger, plastik sanatlarda bu anlamda Van Gogh’un ‘Bir Çift Köylü Ayakkabısı’nı ele alarak, dilin sadece iletişim aracı olmadığını, aynı zamanda varlıklara da isim vererek onları hem sözcüklere (ses birliklerine) hem de görüntülere (suretlere) dönüştürdüğünü söyler. Heidegger’e göre biz çok fazla bakarız ama çok az görürüz. Bir şeyi görmekle görülen bir şey hakkında görüş oluşturmanın farklı olduğunu, burada, görüş oluşturmanın görünenden farklı bir biçimde gerçekte bize bakmakta olan şeyi görmek olduğunu söyler. H. Nalbantoğlu, Heidegger’in, düşünceyi oluştururken düşüncelerimizin duyu organlarıyla algılanamayacağını, eğer düşünceyi bir duyma ve görme hâli olarak tanımlıyorsak, bu hissedilir görme ve duyma durumunun, hissedilir olmayan (hissedilemeyen) algı durumuna yükselmesini ve taşınmasını ifade eder ki biz böyle bir taşınmayı, hissedilir olmayana göçme ‘metafora ulaşma’ olarak adlandırırız, dediğini ifade etmiştir (Nalbantoğlu, 1997: 107-109).

Sanatsal imgenin oluşum sürecinde U. Eco’ya göre, metafor olarak biçimin kavranması ve yorumlanması, oluşturucu süreci yeniden izleyerek, durağan düşünme içinde değil, devinim içinde biçime yeniden sahip çıkarak gerçekleştirilebilir. “Aslında derin düşünme, sadece bir yorumun vargısını izler; yorumlamak ise, üreticinin bakış açısını benimsemek, çalışmasını sınamalarında ve konuyu soruşturmalarında, işaretleri seçmesinde ve yanıtlamasında, yapının içten tutarlılığının ne olmak istediğini sezmesinde izlemek anlamına gelir” (Eco, 1992: 211).

Resimsel anlatımda kullanılan imgesel dilde metaforlar ve sezgi arasında bir bağ olduğu düşünüldüğünde alımlayıcı, metaforu, algı sistemi üzerinden yorumlamakta ve kafasında bir dizge oluşturmaktadır. D. Davidson bu durumun metaforların asli bir işlevi olduğunu ifade ederek Herakleitos’un Defli Kehaneti hakkında söylediklerinde derli toplu özetlenmiş olduğunu söyler: “Söylenmez de, saklanmaz da; sezdirilir” (Davidson, 1997: 85).

Sezginin sanatsal imgenin oluşumundaki önemine H. Bergson da katılmıştır. Ona göre “sezgi ile usun temel ikircikliği ve uyuşmazlığı için sanat yapıtından daha iyi bir örnek olamaz. Ussal veya bilimsel doğruluk dediğimiz şey, yüzeysel ve uzlaşımaldır. Sanat bu sığ ve dar uzlaşımın dünyasından bir kaçıdır. O, bizi geriye, gerçekliğin asıl kaynağına

götürür. Eğer gerçeklik ‘yaratıcı evrim’ ise, yaşamın ve yaratıcılığın temel görünümelerini ve kanıtlarını, sanatın yaratıcılığında aramalıyız” (Cassirer, 1997: 190-191). Çünkü sezgiler, imgelemlerin önemli dinamikleri arasında yer alırlar.

İmge ve imgelem, Sartre’ın da üzerinde hep düşündüğü konulardandır. Sartre, Bergson’unkine benzer ruhbilimsel açıklamalardan kaçınarak imgelemin nesnesiz bir algı olduğunu yinelemenin hiçbir anlamı olmayacağını söylemiştir. Sartre’a göre imgelem bir bilinçtir, var olmayan şeye yönelmenin bilincidir. Bilinç, özgürlüğünü imgede, sanat olarak gerçekleştirir (Bozkurt, 2004: 271-273).

Sartre’ın ünlü romanı *Bulantı*, benzetmeler, mecazlar ve metaforlarla doludur. Romanın kahramanı Antoine Roquentin, parkta olağan dışı bir iç deneyim yaşar. İnsan bilincinin tam karşı kutbunda yer alan ‘kendinde-varlık’ kategorisini, toprağa kök salmış bir kestane ağacının formu içinde tasarımlar. Bu durum aslında saçma ve beyhude bir girişimdir. Elbette kestane ağacı sadece bir kestane ağacıdır. Ama Sartre, bu imgeyi, salt kahramanın ruhsallığını daha iyi yansıtmak amacıyla bir metafor olarak kullanır. Yani metaforun özüne uygun olacak bir imge seçilmiştir. Kırkoğlu’nun ifadesine göre, burada önemli olan, sanatsal açıdan, varoluşun fazladan, nedensiz, olumsal -yani olmazsa olmaz- bir şey olduğuna ilişkin bir imge yaratabilmektir (Kırkoğlu, 2004: 77).

Sartre, imgenin özde bir yoksunluğu olduğu görüşünü savunurken şu düşünceye yaslanır: Kuşkusuz imge gerekliğin karşısında, gerçeklikten yoksun görünür çünkü gerçek değildir ama yine de bizde bir gerçeklik algısı oluşturmaktadır. Örneğin savaş imgeleri, savaşı hiç görmeyenler üzerinde savaş düşüncesinden çok daha büyük bir etki yaratır. Leppert, her imgenin dünyada bir nesnesi olduğunu; ister fotoğraf, ister film ya da video, ister resim olsun, imgelere baktığımızda gördüğümüz şeyin insan bilincinin bir ürünü olduğunu söylerken, (Leppert, 2009: 16) onun bu saptaması Berger’in düşüncesini doğrular niteliktedir: “Her imgede bir görme biçimi yatar.” Berger’e göre;

İmgeler başlangıçta orada bulunmayan şeyleri gözde canlandırmak amacıyla yapılmıştır. Zamanla imgenin canlandığı şeyden daha kalıcı olduğu anlaşıldı. Böyle olunca imge bir nesnenin ya da kişinin bir zamanlar nasıl görüldüğünü – böylece eskiden başkalarınca nasıl görüldüğünü de- anlatıyordu. Daha sonraları imgeyi yaratanın kendine özgü görüşü de yaptığı kaydın bir parçası olarak kabul edildi (Berger, 2007: 10).

“Daha doğrusu” der, Leppert, “her imge tarihsel, toplumsal ve kültürel açıdan kendilerine özgü olan ve birbirleriyle çekişen, çelişen görme tarzlarını somutlar” (2009: 20). Ancak ‘görmek’ o şeyi görmek değildir. Davidson, ‘Eğretilmelerde Anlam’ adlı makalesinde, Wittgenstein’in ördek-tavşanını gösterdiği bir alıntı yapar: ‘Bu bir ördek’ dersem, şansım yaver giderse onu bir ördek olarak görürsünüz. ‘bu bir tavşan’ dersem tavşan olarak görürsünüz. Ama sizin görmenize neden olduğum şeyi hiçbir önerme dile getiremez. Belki siz de çizimin hem ördek hem de tavşan olarak da algılanabileceğini anlamışsınızdır. Eğretilme, içgörüyü esinleyen ya da başlatan, sözcüğü sözcüğüne bir önermede bulunarak bir şeyi başka bir şey olarak görmemizi sağlayan dil kullanımıdır (Davidson, 1997: 95). Metaforların imge ve dil arasındaki bağlantısı mecazi dilin doğru yorumlanmasına bağlıdır. Bu da imge temelli bir süreç ile dil temelli bir sürecin bütünleştirici özelliğinden kaynaklanır.

Sanatsal imgelerin metaforik kullanımlarının yanı sıra birçok sanat disiplininde metaforun gösterge ve simge arasındaki bağlantıları olduğu bilinen bir gerçektir. Bu kategorilerin gözden geçirilmesi konunun bütünlüğü açısından önem kazanmaktadır.

2.5. Metaforu Anlamlandıran Kavramlar

Dilin metaforlar üzerinden yaratıcı bir gücü vardır. Dil üzerine söylenecek her şey beraberinde göstergebilim araştırmasını da gerekli kılar. Birbirleriyle iç içe geçen bu iki alanın paydası imgedir. İmgelerin çözümlenmesinde her imge ya somut varlıkları betimleyen temsil niteliğinde, ya soyut varlıkları düşünmemizi sağlayan simge değerinde ya da gösterge işlevindedir. Metafor kavramı dilin bütününde, giderek göstergebiliminde, sanatlarda, düşün alanında yani düşüncenin oluşum ve gelişiminde yoğun olarak kullanılmaktadır. Dolayısıyla her gösteren, her gösterilenin bir metaforudur diyerek öncelikle göstergebilimi ele alalım.

2.5.1. Göstergebilim

Toplumsal ve zihinsel özelliklerin gereği olarak insan, başkalarıyla iletişimde dil ve işaretlerle bir anlatım yolu oluşturur. Doğal diller, günlük yaşamımızda ihtiyaçlarımızı karşılayan uzlaşım alanı olarak kabul edilmektedir. Alexander von Humbolt’a göre dil, “nesnelerin yarattığı izlenimlerin ya da konuşanın isteminin gelişigüzel bir sonucu değil,

aynı zamanda hem işaret hem de imgedir” (Fischer, 2012: 41). Burada her imge aynı zamanda bir başka imgenin de göstergesi durumdadır. Dolayısıyla dil üzerine söylenebilecek şeyler beraberinde göstergebilimini de olanaklı kılar.

Göstergebilimin sözlük tanımına girmeden öncelikle sözcüğün kökenindeki *gösterge* kavramına bakmakta yarar var. *Gösterge*, genel olarak, kendi dışında bir şeyi temsil eden ve dolayısıyla bu temsil ettiği şeyin yerini alabilecek nitelikte olan her çeşit biçim, nesne, olgu vb. olarak tanımlanır. Göstergelerin en yaygın kullanım şekli dil’dir; ayrıca sözcükler, simgeler, işaretler, reklam afişleri, mimarlık düzenlemeleri, edebiyat, resim, müzik vb. çeşitli birimlerden oluşan dizgeler birer gösterge olarak kabul edilir. Değişik gereçlerin kullanılmasıyla bir araya gelen birimlerin anlamlı bir bütün oluşturduğunu söyleyen Guiraud, *Göstergebilim* kitabında, “sözelimi bir tablodaki bir renk ögesi ya da bir figür gösterge olarak kabul edilir; çünkü göstergenin işlevi, bildirimler aracılığıyla düşünceler iletmektir. Bu iletim işlemi bir nesne, yani kendisinden söz edilen şeydir” (Guiraud, 1994: 39) ifadesini kullanır.

Gösterge kavramı üstüne Eskiçağ’dan günümüze kadar birçok filozof, bilim insanı düşünceler üretmiş, başta dilsel göstergeler olmak üzere çeşitli alanlardaki göstergeleri, belirtileri incelemişlerdir. Bugün Batı dillerinde kullanılan ve Türkçede göstergebilim ile karşıladığımız *semyotik* sözcüğü Yunancadaki *semeiotike* teriminden, *semyoloji* sözcüğü ise Yunanca *semeion* (gösterge) ve *logia* (kuram, söz anlamındaki logos’tan) sözcüklerinin birleşiminden doğmuştur (Rifat, 2009: 27).

Gösterge İ.Ö. 5. yüzyılda teknik ve felsefi bir terim olarak Yunanlı hekim Hippokrates ve Yunanlı filozof Parmenides tarafından kanıt ve belirti olarak kullanılmıştır. Bir gösterge öğretisi olarak ise İ.Ö. 3. Yüzyılda Stoacılar tarafından mantık ve dil alanında kullanılmaya başlanmıştır.

Türkçede dilbilim (*linguistique*) sözcüğü örnek alınarak üretilmiş olan *göstergebilim* (*sémiotique* ya da *sémiologie*) terimi göstergelerin doğasını ve türlerini, onların ne anlama geldiklerini, nasıl kullanıldıklarını, amaçlanan etkiyi nasıl ve ne şekilde meydana getirdiklerini inceleyen disipline karşılık gelir (Cevizci, 2010: 726).

Göstergebilimin bağımsız bir bilim dalına dönüşmesini sağlayan ve Amerikan Okulu'nun kurucusu Ch. S. Peirce, göstergebilimi mantıkla özdeşleştirerek her türlü şeyi (düşünceyi, olguyu, bağıntıyı vb) bu bilim altında incelemiştir. Pierce'nin göstergebilimi temelde göstergeler ve anlam üzerine bir düşünce, göstergelerin genel bilimidir. “Bir gösterge bir şeyin yerini tutar: nesnesinin yerini”. Evrendeki neredeyse her şey bir gösterge değeri taşır; ancak göstergeler anlamın yalnızca bir bölümünü oluşturur. Gösterge, nesnesinin yerine geçer; ama nesnenin anlamı değildir. Söz konusu gösterge, kişinin zihninde eşdeğerli bir gösterge ya da belki daha gelişmiş bir gösterge yaratır. Bu da düşünce ile ilişkilidir. Gösterge ile nesne arasındaki bağlantının zihinsel temsilini, yorumlayıcı sağlar. Bu kurama göre, gösterge birinci ögedir, ikinci olan nesnedir, anlamlamayı sağlayan üçüncü öge de yorumlayıcıdır (Rifat, 2009: 30-31).

Çağdaş göstergebilimin ve Avrupa Okulu'nun kurucularından olan İsviçreli dil bilimci Ferdinand de Saussure, göstergelerin toplum içindeki yaşamını inceleyerek bir bilim olarak tasarlamıştır. Saussure, temel anlam birimi olan göstergenin *gösteren* ve *gösterilen* olmak üzere iki yapıtaşından oluştuğunu söylemiştir. *Gösteren* ses ya da sesler bütünüdür ifade ederken, *gösterilen* anlama ya da yorum yaparken kullandığımız *kavrama* ve bu kavramın oluştuğu zihinsel düşünceye karşılık gelmektedir. Dolayısıyla gösterilen bir nesne olamayıp, nesnenin zihinsel bir tasarımıdır. “Örneğin ‘köpek’ dediğimizde ağzımızdan çıkan ses imgesi *gösteren*'dir, bunun işaret ettiği köpek kavramı ise *gösterilen*'dir” (Moran, 2011: 188).

Ferdinand de Saussure, *Genel Dilbilim Dersleri* adlı yapıtında şöyle demektedir:

[...] Dil, kavramlar belirten bir göstergeler dizgesidir; bu özelliğiyle de yazıyla, sağır-dilsiz alfabesiyle, simgesel törenlerle, incelik belirten davranış biçimleriyle, askerlerin kullandığı işaretlerle, vb karşılaştırılabilir. Yalnız dil bu dizgelerin en önemlisidir. Demek ki göstergelerin toplum içindeki yaşamını inceleyecek bir bilim olarak tasarlanabilir; bu bilimin toplumsal ruh biliminin bir bölümünü oluşturacağını söyler. Dil bilimcinin görevi, göstergesel olgular bütünü içinde dili özel bir dizge yapan şeyin ne olduğunu tanımlamaktır (Saussure'den akt. Rifat, 2005: 235-236).

Göstergebilim Saussure'ün açtığı yolla çok daha kapsamlı bir yere gelir; çünkü göstergelerin ötesinde, anlam dizgelerini ortaya koymaya çalışır. Sözel olsun ya da olmasın tüm diller, tüm imgeler söylem olarak çözümlenebilir.

Saussurecu dil anlayışında her göstergeye bir birlik gözüyle bakılırken, Derrida'nın yapı söküm tekniğiyle geliştirdiği dil anlayışında ise gösteren, doğrudan doğruya gösterilene bağlı değildir. Gösteren ile gösterilen arasında bire bir karşılıklı ilişki yoktur. Gösterenler ile gösterilenler sürekli olarak yeni birleşimler içinde ya birbirlerinden koparlar ya da bir araya gelirler. Derrida'ya göre, göstergenin bir yarısı her zaman orada bulunmaz, diğer yarısı da her zaman öyle değildir. İşte tam bu noktada gösteren ile gösterilenin aynı sayfanın iki ayrı yüzü olarak düşünüldüğü Saussure'cu gösterge örneklerinin yetersizliği ortaya çıkmış olur (Sarup, 1997: 56-57). Bir çocuğun sorusuna yanıt verdiğimizde ya da bir sözcüğün tanımına baktığımızda bir göstergenin başka bir göstergeye kapı açıyor olması bunun en güzel örneğini oluşturur.

1960'lı yıllardan sonra imge göstergebilimi kuramsal olarak önem kazanırken reklam, pazarlama, sinema alanlarında da kullanılmaya başlar. Paris Göstergebilim Çevresi'ni oluşturanlardan biri olan C. Lévi-Strauss, 'Göstergeler Sistemi Olarak Sanat' başlıklı bir konuşmasında her sanat dalının birer ifade yolu, birer dil olabilmesine rağmen, bilinçli düşünce düzeyinde bunun kesinlikle böyle olmadığını; sanatçının denetimindeki tüm araçların çok sayıda göstergeler olduğunu ve sanat yapısının işlevinin bir nesneyi göstermek, nesneyle anlam üreten bir ilişki kurmak olduğunu belirtmiştir. Sanatın dille nesne arasında bulunduğunu hatırlatarak, en genel anlamda şiirin de, dille sanat arasında bulunduğunu söyler. Sanatta, nesne ile gösterge arasında algılanabilir bir ilişkinin benzerinin olmasını; "ozanın dille ilişkisi neyse, ressamın nesneyle ilişkisi de aynıdır" diyerek özetler (Lévi-Strauss, 1994: 152).

Çağdaş göstergebilimin farklı alanlarda yaptığı çözümlemelerle gelişimine katkıda bulunan Fransız düşünür Ronald Barthes *Göstergebilimsel Serüven* adlı kitabında, gösterilenlerin temel niteliğinin, içeriğin biçimini belirleyip ortaya çıkarmak olduğunu; gösteren ile gösterilen arasındaki öz niteliklerin hemen hemen aynı olup tek ayrımın gösterenin bir aracı ve her durumda bir özdeğe –sesler, nesneler, görüntüler- gereksinimi olmasından kaynaklandığını ifade eder (1997: 46):

Ağzının tadını bilen yemek düşkünü 18. Kral Louis, aşçısına pirzoları birbiri üstüne koydurup pişirtir, sonra da yalnızca hepsinin suyunu çekmiş olan en alttaki parçayı yerdi. Aynı biçimde, benim göstergebilimsel serüvenimin şu an'ının da, öncekinin özünü çekmesini, filtrenin dokusunun da tıpkı kralın pirzoları gibi, filtreden

geçirilecek özdekle aynı olmasını isterim, tıpkı gösterilenin gösteren olması gibi (Barthes, 1997: 15).

Göstergebilimde kullanılan yöntemler iki şekilde ele alınır: Birincisi salt gösterge dizeleri olan trafik işaretleri, sağır dilsiz alfabesi, flamalar gibi günlük yaşayışlarımızda karşılaştığımız anlamlı, ilk anda çözümlenen yalın dizgelerdir. Bunlar göstergebilimin bilimsel açıdan köken anlamını karşılar ki biz bunları *bildirişim göstergebilimi* içinde görürüz. Bir diğeri çok daha karmaşık yapıya sahip olan, söylendiği anda yeni anlamlara yol açan, farklı yorumlara olanak veren, derinliği olan, zamanla kendi içinde değişen, tanımlanması belli kalıplara sığdırılamayan, somut ve gerçek bir nesne gibi değerlendiremeyen bu tür dizgeler (örneğin edebiyat metinleri, resim, vb.) bildirişim göstergeleri gibi kavranamazlar. Bu tür çözümlemelerin ayrıntılı olarak yeniden yapılandırılmaları gerekir ki biz bunlara *anamlama göstergebilimi* deriz (Rifat, 2009: 12-14). Bunun amacı insanı çevreleyen anlamlar evrenini, insanın insan için ya da dünyanın insan için taşıdığı anlamları kavramak, dizgelerdeki çok katmanlı anlamsal yapıları ortaya çıkararak, anlamlı bir bütünü çözmeye çalışmaktır. Genellikle bilimler birinci, sanatlar ikinci türdendir. Örneğin bir kimya ya da fizik formülünde biçimsel sapmalar görülmezken, bir ressamın çizdiği bir portre; gerçekçi, izlenimci, kübist gibi bir yaklaşımla çok katmanlı anlamlandırmalar içerir.

2.5.1.1. Gösterge ve Anamlama

Evrensel dünyada kültürel alışverişlerde kullandığımız göstergeler, örneğin sesler, işaretler ve nesneleri anlamlandırmak kodları çözümlemekte bize kolaylık sağlar. Zihnen yaptığımız her tür ilişkilendirmede anlamlar üretiriz. Bu da gösteren ile gösterilen arasındaki bağı çözmekten geçer.

Pierre Guiraud anlamlamayı şu şekilde tanımlar: Bir nesneyi, bir varlığı, bir kavramı, bir olayı anladığımızda onu canlandırabilecek bir göstergeye bağlayan oluş; gösterenle gösterilenin birleşme süreci; anlam aktarma ve anlam verme eylemi ya da anlamın eklemlenişi; anlamın üretiliş ve kavranışı'dır (Guiraud, 1994: 129). Aynı biçimde Foucault da "anlamı aramak, benzeşik şeyleri bulmak demektir. Göstergelerin yasalarını aramak da benzeşik şeyler bulmak demektir. Varlıkları betimleyen bilgi, yorumlanıp çözümlenmeleri demektir. Göstergelerin konuştuğu dil ise kendilerini birbirine bağlayan dizim bilgisinden

başka bir şey anlatmaz” diyerek anlamı göstergeler üzerinden çözümlemeye çalışmıştır (Guiraud, 1994: 52).

İnsan çevresini anlamaya çalışırken kendine göre geliştirdiği yöntemleri bir biçime dönüştürebilir. Bu yöntemi sağlayacak olan da göstergebilimdir. Gösterge bir uyarıcıdır – yani duysal bir tözdür. Uyandırdığı belleksel imge kafamızda başka bir uyarıcının imgesine bağlanır. Göstergenin işlevi, bir iletişim doğrultusunda bu ikinci imgeyi canlandırmaktır (Guiraud, 1994: 21). Böylece, çözümleme, kavrama, yorumlama, açıklama ve eleştiri gibi yeni süreçler devreye girer. Göstergebilim anlamlı bir bütün oluşturan birimler arasında kendi içinde tutarlı bağıntılar kurarak, onları bu ilişkilerde yeniden yapılandırmaya çalışır. Rifat’a göre, yüzeydeki birtakım görünenlerin altında, derinliklerde yatan ve kendi içinde bağlantıları olan sistemi ararken “her şeyin söylenebileceğine değil, her şeyin birbiriyle bağıntılı bulunduğu, bu nedenle çözümleyici söylemin de bir tutarlılık içinde yaratılabileceğine inanır”(Rifat, 2009: 23).

Göstergelerin anlamlandırılması Ronald Barthes’da iki düzeyde gerçekleşir: Düz anlam ve yan anlam. Düz anlam bir göstergenin neyi temsil ettiği, yan anlam ise göstergenin nasıl temsil edildiğidir. Düz anlama baktığımızda göstergelerin en nesnel ve yansız anlamları olduğunu anlarız. Yan anlamsa bağlam’a göre değişen ikincil anlamdır ki aynı zamanda göstergeyi varsıllaştırır. Özellikle resim sanatında göstergelerin anlam çokluğu dikkat çekicidir. Barthers, sadece yazın alanını değil reklam ve ideoloji gibi farklı alanları da dil sistemi içinde değerlendirerek analizler yapmıştır. Siyasal ile göstergebilimsel olanın sağlam bir biçimde benimsenmesini olanaklı kılmaya çalışmıştır. Örneğin, “Fransız popüler kültürünün görünürde masum boyutlarını, onların ideolojik özelliğini açığa çıkaran göstergebilimsel bir analize tabi tutan Barthes, bu kültürün çeşitli yönlerini –araba reklamları, güreş, sabun tozları- alır ve onları çoğu kez taşıdıkları kötücül, muhafazakâr ve baskıcı gizli anlamları açığa çıkarmak için çözümler” (Cevizci, 2010: 726).

Ronald Barthes, insanların şeylere (nesnelere) nasıl anlam verdiğini göstergebilimsel bir incelemeyle açıklamaya çalışmıştır. Nesneleri anlamlandırırken, nesneyi düşünen özneye göre düşünülen şey; sözlük anlamıyla herhangi birşey olarak tanımlanır. Barthers’a göre nesne, teknolojik olarak bir tüketim imgesidir; toplumsaldır; insanın dünyayı etkilemesine, değiştirmesine, dünyada etkin bir biçimde var olmasına yarar; nesne, eylem ile insan arasında bir araç/aracı görevi yapar. Fakat her nesnenin kullanım amacını aşan bir yan

anlamı vardır. Örneğin bir telefonun kendisinin de gösterge-nesnelerden oluşan bir başka dizgeye bağlı olması; beyaz bir telefon, lüksle ya da kadınlıkla ilgili belli bir düşünceyi aktartırken, siyah bir telefonun da bürokrasiyi anlatan bir anlamı vardır. Burada bir anlam yüklemesi ya da belirtmesi söz konusudur. Barthes, nesnenin toplumsal olduğunu söylerken aslında nesnenin üretiminin ve tüketiminin, belli kural ve ölçülere uyduğu anda anlam aktarmasının gerçekleştiğini söylemektedir. Tam bu noktada, ufak tefek basit nesnelerin, bu gibi şeyleri yapmaktan hoşlanan biri tarafından yapılırken bile o nesneye bir anlam kazandırdığını C. Lévi-Strauss'un *Yaban Düşünce* adlı kitabından bir alıntı ile gösterir. Sokakta yaşayan birinin kendine gazeteden ayakkabılar yapması onun tam olarak özgür bir nesne ürettiği anlamına gelmez; çok kısa sürede, bu gazete kâğıdı sokaktaki insanın göstergesi olacaktır. Nesnelerin iki anlam taşıdıklarını dolayısıyla hem simgesel hem de metaforik olduklarını ve nesnenin en azından bir gösterileni olduğunu belirtir. Özellikle reklamcılık alanında simge ve gösterilenlerin önemi büyüktür. Bazen göstergenin yer değiştirmesi de söz konusu olabilir. Örneğin bir biranın görüntüsü sunulduğu zaman, bildiriye oluşturan aslında bira olmayıp onun çok soğuk olmasıdır. Bu artık eğretilen değil düz değişmeceyle yani anlam kayması ile oluşturulan yer değiştirme yerine koymadır (Barthers, 1997: 167-177).

Roman Jakobson eğretileninin egemen olduğu söylemlerden, düzdeğişmecenin egemen olduğu söylemlere yönelmenin, dilbiliminden göstergebilime geçişi başlattığını söylerken bunları örneklendirir. Eğretilen düzleminde; lirik Rus şarkıları, romantizm ve simgecilğe bağlanan yapıtlar, gerçeküstü resim, Charlie Chaplin'in filmleri (üst üste gelen açılma-kararmalar, sinema sanatındaki gerçek film eğretilenleridir) ya da Freud'un özdeşleştirme ürünü düşimgeleri yer alır. Göstergebilimci eğretilen konusunda, konuyu çözümlerken kullanmak zorunda olduğu üst dil de eğretilenlidir. Bundan dolayı da konu eğretilenle türdeşir (Barthers, 1997: 54).

Lacancı dil görüşünde ise, bir gösteren her zaman başka bir göstereni gösterir; hiçbir sözcük eğretilmeden bağımsız değildir. Bu noktada Lacan, anlamlama zincirindeki gösterenden gösterene doğru gerçekleşen bir kayma olduğunu, bunun da her sözcüğün ancak tümce bütünüyle tamamlandığında gerçek anlamını kazandığını söyler. Lacan'a göre tek anlamlı hiçbir sözcüğün olmadığını vurgulayan Sarup, bunu göstermek için Lacan'ın anlattığı şu öyküyü aktarır:

Tren istasyona varır. Biri kız diğeri erkek iki kardeş içinde bulundukları trenin pistonları durmaya yakınken, istasyon boyunca yer alan binaların görülebildiği kompartımanın penceresinde yüz yüze oturmuşlardır. Erkek çocuğu cama dönerek: ‘Bak *biz* kadınlar bölümündeyiz!’ der; çocuğun kız kardeşi ise: ‘Aptal!.. bizim erkekler bölümünde olduğumuzu göremiyor musun?’ diye karşı çıkar (Sarup, 1997: 26-28).

Bu öyküde çocukların her biri bölümlerinden yalnızca birini gördüğünden -erkekleri görenin kız, kadınları görenin de erkek çocuğu olması, birinin gördüğü cinsiyeti diğersinin görememesi- gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkinin yetersizliğini açıklar. Sarup’a göre Lacan’ın verdiği eğretilmeden çıkarılacak sonuç şudur: “Hepimiz kompartımanın ya bir yanında ya da diğer yanında oturmaktayız, bizler kompartımanımızdaki yerimizin dayattığı körlüğe tabiyiz; trende (zincirde) olmanın başka hiçbir yolu yok” (Sarup, 1997: 28). Çünkü hayata bakışımız ve anlamlandırma dünyamız da sürekli değiştiğinden, söylenen ile söylenmek istenilen arasında daima bir boşluk olacaktır.

Toplumsal yaşamın her alanında ürettiğimiz anlamlandırma dizgelerimizi şekillendiren kültürel alışkanlıklarımızdır. Kültür alışkanlıkları, ilişki düzlemlerini, anlamlandırma dünyalarını etkilerken; anlamlandırma mekanizmaları da kültürü etkiler. Dolayısıyla anlamlandırmak, bir iletişim şeklidir. Dil, bu ilişkide en önemli unsurdur. Dil ve imge arasındaki bağıntı, imgelerin yorumlanmasında belirleyici özellik gösterir. Çevremizde gördüğümüz her şeyde imgenin varlığını hissederiz; ancak dilsel ileti de her yerdedir. Örneğin reklamlarda, logolarda, markalarda ya da afişlerde imge kadar metin de yer alır. Metin/imge ilişkisi üzerinde çalışmalar yapan R. Barthes, herhangi bir gösterge dizgesine sözel ya da yazılı dilin eşlik etmediği imgeler bulmanın olanaksız olduğunu belirtir. Her imgede metnin görsel töze katkıda bulunarak onunla yapısal bir bağlantı içine girdiğini söyler. Metin, okura rehber işlevi görmekte; imgenin anlamının dağılmasını önleyerek anlamı sabitleyen, imgenin değişken anlamları ya da gösterenleri olacağından, imge okuru yalnızca bunlardan birini seçip diğerlerini görmeme olasılığı taşır (Yücel, 2013: 181). Barthes’tan sonra birçok yazar bu konuda çalışmıştır. Bunlardan biri de John Berger’dır. Berger imge ve dilsel iletinin birbirinin anlamını dönüştürmesini, önce Van Gogh’un *Kargalar* tablosunu tek başına, sonra da ‘bu Van Gogh’un kendini öldürmeden önce yaptığı son resimdir’ yazısı eşliğinde sunararak verir. Eklenen sözün imgeyi değiştirdiğini, imgenin de sözü aydınlattığını belirtir (2007: 28). Dolayısıyla imge de metni temellendirmiş ve anlamlandırmıştır.

Dilsel ileti imgenin yorumlanmasında belirleyici olur. İmge göreceli olarak bir bilgi içerirken sözel bir iletiyle arasında bir ilişki olup olmaması farklı biçimlerde yorumlanabilir. Örneğin, felsefeye duyduğu yakın ilgiden dolayı nesnelere ressam olmanın ötesinde bir filozof gibi yaklaşan; görüntü, gerçek ve kavram arasındaki ilişkileri sorgulayan Belçikalı ressam René Magritte, metnin imgeyi yönlendirme gücüyle oynayarak, tablolarına imgesiyle ilişkisi olmayan isimler vermeyi tercih eder. Ressamın tablolarında sıradan nesneler sıradan olguları temsil etmez; onlara ilginç isimler vererek izleyiciyi şaşırtmak ister. İsimler rastlantısal olmayıp tersine titizlikle seçilir. *Düşlerin Anahtarı*'nda (Resim 2.4), dört ayrı nesneyi betimleyip bunların altlarına yazdığı isimlerde görünenle görünmeyen, gösterilenle gizlenen arasındaki çatışmayı sezdirir. Magritte, tuvallerinde biçimlenen imgeyle bir sözcüğün zihnimizde çizdiği imge arasındaki ilişkiyi ya da ilişkiler yokluğunu arar. J. Berger Magritte'nin bu resminde, "sözcüklerle görülen nesneler arasına her zaman var olan uçurumu yorumladığını" söyler (Berger, 2007: 7).



Resim 2.4. René Magritte, *Düşlerin Anahtarı*, 1930, tuvale yağlıboya, 38 x 53 cm.

Magritte'in çalışmaları, göstergebilimsel bilinci kışkırtır. Sanatçı, 1960'larda ortaya çıkacak olan kavramsal sanata, dil felsefesi ve göstergebilimle uğraşan düşünürlere fikir vermiştir. 1960'ların ortalarında Foucault'un '*Kelimeler ve Şeyler*'ini okuyan sanatçı, bu kitaptan o kadar etkilenir ki NewYork'ta açtığı bir sergiye de bu adı verir. Foucault ise Magritte'nin bazı resimlerini yakından inceleyerek çözümler. *Bu Bir Pipo Değildir* bu çözümlemelerden biridir. Foucault'un bu kitabı, resim sanatının ne söylediğiyle ya da ne söyleyemediğiyle ilgilidir.



Resim 2. 5. René Magritte, *İmgelerin İhaneti 1*, 1929, tuvale yağlıboya, 62 x 80 cm.



Resim 2.6. René Magritte, *İki Gizem*, 1966, tuvale yağlıboya, 65 x 80 cm.

René Magritte *İmgelerin İhaneti* (Resim 2.5) adlı tablosunda, bir pipo resminin altına *ceci n'est pas une pipe* (bu bir pipo değildir) diye yazar: bu bir pipo değil, bir pipo imgesidir. Gerçeğin temsil edilmeye çalışıldığı görsel sanatlarda imgeler, gerçek olmasa bile gerçek olduğuna inanmamızı sağlar. Bu nedenle Magritte'in piposuna şaşırırız. Oysa altına yazılan ve ancak Fransızca bilen bir kişi tarafından anlaşabilecek bu tümce herkes için aynı şeyi ifade etmez. O zaman bu ileti ne anlama gelecektir? Görüntülerin bizde birtakım duygular uyandırıyor olması, gösterilenle gösteren arasında gerçekçi bir ayrım yapmamızı anlamsızlaştırır. Berger yorumunda, Magritte'in, iki dille (görsel ve sözel dil) birbirini iptal ettirdiğini söyler (Berger, 2009: 22). Yılmaz ise Berger'in görüşünden farklı olarak, bu yapıt bağlamında görsel ve sözel imgelerin, ayrı düşünülse bile, ayrı görülemeyeceğini vurgulamıştır (Yılmaz, 2006: 148).

Magritte'in *İki Gizem* (Resim 2.6) adlı tablosu da *İmgelerin İhaneti*'ne göndermede bulunur. Tablonun bütününde iki pipo imgesi vardır; biri pipo olmayan bir pipo resmidir, öteki gerçek bir pipodur. Bu sonuncusu ressamın kavramsallaştırdığı bir pipodur. Foucault, Magritte'in görüntülerinin, aynı zamanda hem bildik hem de canlandırıcı olmayan niteliğini, benzeyiş ve andırış kavramlarıyla belirtip birbirinden ayırarak açıklamaya çalışır:

Benzeyiş, canlandırmaya hizmet ederken onun egemenliği altındadır. Andırışta gönderim "çapa"sı ortadan kaybolduğundan birbirine az çok benzeyen şeyler akıntıya kapılmış gibi olduklarından bunlardan hiçbiri ötekiler için bir model olma statüsüne sahip olamazlar. Andırış ise sadece yatay olarak kademeleşmiş bir dizi ilişkiye olanak tanıyıp hayal olanı, andıran ile andıran arasındaki belirsiz ve geri dönüşümlü ilişkide bir ilişkiye sokmaktadır (Foucault, 2010: 14-15).

Yani bunlardan hiçbirini benzeyen değildir. Magritte benzeyişi andırıştan ayırmıştır; üstteki pipo andıran, alttaki küçük pipo ise andırıştır.

Dil ve imge arasındaki imge, anlam ve gösterge gibi kavramları irdeleyen Foucault ve Magritte; dilbilimci Ferdinand de Saussure'ün göstergenin keyfiliğini, yani gösteren (sözcük) ile gösterilen (betimlenen nesne ya da kavram) arasında rastlantısal, uzlaşımsal ve tarihsel bir bağ olduğu görüşünü benimserler. Böylece Foucault, sözcükle şey arasındaki bağın keyfiliğinden hareketle, resmedilen şey ile onun gerçeği arasındaki bağı bozarak sorunsallaştırır. Bir pipo resmine baktığımızda, resmedilen şeyin ne olduğu sorulduğunda, bizi *bu bir pipo değildir* demeye çağırır ve bütün gerçekliğiyle resim ve konuşma arasındaki bağı koparır (Yılmaz, 2006: 161).



Resim 2.7. Şefik Özcan, *Kelimeler ve Şeyler I*, 2008, foto-blok 50 x 60 cm.

Sanatını, dille ve dilsel göstergelerle açıklayan Şefik Özcan'ın çalışmaları, ortak kültürel kodlarla örülmüş, toplumsal ve bireysel yaşamla ilişkilidir. Adını Foucault'nun *Kelimeler ve Şeyler* adlı kitabından alan aynı isimli video-fotoğraftan oluşan bu yapıt (Resim 2.7), dil eksenli, imge ve söylem yapılarını nesneler üzerinden sorgulamaya yönelik bir çalışmadır. Ortada bir ritüel söz konusudur; bu ritüel sanatçıya göre, tüketim nesnelerinin söylem kalıplarıyla nasıl öznel ve kutsal bir yapıya dönüştüklerini göstermektedir. Özcan açıklamasını şöyle sürdürür: "Söylem gramerlerini oluşturan kalıpların bize dışarıdan dayattığı bir dil vardır. Gerçekliği olmayan bu dilin altında kurumsal yapılar ve onların

egemen kodları yer alır”. İronik bir dil üzerinden anlatılan bu iktidar yapılarının toplumsal eleştirisi sanatçının ifadesiyle, “soyut anlatım biçimiyle, çoklu okumalarla ve yeniden yorumlanabilir bir gösteren/ gösterilen ilişkisiyle kendisini ortaya koymaktadır” (Özcan, 2009: 63-64).

Dilleri incelemeyi amaçlayan göstergebilimin çağın sanatı olan sinemayla da ilişkisi önemlidir; çünkü sinemanın kaynağı her şeyden önce dil olgusu üzerine kurulmuştur. Sanat ve sinema kuramcısı Rudolf Arnheim, *Sanat Olarak Sinema* adlı yapıtında, eğretilenlerin imge diliyle ilişkisini ifade ederken, görsel eğretilmelerin sinema dilindeki anlamlarını görüntü, renk, ses, hareket, ışık, kurgu gibi bileşenleri açısından inceler. Bu bileşenlerin sembolik ve eğretilmeli kullanımlarını sinema tarihinden seçtiği yapıtlarla örneklendirir. S. Büker, *Sinemada Anlam Yarama* adlı kitabında, Arnheim, renklerin kültürler üzerindeki etkisini açıkladığı şu örnekle gösterir: Fransız devriminin sonralarına doğru soylular, tepkilerini göstermek için kırmızı mendil ve boyunbağı takarlar. Kırmızı mendil giyotinle can verenlerin kanlarının silindiği mendilleri anımsatırken, soylularla kırmızı mendil arasındaki belirli bir olay örgüsünü öne çıkarmaktadır. Fakat başka bir kültürden gelen ve bu ilişkiyi bilmeyen bir kişi için kırmızı mendilin hiçbir anlamı yoktur (2012: 78).

Öncülüğünü Ferdinand de Saussure’ün düşüncelerinden alan yapısalcı göstergebilim ve yapıbozum, bugün doğal dillerin dışında kalan gösterge dizgelerinin devreye girmesiyle büyük bir dönüşüme neden oldu. Göstergebilim sayesinde trafik işaretlerinde olduğu gibi sinemanın da kendine özgü bir dili olduğu anlaşılmıştır. Her gösteren, her gösterilenin bir metaforu olduğu düşüncesinden yola çıkılarak, sinema da, metafor yaratmak isteyen birçok yönetmene özellikle kesme ve montaj teknikleriyle yeni olanaklar sunmaktadır. 1920’lerdeki montaj tekniği sinema, fotoğraf ve grafik tasarım alanlarında etkili olmuştur. Kısa-kesme olarak adlandırılan montaj yönteminin ilk uygulayıcılarından olan Sergey Ayzenştayn’ın, *Potemkin Zırhlısı* (Resim 2.8) adlı filminin konusu gerçek olaylara dayanır. Sovyet hükümeti tarafından 17 Ekim Devriminin propagandası amacıyla sipariş edilen film, Ayzenştayn’a kurgu ile kuramlarını deneme fırsatı tanır. Sinemasal açıdan bakıldığında film, devrim niteliğindedir. Kurgunun önemi; biri maddesel diğeri ruhsal iki farklı gerçeği bir araya getirmekte; bazen de birinin diğeri yerine geçtiği sahnelerden oluşmuş metaforlarla yüklü anlatımlara yer vermektedir.



Resim 2.8. Sergey Ayzenştayn, *Potemkin Zırhlısı*, 1925, film

Aynzenştayn'ın bir diğer filmi *Grev*'de idamların yerini mezbaha sahneleri alır. Filmin tümünde eşyalar düşüncelerin yerine kullanılmış olup bu eşyalar, düşüncelerin ideolojik yanlarını sergiler. Aralarındaki ulusal ve ideolojik ayrılıklara bakmaksızın tüm dünyadaki film yönetmenleri, Rus filmciliğinin temel şeklini benimseyerek içeriğin biçim hâline çevrilmesinden hemen sonra, biçimin ortaya çıktığı ideolojik kaynak ne olursa olsun, saf bir teknik olarak kullanılabileceğini doğrulamışlardır (Hauser, 2006: 400-401). Toplumsal tarihî olaylar özellikle montaj tekniğinde doğrudan anlatımın tüm olanaklarını sunar. Madalyalarla bezenmiş, ancak başı olmayan bir pelerin, adları geçen bu filmlerde savaş makinesinin otomatizmini simgeler; yeni ve sağlam asker postalları ise asker gücünün kabalığını vurgulamaktadır. Rus yönetmenler için anlam yaratma yöntemi, bir metafor yöntemi olarak kullanılmaktadır.

Çağdaş sinemanın ünlü İtalyan yönetmeni Michelangelo Antonioni de kesme yöntemi ile metaforik anlatımlara başvurmuştur. S. Büker, filmde kesme işleminin eğretileme için gerekli olan uzaklığı sağladığını belirterek Antonioni'nin *La Notte* (Gece) adlı filmini örnek gösterir: *La Notte*, Pirelli'nin Milano'daki görkemli binası ile başlar. Bu bina çağdaş dünyanın katedralidir. Bir hastane odasında acılar içinde kıvranan kanserli hastaya doktorlar ve hasta bakıcı yardım ederken odanın camından Ortaçağdan kalma Lombardiyan bir kilise görülür. Antonioni, Pirelli binasından hastane görüntüsüne geçerek sanayileşmenin hasta bir toplum yarattığını vurgular. Üstelik hastane odasının camından bir kilise göstererek çağımızda kutsal olanın kilise değil, Pirelli binası olduğunu, eskinin

yerine geçirerek eğretilmeli olarak kesme yöntemiyle verir. Böylece izleyicinin öğeler arasında anlıksal bir bağlantı kurmasını sağlar (Büker, 2012: 100-101).

Üçüncü Dünya ülkelerinde ise özellikle 1960 sonrası Latin Amerika’da film yapımcılığını radikal düşüncelere dayandıran yönetmenlere göre; kamera ‘bir silah’, film bir ‘fital’ ve projeksiyon ise ‘saniyede yirmi dört atış yapan bir tabancadır’ (Clarck, 2011: 168-169).

İnsanın, gerçek dünyanın benzerini yaratmaya çalıştığı iki boyutlu bir düzlem ile devinimli hareketlerden oluşan sinema ve onun yarattığı dil üzerinden sayısız örnekler verilebilir. Anlamlamaya dayalı dilsel göstergeler Charlie Chaplin filmlerinden bu yana izleyici üzerinde etkili olmakta, gerçek yaşamdaki bir olayı değişik biçimlerde görmemize ve algılamamıza yol açmaktadır. İşlenen konular toplumsal gerçekleri yeniden ele alıp, farklı bakış açılarıyla sunarken, toplumu yeniden düşündürmeye ve biçimlendirmeye yönelmektedir.

2.5.2. Metafor ve Simge İlişkisi

*Sanattaki sembol bir metafor, açık ya da kapalı
bir düz anlama sahip bir imgedir;
sanat sembolü mutlak imgedir.
Susanne K. Langer*

Bir düşünceyi, ifadeyi ya da kavramı belirten simgeler, dil bağlamında kullanıldığında S. Langer’in dediği gibi “ussal düşüncenin sembolik formlarıdır”. Simgesel ifadeler ussal düşüncede şeylerin kavranması ile ortaya çıkar. Örneğin ‘insan’ sözcüğü zihnimizdeki ‘insan’ kavramını aktarır. Dolayısıyla sözcükler genel olarak tek başlarına değil, durumlara ilişkin karmaşık kavramlarda kullanılırlar ve olgulara, olasılıklara hatta olasılıksızlıklara göndermede bulunurlar ki burada kavrayışın düşünme için gerekli olan ilk şey olduğunu ifade eden Langer’a göre, sözcükler sadece birer araçtır; anlamı değerlendirirken zihnimiz onun ötesine, kavrama uzanır (2012: 105-106). Kavrayış düşünce için gerekli olan ilk şeydir ve imgelemin doğduğu düzlemdir. Düşünce ise sadece fikirlerin biçim aldığı ve gerçek ya da olası durumların düşünüldüğü yerde ortaya çıkar. Simgeyi çözümlemek, kapalı olanı açmak, simgeyle işaret edilenin alt anlamlarını çözmektir. “Sanat her şeyden önce simgelerin yaratıcısıdır. Bu kavram ‘sanat imgelerle düşünmedir’ tanımında ve özellikle simgeci akımın kuramcılarında yaşam alanı bulmuştur” diyen V. Şklovski, imgenin amacının, taşıdığı anlamı kavramamıza yardım etmek olduğunu ve bu niteliğinden soyutlanınca anlamdan yoksun kalınacağını söyler (Rifat, 2005: 299-302).

Sanatın simgesel bir dil olarak tanımlanacağını ve sanatsal imgelerin sembolik işlevleri olduğu söyleyen E. Cassirer (1997: 172) ise, tüm öteki simgesel biçimler gibi sanatın da, hazır verilmiş bir gerekliliğin yalnızca yeniden yaratılması olmayıp insanı yaşam ve nesneler konusunda nesnel bir görüşe kavuşturan yollardan biri olduğunu ‘sanat’ adlı makalesinde açıklar. Alman düşünür *Sembolik Formlar Felsefesi* adlı yapıtında, dilin, simgeler yoluyla evrene erişimi sağlarken, birçok anlamı da içerdiğini söyler: Hayvan için su sadece bir içecek iken insan için su, bir düşüncedir, bir kavramdır, başka sözcüklere; serinlik, saflık, yaşam, deniz gibi başka kavramlara göndermede bulunur. Simgeler, insan yaratıcılığına katkıda bulunarak, simgesel biçimlerle evreni düşünmeyi sağlar.

Tarih öncesi mağara duvarlarındaki imgelerin simgesel ve tinsel bir düşünceyle yapıldığı görülürken, benzer bir tutum, Ortaçağ’da kiliselerde dinsel eğitim işlevini gören resimlerde ve ailelerin simgesi olarak kullanılan amblemlerde kendini göstermiştir. Simgeciliğin bir sanat akımı olarak tarihte yer alması 1886’da Fransa’da gerçekleşmiştir. Simgeciler, sanatın asıl konusunun nesnel dış görünümeler dışında, ruh hâlinin ve duyguların bir iç ifade biçimi olarak görmüşler, özgür ve kişisel metaforlar aracılığıyla imgeleri betimlemişlerdir. Metaforların simgeyle olan ilişkisi sanat tarihinde Romantizm ile başlayan süreçte özellikle şiirsel dilde imgelem olarak yaratılırken, metaforların şiirin özünü oluşturduğu görüşü sembolik düşünceyle önem kazanmıştır. Hauser’a göre;

Simgecilikte şiir; özgür bir dilin, somutla soyut arasında, özdeksel ile ülküsel olan arasında ve farklı duygular arasında bir geçişin ifadesidir. Dönemini yansıtan en önemli şair Mallarmé, simge ile alegori arasındaki ilişkiyi bilinçli bir amaç olarak kullanarak, alegorinin soyut bir düşünceyi somut bir imgeye dönüştürme işi yaptığını ve düşüncenin bir ölçüde eğretilmeli ifadesinden bağımsız farklı bir ifade bulunabileceğini, simgenin ise düşünce ile imgeyi bölünmez bir bütün hâlinde birleştirdiğini ve böylece imgenin değişmesi ile düşüncenin de nitelik değiştirdiğini söyler (Hauser, 2006: 352-353).

Sembolizm akımının öncülerinden Fransız şair Mallarmé’nin de dediği gibi şair, sözcüklerin kışkırtmasına olanak tanınmalı, kendisini dilin akışına, peşi sıra gelen imgelere ve görüntülere terk etmelidir. Bundan dolayı gelecekte Dadaistlere ve Gerçeküstüçülere ilham kaynağı olmuştur.

İngiltere’nin kültürel ve politik yaşamında ciddi sıkıntıların yaşandığı dönemde büyük şair, ressam ve gravür ustası olan William Blake, basıma hazırladığı kitaplarında şiirlerini resimlerle, illüstrasyonlarla ve gravürlerle birlikte sunarak yazının da resmin sembolik

ögesi hâline gelmesine neden oluşturmuştur. Ona göre şiir ile resim arasında imgelem olarak hiçbir ayrım yoktur. Peter Marshall (1997: 21), *Bir Anarşist Olarak William Blake* adlı yapıtında Blake'in şu sözlerine yer verir: “Bu dünyada resmini yaptığım her şeyi görüyorum ancak herkes aynı şeyi göremez ve bazıları doğayı hiç göremez. Fakat imgelem insanın bakışına göre doğar; insanın bakışı imgelemin kendisidir. İnsan neyse onu görür.” Blake, her şeyden önce bireylerin yaşamını değiştirerek toplum yapısını değiştireceğini, kişisel olanın aynı zamanda politik olana denk olacağını, ‘düşünce eylemdir’ metaforuyla ortaya koymuştur. İmgelemi insanın özü olarak anlamlandırmış, bunu ifade etmek için sanatın farklı alanlarından yararlanmıştı. Dolayısıyla her resimsel imge, şiirin imgesel bütünlüğünü desteklemektedir.

Kaya Özsezgin'in, Lemaitre'den yaptığı alıntıya göre simge, aslında birbirini izleyen metaforlar sistemi olduğuna göre, simgesel anlatım da bu metaforlarla uyumlu olarak yeni düşünce çağrışımlarına yol açacaktır. Sanatçının amacının bundan öte bir şey olmadığını, simgenin gerisindeki çok anlamlılık olduğunu ifade eder. Simge, doğrudan adlandırılmaktan bilinçli olarak kaçınmanın değil, doğrudan anlatılamayan ve aslında anlatılması olanaksız olan bir anlamın, dolaylı bir biçimde ifade bulması demektir. Günümüzde simgeci yaklaşımın dönüşüme uğradığını söyleyen Özsezgin, simge kavramını içeriksel değerlerinden soyutlamaksızın ele aldığımızda, bu kavramın çağdaş kültür içinde yeni bir anlam kazandığı, ‘gösteren’le ‘gösterilen’ ya da ‘işaret edilen’le ‘simge’ arasında yeni ilişki modelleri geliştirdiğini; görüntüsel göstergenin, sözel göstergeye oranla çok daha zengin ifade olanaklarının olduğunu ifade eder (Özsezgin, 1994: 38).

Kula, *Hegel Estetiği ve Edebiyat Kuramı* adlı yapıtında Hegel'in, simgenin sanat ile ilişkisini şu şekilde açıklar: “Simge her şeyden önce bir ‘göstergedir.’ Göstergeleşmede anlam ile anlatımının bağıntısı keyfidir, bir başka deyişle, rastlantısaldır, diyen Hegel'in simgeye ilişkin bu saptaması, çağdaş dilbiliminin ‘gösterge’ hakkındaki ana ilkeleri ile uyum göstermektedir” (Kula, 2010: 164-165).

İmgelerin, “gösterilenleriyle olan farklı ilişkilerini kıyaslamak ve bu ilişkileri açığa çıkarmak amacıyla” onların sahip olduğu üç farklı işlevi ele alan R. Arnheim ise, *Görsel Düşünme* adlı yapıtında, imgelerin resim ve simge olarak işlev görebileceğini ayrıca salt göstergeler olarak da kullanılabileceğini ifade eder. Herhangi bir imge eğer tasvir ettiği şeyler kendisinden daha yukarıda bir soyutlama düzeyinde bulunuyorsa o zaman bir

‘simge’ haline geldiğini vurgulayan Arnheim, simgelerin kural olarak şey (nesne) çeşitlerine ya da güç topluluklara belirli şekiller verdiklerini, her imgenin aslında *bir şeye dair* (yani simge) olduğunu belirtmiştir. Bu durum bir imgenin başka bir şeyin yerini tutmasından kaynaklanır. Örneğin köpek kavramını göstermek istiyorsak mutlaka bir köpek resmi göstermemiz gerekir. Dolayısıyla her örnek simge olarak kullanılacaksa bir simge haline gelir. Fakat soyutlama düzeyinde ele alınan simgelerde, simgenin kendisine özgü temel özellikleri hemen ortaya çıkmayacağından bu durum alımlayıcıya kalır. Örneğin Hans Holbein’in *VIII. Henry* (Resim 2.9) portresindeki resimde görülen yalnızca bir kraldır ama bakışlar ve yüz ifadesi, şiddet, güç ve iktidarı simgelemekte ve bir krallık simgesi haline dönüştürmektedir. Aslında resim gerçek kralın görünümünden daha soyuttur ve ifade edilmek istenen tüm bu özelliklerin resimdeki şekil ve renklerin biçimsel özelliklerinin keskinleştirilmesiyle dışa vurulmaktadır (Arnheim, 157-161).



Resim 2.9. Hans Holbein, *VIII. Henry*,
1536, tuvale yağlıboya,
27.5 x 17.5 cm.

Arnheim, bir sanat yapıtının, ‘simgesel’ olarak nitelendirebilmemiz için, bu yapıtın sunduğu gerçeklerin, yapıtın derinliklerinde yer alan bir ana fikre bağlı olarak kavranılması gerektiğini belirtir.

Geleneksel açıdan bakıldığında, simgenin arkasında gizli olan ardanlam, tekil bir anlamdır ve bu anlamın yorumu sanat yapıtını gözlemleyen kişiye göre değişmediğini belirten

Özsezgin, çağdaş sanat yapıtlarında yer alan simge-biçimin ise onu gözlemleyen kişilerin yorumuna göre değişik açılardan ele alınabileceği görüşünü ileri sürer.

Soyut kavramlar özellikle Antik Yunan döneminden beri kişileştirilerek temsil edilmeye başlanmıştır. Romantik resmin ilk ve en önemli temsilcilerinden olan Eugene Delacroix'nın (Resim 2.10) *Halka Önderlik Eden Hürriyet* tablosundaki 'hürriyet', zaferi temsil eden bir Yunan heykelinden model olarak alınmıştır. Böylelikle sanatçı 'hürriyet'i bir yandan tanrıça bir yandan da bir elindeki devrim bayrağı, diğer elinde tüfek ile halktan bir kadın olarak betimlenmiştir; çıplak göğüsleri ve başındaki –klasik dönemlerde kölelerin azat edilmesini çağrıştıran- Frig başlığının yeni bir tanımı olan kırmızı başlığı ile bu kadın, uğruna devrim yapılan hürriyeti simgelemektedir. Benzer bir ideolojik mesaj Fransız heykeltıraş Frédéric Auguste Bartholdi tarafından yapılan ve 1886'da açılan *Özgürlük Heykeli* (Resim 2.11) içinde geçerlidir. Hürriyetin geleneksel bir simgesi olan ayaklarındaki koparılmış zincirler onun kimliğini ortaya koyarken, elindeki meşale, heykeltıraşın 'dünyayı aydınlatan Hürriyet' yolundaki düşüncesiyle de örtüşmektedir. Frig başlığının yerini ise bir hale almakta ve ikonografik bir okuma ile ona bir azize havası katmaktadır. Artık burada yüceltilen 1789 Fransız devrimi değil yenedünyanın hâkimini ve onun devrimini simgeleyen ideolojik bir anıta dönüşmektedir (Burke, 2003: 65-69).



Resim 2.10. Eugène Delacroix, *Halka Yol Gösteren Özgürlük*, 1830, tuvale yağlıboya, 260 x 325 cm.



Resim 2.11. F. Bartholdi, *Özgürlük Heykeli*, 1884-1886

Ancak simgecilik anlayışı ile bir imgenin sanatsal imgeye dönüşerek simgesel özellikler kazanması arasında farklar vardır. İnsan simgeleştirme yetisiyle nesne ve biçimleri sembolere dönüştürür. Gerçekte tüm evren potansiyel simgelerden oluşmuştur. Kökeni insanlığın doğa içindeki yaşamıyla özdeş olan simgecilik, tinselci yaklaşımların güçlendiği dönemlerde ağırlığını duyurmuş, ancak insanın doğaya ve yaşama egemen olduğu sanayi ve endüstri toplumlarında dönüşüme uğramıştır.

2.6. Sanatta Metafor

Günlük dilde kullandığımız metaforun yazın dünyasında özellikle şiirde kullanılması, tarihsel süreçte ilk kez Eski Yunan'da görülür. Shiner, bizim bugünkü yazın anlayışımıza en çok yaklaşan şeyin şiir olduğunu; zanaat ve güzel sanat ayrımlarının yapılmadığı bu dönemde, şiirin konumunun görsel sanatlardan daha üstün olduğunu söyler (Shiner, 2004: 52).

Batı kültüründe, Eski Yunan'dan beri bir yanda gerçeklik diğer yanda da sanat arasında bir gerilim vardır. Sanat bir yanılsama olarak görülmüş, bundan dolayı Platon da şiire ve retoriğe şüpheyle bakmış, kendi gerçekçiliğini vermediği, duyguları kışkırttığı ve bu yüzden de insanların gerçekleri görmesini engellediği için şiiri ve söz sanatlarını görmezden gelmişti. Platon, gerçeğin mutlak ve sanatın tamamen yanılsama olduğu yaklaşımını *Ruhların Hapishanesi* adı verdiği ünlü Mağara Alegorisinde² güçlü bir retorik aygıt kullanarak ifade eder. Ruhların hapishanesi imgesi güçlü bir imgedir; bizi çevrenin kapanına nasıl kısıtlanmış olduğumuzun farkındalığını sağlar. Birbirimizi görüyoruz, çevremizdeki dünyayı görüyoruz ama aslında ne görüyoruz? Bağımsız bir dünya mı yoksa sadece kendimizin yanılsamalarını mı görüyor ve yaşıyoruz? Dünyamızı kurmamıza yarayan dil, kavramlar, inançlar ve genel kültür bizi tutsak mı ediyor? Bunun gibi birçok paradoksal soru bu metafor içinde yer almaktadır (Morgan, 1997: 272).

² Söz konusu alegori Platon'un *Devlet*'inde yer alır. Platon burada ağız parıldayan bir ateşin ışığına açılan bir yer altı mağarasını tarif eder. Mağaranın içinde kımıldayamayacak şekilde zincire vurulmuş insanlar, arkaları kapıya dönük sadece önlerindeki mağara duvarlarının aydınlattığı mağara duvarını görebilmektedirler. Duvar, ateşin ışığıyla aydınlanır ve dışarıda olan kapının önünden geçen başka insanların ve onların taşıdıkları nesnelerin gölgelerini duvarda izlerler. Mağara sakinleri gölgeleri gerçeklikle özdeşleştirirler, o gölgelere adlar verirler, onlardan söz ederler ve hatta mağaranın dışından gelen seslerle duvardaki gölgelerin hareketleri arasında bağlantı kurarlar. Hapishanedekiler için hakikat ve gerçeklik bu gölgeler dünyası demektir, çünkü başka bir bilgileri yoktur. Ne var ki içlerinden biri kurtulur. Dışarıya çıktığında gölgelerin asıl kaynağını görür. İçeriye girip gördüklerini anlatmaya başlar. İçeridekilere duvarda gördüklerinin zahiri olduğunu ve gerçeğin mağara dışında olduğuna inandırması olanaksızdır. Mağara, içine kapanılan yanılsamalı bir evrendir, gerçeğin kendisi değil, imgesi algılanır, aynı nedenle de gerçeğe hiç ulaşamaz.

Bugüne kadar Platon’un metaforları, hakikatin mutlak olduğu görüşü Batı felsefesine hâkim olmuştur. Oysa Aristoteles, şiiri, pozitif değerlere sahip bir şey olarak görür ve *Poetika*’sında, poetik formları doğru kullanmanın önemli olduğunu, ancak metafor ustası olmanın çok daha önemli olduğunu vurgular (Poetika 1459a, akt. Lakoff – Johnson, 2005: 220). Aristoteles’in metaforlara yönelik diğer övgüsü de *Retorik* adlı yapıtındadır: Gündelik kelimeler her zaman bildiğimiz şeylerdir. Oysa yeni bir şey elde etmenin en iyi yolu metaforlarla anlatmak olduğunu söylemiş, böylece hem şiire verdiği önemi hem de onu bir sanat dalı olarak övmüştür (Retorik, 1410b, akt. Lakoff – Johnson, 2005: 220).

Metaforların şiir sanatında sıklıkla kullanıyor olması, Ortega Gasset’in, “günümüzde şiir, eğretilmelerin yüksek cebiridir” (Gasset, 2012: 40) sözünü doğrular niteliktedir. Örneğin içinde hiç aşk sözcüğünün geçmediği halde tamamen aşk metaforuna dayalı Atilla İlhan yazdığı; “Ben sana mecburum bilemezsin / Adını mih gibi aklımda tutuyorum / Büyüdükçe büyüyor gözlerin / Ben sana mecburum bilemezsin / İçimi seninle ısıtıyorum.” dizelerinde de görmek mümkündür.

20. yüzyıl şairlerinden ve Sembolizm akımının en önemli temsilcilerinden olan Paul Valéry de düşüncenin dizelerde nasıl anlatılması gerektiğini, açıklananı dilsel, açıklayanı nesnel düzlemde bulunan bir metaforla şu şekilde dile getirir: ‘Düşünce, dizelerde tıpkı bir meyvedeki besleyici özsu gibi saklanmalıdır.’ Ömer Naci Soykan için bu örnek, kafamızdaki bir meyve imgesinin yarattığı metaforla ilişkilidir. Soykan’a göre;

Bir meyveyi örneğin bir elmayı göz önüne getirelim. Bunu yapmakla, ‘şiirdeki düşünce’ diye ifade edilen açıklamak istenileni görünür kılan ikinci bir düzleme, nesnel düzleme geçmiş oluyoruz. ‘Tıpkı’ sözcüğünün çağrıştırdığı anlam ise şiir ile meyvenin (elmanın) bulundukları iki ayrı düzlemin eklemeni oluşturur. Demek ki elma şiire karşılık vermiştir. Şiir içinde düşünce açıkça görülür, ancak anlaşılır değildir; elmanın içindeki özsu da öyledir. Şiiri okuyup tadına varırsak, elmanın suyunun tadına vardığımız gibi, şiirdeki düşüncüyü de anlarız... Şiirdeki düşünce ile meyvedeki özsu arasında kurulan koşutluk, olabildiğince yetkin bir metaforun oluşmasını da sağlamıştır (Soykan, 1998: 25-26).

Şiirden düzyazıya geçtiğimizde, yazarların, metaforları; kurmaca, öykü ve romanlarda, sıkça kullanıldığını görürüz. Örneğin Kolombiyalı hikayeci, gazeteci, siyasi aktivist ve roman yazarı G. Garcia Marquez’in *Kolera Günlerinde Aşk* romanında kullandığı sıra dışı bir metafor şu satırlarda gizlidir:

Bir keresinde, papatya çayından bir yudum almış ve sadece “Bu nanenin tadı pencere gibi” diyerek geri göndermişti. Eşi ile hizmetçileri daha önce demlenmiş pencere içen birini duymamış olduklarından çok şaşırmışlardı, ama olan biteni anlayabilmek için çaydan bir yudum aldıklarında, gerçekten de anlamışlardı: çayın tadı pencere gibiydi” (Marquez,den akt. Kövecses, 2003: 79).

Dilbilim ve metaforların kültür üzerindeki araştırmalarıyla tanınan Zoltan Kövecses’in verdiği bu örnekte tadı pencere gibi olan çay nasıl bir şeydir sorusunun yanıtı; gerçekliğin kendini farklı ve yeni bir akış açısıyla ortaya koyduğu sıra dışı bir metafordur (Kövecses, 2003: 79).

Yapılacak tüm örneklemelemlerde anlatılanlar, yaşamın eğretilenmiş bir gerçeği olarak karşımıza çıkan yeni bir metafordur. Giriş niteliği taşıyan ve daha önceki bölümlerde üzerinde durduğumuz konu, burada bir bağlaç görevini üstendikten sonra metaforun imge olarak plastik sanatlarda ‘karşı’ söylemi, bundan sonraki bölümde farklı disiplinlerdeki sanatçılarla ele alınıp incelenecektir.

2.6.1. Metaforun Sanat Yapıtındaki İlk Görüntüleri

Öncelikle dilde bir söz sanatı olarak kullanılan metaforlar, sözcüklerin ve tümcelerin imgelemce zengin bir biçimde kullanılmasıyla gerçekleşirler. Kökleri Antik Yunan’a kadar dayanan metaforların söz sanatında, yazın alanında ve felsefede bir düşünce biçimi olarak karşımıza çıktığını daha önceki bölümlerde incelemiştik. Bu bölümde metaforun sanat yapıtlarındaki görüntüsü sorgulanmaya ve analiz edilmeye çalışılacaktır. Fakat konunun çok kapsamlı olması nedeniyle tez konusu disiplinlerarası alanda politik, sosyal ve toplumsal bağlamda işler üreten sanatçıların yapıtları üzerinden anlamlandırılmaya çalışılacaktır.

Metaforların bir şeyi anlatırken bir başka şeyi imlemesi, resimlerin gösterdiğinden daha farklı bir anlama gönderme yapması metaforların çok katmanlı yapısıyla ilişkilidir. İmgelem dünyamızı zenginleştiren metaforlar siyasetin ve toplumsal olayların içinde çok uzun zamandır önemli bir rol oynamaktadır. Sanatsal üretimin sanatçının politik inançları doğrultusunda kullanılabileceği düşüncesi 18. yüzyılda Fransız ressam ve siyaset adamı olan Jacques-Louis David ile başladığını belirten Clark, David’in yaptığı işlerde -lider portreleri ve kutlama törenleri- devrim ideallerinin yayılmasında önemli bir rol oynadığını

ifade eder. (Clark, 2011: 14). David'in siyasal olaylara duyduğu ilgi onun sanatının propaganda amaçlı olmasının nedenlerindendir. Bunu mitolojik ve Antik dünya tarihi üzerinden yaptığı kompozisyonlarda görmek mümkündür.

Oysa David'in çağdaşı olan ve sancılı bir geçiş döneminde -geleneksel ile modern arasında- kalan Goya, bir yandan saray ressamı olarak İspanyol Kraliyet ailesinin portrelerini yaparken diğer yandan da kişisel olarak iktidarın suistimallerini ve savaş dehşetini ele alan yapıtlar üretmiştir. Romantizm, sanatçıya bireysellik ve sosyal bağımsızlık hakkı vererek, toplumu eleştirebileceğini söylerken diğer yandan da sanatçının temel işlevinin kendini ifade etmek olduğunu gündelik ve toplumsal olaylarla ilgilenmemesi gibi birbirine karşıt iki çelişkili düşünceyi ortaya koymuştur (Clark, 2011: 14-15). Goya'da bu ikilemi yaşayan bir sanatçı olarak saray ressamı olduğu dönemlerde görünenle gerçek arasındaki karşıtlığı vermesinden dolayı, resimleri hem korkunç hem de ironiktir. Gombrich'e göre, "Ondan önce ve sonra, hiçbir saray ressamı, koruyucularına ilişkin böylesi bir belge bırakmamıştır geriye" (Gombrich, 2007: 488). Oysa olgunluk döneminin ürünleri olan baskı resim dizileri, onun aynı zamanda olgunlaşmış düşüncelerinin de yansımalarıdır. Goya'nın, toplumsal olaylara ve olgulara yönelik zekice gözlemlerini ve yorumlarını, daha doğrusu eleştirel bakışını *Kapris'ler -Caprichos-* (Resim 2.12) serisinde görmek mümkündür.



Resim 2.12. Francisco José de Goya,
Dedesi Bile, Kaprisler no: 39,
1799, çinko baskı

Goya, seksen plakadan oluşan *Kaprisler* dizisini 1799 tarihinde yayımlar. Bunlar; topluma ve yönetime yönelik eleştirel tutumunu açıktan dile getiren bu ilk gravür dizileri, çarpıcı metaforik imgeleri içermesi açısından önemlidir. Sanatçı altı ayrı plakada kullandığı eşek imgesini, aristokrasinin, yönetici sınıfın ve onların hamilerinin sembolü olarak kullanırken, *Dedesi Bile* adlı kompozisyonunda, kendi soyunun asaletini araştıran ve bunu kanıtlamak isteyen bir yöneticiyi eşek imgesi ile karşılaştırılan bir metaforik imgelem olarak da görürüz. Eşek, diğer kompozisyonlarda ya toplumun sırtında bir yük olmakta, eğlendirmekte, portreleri yapılmakta ya da öğretici olarak gösterilirken, aslında toplumsal tuhafıkları bir karşıtlık ikilemi olarak ele almaktadır; burada hizmet eden insan, hizmet edilen ise hayvandır. Son derece cesur, politik ve kışkırtıcı olan eşek metaforuyla aristokrasiye ve otoriteye yönelik bir alaylı eğretilme gerçekleştirir. Sanatçının bu tavrı daha sonraları, Daumier, Courbet, Dix, Grosz, Beckmann ve Picasso gibi birçok sanatçıya da ilham kaynağı olacaktır.

Toplumsal çarpıklıklara, sosyal ve politik yaşama ilişkin eleştirileriyle tanınan 19. Yüzyıl Fransız sanatçı Daumier de bu konuları irdeleyen çok sayıda taş baskı yapmıştır. Romantizm ile ortaya çıkan çağın bilincine varma, yaşanmakta olan anı değerlendirme ve onu görebilme eylemi, artık sanatçıların düşüncelerine yer etmiştir. Daumier'nin dediği gibi 'çağını yaşamak gerekir' (Hauser, 2006: 247).



Resim 2.13. Honoré Daumier, *Gargantua*, 1831, taş baskı, 30,5 x 21,4 cm.

Daumier, devletin destekleyicisi olan burjuvayı, onun politikasını, adalet anlayışını ve eğlence biçimlerini alaya alır ve burjuvanın görünmez, saygınlık örtüsü altına sinmiş karakterini güldürü yoluyla açığa çıkarır. Yaptığı alaylı eğretilmeler sanatsal kaygılardan uzak, tamamen siyasal amaçlarla oluşturulmuş imgelerdir.

Dünya, on dokuzuncu yüzyılı geride bırakırken tarihsel anlamda iki önemli sosyo-ekonomik değişimi yaşamıştır: Biri Endüstri devrimi, diğeri de 1848’de Engels ve Marx’ın yayımladıkları *Komünist Manifestosu*. Endüstriyel kapitalizmin insan topluluklarına getirmiş olduğu kolaylıklar, belki de önceki çağlarda hayal bile edilemezken, Marx’ın toplumsal değerlerin sosyoekonomik altyapısını sorgulayan ‘Kapital’i 1867’de yayımlanmış ve yeni düşüncelerin tetikleyicisi olmuştur. Endüstriyel gelişmeler, insan yaşamını kolaylaştırırken, ardılındaki yirminci yüzyılın sanatçısını da kendi özneli içinde şekillendirir; öyle ki sosyalist ve anarşist hareketlerin önemli bir kavramı olan ‘öncü’lük, bu yüzyıl sanatçısının siyasal simgelerden biri olmuştur.

Toplumsal ve siyasal metaforik anlatımların en belirgin ortaya çıkışı, başkaldırı sanatı ya da karşı sanat olarak da tanımlanan Dada hareketi ile gerçekleşmiştir. Dada, yerleşik tüm değerleri altüst eden toplumsal başkaldırısıyla, sanatla yaşamın sınırlarını adeta genişletir. Bilindiği gibi yirminci yüzyıl milyonlarca insanın katline götüren büyük bir dünya savaşıyla başlar. Sonunda siyasal iktidarların çıkar ilişkisinin faturası yine halklara ödetilir. Savaştan kaçanlara sığınak olan tarafsız İsviçre, bir grup sanatçı için de tercih nedeni olur. İşte 1916 yılında sanat tarihinde en büyük başkaldırı sanatı olarak tanımlanan Dada hareketi -birbirlerinden habersiz sanatçı topluluklarının öncülüğünde - İsviçre’de ve New York’ta ortaya çıkar. İsviçre’nin Zurich kentinde, Cabaret Voltaire’de Hugo Ball’ın önderliğinde ortaya çıkan bu hareket daha sonra Avrupa’nın pek çok yerinde kendine yer edinir. Dünya Savaşı’nı geleneksel burjuva değerlerinin bir uzantısı olarak gören Dadacıların söylemleri de sanata yaklaşımları da bu karşı tavrı yansıtmaktadır. Tristan Tzara’nın 1918 tarihli Dada Manifestosunda belirttiği gibi Dada; “bir prosetodur; yıkıcı bir eylemdir. Mantığın yerle bir edilmesidir; işte Dada budur. Belleğin, arkeolojinin, geleceğin yıkımıdır. Dada özgürlüktür. Çarpışan renklerin, zıtların birliğidir, grotesk şeylerin, tutarsızlıkların ifadesi; kısacası yaşamın kendisidir...” (Antmen, 2009: 122).

Anarşist, komünist ve nihilist yaklaşımları barındıran bu hareketin öncüleri arasında Tristan Tzara, Hugo Ball, Hans Arp, Francis Picabia, Marcel Duchamp, George Groz ve

John Heartfield gibi sanatçılar, şiir yazmanın, resim/heykel yapmanın, tiyatronun geleneksel tüm yöntemlerini külliye reddederek düzen karşıtı bir tavır sergilemişlerdir. Buradan bir başka gerçeklik de ortaya çıkmaktaydı: gösterilerin ve öteki olayların bizatihi kendilerinin de sanat olabileceği olgusu. Lynton'a göre; "sanat terimi burada kabare, tiyatro, dinleti, sergi, yürüyüş, müzikhol, sirk ve benzeri öğeleri de içerecek biçimde genişletilmiş ve bir daha eski dar anlamıyla kullanılmamıştır" (Lynton, 2004: 126-127). Özellikle Berlin'deki komünist eğilimli Alman Dada topluluğu Zürich, Paris ve New York gibi kentlerdeki Dada oluşumlarıyla karşılaştırıldığında militarizme, milliyetçiliğe ve emperyalizme karşı hareketleriyle daha politik bir görünüm sergilemektedir. Çünkü Almanya bu tarihlerde büyük bir karmaşa içinde ve tam da savaşın göbeğindedir. Yapıştırma ve asemblaj tekniklerini kullanan, bunu estetik karşıtı propaganda imgeleri üretmenin bir aracı olarak gören ve ifadede rastlantısallığı önemseyen Berlin ve New York Dadacılarının ortak özelliği, makine ve insan temalarını işlerinde sıklıkla kullanarak ortak bir ruh hâli geliştirmiş olmalarıdır. Onlara göre; fotomontaj yoluyla yapılan yapıştırma, fotoğrafın gerçek görüntüye olan yakınlığından dolayı toplumun devrimci yeniden yapılanmasını sağlayan metaforik bir anlatım tarzına dönüşecektir (Clark, 2011: 39). Çünkü yan yana ve üst üste getirilen bu görüntüler, içeriklerinin gerçekliği nedeniyle, bir iletiyi, olduğundan daha çarpıcı kılmaktadır.

Kendini nihilist bir sanatçı olarak tanımlayan George Grosz, yapıtlarında, cebi şişkin politikacıları ve iş adamlarını acımasızca eleştirir. Dada hareketinde, devrimcileri ve devrimci düşüncüyü savunarak, ezilen ve sömürülenlerin yanında yer alır. Kışkırtıcı ve alaylı eğretilmeleri sıklıkla kullandığı çalışmalarında, "dünyayı çirkin, hasta ve uydurma bir yer olduğuna inandırmaya çalışarak, çelişkili bir ruh hâliyle resimler yaptığını" (Dempsey, 2007: 150) ifade eden sanatçının, açgözlülüğe ve haksızlığa karşı duyduğu nefret, onda neredeyse tüm insanlıktan nefrete dönüşür. Bu kuruntulu hayal gücünü, yaptığı illüstrasyonlarına ve resimlere de yansıtmıştır. Birinci Dünya Savaşı'nda ve hemen sonrasında Berlin'in şaşırtıcı, komik, ürkünç bedenlerle ve yüzlerle dolup taşan dünyasını bir araya getiren Grosz'un yapıtlarında, yaralı, sakat ve kötürüm askerler, ensesi kalın kapitalistler ile ahlaksız, yaşlı generaller ve düşkün bohemler, hepsi iç içedirler. Grosz, *Güneş Tutulması* (Resim 2.14) ve diğer çalışmalarında kapitalist düzenin baş aktörlerinin gerçek yüzlerini, alaycı bir nefret duygusuyla betimler.



Resim 2.14. George Grosz, *Güneş Tutulması*, 1926, tuvale yağlıboya, 210 x 184 cm.

Grosz ve Heartfield'in yaptığı ortak çalışmalar metaforik anlamlarla yüklü sert eleştirileri içermektedir. John Heartfield'in yeraltındaki örgütler ve sürgünde bulunan gruplar için çıkardıkları dergilerde yer alan fotomontajları, Alman anti-faşist kültürünün en önemli örnekleri arasındadır. Almanya'da III Reich döneminde hızla tırmanışa geçen Nazi söylemlerinin karşısında yer alan (Resim 2.15) *Yaşasın, Tereyağının Hepsi Bitmiş!* adlı çalışması Nazi düşüncesinin ve savaş çığırtkanlıklarının akla ve sağduyuya ne kadar ters olduğunun da bir kanıtıdır. Clark, bu çalışma için; III Reich döneminde Nazi Almanya'sında mareşalliğe kadar yükselen Hermann Göring'in yiyecek kıtlılığın faydalarını "Demir bir ülkeyi her zaman güçlendirir, tereyağı ve domuz yağı ise sadece insanları şişmanlatır" sözleriyle açıkladığı konuşmasına da gönderme olduğunu söyler (Clark, 2011: 63).



Resim 2.15. John Heartfield, *Yaşasın, Tereyağının Hepsi Bitmiş!*, 1935, fotomontaj, 21.2 x 30.7 cm.

Savaş ekonomisini, kapitalizmi ve onun yarattığı çıkar gruplarıyla ilgili çalışmaları olan ve Alman ismini ülkesine duyduğu tepkiden dolayı İngiliz ismine çeviren Berlin Dada'nın önde gelen sanatçılarından John Heartfield ile kadınların oy kullanma hakkını savunan Hannah Höch, yaptıkları çalışmaları politik içerikli ve kendi deyimleriyle *Progadada*'larıyla bu hareketin öncüleri arasına girmişlerdir.

Raoul Hausmann'ın aklın iflas ettiğine yönelik en önemli simgesel yapıtlardan biri kabul edilen *Mekanik Kafa*'sı (Resim 2.16) , insanın mekanikleşmesinin, uygarlık çatısı altında milyonlarca insanın sorgusuz sualsiz nasıl savaş içine sokulduğunun da bir göstergesidir. Örneğin, tahta kafanın üzerindeki mezura, rasyonel akla göndermede bulunurken, tepesindeki metal asker bardağı savaşı simgelemektedir. Bir kulağında baskı rulosu diğer kulağında ise vidalar bulunan kafanın ensesinde ise bir cüzdan vardır. Birçok buluntu nesnenin bir araya gelmesiyle oluşan bu çok katmanlı okumalardan egemen güçlerin

insanın içini nasıl boşaltıp onu düşünmeden eyleyen insan hâline getirdiğinin de örneklerini derleyebiliyoruz.



Resim 2.16. Raoul Hausmann, *Mekanik Kafa*, 1920, asemblaj, 32,5 x 21 x 20 cm.

Gerçeküstücülük 1920’li yılların başlarında Avrupa’da her şeye hatta sanatın kendisine muhalif olan Dada’nın ete kemiğe bürünmüş şekli olarak, Dada’nın kalıntılarından doğar. 1924 yılında André Breton, akımın varlığını resmen belgelediği manifestosuna, - Lautréamont’un bir deyişi; güzelliğin ya da olağanüstü olanın, sokakta beklenmedik, rastlantısal karşılaşma sonucunda betimlediği ünlü “bir ameliyat masasında bir dikiş makinesiyle bir şemsiyenin tesadüfen karşılaşması” dizelerine- dayandıracaktır. Lautréamont, birçok dizesinde, hayvan imgelerini başkalaşıma uğratarak onları çarpıcı hayaletlere dönüştürmektedir (Yılmaz, 2006: 130). Breton’un da belirttiği gibi gerçeküstücülük, başlangıçta tamamen dil sorunu çerçevesinde ortaya çıkmış bir akımdır ve şiirden büyük ölçüde beslenmektedir. Şiir, imgeler aracılığıyla günlük söylemlerin ötesinde insanlara özgürlük tanımaktadır. Gerçeküstücülerin yapıtlarında düşler, gerçeğin ve gerçek dışının, fantezilerin ve mantığın birbiri içine girmesiyle sanki yaşanan dünyanın bir betimlemesi; düşünce sistemimizi oluşturan metaforlar gibi. Geniş anlamda birer Gerçeküstücü yazar olarak kabul edilen Franz Kafka’nın ve James Joyce’un yapıtları bu bağlamda değerlendirildiğinde; örneğin, Kafka’nın 1915 yılında yayımlanan kitabı *Dönüşüm*’ün başkahramanı Gregor Samsa’nın bir sabah kalktığında böceğe dönüşmesi,

‘böcekleşmiş’ olarak önce ailesinden sonra da toplumdan dışlanmışlığın metaforik öyküsüdür.

Özgürlük kavramına dayalı Gerçeküstücü bildirinin temeli, Dadacılar da olduğu gibi, sanatın geleneksel biçimlerine olduğu kadar, burjuva değerlerine de karşı olmasıdır; dolayısıyla politiktir ve aklın sorgulanmasını esas alır. Bu düşüncelerin temel nedeniye kuşkusuz savaş ortamının yarattığı yıkımlar, ruhsal bozukluklar ve gelecek endişeleriydi. Gerçeküstücülerin sanatta tutundukları tavır Dada’ya benzemekle birlikte bu tavrın onlardan ayrıldığı noktalar da vardır: Dada sanatçılarının dağınık ve anarşist yaklaşımına karşı, Gerçeküstücüler kendileri için önemli bir figür olan Breton’un fikirleri ve ortaya koyduğu manifesto çerçevesinde hareket etmişlerdir. Hauser’e göre;

Gerçeküstücüler en az Dadaistler kadar reddettikleri sanatın kurtulmasını bekliyorlardı; ancak sanatı sadece bilinç dışına, akıl öncesine ve kaosa götüren araç olarak kabullenmeye hazırlanmışlardı. Serbest çağrışım şeklindeki psikanalitik yöntemi kullanıyorlardı, yani fikirler kendiliğinden geliyor ve bunların yeniden üretimleri herhangi bir mantıksal, ahlaksal ve estetik sansür olmaksızın ortaya konuluyordu (Hauser, 2006: 386).

Gerçekten de yeni bir başlangıç için temel dürtülere yani aklın ve mantığın henüz oluşmadığı ana, benliğin kökenlerine inmek gerekiyordu. Dolayısıyla Gerçeküstücüler, ruhsal otomatizm’i (özdevinimcilik) benimsediler ve doğaçlamaya yöneldiler. Bu konuda bir yandan psikanalizin babası Sigmund Freud’un, diğer yandan Marx’ın düşüncelerinden faydalanmışlardı. Breton, Troçki yanlısı bir sosyalist olarak, sınıf temeline dayandığı görüşlerinde, sanat yoluyla yapılacak muhalefetin sömürge rejimlerinde etkili olacağını, sanatın hiçbir dış yörengeye boyun eğmeyeceğini, sadece sanatın bağımsızlığı ve gerçek özgürlüğü için devrim yapılması görüşündedir (Rivera’dan akt. Yılmaz, 2006: 129-130).

Gerçeküstücüler, bu görüşlerini çeşitli dergilerde yayımladılar. Bunlardan biri 1935 yılında yayımına başlanan *Minotaure* adlı derginin kapak resmi, sanatına bir filozof gibi yaklaşan René Magritte tarafından hazırlanmıştı. Magritte, Hegel, Heidegger, Sartre ve Foucault’un metinlerini okuyarak bir düşünür gibi resmediyordu. Magritte’e göre resim bir amaç değil, araçtı; dolayısıyla yapılan iş, bir düşünceyi göstermekteydi. Resimlerinde ortaya koyduğu düşünceler, dilin metaforik anlatımlarındaki gibi biçimselliğin arkasındaki ‘önem’e vurgu yapan çalışmalardı. Sanatçı imge, gösterge, anlam gibi kavramları irdelerken, anlamla anlamsızlık arasında kurguladığı dille, anlamın arkasındaki kavramı düşündürmektedir.

Bundan dolayıdır ki 1960'lardan sonra Andy Warhol, Jasper Johns gibi pop sanat akımındaki sanatçılara ve Marcel Broodthaers, John Baldessari gibi kavramsal sanat yapan sanatçılara esin kaynağı olmuştur.

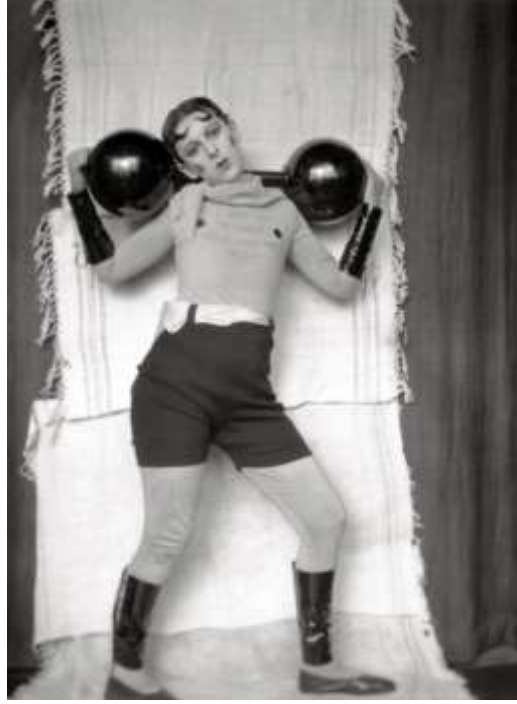
Magritté'in 1937'deki gerçeküstücü yayın olan *Minotaure* için yaptığı kapak (Resim 2.17), Büyülü Gerçekçiliği sorguladığı bir çalışmadır. Sanatçı burada, Yunan mitolojisinde, insan vücudunda yaşam süren Minotaur'un uğursuz tarafını gösterir. Nazizmin sembolü gibi okunan Minotaur, Ortodoks gerçeküstüçülere, yalnızca içlerindeki hayvanın değil, dışarıdaki hayvanın da farkında olmalarını anımsatan bir uyarı niteliğini taşımaktadır (Dempsey, 2007: 162).



Resim 2.17. René Magritte, *Minotaure*'in Kapağı, 1937

Başlangıçta Gerçeküstücülük yazın alanında, özellikle şiirde görülmesine karşılık görsel sanatlarda ikinci planda yer almıştır. Ancak Breton'un 1925 yılında dile getirdiği 'Gerçeküstücülük ve Resim' adlı makalesinde, Picasso'nun, Chirico'nun Gerçeküstücü olduğunu, Max Ernst ve fotoğraf sanatçısı Man Ray'in bu akımın eşiğinde, Andre Masson ve John Miro'nun geleceğin Gerçeküstücüleri olduklarını yazarak, görsel sanatların da bu oluşum içinde yer aldığını gösterir.

Gerçeküstücüler ortaya çıktıkları ilk günden beri Fransız komünist hareketleriyle birleşmeye çalışmışlar ama yeterince ortak görüşte olamamışlardır. Oysaki Fransız sanatçı Claude Cahun sanatını, beden imgesi üzerinden yorumlamış, politik aktivist olarak yaptığı çalışmalarla gerçeküstücülerin yanında yer almıştır. O dönemde beden imgesi politika ve toplumsal olaylarla ilgili gibi görünmese de 1980 ve sonrasında feminist sanat ve kuramının merkezinde politik bir yer edinecektir.



Resim 2.18. Claude Cahun, *Otoportre*, 1927, gümüş jelatin baskı, 10.4 x 7.6 cm.

Günümüzde ‘kayıp gerçeküstücü’ olarak yeniden keşfedilen sanatçı, kendini farklı tiplerde yeniden ele almış; kimi zaman bir asker, saçları kazınmış bir mahkûm, kimi zaman da Hollywood’a gönderme yapan cici kız tipler ve sirk akrobatı olarak göstermiş ve kendini politik bağlamda yeniden kurgulamıştır.

Kısaca, Gerçeküstücü akım Dada gibi karşı sanat hareketlerinde rol oynamış, buna karşın düşünsel eylemlerinde Freudyen bir tavır benimsemeleri ve ruhsal özdevinime önem vermeleri, onları Dadacı çizgiden ayırmıştır. Toplum ve politikayı sorgulayan ideolojik işlerden ziyade duygulara ve düşlere önem vermişlerdir.

Bu bölümde yirminci yüzyılın önem taşıyan bu iki akımını ele almamızın nedeni, bulunduğu yüzyılın içinde birer öncü olmaları ve karşı sanat bağlamında kavramsal metaforları hem edebiyat hem de görsel sanatlarda uygulamış olmalarıdır. Bu kavramsal düşünme biçimi, 1960'tan sonra çağdaş sanat pratiklerinde yeni deneyimlere olanak tanırken, sanat yapıtlarında kavramsallaşmaya yönelen, düşünce tarzının ortaya çıkmasına da neden olur.

Çağdaş sanat akımlarına geçmeden önce bu bölüm tamamlanırken tez araştırması içinde çalışmaları politik öneme sahip bazı sanatçılar tarihsel bağlamında değerlendirilecektir.

1930'lu yılların en belirleyici iki olayı; biri ABD'deki büyük buhran, (kapitalizmin büyük krizi) biri de Avrupa'da faşizmin yükselişidir. Yüzyılın başında Avrupa'daki savaşın bir dünya savaşına dönüşmesi gibi, ABD ve Batı Avrupa'daki bunalım da bir dünya bunalımına, küresel bir krize dönüşmüştü. Bu savaşın etkisi insanlığı bir başka barbarlığın içine sokan komünizm ve faşizmin kazanımlarına yol açtı. Toplumsal konuların ağırlık kazandığı bu yıllar, sanatçıları toplumcu gerçekçi resimlere yöneltirken mevcut hükûmetler için de kendi ideolojilerini de halka anlatma olanağı sağlayan duvar resimlerinin hayata geçirilmesi ihtiyacı doğdu. Siyasi ideolojiler kendi imajlarını halk üzerinde etkili kılmak için bol miktarda metaforlardan ve simgelerden yararlanmışlardır. Örneğin, Meksika'da sosyalist bir yönetimin başa geçmesiyle birlikte sanatçılar hükûmet binalarının duvarlarını, Meksika'nın baskı altındaki geçmişini ve parlak geleceğini gösteren tarihsel ve alegorik işlerle donatmışlardır.



Resim 2.19. Diego Rivera, *Meksika'nın Tarihi*, 1929-1935, duvar resmi

Meksika'nın Tarihi (Resim 2.19) adlı yapıt, dönemin sanatçısı Diego Rivera tarafından gerçekleştirilmiştir. Tarihi bir kavram içinde tasarlanan bu çalışmada, Kızılderililerin onuru, kapitalizmin sömürüsü ve emeğin önemi gibi mesajlar verilirken; savaşa, Hristiyanlığa, iş ve eğitime ait zıt görüntüler bir arada bulunmaktadır. Sanatçıların ortak tavırları ise kamuya ait ve halkla bütünleşen bu görkemli sanatı destekleyerek, burjuva sanatı olarak tanımladıkları şövale resmini külliye reddetmeleridir. Bu hareketin öncüleri 1960 sonrası ABD, Latin Amerika'da duvar resminin gelişiminde önemli bir model olacaktır.

Yeni bir kaosun habercisi olan İkinci Dünya Savaşı'nın öncesinde, İspanya'nın bir Bask kasabası olan Guernica'da, faşist Franco ve Hitler yanlısı Alman Lejyonlarının işbirliği ile gerçekleştirilen katliamın yansıtıldığı ve adını aynı kasabadan alan resim, Pablo Picasso tarafından 1937 yılının ilk aylarında yapılmıştır. Picasso oldukça büyük boyutlu olan resmi tıpkı bir duvar resmi mantığıyla gerçekleştirir.



Resim 2.20. Pablo Picasso, *Guernica*, 1937, tuvale yağlıboya, 360 x 762 cm.

Guernica (Resim 2.20), simgesel bir çalışmadır ve Goya'nın 3 Mayıs'ı gibi dönemin tarihsel tanıklığının bir göstergesidir. Savaşın acımasızlığının, parçalanmış, yok edilmiş bir dünyanın göstergeleridir yansıtılanlar. Örneğin, 'at'ın halkı temsil ettiğini ve yüzündeki ifadeden acı çektiğini, 'boğa'nın ise faşizme bir gönderme olduğunu söyleyebiliriz. O dönemin imgeleri İspanya'ya özgü, mitolojik ve törenseldir. Simgeleriye boğa, at, kadın ve Minotaurus'dur. Neredeyse siyah beyaz renklere sahip bu resim Lynton'un da dediği gibi havasız ve mekânsızdır (Lynton, 2004: 166). Clark, "Guernica, herhangi bir imgenin politik anlamının hiçbir zaman durağan olmadığını ve her zaman kendisinden

kaynaklanmadığını göstermiştir. Yapıt, bugün bile birçok ülkede faşizm ve savaş karşıtı direnişin sembolüdür” ifadesini kullanır (Clark, 2011: 54).

2.6.2. Çağdaş Sanatta ‘Karşı Sanat’ Pratikleri

1960’larda dünya ikinci büyük savaşını yaşamış ve buradan kazançlı çıkan ülkeler ABD ve Sovyet Rusya olmuştu. Batı ve Doğu blokları olarak ikiye ayrılan süper güçler, dünya üzerinde söz sahibi olma ve birbirlerine üstünlüklerini kabul ettirme gayretindeydiler. 1947’de başlayan ve her iki ülke arasında ‘soğuk savaş yılları’ olarak tarihe geçen dönem Sovyet Rusya’nın 1991 yılında dağılması ile sonuçlanmıştı.

1960’larda Batı bloğunun siyasi ideolojisi olan kapitalizm penceresinden bakan gelişmiş kapitalist ülkeler için savaşın sona ermesi derin bunalımların da bitmesi anlamına geliyordu. Dünya kapitalizmi o güne kadar sürekli büyümeyi yaşarken, çok sayıda insanın yaşamı değişmiş, işsizlik inanılmaz boyutlarda azalmıştı. Kapitalizm, krizlerin üstesinden gelip dünyayı berekete boğmuş görünüyordu. Görünüyordu, çünkü istatistiklere meydan okunması söz konusu değildi. Kazanılan ücretler, yeni çıkan teknolojik aletlere harcanıyor, yaşam standartları yükseliyordu. Gençlik kültürü, günün modasını takip ediyor, pop şarkılarını dinliyor, kendini eğlendirecek bu sektörün peşinde koşuyordu. Yılmaz’ın söylediği gibi, bu piyasa kültürünün imgeleri ucuz ve bol miktarda elde edildiğinden dünyanın her yerinde alıcısını buluyordu (Yılmaz, 2006: 181-183).

Bu yoğun imge bombardımanından sanat da nasibini almıştır. İlk defa popüler kültür ürünlerini tanımlamak için kullanılan ‘pop’ terimi, İngiliz eleştirmen Lawrence Alloway tarafından bir makalede kullanılmış ve sanat yapan tüm sanatçılar için de geçerli olmuştur. Zira pop sanatın ikonu hâline gelen Richard Hamilton’ın, *Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?* (Resim 2.21) adlı yapıtı, pop sanatın tüm tanımlamalarına uygun görünmektedir. Sanatçı, yapıştırma tekniğiyle gerçekleştirdiği bu yapıtında, günümüz tüketim toplumunun yaşam biçimini alaylı bir dille anlatmaktadır.

Pop sanat, Batı Bloğu ülkelerinde -İngiltere ve ABD’de- aynı zamanlarda ortaya çıkmış, ama imge ve araçların asıl kaynağı ABD olduğundan, bu hareket ABD’de gelişerek dünyaya egemen olmuştur. Amerikan pop sanatının önemli isimlerinden Jasper Johns’un 1955’te yaptığı bayrak temalı resimleri sergilendiğinde kamuoyunda işlerin niteliğinin ne

olduğu tam olarak anlaşılamamıştı. Sanatçı, ulusal değerlere mi saldırıyor ya da bu değerleri yüceltiyor muydu? Şahiner'in yorumuna göre, "Belki ki Johns, alttan alta kapitalizmle ve dolayısıyla Amerika'nın sanat pazarlarıyla dalga geçmektedir. O güne kadar kutsal sayılan kimi göstergeler aracılığıyla, bunların altındaki sıradanlığı sorgulayarak devam etmekte olan bu kültürel balayını sona erdirmek istemektedir" (Şahiner, 2008: 138).



Resim 2.21. Richard Hamilton, *Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?*, 1956, kağıt üzerine yapıştırı, 25 x 22.5 cm



Resim 2.22. Jasper Johns, *Üç Bayrak*, 1958, tuvale mumlu boya, 76 x 115.5 cm.

Kendini bir makineyle özdeşleştiren ve popüler ticari kültürü de onun yaptığı sanatı da tüketim malzemesi hâline getiren Warhol'un tekrara dayalı imgeleri, sermayenin göstergelere nasıl nüfuz ettiğinin de birer göstergesidir. Birçok ünlü pop sanatçısını, liderleri, elektrikli sandalye, trafik kazaları gibi toplumsal yaşamda sıklıkla karşılan imgelerin yanı sıra çiçekleri, inekleri, sanatçıları, politikacıları vs. resmettiği zararsız konularını tanımlarken; sıkıcı olanı ve aynı şeyleri yapmaktan zevk aldığını; bu resimlerin gerisinde derinlikli bir şeyler aramanın yarasız olduğunu ifade etmiştir. Kuspit'in görüşleri de bu düşüncüyü doğrular niteliktedir: "Warhol'un betimlediği imgelerin, kendisi de dâhil olmak üzere, derinliği olmaması bir yana, varoluşsal bir gerçekliği bile yoktur. Onlar gibi, Warhol da toplumsal bir yanılsamadır" (Kuspit, 2006: 165).

Pop sanatın tüketim kültürünü ve reklamları yücelttiği bu dönemde imge göstergebilimi kurumsal bir yapı kazanmıştır. Warhol'un sıradan nesneleri örneğin Coco Cola şişeleri ya da çorba konservelerinin halkın neredeyse bütünü tarafından tüketilebiliyor olması, sanatçının bu nesneleri tekrara dayalı bir şekilde göstermesi, onların anlamlarını yitirip içlerinin boşalmasına neden olurken; sanatçının deyimiyle her şey yüzeyde gerçekleşir ve bunun gerisinde bir şeyler aramak boş bir çabadır. Oysa çağdaş göstergebilimde farklı alanlarda yaptığı çözümlemelerle bu alanın gelişimine katkıda bulunan Fransız düşünür Ronald Barthes'a göre nesne, teknolojik olarak bir tüketim imgesidir, toplumsaldır; insanın dünyayı etkilemesine, değiştirmesine, dünyada etkin bir biçimde var olmasına yarar; nesne, eylem ile insan arasında bir aracı görevindedir. Göstergebilim ile ilgili çalışmalar daha önceki bölümlerde geniş bir şekilde ele alındığından burada konuya daha fazla girilmeyecektir.

Nesneye olan bu gereksinim 1960'lı yıllarda yoğun olarak tartışılmaya başlanırken, düşüncenin ön plana çıktığı sanat yapıtındaki ilk görüntüler 1910'larda Duchamp ile başlamıştı. Duchamp'ın sıradan nesnelerini sanat yapan başkalaşım süreci 1960'lı yıllardan sonra pek çok sanat disiplininde ve hareketlerinde kendini gösterecektir. Pop sanat herkesin bildiklerini başkalaşıma uğrattırken, kavramsal sanat pratiklerine de yol açmıştır. Biçimci sanata cephe alan kavramsal sanatçılar, sanatın farklı tekniklerini uygulama alanına dâhil ederek beden sanatı, arazi sanatı, eylem ya da gösteri sanatı ve video sanatıyla sanatın sınırlarını ve tanımını genişletmişlerdir. Toplumsal olandan beslenen kavramsal sanatın özü yapıtın tekilliğine ve onun maddi değerini oluşturan piyasa değerine karşı tepki olarak kendini gösterir. "Bu sanat pratiklerinde sanat yapıtının üslubu, değeri ve

aurası yerle bir edilmiş; sanatçının tepkisel tavrı, yapıtın içine dâhil olmaya başlamıştır” (Antmen, 2009: 195).

Duchamp’ın ‘Düşünce olarak sanat’ anlayışını benimseyen ve ayrıca dönemin karşı söylemlerinden beslenen 1960 sonrasındaki sanatçılar; politik, felsefi, sosyolojik, psikolojik ve doğa ile ilgili çevresel sorunları yakından takip ederek çeşitli çalışmalar yapmışlardır. Bazı kavramsal sanatçılar dil ve sözcüklerin kavramsallaştırılmış anlamları üzerinden algı, anlam ve dil arasında kavramsal bir bağ kurmaya çalışmışlardır. Sanatçıdan çok bir felsefeci gibi düşünen ve “Sanatın sanat olma hâlinin, zaten kavramsal bir durum olduğunu söyleyen Kosuth’a göre, dil yoksa sanat da yoktur. Dil ile ilgili bir kavram olan metaforlar da bu bağlamda devreye girer. Öncelikle söz sanatında ortaya çıkan metaforlar, dilin varlığının bulunduğu her yerdedir. Sadece dilin doğası değil, düşünce sistemimiz de büyük oranda metaforiktir. Dolayısıyla dil ile ilgili yapıtlar metaforik ya da çok katmanlı okumalara olanak tanır ve anlam okumalarının yönünü bu perspektifte etkiler.

Alman kökenli Amerikalı sanatçı Hans Haacke, siyasal ve toplumsal göndermeli işlere Marksist bir bakışla eleştirel yaklaşırken, Amerikan milliyetçiliğini, tüketim kültürünü, kapitalist sistemin çürümüşlüğü, metaforik ve ironik açıdan ele alarak görselleştirir.



Resim 2.23. Hans Haacke, *Almanya*, 1993, yerleştirme, Venedik Bienali

Haacke’nin, 1993 yılı Venedik Bienali için yaptığı çalışma (Resim 2.23) bir hayli etkileyicidir. Sanatçı, Alman pavyonu olarak ayrılan mekânın yer döşemesini parçalayarak, izleyicilerin de interaktif olarak katılımını sağladığı bu iş, İtalya’da olunca hem kendi

ülkesi Hitler Almanya'sına hem de Musollini İtalya'sının ortak tarihine vurgu yaparak bienallerin kökeninin böylesi faşist bir ülkede gerçekleşmiş oluştuğunu gösterir.

Birinci Dünya Savaşının hemen ardından muhalif bir hareket olarak ortaya çıkan Dada hareketi, yerini, İkinci Dünya Savaşı sonrası anti-kapitalist görüşe sahip Fluksus'a bırakmıştır. Şahiner, hem Dada hem de Fluksus burjuva sanatına ve kurallara bağlı estetiğe kafa yorarken, Duchamp'ın yerini bu kez Beuys'un aldığı söyler. (Şahiner, 2008: 52). Fluksusu'un yeni bir Dada kulübü olmadığını birçok defa dile getiren, Fluksus grubunun isim babası ve önemli temsilcisi George Maciunas, amaçlarının, insan kaynaklarının ve maddi kaynakların tüketimine dur demek arzusuyla gerçekleştirildiğini ve bu amaçla yapılan eylemlerinin de sosyopolitik mücadelelerden ayrı düşünülürse anlamını yitireceğini ifade eder (Antmen, 2009: 204).

Sözcük anlamı 'akış' anlamına gelen Fluksus, özünde, 1960'lı yılların toplumsal muhalefet biçimlerinden beslenen bir oluşumdur. Kaynağı Almanya olarak bilinen ve oradan Avrupa ve Amerika'ya kadar yayılan Fluksus, ortak bir tavrı sergilemek üzere kurulmuştur. Bu ortak tavrın en önemli figürlerinden biri kuşkusuz Joseph Beuys'tur. Şahiner'e göre, Duchamp'ın yerini II. Dünya Savaş'ından sonra Beuys almıştır. Beuys'a göre sanat, insan düşüncesi ve eylemidir. Dünyadaki tüm insanlar birer sanatçı ve yaratıcıdır. Öğrenmek isteyen herkes öğrencidir ve her türlü toplumsal değişim, yaratıcı olmak zorundadır. Sınırsız demokrasi ve her türlü kolektif eylem Beuys'un politik bakış açısının temelidir.



Resim 2.24. Joseph Beuys, *Ölü Bir Tavşana Yapıtlar Nasıl Anlatılır?*, 1965, performans



Resim 2.25. Joseph Beuys, *Kraliçe Arı* eskizi, 1952

Beuys'un plastik sanat anlayışının temelini oluşturan biçimlendirme ilkesi, özellikle arılar ve arı kolonileriyle yaptığı çalışmalarda sıklıkla karşımıza çıkar. Sanatçı, *Ölü Bir Tavşana Yapıtlar Nasıl Anlatılır?* (Resim 2.24) adlı performansını Almanya'nın Düsseldorf kentinde bir galeride gerçekleştirir. Bu performansta Beuys, başı bal ve altın tozuyla kaplı bir biçimde, üç saat boyunca ölü bir yabani tavşana sanatsal yaratının anlamını açıklar. Neredeyse fısıltı içinde geçen konuşmada hiçbir şey duyamayan seyirciler galeri dışından olayı video aracılığıyla izlerken, sanatçının ayakkabı pençesine ve oturduğu koltuğun altına yerleştirdiği mikrofon yardımıyla da sesini duymuşlardır. *Ölü Bir Tavşana Yapıtlar Nasıl Anlatılır?* adlı performansı için Lamarche Vadel şu yorumu yapar:

Beuys, kafasını kapladığı bal ile birbirine yakın değişik anlamları kıyaslamaktadır. Öncelikle bal, bitkiselden hayvansala, hayvansaldan cansız maddeye, oradan da insana gıda biçiminde geçen ve değişik sistemler arasında bir çeşit transfer görevini yapar. Sonuçta bal, yapısı mutlak bir düzen örneği sergileyen bir toplumun görüntüsüdür ve son olarak, biçimsel mükemmelliği ve madde ile biçim arasındaki tamamlayıcı sıkı ilişkiyi simgeleyen petek gözlemlerinden çıkartılır (Ramirez, 2007: 86).

Beuys, kendi özelliklerini kaybetmeden kullandığı keçe, yağ, bakır, kemik gibi malzemelerin yanı sıra doğadaki birçok hayvanı –tavşan, kurt, at, geyik ve arı- performanslarında kullanmış ve onların ilişkilerini antroposofik³ anlamda incelemiştir.

³ 20.yüzyılın başında Rudolf Steiner tarafından insanlığa aktarılmaya başlanan antroposofi, Yunancada 'insan' anlamına gelen 'antropos' ve bilgelik anlamına gelen 'sofi' (Sofya - Sophia) kelimelerinden oluşmuştur. İfade ettiği anlam da "insan olmanın bilgeliği", "insan olmanın bilinci"dir. Bu bilince ve bilgelğe ulaşabilmek için de insanın kendini (bir insan varlığı olarak kendini) tanıması; yani, kendini tinsel bakımdan anlayıp bilmesi gerekmektedir.

Örneğin yağ ve arının yaptığı balmumu birbirine benzer. Kaotik özelliğe sahip olan bu iki madde ısıtıl işlem sonucunda eriyerek harekete geçer. Bu durum Beuys'un bütün çalışmalarının altında yatan önemli bir metafordur. O, modern sanayi toplumunda doğanın önemini sorgular. İnsanın doğaya olan vahşi müdahalesi sonucu oluşan uyumsuz ilişkinin yeniden uyumlu hâle getirilmesinin gerekliliğini yansıtan sayısız hayvan örnekleriyle betimlemiş performansları ileride yapacağı politik çalışmalarının da temelini oluşturmuştur.



Resim 2.26. Joseph Beuys, *Süpürme*,
1 Mayıs, 1972,
Karl Marx Meydanı; Berlin



Resim 2.27. Joseph Beuys, *Süpürme*, yerleştirme

1 Mayıs 1972’de Berlin Karl Marx Meydan’ında *Süpürme* (Resim 2.26) eylemini iki öğrencisi ile gerçekleştirir. Beuys burada bir yandan öğrencileriyle birleşmeyi, onların gösterilerine katılarak işaret ederken, diğer yandan da uzaklaşarak yabancılaşmayı gösterir. Beuys, mitingden kalan bildiri ve atıkları kırmızı süpürgesiyle temizlemiş, bir köşeye yığmıştı. Süpürme eyleminin altındaki metaforik anlam, özgürlük kavramıydı. Düşünceler ideolojik sıkışmalardan temizlenmeli ve özgürleştirilmelidir. Buradaki süpürerek temizlik ise bir arınmayı işaret eder.

Sanatın estetik haz olmaktan çok, zihinleri özgür kılmak, düşünmek ve düşündüğünü eylemek için var olduğunu, dolayısıyla asıl amacının sanatı yaşam, yaşamı da sanat yapmak olduğunu savunan Beuys’un işlerine bu doğrultuda bakmak gerekir.

Beuys sanatını nasıl şamanvari bir yöntemle gerçekleştirmişse, Marina Abramoviç’in de gösterileri birer ayin niteliğindedir. Ona göre beden bir ‘tekne’dir; sürekli ve farklı terk ediş biçimlerini gerçekleştirirken, dil merkezli Batı kültürünün kodladığı her şeyden arınmak zorundadır. Bedenini boşaltmak için burada ve şimdi’de olması gerekir (M. Yılmaz, 2006: 299).

Abramoviç’in sanatsal dili, sözel dili dışarıda bırakan ama beden dilini kullanarak ‘dişil’in parçalanması ve bozulması üzerinedir. Bu süreç, cinsiyete bakılmaksızın, söze dayalı bedenlerimizin geleneklerle tortulaşan tabakalarını kazımayı içerir (Pejic, 2002: 150-151). Sanatçı, erkek egemen ideolojinin yarattığı kadın söylemini yapı bozuma uğratmak, âdeta fosilleşen katmanları bedeni üzerinde kazıyarak yıkmak istemektedir. Kendi bedeni üzerinden acı çekerek yaptığı performansları, politik söylemleri dile getirir. Pejic’e göre, Abramoviç, dişilik, pasiflik, acı, kendine acı çektirme, ayinsel törenler, ayinler için süslenmeler gibi eylem ve kavramlarla dilsel olarak kurulan iktidarı eleştirirken, kadınlığı ve kendi kadınlığını yeniden kuran bir imge üreticisidir (Pejic, 2002: 155-156).



Resim 2.28. Marina Abromoviç, *Ritim 5*, 1975, performans

Abromoviç, 1975 yılında gerçekleştirdiği *Ritim 5* (Resim 2.28) adlı performansında, karın bölgesine jiletle beş köşeli bir yıldız çizmiştir. Metaforik olarak toprak anayla bağlantılı olan, beş köşeli yıldız, yaşam ve sağlığı ifade ederken, insanla ilişkilendirildiğinde de “mikrokozmos” anlamını taşıyabilir. Ancak aynı işaret politik olarak başka bir anlama gelir ki, o da, Komünist Yugoslavya’nın resmî amblemi olmasıdır.

1960’ların sonlarında gelişmeye başlayan modern feminizm, hem akademik alanda hem de sanat alanındaki uygulamalarıyla dikkat çekicidir. Bu dönemde feminist sanatçıların başvurdukları ifade biçimi performanstır. Bu performanslar, meydanlara dökülen sivil tepkilerin bir göstergesi olarak yorumlanabilir. 1960’lı yıllar, gençlik hareketlerinin, savaş karşıtı protestoların, ırkçı ve cinsiyet ayrımı söylemlerine karşı tepkilerin kamusal alandaki yansımalarıdır. Eylem kamusal alana yayıldığında nasıl bir politik anlam ifade ediyorsa, bu bakış açısıyla yapılan performanslar da aynı şekilde politik olacaktır. Kamusal alanda, politik olana karşılık gelen insan bedeni sanat alanında ortak bir paydayı ifade eden metafora dönüşür. Kaynağı, Dada hareketindeki anarşist tavra dayanan performans sanatı, bastırılmış tüm duygulara karşı bir başkaldırı olduğunda beden bir eylem alanı hâline gelir.



Resim 2.29. Monna Hatoum, *Yol Çalışmaları*, 1985, Londra, performans

Doğduğu ülke Beyrut'tan ayrılarak Londra'ya gelen Filistin asıllı sanatçı Mona Hatoum'un, yabancılaşma ve bölünme gibi politik sorunları ifade etmek için yaptığı çalışmalarındaki imgeler metaforik anlamlarla yüklüdür. 1985'te yaptığı *Yol Çalışmaları* (Resim 2.29) adlı işi, kendi toplumsal ve kültürel deneyimlerinin birleşimini yansıttığı bir performansdır. Bedenini, çalışmalarının malzemesi olarak kullanan sanatçı, burada, 1980'lerde İngiliz gençleri arasında moda olan botlarını, çıplak ayak bileklerine bağlayarak, bir yıl öncesi polis şiddetini kınayan gösterilerin yapıldığı bir Londra sokağında yürümüş, azınlık olarak bulunduğu İngiltere'de, içinde bulunduğu baskı ve gerilimi kamusal alana taşıyarak bir metafor oluşturmuştur. Sanatçı, tutuklu olma metaforunu, tüm çalışmalarına politik bir anlatım aracı olarak yansıtmıştır.

Temeli sınıfsal bir başkaldırı olan, toplumsal düzenin dayatmalarına, kapitalist düzene ve ataerkil toplumlarda ezilen ve şiddete maruz kalan kadınları ele alan feminist hareket, sanat alanında da kendine bu noktadan çıkış yolu bulmuş, erkek egemenliğine bir karşı duruş sergilemek üzere ve eşitlik ilkesi prensiplerini dayanak alarak ortaya çıkmıştır. 1980'lerden sonra postmodern söylemlerin yaygınlık kazanmaya başladığı yıllarda feminist sanat içerisinde yer alan Cindy Sherman, Sherrie Levine, Barbara Kruger yapısökümcü bir yaklaşımla, alt anlamları çözümlemeye ve okumaya yönelmişlerdir. Antmen'in de belirttiği gibi, "postmodern sanatçılar, toplumsal düzeni belirleyen göstergeler sistemiyle oynamayı, onları sahiplenerek, kendine mal ederek dönüştürmeyi, bildik imgelerden yeni anlamlar yaratarak bir sorgulama sürecinin kapılarını aralamayı amaçlamışlardır" (Antmen, 2009: 277). Hal Foster ise postmodern sanatçıyı bir gösterge tutkunu olarak betimlerken,

gösteren ile gösterilen arasındaki ayrımın kalktığını, ikisinin de bir ve aynı şey olduğunu ileri süren Barthers gibi bu yeni okumaların nesneden çok toplumsal anlama odaklanan bu geçişi, piyasa kapitalizminin ve modern sanatın gelişimini sağlayan sosyoekonomik koşulların yayılışına bağlamaktadır (Foster, 2009: 107).

Yapısalcılık sonrası düşüncenin devamı olan bu postyapısalcı görüşün “bütün siyasal dizgelerin yapılarını ve toplumsal kurumların iktidarlarını açığa çıkaran bir çaba niteliğinde olduğunu” ifade eden Antmen, bu görüşünün sonraki dönemlerde birçok sanatçıya yol gösteren bir yöntem olacağını söyler (Antmen, 2009: 278).

Sherman’ın kendi çektiği fotoğraflarda, öznesi de nesnesi de kendisidir. Kendi bedeni üzerinden kadının metalaştırılmasını anlattığı işlerinde, hem kadın imgesini hem de kadın kimliğini - bu kapitalist ortamda yeniden yapılan ve bozulan bir olgu olarak - sorgular.



Resim 2.30. Cindy Sherman, *İsimsiz Film Kareleri No-10*, 1978, siyah-beyaz fotoğraf, 69,5 x 87,2 cm.

Feminist bakış açısıyla bir grup Amerikalı kadın sanatçının 1985’te bir araya gelerek oluşturduğu Gerilla Kızlar, kuramla pratiği bir araya getirirken birçok eylem yapmışlar ve erkek egemen dünyanın yarattığı düzende sanatın ideolojik bir temsil alanının içinde ele alınmasını ve sanat alanındaki ayrımcılığın tarihin derinliklerinden günümüze uzanan süreçlerini görünür kılarak, ayrımcılığın neden ve sonuçları üzerine düşünmüşlerdir. Onlar bağımsız olarak yaptıkları eylemlerinde, sanat kurumlarını sorgularken, kamusal alanda sürdürdükleri eylemleriyle de ilgi çekmişlerdir.



Resim 2.31. Gerilla Kızlar, 2001, performans



Resim 2.32. Femen Grubu, 2012, Davos

Söz konusu beden ve feminist sanat olduğunda son yıllarda adından sıkça söz ettiren Femen Grubu aktivistlerinin de eylemleri sanat topluluğu olamamasına rağmen ilgi çekicidir. Her iki topluluğun bu anlamda ortaya koydukları eylemler temelde metaforik ve ironiktir. Gerilla Kızlar'ın kullandığı goril maskeleri insan merkezli dünya algısını ifade ederken, ani ve beklenmedik alanlarda ortaya çıkan her iki grubun yaptığı bu eylemlerin temelinde eril otoriteye karşı olma ve cinsiyet ayrımcılığını farklı pratiklerde sorgulama tutumu yatmaktadır.

Teknolojinin hızla yaşam alanına girmesi sanatta yeni anlatım biçimlerinin de oluşmasına olanak tanır. Tarihsel sürecine baktığımızda teknolojik gelişmelerin başlangıcı olarak kabul edilen ve Benjamin'in 1935'te kaleme aldığı ünlü makalesinde, fotoğrafla birlikte insan elinin yeniden üretim sürecinde yükümlülüklerinden kurtulup bunun yalnızca objektife bakan göz tarafından ele geçirildiğini, modern görüntü araçları olan fotoğraf ve film kamerasının da sanata dâhil olup sanatta köklü değişimlere yol açacağını ifade etmişti. Başlangıçta fotoğrafın sanata dâhil olup olmadığı tartışılırken, 1960'ların ikinci yarısında Nam June Paik, Sony üretimi taşınabilir video kamerasıyla birlikte kayıt düğmesine çoktan basmıştı. Barış Acar'ın ifadesiyle, 'Kamera Göz' dünyaya tanıklık etme adına kayda geçmişti. Yaşamın her alanına giren her şey 'gözaltına' alınmaya başlandı (Acar, 2007: 84).

1960'lı yıllarda Flüksus hareketleri içinde ortaya çıkan Video Sanatı, kapitalizmin ticari aracı olan televizyon görüntüsünü tartışmaya açmak için görüntünün bir çeşit harekete dönüşmesini sağlamıştır. Yaşamın içine doğrudan giren bu teknolojinin yarattığı imajlar,

Muammer Bozkut'un da sözünü ettiği gibi, “beyinde kavram-düşünce dizgesine dönüşerek, estetik, üst gerçeklik ve kültür alanları üstünden mekân, zaman ve plastik öğelerin rahatlıkla birleştirip bilinmeyen bir boyuta taşınmasına olanak verir” (Bozkurt, 2007: 118).

Video sanatının ilk örneklerini veren Güney Kore asıllı sanatçı Nam June Paik'in, televizyonun insanları edilgenleştiren ve insanlar üzerindeki olumsuz etkilerini yok etmek amacıyla gerçekleştirdiği video işleri çok katmanlı okumalara olanak sağladığından, hem ironik hem de metaforik özellikler taşır. Paik, sanatta geleneksel medyaya televizyon ekranını ekleyerek yeni bir ortam yaratmanın yanı sıra kitle medyasının temalarını ve tutumunu da eleştirel bir biçimde ele alır. Medyanın seks, şiddet, aldatma, aç gözlülük ve kibir gibi olumsuz değerleri prensip edindiğini söyleyen Paik, televizyonu kendi içeriğinden kopararak farklı bir kılığa ve anlatıma geçer. Nam June Paik'in, 4. İstanbul Bieanali için 90 adet monitörden oluşturduğu, *Kore Savaşı'nda Ölen Türk Askerleri için Ağıt* adlı video yerleştirmesi, sanatçının politik tavrını göstermesi açısından önemlidir.

2010 yılında gerçekleştirilen 11. Uluslararası İstanbul Bienali'nde ülkesi adına katılan genç kuşak sanatçılarından Filistinli Jumana Emil Abboud, yaptığı video işlerinde kimlik, bellek ve Filistin'deki siyasi iklim gibi konular üzerinde çalışırken, bedenin fiziksel deneyimlerinden yola çıkan metaforik bir yaklaşımı benimsemektedir.



Resim 2.33. Jumana Emil Abboud, *Limon Kaçakçılığı*, 2006, video

Limon Kaçakçılığı (Resim 2.33) adlı video çalışmasında sanatçı, Kudüs ve Ramallah arasında sınır noktalarını geçerken yaşanan yorucu süreci ve toplumsal gerçekliği kayıt altına alarak baskının işleyişini, sanatçının vücudunda, farklı yerlerine taşıdığı limonlar üzerinden anlatırken farklı yan anlamları da ele alır. (11. Bienal, 2010: 44-45).

Kavramsal metaforların çok katmanlı yapısı, 1980’lerden sonra sanatın özgürlükçü tavrıyla eyleme geçen toplulukların çıkış noktası olur. Bir grup sanatçı, şair, kuklacı ve oyuncu tarafından 1997’de Arjantin’de kurulan Etcétera grubunun manifestosu siyasi ve felsefi temelde bir karşı duruşu ifade etmektedir. Söylemlerini çarpıcı sokak gösterileriyle birleştiren topluluğun 11. İstanbul Bienali için hazırladıkları *Erörist Kabare* (Resim 2.34), tıpkı Brecht’in, sanat eserini izleyicinin de katıldığı, eleştirel analiz yapacağı deneyim alanına dönüştürmek istercesine bir tiyatro sahnesine dönüştürülmüştür.



Resim 2.34. *Erörist Kabare*, Etcétera ve Uluslararası Erörist hareketi üyeleri Loreto Garin Guzman ve Federico Zuckerfeld’in yerleştirmesi, 2009, 11. İstanbul Bienali

Brecht’in 1928’de kaleme aldığı *Üç Kuruşluk Opera* adlı oyunu, yabancılaşma kavramı üzerinde şekillenmiş ve 11. İstanbul Bienali’nin konusu olmuştur. ‘Uluslararası Errorista’ hareketinin çeşitli üyelerini temsil eden, ‘silahlı’ ve ‘yapılandırılmış insanlar anlamına gelen ‘gente armada’ adlı insan boyutundaki karakterler ve imgelerden oluşan bu tiyatro sahnesinde; entelektüeller, sanatçılar, devrimciler ve sıradan insanlar arzu nesneleriyle konuşarak gerçeküstü bir tartışma gerçekleştirmektedir. Örneğin bir şarap şişesinin ya da

bir çay fincanının düşüncelerini duymak, sınır tanımayan, erörist bir bakış açısından sosyopolitik gerçekliğin komedisi yaratılmaktadır (11. Bienal, 2010: 106-107).



Resim 2.35. Ai Weiwei, *Ayçiçeği Çekirdekleri*, 2010, yerleştirme

Çinli sanatçı Ai Weiwei ve yüzlerce çalışanla birlikte yaptığı (Resim 2.35), 100 milyon ayçiçeği çekirdeğinden oluşan, Londra Tate Modern'nin galeri zemine yayılarak sergilenen bu yerleştirmesi, Çin kültüründe önemli bir yere sahip ay çekirdekleriyle ilgilidir. Çin'in endüstri ürünlerinden olan porselen ve mitolojik olarak önemli bir yere sahip ayçiçekleri simgesel özelliği olması yanında Çin'in insan emek gücüne dayalı ekonomik sistemine ve üretim koşullarına ironik bir gönderme olarak okunabilir.

2.6.3. Türkiye'de Karşı Metafor Görüntüleri

1960'lı yıllar gerek sanat alanında gerekse yeni siyaset biçimlerinde önemli değişikliklerin ortaya çıktığı yıllara karşılık gelir. Bilindiği gibi ülkemizde 1960'lı yılların hemen başında yaşanan 27 Mayıs 1960 askerî darbesi ve onu izleyen 12 Mart 1971 muhtırası, dönemin politik, sosyal ve ekonomik koşullarının, kültür ve sanat ortamının biçimlemesinde etkili olmuştur. Bu kuşak sanatçıları özellikle politik mesajlar içeren, bünyesinde karşı duruşu, eleştiriyi ve ironiyi barındıran figürlere yönelmişlerdir. Örneğin Cihat Burak, Alman Dadacılarından George Grosz gibi kent yaşamındaki yönetici ve zengin sınıfın eğlence âlemlerini alaya alan ironik resimler yapmıştır.



Resim 2.36. Cihat Burak, *Tüketim Toplumu*, baskı

Cihat Burak naif figüratif çalışmalarında (Resim 2.36), ince bir taşlama, dozu iyi ayarlanmış bir alay ve iğnelemeleriyle toplumsal olayları ironik bir biçimde ele alır.

Bu dönemde kendine has figüratif biçimiyle tabuları ilk kıran sanatçı Yüksel Arslan'dır. Edebiyat, sanat tarihi, psikoloji, felsefe, sosyal bilim alanlarında genç yaşlarından beri okumaya başlayan Yüksel'in çizimlerindeki gerçeküstücü anlatımlar çok katmanlı okumalara olanak verir. Ondaki bu tutkunun asıl nedeni, insanı anlamak üzerinedir. İdrar, kan, toprak, yağ gibi farklı materyalleri kullandığı işleri estetik kaygıdan çok insanı sorgulamak üzerinedir. Sanatçı için resim yapmak, amaç olmaktan ziyade düşünce hizmetinde bir araçtır. Aklını meşgul eden her şeyi sembolik ve illüstratif öğelerle resmeden sanatçı, işlerinde, insan hayvan arası ne olduğu belirsiz biçimler; insanımsı hayvanlar ya da hayvanımsı insanlar yerleştirir ki, bu bir iç hesaplaşmasının dışavurumu olarak yorumlanabilir.

Bir dönem Marx, Engels ve Lenin okumalarının etkisiyle iki dizi gerçekleştiren sanatçının; emekle sermayenin, işçi ile işverenin karşı karşıya geldiği 'Yabancılaşma' dizisinde, işçinin kafasını emek gücünü simgeleyen 'el' ile, kapitalistin kafasını da 'para' ile değiştirir. Bu topluma ve kendimize dönük yabancılaşmanın Arslan'ca bir anlatımıdır.

Daha sonra *Kapital* ve *Kapitalin Güncellenmesi* adıyla (Resim 2.37) yaptığı bir dizi Arture’lerde toplumun sorunlarını, toplumdaki insan sorunlarını dile getirir.



Resim 2.37. Yüksel Arslan, *Kapital'in Güncellenmesi* serisinden Arture 188, 1978, kağıt üzerine karışık teknik, 50.5 x 71.5 cm.

Sağlı sollu duvarlarında birçok büyük holdingin adlarıyla kaplanmış uçsuz bucaksız bir mekânda birbirine bakan köpek görünümlü adamlar, zincirlerinden tuttıkları köpekleriyle yan yana sıralanmışlardır. Birinin kolunda Türk bayrağı, diğerinin kolunda Amerikan bayrağı olan iki büyük el tokalaşmaktadır. Bayraktaki yıldızların üstünde duran -Yüksel’in çok sık kullandığı- sinek ise pisliği simgelemektedir. Ceketin altından çıkan kol düğmeleri, Amerikan parasıyla betimlenmiş iki kolun altında yer alan dünya milletlerine ait bayraklar, hangi ülke, kimlik olursa olsun, aynı düzen içinde bütünleşmiş olan kapitalist sistemi gösterir. Birbirinden farklı da olsa köpek maskeli adamlar, sessiz sakın ve tekdüze yaşamlarından memnundur; oysa her an öne atlayacakmış gibi duran köpekler huzursuz. Bunlardan sadece ikisi sakın; birinin ağzında para diğerindeyse simit var. Gerçekte sanatçı ‘Kapital’i resimlemiyor, kafa yorduğu düşüncelerinin resmini yapıyor. Nazan İpşiroğlu, *Sanatçı Gözüyle Köpek* adlı deneme kitabında, köpek imgesini sanat yapıtlarında inceler. Yüksel Arslan’ın da resimlerinde bolca konu ettiği hayvanlardan biri de köpektir. İpşiroğlu’na göre Arslan’ın köpekleri, insanla özdeşleşerek, insanın adiliğini, çıkarıcılığını dile getirmek amacıyla sanatçı tarafından sıkça kullanılan bir simgedir: “Köpek, insanın hayvansal yanlarının simgeleri olarak Arslan’ın resimlerine girdi. Ne var ki sanatçının köpeğe simge görevi yüklediği bu resimlerde -ona bireysel özelliklerde yüklediği için- köpeği insanlaştırdığını da söyleyebiliriz” (İpşiroğlu, 2011: 65).

Hayvan imgeleri üzerinden yapılan metaforlara, Mehmet Gülerüz'ün işlerinde de sıklıkla rastlanmakta. Resimlerinde insanı, köpek, maymun ya da domuz gibi gösterirken ve ne olduğu belirsiz, zaman zaman korkunç hayvanlarla bir araya getirirken, toplumsal tabuları kırıp insan odaklı eleştirilerini gerçekleştirir. Domuz figürleri, sistem odaklı olup bu sistemden yararlananları ifade eder.

İşkenceci serisinde (Resim 2.38), üzerinde kasap önlüğü bulunan bir subay, masada yatan ve yarı belden kesik bir erkeğin içini boşaltmaktadır. Çalışmada, işkenceciye kasap önlüğü giydirilerek 12 Mart'ın eleştirisi ironik bir dille yapılmıştır.



Resim 2.38. Mehmet Gülerüz, *General Serisi; İşkenceci*, 1973, kâğıt hamuru, karışık teknik, 160 x 170 x 140 cm.

1960 sonrası sancılı yılların getirdiği baskı, bunalım, ekonomik ve sosyal çıkmazlar, siyasi olayları körüklemişti. 12 Mart darbesi sonrasında oluşan bu ortamda Aydın Ayan'ın yaptığı çalışmalar, doğrudan tarihe ve güncel ilişkin siyasi simgeler üzerinden metaforik anlatımları içerir. Sanatçının *Elektrik İşkencesi* ve *Patron* (Resim 2.39, 2.40) adlı yapıtları

siyasi, toplumsal olguları ve olayları irdeleyen ironik yaklaşımlı çalışmalarıdır. *Elektrik İşkencesi*'de (Resim 2.39), kolları arkadan bağlanmış, bir iskemle üzerinde arkası dönük olarak oturan çıplak erkeğin hemen az gerisinde duran telefon imgesi, elektrikle birlikte bir başka sembolik anlatımlı işkence aletidir. Ne zaman çalacağı belli olmayan bu simge, ya işkenceye son verecek ya da onu sürdürecektir bir iktidarın gücünü gösterir. Diğer yanda, işkence edilenin karşısındaki *Patron*'da (Resim 2.40), figürün yüzü bize dönüktür. Korkunun simgesi Hitchcock'un filmlerinden alınmış bu figür, siyah giysileri içinde ayaklarını öne doğru uzatmıştır. Doğrudan düz bir anlamlamaya da yol açan yapıt, Oktay'a göre, "yönetenlerle yönetilenlerin, buyuranlarla başkaldıranların o amansız savaşını imler. Dünü, bugünü ve yarını bağlamında" (Oktay, 2002, 158-159).



Resim 2.39. Aydın Ayan, *Elektrik İşkencesi*, 1978, tuvale yağlıboya, 160 x 100 cm.



Resim 2.40. Aydın Ayan, *Patron*, 1978, tuvale yağlıboya, 160 x 100 cm.



Resim 2.41. Erdağ Aksel, *Gerilim Nesneleri*, 'Kırılğan Komünikasyon', heykel

İki boyutlu simgesel anlam içeren nesneler –telefon gibi- malzeme olarak kullanıldığında aynı anlamları ifade eder. Erdağ Aksel’in *Gerilim Nesneleri* adı altında açtığı sergisindeki nesneler, Auschwitz’den askerî dikta rejimine kadar egemen ideolojinin temsiliyetini gösterir. *Kırılğan Komünikasyon* (Resim 2.41) adlı çalışmada ‘kırılğanlık’, egemen güçlerin dayanışma ahlakına yapılan ironik bir gönderme iken telefon, patronlar arasındaki sıkı bağın ölümcül ilişkilerini simgeler. Ahize ise mahkûmun alın yazısının bir başka egemen güç elindeki yasa dışı uygulamaların suç ortağıdır. Diğer yandan, telefonu soğuran duracın –kaidenin- zemine kök salarcasına güçlü yapısı, bu aygıtın belli bir kişiden çok ideolojinin hizmetinde olduğunu gösterir (Ergüven, 2007: 294-302). Bu nesneler, temsil ettiklerinin ötesinde metaforik nitelikleriyle de dikkat çekerler. Ergüven (2007: 296), “sanatçının izleyiciye hazır göstergeler sunma yerine, farklı çağrışımlara açık biçimlerden hareketle, kendi bilinç niteliğini sorgulayacağı bir hesaplaşma olanağı tanıdığı” söyler.

1970’lerden itibaren Türkiye’nin yakın tarihini mercek altına alan ve soyutlayıcı bir yaklaşımla yerleştirmeler yapan Cengiz Çekil’in çalışmaları, metaforik olarak kurduğu soyut dilde gizlidir. *Paramparça* (Resim 2.42) adlı yerleştirmesinde sanatçı, kafa kısmı hariç, insan bedeninin parçalarından oluşan kalıpları çelik raflarda, aralarında gazete parçalarıyla birlikte sergilemiştir. Sönmez, bu çalışmayı yorumlarken, düşünme eylemini gerçekleştiren beynin ve başın kullanılmamış olmasını, sanatçı için ironik bir gösterge olabileceği yorumunu yapar. (Sönmez, 2008: 115)



Resim 2.42. Cengiz Çekil, *Paramparça*, 1998, yerleştirme,
288 adet yaldızlı kalıp, gazete kağıdı, 200 x 280 x 30.5 cm.

Çağımızın kapitalist sistemi içinde sıkışmış ve onun esiri durumuna gelmiş olan insan, hiyerarşi ve devlet düzeni içinde kaybolmuş, sıkışmış ve tektipleştirilmiştir. İnsanı insan yapan en önemli değer, düşünme ve sorgulama yetisi elinden almıştır. Gerilim yüklü bu yapıt, değersizleştirilen insanın, devlet için arşivlenecek sayısal bir veri gibi görülmesinin de bir simgesidir. Sönmez, sanatçının çalışmalarını, parça bütün ilişkisi içinde değerlendirdiğinde; her bir parçanın, toplumsal eleştirinin katmanı olarak, Türk toplumunun siyasi kutuplaşmasına bir örnek oluşturduğunu ifade eder (Sönmez, 2008: 112).

1980’li yıllarda konu sanat-siyaset olunca, aktif bir siyaset hayatı olan ve çalışmalarını yeni dışavurumculuk ve kavramsal sanat çerçevesinde şekillendiren Bedri Baykam’ın 80’li yılların başından beri yaptığı Livart (Yaşayan Sanat) çalışmalarının kökeninde güncel siyasete göndermeler vardır. Sanatçı 80’lerden itibaren sadece resim alanında değil, yazı ve demeçleriyle siyasetin tam da içinde yer alır. Baykam, 1987’de yurda döndükten sonra gerçekleştirdiği -Hasan Bülent Kahramana’a göre, daha çok aksiyona dayalı, izleyiciyi içine alan ve ancak onun katılımıyla bütünleşen- *Demokrasi Kutusu*, *The Kitapyakar*, *Kubilayın Odası*, *Sansürü Protesto* ve *Maymunların Resim Yapma Hakkı Var Mı?* türünden çalışmalarının hemen hemen tümü sanat ve siyaset bağlamında ve 12 Eylül darbesine açıkça karşı duruşu ifade eden işlerdir. Kahraman’a göre Baykam, “toplumun üzerine ölü toprağının serpildiği bu dönemde kendi inançları doğrultusunda yerleşik tüm değerlerle ve kurumlarla hesaplaşmıştır” (Kahraman, 2005: 76).



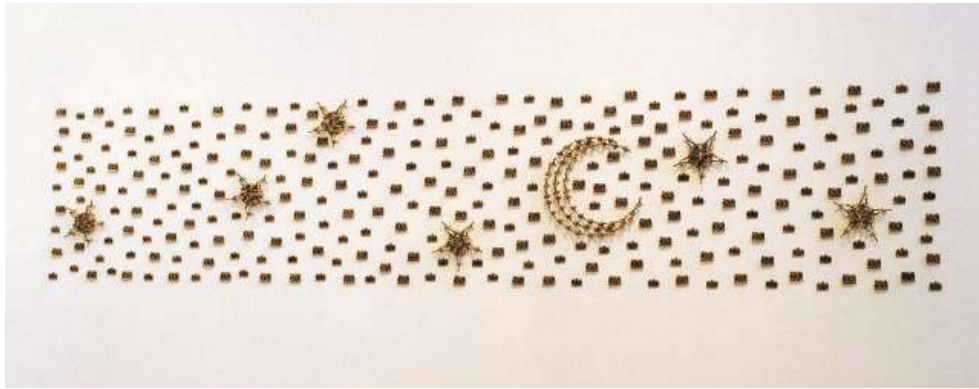
Resim 2.43. Bedri Baykam, *Demokrasi Kutusu*, 1987, suntaya karışık teknik,



Resim 2.44. Bedri Baykam, *Kubilay'ın Odası*, 1987, yerleştirme

1980’lerde sanatçılar, siyasal ve güncel olanla ilişkili çalışmalara video, yerleştirme işleri yaparken kamusal alanları kullanarak gerçekleştirdikleri çalışmalarla da sanatta yeni ifade biçimleri aramaya başlamışlardır. Çalıkoğlu’na göre, klasik anlamda politikayla ilgili görünmeyen çoğu yapıtın anlam katmanlarında, darbe sonrasının özgürlük içerisindeki yasaklarını ve liberal kapitalist düzenin işleyişini görmek olasıdır. 1980 sonrası kültürel, sosyoekonomik ve politik dinamikler ne kadar karmaşıksa, ortaya çıkan yapıtlar da aynı derecede benzer bağlantılarla yüklüdür (Çalıkoğlu, 2008: 9).

1990’ların başında felsefe, sosyoloji, antropoloji ve metin okumalarıyla, sanatçılar kendilerine yeni ifade olanakları yaratmışlardır. Serhat Kiraz, bilimsel ve felsefi kavramları toplumsal, siyasal, ekonomik ve kültürel konularda yarattığı metaforlar aracılığıyla, simgelerle ifade eden bir sanatçıdır. Aynı dönem Canan Beykal da dilbilimsel bilgiyi metaforik simgelerle gerçekleştirir. Sanattaki bu farklı yaklaşımlar Çalıkoğlu’na göre; “Yapıbozumculuk, özellikle Derrida’nın ‘différencé kavramıyla kurulan bu yakınlık, son on yılın sanat yapıtı, dil, felsefe, karşılaşmasının sonuçları ile yakından ilişkili. Bu içerimle bugün pek çok sanatçı metafora yönelir, ironi ile yüklediği yapıtını öyküleştirecek neredeyse klasik anlatıcı rolüne soyunur” (Çalıkoğlu, 2008: 13)



Resim 2.45. Hale Tenger, *Böyle Tanıdıklarım Var II*, 1992, duvar yerleştirmesi, pirinç, Priapos, üç maymun heykelcikleri, 700 x 9 x 140 cm.

Hale Tenger’in 3. İstanbul Bienail’i için yaptığı *Böyle Tanıdıklarım Var II* (Resim 2.45) adlı yerleştirmesi, düşünmeden hareket eden veya erkil düşünce ile yönetilen Türkiye durumunu ifade eden bir çalışmadır (Çalıkoğlu, 2008: 263). Sanatçı, hazır nesne Priapos’lar ve üç maymunları kullanarak oluşturduğu 7 metre boyundaki çalışması için, uzaktan bakıldığında gökyüzünde yıldızlar ne hoş demektedir ısrar edenleri için aslını görmeye çağırıyor. Sanatçı, Vasıf Kortun’la yaptığı söyleşisinde, adı konulmayan ama

Türkiye’yi her şekliyle kanatan, bir iç savaşa karşılık gelen, şiddet ve umursamazlığın bir arada sürdüğü, birbirini beslediği bir durumun ifadesi olduğunu söyler (Kortun, 1998: 33-34).

1990’lar, alt kimlik, etnik köken ve cinsel tercihlerin demokrasi içinde yeri ve anlamının sorgulanır olması açısından önemlidir. Bu dönemde çalışmalar, özne-iktidar ilişkileri bağlamında ele alınmış, bireyi özneye dönüştüren iktidarların denetim ve bağımlılık gücünü vicdan yoluyla kendi kimliğine bağlamış, bir anlamda kendi içine dönen öznenin iktidar karşısındaki tepkilerinin rol model olduğu durumları göstermeye çalışmıştır (Çalıkoğlu, 2008: 14). Kahraman’a göre, iktidar sorgulanmasının yalnızca siyasal-toplumsal alanda kalıp sanata yansımaması olanaklı değildir. 1990’ların çağdaş sanatı merak edilen, gizemli ve diğerine göre yabancı olan ‘öteki’ kavramı üzerinden şekillenir. Toplumsal düzende ötekinin yarattığı paradoksal durumlar Çalıkoğlu’na göre, “düzen içindeki konsensüsü bozan kişinin ‘öteki’ değil, bizzat iktidarın kendisi olduğu gerçeğini gösterir” (Çalıkoğlu, 2008: 14).



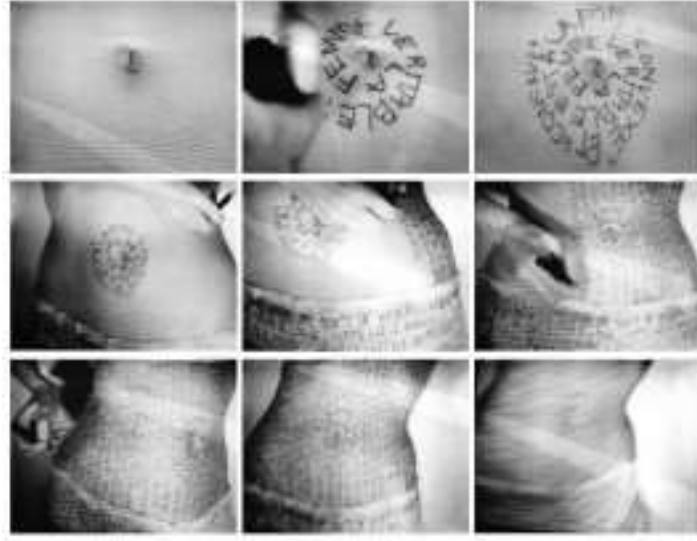
Resim 2.46. Selim Birsell, *Kurşun Uykusu*, 1995, yerleştirme, insan bedeninin kağıt kalıbı (kağıt, tutkal, grafit tozu), Ankara tren İstasyonu, 1. Peron

Kendi tarihini sistematik bir şekilde belgeleyen ve üretim süreçlerini sorgulayan bir sanatçı olan Selim Birsell, 1995 Ankara’sının en bunalımlı döneminde *Kurşun Uykusu* (Resim 2.46) adlı yerleştirmesini kamusal bir alan olan Ankara Garı’nda gerçekleştirir. Çok katmanlı okumalara olanak tanıyan bu metaforik çalışma, tren peronunun zemininde bir dizi insan boyu kağıt hamurundan yapılmıştır ve görenleri tarihin geçmişine götürür.

İnsanlar, kurşunla kaplanmış kâğıdı değil, yerde yatan insan bedenlerine referans veren boşlukları, hacmi ve kıvrımları görerek sıkıyönetimli günleri ve ölümü anımsarlar. Doğrudan halkın tepkisine yol açan ve sansürlenен bu iş, diğer yandan, milliyetçi-merkeziyetçi bir iktidar sisteminin ‘öteki’ ile yaptığı silahlı mücadelesinde, Doğu ve Güneydoğu Anadolu’ya giden askerlere de bir gönderme niteliğindedir.

1990’lı yıllar ülkemizde video sanatının bir hayli yaygınlaştığı ve çok sayıda işler üretildiği bir dönemdir. Televizyon monitörü ve videoyu yaygın bir biçimde ilk kullanan sanatçı Muammer Bozkurt’tur. Sanatçı videoyu, resim ve heykelin bir parçası gibi görmüş ve video yerleştirmelerinde plastik bir anlatım malzemesi olarak kullanmıştır. 1993 yılında Alman Kültür Merkezinde *Kimliksiz Görüntüler* adında video yerleştirme ve performans gerçekleştirmiştir. Bunlardan biri olan *Akılsız Başlar*, hareket eden ayakkabı görüntülerinden oluşur. Kalabalık bir caddede kesintisiz olarak yapılan kayıta, sadece ayak bilekleri gözükür. Sanatçı ayak bileklerini düşüncenin, sınıf farklılığının yansıdığı elemanlar olarak görür. Ve ayakkabılarla yarattığı metafor, yoksulluğun, zenginliğin, mutluluğun ve üzüntünün birer göstergesidir (Bozkurt, 2005: 241-242).

Çıkış noktası kadın kimliği, beden, cinsellik gibi evrensel temalı konular üzerinde çalışan sanatçı Nil Yalter’in videoları, toplumsal eleştirel yönü ağır basan kavramsal çalışmalardır. Çalışmalarını 70’li yıllardan itibaren yurt dışında sürdüren Yalter’in 1974 yılında gerçekleştirdiği *Başsız Kadın* ya da *Göbek Dansı* (Resim 2.47) adındaki video işi, René Nelli’nin *Erotique et Civilisation*’ adlı kitabındaki bir metin üzerinden gerçekleştirilir. Keçeli kalemle bedene yazılan metin, gerçekte Afrika kıtasında kadınların sünnet edilmelerini konu alan ve etnografik bir analiz üzerinden, doğurganlaştırmak üzere imam tarafından karnına tılsımlı yazılar yazılan Anadolu kadınına gönderme yapmaktadır. Göbek deliği çevresinde “kadın, hem içbükey hem dışbükey” olarak ele alınan yapıtta, geleneğin baskısı altındaki kadına eleştirel bir ironiyle yaklaşılmaktadır. Araç olarak kullandığı video, sanatçının deyimiyle, “kapıları açtıran psikanalitik bir aynadır” (Melis Tezkan, Paris-2009, <http://www.nilyalter.com/texts/1/gerceklige-alternatif-bir-gerceklik-nil-yalter-videosu-turkish-by-melis-tezkan.html>; erişim: 2014/01).



Resim 2.47. Nil Yalter, *Başsız Kadın, Göbek Dansı*, 1974, video, 30''

Video sanatı, toplumsal ve sosyopolitik anlamda iş yapmak isteyen birçok sanatçıya olanak tanır. Esra Ersen de sosyopolitik, ekonomik ve coğrafi bağlarla ilişkili çalışmalar yapmaktadır. Ersen'in 2000 yılında gerçekleştirdiği *Orası Neresi* (Resim 2.48) adlı yedi dakikalık video çalışmasında, coğrafyaya ait olarak oluşan kimlik problemini, Doğululuk ve Batılilik konsepti içinde ele almış ve bunu iki kıtayı birbirinden ayıran ve birbirine bağlayan Boğaziçi Köprüsü metaforuyla yansıtmıştır.



Resim 2.48. Esra Ersen, *Orası Neresi*, 2000, video, 7''

Sanatçı, köprüden karşı yakaya geçerken yaşanan diyalogları, bu önemli mekâna farklı bir bakış açısıyla yansıtır. İzleyici, üç farklı araçtaki diyaloglara, yolculara aracın içinde eşlik ederek tanık olur. Doğu ve Batı arasındaki bu geçiş, 'Asya'ya Hoşgeldiniz' ve 'Avrupa'ya Hoşgeldiniz' yazıları ile yansıtılır.

1980’li yılların sonlarında hem Batı hem de Doğu sanatında kimlik olgusu üzerinde yoğunlaşan sanatçıların ortak hedefi, kavramsal sanat üzerinden farklı disiplinlerde ürettikleri işleri, sanatın kimlik politikalarıyla gözler önüne sermektir. Ülkemizde de 1990’lı yıllardan sonra alt kimlik, etnik köken ya da bedensel farklılığın demokrasi çatısı altında yeri ve anlamı sorgulanır olmuştur. Çalıkoğlu’na göre; 1990’lı yıllarda ‘öteki’ni keşifle başlayan süreç, aynı coğrafyada ötekiliğin kimliğinin birer paradoksu olarak karşımıza çıkar. Neredeyse bir günah çıkarma eylemine kadar giden bu kavram, dilin sınırlarını ve hayal gücünü devreye sokarak dünyadaki ölçütün tek doğrular sistemi üzerinden çözülemeyeceği olgusunu da ortaya koyar. Düzen, ötekinin varsıllığı tarafından değil, bizzat egemen güçler tarafından bozulmaktadır (Çalıkoğlu, 2008: 13-14).

Genç dönem sanatçılarından Fikret Atay da 2004-2006 yıllarında etnik kimlik ve dil bağlamında ele aldığı çalışmalarında geleneksel kültürle, Batı etkilerini bir araya getirir. Videolarında politik ve kültürel sorunları ele almaktadır.



Resim 2.49. Fikret Atay, *Bang Bang*, 2003, video filminden bir kare, 2’17’’

Atay’ın *Bang Bang* (Resim 2.49) adlı videosunda, Güneydoğu’da olagelen şiddet, dört çocuğun, atıl durumda bulunan lokomotifler arasında oynadıkları oyun ile anlatılmaktadır. Oyun bir metafor olarak kullanılırken, sanatçı gerçekte Batman’da yaşanan trajediyi gözler önüne sermektedir. Sanatçı, yaşadığı coğrafyanın zorluklarını video diliyle tartışmaya açarken, “yaşamın içini karıştırmak, anlardaki zamanın derinliğini bulmak, bunu yaşadığın kentte yansıtmak ve yapıtın anlamları içinde uğraşmak çabasının, sanattın bu kentteki zorlukları” olduğunu dile getirir (Bozkurt, 2005: 289-290).

1980’li yıllardan beri yaptığı kavramsal boyutlu yerleştirmelerinin yanı sıra çocuk ölümleri ve savaş konularını aynı potada eriterek video işler yapan Canan Beykal, *Mayın* adlı videosunda, çocukların sokakta sıklıkla oynadığı sek sek oyunu üzerinden büyüklerin savaş oyunu görüntülerini birbiri üzerine düşürerek ‘oyun’ imgesinin metaforunu kurgulamıştır.

Ülkemizde video sanatı üzerinde çalışan sanatçılar, başlangıcından bu yana toplumsal konulara - kimlik, göç, sınırlar, savaş, kapitalizm, bellek ve kitle kültürleri üzerinden- daha çok yer vermişlerdir.

Sinema üzerine eğitim alan Kutluğ Ataman, kimlik konusu üzerine hayli kafa yormuş bir sanatçıdır. Ataman’ın, siyasal ve sosyal tarihimiz içinde kurguladığı işleri, onu politik bir zemine taşımaktadır. İnsan üzerinden anlattığı belgesellerde cinsiyet, etnik kimlik, ırkçılık ve ötekilik gibi kavramlar arasında kurguladığı videolarında, insanların kendi anlatımları üzerinden gerçeğin nasıl kurgulandığını da göstermektedir.



Resim 2.50. Kutluğ Ataman, *Peruk Takan Kadınlar*, 1998, dört ekranlı video yerleştirme

1998’de dört ekranlı video yerleştirmesi olan (Resim 2.50) *Peruk Takan Kadınlar*’da, dört ayrı kadının taktığı peruk nesnesi üzerinden Türkiye’deki kadın öznesine sosyolojik bir kazı gerçekleştirmiştir. Sanatçı, metafor olarak kullandığı peruğa mecazi işlevler yüklemekte, böylece kimlik üretiminin genelleştirilmiş biçimlerinin ötesinde, yani tek başına saçın yokluğunu gizleyen bir nesneyken yüklediği mecazi anlamlarla, seçilmiş kimliğin yaratımını ve kimliğin maskelenmesini tarihsel ve ideolojik bir açılımla sergilemiştir (Yılmaz, 2012: 322-326).

1990’lı yıllar kendi sınırlarını politik ve toplumsal alan üzerinden yeniden kurmaya ve yorumlamaya çalışan grup ve oluşumlara tanık olur. Hangar Sanat Oluşumu, Hafriyat

Grubu, 2000’li yıllardan sonra Karşı Sanat Çalışmaları ya da K2 gibi grupların disiplinlerarası işleri, görsel ve yazılı anlatımla yeni ifade olanakları yaratır.



Resim 2.51. Cebail Ötgün, *El*, 1994, yerleştirme, karışık malzeme

1992 yılında Ankara’da kurulan Hangar Sanat Oluşumu içinde yer alan Cebail Ötgün’ün, (Resim 2.51) *Kesik El Eğretilemeleri* adlı yerleştirmesi, dogmatik dinsel değerlerin sorgulanmasına yöneliktir. Sanatçının kâğıt hamuru, saman, talaş ve kum gibi doğal malzemelerle yaptığı işleri simgesel, dışavurumcu ve kavramsal boyuttadır. Malzemeyi anarşist yapısı ve yarattığı gerilimden dolayı tercih ettiğini belirten Ötgün’ün işleri, tam da bundan dolayı bir karşı duruşun ve yıkıcılığın ifadesi olarak okunabilir. İmgelerine metaforik anlamlar yükleyen sanatçı, Acar’ın ifadesiyle, “politik olanı öznelliğinin içinden bulan resimlerinde” bir yandan simgesel anlatımlara ve söylemlere, diğer yandan da politik ve güncel olaylara değinir. Bunlardan belki de en önemlisi hain bir kurşun tarafından 2008’de soğuk bir kış günü öldürülen Hrant Dink için yaptığı bir dizi çalışmadır. 2009’da ‘Saklı Sergi’ başlığı altında Hangar+/- Oluşumu için yaptığı *Güvercin Tedirginliği* (Resim 2.53) adlı yerleştirme, toplumsal dehşeti en iyi ifade eden çalışmalardan biridir.



Resim 2.52. Cebail Ötün, “*Define Avı*”, *Güvercin Tedirginliği* 5, 2007, tuvale karışık teknik, 60 x 45 cm.



Resim 2.53. Cebail Ötün, *Güvercin Tedirginliği*, 2009, yerleştirme, karışık malzeme

Dink’in, “Kendimi bir güvercinin ruh tedirginliği içinde görebilirim ama biliyorum ki bu ülkede insanlar güvercinlere dokunmaz. Onlar kentin ta içlerinde, insan kalabalıklarında dahi yaşamlarını sürdürürler. “Biraz ürkekçe ama o kadar da özgürce” dediği, aynı başlık (*Güvercin Tedirginliği*) altındaki makalesinde konu, mercek altına alınıp küçük bir güvercin yuvası üzerinden anlatır. Önüne yerleştirdiği kaidedeki günlükler ise Acar’ın ifadesine göre bir taziye niteliğindedir. “İşin asıl praksişi içeren, politik olan yönü burası ve bu politika, sanılanın aksine, tümüyle bireysel bir duruştan yola çıkarak kendini kurar... Böylece Ötün, bizi bir mercekla daha yakına gelmeye, odaklanmaya, dokunmaya, içine girmeye davet eden bu yapıtı, güncel olanın, yaygın adlandırılışla ‘kamusal olan’a değil, ‘politik olan’a mesafesini ölçüyor” (Acar, 2009: 30-31).

Sanatını güncel gerçeklik üzerinde konumlandırıran Mehmet Yılmaz’ın disiplinlerarası işleri, politik öykülerden oluşur. 80’li yıllardan beri politik günceli takip eden, askerî darbeyi ve burjuvaziyi eleştirerek bu tavrını gününüze kadar sürdüren Yılmaz’ın çalışmaları eleştiri ve ironi yüklüdür.



Resim 2.54. Mehmet Yılmaz, *Cin.s.el Şeyler-21*, 2006, tuvale ve pleksiglasa yağlıboya, kağıda dijital baskı, 180 x 180 cm.

Sanatçı, muhafazakâr toplumlarda tabu olan cinselliği, *Cin.s.el Şeyler* (Resim 2.54) serisinde ele alır. Biz farkında olalım ya da olmayalım tüm eylemlerimize sinmiş bu dürtünün kaynağı sanatçıya göre, ‘en cins.e.el organ beyindir’ (Yılmaz, 2011: 44). Düşüncelerimize yön veren beyin, sağdaki erkek figüründe şekillendirilmiş ve ortadaki belli belirsiz kadın bedeni üzerinde, rahimde eylemselleşmiştir. Rahim aynı zamanda ilk mekân olarak dokuz ay boyunca bizi besleyen ve büyüten bir organdır sanatçının deyişiyle. Ondan sonra geriye dönüşü olmayan bir yola çıkarız ki bu yol artık yaşam yoludur. (Yılmaz, 2011: 48). Bir sorunu ele alarak onu özelleştirme düşüncesi 80’li yıllardan beri laik/dinci ya da asker/burjuva,/halk/birey gibi çelişkiler üzerinde konumlanan çalışmalarının altındaki bu temel dürtüdür.



Resim 2.55. Mehmet Yılmaz, *İcradan Satılık Genelev*, 2010, tuvale akrilik ve dijital kesyap, 122 x 142 cm.

Sanatçıların kendi pratikleri içinde uyguladıkları yöntemlerde, metaforun neredeyse olmazsa olmaz bir anlam kazandırma biçimi olması, Danto'nun da söylediği gibi "sıradan olanın başkalaşımındaki bu kavramsallaştırma", yapıtın mizahi yönünde de etkili olmaktadır. Öyle ki Mehmet Yılmaz'ın son dönem metin ve imge birlikteliğiyle gerçekleştirdiği işleri, çoklu okumalara alan açan muhalif ve sorgulayıcı tavrı ile ülke sorunlarını ve insanlık hâllerini mizahi bir kavramsallıkla ele almaktadır.

21. yüzyılı yaşadığımız bugünün sanatı, disiplinlerarası bir anlayışta, sanat ve yaşam arasındaki sınırları eritir; metin, eylem, kurgu, yerleştirme, ses gibi her türlü anlayışı içinde barındırır ve Ötgün'ün de söylediği gibi, "sanatın sadece yapmak değil; soran sorgulayan, izleyen /gören, düşünebilir, çözümlenebilir, düşünsel açılımlar olarak görür" (Ötgün, 1996: 5). Bu anlayışla gerçekleştirilen 'karşı' kavramı içerisinde siyasi, politik, etnik ve kültürel alanlarda sorgulamaya yönelik yapılan tüm çalışmalar, bir karşı söylem oluştururlar. Bu söylem, Foucault'un ifadesiyle, geçmişin baskı altında tutma ve mücadele biçimlerinin popüler belleğe sahip çıkarak politik direniş için bir manivela, ihtiyaçlarla taleplerin ifadesi için yeni bir araç sağlayan söylem türüdür.

Sanatın sınırlarının eridiği ve disiplinlerin iç içe geçtiği bu çağda, özellikle kavramsal düşünen sanatçıların sıkça başvurduğu metafor, her zaman bir anlatım dili oluşturmaya devam edecektir.

3. UYGULAMALAR ÜZERİNE BULGULAR ve YORUMLAR

Çağdaş Sanatta Karşı Metaforlar adlı bu tezin ana kavramı olan metaforlar, dil ile ilgili olup bilinmeyenin anlamını bilinenler aracılığıyla ortaya koyan, düşünce dünyamızı imgelerle zenginleştiren, bir anlamda kavramsal dünyamızın resimleridir.

Lakoff ve Johnson'ın en önemli savlarından biri, metaforların yalnızca dile ait bir şey olarak kabul edilemeyeceği, düşünce süreçlerimizin büyük oranda metaforik olduğudur. Bu da insanın anlam dizgesinin metaforlar ile kurulması ve tanımlanması demektir.

Dil ve düşünce sanatsal pratiklerde bir araya geldiğinde, çok katmanlı, yoruma açık yapılara dönüşerek kullanıcısına politik, sosyolojik, felsefi sorunları kavramsal biçimde düşünme ve üretme olanağı tanır. Egemen unsurlar tarafından dayatılan siyasi tahakkümler, ideolojik baskılar ve söylemler tez konusunu 'karşı söylemler' üzerinde konumlandırmıştır.

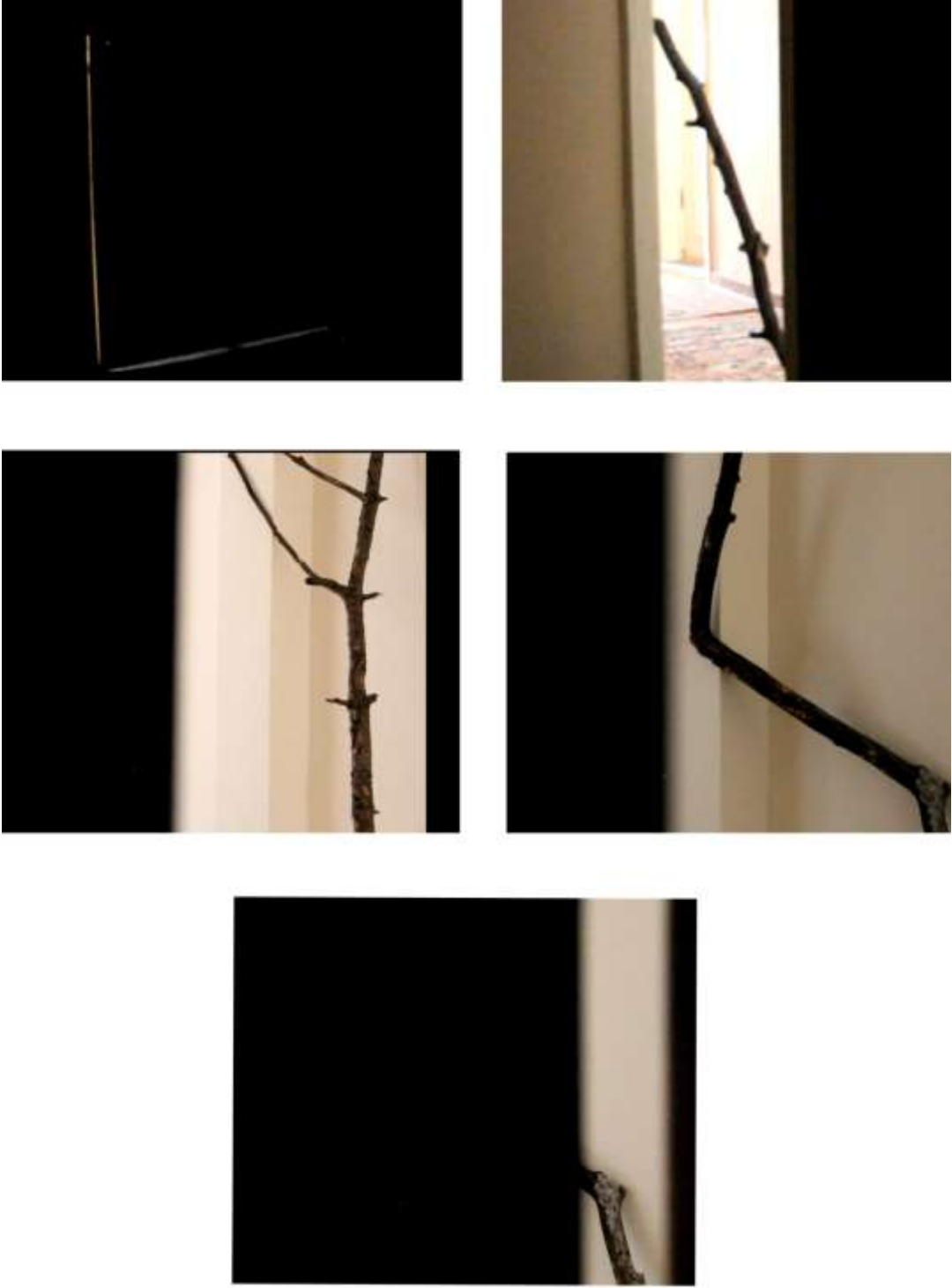
Bu bölümde yapılan uygulama çalışmalarında, metaforun nesneyle ilişkisi toplumsal, sosyal ve politik söylemlerle anlamlandırılmış ve 19 ayrı disiplinlerarası çalışmadan oluşmuştur. Tezdeki söylem, anlam ve ideolojik çözümlemeler çalışmaların ana örgüsünü oluşturur. Amaç, söz ve görüntüdeki metaforik anlamların alt katmanlarındaki yapıları düşünceye açmaktır. İmgelere metaforik anlamlar yüklenerek yapılan çalışmaların konuları, günlük toplumsal ve siyasi unsurların kendi duygu ve düşüncelerimde görünürlük kazanmasıyla ortaya çıkmıştır. Bu çerçevede yapılan çalışmalar; videolar, tuvaler, yerleştirmeler, fotoğraflar ve heykelden oluşmuş, böylece metaforların çok katmanlı yapısı çoklu anlatım biçimlerine dönüştürülmüştür.

3.1. Videolar

Karşı Metaforlar bağlamındaki çalışmalar, çeşitli kavramlardan yola çıkarak temellendirdiğim anlam, söylem, ideolojiler, politik ve toplumsal çözümlemeler üzerinde yoğunlaşarak gerçekleştirilmiştir.

Video performanslarında, özne-nesne bağlamında ele alınan ve sosyokültürel yapıyla iç içe olan dil anlatımları, metaforik göstergelerle ifade edilmiştir. *Buluşma* (Resim 3.1) adlı ilk video, araştırmalarım sırasında okuduğum ve anlamlandırmaya çalıştığım, *Dersimin Kayıp Kızları* adlı kitabın sosyolojik ve toplumsal verilerinin değerlendirilmesiyle ortaya çıkmıştır. Kurgulanan sahneleri, sadece bu bölgeye yönelik asimilasyon politikaları olarak değil tüm Anadolu’da yıllarca süren dil politikalarının da bir göstergesi niteliğinde düşünmek gerekir.

Videonun ilk sahnesi, karanlık bir odada bir kapı aralığından süzülen yatay ve düşey doğrultudaki bir ışık huzmesi ile başlar. Kapı bir yönelim metaforudur; uzamı ve mekânı işaret eder. Video boyunca kapının sürekli açılıp kapandığına tanık oluruz. Bu devinimle ayırma ve bağlanma sağlanır. Büker’in Simmel’den yaptığı aktarıma göre; uzamın bir bölümü dünyanın kalan bölümü ile bir araya gelir ya da geri kalan bölümden kendini ayırır (Simmel'den akt. Büker, 2006: 194). Kapının açılması ile görüntüye nesne girer. Bu nesne yasakçı zihniyetlerin gövdesinden kopardığı bir dal parçasıdır. Toplamların doğal kültürel çeşitliliğinin bir parçası olan gruplar tek tipleştirilmekte, büyük topluluklar içinde asimile edilerek çeşitlilik ve dil renkleri âdeta yok edilmektedir. Renklerin yeniden bir araya gelmesi ancak sesler ile mümkün olacaktır. Bu topraklara ama farklı dillere ait sesler, kapı aralığında bir buluşmayla gerçekleşir. “Kapı koskoca bir ‘yarı açık’ kozmostur” der Gaston Bachelard. “En azından temel bir imgedir; istekleri, iç dürtüleri, varlığı en gizli yerine kadar açma isteğini bir araya toplayan bir düşün kökenidir” (Bachelard'den akt. Büker, 2006: 195). Açılıp kapanma hareketiyle görünmeyen bireyin düşlerini nesnesi temsil eder. Birey, nesnesinde somutlaşmakta ve ona ağıtlar yakılmakta, destanlar okunmaktadır. Burada işitsel bir eğretilme söz konusudur. Tarihsel bir trajediye işaret eden ses, bir toplumun tek bir paydada toplanmış olan dillerinin yazgısıdır. Simmel’e göre, kapı bir kez açıldığında artık bitimli olan uzamın içine gireriz. Acılar da dışarıdan değil, içeriden kaynaklıdır (Simmel'den akt. Büker, 2006: 172-173).



Resim 3.1. Nuray Sümer, *Buluşma*, 2014, video, 3'31"

Tez bağlamında yapılan ikinci video çalışması (Resim 3.2) *Kurşun Dök-Me*'dir. Anadolu kültürünün bir parçası olan bu ritüel, toplumsal ve bireysel yaşamla ilişkili olup çalışmanın amacı kullanılan dilin ideolojisini göstermektir. Dilin, söylem ve nesne üzerindeki etkisini anlamlandırmaya yönelik bu çalışmada iktidarların söylem biçimi ve onların nesnesi ironik bir anlatımla gerçekleştirilir. Video, kurşunun eritilmesi ile başlayıp kutsal sayılan nesneler üzerinden bir okumayla devam eder. Söylem, dilin en önemli baskı araçlarından biridir. Foucault, söylemlerin hiçbir zaman iktidar ilişkilerinden bağımsız olmayacağını ifade ederken kullanılan dil ve eylemin, iktidarın değişmeyen yapısını gösterdiğini söyler. Kurşunun başlangıçta katı hâlden ısıtma sonucu sıvı hâle geçmesinin altında iktidarların değişmeyen gücünün sadece ortama göre şekil değiştirdiğini gösteren bir anlatım vardır. Zerzan, “ideoloji gibi dil de, sürekli olarak bir şeyleri gizleyip gerekçelendirmekte ve böylece onun meşruluğu hakkındaki şüphelerimizin ertelenmesine yol açmaktadır. İdeolojinin paradigması olarak dil, uygarlığın sürebilmesi için gerekli her türlü meşruiyetin kaynağı olduğunu” söyler (Zerzan, 2012: 71). Metaforik bir ifadeyle, gerçekte tüm söylemler aynıdır. Kim tarafından nasıl, ne için dayatıldığına bakılmaksızın kabullenilen söylemler, onların gizli araçlarını sorgulamayan, uyumlu ve yazgıcı toplumlarda uyuşturucu işlevi görür.



Resim 3.2. Nuray Sümer, *Kurşun Dök-Me*, video, 2014, 1'

Feleğin Oyunu (Resim 3.3) adlı üçüncü videoda, oyun, bir metafor olarak ele alındığında tüm ideolojik sistemlerin dünya üzerindeki iktidarlarını gösteren dil eksenli bir sorgulamadır. Oyun, dil olarak kullanıldığında Derrida'dan yola çıkarak şunları söylemek mümkün. “Dil, en önemli baskı araçlarından biridir ve ideolojik olarak konumlandığımız yere göre tanımlamalar yapmamızı sağlar; böylelikle içinde bulunduğumuz ideolojinin iktidarı değişmez kılınır” (Yılmaz, 2010: 158). Yüzyıllardır süregelen iktidar sistemlerinin siyasi aktörlerinin, insanlar üzerinden yönlendirdikleri çatışmalar, diyaloglar, bir oyunla anlamlandırılmıştır. Aynı ekranda alt alta sıralanmış üç videoda, en üstte gökyüzündeki bulutlarla oynayan bir çocuk üzerinden anlatılan sahnenin hemen arkasından gelen görüntülerde oyun, başkasının eline geçerek masumiyetini kaybetmiştir. Oyun, metaforik anlamda düzeni temsil eder. Düzen ile kurallar arasındaki sıkı bağ oyunun kurallarında gizlidir. Her oyun bir süre sonra kendisine döner ve kendi kendisi ile oynar. Oyunu oynayanların tekrarlanan eylemleri düzen kurucuların her seferinde farklı deneyimler kazandıklarını ve sistemi nasıl kendilerince şekillendirdiklerini de göstermektedir. Para ile oynanan oyun da bu çarkın en bilinen gösterenidir. Bugün kapitalist sistemin ve sistemi besleyenlerin göstergesi olan para, ekonomik bir değer olarak oyunun kurallarına uymuştur.



Resim 3.3. Nuray Sümer, *Feleğin Oyunu*, 2014, video, 1'01”

3.2. “Sınırlar ve Faili Meçhuller” Temalı Uygulama Çalışmaları

Bu tezde, toplumsal ve sosyal bir olgu olarak sınırlar ve faili meçhuller gibi güncelliğini her zaman koruyan sosyopolitik konulara da yer verilerek uygulama çalışmaları gerçekleştirilmiştir. Bugün bütün iktidar odaklarında, faili meçhuller hem saklanan hem de bilinen bir gerçek olarak karşımıza çıkar. Toprakla yani iktidarların siyasal egemenlik alanlarıyla ilişkilendirilen bu olgu, geride kalmış olması gereken karanlık bir dönemin, hep birlikte işlenmiş toplumsal cinayetlerin ve bu topraklara musallat olanların trajik öykülerinden oluşur. Kapitalist sistemin ortak projesi durumuna gelmiş bu düşünce yapısı, bir dünya politikası olarak ve ulusal sınırlar içinde hükûmetler tarafından meşrulaştırılıp normalleştirilmektedir. Varlığı görünmeyen ama bilinen bir gerçek olan sınırlar, kontrol altında tutulan mekânları da imler. Gözle görülmeyen sınırlar, coğrafyanın olaylarla örülü boş mekânlarıdır. Bu anlayışla gerçekleştirilen ve siyasi, etnik, kültürel alanlarda sorgulamaya yönelik yapılan tüm çalışmalar, bir karşı söylem oluştururlar.



Resim 3.4. Nuray Sümer, *Sınırlar ve Faili Meçhuller 1*, 2014, tuvale karışık teknik, 120 x 100 cm

Sınırlar ve Faili Meçhuller (Resim 3.4, 3.5, 3.6) adlı tuval çalışmaları, tuval üzerine kâğıt hamuru hazırlanarak yapılmış ve kemik imgeleriyle betimlenmiş 100 x 120 cm. boyutlarında 3 tuvalden oluşur. Mekânlar hareketsiz ve sakin betimlenmiş, kemik imgesine metaforik anlamlar yüklenerek politik olana gönderme yapılmıştır. Konu, sınır boylarında kıraç ve ot bitmeyen topraklarda yaşayan ve geçimlerini kaçakçılıkla sağlayan insanların trajik gerçekliğinden yola çıkılarak kurgulanmıştır. Görünmeden yapılan gidiş-gelişler, sınırlardaki yaşamla ölüm arasındaki mücadelenin bir örneği olarak anlamlandırılabilir. Bu gelimli gidimli hareket hâli onların varlık nedenidir. Geçilmez olan geçildiğinde, siyasetin varlık nedeni olan güç devreye girerek hükmünü icra eder. Sonuçta ‘ne oldu’ sorusunun yanıtı kemik metaforuyla ifade edilir.



Resim 3.5. Nuray Sümer, *Sınırlar ve Faili Meçhuller 2*, 2014, tuvale karışık teknik, 120 x 100 cm.



Resim 3.6. Nuray Sümer, *Sınırlar ve Faily Meçhuller 3*, 2014, tuvale karışık teknik, 120 x 100 cm.

Örneğin (Resim 3.6), sınır boylarının en belirgin göstergesi dikenli tel, gidiş gelişler boyunca yasaklı alanı, baş aşağıya sarkmış olan kemikler otoritenin gizli gücünü gösterir.



Resim 3.7. Nuray Sümer, *Kurşun Tepesi*, 2014, tuvale karışık teknik, 120 x 100 cm.

Üst araması yapar dağ
yüreğine, korkularına varana kadar
yoklar
durur, bir daha yoklar
ya çıkarsın
ya gözleriyle takip eder seni
inene kadar
(Murathan Mungan, *Dağ*)

Yazın dünyası ve şiirde kullanılan dağ imgesi görsel sanatlarda da metafor olarak sıkça betimlenmiştir. Dağ/tepe, bütünüyle bir simgedir. C. Koca “Bir Resim Okuma Denemesi” adlı makalesinde, dağ imgesini yapısalcı görüş açısından incelediğinde “yüksek bir yer” ve olağanüstü bir evren olarak tanımlar (Koca, akt. Ötgün, 2009: 62-63). Yükseklik aynı zamanda bir yönelim metaforudur. Dağın eteğindeki toprak parçası aşağıdadır. Koca, toprak parçasının kültürel kodlarda, yerleşik yaşamla ilişkili olduğunu ifade eder. İnsanlığın kültür tarihinde önemli bir yerde olan dağ/tepe imgesi üzerinde kimi zaman

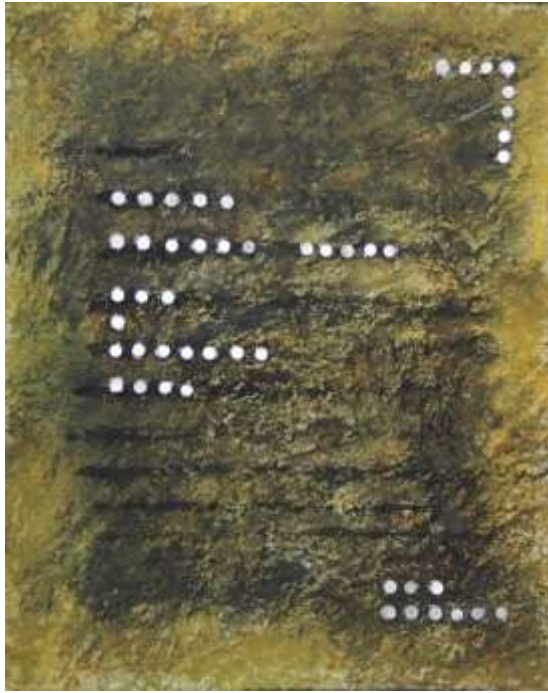
dinsel, kimi zaman da siyasal mitler yaratılmış ve yaratılan her mit ölüm ya da kahramanlık bağlamında ele alınmıştır. Kültür tarihi bunun sayısız örnekleriyle doludur. Doğu ve Ortadoğu kültür mitlerinde dağ, içinde yaşanan ev; dağ, yaşam; dağ, dünya; dağ, evren; dağ, ten ve tin; dağ aşktır. Babil Kulesi s ylencesindeki gibi tanrıya en yakın yerdir. *Kurşun Tepesi*'nde,(Resim 3.7) kurşun, baskı ve otoritenin göstergesidir. Onca uygarlığın kurulduğu, yaşadığı, dağıldığı, el değiştirdiği bu coğrafyada siyasal olana işaret eder.  l mlerden oluşmuş bir toplu mezardır bu tepe. Toprağa yalnızca ölülerin değil aynı zamanda, gerçeklerin, dillerin, kültürlerin ve sözcüklerin gömüldüğü yerdir.



Resim 3.8. Nuray Sümer, * zg l Ağırlık*, 2014, tuvale karışık teknik, 120 x 100 cm.

İktidarlar, egemenlik sınırlarını zorladıkça yani toplumsal ve siyasi yaşamı daha fazla kontrol etmeye çalıştıkça özgül ağırlık kaybına uğrarlar. Otoriterleşme potansiyeli de bununla bağlantılıdır. Resme adını veren *Özgül Ağırlık* (Resim 3.8) sözlükteki tanımına göre; bir cismin yoğunluğuyla o cismin kütlesi arasındaki bağın ifadesidir.

Özgül ağırlık sözcüğü, bilinen ve yaygın olarak kullanılan sözlük anlamının dışında politik bir söylem şeklidir ve metafor olarak kullanıldığında, iktidar ilişkileri üzerinden otoritenin görünmeyen yüzünü görünür kılan nesnelerdir ki özgül ağırlık kaybına uğramış baskıcı sistemleri anlatır. (Resim 3.8) biçimsel olarak yüzeye hâkim olan gri tonlardan ve üzerine yapıştırılmış kurşun parçacıklarından oluşmuştur. Diğer yandan resmin ortasındaki siyah leke, faili meçhullerin vicdanlarımızdaki karaltısını, üzerindeki tüy simgesi ise dünyanın neresinde olursa olsun yazgısı değişmeyenlerin ortak özelliğini simgeler.



Resim 3.9. Nuray Sümer, *Ağır Mektup 1*, 2014, tuvale karışık teknik, 50 x 40 cm.



Resim 3.10. Nuray Sümer, *Ağır Mektup 2*, 2014, tuvale karışık teknik, 50 x 40 cm.



Resim 3.11. Nuray Sümer, *Ağır Mektup 3*, 2014, tuvale karışık teknik, 50 x 40 cm.

50 x 40 cm. boyutunda üç tuvale kâğıt hamuru ve kurşun alaşımlarla yapılan *Ağır Mektup* (Resim 3.9, 3.10, 3.11) adlı üçlü seri, mektubun kavramsal olarak sosyopolitik bir dil olmasıyla ilişkilendirilmiştir. Birçok duygunun, düşüncenin aracı durumundaki mektup düz anlamda bireysel ve özel olanı imler. Bireysellikte açıklanamayacak kadar derin anlamlar içeren mektup, bir dönemin belleği olarak ele alındığında metaforik özellikler kazanır. Doğrudan dönemine tanıklık eden mektup, belge ve sicil kayıdır. Platon *Theaetatus*'da balmumu tablet metaforuyla ilgili şunları söyler:

Gördüğümüz, duyduğumuz veya kendi kendimize düşündüğümüz bir şeyi hatırlamak istediğimizde, bu balmumu topağını algıya veya fikre maruz bırakır ve üzerine mühür yüzüğüyle mühür basar gibi bu fikrin izini basarız. İzler balmumu topağının üzerinde durduğu sürece, bu izleri hatırlar veya hepsini biliriz; ama silinmiş veya iz bırakmayan şeyleri unuttur ve bunlar hakkında hiçbir şey bilmeyiz (Platon, akt. Draaisma, 2007: 47).

Bellek görevi gören mektup, tarihine tanıklık eden toplumsal, kültürel ve düşünsel temelde sosyopolitik bir dilin yazılı ifadesidir. İnsanın nasıl düşündüğü, nasıl yaşadığı ve nasıl yönetildiğinin aynasıdır. Bu serideki çalışmalar, biçimsel olarak, tuval üzerine kâğıt hamurundan yapılmış, yazı biçimi soyutlanarak bilinen formattan çıkarılmış, satır aralarıyla ve üzerine yapıştırılan kurşun parçalarıyla yazı imgesi verilmiştir. (Resim 3.10) da ise yazılmış bir mektup tuval üzerine kırıştırılarak yapıştırılmış, yazılanların okunması

olanaksızlaştırılmıştır. Görülüyor ki tüm kültürel davranışlar, düşünceler ve nesneler dille yoğun ve birinci dereceden ilişkilidir. Dolayısıyla mektup da bir iletişim biçimi olmasının yanında sosyopolitik bir yapıya sahip tarihsel ve kültürel arka planı olan bir bellek ve bir metindir.

3.3. Yerleştirmeler



Resim 3.12. Nuray Sümer, *İç Bilgi*, 2014, yerleştirme

Resmî tarih hegemonyasının, dilinin, söyleminin, ret ve inkâr politikalarının, baskının ve sansürün, adalet anlayışının ve en önemlisi vicdani değerlerin günden güne zayıfladığı bir dönemden geçerken geçmişle, onun tarih içinde yeniden ele alınarak hesaplaşılması ve yüzleşilmesi gerçeğinden yola çıkılarak yapılan bu yerleştirme, dil bağlamında ele alınır. (Resim 3.12)'de bir kapan içinde üzeri yazılı kemikler görülmektedir. Dünya halkları üzerinde her yerde yapılan kıyımlar ve kıyımlar bu coğrafyada da yapılmıştır. Bunları gerçekleştirenler; son tahlilde iktidarlar ve onların kurumlarıdır. İktidar olmanın politikası, devletin ideolojik aygıtlarıyla yasallaştırılır. Hrant Dink'in "Bizler bu topraklarda 'iç bilgi'yle doğar ve bu 'iç bilgi'yle yaşar ve ölürüz" sözünden yola çıkılarak yapılmış bu yerleştirmede, ele alınan sorunsalın metaforik ifadesi olan kapan, iktidarların acımazsızlığını simgelerken, üzeri yazılı kemik parçaları bu coğrafyada yaşamış ve hâlen

yaşamakta olan azınlıkların kültürlerini, dillerini ifade eden birer gösterge olarak kullanılmıştır. Kemikler insanlardan daha uzun yaşarlar. Onların dilleri ve kemikleri ne kadar derinlere gömülürse gömülsün bir gün gelir açığa çıkar; destan olur, öykü olur, ağıt olur, söylenir.



Resim 3.13. Nuray Sümer, *Göbek Bağı Kesilmeyen Ruhlar1*, 2014, yerleştirme

Lisans ve yüksek lisans döneminde ele aldığım konulardan biri de taşın bedenle kurduğu metaforik ilişkiler ve bunun tarihin en eski dönemlerinden beri söylenegelen mitolojik öykülerin ve inanışların vazgeçilmez konularından biri olan Sisifos Söyleni üzerine yaptığım çalışmalardı. Bu söylende, Sisifos, tanrılar tarafından lanetlenip cezaya çarptırılmış, ilk başkaldıran insanoğludur. Camus, aynı adlı kitabında, insanın yaşamın anlamsızlığına ve tüm baskılarına rağmen direnmek zorunda olduğuna dikkat çeker ve Sisifos'u -anlamsızlığı akıl ve bilinç gücüyle yenen insanı- kahraman olarak niteler. (Resim 3.13), taşın sağlamlığı ve kalıcılığına karşın her an ölümü yaşayacak olan insanın geçiciliği beden ve taş arasındaki karşıtlık ilişkisine dayanır. Kendi iradesiyle kendi nesnesine dönüşen ve başkaldıran insan taşın sağlamlığında yaşam ve ölümsüzlük bulur. Siyah kravatların oluşturduğu bir daire içinde üst üste yığılmış taşlardan oluşan bu yerleştirme düz anlamda; siyah renkte otoriteyi temsil eden kravatların taşlar üzerindeki iktidarını gösterir. İdeolojiler yaşamı sistemli olarak adaletsizleştirirken, bedenin metaforik olarak taşa dönüşmesi ve üst üste yığılması, egemenlere rağmen, başkaldıran insanı simgeleyeceklerdir; Sisifos Söyleni'nde olduğu gibi.



Resim 3.14. Nuray Sümer, *Göbek Bağı Kesilmeyen Ruhlar 2*, 2014, yerleştirme

Göbek Bağı Kesilmeyen Ruhlar 2, (Resim 3.14) bir önceki yerleştirmenin devamı niteliğinde yine aynı sorunsal etrafında şekillenerek oluşturulmuş, siyah eğik bir sedye üzerinde toprak bulunan bir yerleştirmedir. Ursula K. Le Guin'in *Mülksüzler* adlı romanından bire bir alıntı yapılarak alınan bu sözcük kümesi, yapılan çalışmaya karşılık gelir. "Göbek bağları hiçbir zaman kesilmeyen ruhlar var. Hiçbir zaman evrenden kopmuyorlar. Ölümü bir düşman olarak görmüyorlar; çürüyüp humusa dönüşmeyi arıyorlar... Takver nesnenin, nesne de onun bir parçası oluyordu" (Le Guin, 2012: 161). Aynı başkaldırı burada da gerçekleşmiş, biçimsel olarak siyah sedye otoriteyi simgelerken üzerindeki toprak, ölümden korkmayan, evren varolduğu sürece yeniden ve yeniden canlanacak olanları anlatır.



Resim 3.15., Nuray Sümer, *Devletin Ağzı Süt Kokmaz*, 2010, heykel

Devletin Ağzı Süt Kokmaz, (Resim 3.15) adıyla tasarlanan forma göre kesilmiş 8 tahta parçası ve 2 metal plakadan oluşmuş bir heykeldir. Lisans döneminde yaptığım bu çalışma, tez kapsamında yeniden anlamlandırılmıştır: Bedenin başı yoktur; tektipleştirilmiş ve kimliksizdir. İnsanı insan yapan en önemli yetisi, ‘düşünebilme’ ve ‘sorgulama’ yok edilmiştir. Tahta parçalardan oluşan beden, metal bir kütleyle temas hâlinindedir. Kullanılan metal parçalar yapıta gerilim yükler. Metaforik bir ifadeyle adlandırılan yapıt; devlet zihniyetinin askerî/sivil temsilcileri, hukuk devletini hiçe sayarak cinayet işlemişler ama bugüne kadar adalet önünde hesap vermemişlerdir. Politik olanın eleştirisini öngören çalışma, sanatçı tarafından sorgulamaların ve kanıtların yok edilmiş olmasını irdeleyen bir eyleme dönüştürülür.

3.4. “Görünenin Ötesi” Temalı Fotoğraflar

Freud’a göre ‘Tekinsiz’, bir zamanlar bildik olan ama sonra bastırılarak insanın zihninden uzaklaştırılıp ona yabancılaştırılan bir şeyin tekrar ortaya çıkmasını temsil eder. Bir zamanlar bildik ve tanıdık olan bir şey yabancı ve bilinmez bir şeye dönüşmüştür. Bir başka deyişle, bizde tekinsizlik duygusu yaratan şey, bizim bastırdığımız duygularımızın, korkularımızın birden su yüzüne çıkmasından kaynaklanan bir deneyimdir (Freud’tan akt. Saybaşı 2005: 138). Tekinsizlik, daha önce bildiğimiz ve tanıdık olanların bize garip gelmesi değil aynı zamanda garip olanların da normal ve tanıdık hâle gelmesidir. Tekinsizlik zaman ve mekân kavramlarını, var olan düzeni ve duyguları sarsar, tüm bunlardan oluşan sistemi tedirgin eder. Yapıbozumcu bir açıklamayla tekinsizlik aslında yabancı olmadığımız bir yabancıyla karşılaşmak gibidir. Çünkü yapıbozum, dünyayı algılama biçimimizin görünenden farklı olduğunu düşünmemizi ister.



Resim 3.16. Nuray Sümer, *Görünenin Ötesi 1*, 2014, fotoğraf, 30 x 41 cm



Resim 3.17. Nuray Sümer, *Görünenin Ötesi 2*, 2014, fotoğraf, 30 x 41 cm

Görünenin Ötesi adıyla (resim 3.16, 3.17, 3.18, 3.19) dört fotoğraftan oluşan çalışma, sanatçı tarafından çekilen fotoğraflara manipülasyon (photoshop tekniği) uygulanarak gerçekleştirilmiştir ki bu aynı zamanda, siyasi bakış açısıyla sınır boyları ve faili meçhuller üzerinden, bir zamanlar ‘ev’ olan alanların nasıl metruk hâle getirildiğinin göstergesidir. Ev kavramı alışıldık, bildik bir rahatlığın dışında burada metafor olarak yurt kavramını da içermektedir. Sınırlar, görünmeyen çizgiler olarak yeniden karşımıza çıkarken bu metruk mekânlarda oynan oyunlar, ev’in içinde farklı yerlere yerleştirilmiş imgelerle, örneğin bir dart tahtasıyla siyasi olana gönderme yapar. Bir zamanlar varlığı bilinen bu yerler, oynanan oyunlarla içi boş, tekinsiz mekânlara dönüşür. Burada sadece mekânlardır değil, tekinsiz olan; bir zamanlar içinde yaşayan ama asla görünmeyen figürlerin korkuları da mekâna yansımış gibidir.



Resim 3.18. Nuray Sümer, *Görünenin Ötesi 3*, 2014, fotoğraf, 30 x 41 cm



Resim 3.19. Nuray Sümer, *Görünenin Ötesi 4*, 2014, fotoğraf, 30 x 41 cm

4. SONUÇ ve ÖNERİLER

4.1. Sonuç

Aristoteles'ten bu yana bir söz sanatı olarak tanımlanan ve dilin varlık bulduğu her yerde kullanılan metafor, her şeyden önce bir anlam olgusudur; benzetmenin iki temel ögesinden birinin kaldırılması sonucunda oluşur. Sadece dilin doğası değil, düşünce sistemimiz de kavramlara dayalı olduğundan büyük ölçüde metaforiktir. Dolayısıyla dil ile ilgili yapıtlar metaforik ya da çok katmanlı okumalara olanak tanır ve anlam okumalarının yönünü bu perspektifte etkiler.

Metaforun kavramsallaştırmaya uygun yapısı ve etki alanı siyasetin ve toplumsal olayların içinde çok uzun zamandır önemli bir rol oynamaktadır. Öyle ki sanatsal üretimin sanatçının politik inançları doğrultusunda kullanılabileceği düşüncesi 18. yüzyılda Fransız ressam ve siyaset adamı olan Jacques-Louis David ile başlayıp yakın tarihimizde 1960 sonrası sanatının özgürlükçü ve sınır tanımaz tavrıyla da örtüşür. Bu örtüşme, kurgulanan metaforu, pek çok sanatçı için bir ifade biçimi, bir karşı duruş ve eleştiri dinamiği durumuna getirir. Anlatılmak istenenden çok, alt katmanlardaki anlamı çözmeye, düşünce sistemini açığa çıkarmaya ve alımlayıcıyı da derin anlamı bulmaya yönelten metaforlar, sanatın tüm dallarında disiplinlerarası ilişkide kendine yeni ifade olanakları bulmuştur.

Metaforun dille ilişkisi, göstergebilim araştırmalarını da gerekli kılmış, yaratıcı süreçte, sanatçıda, özne nesne birlikteliği, gösteren ve gösterilen üzerinden anlamlandırılmıştır. Dilbilim ve göstergebilim üzerinde düşünen birçok filozof, sosyal bilimci ve sanatçı, dilin toplumsal kültür üzerindeki etkisini, görüntünün ötesine, kavrama taşıyarak, toplumsal ve politik eleştiriyle sanatsal eylemi politize etmişlerdir. Duchamp'ın 'Düşünce olarak sanat' anlayışı, dil ve felsefeyle gelişen, yirminci yüzyılın ikinci yarısında, sanatın politik mücadele karşısında tarafsız kalma düşüncesini reddetmiş, konusunu toplumsal ve siyasi olaylardan beslenen sanatçıların çalışmalarına yeni ifade biçimleriyle yansıtmıştır. Bu düşünceyle ele alınan tez konusu, 'karşı' kavramı içerisinde, siyasi, etnik ve kültürel alanlarda sorgulamaya yönelik çalışmalarla birlikte bir karşı söylem oluşturur.

Bu tez süresince farklı kaynaklardan okunan yazılar, makaleler ve kitaplar, kendimce anlamlandırdığım kavramlar, çalışmalarımın yönünü belirlemiştir. Zaman zaman tarihsel bir yüzleşmeyle birlikte politik olanın eleştirisi, sanat yapıtlarının temelini oluşturmuştur. Dilde anlatım olanağı yaratan metaforlar, gösteren/gösterilen ilişkisi üzerinden farklı disiplinlerde anlamlandırmaya çalıştığım uygulamalardan, -teknik ve biçimsel farklılıklarına karşın- aynı kavramsal düşünce etrafında oluşturulmuştur. Çağdaş sanatta her alanda görülebilecek video, fotoğraf, yerleştirmelerin yanı sıra tuval yüzeyine kâğıt hamuru yapıştırılarak gerçekleştirilen bu işler, öznel düşüncelerimin sanat pratiklerindeki görüntüsüdür.

4.2. Öneriler

Metaforların kavrama dayalı derin anlamı sadece söz sanatlarında değil, tüm sosyal bilimlere ait disiplinlerde kullanılmış ve bu dipsiz bucaksız alanda birçok yazar, düşünür ve sanatçı tanımlar oluşturmuş, yapıtlar vermiştir. Bu bağlamda yapılan okumalarda metaforun derin ve ilham verici anlamının farklı disiplinlerde birçok sanatçının yapıtına kaynaklık ettiği sonucuna ulaşılmıştır. Kavramın derinliği ve çok yönlülüğünün, bu tez kapsamında sosyopolitik düzlemde geniş okumalarla sınırlı kalmasına karşın, kavramın farklı olgular içinde ele alınıp değerlendirilmesinin önünü açacağını, yeni uygulama ve araştırma modellerine olanak sağlayabileceğini umuyorum.

KAYNAKLAR

- Acar, B. (2007). Birikmiş Videolar Bahçesinde Yaz. *Sanat Dünyamız*, 104, (84-85)
- Acar, B. (2009). Hangar’da Saklı Olan ya da Sanat Tarihinin Faili Sanattır, *Hangar +/- Saklı Sergi Kataloğu*, 30-31
- Anonim. 2009. Bienal Rehberi. (İnsan Neyle Yaşar). *11. İstanbul Bienal Rehberi*
- Antmen, A. (2009). *Yirminci Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık
- Atakan, N. (1998). *Arayışlar*. İstanbul: YKY
- Aristoteles (2003). *Poetika*. (çev. İ. Tunalı). İstanbul: Remzi Kitabevi
- Arnheim, R. (2009). *Görsel Düşünme*. (çev. R. Ögdül). İstanbul: Metis Yayınları
- Barthes, R. (1997). *Göstergebilimsel Serüven*. (çev. M. Rifat-S. Rifat). İstanbul: YKY
- Berger, J. (2007). *Görme Biçimleri*. (çev. Yurdanur Salman). İstanbul : Metis Yayınları
- Berger, J. (2009). *O Ana Adanmış*. (çev. Y. Salman, M. G. Sökmen). İstanbul: Metis Yayınları
- Berger, J. (2010). *Picasso’nun Başarısı ve Başarısızlığı*. (çev. Y.Salman, M. G. Sökmen). İstanbul: Metis Yayınları
- Bozkurt, M. (2005). *Video Sanatı*. İstanbul: Bileşim Yayıncılık
- Bozkurt, M. (2007). Sanat Üretim Ortamı Olarak Video, *Sanat Dünyamız*. 104: 118
- Bozkurt, N. (2004). *Sanat ve Estetik Kuramları*. Bursa: Asa Kitabevi
- Burke, P. (2003). *Tarihin Görgü Tanıkları*. (çev. Z. Yelçe). İstanbul: Kitap Yayınevi
- Büker, S. (2012). *Sinemada Anlam Yaratma*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Basımevi
- Büker, S. (Editör). (2010). *Karpuz Kabuğu Denize Düşünce: Sinema*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları
- Çalıkoğlu, L. (2008). *90’lı Yıllarda Türkiye’de Çağdaş Sanat*. İstanbul: YKY
- Clark, T. (2011). *Sanat ve Propaganda*. (çev. E. Hoşsucu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Cassirer, E. (2005). *Kültür Bilimlerinin Mantığı Üzerine*. (çev. M. Korukürk). Ankara: Hece Yayınları
- Cassirer, E. (1997). *İnsan Üstüne Bir Deneme*. (çev. N. Arat), İstanbul: YKY

- Cassirer, E. (2005). *Sembolik Formlar Felsefesi*. (çev. M. Köktürk). Ankara: Hece Yayınları
- Cebeci, O. (2008). Tarihsel Bir Perspektif Üzerinden İroni Tür ve Tekniklerinin Gelişimi ve Bazı Uygulama Örnekleri, *Cogito*, 57, 98
- Cevizci, A. (2010). *Felsefe Sözlüğü*. 7.bs. İstanbul: Paradigma Yayınları
- Cömert, B. (2007). *Eleştiriye Beş Kala*. Ankara: De Ki Yayınları
- Danto, A. C. (2012). *Sıradan Olanın Başkalaşımı*. (çev. E. Bektaş, Ö. Ejder). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Davidson, D. (1997). Eğretilenelerde Anlam, *Kuram Dergisi*, 14, 86
- Dempsey, A. (2007). *Modern Çağda Sanat*. (çev. O. Akınhay). İstanbul: Akbank Yayınları
- Draaisma, D. (2007). *Bellek Metaforları*. (çev. G.Koca), İstanbul: Metis Yayınları
- Eco, U. (1992). *Açık Yapıt*. (çev. Y. Şahan). İstanbul: Kabalcı Yayınevi
- Erem, E. (1997). Eğretilen ve Gerçeklik, *Kuram Dergisi*, 14, 64
- Ergüven M. (2007). *Sırdaş Görüntüler*. İstanbul: Agora Kitaplığı
- Fischer, E. (2012). *Sanatın Gerekliliği*. (çev. C. Çapan) İstanbul: Sözcükler Yayınları
- Foster, H. (2009). *Gerçeğin Geri Dönüşü*. (çev. E. Hoşsucu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Foucault, M. (2010). *Bu Bir Pipo Değildir*. (çev. S. Hilav). İstanbul: YKY
- Foucault, M. (1994). *Kelimeler ve Şeyler*. (çev. M. A. Kılıçbay). Ankara: İmge Kitabevi
- Gasset, J. O. (2012). *Sanatın İnsansızlaştırılması ve Roman Üstüne Düşünceler*. (çev. N. G. Işık). İstanbul: YKY
- Gombich, E.H. (2007). *Sanatın Öyküsü*. (çev. E. Erduran – Ö. Erduran). İstanbul: Remzi Kitabevi
- Guiraud, P. (1994). *Göstergebilim*. (çev. M. Yalçın). Ankara: İmge Kitabevi
- Hauser, A. (2006). *Sanatın Toplumsal Tarihi*. Cilt/2. (çev. Y. Gölönü). Ankara: Deniz Kitabevi
- İpşiroğlu, N. (2011). *Sanatçı Gözüyle Köpek*. İstanbul: YKY
- Kagan, M. (1993). *Estetik ve Sanat Dersleri*. (çev. A. Çalışlar). Ankara: İmge Kitabevi

- Kahraman, H. B. (2005). *Sanatsal Gerçekler, Olgular ve Öteleri*. İstanbul: Agora Kitaplığı
- Kierkegaard, S. (2009). *İroni Kavramı*. (çev. S. Okur). Ankara: İmge Kitabevi
- Kırkoğlu, S. R. (2004). Anlatı Sanatının Olmazsa Olmazı: İmge, *Kitap-lık*, 74, 77
- Kortun, V. (1998). Hale Tenger ile Söyleşi, İstanbul: *Galeri Nev Kataloğu*
- Kövecses, Z. (2003). Edebiyatta Metafor, *Kitap-lık*, (65), 79
- Kula, O. B. (2010). *Hegel Estetiği ve Edebiyat Kuramı*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları
- Kuspit, D. (2006). *Sanatın Sonu*. (çev. Y. Tezgiden), İstanbul: Metis Yayınları
- Lakoff, G. - Johnson, M. (2005). *Metaforlar, Hayat Anlam ve Dil*. (çev. G. Y. Demir). İstanbul: Paradigma Yayınları
- Lakoff, G. - Johnson, M. (2010). *Metaforlar, Hayat Anlam ve Dil*. (çev. G. Y. Demir). İstanbul: Paradigma Yayınları
- Langer, K. S. (2012). *Sanat Problemleri*. (çev. A. F. Korur). İstanbul: Mitos-Boyut Sanat Dizisi
- Lefebvre, H. (1998). *Modern Dünyada Gündelik Hayat*. (çev. I. Gürbüz). İstanbul: Metis Yayınları
- Le Guin, U. K. (2012), *Mülksüzler*. (çev. L. Mollamustafaoğlu). İstanbul: Metis Yayınları
- Leppert, R. (2009). *Sanatta Anlamın Görüntüsü*. (çev. İ. Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Marshall, P. (1997). *Bir Anarşist Olarak William Blake*. (çev. R. G. Ögdül). İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları
- Moran, B. (2011). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları
- Morgan, G. (1997). *Yönetim ve Örgüt Teorilerinde Metaforlar*. (çev. G. Bulut). İstanbul: Türkiye Metal Sanayicileri Sendikası Yayınları
- Nalbantoğlu, H. Ü. (1997). *Patikalar. Martin Heidegger ve Modern Çağ*. Ankara: İmge Kitabevi
- Nietzsche F. (2003). Ahlakın Ötesinde Gerçek ve Yalan Üzerine (çev. E. E. Çakmak), *Kitap-lık*. (65), 87
- Oktay, A. (2002). *Resim Yazıları*. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi
- Ötün, C. (1996). Sonlu Bildirge 1: Buluşmalar + Yoğunlaşmalar = Sağanak, *Dörüt Hangar Sanat Defteri*. (6), 5

- Ötgün, C. (2009). Eril ve Dişil Yapılanma: Bir Dağ Olarak Anne (Anish Kapoor), *G.Ü.G.S.F. Sanat ve Tasarım Dergisi*. (3), 62-63
- Özcan, Ş. (2009). *Güncel Sanatta Dilsel Göstergeler*. Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara
- Özsezgin, K. (1994). Çağdaş Sanatta Metafor Olarak Simges, *Türkiye’de Sanat*. (12), 38
- Ramirez, J. A. (2007). *Gaudi’dan Le Corbusier’ye Arı Kovanı Metaforu*. (çev. A.T. Garcia). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları
- Pejic, B. (2002). Beden’de Oluş, (çev. N. Yılmaz), *Anadolu Sanat*. (13), 150-156
- Ricoeur, P. (2003). *The Rule of Metafor*. Multi-disciplinary Studies of creatio of Meaning of Language, (çev. Robert Czerny with Katleen Mclaughlin and John Castello), sj, Rauthledge, London, c.1978
- Rifat, M. (2009). *Göstergebilimin ABC’si*. İstanbul: Say Yayınları
- Rifat, M. (2005). *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 2. temel metinler*. İstanbul: YKY
- Salman, Y. (2003). Dilin Düşevreni: Eğretileme, *Kitap-lık*. (65), 53- 54
- Sarup, M. (1997). *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm*. (çev. A. B. Güçlü), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları
- Saybaşılı, N. (2011). *Sınırlar ve Hayaletler*. (çev. B. Doğan) İstanbul Metis Yayınları
- Saybaşılı, N. (2005). Ülke Sınırları ve Hayaletler: Sınırları Geçmek., A.D. Özarslan (Editör). *Sanat ve Sosyoloji*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık
- Schoentjes, P.(2009). Yazınsal İroni İmgeleri, (çev. O. Türkay). *Kitap-lık*.(123), 76
- Shiner, L. (2004). *Sanatın İcadı*. (çev. İ. Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Soykan, Ö. N. (1998). *Türkiye’den Felsefe Manzaraları 1*. İstanbul: Küreyl Yayınları
- Sönmez, N. (2008). *Cengiz Çekil, Bir Tanık*. İstanbul: YKY
- Strauss, L. (1994). *İrk, Kültür ve Tarih*. (çev. H. Bayrı, R. Erdem, A. Oyacıoğlu, I. Ergüden). İstanbul: Metis Yayınları
- Şahiner, R. (2008). *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu*. İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi
- Teoman, A. (2003). Eğretileme: Beşinci Töz, *Kitap-lık*. (65), 57
- Uğur, N. (2007). *Anlambilim*. İstanbul: Doruk Yayınları
- Vila-Matas, E. (2009). İroni Üstüne, *Kitap-lık*, (123), 78-79

- Yılmaz, Ç. (2007). *Derrida'da Metafor Kullanımı*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul
- Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınları
- Yılmaz, M. (Editör). (2009). *Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı*. Ankara: Ütopya Yayınları
- Yılmaz, M. (2011). *Sakıncalı Çünkü Edepsiz*. Ankara: Ütopya Yayınları
- Yılmaz, N. (2012). Kutluğ Ataman ve Videoları., M. Yılmaz (Editör).*Sanatın Günceli, Güncelin Sanatı*. Ankara: Ütopya Yayınları
- Yılmaz, S. (2010). *Homo Sermo Onis: İfade Eden İnsan*. İstanbul: Agora Kitaplığı
- Yücel, H. (2013). *İmgeden Yoruma*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Zerzan, J. (2012). *Gelecekteki İlkel*. (çev. C. Atila). İstanbul: Kaos Yayınları

İNTERNET KAYNAKLARI

- İnternet: Tezkan, M. (2009). Gerçekliğe Alternatif Bir Gereklik: Nil Yalter Videosu. URL:[http://www.nilyalter.com/texts/1/gerceklige-alternatif-bir-gerceklik-nil-yalter videosu-turkish-by-melis-tezkan.html](http://www.nilyalter.com/texts/1/gerceklige-alternatif-bir-gerceklik-nil-yalter-videosu-turkish-by-melis-tezkan.html); Son Erişim Tarihi: 28.01.2014

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : SÜMER, Nuray
Uyruğu : T.C.
Doğum tarihi ve yeri : 10/07/1962, Ankara
Medeni hali : Evli
Telefon : 0(312) 482 6949
Faks :
e-mail : nuraysumer@gmail.com



Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet tarihi
Yüksek lisans	Gazi Üniversitesi/G.S.F.	2014
Lisans	Gazi Üniversitesi/G.S.F.	2011
Lisans	Ankara Üniversitesi/Gıda Müh.	1987
Lise	Ankara Bahçelievler Deneme Lisesi	1978

İş Deneyimi

Yıl	Yer	Görev
-----	-----	-------

Yabancı Dil

İngilizce

Yayınlar

Hobiler

