



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

Seramik Anasanat Dalı

METAFOR VE SANAT İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA DÖNÜŞÜM KAVRAMI

Sevil Seda ARAPKİRLİ

Sanatta Yeterlik Tezi

Ankara, 2025



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Seramik Anasanat Dalı

METAFOR VE SANAT İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA DÖNÜŞÜM KAVRAMI

Sevil Seda ARAPKİRLİ

Sanatta Yeterlik Tezi

Ankara, 2025

METAFOR VE SANAT İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA DÖNÜŞÜM KAVRAMI

Danışman: Prof. Adile Feyza ÖZGÜNDOĞDU

Yazar: Sevil Seda ARAPKİRLİ

ÖZ

Metafor, bir şeyi başka bir şey üzerinden düşünmek ve kavramak olarak ele alındığında insanın dünyasını kurarken ve ifade ederken metaforlara başvurdukları anlaşılır. Bu yaratıcı bir etkinliktir. İki farklı şey kendi özellikleri üzerinden bir benzerlik ilişkisi yakalanarak birleştirilir ve yeni bir ifade oluşmuş olur. Sanat, metaforik bir düşünme ve üretme biçimi olarak yeninin oluştuğu bu alana, yapıtı ekler. Metafor kavramsal alanda, sanat ise nesnel alanda yeni olanın olasılığını sunar. Söz konusu alanlar, dönüşüme imkân sağlayan potansiyellerdir. Bu potansiyeller ütopyaya dair umudu ayakta tutan tohumlardır. Buldukları çevrenin koşullarına bağlı olarak ya organik biçimde gelişip çoğalabilirler ya da unutulup yok olabilirler. Bu kapsamda çalışma, metafor ve sanatın dönüşüme etkilerine ve dönüşümün biçimlerine odaklanır. Birinci bölümde metafor kavramı, dil, felsefe ve bilişsel alanlar açısından incelenmiştir. İkinci bölümde sanat, metafor açısından ele alınmış, kavram, nesne ve imge başlıkları altında örneklendirilmiştir. Üçüncü bölümde dönüşümün niteliği değerlendirilmiş, düşüncenin ve nesnenin dönüşüme imkânı incelenmiştir. Son bölümde kavramsal çalışma bağlamında üretilen kişisel seramik çalışmalarının değerlendirilmesine yer verilmiştir. Sonuç olarak çalışma sürecinde dönüşüme potansiyel olan birçok etkenin olduğu anlaşılmıştır. Doğada olduğu gibi dengeli ve düzenli bir gelişmenin olabilmesi için, dönüşüm biçiminin organik ve bağlantılı olması gerekmektedir.

Anahtar sözcükler: Sanat, metafor, potansiyel, yeni, dönüşüm, organik, biçim, seramik, ütopya.

THE CONCEPT OF TRANSFORMATION IN THE CONTEXT OF RELATIONSHIP BETWEEN METAPHOR AND ART

Supervisor: Prof. Adile Feyza ÖZGÜNDOĞDU

Author: Sevil Seda ARAPKİRLİ

ABSTRACT

When metaphor is considered as thinking and comprehending something in terms of something else, it is understood that people use metaphors while establishing and expressing their world. This is a creative activity. Two different things are combined by capturing a similarity relationship through their own characteristics and a new expression is formed. As a metaphorical way of thinking and producing, art adds its work to this area where the new is formed. Metaphor offers the possibility of the new in the conceptual field, while art offers the possibility of the new in the objective field. These areas are potentials that enable transformation. These potentials are the seeds that maintain hope for utopia. Depending on the conditions of the environment they are in, they may develop organically and flourish, or they may be forgotten and wither away. In this context, the study focuses on the effects of metaphor and art on transformation and the forms of transformation. In the first part the concept of metaphor was examined in terms of language, philosophy and cognitive fields. In the second part, art is discussed in terms of metaphor and exemplified under the titles of concept object and image. In the third part the nature of transformation is evaluated. The possibility of transformation of thought and object has been examined. The last part includes the evaluation of personal ceramic works produced in the context of conceptual work. As a result, during the study process, it was understood that there are many factors that have potential for transformation. As in nature, in order for a balanced and orderly development to occur, the form of transformation must be organic and connected.

Keywords: Art, metaphor, potential, new, transformation, organic, form, ceramics, utopia.

TEŞEKKÜR

Bu çalışma uzun bir oluşum sürecinin sonunda ortaya çıkarabildiğim bir bütünlük oldu. Bu bütünlüğün birçok başka başlangıca potansiyel olmasını ve güzel filizler vermesini umuyorum. Bu yolculuğum sırasında bana her türlü desteği ve motivasyonu sağlayan danışmanım Prof. Adile Feyza Özgündoğdu'ya çok teşekkür ederim. Bir fikri sezme, onun ardından gitmek, ortaya çıkışını izlemek ve onun hakkında bir şeyler yazmaya çalışmak, zihnimde çokça kaybolduğum bir süreçti. Beni nazikçe sakinleştiren, yazdıklarımı sabırla değerlendiren hocam, iyi ki varsınız. Çalışmama eleştirileriyle ve katkılarıyla destek veren değerli Jüri Üyesi hocalarıma da çok teşekkür etmek istiyorum.

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik ve Cam Bölümü lisans ve lisans üstü dönemlerimde huzur ve güven duyduğum bir ortam sağladı. Sanatsal ve teknik imkânların çeşitliliği, sanat ve malzemeye ilişkin birçok deneyimi mümkün kıldı. Bunlar çalışabilmem ve devam edebilmem için gereken en önemli etkenlerdi. Bu ortamı sağlayan ve her zaman nazik olan tüm hocalarıma ve arkadaşlarıma sonsuz teşekkür ediyorum.

Bu süreçte güzel destekleri, dostlukları ve emekleri için sevgili Şule Altay'a, Gizem Yükseler'e, Gamze Boz Sülüşoğlu'na, İmre Deniz Işıktaş'a, Hilal Küçük'e, Feyza Özer Köse'ye ve Derman Akgöl Keskinç'ine çok teşekkür ederim.

Her kararım ve adımında yanımda olan, zorluklarıma katlanan ve her koşulda destek olan canım ailem varlığını için çok minnettarım.

Bal, Badem ve Ceviz'e
Sonsuz sevgilerimle...

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ	i
ABSTRACT	ii
TEŞEKKÜR	iii
İTHAF	iv
TABLolar DİZİNİ.....	vii
GÖRSELLER DİZİNİ	viii
GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM: METAFOR	3
1.1. Metafor ve Anlamlandırma.....	17
1.2. Metaforun Bilişsel Yönü	27
1.3. Metafor ve Dönüşüm	34
2. BÖLÜM: SANAT	36
2.1. Sanatta Kavramın Dönüşümü	40
2.2. Sanatta Nesnenin Dönüşümü	48
2.3. Sanatta İmgenin Dönüşümü.....	58
3. BÖLÜM: DÖNÜŞÜM	70
3.1. Düşünce de Dönüşüm	72
3.2. Nesnenin Dönüşümü.....	76
4. BÖLÜM: KİŞİSEL ÇALIŞMALAR VE DÜŞÜNCELER	80
4.1. Organik Deneyim.....	83
4.2. Alıntılar ve Atıflar	93
4.3. Olasılıklar	99
4.3. Çoklu Oluşumlar.....	104
4.4. Narin ve Ağır Dönüşümler	107
4.5. Alışkanlıklar.....	110
4.6. Kendi Oluşumuna Meşgul	114

SONUÇ	117
KAYNAKÇA	121
EKLER	137
1. Makale Yayım Bilgisi.....	137
YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	138
ETİK BEYANI.....	139
YÜKSEK LİSANS/SANATTA YETERLİK/DOKTORA TEZİ/SANAT ÇALIŞMASI RAPORU ORJİNALLİK RAPORU	140
PROFICIENCY IN ART / MASTER'S THESIS /ART WORK REPORT ORIGINALITY REPORT.....	141

TABLÖLAR DİZİNİ

Tablo 1. Retoriğin Beş Aşaması	4
Tablo 2. İmge Tarlası.....	6

GÖRSELLER DİZİNİ

- Görsel 1.** Maurizio Cattelan, Comedian/Komedyen, 2019, Muz, Koli Bandı. Erişim tarihi: 01.12.2024. <https://tinyurl.com/kazxjp98> 9
- Görsel 2.** René Magritte, İmgelerin İhaneti/ La Trahison des Images, 1928-29, Tuval üzerine yağlı boya 60x81cm. Erişim tarihi: 01.11.2024. <https://tinyurl.com/ywnm2w42> . 10
- Görsel 3.** Johnson Tsang, Kim Yaptı? Yine! /Who Did it? Again! 2014, Porselen. Erişim tarihi: 29.11.2024. <https://tinyurl.com/26a7zsm5> 11
- Görsel 4.** Claes Oldenburg, Çamaşır Mandalı /Clothespin, 1976, Paslanmaz ve Corten çelik, 14m, Philadelphia, USA. Erişim tarihi: 29.11.2024. <https://tinyurl.com/yc72r3rs>.. 12
- Görsel 5.** Pablo Picasso, Guernica, 1937, Tuval üzerine yağlı boya, 3,5x7,7m, Reina Sofia Müzesi, Madrid. Erişim tarihi: 02.12.2024. <https://tinyurl.com/ywa45uyb> 13
- Görsel 6.** Michelangelo, Güneş, Ay ve Bitkilerin Yaratılışı/ Creation of the Sun, Moon, and Plants, 1511, fresko, 280x570cm, Sistina Şapeli. Erişim tarihi: 27.11.2024. <https://tinyurl.com/yu8tuvyj> 21
- Görsel 7.** Paul Klee, Yeni Melek /Angelus Novus, 1920, mono baskı, 31,8x24,2 cm, İsrail Müzesi. Erişim tarihi: 14.10.2024. <https://tinyurl.com/bdzbbkpp> 42
- Görsel 8.** On Kawara, Bugün Serisi /Today Series, 1966-2024, farklı boyutlarda tablolar, Guggenheim Müzesi. Erişim tarihi: 14.10.2024. <https://tinyurl.com/7zu4dzxn> 43
- Görsel 9.** On Kawara, Bugün Serisi /Today Series, 1966-2024, tablo ve gazete parçası. Erişim tarihi: 14.10.2024. <https://tinyurl.com/yds6vamb> 44
- Görsel 10.** On Kawara, Hala Yaşıyorum Serisi/ I am Still Alive Series, 1973. Erişim tarihi: 14.10.2024. <https://tinyurl.com/vndsbd4t> 45
- Görsel 11.** On Kawara, Hala Yaşıyorum Serisi/ I am Still Alive Series, 1975. Erişim tarihi: 14.10.2024. <https://tinyurl.com/45fhrrms> 45
- Görsel 12.** On Kawara, Hala Yaşıyorum Serisi/ I am Still Alive Series, 1970. Erişim tarihi: 14.10.2024. <https://tinyurl.com/bdhkf6sp> 45
- Görsel 13.** Courtney Mattison, Kötü Geminos /Malum Geminos, 2019, sırlı seramik, porselen, 213x635x55cm, Florence Griswold Müzesi. Erişim tarihi: 14.10.2024. <https://tinyurl.com/vrzv4y6d> 46

Görsel 14. Courtney Mattison, Kötü Geminos /Malum Geminos, detay. Erişim tarihi: 25.12.2024. https://tinyurl.com/k7hr4x25	47
Görsel 15. Henri Matisse, Tabac Royal, 1943, Tuval üzeri yağlıboya, 63,5x81,3cm, Albert D. Lasker Koleksiyonu. Erişim tarihi: 25.10.2024. https://tinyurl.com/3ect3tz2	51
Görsel 16. Pablo Picasso, Keçi/The Chevre, 1950, Hasır sepet, seramik saksılar, palmiye yaprağı, metal, ahşap, karton ve alçı, 120,5x72x144cm, Picasso Müzesi Paris. Erişim tarihi: 15.11.2024. https://tinyurl.com/5brk4puy	53
Görsel 17. Phobe Cummings, Cennet ve Dünya Arasında /Between Heaven and Earth, 2023, kil, yerleştirme, Risor Chamber Music Festival. Erişim tarihi: 17.10.2024. https://tinyurl.com/bd827yy4	54
Görsel 18. Phobe Cummings, Cennet ve Dünya Arasında, detay 1. Erişim tarihi: 17.10.2024. https://tinyurl.com/revudzyd	54
Görsel 19. Phobe Cummings, Cennet ve Dünya Arasında, detay 2. Erişim tarihi: 17.10.2024. https://tinyurl.com/5e4sbese	54
Görsel 20. Phobe Cummings, Cennet ve Dünya Arasında, detay 3. Erişim tarihi: 17.10.2024. https://tinyurl.com/38t84xx4	55
Görsel 21. Phobe Cummings, Cennet ve Dünya Arasında, detay 4. Erişim tarihi: 17.10.2024. https://tinyurl.com/mryn8s3s	55
Görsel 22. Phobe Cummings, Cennet ve Dünya Arasında, detay 5. Erişim tarihi: 17.10.2024. https://tinyurl.com/yhwedmh5	55
Görsel 23. Patrick Bergsma, Genişleyen Çin Serisi: Açan Çiçek/ Expending China Series: Blossom, 2022, eski aile gül vazosu karışık teknik,155x99x99cm. Erişim tarihi: 17.10.2024. https://tinyurl.com/2s3wjz6c	56
Görsel 24. Patrick Bergsma, Genişleyen Çin Serisi: Japon Dağı/ Expending China Series: Japanese Mountain, 2022, Japon imari vazoları karışık teknik, 54x49x49cm. Erişim tarihi: 17.10.2024. https://tinyurl.com/2s3wjz6c	56
Görsel 25. Henrique Oliveira, Baitogogo, 2013, kontrplak ve ağaç dalları, 6,74x11,79 x20,76m. Erişim tarihi: 17.10.2024. https://tinyurl.com/4anrr5z4	57
Görsel 26. Henrique Oliveira, Baitogogo, 2013, detay. Erişim tarihi: 17.10.2024. https://tinyurl.com/4anrr5z4	57

- Görsel 27.** Susan Beiner, Organik Çözülme/ Organic Dissolution, 2013, Porselen, akrilik, köpük, iplik, çizimler, oda boyutunda enstalasyon. Erişim tarihi: 17.10.2024. <https://tinyurl.com/mpwjz93m>..... 58
- Görsel 28.** Eldena Manastırı kalıntısına ait fotoğraf. Erişim tarihi: 19.10.2024. <https://tinyurl.com/yeysus7n>..... 61
- Görsel 29.** Caspar David Friedrich, Meşe Ormanındaki Manastır/ The Abbey in the Oakwood, 1809-1810, yağlıboya, 110x171 cm. Erişim tarihi: 19.10.2024. <https://tinyurl.com/4tpzf3ak>..... 61
- Görsel 30.** Caspar David Friedrich, Eldena Manastırı Harabeleri/ Ruins of the Abbey of Eldena, 1824, yağlı boya, 35x49cm. Erişim tarihi: 19.10.2024. <https://tinyurl.com/2yr3bzdX>..... 61
- Görsel 31.** Caspar David Friedrich, Riesengebirge'deki Eldena Kalıntıları/ Ruins of Eldena Abbey in the Riesengebirge, 1830-34, tuval üzerine yağlı boya, 72x101cm. Erişim tarihi: 19.10.2024. <https://tinyurl.com/59xfbfz> 61
- Görsel 32.** Caspar David Friedrich, Kış, Manastır Harabeleri ve Deniz Kenarındaki Kilise Avlusu/ Winter, Cloister Ruins and Churchyard by the Sea, 1826, kâğıt üzerine mürekkep ve kalem,19,2x27,5cm. Erişim tarihi: 19.10.2024. <https://tinyurl.com/5hvmuaa2> 61
- Görsel 33.** Sallisa Rosa, Hafızanın Topğrafyası/ Topografia de Memoriai 2023, odun ateşinde pişmiş toprak, 106 parça, enstelasyon. Erişim tarihi: 19.10.2024. <https://tinyurl.com/yexxfrv4> 63
- Görsel 34.** Sallisa Rosa, Hafızanın Topğrafyası 2023, detay 1. Erişim tarihi: 17.10.2024. <https://tinyurl.com/yexxfrv4> 64
- Görsel 35.** Sallisa Rosa, Hafızanın Topğrafyası 2023, detay 2. Erişim tarihi: 17.10.2024. <https://tinyurl.com/yexxfrv4> 64
- Görsel 36.** Ertuğrul Güngör ve Faruk Ertekin, Geleneksel Olmayan /Untraditional, 2014, üçlü panel, seramik üzerine sıraltı boya, Erişim tarihi: 17.10.2024. <https://tinyurl.com/333x7cr8>..... 65
- Görsel 37.** Seyhan Yılmaz, Dallar, 2017, vakumlu kil, elle şekillendirme, 20x45x20 cm. Erişim tarihi: 25.10.2024. <https://tinyurl.com/ysz22an5> 66
- Görsel 38.** Seyhan Yılmaz, Hayat Ağacı, 2014, vakumlu kil, elle şekillendirme, 42x26x29 cm. Erişim tarihi: 17.10.2024. <https://tinyurl.com/4caytchr>..... 66

Görsel 39. Alice Ballard, Hatırlanan Bir Yürüyüş / A Walk Remembered, 2017, seramik, enstelasyon. Erişim tarihi: 15.10.2024. https://tinyurl.com/2p9bk567	67
Görsel 40. Alice Ballard, Hatırlanan Bir Yürüyüş, 2017, detay 1. Erişim tarihi: 15.10.2024. https://tinyurl.com/2p9bk567	67
Görsel 41. Alice Ballard, Hatırlanan Bir Yürüyüş, 2017, detay 2. Erişim tarihi: 15.10.2024. https://tinyurl.com/2p9bk567	68
Görsel 42. Alice Ballard, Hatırlanan Bir Yürüyüş, 2017, detay 3. Erişim tarihi: 15.10.2024. https://tinyurl.com/2p9bk567	68
Görsel 43. Organik Deneyim 1: Gizemli Dünya, 2018, stoneware, sır, elle şekillendirme, 16,5x43x40cm. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.	83
Görsel 44. Organik Deneyim 1: Gizemli Dünya, 2018, detay 1. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.....	84
Görsel 45. Organik Deneyim 1: Gizemli Dünya, 2018, detay 2. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.....	85
Görsel 46. Organik Deneyim 2: Aydınlık Taraf, 2018, stoneware, sır, el ve kalıpla şekillendirme, 29x28,5x28cm. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.	85
Görsel 47. Organik Deneyim 2: Aydınlık Taraf, 2018, detay 1. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.....	86
Görsel 48. Organik Deneyim 2: Aydınlık Taraf, 2018, detay 2. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.....	86
Görsel 49. Organik Deneyim 3: Karanlık Taraf, 2017, 34x24x24cm, stoneware, sırsız, elle şekillendirme. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.	87
Görsel 50. Organik Deneyim 3: Karanlık Taraf, 2017, detay 1. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.....	87
Görsel 51. Organik Deneyim 3: Karanlık Taraf, 2017, detay 2. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.....	87
Görsel 52. Organik Deneyim 4: Belirsiz Taraf, 2017, 30x26x21 cm, stoneware, sırsız, elle şekillendirme. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.	88
Görsel 53. Organik Deneyim 4: Belirsiz Taraf, 2017, detay 1. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.....	88

Görsel 54. Organik Deneyim 4: Belirsiz Taraf, 2017, detay 2. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.....	88
Görsel 55. Organik Deneyim 5: Sessiz Taraf, 2018, 16,5x40x43cm, vakumlu çamur, sır, elle şekillendirme. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.....	89
Görsel 56. Organik Deneyim 5: Sessiz Taraf, 2018, detay. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.....	90
Görsel 57. Organik Deneyim 6: Gri Taraf, 2018, 20x22,5x12,5 cm, vakumlu çamur, sır, elle şekillendirme. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.....	90
Görsel 58. Organik Deneyim 6: Gri Taraf, 2018, detay 1. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.....	91
Görsel 59. Organik Deneyim 6: Gri Taraf, 2018, detay 2. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.....	91
Görsel 60. Organik Deneyim 7: Kararsız Taraf, 2018, 16x27x20cm, döküm çamuru, sır, el ve kalıpla şekillendirme. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.....	91
Görsel 61. Organik Deneyim 7: Kararsız Taraf, 2018, detay 1. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.....	92
Görsel 62. Organik Deneyim 7: Kararsız Taraf, 2018, detay 2. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.....	92
Görsel 63. Değişik Alıntı 1: Doğa, 2021, 2,5x36x35,5cm, stoneware, sır, sır altı dekor, elle şekillendirme. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.....	93
Görsel 64. Atıf 1: Organik Hareketler, 2024. 1,5x31x37cm, stoneware, sır, sıraltı dekor, elle şekillendirme. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.....	94
Görsel 65. Atıf 2: Organik Derleme, 2024. 1,5x37x27cm, stoneware, sır, elle şekillendirme. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.	95
Görsel 66. Atıf 3: Organik Dans, 2024, 1x34x25,5cm, stoneware, sır, sır altı dekor, elle şekillendirme. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.	96
Görsel 67. Değişik Alıntı 2: Hareket, 2024, 10x34x28,5cm, stoneware, sır, sır altı dekor, elle şekillendirme. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.....	96
Görsel 68. Atıf 4: Duygusal Yoğunluk, 2024, 6x24x28cm, stoneware, sır, elle şekillendirme. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.	97

Görsel 69. Atıf 5: Organik sessizlik, 2024, 6x22x22cm, stoneware, sır, elle şekillendirme. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.	98
Görsel 70. Atıf 6: Organik Çoğalma 2024, 5,5x28x25cm, 4 parça, porselen, sır, sır altı dekor, elle şekillendirme. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.....	98
Görsel 71. Atıf 6: Organik Çoğalma, 2024, detay. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.....	99
Görsel 72. Olasılıklar 1, 2019, 8x43x80cm, 8 parça, porselen, sır, sır altı dekor, kalıpla şekillendirme. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.	100
Görsel 73. Olasılıklar 1, 2019, detay. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.	101
Görsel 74. Olasılıklar 2, 2019, 8x72x33cm, porselen, sır, sır altı dekor, kalıpla şekillendirme. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.	102
Görsel 75. Olasılıklar 2, 2019, detay. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.	102
Görsel 76. Olasılıklar 3, 2019, 8x80x43cm, porselen, sırsız, kömür kalemi, kalıpla şekillendirme. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.	103
Görsel 77. Olasılıklar 3, 2019, detay. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.	103
Görsel 78. Çoklu Oluşum: Köksap, 2019, 10x80x40cm, porselen, sır, sır altı dekor, kalıpla şekillendirme. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.	104
Görsel 79. Çoklu Oluşum: Köksap, 2019, detay. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.....	105
Görsel 80. Çoklu Oluşum: Ve 1, 2019, 10x42x22cm, porselen, sırsız, kalıpla şekillendirme. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.	105
Görsel 81. Çoklu Oluşum: Ve 2, 2019, 10,5x47x32cm, stoneware, sırsız, elle ve kalıpla şekillendirme. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.	106
Görsel 82. Çoklu Oluşum: Ve 3 2019, 12x41x28cm, porselen, sırsız, elle ve kalıpla şekillendirme. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.	106
Görsel 83. Çoklu Oluşum: Ve 1,2, 3, 2019. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi....	107
Görsel 84. Narin Dönüşüm, 2019, 15x38x35cm, stoneware, sır, elle ve kalıpla şekillendirme. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.	107
Görsel 85. Narin Dönüşüm, 2019, detay 1. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi. ...	108
Görsel 86. Narin Dönüşüm, 2019, detay 2. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi. ...	108

Görsel 87. Ağır Dönüşümler 1, 2019, 14,5x36x24cm, porselen, sırsız, elle ve kalıpla şekillendirme. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.	109
Görsel 88. Ağır Dönüşümler 2, 2019, 15x27x21cm, porselen, sırsız, elle ve kalıpla şekillendirme. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.	109
Görsel 89. Ağır Dönüşümler 3, 2019, 13,5x32x23cm, porselen, sırsız, elle ve kalıpla şekillendirme. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.	110
Görsel 90. Alışkanlık 1, 2019, 18x30x34cm, döküm çamuru, sır, kalıpla şekillendirme. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.	110
Görsel 91. Alışkanlık 1, 2019, detay. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.	111
Görsel 92. Alışkanlık 2, 2019, 19x46x28cm, döküm çamuru, sır, kalıpla şekillendirme. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.	112
Görsel 93. Alışkanlık 2, 2019, detay. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.	112
Görsel 94. Alışkanlık 3, 2019, 20x51x30cm, döküm çamuru, sır, kalıpla şekillendirme. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.	113
Görsel 95. Alışkanlık 3, 2019, detay. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.	113
Görsel 96. <i>Kendi Oluşumuna Meşgul</i> , 2019, 16x64x45cm, stoneware, sır, kalıpla şekillendirme. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.	114
Görsel 97. <i>Kendi Oluşumuna Meşgul</i> , 2019, detay 1. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.....	115
Görsel 98. <i>Kendi Oluşumuna Meşgul</i> , 2019, detay 2. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.....	115

GİRİŞ

Bir sureti olmayan ve atılan adımların anlamsız olduğu bir yuvayı sevmeyizsin. (Saint-Exupery, 2017, s.39)

İnsan, doğanın diğer varlıklarından farklı olarak alet kullanabilme becerisine sahiptir. Bu da ona akli doğrultusunda başka varlıklara müdahale edebilme yeteneği verir. Müdahale edebilme, etkileşime maruz bırakma ve maruz kalma ile birlikte anlam arayışı başlar. Çünkü sebepler ve sonuçlar insanın deneyim alanına girmiştir. Bu deneyim alanı insana birçok yetenek kazandırmıştır. Mağara resimlerinden gördüklerini çizgisel olarak aktarabildiklerini, mitolojilerden dilsel aktarım yeteneklerini ve çivi yazısı tabletlerinden de yazı yazabilme olanaklarını öğreniriz. Bu yetenekler zaman içinde dönüşmüştür ve bugün başka başka yeteneklerimiz var. Dönüşüm yaşamın her alanında gözlemleyebildiğimiz eyleme dönük bir kavramdır. Bir şey başka bir şey olur. İnsan da bu dönüşüm eylemini gerçekleştiren ve kendi de kendi bağlamında dönüşebilen bir varlıktır.

Dönüşüm, yeni olanı oluşturabilme özelliği ile bu çalışmanın konusudur. Bu türden bir yeninin, değişmesi istenenler doğrultusunda nasıl mümkün olacağı merak edilir. Çünkü ütopyanın mümkünlüğü ve ütopya giden yolun nasıl olacağı bilinmemektedir. Dönüşümün mantığının kavranması, bu mümkünlik için bir kapı aralayabilir. Bu arayış yaratıcı eylemleri gerektirir. Bu eylemlerin kavramsal olarak metaforla, nesnel olarak da sanatla sağlanabileceği görülür. Bu nedenle metafor ve sanat, dönüşümü oluşturacak çekirdekleri sağlayacak potansiyeller olarak değerlendirilir.

İçinde kendimizi bulduğumuz nesnel dünya, anlama nasıl dönüşür? Bu doğrultuda doğal bir nesnenin imgelemimizde yer almasına, yaşantımıza katılmasına, metafora dönüşmesine, sembolleşmesine, mitlere eklenmesine ve faydaya dönüşerek kendine özgü kavramsal nitelikler kazanmasına şu şekilde bir örnek verilebilir:

Çocuk işaret eder ve bir kelime öğrenir. 'Ağaç'. Sonra ağacı diğer ağaçlardan ayırmayı öğrenir. Ağacın tam adını öğrenir. Ağacın altında oyun oynar, etrafında dans eder. Dalların altında gölge bulmak ya da korunmak için durur. Ağacın altında öpüşür, uyur, evlenir. Savaşa giderken ağacın yanından uygun adım yürür. Eve dönerken ise topallayarak. Bu ağaçta kral saklanır derler. Kabuğunun altında bir ruh yaşıyor olabilir. Kendine özgü yaprakları sahiplerinin mezarına ve anıtlara kazınır. Kerestelerinden atalarını istiladan kurtarmış kalyonlar yapılmış olabilir. Ve tüm bunları geneli ve özeli, ulusalı ve kişiseli hepsini bilir ve hisseder. Bir şekilde sessizce de olsa, tüm bunları tek bir sesle çağırır. 'Meşe'. (Karukoski, 2019)

İşaret etme'den, *Meşe*'ye kadar ilerleyen dönüşüm süreci insan varlığı için azımsanmayacak ölçüde uzundur. İşaret edilen ağaç ve *Meşe* arasında sayısız deneyim vardır ve bu deneyimler O'nun *Meşe* olmasını sağlayan özellikleri oluşturur. Biz bu özellikleri metafor ve sanatta

hammadde olarak kullanırız. *Meşe*, ağaç, kavram ve nesne olarak deneyimimize, yaşantımıza katılır ve zenginleştirir.

Çalışmada nitel araştırma yöntemi doğrultusunda, öncelikle metafor konusu araştırılmıştır. Metaforun dilde, felsefede ve bilişsel alanda nasıl yer aldığına ve dönüşüme etkisine değinilmiştir. Daha sonra ikinci bölümde sanatta kavram, nesne ve imge nasıl dönüşür konularına değinilmiş ve sanat alanından örnekler incelenmiştir. Üçüncü bölümde dönüşüm konusu ele alınmış, düşünce ve nesnenin dönüşüme imkânı üzerinde durulmuştur. Son bölümde kişisel çalışmalara ve düşüncelere yer verilmiştir.

Sonuç olarak çalışmanın dönüşüm hakkında bir biçim araştırması olduğu odağından yola çıkılarak, metafor ve sanatın yeni olana ilişkin barındırdığı potansiyel, açığa çıkmak, gelişmek ve yol bulmak için dönüşmek gerekliliğindedir. Bu gereklilik doğrultusunda ise doğanın biçimlenişi metafor olarak alınarak, onun organikliği, dönüşüm için biçimsel bir öneri olarak öne çıkmıştır. Organik olanın kendinden ilerleyen bir hareketle, dengeli ve yaşamı destekleyen bağlantısallığının, insanın üretimi olan kavramsal, nesnel şeylerin oluş ve sürekliliğinde temel, aynı zamanda da yaşamsal olduğu düşünülmüştür.

1. BÖLÜM: METAFOR

Tohum gibi attığın kelimeler vardır, onların suyu emme ve sedir yetiştirme kudreti vardır. (Saint-Exupery, 2017, s.474)

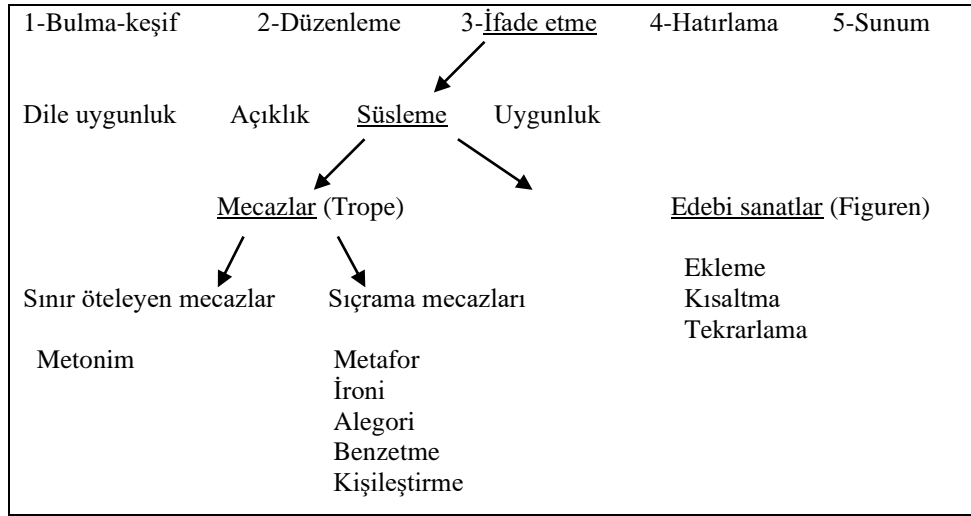
Metaforun tanım ve kapsamı incelendiğinde konuya ilişkin görüşlerin Antik Çağ filozofları ile başladığını görürüz. Zaman içinde özellikle son yüz yıllık süreçte kapsamı genişlemiş ve kuramlar çeşitlenmiştir. Bu çalışmada metafor tanım ve kapsamı bu doğrultu üzerinden ele alınmıştır. Öncelikle metaforun nasıl tanımlanmaya başlandığı, günümüzde bu tanımın kapsamının nasıl genişlediği ve kuramsal olarak farklılaştıkları gibi konular üzerine durulacaktır.

Metafor köken olarak Yunanca'ya dayanır: “Fiil Eski Yunanca phérō φέρω “taşımak, götürmek” fiilinden meta+ ön ekiyle türetilmiştir” (Nişanyansözlük, 2017) Meta sonra/öte anlamına gelmektedir. Öte taşımak, sonraya götürmek gibi anlamlar oluşur. Günümüzde ise *bir şeyi başka bir şeye taşımak* metaforun genel tanımını oluşturur.

Antik dönemle başlayan metafor kelimesi tanımı ve kullanımı bu dönemde dilsel anlatımda, retorikte kullanılan bir benzetme yöntemidir. Retorik, “antik bir disiplin olarak sosyal hayatta oynadığı rol ile ve kelimelere hayat vermek suretiyle geçerliliğini her zaman sürdürmüştür. Temel anlamda rhetorikos insana hitap etmeyi ihtiva eder” (Duman, 2019, s.20). Duman (2019) retoriğin, eğitmek, beğendirmek ve sarsmak olarak ifade edilen üç yöneliminin olduğunu belirtir. Bu yönelimler aktarılırken benimsenen biçimler; eğitmek amacı doğrultusunda mantıksal kanıtlama olarak logos, beğendirmek amacıyla konuşmacının sahip olması gereken olumlu özellikleri gerektiren ethos ve son olarak sarsmak amacıyla konuşmacının duygularını harekete geçirmek üzere pathos'tur. Bu üç kavram retorik ikna üçgeni oluşturmaktadır (s.22).

Platon'a göre retorik ikna etmek için aracı görevi görür. İkna etmek istediği konuda haklılık ya da haksızlık iddiası yoktur, retorik sadece konuşmacının düşüncelerini, konuya ilişkin kanaatlerini aktarır (Duman, 2019, s.23). Retoriğin bu nedenle devlet işlerinde ve teknik gerektiren işlerde yeri yoktur. Retorik sadece bireylerin duygularını yönlendirmede kullanılabilir. Aristoteles'te de ise retorik inandırma biçimi ile ilgilidir. “İnandırma bir tür gösteridir, çünkü bir şeyin gösterilmiş olduğunu düşündüğümüzde tam olarak inanmış

oluruz” (Aristoteles, 2023, s.35). Bu nedenle de retorığın kapsamı daha genişler ve her konuda düşünülebilen, hayal edilebileni kapsar ve dolayısıyla herkes retorığı kullanabilir (Duman, 2019 s.23). Antik dönemde retorik 5 aşamadan oluşur. Bu aşamalar: “1-Kanıt bulma (inventio), 2-Konuşmanın planlanması (Dispositio), 3-Yazılması (elocutio), 4-Hatırlama için düzenleme (memoria), 5- Sunum (actio)” dan oluşur (Tepebaşılı, 2013, s.11). Bu sıralama ile şekillenen konuşma sanatında mecaz kullanımı bir yapıya yerleştirilmek istendiğinde oluşan tablo şu şekildedir:



Tablo 1. Retoriğin Beş Aşaması (Tepebaşılı, 2013, s.12).

İfade etme aşamasında söylenmek istenenin daha etkili, hoş, farklı ve ikna edici olarak ortaya konulması için mecazlara başvurulur. Mecaz bir benzetme yöntemi değil bir grup adı olarak görülür ve genel olarak, kendi anlamı dışında kullanılan kelimelerin başka bir şeyi ifade etmesi olarak tanımlanır. Tabloya göre mecazlar ikiye ayrılmaktadır. Sınır öteleyen mecazlarda “söylenilen ile kastedilen arasında nesnel bir ilişki (akrabalık) vardır” (Tepebaşılı, 2023, s.13). Sıçrama mecazlarında ise anlatılmak istenen anlam farklı bir imge alanına aktarılır. “Bunlar, alegori (farklı ve imgesel söylemek anlamında genişletilmiş metafordur), ironi (gizleme, bilmezden gelme, söylenilen sözün aksini kastetmedir), kişileştirme (varlıklara insana has özelliklerin yansıtılmasıdır), benzetme (gibi edatı kullanılarak oluşturulan ifadelerdir)” (Tepebaşılı, 2013, s.14) ve metafordan oluşmaktadır.

Metafor diğer mecaz türlerinden farklı olarak *söylediği şeyi kastetmez*. “Bu açıdan *ironi, yalan, abartı* gibi söylediği şeyle kastettiği şey arasında “fark” bulunan diğer özelleşmiş kullanımlarla karşılaştırılarak değerlendirilmelidir. Söylediği şey ile kastettiği şey “aynı” olan dil ise *düz dildir*” (Cebeci, 2019, s.10). Cebeci (2019) düz dilin, bir cümleyi oluşturan

kelimelerin sözlükte bulunan anlamlarıyla oluşturulduğunu belirtir. *Düz dilin* diğer tarafında ise mecaz bulunur. Mecazlarda, bir şeyin başka bir şeye aktarılması mantığı ile oluşturulurlar. Bu aktarım “düz dilin kullanımına yönelik “müdahale”lerden oluşur. Sözü edilen müdahaleler genel anlamıyla, “taşınma” veya “transfer” niteliğini taşır ve bu sayede, düz (standart) anlama göre daha *geniş, yeni özel* ya da *kesin* anlamlar oluşturmaya yönelir” (Cebeci, 2019, s.10). Metafor ile çok yakın olan ve anlam karışıklığına sebep olan; simili, sinedoki ve metoniminin farkını da belirtmek gerekir. Cebeci’ye (2019) göre, simili’de, gibi, -miş gibi edat ve ekleri kullanılır. Dolayısıyla taşınan kelimenin benzeme özelliği öne çıkar; Ali aslan gibidir. Sinedoki, aktarılmak istenen şeyin bir parçasına vurgu yapılır ve o parçanın da bütünü ifade etmesiyle sağlanır; Ali pençesini gösterdi. Metonimi de ise; Ali’nin ini. Ali’nin çalışma odasını ifade eder. Burada Ali’nin aslan olmasına vurgu vardır ancak dönüşen çalışma odasıdır (ss. 10-12).

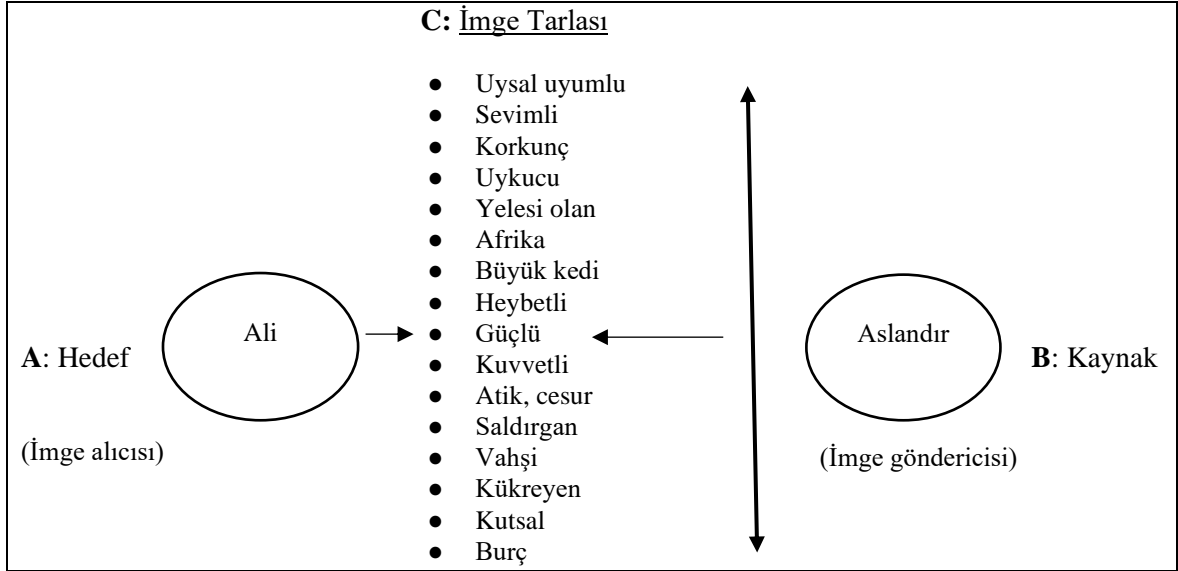
Metaforun yapısını ayrıntılı olarak analiz ederek açıklayan Tepebaşılı (2013) şu şekilde ifade eder; “metafor, iki unsur (A ve B) arasındaki ilişkiye (C) dayanır” (s. 17). Bu ifadeyi Ali aslandır örneğiyle açıklar:

Ali (A): Açıklanmak istenen *hedef*dir. (İmge alıcısı)
Aslan (B): Açıklayıcı konumundaki *kaynak*dir. (İmge göndericisi)
C ise bu örnekte gündeme gelen somut olarak kullanılan semantik niteliklerdir (Güçlü, kuvvetli olmak gibi). (Tepebaşılı, 2013, s.18)

Ali’nin aslan olması kaynak olarak aktarılmak istenen aslana ait özelliklerin insana taşınması ile oluşur. Bu özellikler kaynak olan aslana ait imgelerdir. Ali’yi bu imgeler üzerinden düşünmeye başlarız ve bu Ali’nin dönüşümünü sağlar. Tablo 2’de imge tarlası alanında aslana ait birçok özellik sunulur. Ali’nin aslan olması bu ifadeyi kullanan anlatıcının anlatısının akışına ve bununla ne kastetmek istediğine bağlıdır. Ali’nin gücü vurgulanmak ve coşku yaratılmak istenmiş ve bu doğrultuda Ali aslan olarak belirtilmiştir. Bu kavrayış dinleyicide aktaranın niyeti ile şekillenir. Bu durum çeşitlilikte gösterebilir. Bu çeşitlilik dinleyicinin niyeti ve kültürel farklılaşmalarla oluşur. *Ali aslandır* aşağıdaki imgelerden herhangi birini de ifade de edebilir. Anlatıcı niyetini ayrıntılı biçimde hikayeleştirerek belirtmek istediğinde alegori¹ yapmış olur. Böylece Ali’nin aslan oluşunun hangi açıdan ifade edildiği açıklanmış olur. Tablo 2’de yer alan imge tarlası alanının ne kadar zengin

¹ Alegori: “Soyut fikirlerin, figürler veya olaylar kullanılarak anlatı, drama veya resimsel biçimde temsil edilmesidir” (thefreedictionary, ty.). Çokça karıştırılan analogi ise “iki (birbirine benzemeyen) şeyin benzer özellikleri arasındaki, bir karşılaştırmanın dayandırılabilmesi için benzerlik” (thefreedictionary, ty.). Her iki benzerlik biçiminin temelini ise metaforik önermenin oluşturduğu söylenebilir.

olduğu gözlemlenebilir. Metaforun diğer mecaz türlerinden önemli bir farkı hem oluşturduğu etkide hem de anlamı çoğaltan bu imge zenginliğinden kaynaklanır. Bu imgeler hedefi tamamlar, zenginleştirir ve böylece dönüştürürler. Biz Ali'nin aslan olduğunu, bu dönüşümü kabul ederiz.



Tablo 2. İmge Tarlası (Tepebaşı, 2013, s.20).

Cebeci (2019) bir kavramla ilgili deneyimlerimiz çok olduğunda ve bunlar kavramsallaştırılmak istendiğinde tek bir yaklaşımın yeterli olmayabileceğini belirtir. Hedef alanın zenginleştirilmesi için farklı kaynaklardan yapıların taşınması gerekir:

Her bir metafor, hedef alanın bir yönünü anlamamız için yapı temin eder. Bu bakımdan, “hayat kıymetli bir nesnedir” metaforu “hayat bir yolculuktur” ya da “hayat bir hapislik halidir” metaforlarının tanımladığından farklı bir hayat tanımı sağlar. Hayatla ilgili farklı metaforlar hayatın farklı yönlerine ilişkin oldukları için, bu yönleri anlamak amacıyla kullanılan kaynak ve hedef alan yapılarının birbiri ile “tutarlı olması” çok mümkündür. Nitekim hayat değerli bir nesnedir” ile “hayat bir esarettir” metaforları hayatla ilgili çok farklı perspektifler sağlar. (Lakoff ve Turner’den akt. Cebeci, 2019, s. 279)

Metafor kavramı günümüzde kapsadığı anlama Ivor A. Richards’la ulaşır. Onun metaforun analizinde önerdiği terminolojiye dayanır. Buna göre bir “metafor iki terim arasındaki bir ilişkinin dile getirilişidir. Biri “konu terim”, yani metaforun hakkında bir şey iddia ettiği terim, diğeri de “araç terim”, yani [...] anlamı başka bir bağlama aktaran terim”dir (Richards’dan akt. Draaisma, 2014, s. 30).

Aristoteles metaforu bir kelimeye spesifik anlamının dışında, farklı bir anlam verilmesi olarak tanımlar ve metaforu oluşturan biçimleri dörde ayırır;

- (1) Cinsin anlamının türe verilmesi *Gemim burada duruyor*. Demirmek durmanın bir türüdür.

- (2) Türün anlamının cinse verilmesi: *Evet, binbir iyi şeyler yaptı, Odysseus*. Burada *binbir, çokun* bir türüdür.
- (3) Bir türün anlamının başka bir türe verilmesi: *Bakırla onun ruhunu [kuyudan su çekmesine] çekerek, bükülmez bakırla keserek*. Çünkü burada su çekmeye kesmek diyor, kesmeye de çekmek diyor. Çünkü her ikisi de belli bir eksilterek almaktır.
- (4) Bir orantı dahilinde: Dört üyelik bir diziden, eğer ikinci (B), birinciye karşı, dördüncünün (D) üçüncüye (C) davrandığı gibi davranırsa, buna ben orantı diyorum. Sonra ikincinin (B) yerine dördüncü (D), ya da dördüncünün (D) yerine ikinci alınabilir. [...] Yaşlılığın (D) hayatla(C) ilgisi, akşamın (B) gün (A) ile olan ilgisine benzer. Buna göre de akşam (B), günün yaşlanması olarak (D+A) yahut da (Empodeokles'in dediği gibi) yaşlılık (D) hayatın akşamıdır. (B+C) ya da hayatın batışıdır denebilir. (Aristoteles, 2004, ss. 59-61)

Aristoteles'in sınıflandırdığı bu metaforların ilk üçünün analojik² metafor olarak da anılan dördüncüye kıyasla daha basit yapıda olduğu görülür. "Aristoteles'e göre bu dört tür metafordan en etkilisi, orantılı olanıdır. Bu orantı şu şekilde kurulur; dört farklı kavramdan birinciyle ikinci arasındaki ilişkinin, üçüncü ile dördüncü arasında da bulunduğu söylemek analojik bir ilişki kurmaktır (Yörük, 2017, s. 34).

Aristoteles'in yukarıda sınıflandırdığı şekliyle oluşan metaforlar, Ona göre daha önceden oluşturulmuş olan kavramsal ilişkiler sisteminin kategorik akışının bozulması sebebiyle mantık alışkanlığımızda oluşan *değişim*dir. "Bundan dolayı metafor belagat / retorikten ayrı olarak tek başına ele alınmamalıdır. Metafor bir uygarlık ve ona bağlı bir kültür havzasında, hakiki veya hayali bir iletişim sayesinde, kendine özgü değerlere tabi en az iki tarafın (tarafeyn) varlığı üzerine kurulmuştur (Lahvîdak'dan akt. Şentürk, 2022, ss.449-440).

Aristoteles metafor kullanımında yerindelik ve ustalık ararken metaforun temelinde insanın doğuştan sahip olduğu mimesis yani kopyalama yeteneğinin etkili olduğu görüşündedir. Mimesis yaratıcı bir güç olarak insanlara doğayı kopyalama ve yeniden tasvir etme imkânı sağlamaktadır. Yeniden tasvir ise metaforik bir üretim olup benzerlikler paralelinde oluşturulabilmektedir. Çünkü metafor üretmek ancak benzerlikler keşfeden sezgisel bir kavrayışla mümkün olmaktadır. (Yörük, 2017, 35)

Quintilian'nın metafor kategorizasyonu Aristoteles'e benzerdir ve metaforu "bir sözcük ya da ifadenin normal anlamının *sanatsal bir biçimde* bir başka anlama dönüştürülmesi olarak tanımlar" (Cebeci, 2019, s.23). Quintilian ve sonraki araştırmacılar metafora ilişkin üç önemli fikir ileri sürmüşlerdir. Birincisi, metaforik olarak kullanılan bir kelimenin başlangıçta alışılmış ve tanıdık bir anlamı vardır; ikincisi, belirli bir örnekte sözcüğün daha az olağan, daha az tanıdık ya da daha belirsiz başka bir anlamı temsil etmesi ve üçüncüsü, kelimenin olağan anlamı ile mevcut metaforik anlamı arasındaki haklılaştırıcı bağın bir tür benzerlik olduğudur (Wheelwright, 1960, s.5).

²Analoji: "iki (birbirine benzemeyen) şeyin benzer özellikleri arasındaki bir karşılaştırmanın dayandırılabilirliği benzerliktir" (thefreedictionary, ty.).

Ricoeur (2007) metaforu edebi eserlerin anlaşılmasının bir yolu olarak değerlendirir. Böylece sözlü anlam teorisini en geniş kapsamda değerlendirebilmek mümkün olur. Edebi eserin oluştuğu kompleks anlam içeriğinin, metaforu oluşturan lafzi anlam³ ve figüratif anlam⁴ arasındaki etkileşimin bir cümle ile özetlenmesi olarak belirtir (ss.59-61). Bu genişlemiş anlam yaklaşımının Antik dönem metafor anlayışının değişmesi ile “kelime semantiğinden cümle semantiğine” (Ricoeur, 2007, s.62) taşınması ile mümkün olabileceğini ifade eder.

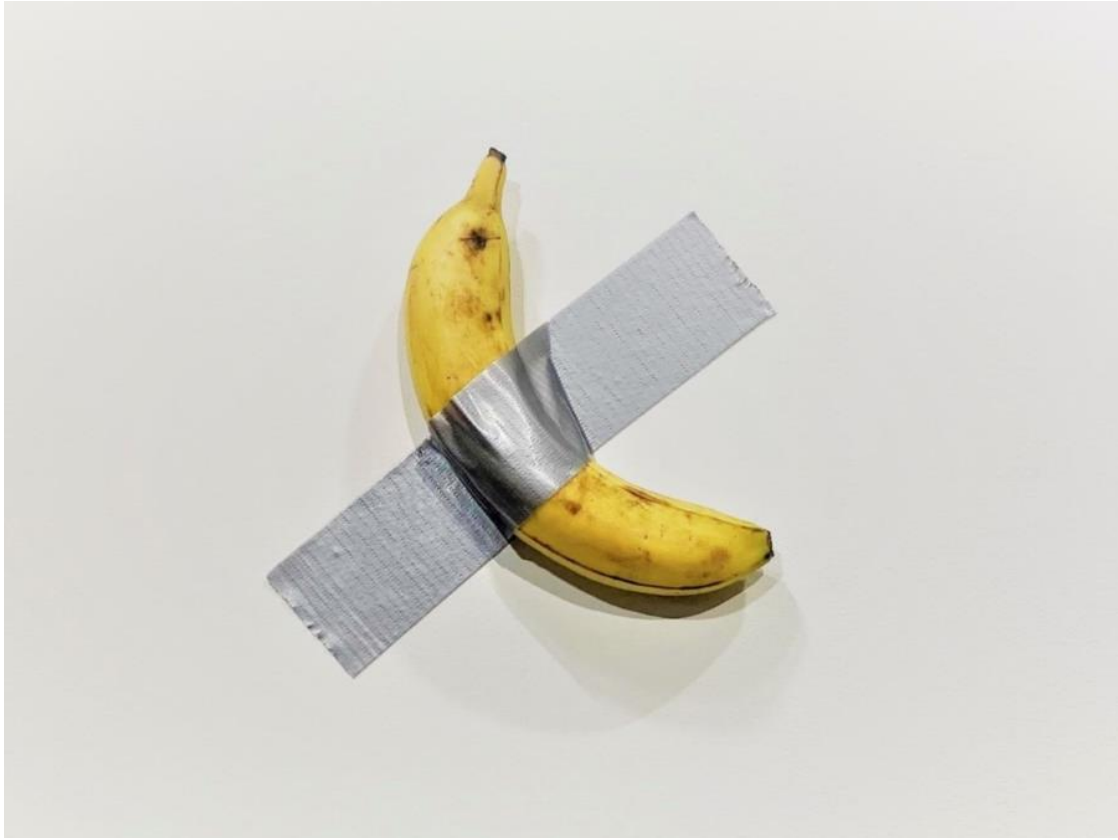
Felsefe, dilbilim, bilgisayar bilimi (yani yapay zekâ) ve edebiyat teorileri bir ürün olarak metafor anlayışına odaklanır ve genellikle tanıma, yorumlama ve değerlendirme üzerinde çalışır. Metafor tanıma ve yorumlamanın çeşitli ürünlerinin incelenmesine dayanarak, bu kuramcılar sıklıkla metaforun anlaşılması (veya süreci) hakkında bir şeyler belirlemeye çalışırlar. Diğer teorik yaklaşımlar, özellikle de bilişsel psikoloji veya psikodilbilim alanındakiler, metafor yorumlama, tanıma ve değerlendirme ürünlerine ilişkin bir şeyleri açıklamaya yönelik bir bakış açısıyla anlık kavrama süreçlerini inceler. (Gibbs, 1992, s.577)

Bu çalışma alanları çeşitli metafor teorilerinin oluşumunu desteklemiştir. Bu teoriler çok sayıda olup burada bazılarını kısaca yer verilecektir. Gibbs (1992) metafora ilişkin birçok kuram olduğundan bahseder. Araştırmacılar bir kurama odaklandıklarında bütünü yakalamalarının zorlaştığını belirtir. Burada bu kuramlardan öne çıkanlara yer verilecektir. Metafora *anormallik* olarak yaklaşan bir grup araştırmacıdan bahseder. Buna göre metaforun, “kelimenin tam anlamıyla yorumlanması halinde dilbilgisi açısından sapmış bir ifade olacağını, anlamsal olarak anormal, kavramsal olarak saçma veya tamamen yanlış olabileceğini öne süren görüşleri içerir” (s.578). *Taş öldü* gibi bir önerme gramer kurallarını ve kategorilerini ihlal eder. Taş canlı değildir ve dolayısıyla ölmesi de mümkün değildir. Fakat bu durum çoğu kez metafor olarak sorun yaratmaksızın fark edilir ve *taşın* bir bireyi ifade ettiği anlaşılır. Bu bağlam ile ilgilidir. “Bir jeoloji gezisine katılan ya da emekli bir profesörü tartışan bir grup öğrenci bağlamında kayanın yaşlandıkça kırılğan hale geldiğini düşünün. İlk senaryoda cümle oldukça düz bir yoruma bürünür, ancak dilbilgisel sapma olmamasına rağmen ikinci bağlamda kolayca metaforik olduğu fark edilir” (s.578). Anormallik olarak metafor görüşü metaforu tanımlamak hakkında bir şeyler gösterir ve öğrenmemizi sağlar ancak tüm metaforik süreci tanımlamaz. Metafora anomali olarak yaklaşımda ifade edileni, Cattelan’ın *Komedyen* çalışması ile ilişkilendirebiliriz. Çalışma bir muzun Art Basel Sanat Fuarı’nda koli bandı ile duvara yapıştırılmasından oluşur. Sanatçı muz biçiminde bir heykel yapmayı bir süredir planlamış ve farklı malzemeler ile üretmek istediği sanat eserine ilişkin denemelerini yapmıştır. Ancak tüm sürecin sonucunda canlı bir

³ “Doğrudan, birincil, literal/lafzi anlam” (Bingöl, 2022, s. 700).

⁴ “Metinlerde temel/asıl/birincil anlamın ötesinde, hiçbir zaman doğrudan verilmeyen bir yan/ikincil/figüratif anlam söz konusudur” (Bingöl, 2022, s.699).

muzu sergilemeyi seçmiştir (Amos, 2023). Bu durumun yarattığı anormallik sanat eleştirmenleri ve izleyiciler tarafından halen tartışmalı gündemini korumaktadır.



Görsel 1. Maurizio Cattelan, Comedian/Komedyen, 2019, Muz, koli bandı. Erişim tarihi: 02.12.2024.

<https://tinyurl.com/kazxjp98>

Diğer bir kuram metafora *konuşma eylemi teorisi* içinde yaklaşır, bu görüş, metaforun diğer figüratif ve edebi dil türlerinden farklılaşarak tanınır olduğunun araştırılmasıyla metaforun kavranmasına odaklanır. Burada odaklanılan süreç, cümle ve konuşmacı anlamlarının saptığı yol olarak metafordur. “Konuşma eylemi teorisinin metafor yorumuna uygulanması, *konuşmaya dayalı ima* fikrinden doğar” (Searle’den akt. Gibbs, 1992, s.581). Burada öne çıkan düşünce metaforu anlamının konuşmada kastedilen bağlam çerçevesinde düşünülmesi gerektiğidir. Konuşmacı ve dinleyiciler arasında bulunan kendiliğinden bir iş birliği söz konusudur. Yukarıda verilen örnekte *kayanın yaşlandıkça kırılğan hale gelmesi* konuşmacı ve dinleyiciler açısından ima edilen bağlamda kabul gören ve kolayca ifade edilen ve anlaşılabilir bir metafora işaret eder. Bu teoride araştırmacılar oluşturulan imanın ve kabulün hangi aşamalarla gerçekleştiğini açıklamaya çalışırlar (Gibbs, 1992, ss. 581-583). Bu teoriye sanat alanından bakmak istediğimizde Magritte’nin *İmgelerin İhaneti* çalışması örnek verilebilir. Görselde yer alan imge bir pipoya aittir. Ama piponun kendisi değildir. Magritte,

resmin üzerine *bu bir pipo değildir* yazmıştır. Magritte haklıdır, bunu kabul ederiz bu bir pipo değil onun imgesidir. Fakat imge bizi her seferinde deneyimimizde yer alan nesneye götürür. Resmin izleyiciye sunduğu açık ortada duran imgeye karşılık sanatçı bize başka bir şey düşündürmeye çalışır.



Görsel 2. René Magritte, İmgelerin İhaneti/ La Trahison des Images, 1928-29, Tuval üzerine yağlı boya, 60x81cm. Erişim tarihi: 29.11.2024. <https://tinyurl.com/ywnm2w42>

Bir üçüncü görüş olarak psikodilbilim alanında metaforun kavranmasına ilişkin çalışmalara yer verilir. Bu görüş, metaforun anlamının kavranışının, düz anlamın kavranmasından zamansal olarak daha fazla işlem gerektirdiği ve bu nedenle daha geç gerçekleşebileceği yönündeki iddialardan oluşur. Ancak deneyler doğrultusunda bunun aksinin mümkün olduğu doğrulanmıştır. İnsanların, metafor, deyimler, atasözleri ve dolaylı konuşmaların mecazlarını kavrayışlarında, gerçek anlamların analizi hususunda olduğu gibi psikolojik sürecin işlenişinde zamansal bir gecikme olmamaktadır (Gibbs, 1992, ss. 584-586). Dolayısı ile bunun aşına olmak ve olmamakla ilgili bir durum olduğu hususu öne çıkar. Aşına olunan bir metafor kolayca bilindik anlamı ile anlaşılır, aşına olunmayan bir metafor ise bağlamı çerçevesinde bir anlama işaret eder. Bu teori, sanat alanında gerçeklikle ilişkinin kolaylıkla kurulabildiği çalışmaları hatırlatır. Tsang'ın *Kim Yaptı? Yine!* isimli çalışmasında, insanların

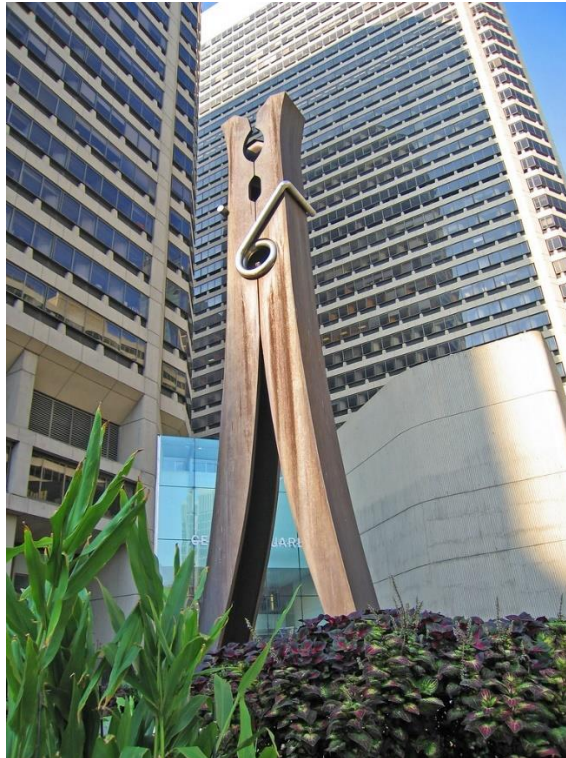
oluşturduğu kurumlar, bu kurumlara verilen görevler ve bireyin kendi sorumluluğunu başkasına aktararak suçlaması gibi konuların ele alındığı kolayca okunabilir. Figürlerin ve duyguların açık ifadesi çalışmanın anlamının oluşumunu kolaylaştırır bir etki yaratmaktadır. Figürler ve duyguların açık ifade edilmediği durumlarda ise sanatçının belirlemiş ve ifade etmiş olduğu kavramsal kapsama bağlı kalınma eğilimi vardır.



Görsel 3. Johnson Tsang, Kim Yaptı? Yine! /Who Did it? Again! 2014, Porselen. Erişim Tarihi: 29.11.2024. <https://tinyurl.com/26a7zsm5>

Metaforun etkileşim teorisi bir dördüncü görüş olarak yer alır. Bu teoride metaforu anlamak bir benzerlik yaratır. Fakat oluşan anlam veya benzerlik ilişkisinin, metaforu oluşturan terimlerin arasında önceden var olan ancak fark edilmeyen yönlerini vurgulamaz (Black'den akt. Gibbs, 1992, s. 587). Yeni anlamlar, dikkatin anlamın marjinal yönlerine kaydırılmasının ya da şeylerin rastlantısal özelliklerinin vurgulanmasının bir sonucu olarak değil, bir metafordaki terimlerin etkileşimi ile mümkün hale gelir. En azından bazı metaforlar potansiyel fakat gerçekleşmemiş çağrışımların gerçekleşmesinden ziyade yeni çağrışım çerçevelerinin yaratılmasını içerir (Ricoeur'dan akt. Gibbs, 1992, s. 587). Örneğin hem zaman hem de para ayrı ayrı birimler halinde ölçülebilir olmak özelliğini paylaşır. "*Zaman paradır* dilsel metaforunun anlamı, yalnızca zamanın ve paranın ortak paylaşımı gibi özelliklerin ve ilişkilerin listesi tarafından üretilmez. Bunun yerine metaforun anlamı, para alanından gelen bütün bir *gösterimler sisteminin*, zaman alanından gelen ima sistemiyle

etkileşime girdiği düşünce süreçlerine bağlıdır” (Gibbs, 1992, s. 587). Arnheim (2021) fiziksel nesnelere ve eylemlerle etkileşimin sonucunda oluşan deneyime ilişkin bilginin, genelde tüm insanlar tarafından kavramsal olan nesne ve eylemler üzerine fazla düşünülmeden aktarıldığını belirtir. “Bir sürprizin büyüklüğüyle balığın büyüklüğü aynı jest ile betimlenir ve görüşlerin çatışmasıyla otomobillerin çarpışması aynı biçimde anlatılır” (s.138). Bu teoride iki kavramsal alanın birbirine yansıtılması söz konusudur. İki alan arasında ortaya çıkan benzerliklerin sonucunda ima edilen metafor ile bir yorumlama ürünü olarak anlam veya anlamlara ulaşılır. Bu teoride metaforun anlaşılmasında açık uçlu sonuçlar mümkün olmaktadır. Metaforlar yapıları gereği belirsiz olduğundan ve çok anlamlı sonuçlar üretebildiğinden kesin yorumlara ulaşan kabul edilebilir kararları vermek mümkün olmamaktadır (Gibbs, 1992, ss.587-588). Oldenburg’un, *Çamaşır Mandalı* çalışması büyüklük ile ilgili benzeşime sanat alanından örnek olarak verilebilir. Mimari açıdan alabildiğine yükselen yapıların büyüklüğü ile gündelik, basit, küçük bir nesne olan çamaşır mandalının imgesel temsilinin oldukça büyük biçimde kamusal alana yerleştirilmesi ile bu büyüklük etkileşimi sağlanmış olur.



Görsel 4. Claes Oldenburg, *Çamaşır Mandalı /Clothespin*, 1976, Paslanmaz ve corten çelik, 14m, Philadelphia, USA. Erişim tarihi: 29.11.2024. <https://tinyurl.com/yc72r3rs>

Kavramsal Metafor kuramına, Lakoff ve Johnson öncülük eder. Buna göre metaforun sadece söz sanatı değil düşünce ve zihinsel süreçleri de etkileyen ve şekillendiren bir yapı olduğu

savunulur. Burada metafor *kaynak* alanın *hedef* alana aktarımı şeklinde, *somutun soyuta* aktarılması biçiminde gerçekleşir. İfade edilen somutluk yaşam deneyimlerimizi kapsar. Dolayısıyla kavramsal metaforlar soyut düşünceler arasında gerçekleşir. Örnek olarak zaman akıp gidiyor ifadesi, vakit nakittir kavramsal metaforuna dayanır. Bu insanın yaşam deneyimi sürecinde öğrendiği bir kavramsal yapıdır (İspirli, 2021, ss. 37-39). Deneyimin sanat alanında metafor olarak yansıdığı bir çalışmaya, *Guernica* örnek verilebilir. Picasso, *Guernica* isimli tablosuna, savaşın yarattığı acı ve yıkım duygusunu, sanatın biçimi bozabilen dilini kullanarak yansıtmıştır. Mekânın, insanların ve hayvanların parçalanması, acı dolu sahneler, siyah ve beyaz arasındaki tonlarla karamsar, çaresiz, umutsuz ve korku dolu bir ortam yaratılır. Bu imgeler ve duygular savaş alanında kazanılabilecek deneyimin oluşturacağı imge ve duyguların benzerliğidir. Tablonun ölçü olarak büyüklüğü savaşın ve yaşanan duyguların büyüklüğü ile etkileşir.



Görsel 5. Pablo Picasso, *Guernica*, 1937, Tuval üzerine yağlı boya, 3,5x7,7m, Reina Sofia Müzesi, Madrid. Erişim tarihi: 02.12.2024. <https://tinyurl.com/ywa45uyb>

Lakof ve Johnson (2015) geliştirdikleri metafor teorisinde, bu alana en büyük katkıları metaforik ifadenin sadece dilde kullanılmasından öte, düşünce ve eylemlerimizde de bulunduğu, hatta kavramsal sistemimizin metafor tarafından şekillendiği yönünde olmuştur. Bu durum metaforun tanımının, *bir şeyin başka bir şey üzerinden anlaşılması ve tecrübe edilmesi* olarak genişlemesi ile mümkün olmuştur. Anlama ve tecrübe, algıladığımız ve tanımladığımız her şeyi kapsamaktadır. Dolayısıyla “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” (ss. 27-28). Günlük yaşantıda kavram sistemimizi sorgulamayız. Bunlar daha önceden edindiğimiz,

farkında olmadığımız dilsel kalıplarla şekillenmiş kendiliğinden ifade bulan yapılardır. Bu konuya açıklık getirmek için Lakoff ve Johnson (2015) *Tartışma savaştır* metaforunu örnek olarak verir. Bu temel metafor günlük yaşantıda şu şekilde ifadelerin oluşmasına imkân sağlar.

TARTIŞMA SAVAŞTIR
İddialarımız savunulamaz.
Eleştirileri doğrudan hedefini buldu.
Argümanımı yerle bir ettim.
Onunla asla bir tartışmada galip gelemedim.
Kabul etmiyor musun? O zaman, ateş!
Bu stratejiyi kullanırsan, o seni bitirecek.
Argümanlarımla hepsini tahrir etti. (s.28)

Savaş kaynak alanı ile ilişkili alanda yer alan kavramlar, tartışma kavramına taşınır. Bu taşıma kavramsal sistemimizde tartışma ile ilişkili olan diğer tüm ifade biçimlerine de yansır. Bu yansıma anlamda ve dilde genişlemeye ve çeşitliliğe sebep olur. Diğer taraftan bir şeyleri kavramada ve yansıtmada da bir biçim oluşturur. *Tartışma savaştır* metaforunun oluşturduğu biçim, yaşadığımız kültürü şekillendirir ve eylemlerimize yapı kazandırır. Tartışmanın savaş olmadığı bir durumun nasıl olabileceğini Lakoff ve Johnson (2015) şu şekilde ifade eder:

Tartışmaların savaş terimleriyle görülmediği bir kültür tahayyül etmeyi deneyin, orada hiç kimse kazanamaz veya kaybetmez, orada hücum etmenin yahut savunmanın, ilerlemenin veyahut geri çekilmenin hiç manası yoktur. Tartışmanın dans olarak görüldüğü bir kültür tahayyül edin, katılımcılar icracılar olarak görülür ve amaç dengeli ve estetik bakımdan arzu edilir tarzda icrada bulunmaktadır. Böyle bir kültürde, insanlar argümanları farklı biçimde görür, farklı biçimde tecrübe eder, farklı biçimde icra eder ve onlar hakkında farklı biçimde konuşurlar. Fakat *biz* muhtemelen onları hiçbir şekilde tartışan insanlar olarak görmeyiz: Onlar gerçekten farklı bir şey yapıyordur Onların yapmakta olduğu şeyi “tartışma” olarak adlandırmak tuhaf olurdu. Muhtemelen onların kültürü ve bizimkisi arasındaki bu farklılığı tasvir etmenin en tarafsız yolu, bizim savaş terimleriyle yapıya kavuşmuş bir söylem formuna sahip olduğumuz ve onların dans terimleriyle yapıya kavuşmuş bir söylem formuna sahip olduklarını öne sürmek olacaktır. (s.29)

Lakoff ve Johnson’ın (2015) üzerinde durduğu diğer bir nokta da bir şeyi başka bir şey üzerinden kavrarırken, (tartışmanın savaşa ait kavramlarla ifade edilmesinde olduğu gibi) sistematik bir düzenin olduğu ve bu düzende aslında kavramlarla ilgili diğer boyutların gözden kaçtığıdır. Tartışma savaş olarak görüldüğünde tartışmaya ilişkin ortak noktalara dikkat edilmez. Burada gerçekleşen, metaforun yapısal özelliğine bağlı olarak *bağlamın* dışında bulunanların göz ardı edilmesi durumunun tecrübelerimizde de geçerli olduğudur. “Sizinle tartışan kişi karşılıklı anlama çabasında, size zamanını, değerli bir malını veren biri olarak görülebilir, fakat çatışma boyutlarına daldığımızda, tartışmanın ortak boyutlarını genellikle gözden geçiririz” (s.35). Metafor olarak ifade edilenin oluşturduğu biçim, hareket, olduğu yer ve etkisi gibi durumlar, ifade edilmek istenen doğrultusunda gerçekleştiğinden, bu doğrultunun dışında kalanlar göz ardı edilmiş olur.

Kavram, eylem ve dil yapılanmasına bütüncül bir bakış açısıyla yaklaşılması ve değerlendirilmesi gerekmektedir. “Bizim için önemli olan kavramların birçoğu ya soyut olduğu ya da tecrübelerimizde çok belirgin olmadıkları (duygular, düşünceler, zaman vb.) için, onları daha açık terimlerde anlattığımız (uzay/mekân yönelimleri, nesnelere vb.) diğer kavramlar aracılığıyla kavramaya ihtiyaç duyarız” (Lakoff ve Johnson, 2015, s.158). Bu doğrultuda metafor; yönelim metaforları, ontolojik metaforlar ve yapı metaforları olarak üçe ayrılır.

Lakoff ve Johnson (2015) yönelim metaforlarının, uzay-mekân ilişkisi ile ilgili olduğunu belirtir. Çevremizi ve bulunduğumuz yeri algılar ve bu doğrultuda konumuzu belirleriz. Yukarı-aşağı, ön-arka, içeri-dışarı gibi ilişkiler bu konumlanmanın çevresinde oluşur. Bu oluşumlar deneyimlerimizdir ve bir biçime sahiptir. Bu deneyimler, *iyi olan yukarıdadır* ve *kötü olan aşağıdadır* biçiminde oluşan bir metaforik yapılanmada, iyi olan şeyler ve kötü olan şeylerle ilgili konuşma biçimimizi etkiler. “Bu işinde *üstesinden* geldik, Geçen sene *zirveye* ulaştık, fakat o zamandan beri her şey *başsağdı* gidiyor. İşler en *alçak* seviyede. *Yüksek* kalitede iş yapar” (s. 43) gibi örnekler verilebilir. Deneyimlerle temellenen metaforlar, bu nedenle içinde buldukları kültüre de bağlıdır. Bir metaforun yöneliminin nasıl olacağı kültürden kültüre farklılıklar oluşturabilir.

Deneyimlerimizin fiziksel nesnelere ilişkisi ontolojik metaforları oluşturur. Bu nesnel ilişki kapsamına kendi bedenimizde dahil olur. Hatta öyle ki tüm süreç zihnin konumlandığı noktadan bedene ve oradan da dışarı doğru yönelen metaforik ağların oluşumu gibidir.

Tecrübelerimizi fiziksel nesnelere ve tözlere göre kavrayışımız bize tecrübemizin unsurlarını ayırtma ve onları somut entite⁵ler olarak veya tek biçimli tözler olarak ele alma imkânı sağlar. Bir kere tecrübelerimizi entiteler ve tözler olarak tanıyabilirsek, onlar hakkında konuşabilir, onları kategorize edebilir, gruplayabilir ve niceliklerini belirleyebiliriz ve bu şekilde onlar hakkında düşünebiliriz. (Lakoff ve Johnson, 2015, s.54)

Deneyimlerimizi entite olarak belirttiğimiz ve bunun üzerine düşünebilme imkânı oluşturduğumuzda o oranda çeşitlenen bir ontolojik metafor kapsamı oluşur. Örnek olarak “Enflasyonu bir entite olarak görmek bize ona atıfta bulunma, onu rakamlarla ifade etme, onun belirli bir boyutunu teşhis etme, onu bir neden olarak görme, ona göre eylemde bulunma ve hatta muhtemelen onu anladığımızı inanma imkânı sağlar” (Lakoff ve Johnson,

⁵ Entité: “Kendi başına var olan şey (veya varlık). Bir varlığın veya bir şeyin özünün kurucu özellikleri kümesi. Bir sembolün neyi ifade ettiği. Kendi bireyselliğine sahip bir varlık olarak kabul edilen şey” (fr.wiktioaire, ty.).

2015, s.55). Enflasyonu kişileştirerek, insani nitelikler üzerinden de değerlendirmemize imkân verir. Onu düşmanca duyguların oluştuğu bir alana alırız ve bu yolla metafor oluştururuz. Böylece enflasyon kötü, zarar veren, istenmeyen olarak kolayca nitelenir.

Yapı metaforlarında ise kavramsal yapılardan söz etmek mümkündür. *Teoriler binalardır* gibi bir metaforik yapılanma teorilere ilişkin binaya ait özellikler (yapı, temel) ile konuşmaya imkân verir (Lakoff ve Johnson, 2015, s.87). Metaforun kavramsal yapımızı oluşturduğu bu biçimleri “faaliyette bulunma tarzımızda, tecrübelerimizi kavramsallaştırma tarzımızda ve konuşma tarzımızda nasıl bir kuşatıcı etkisinin olduğunu” (Lakoff ve Johnson, 2015, s.158) görmüş oluruz.

Metaforlar yaşantıya eklenme biçimlerine göre ölü metafor ve canlı metafor olarak da anılırlar. Draaisma (2014) insan ürünü olan şeylerin zamanla yıpranması gibi metaforlarında zamanla bu gibi değişimlere uğradığını belirtir. Metaforun etkileşimini kurduğu iki alan arasındaki bağ zayıflayabilir ya da yok olabilir. Bu durum metaforun ölü metafor olarak anılmasına neden olur. Bu metaforlar gündelik dilde düz ifade haline gelirler (s.33).

Örneğin, “kafayı yemek” metaforu insan hareketlerini betimlemedeki canlılığını yitirmiş ve nihayet bir ölü metafor halinde kemikleşmiştir. (İşin tuhaf tarafı, böyle bir metafor, “bilgisayar kafayı yedi” metaforunda olduğu gibi, bir makineye uygulandığında muhteşem biçimde yeniden dirilmiştir). [...] Burada etkileşim süreci de tıkanır: Metaforik atık “bir fikre karşılık iki fikir” vermez olmuş, düz bir ifade haline gelmiştir. (Draaisma, 2014, s.33)

Bu bölümde metaforun terim olarak nasıl oluştuğu, taşıdığı anlamın ve kapsamının tarihsel süreçte nasıl genişlediğine ilişkin açıklamalarda bulunulmaya çalışılmıştır. Retorik bir ifade biçimi olarak tanımlandığı antik dönemden günümüze gelen süreçte kavram, sadece dilsel olarak değil birçok bilim alanının araştırma konusu olarak değerlendirildiği bir alana evrilmiştir. Bir şeyi algılamak, anlamlandırırken ya da ifade ederken onu başka bir şeyle yapılandırmak kavramda ve ifadede ortaya koyulanı çeşitleyen ve zenginleştiren bir oluşum kazandırmıştır. Metaforun oluşturulma biçimi onu kavramsal dönüşümlerin kaynağı yapar. Yan yana gelemeyecek nesnelere birbirinin yerine geçer, soyut olan somut bir bedene kavuşur. İnsanın düşünce ve eylemini anlama ve kendini varlıksal olarak kavrama çabasında metafor önemli bir araştırma konusu olarak öne çıkar. Bu doğrultuda izleyen bölümlerde metaforun anlamlandırma süreci olarak felsefe de nasıl yer bulduğuna yer verilecektir.

1.1. Metafor ve Anlamlandırma

Metafor, yani *bir şeyin başka bir şey olduğu iddiası*, metaforu oluşturan şeylerin gerçeklikteki nitelikleri ile karşılaştırıldığında elbette ki sadece bir yargıdır. Ancak metaforun dile ve yaşantıya dahil oluşu onun bu özelliğini gizler. Bu dahil oluşun yarattığı gizlilik, mitolojik anlatılardan beri süregelen bir aktarım olduğundan, zaten hakikatle ilişkisi yaşantının günlük akışı içinde sorgulanmaz. Ancak üzerine odaklanmak gerektiğinde, bir şeyin başka bir şey olduğu iddiası, şeylerin hakikati üzerine düşünmeye yol açtığına, benzerlik ve farkın ilişkisi üzerine düşünceyi hem eğitir hem de hakikate dair bir şeyleri yakalamak, duyumsamak ya da kavramak yolunda etki eder. Bu durumda etkili ve ikna edici bir metafor haz ve onaylama yaratır.

Bu kısımda bazı düşünürlerin metafor hakkında görüşlerine yer verilecektir. Sözlü aktarımın etkili olması gerektiğinde mecazlara başvurulduğu daha evvel belirtilmişti. Bunun neden önemli olduğunu Aristoteles şu şekilde açıklar:

Sözcükler düşünceleri dile getirir, dolayısıyla yeni düşünceleri kavramamızı mümkün kılan sözcükler en hoşumuza gidenler olacaktır. Yabancı sözcüklerse şaşırtır bizi; sıradan sözcükler zaten bildiğimiz şeyleri iletir bize; yeni bir şeyiyse en iyi bir eğretilmeden edinebiliriz. Şair yaşlılığa kuru sap dediğinde, yitmiş tazelik gibi genel bir kavram yoluyla bize yeni bir düşünce, yeni bir olgu iletir, her iki şeyce de ortaktır bu. [...] O zaman anlıyoruz ki, hem konuşma hem de uslamlama, yeni bir düşünceyi bize anında kavradıkları oranda parlak oluyor. Bu nedenle insanlar apaçık kanıtlara (“apaçık” sözcüğünü herkesçe bilinen, araştırmaya gerek olmayan şeyler için kullanıyorum), ya da duyduğumuz anda bizi şaşırtan kanıtlara değil de, taşıdıkları bilgiyi, bizim zaten bildiğimiz bir şey olmamak koşuluyla, bize duyar duymaz ileten, ya da aklın eremediği kanıtlara fazla ilgi duyar. (Aristoteles, 2023, ss. 184-185)

Vernant (2017), batı düşüncesinin temelini Yunan Mitlerinin oluşturduğunu ve bu mitlerin şu şekilde bir karşıtlık içinde var olduğunu belirtir: Bu geleneğe göre “mitsel olan, kendisi olmayan bir şeyle, bir yandan gerçekle (mit kurgudur), ardından akılcı olanla (mit saçmadır) ikili bir karşıtlık bağıntısı içinde tanımlanır” (s. 233). Mit gerçeğe karşı kurgu ve akılcı olana karşı saçma olarak gelişse de bu gelişimi heyecan uyandıran, geleneğe bağlayan, güçlü anlatılar oluşturmuştur. Bu anlatılar akıcılık ve kurallı bir bütünlük oluşturur. “Çünkü tam olarak anlatı çizgisel bir zamanda akar, bir anlatı bir başlangıç durumu ile anlatsal söylem boyunca bunun dönüşmesini içerir; bu değişiklik “eyleyenler” ya da “öznel” tarafından gösterilen “edimler” aracılığıyla olup biter” (s. 292). Edimler akış içinde gerçekleşen sıralı anlatıma imkân verir. Bu “sözlü gelenekten çeşitli yazılı yazın türlerine geçiştir. Bu dönüşüm mitin Yunanistan’daki konumunu [...] büyük ölçüde etkilemiştir” (s. 235).

Yazı öncesi dönemde oluşan mitolojilerle şekillenen aktarım, sözel-işitsel dildir. Aktarım, yazının gelişimi ile yazısal-görsel biçime dönüşmüştür. Bu dönüşüm yazının kalıcılığı dolayısıyla aktarılmak istenilen düşüncelerin düzenlenmesi ihtiyacını doğurmuştur. Bu sürecin sistematik düşüncenin gelişmesini sağladığı düşünülebilir. Mitlerden sistematik düşünceye geçerken metaforların rolünün değişmediği hatta mitosların “motive edici ve ikna potansiyeli olan bir güç” (Ak, 2018, s.440) olarak taşıdıkları etkiyi metaforlara aktardığı söylenebilir. Düşüncelerin düzenlenmesi ve etkili hale getirilerek yazıya dökülmesi ise bellek ve hatırlama ile ilişkilidir. Platon bu ilişkiyi şu şekilde ifade eder:

Sokrates'te gerçek bilgi söz sanatıyla değil diyalektik ile ortaya çıkar. Diyalektikçinin yöntemi ile yazı arasında bir gerilim oluşur. Sokrates'in yazının değerini tayin ettiği Theuth mitosu burada devreye girer. Theuth yazıyı bulan tanrıdır. Bir gün Theuth kralın karşısına çıkıp bulduğu sanatları halka tanıtmak istediğini söyler. Yazı sayesinde insanların daha bilgili ve geçmişe hatırlamaya yetili olacaklarını anlatır. Bellek için ilaç bulunduğunu iddia etmektedir. Kral ise yazının aksine belleği zayıflatacağını düşünür. “Yazıya güvindikleri için, etraflarındaki şeyleri içerden kendi kendilerine hatırlayacakları yerde, dışarıdan, kargacık burgacık izler sayesinde hatırlamaya çalışacaklar. O halde sen bellek için değil, hatırlama için bir ilaç buldun. (Platon'dan akt. Ak, 2018, s. 446)

Yazıda, hatırlama ve düzenleme işlevinin öne çıkması belleğin yapısı dolayısıyladır. “Bellek, toplama, kaydetme ve geri çağırma işlevlerini yaparken iki önemli olguyu beraberinde getirmektedir: Hatırlama ve unutma” (Levent, 2023, s.330). Hatırlanan şeylerde her durum ve olay olduğu gibi yazıya aktarılamayacağından, yazıya aktarım bir sıralama, düzenleme, eksiltme ve gerekirse yeniden oluşturma gerektirir. Düzenleme öncesinde kendiliğinden, düzenleme sırasında düşüncenin odağı kaynaklı unutma gerçekleşebilir. “Bellekle birebir ilişkili olan hatırlama ve unutma pratikleri, bireysel seçimlerin sonucu” (Freud'an ak. Çalpak, 2012, s.34) olarak oluşur. Dolayısıyla yazıya aktarılan anlatılarda öznel süreçler etkilidir. Platon, kendi kendine hatırlamamanın belleğin kullanımını zayıflatacağını belirtir. Belleğin kullanımının zayıflaması, hatırlanması gereken şeylerde yer alan öznel deneyimin ve bağlamın göz ardı edilmesi anlamına da gelir. Yazının içerden değil de dışardan gerçekleşen bir yönlendirme ile hatırlatma oluşturmaya, öznel deneyimin dahil olmadığı, yazının başkası tarafından belirlenmiş olan içeriği ile sınırlı olarak etkin olacağı anlamına gelir.

Yazısal-görsel hatırlamaya, yazılmış olanlar belli bir bağlamda önceden belirlenmiş ve hazır olarak sunulur. Yazının görünen nesnel sunumu, düşüncenin ve bilginin aktarımında sürekliliğin oluşumunu sağlar. Bu sayede binlerce yıl önce yazılanları içinde bulunduğumuz zamana taşıyarak onu günümüzün bakışının ve anlayışının metaforu üzerinden tekrar değerlendiririz.

Mitostan yazıya dönüşen süreçte düşünmenin aldığı sistematik biçim, ifade edilmesi gereken kavramlara, yeni belirlenimlere ve tanımlamalara ihtiyaç duymuştur. Metafor, kavram olarak onlardan biridir. Taşıdığı anlam, kullanıldığı alan ve etki biçimi olarak antik dönemden günümüze kadar tartışılan bir konu olmuştur. “Platon her ne kadar retorik bir terim olan metafor kavramını kullanmamış ve kavramı benzerlik belirten diğer kavramlardan ayırmamış, olsa da (Pender’den akt. Küçük, 2016, s.5) bu konuya değinen ilk filozoflardandır. “Eserlerinin çoğunda metafor kullanmayı sofistlere yakıştırmamasına ve eleştirmesine rağmen, felsefesinin özünü anlattığı pek çok kritik noktada veya bir çıkmazla (aporia) (Devlet 487e- 488a) karşılaştığında metaforlara başvurmuştur” (Yılmaz, 2007, s.23).

Bu aşamada Platon’un *güneş metaforu*, metaforun nasıl oluştuğu, kabul aldığı ve dönüşerek değişmez bir hakikat olarak kavramsal sistemimize yerleştiğine dair iyi bir örnek olacaktır. Platon’un *Devlet* isimli kitabında iyi bir yönetimin, devletin ve toplumsal düzenin nasıl olması gerektiğine ilişkin bilgiyi, bir toplantı çerçevesinde çoğunlukla Sokrates’i merkeze alarak, onun ağzından gerçekleşen bir karşılıklı konuşma şeklinde aktarılır. Bu ideal çerçeve dolayısıyla Devlet ilk ütopyalar arasında yer alır. Devlet’in 6. bölümünde Platon (2000), devletin başına kimlerin gelmesi gerektiğini, filozofların niteliklerini, devlet ve halk ile ilişkileri gibi durumları anlattıktan sonra, “bu kadar önemli şeyler konuşulurken, en kesin doğruluğa ulaştırmayan bir yolla yetinilemez. Çünkü eksik araçla doğru ölçüye varılamaz. Bununla beraber, kimi insanlar bulunanla hemen yetinir, araştırmaları ileri götürmeyi gerekli saymazlar” der (s.175). Araştırmaların ulaşması gereken en yüksek noktayı ise şu şekilde açıklar: “En yüksek bilimin konusu, iyinin ta kendisi, ideasıdır. Doğruluk ve bütün öteki değerler, insanı iyiye götürürlerse yararlı olabilirler. [...] bu iyi dediğimiz şeyin ne olduğunu kesin olarak bilmiyoruz” (s.175). Platon iyinin ne olduğunu bilemiyor isek, bildiğimiz diğer şeylerin de işe yaramayacağını belirtir ve iyinin araştırmasına başlar. Konuyu bir benzerlik ilişkisi kurarak anlatabileceğini aktarır. “Size iyinin bir dalını, ona çok benzeyen bir eşini, kendi görüşüme göre anlatabilirim” der (s.177). Platon, görme duyusunu diğer duylardan ayırarak ne kadar güçlü olursa olsun ışığa ihtiyaç duyduğunu, onun aracılığıyla görme eyleminin gerçekleştirildiğini aktarır. Bu aracının yani ışığın kaynağının Güneş Tanrısı’nın elinde olduğunu belirtir ve böylece onu yüceltmış olur. Güneş ve göz arasında yakınlık kurar. İyi ve güneş arasında ise şu şekilde metafor oluşturur. “İyinin doğurduğunu söylediğim varlık güneştir. İyi, onu kendine eş olarak yaratmıştır. Görünen dünyada, göz ve görünen

nesnelere için *güneş* neyse, kavranan dünyada da *iyi*, düşünce ve düşünülen şeyler için odur” (s.179). Gün ışığının her şeyi aydınlattığını, nesnelere, renkleri, şeyleri görmemizin gece aydınlığına kıyasla da net olduğunu, bu nedenle algının yarım yamalak değil tam olarak gerçekleştirildiğini belirtir. Bu doğrultuda oluşan iyi ideasını şu şekilde açıklar:

Nesnelere, gerçekliğini, kafaya da bilme gücünü veren bu iyi ideasıdır. Bunu iyi bil. Bilinen şeyler olarak gerçeğin ve bilimin kaynağı odur. Ama, bilim ve gerçek ne kadar güzel olurlarsa olsunlar, şuna inan ki, iyi ideası onlardan ayrı, onların çok üstündedir. Görünen dünyada ışığın ve gözün güneşle yakınlığı olduğunu düşünmek doğru, ama onları güneş saymak yanlış olduğu gibi, kavranan dünyada da bilim ve gerçeği yakın saymak doğru, ama onları iyinin ta kendisi saymak yanlıştır. İyinin yeri elbette ikisinin de üstünde, çok yükseklerdedir. (Platon, 2000, s.179)

İyi neye benzemektedir? Bunu da yine güneş ile kurduğu benzerlik ilişkisi ile açıklar Platon (2000), “Güneş, görünen nesnelere yalnız görülme özelliğini sağlamakla kalmaz. Kendisi gelmeden onları dünyaya getirir, büyütür, besler” (s.180). Bu görünen dünyadadır ve ispat açısından gerçekliği açıktır. Bu nedenle bilinen şeylerde böyledir. “Bilinme özelliğini iyiden alırlar. Bundan başka iç ve dış varlıklarını da ona borçludurlar. Böyleyken iyi hiç de bir varlık değildir. Varlıktan çok daha parlak, çok daha güçlü bir şeydir” (s.180). Platon yapılan alıntılardan da izlendiği gibi metafora ilişkin doğrudan terimsel bir ifadede bulunmaz ancak *iyi güneştir* metaforu üzerinden iyiye ilişkin açıklamasını güneşin varlığı, özellikleri ve etkileri üzerinden aktarır. Platon’un iyinin yerini çok yükseklerde belirlemesine rağmen bu metafor, zamanla olduğu gibi benimsenir. İyiye ilişkin yapılan bu açıklama doğal olarak kötü olanı onun karşısına yerleştirir. Güneşin iyiyi tanımlayan özelliklerinin aksi olan özellikler, kötüyü tanımlar hale gelir. Hatta öyle ki artık güneş tamamen unutulur fakat iyi ve kötüye ilişkin tanımlanmış özellikler kalır. Bakacak (2015) bu duruma ilişkin şu değerlendirmede bulunur:

Platon’un güneş metaforu, varlığın ışığa düşen ve karanlıkta kalan yanları bakımından bir ayrımı gündeme getirmekte ve hakikati ontolojik olarak buna göre kurgulamaktadır. Ancak Platon, takiben, iyi ideasını –onu yapılandıran güneşi menzilden çekerek- doğruluğun ölçütü haline getirir ve kötü olanı ontolojik konumundan sıyrıp, geçici ve ölümlü olanın doğasına havale eder ki bu metaforun kaderi ve siyaset felsefesi geleneği bakımından belirleyici olmuştur. (Bakacak, 2015, s.230)

Platonun güneş metaforu, metaforik ilişkilendirmenin nasıl oluştuğu ve kavramsal sistemimize yerleştiği, dönüştüğü, kalıcılaştığı ve bir hakikat olarak yaşamın her alanına yerleştiğine ilişkin etkili bir örnek oluşturmaktadır.

Bu kültürel metaforik yerleşimin sanat alanındaki ifadesinin örneği olarak Michelangelo’nun *Güneş, Ay ve Bitkilerin Yaratılışı* isimli freski verilebilir. Michelangelo, Sistina Şapeli tavanına altı günde gerçekleşen yaratılış mitolojisinin üçüncü ve dördüncü

günü tasvir eder. Toprak, bitkiler ve ışık kaynakları olan güneş ile ayın yaratılışı yer alır. Tasvirde sağ tarafta Tanrı güneşe ve aya hükmederek onları yörüngelerine gönderir. Tanrı sol tarafta da bitkileri topraktan güneşin etkileri ile çıkarır. Güneş figürleri ve bitkileri aydınlatır ve görünür hale getirir. Tanrı'nın yönü de güneşe, aydınlık olana, görünür olanlara döndür. Ay karanlığı cılız ışığıyla aydınlatmakta ve figürler gölgede kalmaktadır. Mitolojide Tanrı yarattıklarının iyi olduğuna karar verip bir sonraki yaratıma devam eder. Böylece iyi olan güneş yaratımı desteklemiş ve Tanrı'nın onayını almıştır.



Görsel 6. Michelangelo, Güneş, Ay ve Bitkilerin Yaratılışı/ Creation of the Sun, Moon, and Plants, 1511, fresko, 280x570cm, Sistine Şapeli. Erişim tarihi: 27.11.2024. <https://tinyurl.com/yu8tuvyj>

Platon, metaforu sanata yaklaşımı sebebiyle yanıltıcı olarak kabul eder. Sanatları, ideaların taklidinin taklidi olarak değerlendirir. Dolayısıyla dünya ideaların bir taklididir ve sanatlarda taklit olan dünyanın taklidi olmuş olur. Platon, şiir gibi sanatları heyecan yaratarak insanı yanlış yönlendirebilen yoldan çıkarıcılar olarak değerlendirdiği için ideal olanı kurguladığı Devlet'te yer bulmasını uygun görmez. Şiiri oluşturan biçimlerden biri olan metaforda bundan payını alır. Platon'a göre şiir mimesis⁶'tir, gerçeklikten uzaklaştırır, duyguları hareketlendirir ve heyecan uyandırarak yanlış yola sevk eder. Bu nedenle kontrol altında tutulmalıdır. Buna karşın Aristoteles'te duygular göz ardı edilmez tam aksine duygusal tepkilere yol açan sanatlar, şiir gibi heyecana yol açarak katarsis⁷'e sebep olabilirler ve bu

⁶ Mimesis: "Sanatın doğayı taklit etmeyi amaçladığını, sanatın özünün taklitte bulunduğunu, sanatta, gerçek dünyanın bir taklidi olan düşsel ya da imgesel bir dünya yaratıldığını savunan sanat görüşü" (Cevizci, 1999, s.597).

⁷ Katarsis: Köken olarak Yunanca'ya dayanan kelime "arınma" anlamına gelmektedir. Aristoteles, Poetika'nın altıncı bölümünde katarsise şu şekilde yer verir: "Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemektir (katarsis)" (Aristoteles, 2004, s. 22). Doğanın taklidi (mimesis) olan sanatlar,

iyi bir şey olabilir. Bu yol ile farklı duyguların araştırması yapılabilir ve bu duygular arasında bir ayırım ve sınıflandırma yoluna gidilebilir (Cebeci, 2019, ss.15-17). Aristoteles dolayısıyla mimesise farklı yaklaşır, “mimesis, bir şeyin tesadüfi veya başka bir şekilde salt taklidi değil, başka bir şeyi temsil etmek için bir şeyin kasıtlı olarak yaratılmasıdır. Bu şekilde tanımlanan mimesis ile metafor arasında doğrudan bir paralellik vardır” (Simms’den akt. Şen, 2023, s.112). Buna göre mimesis, taklit değil her seferinde tekrar ve tekrar ortaya çıkan bir yeniden oluşturmadır. Bu bakış açısıyla Aristoteles metafor kullanımını onaylamış hatta iyi metafor oluşturmanın bir yetenek olduğunu belirtmiştir. “Bu başkalarından öğrenilmeyen bir şeydir ve büyük doğal yetenekliliğin bir belirtisidir; çünkü metaforu başarıyla kullanma yeteneği benzerliklerin sezildiğini gösteren bir işaretidir” (Aristoteles’ten akt. Cebeci, 2019, s.16). Aristoteles imgelemi de dahil ettiği görme algısının, insanlar üzerinde daha etkili ve inandırıcı etki yarattığını düşünür. Bu nedenle metaforun kavranmasında görmeyi teşvik eder:

Aristoteles için “görmek” “düşünmek”ten daha kolay bir şeydir. Onun için okuyucu/dinleyiciye “gözünün önüne” getir diyor. Bunun için de bir örnek veriyor: “Çimenler büyüyor”, bunu herkes söyleyebilir, belirsizdir, soyuttur ama “çimenler gülüyor” dediğimizde belli değildir, ama (ilk kez) duyulur. Kimse dinlemez. Çimen çevrede olağanüstüdür, bize somurtarak bakmayan bir insan gibidir, aksine gülerken bakar. Evet, çimen gülüyor, bunu anladık. Birinci cümle durumu doğrudan veriyor ama ikincisi eğretilemeli ifadedir. (Göttert’ten akt. İspirli, 2014, s.23)

Çimenin büyümesi düz anlamı oluşturur. Çimenin gülmesi düz anlamının dışında metafor olarak anlamı çoğaltır ve genişletir. Çimenin güldüğünü düşünmek bir görüntü oluşturur. Çimenlerin güldüğünün imgesini oluştururuz sonra gülmenin özelliği olan eylem ve duygularla çimenleri tekrar düşünürüz. Bu alışlagelmiş olandan farklı, keyifli ve ilginçtir. Çimenin gülemeyeceğini elbette biliriz fakat bunun imgelemi ve bu yaratıcı süreç, estetik olarak bizi etkilenme ve niteleme alanına sokar. Hem etkisinde kalmış oluruz hem de böyle bir şeyi düşünmenin imkânını onaylayarak önermeyi kabul etmiş oluruz.

Platon ve Aristoteles arasında metafora ilişkin yer alan görüş ayrılığı düşünce tarihi içinde iki ana hat şeklinde günümüze kadar sürmektedir. Cebeci (2019), Antik Çağ’a ait bir eser olan Rhetorica ad Herrenium’da (M.Ö. 86) metaforik ifadenin o dönem için uygunluğunun önemsendiğini, uygun olmayan metaforlara ise karşı çıktığını belirtir. Buna göre metaforun altı özelliği olmalıdır: “İfadeye canlılık kazandırma, kısalık, müstehcenden kaçınma, etkiyi büyütme, etkiyi küçültme, süsleme”dir” (s.23). Bu özellikler dışında

insana kendisi ile karşılaşma imkânı verir. İnsana haz, acı, keder gibi duyguları gösterir ve bunları deneyimlemesine olanak sağlayarak arınmalarına yol açar.

tanımlanan metaforlar uygun olmayan olarak nitelenir. Orta Çağ'a gelindiğinde ise bu çağın düşüncesinin dayandığı skolastik felsefenin temelini teoloji oluşturmaktadır. Bu nedenle en çok okunan kitap, Kutsal Kitap'tır. Dolayısıyla onun okunması ve yorumlanmasına ilişkin metafor açısından karşıt düşünceler oluşmuştur. Yazılanların anlamlandırılması aşamasında, düz anlamın ve metaforik anlamın hangisinin takip edilerek yorumlanması gerektiği hususunda fikir ayrılıkları oluşmuştur. Bu durum doğru biçimin hangisi olduğuna ilişkin görüşlerin öne sürülmesini sağlamıştır. Cebeci (2019), Augustinus'un kitabın kendi bağlamı içinde ve düz anlamlı olarak okunması gerektiğini düşündüğünü belirtirken, Thomas Aquinas'a göre "“tanrısal gerçeklik” ancak “metaforik ifadenin bilgi seviyesine yükselmesiyle” elde edilebilecektir” (ss.24-26).

Orta Çağ'ın ardından günümüze yaklaştıkça metafor hakkında farklı düşünceler oluşmaya ve aktarılmaya başlanır. Bu anlamda Bacon, zihinsel aktivitenin gerçekleştiği beyinin fonksiyonlarını üç grupta toplar. Bunlar; bellek, imgelem ve düşüncedir. Burada şiiri oluşturan alan olarak imgelem öne çıkar. Ancak bu dönemde şiir gibi metaforik yapılar “düzen bozucu” olarak nitelendirilmektedir. Fakat Bacon “alegorinin basit zihinlere örnek verme yoluyla bazı gerçekleri aktarabileceğini, ancak gelişmiş bir zihnin daha karmaşık yapılardan tatmin olacağını belirtir; bu da “şeyler arasında âdet olmayan bağlantılar kurulması (unlawful matches) yani “metafor” ile olmaktadır” (akt. Cebeci, 2019, ss.29-30). Bacon'ın metaforun yaratıcı gücünü önemseydiği ve bunu gelişmiş zihinlerin kavrayabileceği bir etkinlik olarak nitelendirerek anlam oluşumunda farklı bir konuma yerleştirdiği görülür.

Cebeci (2019), Locke'un insan zihninin işleyişi konusunda düşündüğünü belirtir. “Zihnin bir düşünceyi diğeriyle nasıl çağrışım içine soktuğunun konusunu inceler ve bu süreçte metafor, sembol ve alegorinin temel bir rol oynadığı kanaatine varır” (s.30). Böylece metafor düşünceler arasında bir bağlantı biçimi olarak yer almış olur. Metaforun bu şekilde düşünülmesi onun sadece dilsel ifadenin bir ürünü olmadığı fikrini oluşturur. Bu doğrultuda “Vico, Kant, Rousseau, Herder gibi felsefeciler “farklı biçimde de olsa özne nesne ayrımını reddederler. Bu kapsamda, metafor, dile yapılmış bir ilave unsur olmaktan çıkıp, dilin bir niteliği olarak kabul edilir. Böylece metaforik ve düz anlam ayrımı da reddedilmiş olur” (s.32). Romantikler ise metaforu bir adım daha ileriye taşırlar. Onlara göre “metafor öznenin ifade yöntemi olup, doğal görüngünün özne tarafından dönüşüme uğratılmasını temsil eden bir araçtır; bu açıdan dil tümüyle metaforik özelliktedir” (s.33). “Her iki grup da özne ve

öznenin imgelemine merkezi bir yer verir ve metaforu özneye bağlantısı kapsamında kavramsallaştırır” (Tan, 2020, s.91).

Cebeci (2019), Kant’a göre zihnin iki türlü işleyişi olduğunu belirtir. Bunlar *belirleyici muhakeme* ve *tefekkür muhakemesi* olarak ikiye ayrılır. Bu muhakemeler, “zaten mevcut bulunan kavram ile bazı temsil hallerinin tanınmasını gösterir” (s.37). Zihin belirleyici muhakeme ile yetinmez, bu nedenle tefekkür muhakemesinde de bulunur. Bu muhakeme biçimi “içinde mevcut temsil hallerinin, yeni anlam üretmelerini sağlayan yeni düzenlemeler”ni yapmaya yönelik, yaratıcı bir faaliyettir” (s.36). Tefekkür muhakemesi yani yaratıcı faaliyet, dünyayı yapılandıran bir etkiye sahiptir. Coleridge bu durumu şu şekilde ifade eder:

Dilbilimciler sözcüklerin ve sözdiziminin nesnelere doğrudan temsilcileri olduğunu düşünme hatası yapmaktadır; halbuki “sözcükler düşüncelere karşılık gelir” ve sözcüklerin yeri ve birbiri ile bağlantıları da “düşünme yasalarıyla” ve düşünen zihindeki “duygulanımlarla” ilgilidir. İmgelem, zihni metafor aracılığıyla “esnetir”. Bu açıdan bakıldığında metafor daha önce var olan bir düşüncenin kılıfı olarak görülmez; metaforun kendisi bir düşüncedir. Aslında dil metafordan arındırılmaz. Metaforlarla yaşar ve dünyayı yapılandırırız; böylece dünyayı somut biçimde algılamamız söz konusudur. (akt. Cebeci, 2019, s.57)

Heidegger’in bakış açısı ile “metafizik düşünce felsefe tarihinde Varlık yerine varolanın sorgulanması ile gerçekleşmiştir” (Demir ve Vural, 2018, s.116). Varolanın sorgulandığı bu anlayışa göre metafizik “varlığı çift kutuplu olarak tasavvur etmektedir ve bu tasavvurda düşünsel olanın duyuşal olana önceliği iddia edilmektedir. İşte metaforlar da duyuşal olandan yardım alarak düşünsel olana ulaşmaya çalışırlar ve böylece de metafizik olarak kabul edilip Heidegger sistemi içerisinde dışlanırlar” (Şen, 2023, s.65). Fakat Heidegger anlatımında *dili varlığın evi* olarak belirtir ve bu bir metafor olarak onun düşüncesinin temeli olarak görülmektedir. Varlık dil ile kendisini ortaya çıkarır, *söyleme* ile oluşur. Bu söyleme Varlığın konuşmasıdır:

Söyleme gösterme’dir (showing). Bize seslenen her şeyde, konuşulan her şeyde ve konuşulan şey hakkında bizim için değinilen her şeyde kendisini bize konuşmayla sunan/söyleyen ya da konuşulmayı bekleyen her şeyde, ama aynı zamanda, bizim kendimiz hakkında yaptığımız konuşma’da da mevcut olanın görünmesinde ve yok olanın ortalıktan kaybolmasına neden olan Gösterme hâkim olur. Söyleme, görüldükten sonra hiç de olguya ilave edilen dilbilimsel/linguistik ifade değildir; bilakis, bütün ışıltılı görümler/ortaya çıkışlar ve bütün yok oluşlar, Söyleme’yi göstermede temellenir. Söyleme, bütün mevcut varlıkların, verili mevcudiyetine özgürce girmelerini ve yok olanların da yokluğa serbestçe sürüklenişlerini mümkün kılar. (Heidegger’den, akt. Murray, 2008, s.131)

Metaforların yeni anlamların oluşumunu sağladığı dolayısıyla çeşitlilik yarattığı düşüncesi Gadamer tarafından da kabul edilir. Fakat ona göre metaforun düz anlama sahip olduğu da

göz ardı edilmemelidir. Bütün bu çeşitlilik, varlığa dair bakış açısını genişleterek ve geliştirerek yeni mümkün olasılıkları dahiline sunar. Gadamer bunu sadece dilde bir yorum olarak değerlendirmez, bu maddenin de imkânını gösterir. Ona göre de bu maddenin kendi hakkında konuşması dile gelmesi olarak kabul edilir (Şen, 2023, s.94).

Metaforun bir yüklem olgusu olduğunu belirten Ricaour (2007) metaforun ifade ile anlam kazandığını belirtir. Metafor, onu oluşturan iki farklı terim arasında bir gerilimdir. Ancak bu gerilim onun iki zıt yorumu arasında oluşur. Zıt yorumların mümkünlüğü metaforun absürd/saçma olarak yorumlanmasına izin verir (ss.65-66):

Dolayısıyla, metafor kendi başına değil, ancak bir yorum da ve bir yorum vasıtasıyla var olur. Metaforik yorum, anlamlı bir çelişkide kendini imha eden lafzi bakımdan manasız olabileceği anlamı oluşturabileceğimiz için anlam genişlemesi, kelimelere bir tür anlam çarpıtmayı empoze eden kendini-imha veya dönüşüm sürecidir. Bu sebeple, metafor lafzi olarak yorumlanan metaforik ifadedeki belirli bir tutarsızlığa bir tür karşılık olarak ortaya çıkar. (Ricaour, 2007, s.66)

Metaforik ifade bir tür benzerlik ilişkisi ortaya koyar. Ricaour (2007) bu ilişkinin birbirinden oldukça farklı olan şeyleri yan yana getirebilen planlı bir yanlışlık olduğunu belirtir. Bu yanlışlık, kategorik sınıflandırmada farklı alanlarda bulunan terimlerin mümkün olamayacağı düşünülen bir biçimde yan yana getirilerek, şimdiye kadar oluşmamış, farkına varılmayan yeni bir anlam oluşumuna sebep olmasıdır (s. 67). “Shakespeare zamandan bir dilenci olarak bahsettiğinde, bize zamanı ... olarak görmeyi, zamanı bir dilenci olarak görmeyi öğretir” (s. 68). Zaman ve dilenci terim olarak kategorik farklılıklarını aşarak bir araya gelir ve yoruma açık bir alan oluşturarak lafzi olarak mümkün olmayacak bir ifadeye dönüşür. Fakat metaforik olarak değerlendirildiğinde oluşan yeni ifade mümkün olabilecek yeni ve farklı bir yorum olarak ortaya çıkar. Zamanı dilenci biçiminde görmek yeni bir tecrübe alanına imkân verir ve bu tecrübe alanı da kavramsal olarak başka metaforik ilişkiler ve görme biçimleri oluşturur.

Varlıkların birliğini ve Varlık'ın Tekliğini daha derinlemesine takdir etmeye izin veren farklılıklardaki aynılık unsurunu bir düşünürün idrak etmesini mümkün kılan, böylelikle her bakımdan ve her açıdan daha büyük ve kapsamlı bir anlaşılabilirliği yeşerten ve muhtemelen çorak alanlarda inanılmaz bir üretkenlik fişkirtan şey işte bu metaforik düşünmenin imajinatif dehasıdır. (Murray, 2008, s.158)

Nietzsche ilk metaforun dış çevreden alınan uyarımla bir imgeye dönüşerek oluştuğunu, ikinci metaforun ise bu imgenin işaret edildiği sesle tekrar biçimlendiği hali ile oluştuğunu belirtir. Ona göre dil “varlıkların insanla” ilişkisini gösterir (akt. Yılmaz, 2007, s.73). Bu oluşumda özne ve nesne birbirinden ayrı varlıklar olarak bulunurlar. Zihne yansıyan ve zihinde biçimlenen imge, dış çevrede bulunan nesnenin eşiti değildir. Aralarında bir nedensellik ilişkisi de bulunmaz. “İki mekân arasında ancak estetik bir eylem olarak metafor

vardır. Bu da birbirinden tamamıyla farklı iki alan arasındaki bir aktarım, bir tercümedir” (akt. Yılmaz, 2007, s.76). Metaforun estetik bir eylem olarak yer alması duygu faktörünün dilsel iletişime eklendiği aralığa dair de bilgi vermektedir. Nietzsche bu doğrultuda hakikati de bir illüzyon olarak belirtir. Ona göre hakikat; “Metaforlar, metonimler, insan biçimciliklerden oluşma hareketli bir ordu, kısacası şiirsel ve retorik olarak çoğaltılmış, aktarılmış, süslenmiş ve uzun bir kullanımdan sonra sabitleşmiş, ilkeli ve bağlayıcı gelen insani bağıntılardır” (akt. Yılmaz, 2007, s.55).

Derrida’da metafor bir araştırma alanı olarak öne çıkar. Metaforun kavramlara ve felsefi söyleme etkisini araştırır. Yapısöküm ile metaforun anlam oluşumunda, dilde inşa ettiği yapıları ve etkilerini çözümlenmek, analiz etmek mümkün olabilir:

Metaforun oluşturduğu dil anlayışı, dilin has ve figüratif anlamları arasında bir ayırım yapmakta aynı zamanda gösteren/ gösterilen, söz/dil, etken/ edilgen, konuşma/ yazı, retorik/felsefe arasında yaptığı ayrımı akıl-söz-ses merkezci bir tutum sergilemektedir. Derrida, arkasında metaforun olduğu bir anlam anlayışını yerinden ederek buradalık metafiziği olarak isimlendirdiği, bir düşünce dizgesini “yapısökümüne” uğratmaktadır. (Yılmaz, 2007, s.11)

Platon’un güneş metaforunu inceleyen Derrida, bu metaforun kavrama ve felsefeye etkisini ortaya koyar. Daha önce ifade edilen hususların yanında Derrida güneşin onun ifade edildiği felsefi ortam dolayısıyla metafor olabildiğini de belirtir. Felsefenin başlamasıyla kavramların açıklanması ve aktarılması ihtiyacı doğmuş, dolayısıyla güneş metaforu oluşmuştur. Felsefe, bu doğrultuda başlayan metaforlarla şekillenen bir süreç olarak belirir. Bu durumla ilgili Gülay (2021) şu sonuca ulaşır:

Demek ki düşünce daha dile gelme, dilin ışığına çıkma ihtiyacı belirlediği anda, yani aslında başlangıçta, metafora düşer. “Eğer başlangıçtaki güneş bile doğal değilse”, diye sorar Derrida, “geriye doğal ne kalır?”. Felsefi söylemi mümkün kılan, felsefi söylemi onun dışından değil bizzat içinden belirleyen metaforizasyon süreci, böylece, metaforun bütün karakteristiğiyle felsefi bir işlem olduğunu da göstermiş olur. Demek ki başlangıçta metafor vardır. Varlık sahnesi, metaforla açılır. (s. 315)

Turbayne, metaforu oluşturan üç ana aşamanın olduğunu belirtir. Bu aşamalardan ilki bir şeyin adının başka bir şeye aktarılmasıyla alakasız ve yanlış biçimde kullanılmasıdır. İkincisi bu kullanımın kabul edilmesidir. Bu metafora dönüşme süreci olarak tanımlanabilir. Üçüncü olarak ise metaforun artık genel geçer bir olgu olduğu ve fark edilmediği, herkesin kabul ettiği uzun dönemdir. Bu metaforlar, metafor olmaktan çıkar ve düşünme biçiminin bir parçasına dönüşür, düşünceye hükmeder. Turbayne, metaforun onu oluşturanlar tarafından kurbanlaştırılarak bir mite dönüştürüldüğünü belirtir. Metaforu kullanmak ve onun tarafından kullanılmak bakımından bilim ve felsefe tarihi birçok örneği barındırmaktadır. (akt. Murray, 2008, ss. 180-181)

Murray (2008) metaforu “birleşmenin ebesi” olarak görür. Sözcüklerin bağlamına göre davrandıklarını, her birinin bir diğerini etkileyerek, söylemek istenileni de ekleyerek dönüştürücü olarak rol oynadıklarını belirtir. Sözcüklerin anlamı, sözcüklerin bütünleştirilmesinde oluşur. Metaforu da sözcüğe benzetir ve bu sözcükte “anlam bir cümle, paragrafın, kitabın hükmünden/yargısından ortaya çıkar. Hatta gerçek anlamda metafor [un anlamı], kişinin hayat bağlamından doğar. İnsan yaşarken metaforlaştırır; ama aynı zamanda da metaforlaştırarak yaşar. Hayat da metafor da insanın dünyada mevcut oluşuna aittirler” (Murray, 2008, s. 169).

Psikolojik düzlemde, yeni bir fikir, eski yapının çökmesinde teşekkül eden yeni bir yapı vücuda getirir. Semantik düzlemde, özne, aynı zamanda reddettiği bir hükme kucak açar. Mantıksal düzlemde ise, metaforunda mündemiç/gizli olan farklılık ve farklılıklar, benzerliklerinde buluşurlarken yine birbirine karşı konumdadır. Bütün düzlemlerde kaçınılmaz olarak var olan bu gerilim, rabita’da, yani aynı anda hem o/ra olan, hem de o/ra olmayan o/ra’da yoğunlaşır. “Dolayısıyla metafor, hakikati söyleyen bir yalan, vuzuha kavuşturan bir kafa karışıklığı, kişiyi doğrudan bir yola girdiren dolambaçlı bir yol, kişinin her şeyi daha iyi görmesini mümkün kılan bir körlük olarak tasvir [ve tarif] edilebilir. (Murray, 2008, ss.168-169)

Bu bölümde yer alan düşünceler değerlendirildiğinde metaforların algıda ve düşüncede başlayıp, duygunun etkisini ve desteğini alarak estetik biçimde insanın kavram dünyasının unsurları olan dilde, sanatta, mitlerde ve dinde kendisini ifade ettiğini söyleyebiliriz. Hakikat arayışımız ve tutarlılığı içinde oluşturduğumuz yaşantımız bu ana başlıkların altında şekillenir. Metaforun hakikate etki eden, onu inşa eden özelliklerinin olduğunun düşünürler tarafından belirtilmesi bu nedenle dikkate değerdir. Bu çalışma dönüşüm kavramına odaklandığından metaforların kavramsal yapımızda ve anlam oluşturma biçimimizde ne kadar etkin ve dönüştürücü olduğu anlaşılmaktadır. Bu bölümde metaforun kavramsal etkilerini ve buna ilişkin görüşlerini belirten düşünürlerden bazılarının yer verilmiştir. Bir sonraki bölümde metaforun insanın kendini inşa ederken ve ifade ederken bulunduğu durum ve etkilerine yer verilecektir.

1.1. Metaforun Bilişsel Yönü

Bu bölümde metaforun içsel yaşamımıza nasıl katıldığı üzerine değinilecektir. Bu etki daha çok algılama, yapılandırma ve hatırlama süreçlerini kapsar. Bir konuşma esnasında ifade edilmek istenen düşüncüyü karşılayan kelimenin eksikliği veya yetersizliği durumunda konuşan kişi, ifade etmek istediği etkiyi oluşturan başka bir kelime kullanarak yeni bir şey ortaya koyar ve metafor oluşturur. Metafor sadece dış çevremizde olan biteni kavrarken kullandığımız bir yöntem değildir. Bireyin kendisini inşa etme sürecinde de onu

şekillendiren önemli bir etkidir. “Özellikle ilk çocukluk yıllarında, soyut düşünme becerisi olmayan ve yaşamı sezgileriyle anlamaya çalışan çocuk için, yaşadıklarını daha somut olabilecek bir metafor ile tanımlamak başat mekanizmalarının bir ürünüdür. Çocuk büyüdükçe anı unutulur metafor kalır” (Kuşgözoğlu, 2021, s.24). Bu metaforlar bireyin yaşamını şekillendiren bir etki oluşturur. Katz (2019) insanın zihinsel etkinlikleri düşünüldüğünde metaforun bulunmadığı bir sürecin olmadığını belirtir. Metaforun, anlam oluşturma yeteneğimizde temel ve vazgeçilmez bir etkisi vardır. Aynı zamanda zihinsel işleyişimiz de metafor sayesinde biçimlenir. “Deneyimleri düzenleyebilmemiz ve anlam kazandırabilmemiz metaforlar yoluyla gerçekleşir. Bellek içinde geçerli olduğu gibi; metafor, psikoloji ve fizyoloji arasında bir yerdedir” (s.58). Metaforlar “zihinsel, duygusal ve yaşantı dünyamızdaki kavranılması ve betimlemesi zor kavramları tespit ederek anlaşılır hale getiren; karmaşık soyut durumları (kısmen bastırılmış zihinsel imgeler) tanımlayan dilimizdeki ifadelerin değişik şekilleridir” (Schwarz’dan akt. İspirli, 2014, s.40).

Arlow, metaforun *dar anlamda* dilsel bir özellik olmasının yanında *geniş anlamda* değerlendirildiğinde, insan zihninin algılama ve algıladıklarını organize etme yeteneği olduğunu belirtir. “Bu açıdan, bilinçaltı anlamların iletilmesi ve yorumlanması da metafor aracılığıyla mümkündür. Metaforun “dar anlam”ıyla kullanılması, mevcut sözcük dağarcığının karmaşık bir durumu ifade etmeye yeltenmesi halinde söz konusudur; daha geniş kapsamlı olan “bilinçaltını temsil etme görevi” ise süreklilik gösterir.” (akt. Cebeci, 2019, s. 346). Dilsel form olarak metaforun bilinçaltını sürekli temsil görevi “kavramların dünyasının inşasına katıldığı kadar, algının ve temaşanın inşasına da katılır. Bu da bilincin bütününde “tasvir”e geçiş olarak tanımladığımız değişimin gerçekleşmesine ve uygulanmasına bağlanmıştır” (Cassirer, 2018, s.154).

Borbely, metaforun dilbilimi ve psikanaliz arasındaki farkını şu şekilde ifade eder: Dil bilimi açısından metafor bir şeyi başka bir şey üzerinden algılamadır. Psikanaliz açısından ise “bir zamanın başka bir zaman üzerinden” algılanmasıdır. Burada şimdi ve geçmiş arasında metafor oluşur. Geçmişte yaşanmış bir deneyimin şimdiki zamana aktarılması söz konusudur. Bu şekilde gerçekleşen bir aktarım geçmiş zamana ait olay ve durumların şimdiki zamanda gerçekleşen olay ve durum ile ilişkilendirilmesini sağlar (akt. Cebeci, 2019, ss.361-362).

Metaforun bir anlam çokluğuna yol açtığı belirtilmişti. Boberly yeni olanın metafor üzerinden anlamlandırılabilineceğini ifade eder. Ancak yeniliğin algılanmasının bir taraftan mümkünken diğer taraftan anlam çokluğuna sürüklemesi ve belirsizlik oluşturması nedeniyle mümkün olamayacağını da belirtir. Belirsizliğin varlığı, karar alma zorunluluğu söz konusu olduğunda, belirsizliğin “ifade ve eylemin içine dönüştürücü bir biçimde yerleştirilmesi (içkinleştirilmesi) yönünde yaratıcı bir çabayı gerektirir” (akt. Cebeci, 2019, s.363). Belirsizliğin içselleştirilmesi onun metaforik potansiyel ile ilişkilendirilmesini sağlar.

Buna göre, normal koşullarda bireyin yaşadığı şeyler, zihinde “gelecek”, “şimdi” ve “geçmiş” zamana göndermede bulunabilecek biçimde, optimal bir “bulanıklık hali” içinde kaydedilir. Yazar bu duruma deneyimin metaforik potansiyeli adını vermektedir. Borbely’ye göre, söz konusu potansiyel, geçmişe ve geleceğe ait deneyim zincirlerinin anlamlı bir biçimde birbirine bağlanmasına olanak verir. Metaforik olarak aktarılan deneyimler, zihinde, kendi kendini düzenleyen optimal ölçüde dirençli bir organizasyonun doğmasını sağlar. Aksi taktirde, yeni metaforik potansiyel ve buna olanak veren belirsizlik ya da bulanıklık unsuru olmaksızın (“ayırıcı aynılık” vasıtasıyla) farklı deneyimlerin birbirine bağlanması, birbirleriyle ilintili olarak değiştirilebilmesi mümkün değildir. (akt. Cebeci, 2019, s.365)

Metafor araştırmaları 1970’lerden itibaren dilbilim, bellek psikolojisi gibi alanlarda artmıştır. Bu alanlar gelişim, eğitim psikolojisi ve nöropsikoloji alanlarında metafor çalışmalarını desteklemiş ve hızlandırmıştır. “Bazı açılardan imgelem” teorileri metaforla ilgili teorilere bağlanır. Aynı durum, düşünme, akıl yürütme ve yaratıcılıkla sözel olmayan süreçlerin oynadığı rolle ilgili araştırmalar için de geçerlidir” (Draaisma, 2014, s.34) Beyinlerinin sağ ve sol yarı küreleri hasar görmüş kişilere yapılan deneylerde, metaforun algılanma ve işleme sürecine ilişkin iki farklı psikolojik alt sürecin oluştuğu belirlenmiştir. Buna göre; “mecazi dilin yorumlanması, “dil temelli” bir süreç ile “imge temelli” bir sürecin bütünleştirilmesine bağlıdır. Sağ yarıküre hasarının görsel “imge temelli” yönlerin işlenmesini, dolayısıyla da bir bütün olarak metaforun yorumlanmasını sekteye uğrattığı ileri sürülmektedir” (Draaisma, 2014, s. 36).

Draaisma (2014) bir başka çalışmada ise canlı yapılan sunumlarda metafor kullanımının hatırlamayı kolaylaştırdığı ve daha fazla ayrıntının hatırlanmasını sağladığının anlaşıldığını belirtir. Bu gibi bir metafor kullanımı, ikili kodlama sisteminin birlikte çalışması ile mümkün olur. Bu kodlama sisteminin birisi “dilsel bilgilerle ilgilidir ve sözel temsillerden yararlanır, bunları ardışık bir düzen içinde işleminden geçirir. Diğer sistem, somut nesne ve olaylarla ilgili bilgileri işleminden geçirir ve çoğunlukla görsel bir doğaya sahip olan imgelerde temsil edilir” (s 38). Metaforun dilsel ve imgesel alanda oluşturduğu bu ikili kodlama sistemi hatırlamayı kolaylaştırır.

Kopp (2021), gerçeğin metaforik yapısının birey, aile ve sosyokültürel yaşam söz konusu olduğunda farklı basamaklardan oluştuğunu belirtir. Ailede gerçekliğin metaforik yapısı, “aile sistemi ve alt sistemlerinin metaforik yapısını, aile iletişim ve etkileşim davranış kalıplarının metaforik yapısını kapsamaktadır. Sosyokültürel ve kültürlerarası düzeyde, gerçeğin sosyal ve kültürlerarası metaforik yapısı, sırasıyla dil ve mitlerde ortaya çıkmaktadır” (s. 31). Birey söz konusu olduğunda ise bireyin kişilik yapısının analizinde metaforun yerini belirlerken altı belirli bilişsel-metaforik yapı olduğu belirtilir ve bunlar ifadelendirilirken “metaform” terimi kullanılır. Bireyin kişisel gerçekliğini oluştururken kullandığı metaforlar üç temel ve üç ilişkisel kümelenme altında şekillenmektedir. Bu altı kümelenme şu şekildedir:

- 3 temel metaform
- * “Kendim”le ilgili metaform
- * “Diğer” veya “diğerleri”yle ilgili metaform
- * Yaşamla ilgili metaform
- 3 ilişkisel metaform
- * Kendimin kendimle ilişkisiyle ilgili metaformlar
- * Kendimin diğerleriyle ilişkisiyle ilgili metaformlar
- * Kendimin yaşamla ilişkisiyle ilgili metaformlar. (Kopp, 2021, s.163)

Bu temel ve ilişkisel metaformlar, bireyin algısını, kendini ve ilişkilerini metaforlar aracılığıyla biçimlendirdiğini gösterir. Kopp (2021) *tartışma savaştır* örneğinin, sosyal yaşantıyı yapılandırması gibi *ben bir çaydanlığım* türünden önermelerinde “temsil ettikleri yaşam durumundaki kişisel inançlarımızı, düşüncelerimizi, duygularımızı, davranışlarımızı ve ilişkilerimizi yapılandıran iç metaforik bilişsel yapıları” (s. 163) oluşturduğunu belirtir. Metaform olarak *kendim*, metaforik önerme olarak *ben patlamak üzere olan bir çaydanlığım* ifadesini referans olarak iç öfkesini, uğradığı içsel ya da dışsal baskıyı işaret eder. Bu işaret edişe yönelik analiz, psikoterapide kullanılan metafor terapi yaklaşımı açısından önemlidir. Bu yaklaşım, danışanın belirttiği metaforun kendisi ya da analist tarafından fark edilmesi, kavranması yoluyla, kendisinin veya analistin yol göstermesi ile metaforun değiştirilmesi önerisine dayanır. Danışanın bilinç dışı süreçleri yine danışanın oluşturduğu metaforlar ile çözümlenerek, duruma ilişkin, danışanın kabul edeceği ve dönüşüme izin veren bir metafor belirtmesi ya da bu metaforun analist tarafından önerilmesi yönteminden oluşur (Katz, 2019, s.125).

Metaforik dönüşümler, “dünyada olma”nın yeni bir olasılığını sunar ve bu nedenle danışana seçim özgürlüğü deneyimi sunar. Belirli bir metafor veya erken bellek metaforunda yansıtan mevcut metaforik gerçekliğe hapsolmek yerine, danışan metaforu değiştirerek özgürleşir, bu danışanın gerçeklik algısında bir değişikliğe neden olabilir. Değişen metafor, benlik, diğerleri ve dünya ile yeni bir ilişki olasılığını içerecek şekilde genişletilir. (Kopp, 2021, s.167)

Ricoeur, metafora duygu faktörünü de ekler, ona göre duygu daha evvel ifade edilmiş ve örneklendirilmiş olan metaforun semantik yapısına eklenmelidir. “Duygular, imgelemin yeni yüklem uyumunu (*predicative congruence*) şematize etme işlevine eşlik eder ve onu tamamlarlar; bu şematizasyon benzerlik ve benzemezlik konusunda bir iç görü olma özelliği taşır. Bu yeni durumun kavranması hem görülme hem de hissedilme üzerinden olur” (akt. Cebeci, 2019, s.176). Bu bütüncül bir deneyim ve sürecin ürünü olarak gelişir. Duygunun etkisinde imgenin şematizasyonu onun belleğe yerleşmesinde ve ifadesinde etkilidir.

İmgelerle duyular arasındaki fark, sadece her ikisinin ilk nedenlerinde geriye gidildiğinde bulunabilir. Duyular bize duyu organlarıyla getirilir; imgeler için bu geçerli değildir. Bir imge, fiziksel nitelikli ilk nedene sahiptir ve bellek yasalarına göre oluşur. Yani imge, alışkanlıkla ve önceki deneyimlerle kuşatılır. Eğer biz bu iki nedensellik biçimini iyice inceleyebilirsek, o takdirde imgeleri duyularda şu şekilde ayırabiliriz: Duyum, nihayetinde fiziksel nedenlerle etkilenir; imgenin ise fiziksel neden yanında bellekten kaynaklanan nedenleri vardır. (Cassirer, 2018, s.222)

Günümüz metafor anlayışının şekillenmesini sağlayan Lakoff ve Johnson’ın çalışmalarıyla şekillenen bilişim bilim⁸ ve bu çerçevede de deneyimselci kurama da yer vermek gerekmektedir. Bu kuram, klasik görüş olarak geleneksel anlamda bildiğimiz nesnelciliği, yeni görüş olarak ise deneyimselciliği önerir. Lakoff, bilişim bilim çalışmaları kapsamında zihnin klasik görüş (nesnelcilik) ve yeni görüş (deneyimselcilik) olarak farklılaştığı noktaları şu şekilde belirtir:

Buna göre, “klasik görüş”, zihni, soyut ve bedene ait olmayan bir oluşum olarak nitelerken, yeni “görüş”, zihni bedenle sıkı bir bağlantı içine sokar. Klasik görüş, zihni, nesnel anlamda doğru ya da yanlış olabilecek önermelerde bulunma vasfıyla değerlendirirken, yeni yaklaşım zihnin, metafor, metonimi, temsili imge oluşturma yeteneği gibi “imgeleme ilgili vasıflar”ını öne çıkarır. Klasik yaklaşım zihnin anlam ve düşünce üretme yeteneğinin soyut olduğunu, anlamlı kavramların ve rasyonel düşüncenin “aşkınlık” niteliği taşıdığını ve bedensel bir oluşumdan bağımsız olduğunu kabul eder. Yeni yaklaşım ise, “anlam”ın, düşünen, işlevsel varlıklar için “neyin anlamlı olduğu”na bağlı olarak belirlendiği görüşündedir. (akt. Cebeci, 2019, s.186)

Bilişim bilim yaklaşımı, “bedensel deneyimlerin ve imgeleme ait mekanizmaların nasıl kullanıldığı hususunun, deneyimleri “anlam”a dönüştürmemizi sağlayan kategorileri oluşturmamız açısından merkezi bir rol oynadığı görüşünü savunur” (Cebeci, 2019, s.187). Burada zihnin işleyişinde temel olarak kategoriler öne çıkar. Buna göre “kavram zihinsel olarak sahip olunan bir yapıya veya düşünceye karşılık gelirken, kategori ise birlikte sınıflandırılan şeyler kümesine karşılık gelmektedir. Bu yönüyle, sınıflandırılmış nesnelere veya olguların zihinsel temsilcileri olmaları bakımından bütün kavramlar birer kategoridir” (Yeşil, 2020, ss.15-16). Kategoriler bir yapı oluşturduğundan, kavrayışın sistemleşmesi ve

⁸ Lakoff’a göre, söz konusu alan psikoloji, dilbilim, antropoloji, felsefe ve bilgisayar bilimi alanlarından derlenen verileri kullanarak, insan zihninin ne olduğunu, deneyimlediğimiz şeyleri nasıl anlamlandırdığımızı, kavramsal sistemlerin ne olduğu ve nasıl organize edildiğini araştıran yeni bir bilim dalıdır. (akt. Cebeci, 2019, s.186)

haritalanması sürecini oluştururlar. Cebeci (2019) ise bu yeni yaklaşım dolayısıyla insan düşüncesinin “gestalt⁹” özellikleri gösterdiğini bağımsız, atomistik birimlerden oluşmadığını belirtir. Lakoff ve Johnson’a göre zihnimizdeki kategori oluşumu “prototipler” ve “aile benzerliği” olarak anılan işaretlerin oluşturduğu gestalt yapılarıdır. Bu yapılar deneyimselcilik çerçevesinde yapılırlar. Dolayısıyla bireye ve toplu organizmaya ait gerçekte olan ya da potansiyel olarak olma olasılığı taşıyan her türlü deneyim dahil edilir. “Bu durum, yalnızca algıyı ya da istemsiz hareketleri değil, genetik olarak edinilmiş unsurları ve organizmanın fiziksel ve sosyal çevresiyle olan ilişkilerini de kapsar” (akt. Cebeci, 2019, ss. 188-189). Cebeci (2019) deneyimselci kuramın metafor ile ilişkisini şu şekilde özetler:

1-Düşünce bedenden kaynaklanır; yani kavramsal sistemleri oluşturmak için kullanılan yapılar, bedensel deneyimlerimizin bir sonucu olarak ortaya çıkar; kavram oluşturma sistemleri, algı, beden hareketi ve sosyal-fiziksel dünyaya ilişkin deneyimler tarafından belirlenir. 2- Düşüncenin bir diğer özelliği, “imgelem”e dayanmasıdır. Doğrudan doğruya deneyimden kaynaklanmayan kavramlar, metafor, metonimi ve zihinsel imgeler tasarlama yeteneği gibi imgeleme ait unsurlar aracılığıyla oluşturulur; böylece, dış gerçekliğin zihinde “sıradan yansılama” aracılığıyla temsil edilmesi olgusunun ötesine geçilmesi mümkün olmaktadır. Bu kapsamda, imgelem kapasitesinin de bedene bağlı olduğu söylenmelidir; çünkü metafor, metonimi ve zihinsel imgeler, çoğu kez bedensel olmak üzere, deneyime dayalı olarak oluşturur. (s.188)

Lakoff’un tanımladığı *deneyimselcilik kuramı* deneyimin dış gerçeklikle bağıntısı sebebiyle *temel gerçeklik* olarak öne sürdüğü bazı olgusal gerçekliklerin varlığını kabul eder. Dış dünyanın mevcudiyeti, bu mevcudiyetin insanın dışında oluşu, onun deneyimi kadar gerçektir. Ayrıca kavramlar ve bu kavramlarla oluşan sistemlerde bu gerçeklikle ilişkilidir. Gerçeklik ise sadece deneyimin tutarlılığı belirlenmez. “Dış dünyaya ilişkin güvenilir ve tutarlı bilgi mevcuttur. Kavramsal sistemler arasında tercih edilecek ve edilmeyecek olanlar vardır. “Nesnelcilik”, temel gerçekliğin bir versiyonunu “deneyimselcilik” başka bir versiyonunu oluşturur.” (akt. Cebeci, 2019, s.189)

Deneyimselciliğe göre “anlam” kavram öncesi olarak ifade edilen; gestalt algılama yeteneği, imge oluşturma ve kendiliğinden gerçekleştirdiğimiz otomatik hareketler sonucu gelişen beden deneyimlerine bağlıdır. Aynı zamanda soyut kavramlar ve düşüncelerde bu kuram

⁹ Gestalt: “Bir arada algılanan farklı unsurlardan oluşan bir bütünlük olarak nitelenebilir” (Lakoff ve Johnson’dan akt. Cebeci, 2019, ss.188-199). Gestalta “biçim, konfigürasyon, örüntü, tertip sözcükleri en yakın anlamı vermektedir. *Gestalt*, bir bütünün, kendisini oluşturan parçaların algılanışını etkilediğini vurgulayan bir sözcüktür. Algı duysal verilerin bütünsel bir örüntü halinde, yani Gestalt halinde bir araya getirilmesiyle ortaya çıkar. [...] Bütün kendisini oluşturan parçaların toplamından farklıdır” (Atkinson ve diğerleri, 1995, s.192).

kapsamında beden deneyimine dayanır. (Lakoff'dan akt. Cebeci, 2019, s.195) Lakoff'a göre kavram öncesi deneyimler iki tür yapıdan oluşur:

a- temel-düzyer yapısı: Temel düzey kategorileri, geştalt algımızın, bedensel hareket kapasitemizin ve zengin zihinsel imgeler oluşturma yeteneğimizin bağdaşması sonucu belirlenir. b- devinişimsel imge-şemaları yapısı: "imge şemaları" gündelik bedensel deneyimimiz içinde sürekli tekrarlanan ve göreli olarak basit imge yapılarıdır. Bu kapsam içinde, mahfazalar, yollar, bağlantılar, güçler, denge gibi bedensel deneyimler ve yönelim ya da ilişki bildiren aşağı-yukarı, ön-arka, parça-bütün, merkez-kenar gibi unsurlarda söz edilebilir. Bu yapılar bedenimizin doğası ve çevredeki işlevi kapsamında sürekli deneyimlendikleri için "doğrudan anlamlı" yapılarıdır. (akt. Cebeci,2019, s.196)

Deneyimselcilik kuramına göre soyut kavramsal yapılar kavram öncesi deneyimin temelini oluşturan yukarıda açıklanan temel *düzyer* ve *imge-şematik yapı*lardan kaynaklanır. Bu da iki şekilde gerçekleşir. Birincisi fiziksel alanda gerçekleşen deneyim soyut alanlara metaforik olarak aktarılır. İkincisi *temel düzey kategorilerinin* üst ve alt katmanlara metaforik olarak aktarılması yoluyla gerçekleşir; "bu çerçevede, "anlama" kavramı "anlamlılık" çerçevesinde, "gerçek" kavramı "anlama" çerçevesinde, "sonuç çıkarma" kavramı "gerçek" çerçevesinde, "bilgi" kavramı "gerçek ve anlama" çerçevesinde, "nesnellik" kavramı "nasıl anladığımızı anlama" çerçevesinde karakterize edilmektedir" (Lakoff'dan akt. Cebeci, 2019, s.196).

Gerçekliği algıırken fiziksel dünyanın "temel düzey" kavramlarını ve "imge şemaları" kullanırız. Buna göre bedensel deneyimler üzerinden şekillenen imge şemaları ve temel düzey kavramlar genellikle deneyimleyenler için ortaktır. Lakoff bu yapılar hakkında bir değerlendirmede bulunurken "sabit" bir dayanma noktası oluşturduğu kanısındadır. Örneğin sabit dayanma noktası olarak ifade edilebilecek açlık, acı gibi durumlar, su, taş, insan, toprak vs. temel düzey kapsamında değerlendirilir ve evrenseldir (akt. Cebeci,2019, s.190). "Burada metafor açısından önem taşıyan benzerliklerin "nesnel" değil "deneyimlenmiş" benzerlikler olduğu hususu vurgulanmalıdır" (Cebeci, 2019, s.222). Deneyimselci kuramın metafor açısından önemi, metaforun retorik ile başlayan geçmişini dilsel yapıdan önce beden üzerinden bir değerlendirme ile deneyimi öne alarak *düşünce ve eyleme* dayandırmasıdır.

Serig (2006), metafora ilişkin çalışmalarda gelinen noktada, metaforik düşünmenin yapısının kavramsal harmanlama olduğunu belirtmektedir. Bu harmanlamada, metaforik düşünme sürecinin temeli duyu'lara dayanır:

Algı, duyu'sal deneyimden kaynaklanır ve gözlem, sınıflandırma ve kavramsal düşünmeyi içerir. Metaforik düşünmenin yapısı kavramsal harmanlama olarak tanımlanmaktadır (Fauconnier & C Turner, 2002). Kavramsal harmanlamayı açıklama örnekleri arasında çerçeve yeniden yapılandırma (Schon, 1993), kavramsal eşlemeler (Gibbs, 1992; Lakoff, 1993; Winner, 1988) ve görüntü şemaları (Efland, 2002, Lakoff & Johnson, 1987'ye atıfta bulunarak) yer alır. Her açıklama, algılanan duyu'sal

deneyimin bir kodlanmasını içerir. Bir bellek sistemi içinde yerleştirmeyi, geri çağırma yeteneklerini ve yeniden düzenleme yeteneklerini sağlar. Yeniden düzenleme veya harmanlama, çerçevelerin, haritaların, şemaların veya alanların terimlerinin sistemi tanımlayıp tanımlamadığına bakılmaksızın metaforik düşünmenin temel bileşenidir. Duyusal deneyimden kavramsal harmanlamaya giden yolculuğu göz önünde bulundurarak, metaforik düşünme zihin-beden arasındaki bağlantıyı temsil eder. Bu zihin-beden arasındaki bağlantı, Gibbs'i (1992) uzun süreli anıların metaforik olarak yapılandırılabilmesini öne sürmeye ve Lakoff ve Johnson'ı (1999) bedensel gerçekçilik felsefesini geliştirmeye yönlendirir. Bağlantılılık ayrıca, bedenden ayrı çalışan bir zihnin ikiliğini de yok eder. (ss. 229-230)

Çalışmanın bu kısımda metaforun bilişsel yönünün nasıl kavrandığı ve etkileri üzerine görüşlere yer verilmiştir. Buna göre metaforun düşünme biçiminin, içinde olduğum ortamı, beni, deneyimime katılan diğer şeyleri biçimlendirmiş olduğu söylenebilir. Sonraki bölümde metaforun en temel dönüşüm oluşturma biçimi üzerinde durulacaktır.

1.1. Metafor ve Dönüşüm

Temel olarak bir önerme dilde ifade edilir ancak etkisi geniş çerçevede sonuçlar yaratabilir. Tablo 2’de yer alan Ali aslandır önermesinde belirtilen imge tarlası olarak ifade edilen alanı Hume *imge demeti* olarak tanımlar. Bir nesnenin özellikleri genellebilir nitelik kazandığında, nesne o özelliklerin bütününe işaret eden bir isimle anılabilir olur. “Elma diye bir şey yoktur, yalnızca kırmızı, sert, sulu, tatlı ve serin gibi bir dizi aşikâr nitelik vardır. Her ne kadar elmanın niteliklerinin tümünden ayrı düşünülemediği iddia edilse de az önce sayılan nitelikler elmada sıklıkla bir arada bulunur görüldüğünden, biz bu “nitelikler demeti” ne genel hatlarıyla “elma” deriz” (akt., Harman, 2020, 78). Harman bu nitelikler demetinin görünüşlerin rastgele belirip değişmesinden başka bir şey olmadığını belirtir. Büyük oranda yukarıda belirtilen özelliklere, aile benzerliğine sahip bir görünüş, elma olarak tanımlanır, elmaya benzer olarak nitelenir ya da elmayı hatırlatır. Burada benzer imge demetlerinin arasına giren biçimsel, duyuşsal ve niteliksel küçük farklar elma ve diğer şeyler arasındaki farkı oluşturur. Bunların hepsi, benzerliğe ve farka ilişkin niteliksel ve niceliksel metaforik bağlantılar oluşturan ağlardır. Bu ağlar ve yeni bağlantılar ilişkilendirmenin çeşitliliğini sağlar. Bunu farklı veya yeni olan olarak niteleriz.

Lakoff ve Johnson (2015), eylemlerimizin çoğunun metaforik olduğunu, bunun yukarıda açıklananlar doğrultusunda anlaşılacağı üzere kendi doğaları gereği gerçekleştiğini belirtir. Bu eylemleri oluşturan metaforik kavramlar mevcut gerçekliğimizi yapılandırır (s.192). Bu açıklama içinde bulunduğumuz ve yaşantı olarak tanımladığımız kavramsal yapılar üzerine analiz gerektirecek bir düşünmeyi olanaklı kılar.

Yeni metaforlar yeni bir gerçeklik yaratma gücüne sahiptir. Bu, tecrübelerimizi bir metafora göre kavramaya başladığımızda vuku bulmaya başlar ve ona göre eylemde bulunmaya başladığımızda daha derin bir gerçeklik haline gelir. Yeni bir metafor eylemlerimize temel teşkil eden kavram sistemimize girerse, bu kavram sistemimiz ile sistemi doğuran algılar ve eylemler de değişir. Çoğu kültürel değişim, yeni metaforik kavramların girişinden ve eski olanların kaybindan kaynaklanır. Sözüün gelişi bütün dünyada kültürlerin Batılılaşması, kısmen ZAMAN PARADIR metaforunun bu kültürlere girmesi meselesidir. (Lakoff ve Johnson, 2015, s.193)

Kavram sistemimizi şekillendiren metaforların algılama, anlama ve ifade edişimizi şekillendirmesi yaşantımızı biçimlendirir ve bu biçim kültürden kültüre farklılaşır. Bu farklılaşmanın nedeni kısmen her kültürün kendini çevreleyen fiziksel bir çevrede şekillenmesi ve bu fiziksel çevre üzerinden bedenlenen metaforik bir yapıyla kavramsal-kültürel çevrelerini oluşturmasıdır. Ormanda, denizde ve çölde gelişen kültürlerin farklılaşması bu fiziksel çevrelerde oluşturdukları deneyimler ile şekillenmelerinden kaynaklanır. Deneyimlerine ilişkin metaforları doğrultusunda dilleri, mitleri, sanatları ve inançları oluşur. Dolayısıyla gerçek olan çoğunlukla metafor tarafından şekillendirilmiş olmaktadır (Lakoff ve Johnson, 2015, ss. 192-194). Riceour metafor ve dönüşüm arasındaki ilişkiyi oldukça açık biçimde şu şekilde ifade etmektedir:

Metaforik dilin gerçekliğe ulaşip ulaşmadığını sorduğumuz zaman, bizim halihazırda, gerçekliğin ne olduğunu bildiğimizi önceden varsayar ve kabul ederiz. Ancak eğer metaforun gerçekliği yeniden tasvir ettiğini farz edersek, o zaman, yeniden tasvir edilmiş olarak bu gerçekliğin yeni bir gerçeklik olduğunu farz etmek zorundayız. Benim vardığım sonuç şu: Metaforik dilde ima edilen/gizli olan söylemin stratejisi ne iletişimi iyileştirmek; ne de argümantasyondaki/tartışmadaki teksesliliği (univocity) temin etmektir; aksine, dilimizi çökerterek ve artırarak gerçeklik duygumuzu çökertmek ve artırmaktır. Metaforun stratejisi ise, gerçekliği yeniden-tasvir etmek adına, [iç/deruni keşfe dayalı] sezgisel bir kurmaca inşa etmektir. Metaforla birlikte hem dilin hem de gerçekliğin metamorfoza uğratılmasını [değiştirilerek, başkalaştırılarak yenilenmesini] tecrübe ederiz. (akt. Murray, 2008, ss. 166-167)

Çalışmanın bu kısmında, metafor kavramı dil, felsefe ve psikoloji bilimi açısından araştırılmıştır. Metaforun dönüşüm yarattığı açıktır. Bilişsel, kavramsal düzlemde gerçekleşen bu dönüşümler ve bunların oluşturduğu bağlamlar insan yaşamının tüm alanlarını etkilemekte, dönüştürmekte ve düzenlemektedir. Bir sonraki kısımda sanat metafor kavramı üzerinden ele alınacaktır.

2. BÖLÜM: SANAT

Eğer nesnelere ilişki kurduğunu sanıyorsan, onları kaybettiğini, onları arzuladığını, onlardan vazgeçtiğini, onları umut ettiğini, onları döküp saçtığını, onları fethettiğini, onlara sahip olduğunu sanıyorsan kendini kandırıyorsun demektir. Çünkü güneş tarafından onlara bahşedilen ışık dışında onlarla ilgili herhangi bir şeyi ne yakalayabilir ne zapt edebilir ne sahip olabilir ne kaybedebilir ne bulabilir ne umabilir ne de arzulanabilirsin. (Saint-Exupery, 2017, s.297)

Nesneler ışığın varlık üzerine taşınmasıyla deneyimize açılır. Bu deneyim ile insanın içsel yaşantısının harekete geçiricileri olan duygu ve düşünce, biçime dönüşerek sanat olarak dışa yansır. Günümüz metafor teorileri doğrultusunda sanatın, metaforu ifade için kullandığını fakat aynı zamanda sanatçı ve onu saran çevresinin çoktan metafor ile biçimlenmiş olduğunu çıkarabiliriz. Bu doğrultuda ortaya çıkan, dışa yansıyan, bir ifade olarak metaforik bir biçimlenme ile dönüşen şey sanat nesnesidir. Peki bunu nasıl bilebiliriz?

Bir şeyin ne olduğu sorusuna ilişkin yanıt verebileceğimiz iki tür bilgi kaynağımız bulunmaktadır. Birincisi o şeyin neden yapıldığını bildiren bilgi, ikincisi pratik işlevini belirten ne işe yaradığının bilgisidir. Bu bilgi yapılanmasının istisnalarından biri sanattır (Harman, 2020, ss.54-55). Sanat bu iki soruya da yanıt vermeden başka bir algılama, düşünme ve ifade etme sürecinin sonucunda gelişir. “İşlevi bize şeylerden bahsetmek değil, onların kendilerini icra edişlerini bize teşhir etmek olan bir dilin veya ifadesel gösterge sisteminin önemini düşünün. Sanat işte böyle bir dildir; sanatın yaptığı budur. Estetik nesne aslında içselliktir- her şeyin “ben” olmasıdır” (Ortega’dan akt. Harman, 2020, s.75). Dilde olduğu gibi sanatta da ifadenin *benin* deneyimi üzerinden gerçekleştiğini düşünebiliriz. Deneyimin biçimlenişinin metaforik bir yapısının olduğu daha evvel belirtilmişti.

Ortega, nesnelere karşılaşmamızın dışarıdan ve üçüncü şahsa ait algılama ve betimleme olarak gerçekleştiğini belirtir. Dolayısıyla bu karşılaşmalar Kant’ın ifadesiyle fenomenaldir¹⁰ ve şeylerin kendiliklerinin kavranmasına izin vermezler. “Bir imgeye, kavrama, fikre dönüşmediği, diğer bir deyişle, olduğu şey olmayı bırakıp, kendisinin bir

¹⁰ Fenomen: “Yunanca ‘görünüş’ anlamına gelmektedir. Genel olarak algının nesnesi, algılanan ya da bilince görünen şey, gözlemlenebilir olan olay ya da olgu. [...] Gözlemlenebilir olan, gözlemlenmeye, deney yoluyla bilinmeye elverişli olan. [...] Kant’ta ise, fenomen, mümkün deneyimin sınırları dışında kalan ve bundan dolayı da teorik olarak bilinemez olan *numen*’nin tersine, form ve düzeni duyarlılığın sentetik formlarına ve anlama yetisinin a priori kategorilerine bağlı olup, varoluşu öznenin bağımsız olmayan, dolayısıyla özne tarafından belirlenen varlık, özne tarafından kurulan nesneyi ifade eder” (Cevizci, 1999, s.341).

gölgesi yahut ana hatları haline gelmediği müddetçe, bilmenin nesnesi kılabileceğimiz, bizim için var olabilecek hiçbir şey yoktur” (akt. Harman, 2020, s. 74). Üçüncü tekil şahsın kavrayamadığı *ben*, şeylerin kendiliklerinin ifadesi olur. Ortega *benin* varlığının bilince ilgili olmadığını “her birimizin gerek dışsal betimlemelerle gerekse bilinçli içe bakışla tamamen kavranamayacak olmamız”dan kaynaklandığını belirtir. (akt. Harman, 2020, 74). Bu durumu şu şekilde açıklar; birisinin anlattığı acı ve benim deneyimlediğim acı arasında fark vardır. Bir kırmızı deri kutuya ait benim gördüğüm kırmızılık ve deri kutunun kırmızı oluşu arasında da fark vardır. Bu iki farklılık dikkate değer bir benzerlik oluşturur. Dolayısıyla “her şey kendi içindeki bakış açısından, bir *bendir*” (Ortega’dan akt. Harman, 2020, s. 75). Her şeyin ben olması dolayısıyla şeyler; numenal¹¹ bir yapıya sahip olmuş olur.

Ortega sanatın bir şeyin ne olduğu sorusuna yanıt vermediğini istisna bir dil veya ifade etme sürecine sahip olduğunu belirtmişti. Sanatın bu özelliği ile Kant’ın erişilemez olarak tanımladığı numenal alana temas ettiğini ve bu teması sunduğunu belirtir. Bu sunuş yaşamın ve varlığın sırrını ortaya çıkarmaz sadece ortaya koyduğu şey “bir sanat eserinin, şeylerin içsellliğini, yani icracıların [*executans*] gerçekliğini bize açmış gibi görünerek, estetik dediğimiz o tuhaf hazzı bize sunabilmesidir” (akt. Harman, 2020, s.75). *Kendinde şeylere (numenlere)* sanat aracılığıyla gerçekleşen bu *temas etmeksizin, temas etmenin* (Harman, 2020, s.83) oluşturduğu estetik haz önemlidir. Bu estetik haz, deneyiminin açtığı bir yol olarak, kendinde şeyin hakikatinden pay alan bir sezgiye ulaştırır.

Harman (2020) *servi bir alevdir* metaforu üzerinden servinin bizim deneyimlerimizde var olan değil numen olarak var olan servi olduğunu belirtir. Burada önemli olan bu kendinde şey (numen) olarak servinin düşüncede ve algıda kavranamaması dolayısıyla metaforla da var olamayacağı vurgusudur. Dolayısıyla bu metaforun işleyebilmesi için *aleve* ait niteliklerin nesneye taşınması gerekir (ss. 83-84). Harman (2020) bu durumu şu şekilde belirtir:

Zira eğer gerçek servi, düşünce ve algıda mevcut olmadığı gibi metaforla da yoksa, geriye sanata dair deneyimimizde her zaman mevcut olan tek bir gerçek nesne kalır: biz, kendimiz. Evet mevcut olmayan servinin yerini dolduran ve ona yeni tayin edilmiş alev niteliklerini destekleyen, biz kendimiziz [...] Başka bir deyişle, karşılaştığımız her imge, bize yalnızca kendinde şeyin içsellığının ana hatlarını ya da gölgesini veriyor olsa bile, tüm bu deneyimlere bütünüyle kendini veren bizzat kendimim; üstelik kendimi bu deneyimlere

¹¹ Numen: “kendinde şey”olarak ifade edilir. “Genel olarak, aklın, tüm fenomenlerin nedeni, temeli, dayanağı olarak varoluşunu öngördüğü, gerçek fakat kendi içinde bilinemez olan töz, fenomenin kendisinin tezahürü, ifadesi olduğu gerçeklik. Düşüncenin dışında kalan, hiçbir bilgi türüne konu olmayan, ne duyuşsal ne de entelektüel sezgi tarafından bilinebilen, duyularla kavrandığı taktirde, numen olmaktan çıkarak, fenomen haline gelecek olan temel, töz” (Cevizci, 1999, s.635).

sadece ana hatlarım ya da gölgeyle değil, içselliğimle veriyorum. Duyusal şeylerle tüm karşılaşmalarında, deneyimin tamamındaki tek gerçek nesne benim; bu gerçek ve duyusal uçlar arasındaki gerilim yalnız sanatta ve bazı sınırlı durumlarda aşikâr hale geliyor [...]. Fakat şunu söylemek daha isabetli olabilir: Sanatta imgenin nesneye dönük kısmı: bizim, aslen dramatik (*thespian*) varlıklar olarak, metaforun yarattığı yeni nesne haline gelme çabalarımıza tabidir. (ss. 84-86)

Harman metaforun dönüşen nesnesinin, metaforu oluşturan servi olmadığını, burada asıl dönüşüme uğrayanın ve bu dönüşümü estetik bir yaşantı olarak deneyimleyen gerçek nesnenin *ben* olduğunu vurguluyor. O halde *dönüşümü* aramak istersem, onu sanatın imkânında, deneyimin içindeki gerçek olarak *benin* mekânında, metaforun oluşturduğu yeni nesnenin, biçimin estetik etkisinde bulurum. Bu dönüşüm deneyimi ise *benin* mekânında, Dewey'in (2021) ifadesiyle, "dolaylı olarak hissedilen düzen ve tamamlanma ilişkilerine göre denetlendiği sürece" estetik olur (ss. 77-78). Estetik, deneyimin oluşmasında düşüncenin tamamlayıcısı olarak yer alır. Bu nedenle "düşünme deneyimi estetik bir niteliğe sahiptir" (s. 63). Bu tamamlanma, yaşanan etkilenimin birlik haline getirilmesi, bütün olarak algılanması ve deneyimlenmesini sağlar. "Sanat eseri hangi yolu izlerse izlesin, sırf tam ve yoğun bir deneyim olmasından ötürü, sıradan dünyayı tüm yönleriyle deneyimleme gücünü canlı tutar. Bunu da deneyimin ham malzemelerini form yoluyla düzenlenen maddeye çevirerek yapar" (s. 181).

Jung (2007) insanlığın evriminin oldukça uzun zamanda gerçekleştiğini belirtir. "Goethe'nin Faust'u büyük bir isabetle "Evvvela edim vardı!" diyor. Edimler bulunmaz, edilirler" (s.81) İnsanın, tarihin başlangıcında eylemi ilk önce sadece hayatta kalmaya yöneliktir. Bu eylemlerinin sonuçları hakkında düşünme yeteneği oldukça uzun süreçleri kapsayan bir dönemde yavaş yavaş gelişmiştir.

Onun, aslında kendi başına hareket ediyor olduğu gibi gülünç bir inanışa sahip olması çok uzun zaman sonrasına rastlar. Bir bitkinin ya da bir hayvanın kendi kendisini icat etmiş olduğu gibi bir iddiaya gülüp geçeriz. Ama kendi psikelerini ya da ruhlarını kendilerinin yaratmış olduğunu düşünen birçok insan vardır. Ruh, doğası gereği bugünkü bilinçlilik durumuna gelmiştir; tıpkı bir palamutun bir meşe ağacına gelişmesi ya da dinazorlardan memelilerin gelişmesi gibi. Ruhun gelişmesi çok uzun bir süre almıştır, hala da gelişmeye devam etmektedir. Bu oluşum için yalnızca dış uyaranlar değil, aynı zamanda iç güçlerle, gelişim tarafından da motive edilmekteyiz. (ss.81-82)

Bu gelişime en önemli katkının, metaforik düşünme ve üretme yeteneğinin gelişimi ile sağlandığı söylenebilir. Bu ifadeyi son yüzyıllık süreçte, özellikle son yıllarda metafor üzerine artan araştırmaların sonucunda söyleyebiliyoruz. İnsanın dışında bulunan doğadan farklı olarak karşı karşıya kaldığı şeyler, kendi üretimleridir. Bu üretimler insanın iç güçlerini oluşturur: Cassirer'in sembolik formlar olarak adlandırdığı sanat, dil, din ve mitosları üreten insan, onlarla tekrar tekrar karşılaşarak, etkileşime girerek, bugünü inşa

etmiştir. Tüm bu süreç binlerce yıllık zamanda değişimlere uğramıştır. Zamanın, çeşitli etkiler, olaylar, akımlar ya da teknik gelişimler dolayısıyla bireysel ve toplumsal olarak dönüştürücü olduğu, tarih bağlamında izlenebilir. Bu çalışma kapsamında, dönüşüm kavramı metafor temelinde anlaşılmaya ve ifade edilmeye çalışıldığından, sanatsal dönüşümün tarihsel bağlamına değinilmeyecektir. Tarihsel bağlamda sanatsal dönüşümler, her çağın getirdiği yenilik ve yaklaşımlarla, ifadesel ve biçimsel olarak değişimini sürdürmektedir.

Danto (2019), günümüzde sanat yapıtlarının temsil biçimini, dilin temsil biçimi etkileşimi üzerinden benzerlik kurarak açıklar (s. 98). Her ikisi de bir şey hakkındadır. Varlık biçimleri buldukları konum itibari ile gerçek olan şeylere karşıt olma mesafeleri bakımından da benzerdir (s.102). Bu doğrultuda benzer bir ilişki metaforun oluşturulma biçimiyle de kurulur. Metafor iki farklı şeyin hedef (A) ve kaynağın (B) oluşturduğu önermedir. Bu yapı özne ve öznenin temsili olarak sanat yapıtı ile kurulur (s. 210). “Bir şey temsil edildiği yol ve temsil edilen konu ile bağıntılı olarak ele alındığında ifade kavramının metafor kavramına indirgenebileceği” (s. 218) vurgulanır. Sanatta metaforun temsil ile ifade kazandığını “sanırım sanat yapıtını anlamak her zaman orada olan metaforu yakalamaktır” (s. 193) ifadesiyle belirtir. “Önemli olan, izleyicinin sanat eserinin kalbindeki metaforik içeriğe ulaşmak için formların ve belirgin tematik içeriğin yüzeyinin altına ve ötesine bakması gerektiğidir” (Anderson, 1989, s.47).

Sanatın temsili olan biçimlerde (resim, heykel gibi) dilsel olarak açıkça ifade edilmeksizin metaforlar kullanılır. Örneğin, Van Gogh’un eserleri, sanat tarihçilerin bakış açısıyla *metafor demeti* olarak değerlendirilir. Picasso, heykel çalışmaları hakkında plastik metaforlar ifadesini kullanmıştır. Metafor, sanatta ahlaki ve politik düşüncelerin aktarımında ve nesneleşmesinde kullanılan bir araç olmuştur. Sanatta en çok kullanılan imgelerden biri olan kadın, tüketimin veya kullanımın hareketsiz nesnesi olarak metaforlaşır. Ai Weiwei’nin *Ayçiçeği Tohumları* (2010) çalışması, Mao Zedong yönetimindeki ezilen Çin halkının metaforik bir yorumu olarak yer alır (Dixon, 2021, s.1). Dixon (2021) sanat üretimindeki çeşitlilik göz önüne alındığında, sanatsal ve estetik metafor olarak iki ayrı fakat birbirine bağlı alan olduğunu belirtir. Sanatsal metaforlar, sanat eserinin içsel içeriği yanında eserin tarihi ve biçimsel özellikleri gibi dışsal içeriği tarafından sağlanan özelliklerin oluşturduğu metaforları tanımlar (s.2). Estetik metafor ise daha çok içsel algısal alanı ifade eder. Daha çok duyuların taşınması, görsel, işitsel, kokusal, tatsal gibi duyuların çoklu deneyimi ile

oluşan metaforlardır (s.5). Langer (2004), duysal nitelikler ve duygular arasındaki metaforik ilişkinin etkisinin hem dili genişleten hem de sanatta malzemenin duyumsamayı sağlayan işlevini belirlediğini belirtir. “Yüzey, renk, doku, ışık ve gölge, her nüans ve nitelikten tonlama, sesli ya da sessiz heceler, hafif ya da ağır hareketler gibi kesin nitelik sergileyen unsurların tümü duyguların potansiyel simgeleridir” (ss. 242-243). Anderson (1989), belli bir kültürü oluşturan gelenek-görenekler ve dil gibi sembolik ifadelerin, kültürün kabul ettiği bir çerçeve içinde sanat eserlerinin ve estetik deneyimin anlamlarını belirlediğini belirtir. Dolayısıyla, en geniş anlamıyla sanat insan duygularını ve fikirlerini uyandırır. Bu, kalbin ve zihnin insan yaşamı için bir metafordur (s.43). “Görsel metafor, birçok düzeyde iletişim kurduğu gibi, bilgiyi sıkıştırır ve yoğunlaştırır. Bu anlam yoğunlaşması paradoksal olarak daha geniş bir anlayışa olanak tanır” (47).

Metaforun dönüştürdüğü şey *bendir* ve benin metaforla dönüştürerek oluşturduğu nesne de sanat yapıtıdır. Kövecses (2009), metaforun bu anlamda oluşturduğu yaratıcılığı üç biçimde tanımlar. Bunlar, kaynakla ilgili yaratıcılık, hedefle ilgili yaratıcılık ve bağlamla ilgili yaratıcılıktır (s.91). Bu yaratıcılık biçimlerini sanat üzerinden düşünürsek kaynağı (B) kavram, hedefi (A) sanat yapıtı, imgeyi (İmge tarlası) bağlam olarak düşünebiliriz. Bir sonraki bölümde kaynak olarak kavram konusuna değinilecektir.

2.1. Sanatta Kavramın Dönüşümü

Günümüzde kavramın nesneden çok daha öncül olduğu bir sanat pratiği içerisindeyiz. Dolayısıyla kelimeler, söylenmek istenenler nesnel ifadede estetik biçimden daha önde durur. “Dilsel anlatım, metaforu oluşturan kaynak ve hedef olarak kelimeler, kavramlar ve psikodinamiği her seviyede metafor oluşturmak için malzeme olarak kullanır” (Borbely, 2008, s.416). Sanat yapıtı aracılığıyla oluşan anlatımın da bu kapsamda, kelimeleri, kavramları ve psikodinamiği metafor olarak kullandığını söyleyebiliriz. Sanat açısından bakıldığında kavram metafor olarak yaratıcılığın kaynağına yerleştiğinde birçok söylem olasılığı mümkün olur. Günümüzde, özellikle kavramsal sanat alanında, sanat nesnesinin asıl işlevi bu zengin metaforik ortam içinde kavramı işaret etmek olmuştur. Nesne ve kavramıyla karşılaşan izleyici yukarıda tanımlandığı şekliyle *bendir*. *Benin* okuması ile onun üzerinden metaforik bir katman oluşur, deneyim ve yorum öznelleşir. Yorumun öznelleşerek öne çıktığı bu noktada sanatçı ve sanat nesnesi ayrılır. Şahiner (2015) bunu başka bir açıdan şu şekilde özetler:

Gerek sanatçının gerekse yapıtın otoritesi kırıldığında, o biricik anlam da sarsılır; çünkü yapıt, sanatçının niyetlendiğinin, yeltendiğinin ötesinde anlamlar doğurur. Yapıtın kaynağını soruşturan Roland Barthes, bu kaynak der sanatçıyı da içine alan kültürel arka plandır. Samuel Beckett'in "*Kimin konuştuğunun ne önemi var!*" derken vurguladığı gibi, yapıtla ulaşılabilecek nihai menzile sanatçının bitip tükenmez varlığı, dehası değil, konuşulandır. (s.21)

Sanat yapıtına ilişkin çoklu yorumlar, yapıt hakkında konuşulanlar, Eco (2019)'nun sanat yapıtının açıklığı olarak tanımladığı alanı ifade eder. Bu alana dair izlenimler "estetik bir amaç doğrultusunda yapılandırılmış uyarılarca yönlendirilen ve ortaya çıkarılan açıklıkların doğmasını sağlayan bilişsel ilişkilerin içinde" (s.120) yer alır.

Bir yorumcunun "icracı" olarak (bir müzik parçasını çalan müzisyen ya da bir metni okuyan bir oyuncu gibi) ve "izleyici" olarak (bir resme bakan, sessizce bir şiir okuyan veya başkaları tarafından çalınan bir müzik parçasını dinleyen biri gibi) yaptığı işler elbette birbirinden farklıdır. Yine de bir estetik analiz çerçevesinde, her iki örnek de aynı yorumlayıcı tutumun farklı biçimlerde ortaya çıkması olarak görülecektir; her "okuma", "hayranlıkla bakma" veya "keyif alma", ne kadar sessiz ve özel olursa olsun, bir yapıta bir biçim verme *eylemi* olarak ortaya konur." (Eco, 2019, s.65)

Yapıtın açıklığı, icracı ve izleyicinin özgün biçim verme eylemi metaforik düşünme biçiminin ürünü olarak değerlendirilir. Eco (2019) bu noktada oluşan bu anlam çokluğunu indirgeyebilmek için metaforu epistemolojik metafor olarak kabul eder. Böylece metaforun mantık dışı olma özelliğini, onu bilimsel bir yaklaşım ile ilişkilendirerek sınırlamış olur; "Her çağda sanatsal biçimlerin yapılandırılma yöntemleri -benzetme, metafor veya kavramların figürlerle çözülmesi kılığında- zamanın, bilimin veya kültürün gerçeği nasıl gördüklerini yansıtır" (s.83). Çağın yansıması olarak değerlendirilebilecek açık yapıt, var olanların okunmasında, anlaşılmasında ve yorumlanmasında etkili bir bakış sunar. Açık yapıt terimi sanatsal mesajının belirsizliği nedeniyle tarihsel olarak tüm sanat yapıtlarında bulunan bir özellik olarak ortaya çıkar. Yapıtın açıklığını, Kunstwollen ve Panofsky'ın ifadesiyle "sanatın bilinçli kararlarından ve psikolojik eğilimlerinden bağımsız olarak, farklı sanatsal olaylarda karşımıza çıkan kesin duygu olarak belirleyebiliriz; buna bir de bu kavramın, sanatsal sorunların nasıl çözüldüğünü değil de nasıl ortaya konduğunu belirttiğini eklemeliyiz" (akt. Eco, 2019, s.53). Sanat yapıtının çoklu yoruma imkân veren kavramsallığı, bu açıdan ele alındığında, işaret edilen duygunun ve konunun ele alınma biçiminin birlikte deneyimlenmesini amaçlar.

Yorumun, bu anlamda öne çıktığı bir çalışma olarak, Paul Klee'nin "Angelus Novus" (Yeni Melek) isimli tablosu örnek olarak verilebilir. Benjamin 20. yüzyılın ilerleme metaforunu söz konusu tablo üzerinden okur. Klee "Yeni Melek" olarak adlandırdığı bu tasviri, bulunduğu çağda melek olmak için ilerleyen bir varlık olarak belirtmiştir (Sönmez, 2013). Birçok sanat alanında biçim bozumun deneyimlendiği bir dönemde Klee, antik dönemin

biçimlendirdiği melek imgesini bu doğrultuda dönüştürür. Benjamin ise kendi deneyiminde tabloyu yorum olarak dönüştürür ve şu şekilde bir analogi kurar:

Klee'nin "Angelus Novus" adlı bir tablosu var. Bakışlarını ayıramadığı bir şeyden sanki uzaklaşıp gitmek üzere olan bir meleği tasvir ediyor: Gözleri fal taşı gibi, ağzı açık, kanatları gerilmiş. Tarih meleğinin görünüşü de ancak böyle olabilir, yüzü geçmişe çevrilmiş. Bize bir olaylar zinciri gibi görünenleri, o tek bir felaket olarak görür, yıkıntıları durmadan üst üste yığıp ayaklarının önüne fırlatan bir felaket. Biraz daha kalmak isterdi melek, ölüleri hayata döndürmek, kırık parçaları yeniden birleştirmek... Ama Cennet'ten kopup gelen bir fırtına kanatlarını öyle şiddetli yakalamıştır ki, bir daha kapayamaz onları. Yıkıntılar gözlerinin önünde göğe doğru yükselirken, fırtınayla birlikte çaresiz, sırtını döndüğü geleceğe sürüklenir. İşte ilerleme dediğimiz şey, bu fırtınadır. (Benjamin'den akt. Buck-Morss, 2010, ss. 113-115)

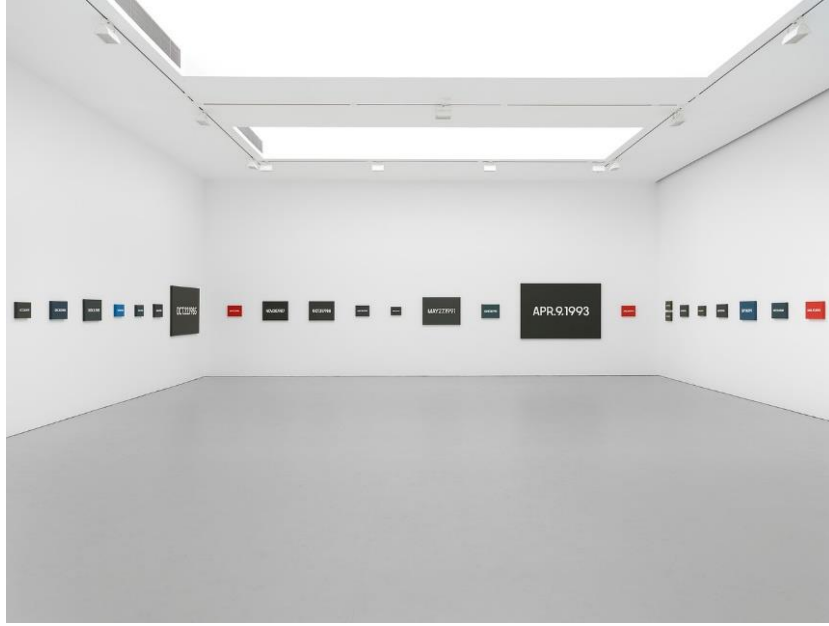


Görsel 7. Paul Klee, Yeni Melek /Angelus Novus, 1920, mono baskı, 31,8x24,2 cm, İsrail Müzesi. Erişim tarihi: 14.10.2024. <https://tinyurl.com/bdzbkkpp>

Kapri, Benjamin'in tez çalışmalarında sanat açısından önemli konular olan alegori, simge ve ritüeli ayrıntılı biçimde incelediğini belirtir. Benjamin'in "bu zamana kadar estetikçiler alegoriyi ikinci sınıf bir sanat aracı olarak gördüler. Alegorinin sanatsal açıdan fevkalade değerli bir araç olduğunu, dahası hakikati anlama noktasında belli bir sanat biçimi (wahrnehmen) olduğunu göstermek istediğini" (akt. Buck-Morss, 2010, s.31) ifade eder.

Sanatçının oluşturduğu yapıt, icracı ve izleyici olarak yorumcunun etkileşimi ve yorumu ile dönüşür: İzleyici, "özgün yapıtın belirli bir kişisel bakış açısıyla algılanmasına neden olan kültürü, zevkleri, eğilimleri, kişisel önyargılarıyla şartlanmış somut varoluşsal bir durumdadır" (Eco, 2019, s. 66). Yapıtla kurulan etkileşimler onu yorum zenginliğine açar.

Yorumcu sanat nesnesi ile karşılaştığında oluşan bu somut varoluşsal durumu kendi üzerine (algısına, zihnine ve deneyimine) taşıyarak metaforik bir yol izler ve metaforik nesneyi imgesinde yaratmış olur. Yorumcu, sanat yapıtı ile fiziksel olarak ya da sanal olarak imgesinde her karşılaştığında bir önceki deneyimin üzerine eklenerek dönüşen ve her seferinde yeniden deneyimlemenin, düşünmenin ve estetik etkilenmenin katmanlaşarak çoğaldığı metaforik deneyim zenginliğine ulaşır.



Görsel 8. On Kawara, Bugün Serisi /Today Series, 1966-2024, farklı boyutlarda tablolar, Guggenheim Müzesi. Erişim tarihi: 14.10.2024. <https://tinyurl.com/7zu4dzxn>

Bir insan kendi yaşamını; benini, süreci, dahil olduğu ortamları nasıl kavrama dönüştürür ve eser haline getirir? Yaşam içindeki varlığıma sanat aracılığıyla nasıl şahit bulabilirim? On Kawara'nın çalışmaları bu türden soruları düşündürür. Kavramsal sanatın görünür olduğu 1960'larda çalışmaları bu alanla ilişkilendirilen sanatçıda, biçimin kavramın önüne geçmesine izin vermeyen bir yaklaşımın olduğunu görürüz. Hatta öyle ki kendisi sergi açılışlarına katılmaz, röportaj vermez ve çalışmalarına ilişkin açıklamada bulunmaz. Görünür olmak istemez. Kawara'ya ilişkin sanatsal süreci sadece çalışmalarından okuyabiliriz. Zaman, geçicilik, yaşam, mekân gibi kavramlara işaret ettiği çalışmalardan birisi olan *Bugün Serisi*, 4 Ocak 1966'da başladığı ve 48 yıl süren bir çalışmadır. Bu seride, kırmızı, mavi, gri renklerdeki tuvaler üzerine, günün tarihini beyaz olarak boyar. Kullandığı boyaları kendi hazırlar, bu nedenle renkler arasında ton farklılıkları bulunur. Yazılacak olan günün tarihi, o gün gece yarısına kadar tamamlanmalıdır. Tarih tamamlanmazsa o işi imha eder. Tarihleri bulunduğu ülkenin yazı sitiline uygun olarak yazar. Her bir tarih yazılı tablo,

o güne ait gazete parçası ile bir kutuya konur. Zamanı bu şekilde sabitleyen Kawara, bu tabloları 130 farklı mekânda ve farklı ülkelerde birkaç binin üzerinde üretir (Guggenheim. ty.).



Görsel 9. On Kawara, Bugün Serisi /Today Series, 1966-2024, tablo ve gazete parçası. Erişim tarihi: 14.10.2024. <https://tinyurl.com/yds6vamb>

Yaşamını sürekliliği olan bir tür sanat çalışmasına çeviren Kawara, *Bugün Serisini* farklı biçimlerde sergilemiştir. Görsel 9'da yer alan çalışmada izleyici, farklı yazı stillerinde boyanmış, farklı günlere ait tarihler ve o tarihe ait, sanatçının o an içinde bulunduğu şehirden temin edilmiş gazete parçaları ile karşılaşır. Sanatçının yaşadığı güne dair notları olarak düşünülebilecek çalışma, onun kendi anılarına ilişkin bir hatırlatma anahtarı oluşturur. Tabloların gazete parçaları ile sergilenmesi aralarında bulunan içeriksel karşıtlığı öne çıkarır. Yağlı boya tablo merkeze alınmış, siyah üzerine tek renk olarak son derece sade biçimde, sadece tarihe büyük harflerle işaret ederken, gazete parçası o tarihte göreceli olarak öne çıkarılmış bir haber ve olaylar çokluğunu gösterir. Tablo yazılan tarihe ait, kişinin kendi deneyiminde yer alan olay ve haberlerin yanında, kendi öznel anılarını da dahil edebildiği bir hatırlamaya yönlendirirken, gazete parçası yayımlanmış olayların gerçekliğinin ve bu olaylar çokluğunun bir parça kâğıt üzerinde geçmişe dönüşmesini vurgular. Çalışmanın göze aşına gelmeyen bir imge sunuyor olması diğer veriler ışığında bir ilişkilendirme sürecini başlatır. İzleyici için algılanan mekân ve tarihler deneyim süzgecinden geçer. İlk en aşına olan tarih üzerine düşünülür, sonra biçim ve mekân. Sanatçının işaret ettiklerinin dışında gerçekleşen duyuşal ve düşünsel her yeni üretim *yeniden biçim verme* olarak izleyicinin *metaforik düşünme* sürecini oluşturur.

Danto'nun da daha evvel belirtmiş olduğu gibi temsilin kendisini metafor olarak kabul edersek, bu metafor ile nasıl bir etkileşim içinde olunmalıdır? Bir yapıtı anlamlandırabilmemiz için onu var olan duyuşsal, zihinsel ve fiziksel deneyimlerimiz ile ilişkilendirebiliyor olmamız gerekir:

Langer'e göre bütün "bilme" faaliyeti "görme" ile başlar. Öte yandan yalnızca "gözle görme"yi, görülenin kendisinden çok, "duyu izlenimlerinin bir bileşeni" olarak düşünmekte mümkündür. Zihinsel anlamda görme işlevinin ilk ürünü "düz" (literal) bilgidir ve "şey"lere ilişkin "soyut kavramsallaştırma"yı ifade eder. İnsan zihninde yaygın biçimde rastlanan ve "sağduyu" sözcüğü ile tanımlanan düşünce biçimi ise bu türden kavramsallaştırmayı ancak belirli bir düzeye kadar ilerletebilir. Bu açıdan "sağ duyu"nun kategorik, tam belirgin olmayan bir özelliği vardır. Bu düzeyin ötesine geçmek isteyen bir zihin, "metaforik biçimde" düşünmek zorundadır. (akt. Cebeci, 2019, ss. 74-75)



Görsel 10. On Kawara, Hala Yaşıyorum Serisi / I am Still Alive Series, 1973. Erişim tarihi: 14.10.2024.

<https://tinyurl.com/vndsbd4t>

Görsel 11. On Kawara, Hala Yaşıyorum Serisi/ I am Still Alive Series, 1975. Erişim tarihi: 14.10.2024.

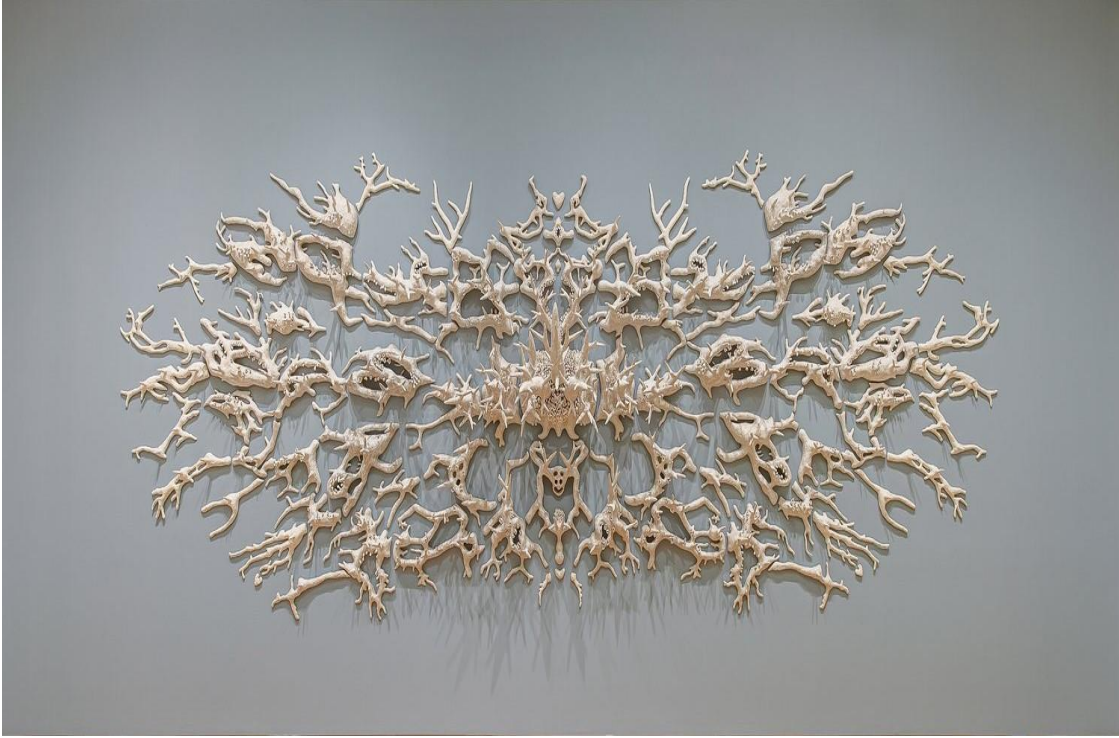
<https://tinyurl.com/45fhrms>

Görsel 12. On Kawara, Hala Yaşıyorum Serisi/ I am Still Alive Series, 1970. Erişim tarihi: 14.10.2024.

<https://tinyurl.com/bdhkf6sp>

Kawara, *Bugün Serisi* ile beraber yaşamsal sürecine dahil ettiği başka çalışmalar da yapar. Bunlardan bazıları; okuduğu gazetelerden kesmiş olduğu kopyularla oluşturduğu kitaplardan oluşan *Okudum Serisi/ I Read Series* (1966-95), her gün iki farklı alıcıya göndermiş olduğu ve sadece uyanma saatini ve kalktığını bildiren, bulunduğu şehre ait kartpostallardan oluşan *Kalktım Serisi/ I Got Up Series* (1968-79), her gün tanıştığı kişilerin isimlerini kaydettiği defterlerden oluşan *Tanıştım Serisi/ I Met Series* (1968-79) ve görsel 10, 11 ve 12'de yer alan, telgraf kağıtlarının seçimini telgraf şirketinin yaptığı, hala yaşıyorum mesajını arkadaşlarına yolladığı telgraflardan oluşan *Hala Yaşıyorum Serisi/ I am Still Alive Series* (1970-2000)'dir (Guggenheim. ty.). Bu seriler yaşamın üzerine taşındığı metaforlar olarak bağlamları oluşturur. Parini (2022), günlük yaşamın yoğun akışının bizi zihnimizdeki dağınıklıktan kurtardığını ama tatmin etmediğini, bu tatmini ancak doğru zamanda beliren doğru bir sözcüğün sağlayabileceğini belirtir (s.163). Bu sözcük etkili bir metafor veya dikkate değer bir bağlam olarak öne çıkar. Gündelik yaşam, hayatta olduğumuzu hatırlatmayabilir. Kawara'nın kendini bu günlük yaşamın tek düzelikinden kurtarmak istediği ve bunu, o zamanın teknolojisi ile arkadaşlarının şahitliğinde, uzun soluklu bir

performans olarak deneyimlediği düşünülebilir. Bir şeyin düzenli tekrarı onun sabit olduğu hissini verir ki bu da güvenle ilişkilendirilebilir. Kawara'nın çalışmaları nesneden ziyade kavramın öne çıktığı, izleyicinin bunu dert edinmesi ve kendi metaforik düşünme biçimleriyle çözümlenmeye çalışmasını öneren yapıtlar olarak yer alırlar.



Görsel 13. Courtney Mattison, *Kötü Geminos/Malum Geminos*, 2019, sırlı seramik, porselen, 213x635x55cm, Florence Griswold Müzesi. Erişim tarihi: 17.10.2024. <https://tinyurl.com/vrzv4y6d>

Sanat, bir kavrama işaret etmek yoluyla bir soruna dikkat çekmek, öne çıkarmak, hatırlatmak ve tekrar tekrar hatırlatmak konusunda güçlü metaforlar oluşturabilir. Bu anlamda günümüzde en çok gündeme gelen ve en çok göz ardı edilen konulardan birisi iklim ve doğa sorunlarıdır. Birçok sanatçı çalışmalarında bu konuları ele alır. Mattison bu anlamda deniz canlılarının varlığı açısından hayati önemi olan mercanlar ve mercan resiflerini işaret eder. Latince *Malum Geminos* adını verdiği çalışması *Kötü İkizler* anlamına gelmektedir. Sanatçı çalışmasının iki kavramsal kaynağının olduğunu belirtir; birisi 2009 yılında Kopenhag'da gerçekleşen Birleşmiş Milletler İklim Değişikliği Konferansında Amerikalı Çevre Bilimci Dr. Jane Lubchenco'nun, karbondioksit emisyonlarının denize karışmasıyla oluşan okyanus asitlenmesinin, mercan resiflerini tehdit etmesi, bu nedenle okyanus dışındaki canlıları da tehdit etmesi nedeniyle, iklim değişikliğinin “eşit derecede kötü ikizi” benzetmesini kullanması, diğeri ise okyanus asitlenmesine ilişkin “deniz osteoporozu” benzetmesinin yapılmasıdır (courtneymattison, ty.).

Ben buna okyanus asitlenmesine iklim değişikliğinin eşit derecede kötü ikizi diyorum... Okyanuslar daha asidik hale geldikçe mercanların, istiridyelerin, midyelerin, yengeçlerin, ıstakozların kabuklarını veya sert kısımlarını yapmaları zorlaşıyor ve daha hızlı çözülmüyorlar. Dolayısıyla nispeten az anılan bir sorun olan okyanus asitlenmesi, iklim değişikliği kadar önemlidir. (Lubchenco'dan akt.OAGOMA, 2024.)



Görsel 14. Courtney Mattison, Kötü Geminos, detay. Erişim tarihi: 25.12.2024. <https://tinyurl.com/k7hr4x25>

Bu çalışmada Mattison, yukarıda ifade edilen kavramsal durumları metafor olarak yola çıkmış, osteoporozun kemik üzerinde yaptığı hasarın izlerini oluşturan dokuyu taşıyan mercan resiflerinin organik, kemiksi dallanmalarla temsilini oluşturmuştur. Çalışma sağ ve sola doğru ikiz biçimde simetrik yayılım gösterir. Biçimler, okyanus asitlenmesi nedeniyle canlılığını kaybetmiştir. Bu nedenle mercanların rengarenk, organik uzantıları su akıntısıyla salnamaz. Hiçbir deniz canlısının içinde yaşaması mümkün değildir. Bu kuru, ölü doğanın duvar yüzeyine işlevi olmayan bir dantel gibi gösterişli temsili bu önemli olayın görmezden gelinişine de işaret eder. Bu çıkarımlar topluluğu temsil olarak sanatçının işaret etmek istediği metaforu kaynağına alarak alegorik bir anlatım olarak yer alır.

Sanatta kavramın dönüşümü başlığı altında kavramın eserler üzerinden okunurluğunu temsil eden çalışmalara yer verilmiştir. Bu, gerek sanatçının odağına alarak öne çıkardığı bir kavram olsun, gerekse sanat eserine yapılan yorum olarak öne çıkan bir kavram olsun, sanat

yapıtı ile her karşılaşma en nihayetinde yorumcu olarak ve icracı olarak izleyicinin deneyimine eklenen, sanat aracılığıyla gerçekleşen metaforik bir dönüşümdür.

2.2. Sanatta Nesnenin Dönüşümü

Sanat nesnesi, geçmişten günümüze ortaya çıkma amacı, biçimi, malzemesi gibi yönlerden değişime uğramıştır. Antik dönemde sanat, zanaat ve tekniğe ilişkin nesnelere de kapsayan bir tanıma sahipken, günümüzde daha bireysel ve soyut ifadelerin öne çıktığı, malzemeye ve forma ilişkin sınırlamaların olmadığı bir kavram ve biçim alanına sahip olmuştur. Tarihsel süreçte sosyal, ekonomik, teknolojik yaklaşımların değişimi sanatı hem ifadesinde ve işlevinde hem de kullanılan malzeme olarak içinde bulunduğu çağın gerekleri ve imkânları kapsamında değişimlere uğratmıştır. Behrens (2011) bu doğrultuda bir dönüşüme örnek olabilecek düşünceleri Adorno'nun görüşü üzerinden şu şekilde aktarır:

Adorno'ya göre yirminci yüzyılda aydınlanmanın insani niyetlerinin sonuçları olan savaşların yol açtığı tarihsel felaketler ve kitlesel katliamlar, açlık ve sefalet burjuva sanatlarının gelişiminde de anlatım bulurlar. Sanatların en önemli işlevlerinden birisi de burjuva iddialarını estetik olarak meşrulaştırmak, burjuva öznesi idealini temsil etmektir. Ancak modernlikte, ilerlemeci güçlerin nasıl tam karşıtlarına dönüştükleri sanatlarda da görülebilir. Tarihsel yıkıcı güç sanat yapıtlarında sadece içerikte değil, bir o kadar da biçimde kristalize olur [...] Marcel Duchamp önce gündelik nesnelere birer sanat yapıtı olarak sergiler (bir pisuar ya da şişe kurutucu) ve sonunda tamamen susmaya karar verir; Resim sanatında renkler ortadan kaybolur, Kasmir Malewich'in 'Beyaz Zemin Üzerinde Siyah Kare'sine, tuvalin parçalanmasına ya da paspartunun dışına çıkılmasına (örneğin dadacı montajda) kadar varılır; müzikte bilinen ses dili duyulamaz oluncaya kadar ortadan kaldırılır- bu eğilim oniki ton müziğiyle bağıntılıdır: Uyumu uyumsuzluk, uyumsuzluğu gürültü ya da sesin sessizlikte tamamen tasfiye edilişi izler. Adorno'ya göre, gerçi burada eskiden olduğu gibi sanatsal bir içerik cisimleşmektedir, ancak sanatın tamamen tasfiye edilmesinden yola çıkan bir yorumda bulunmak bir o kadar mümkündür. (s.197)

Sanat biçimleri son yüzyılda oldukça değişmiştir. Bu gelinen nokta, modernizmle yükselen ütopyaların yıkımıyla gerçekleşen umutsuz bir geleceği görememenin, teknolojinin gelişimini tahmin edememenin biçimi olarak da yorumlanabilir. Sanat her zaman geleceğe dair potansiyel bir düşünce ya da inanca dönük olarak üretimde bulunur. Bunu en basit biçimde üretilen sanat nesnesinin, izlenme beklentisiyle başlatıp sonraki aşamalarda geleceği biçimlendirme idealine kadar genişletebiliriz. Malzemenin imkânı, tekniğin sağladığı kolaylıklar ve kavramsal bakış açıları her zaman her dönemde nesnenin dönüşümünü sağlamıştır. Bu durum zamanın ruhunu yansıtan bir sanatsal ifadenin üretimini gösterir.

İnsanın algılama işlevi gerçekleşirken zihin ilk olarak soyutlama yapmaya ve nesneyi bağlamından ayrı olarak algılamaya eğilimlidir. Zihin bu eğilimi, çevresel etkenlere rağmen

nesnenin imgesinin zihinde sabit olarak kalmasından kaynaklanır. Nesnenin sahip olduğu, renk, biçim büyüklük gibi nitelikler nesne için sabittir. Burada önemli nokta sabit olarak görülen şeylerin, kendi niteliklerinden kaynaklı bir değişiklik olduğu zaman onlara ancak bir değişimin atfedilmesi gerektiğidir (Arnheim, 2021, s.54).

Gerçek deneyimde sürekliliğin kural olduğunu ve geleneksel olarak incelendiği kadarıyla sabitliğin sadece, daha genel olarak deneyimlenmiş süreklilik içinden araştırma için seçilip ayrılmış bir örneği temsil ettiği'ne işaret etmiştir. Bir başka deyişle, görme duyusunun hareket noktası olan temel fiziksel olgular, sersemletici bir rastgele örnekler karmaşası değil, hayli tutarlı değişim süreçleridir. Dahası her bir nesnenin büyüklük değişimleri kendi içinde örgütlü oldukları gibi, görüş alanının başka bir yerinde devam eden başka benzer çeşitlenmelerle de düzenli bir ilişki içindedirler. Örneğin, gözlemci bir ortamda hareket ederken, ortamın bütün bileşenlerinin izdüşümsel büyüklükleri de buna uygun olarak değişir. Ortam bir bütün olarak, birleşik ve tutarlı bir büyüklük değişimine maruz kalır. (Ittelson'dan akt. Arnheim, 2021, s.58)

Yaşantımızın gündelik akışı içinde nesnelere bağlamsal değişimleri çok dikkat ettiğimiz unsurlar değildir. Nesneye ilişkin ilk bilginizi korumaya eğilimliyizdir. Bu da onların genellikle sabit oldukları gibi bir izlenim yaratır. Algılamada nesne genellenerek soyutlanır ve bu yaklaşım nesnenin sadece fiziksel açıdan kullanıldığı tüm durumlar için geçerlidir. Algıda gerçekleşen bağlamsal değişimler yok sayılırlar. Değişimlerin farkına bu ayrıma ihtiyaç duyan bir kişi varabilir. Algıdaki bu incelleme, hassasiyet sanatçının odaklanması türünden farklı bir yaklaşımı gerektirir (Arnheim, 2021, ss.59).

Nesnelere sabit olarak algılanması yönünde oluşan eğilimin değişmesi beklendiğinde üç tavır görülmektedir. Birincisinde insanlar nesnelere algılarken nesnenin bulunduğu mekân ve mekân içindeki değişkenleri onunla bir bütünlüğe algılama eğilimi gösterirler. Bu bakış açısı için empresyonist resimler örnek olabilir. Diğer bir bakış nesnenin kendi sahip olduğu özellikler, içinde bulunduğu mekân ve mekânsal etkileşimlerin yokluğu varsayıldığında ortaya çıkan değişmezlik görünümüdür. Bu iki koşulda da nesne olduğu gibi algılanır, nesne kendi dışında gerçekleşen bir dönüşümün içindedir. Üçüncü yaklaşımda ise nesnenin kendi özellikleri, mekân ve mekâna bağlı etkileşimlerin gerçekleştirdiği değişimler olduğu gibi kabul edilir. Bu yaklaşımda her bir değişimin oluşturduğu algısal bütünlük nesnenin kendisini o bütünlük içinde ortaya çıkardığı bir estetik deneyim oluşturur. Fakat bu deneyim farklılığı içinde de nesne gözlemci için sabittir. Kavrayışta gerçekleşen farklılık düşünce için daha üretken sonuçlar verir (Arnheim, 2021, ss.59-62).

Değişmezlik ya da değişmeyen şeyler, bağlamı kurmak ve korumak için önemlidir. Sanat açısından bakıldığında empresyonizm değişmezliğe ilişkin algıya farklı bir açıdan yaklaşır, bağlamdan kopmayan önemli bir dönüşüm gerçekleştirir. Bu etki Cezanne'nın

çalışmalarında “bir dağ ya da bir ağacın kimliğini, nesne ile dünyası arasındaki etkileşimden kaynaklanan, zengin fakat kurallara uygun bir renk değerleri değişimi olarak sunmasını sağlamıştır” (Arnheim, 2021, s.63).

Bir nesneyi algılamak, onu bir biçimde soyutladığımızı, o nesneyi ölçeklendirdiğimizde ya da çizmeye çalıştığımızda, daha iyi anlarız. Bizim perspektifimiz, gerçek boyutlarıyla nesneye pek uymaz. Uzam ve zaman içinde konumlanan nesne ölçek olarak ve şekil olarak zihnimizde farklılaşmıştır. Bu nedenle nesneye dair bilgimiz onun hakkında sabit bir şekil bilgisi oluşturur ve kalıcılığı sağlar fakat onu uzam ve zaman içinde farklı şartlar altında değişken algılayabiliriz.

Görmenin zorlukları, kalıcılık ve değişimin ezeli rakipler gibi davrandıkları bir dünya görünüşü yaratıyor. Değişimler temeldeki kalıcı kimliğin tesadüfi yönlerinden ibaret olarak algılanıyor; fakat algı, sabitliği de değişimin basiretsiz görünüşü olarak ortaya koyuyor. [...] Görsel algı, kalıcılığı arayan filozoflara *arkhe*'nin kanıtını, yani maddi şeylerin çeşitliliğinin altında yatan, “bu değişimlere maruz kalan, bütün şeylerin kaynaklandığı ve yeniden ona dönüştüğü” dünya tözünün kanıtını sağlamıştı. Benzer şekilde algı, sürekli bir değişim akışı halinde buldukları olgusuna görsel kanıt da sunmuştur. (Arnheim, 2021, s.70)

Nesneyi nasıl görürüz? Arnheim (2021) nesneyi kendi özellikleri içinde, bağlamından ayrı olarak görebilmenin nesnenin bulunduğu ortamdan ve nesneyi gözlemleyen gelen dayatma ve özelliklerin, nesnenin özelliklerinden ayrılması ile mümkün olduğunu belirtir (s.71). Kant’a göre nesnelere olan deneyimimizin gerçekleşmesi için ise gerekli olan iki unsur şu şekildedir:

1- Duyulara hitap eden “algılanabilir” içerik; 2- bu içeriği ele alıp anlamlandıracak zihinsel mekanizmalar. Buna göre “maddi unsur”ların yapılandırılması “formal unsur”lar tarafından gerçekleştirilir; formal unsurlardan anlaşılan şey ise a- kavramlar ve b- deneyimlerimize ilişkin “zaman ve mekân yapıları”dır. Bu kapsamda, “bilgi”, duyu algısına ilişkin içeriklerin, kavramlar tarafından düzenlendiği muhakemelerin sonucunda ortaya çıkar. (akt. Cebeci, 2019, s.41)

Arnheim (2021) nesneyi bağlamı içinde görebilmenin ise onu içinde bulunduğu uzamla beraber görmekle mümkün olduğunu belirtir (s.71). Mekân en güçlü metaforik bağlamdır. Nesnenin özelliği, konumu, etkileşimi ve ilişkileri de onun mekân içerisindeki artı bağlamını oluşturur. Nesnenin bakışa sunduğu “görsel bir birim bağlamından çıkarılırsa, farklı bir nesneye dönüşür. Keza, “parçalar birleştirildiğinde”, yani birkaç şey tek bir örüntü olarak görüldüğünde, başka algı alanlarında karmaşık durumlar ortaya çıkar” (s. 71). Bu karmaşık durumlar hemen bir benzerlik ve benzemezlik çağrışımı üzerinden yeniden nesnenin tanımlanması, konumlanması, gruplanması ve ilişkilendirilmesi aşamasına geçer.

Nesnede gerçekleşen her türden bağlamsal ve nesnenin görünümü kaynaklı değişim, nesneyi bir başka görülen haline getirir ve algı, eğilimi doğrultusunda nesneyi biçimlendirir. Burada bilincin içeriği öne çıkar. Algılama nesnenin duyumsanması olduğu kadar, bilinç içeriğinin eğilimi ile oluşan bir tür şekillendirmesidir de aynı zamanda. “Bilinç kendi formu ve düzenliliği yolunda ne kadar ilerler ve içeriklerinin her birini ne kadar çok “anamlı” yaparsa, yani onlar ne kadar başkasına “işaret etme” gücü kazanırlarsa, özgürlük de o kadar çok gelişir. Bu özgürlük, “görünüm”ün değişimiyle bir yapıyı başka bir yapıya dönüştürebilir” (Cassirer, 2018, s. 202). Bu metaforik ilişkilendirme yeteneği olarak da düşünülebilir. Sanat nesnesinin bu aşamada farkı, algının alışık olmadığı biçimi ve bağlamı oluşturarak algının sürecini uzatmak ve benzetme, ilişkilendirme, metaforun kavranması gibi biçimlendirme ve anlam oluşturma süreçlerinin deneyimini farklılaştırmadır. “Sanatta “algı süreci” kendi içinde bir hedef olup, uzun tutulmalıdır; burada önemli olan, algının yapılandırılmasına ilişkin sürecin deneyimlenmesidir, bitmiş ürün değildir” (Lodge’den akt. Cebeci,2019, s.84). Nesne bir tablo olduğunda onun içinde bulunduğu mekânla ilişkisini bir kenara alır ve tablo içinde yaratılan mekân ve ilişkilere odaklanılır. Bu ilişkiler ressamın, izleyicinin algısını biçimlendirmesi ve yönlendirmesidir:

Gündelik hayatta nesnenin bağlamsal değişimlerinin büyük ölçüde gözlenmeden kaldığı doğrudur: Nesnenin büyüklüğü, biçimi, rengi sabittir. Ancak bu tipik farkındalık yokluğu, algının doğasında bulunan evrensel bir özellik olarak ele alınmalıdır. [...] algıda gözlemlenen bağlamsal değişimler fiziksel dünyada ya yokturlar ya da önem taşımazlar. Fakat büyüklük farklılıklarının ayırıcılığına ihtiyacı duyan bir kimse -örneğin bir ressam- en üst düzeydeki bir genelliği kolayca terk edecek, algının gerektirdiği gibi inceltmesine yönelecektir. (Arnheim, 2021, s. 59)



Görsel 15. Henri Matisse, Tabac Royal, 1943, Tuval üzeri yağlıboya, 63,5x81,3cm, Albert D. Lasker Koleksiyonu. Erişim tarihi: 25.10.2024. <https://tinyurl.com/3ect3tz2>

Matisse'nin tablosunda yer alan öğeler arasındaki mekânsal ilişkiler algısal alışkanlığımıza yakındır. Fakat yine de resim nesnelere ve konumlarını, imgelemimizde yer alan biçim ve mekânsal ilişkiler ile kıyaslarız. Böylece biçimin ve bağlamın bozulup bozulmadığına ilişkin fikrimiz oluşur. Nesnelere mekânsal ilişkilerinin bir denge içinde yerleştirildiği gözlenebilir. Solda geride iskemlede oturan müzik dinlemeye hazır bulunan kadın ve sağda önde iskemlede oturan mandolin arasında resme bakan kişi bir ilişki kurmaya yönelir, bu figürler “resme hakimdirler ve simetrik olarak denk düşen konumlara yerleştirilmişlerdir. Fakat böyle bir yapıtta pek çok başka benzerlik de bulunur, bakan kişi başka bir benzerliğe öncelik tanır, bu benzerlik yanlış bağlantıları akla getirerek bütünü yapıyı parçalayacaktır” (Arnheim, 2021, ss. 73-74).

Arnheim (2021) bu görsel örüntü çokluğu içinde benzerlikleri detaylandırarak ilişkilendirmeye çalışmanın ve dolayısıyla resmin odak noktasını değiştirmenin bütünü hiyerarşisini bozacağı görüşündedir (s. 74). Metafor doğrultusunda sanat yapıtına bakıldığında ise bu hiyerarşinin bozulması kaçınılmazdır. Resmin adı, resmin merkezine yakın masa üzerinde konumlanmış çiçekli vazanın üzerindeki yazıdan gelmektedir. İsimlendirme resmin odağını doğal olarak değiştirmiştir. “Tabacco Royal” yazılı vazo Matisse'in başka resimlerinde de yer alır. Fovizm akımının yansıması olarak bu tabloda renkler figürlerden önce dikkat çekecek kadar saf ve canlıdır. Motiflerle kaplı duvar görsel yapıyı zenginleştirir. Tüm figürlerin dairesel ve simetrik olarak yerleştirildiği ve bakışın birinden diğerine geçmesini sağlayan bir ilişkisellik içinde oldukları izlenebilir. Bu izlenimler metaforik varsayımlar olarak düşünceye ve dile yansır. Tablo tüm kompozisyonuyla Matisse'nin üslubunun metaforu olarak nitelenebilir.

Aldrich (1968), Picasso'nun heykellerini resimlerinde kullandığı yaklaşımı uygulayarak biçimlendirdiğini ve onları plastik metaforlar olarak gördüğünü belirtir. Sanatçı heykellerinde hazır nesnelere kullanır. Bunlar genelde sepetler, pipolar, vazolar, bisiklet parçaları gibi hurdalardır. Bir benzerliği oluşturana kadar biçimlendirilen alçıdan ziyade, her biri kendi başına bağımsız bir kimliğe sahip olan hazır nesnelere oluşturduğu, bu nesnelere belirgin olduğu kompozisyonların metaforunun, estetik algı için daha açık ve belirgin olduğu söylenebilir. Picasso alçıyı keçi kaburgası olarak biçimlendirmek yerine hasır sepeti kaburga olarak kullanır. Burada iki türlü metafor oluşur. Birincisi kafes olarak görülmesi gereken hasır sepettir. Diğer keçi heykeline bakıldığında fark edilen hasır sepettir. Eğer kaburga

alçıdan yapılmış olsa idi tek yönlü bir metafordan bahsedilebilirdi. İzleyici yalnızca şekillendirilmiş alçıyı bir keçinin göğüs kafesi olarak görmüş olurdu. Bu yüzden Picasso, *Keçi* adlı eserinde hasır sepeti kullanmıştır. Benzer şekilde vazodan kadın bedeni de biçimlendirmiştir. Bu biçimlendirme ile kadın bedenini de vazo olarak görmenin yolunu oluşturmuştur. Böylece metaforun çift taraflı, karşılıklı çalışan özelliği ortaya koyulmuş olur. Sonuç *bütünü oluşturan her bir parçanın başkalaşımıdır* (s.75).



Görsel 16. Pablo Picasso, Keçi/The Chevre, 1950, hasır sepet, seramik saksılar, palmye yaprağı, metal, ahşap, karton ve alçı, 120,5x72x144cm, Picasso Müzesi Paris. Erişim tarihi: 15.11.2024.

<https://tinyurl.com/5brk4puy>

Aldrich (1968), böyle bir kompozisyonun metaforu güçlendirilmiş bir biçimde sergilediğini belirtir. Kompozisyonun “amacı bir şeyi başka bir şey olarak görmenin estetik deneyiminde örtük olan mecazi öğeye dikkati zorlamaktır. Bu nokta, daha basit, tek yönlü metaforların ve bunların dahil olduğu daha az gayret gerektiren bir şey olarak görmenin, inkârı veya reddi olarak yanlış anlaşılmalıdır” (s.75). Malzemelerin çokluğu ve bir arada kullanımlarının

oluşturduğu kompozisyonun işaret ettiği biçim, *Keçi* metaforun çift yönlülüğünün zenginliğini gösterir.

Bir tablo ya da heykel, bir mekân içinde bulunur ve bu mekân içerisinde kalıcıdır. Sanat yapıtı bir performans olarak geçici olduğunda, tablonun taşıdığı mekân ve kalıcılık kavramlarına karşıt bir alanda yer alır. Dolayısıyla kullanılan malzemeler ve nesnelere arası ilişkilerde, geçicilik metaforu üzerinden bağlanırlar.



Görsel 17. Phobe Cummings, *Cennet ve Dünya Arasında /Between Heaven and Earth*, 2023, kil, yerleştirme, Risør Chamber Music Festival. Erişim tarihi: 17.10.2024. <https://tinyurl.com/bd827yy4>

Görsel 18. Phobe Cummings, *Cennet ve Dünya Arasında*, detay. Erişim tarihi: 17.10.2024. <https://tinyurl.com/revudzyd>

Görsel 19. Phobe Cummings, *Cennet ve Dünya Arasında*, detay. Erişim tarihi: 17.10.2024. <https://tinyurl.com/5e4sbese>

Bu anlamda Phobe Cummings çalışmaları örnek olarak verilebilir. Sanatçı kili farklı mekânlarda tasarımına uygun olarak şekillendirir ve öylece bırakır. Kil nemli olarak şekillendirilmiş hali ile zaman içerisinde kuruyacak, çatlayacak, kırılacak, parça ve toz haline gelecek ve doğaya geri dönecektir. Doğal maddenin bu kendi halindeki değişkenliği bilinir fakat çoğunlukla dikkat edilmez, önemsenmez ya da alışılmış olduğundan fark oluşturacak bir etki yaratmaz. Sanatçı, çalışmalarında bu duruma dikkat çeker. 18. yüzyıl Rokoko sanatından etkilenen sanatçı kullandığı doğal biçimleri oluştururken o dönem sanatının incelik, zariflik ve kalıcılığını içinde bulunduğu döneme taşıyarak kırılabilirlik ve geçiciliğe dönüştürür.

Görsellerde yer alan *Cennet ve Dünya Arasında* çalışması sanatçının İsveç Risør Chamber Müzik Festivali'nde gerçekleştirdiği beş günlük performansından parçalardır. Cummings, çalışmalarının iki hafta içinde tamamen yok olduğunu belirtir. Ona göre kilin bu şekilde

pişirilmeden sergilenmesi kilin sesini ve canlılığını ifade eder. Şekillendirilme süreci içinde olan kilin neminin korunmasının gerekliliği, şekillendirme sürecinde ise hem desteğe ihtiyaç duyması hem de kuruma aşamasında kırılabilir olması kilin kendi dilidir. Kili şekillendiren elin en ufak hareketine reaksiyon vermesi, parmak, avuç izlerini taşıması, direnç ve yumuşaklık göstermesi onun etkileşim kurarken ki canlılığını göstermektedir. Kil canlı olduğu bu aşamada tüm organik var oluş gibi geçicidir. Sanatçı kil ile olan etkileşimini ince organik bitkisel formlar oluşturarak bir süreç dahilinde sergiler. Bu sergileme, insan ve doğa etkileşimi üzerine izleyiciyi düşünmeye davet eder. Sanatçı, çalışması hakkında düşüncesini şu şekilde belirtir; “umarım eser izleyiciyi dikkat etmeye veya belki de çevrelerini gözlemlene ve onlarla etkileşim kurma biçimlerini yeniden ayarlamaya teşvik eder” (akt. Rüegemer, ty).



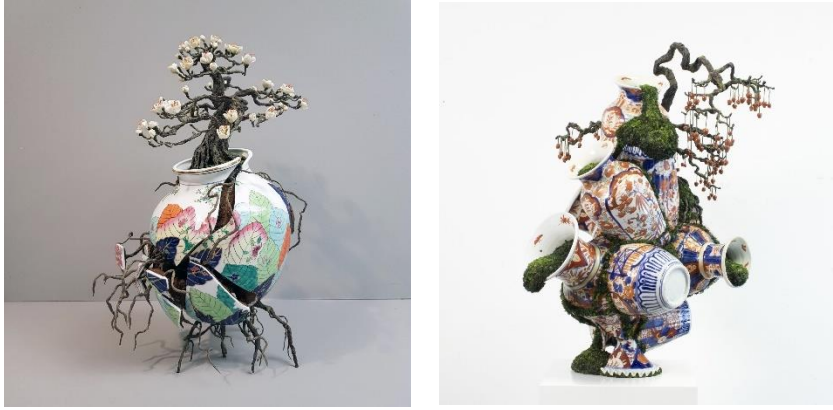
Görsel 20. Phobe Cummings, Cennet ve Dünya Arasında, detay. Erişim tarihi: 17.10.2024.
<https://tinyurl.com/38t84xx4>

Görsel 21. Phobe Cummings, Cennet ve Dünya Arasında, detay. Erişim tarihi: 17.10.2024.
<https://tinyurl.com/mryn8s3s>

Görsel 22. Phobe Cummings, Cennet ve Dünya Arasında, detay. Erişim tarihi: 17.10.2024.
<https://tinyurl.com/yhwedmh5>

Son derece hassas ve kırılabilir bir organik varoluş içinde olduğumuzu öğreneli çok uzun zaman olmadı. Son yüzyıl, bunu fark ettiğimiz, son otuz-kırk yıllık süreç ise hızla bunu kaybettiğimizi anladığımız, ön göremediğimiz büyüme ve gelişmelerin kontrol ettiği bir dönemdir. Dolayısıyla oluşan bu büyük etki, insanın varlık olarak şimdiye kadar üretmiş olduğu her şeyi, kavramları, yaklaşımları, üretimleri, teknolojileri, sosyo-kültürel yaşantıları sanat alanında bir ifade etme, işaret etme biçimine dönüştürmüş durumdadır.

Bu doğrultuda sanatçılar farklı yöntem ve biçimleri kullanırlar. Nesnenin parçalanması ya da başka malzemeler ile yan yanlığı, üst üsteliği, iç içeliği gibi durumlar metaforik taşınma bağlamında ele alındığında bütünü oluşturur. Karışık malzeme ve teknik ile oluşan sanat yapıtı bu bütün haliyle nesnenin biçimlendirdiği metaforik bir önerme gibi çalışır. Patrick Bergsma'nın *Genişleyen Çin Serisi*"nde yer alan çalışmaları bu anlamda örnek olarak verilebilir. Bu çalışmalar seramik vazo parçaları ve farklı malzemelerle organik bir biçimde bir arada bütünlük oluşturur.



Görsel 23. Patrick Bergsma, Genişleyen Çin Serisi: Açan Çiçek/ Expending China Series: Blossom, 2022, eski aile gül vazosu karışık teknik, 155x99x99cm. Erişim tarihi: 17.10.2024. <https://tinyurl.com/2s3wjz6c>

Görsel 24. Patrick Bergsma, Genişleyen Çin Serisi: Japon Dağı/ Expending China Series: Japanese Mountain, 2022, Japon imari vazoları karışık teknik, 54x49x49cm. Erişim tarihi: 17.10.2024. <https://tinyurl.com/2s3wjz6c>

Kırılmış vazo parçalarının doğal biçimlerle birleştirilmesi metaforik olarak çok anlamlılığı oluşturur. Sanatçı parçalanmış parlak seramik yüzeylerin ve doğal biçimlerin karşıtlık oluşturmasına ve bu karşıtlığı birleştirici unsurun doğa oluşuna dikkat çeker. Kırık seramik parçaları Çin ve Japon sanatları olan ikebana, bonsai ve penjing ile birleştirerek oluşturur (patrickbergsma.nl, ty.). Ağaç dalları, kökleri parçaları içerden birleştirir, tutar, bağlar ve yeni bir form olarak bütüncül bir form oluşmuş olur. Ağaç biçimi bu gövdenin üzerinde yükselir. Sanatsal biçimin nesnelere oluşan bu katmanlı yapısı onu okumanın katmanlılığını ve yapıta bütüncül bakmanın metaforunu oluşturur. Langer, sanatsal biçimin kendi nedenini kendi içinde taşıdığını ve diğer dış etkilerden soyutlanarak elde edilen bir imge olduğunu, bu nedenle de duyguların eşliğinde insanı tahayyüle açtığını belirtir (akt. Cebeci, 2019, s.114).

Duyusal ve düşünsel anlamda farklı deneyimlere imkân veren bir sanat çalışması olarak Henrique Oliveira'nın 2013 yılında Paris'te bulunan Palais de Tokyo Müzesinde yapmış

olduğu *Baitogogo* isimli çalışma gösterilebilir. Çalışma geniş bir iç mekânın sütun ve kirişlerin düzenlenmesi, organik biçimde dönüştürülmesi ile oluşur. Sütun ve kirişler, kontrplak ve ağaç dalları ile alışıldık olan dikey ve yatay geometrik biçimleri bozarak, mekânın merkezini ortalayarak yoğun, karmaşık ve ağaç dallarının sahip olduğu organik biçimi sürdürerek birbirine bağlanır. Geniş mekân içinde sergilenen ve izleyiciyi içine alan bu büyüklük, alışılmadık bir deneyim olarak dışarı-sı-ıçerisi, geometrik-organik, katılık-esneklik, sabitlik-hareketlilik gibi ikili kavramları bir arada olmaya, metaforik olarak ilişkilendirmeye iter. Büyüklük ve mekânın hakimiyeti bakışın mesafesini ve yönünü değiştirir, deneyimi farklılaştırır.



Görsel 25. Henrique Oliveira, *Baitogogo*, 2013, kontrplak ve ağaç dalları, 6,74x11,79x20,76m, Palais de Tokyo Müzesi. Erişim tarihi: 17.10.2024. <https://tinyurl.com/4anrr5z4>

Görsel 26. Henrique Oliveira, *Baitogogo*, 2013, detay. Erişim tarihi: 17.10.2024. <https://tinyurl.com/4anrr5z4>

Mekân içerisinde ortaya konulan her bir form bir önerme olarak kendisini sunar. Bu büyük organik düğümlenme yukarıda değinilen ikilikler kapsamında düşünüldüğünde, karşısına işaret ederek bir arada olabilmeyen imkânının, ancak sınırların keskin olmadığı, karmaşık hareket, yön ve kıvrımları oluşturan bağlantıları öne çıkararak sunar. Fakat çalışma ile izleyicinin etkileşimi öncelikle mekânın, konumun, malzemenin, biçimin, hareketin algılanması ve tanımlanması yönünde olur. Sanat nesnesi kavramın önüne geçerek, izleyiciyi kendi dönüşümünün deneyimine katar.

Sanatçı Suzan Beiner, *Organik Çözülme* adını verdiği çalışmasını galeri mekânını kaplayabilecek genişlikte yerleştirmiştir. Sanatçı çalışmalarının çevrelendiği kavramsal alanı “mekânda toplanan, katmanlama, parçalanma, çoğaltma, yan yana koyma ve karmaşıklık unsurları” (susanbeiner, ty.) olarak ifade etmektedir. Bu unsurlar sanat yapıtını oluşturan malzemenin ve mekânın fiziksel etkileşimlerinin ve metaforik imkânının

bağlantılarını oluşturur. Doğanın organik biçimleri olan bitkiler mekânı düzensiz biçimde işgal eder. Bu durum, insanın kentler ile oluşturduğu doğayı işgal edişine bir gönderme olarak düşünülebilir. Sanatçı son derece hassas ve kırılgan olan ekosistem üzerine endişelerini porselenin kırılganlığı ile benzeştirir. “Amacı, doğa ve kültür arasında ortaya çıkan çatışma arasında ekolojik bir denge yaratmaktır” (susanbeiner, ty.).



Görsel 27. Susan Beiner, Organik Çözülme/ Organic Dissolution, 2013, Porselen, akrilik, köpük, iplik, çizimler, oda boyutunda enstalasyon. Erişim tarihi: 17.10.2024. <https://tinyurl.com/mpwjz93m>

Çalışma kapsamında bu bölümde, sanatsal ifadenin malzemesi ve onun kullanımına ilişkin günümüz sanatından örneklere yer verilmiştir. Dilsel olarak oluşturulan metaforlara ek olarak sanatta malzemelerinin özelliklerinden kaynaklanan, farklı özellikli malzemelerin ve nesnelerin yan yana, iç içe vb. kullanılarak biçimlendirilmesi ile oluşan, mekânında dahil olduğu metaforik ilişkiler söz konusudur. Bir yapıtı oluşturan malzeme onun yorumlanma biçimini değiştirir. Yapıtın sergilenme biçim ve mekânı yine yapıtın yorumlanmasının çeşitliliğine etki eder.

2.3. Sanatta İmgenin Dönüşümü

İmge, “dış dünyadaki nesnelerin zihinsel resim, kopya ya da tasarımı; gerçek ya da gerçek dışı bir şey ya da olgunun zihindeki tasarımı; [...] dış dünyada var olan bir şeyin kopyasını, duysal uyarıların yokluğunda meydana getirmesi sürecinin ürünü olan zihinsel nesnedir” (Cevizci, 1999, s. 462). Zihin algıladığı şeyi işler, tamamlar, kendisinde var olan diğer

şeylerle ilişkilendirir, kıyaslar, benzerlikler, farklar oluşturur, sınıflandırır. Artık zihin, imge olarak gerçeğine benzeyen ama yeni biçimde oluşmuş olan bu şeyi, düşünmesinin malzemesi yapar. Onu hatırlar, onun hakkında ya da aracılığıyla konuşur, onu metaforlarına kaynak eder, böylece deneyimine ve yaşantısına eklemiş olur. Düşünme eyleminin, imgelerin varlığında gerçekleşiyor olduğunu kabul ediyor ise, sanatsal imgelerin de düşünmek için aracılık yaptığı söylenebilir. Dolayısıyla sanat, bir akıl yürütme biçimi olarak belirir (Arnheim, 2021, s.11). Görsel sanatlar, imge oluşturmak ve oluşan bu imge ile tekrar karşılaşmak etkileşimini yarattığı için düşünme eylemine alışık olmadığı görsel malzemeyi sunar.

Gerek “üretici” gerekse “yeniden üretici işlevler”i itibariyle, imgelem olmaksızın hiçbir anlamlı deneyim gerçekleşemez. İmgelemin üretici işlevi nesnellığe yapı kazandırır; yeniden üretici işlevi ise, deneyimi, anlamlı, birleşik ve bütünselliği olacak biçimde yaşamamız için gereken bütün bağlantıları sağlar. Normalde imgelemin bütün işlevlerini bilinç düzeyinde fark etmeyiz. Ancak sentezleme faaliyeti olmaksızın, düzenli bir dünya algısı geliştirmemiz mümkün değildir. (Cebeci, 2019, s..43)

Metaforun bir şeyin başka bir şey olarak kavranması olduğu daha evvel belirtilmiştir. Metaforu oluşturan, ilişkilendirmeyi sağlayan, kaynaktan gelen imgelerden oluşan bir imge tarlası alanı bulunur. Hedefte bulunan imgeler ile etkileşime girerek bağlam üzerinden metaforun oluşmasını sağlayan bir önermeye dönüşür. Böylece hedef ve kaynak arasında imgelerle kurulan bir ilişki ve yargı oluşumu, yani bir şey olarak görme söz konusudur. Bu nedenle *görmek* ve *bir şey olarak görmek* arasında bir fark bulunur. *Bir şey olarak görmek*, imge kavramına yakındır. Bir şeyin bir yönünün (aspect) görülmesi ve imge oluşturma ise iradeyle ilgili bir şeydir. Buna göre, *görme* iradi bir eylem gerektirmez, ancak *bir şey olarak görmek* iradi bir eylem ile gerçekleşir (Hester'den akt. Cebeci, 2019, s.142). İradi eylem ise içinde bulunduğu şartlardan etkilenir. Düşünceler ve duyguların etkisinde oluşan bu şartlar, bir şey olarak görmenin iradi eyleminin estetik tarafını da oluşturur. Bu iradi duygusal yönelimi Pater şu şekilde ifade eder:

Orta Çağın Hristiyanlığı başarısını kısmen estetik güzelliğine borçludur; Latin ilahi yazarları bu güzelliği o kadar derinden hissettiler ki, *tek bir ahlaki veya manevi duygu için yüz tane duygusal imge ürettiler*. Çıkış kanalları tıkalı olan bir tutku sinir gerilimine yol açar; böyle zamanlarda duyulur dünya kişide daha güçlü bir görkem ve rahatlama etkisi yaratır-bütün kırmızılıklar kan, bütün sular gözyaşı olur. Doğadaki şeylerin hezeyanlı, garip bir rol oynamaya başladığı bütün orta çağ şiirlerindeki çılgınca kıvranan duygusallığın sebebi budur. (akt. Dewey, 2021, s.52)

Metafor hedefe ait imgeler ve kaynağa ait imgeler arasında sadece bir ilişki kurmaz, aynı zamanda var olan bir ilişkiyi açığa çıkarmış olur. Bu açığa çıkma ise içgörü ile mümkün olur. Bu ise kolayca anlaşılabilir benzerlik ilişkisinin dışında bir benzerlik ilişkisini ifade eder. “Herkesin benzer olarak bildiği bir benzeyen ve benzetilen ancak “bayat bir metaforu” ifade eder. Metaforda açığa çıkarılan şey, henüz haritası çıkarılmamış, bilinmeyen alanlardır”

(Hester'den akt. Cebeci, 2019, s.145). Haritası çıkmamış bu alanlar, yaratıcı metaforların oluştuğu imgesel alan olarak da ifade edilebilir.

İmgeleri dönüştüren bir sanatçı olarak Malevich (ty.), “Sanatçı, evreni başka türlü görmüyorsa, bu görüm sadece onun görümü değilse (çünkü onun gördüğü başkalarının görümüne benzemez) yaratış nedir ki?” (s.197) diye sorar. Bu sorunun yanıtı olabilecek düşünceyi Deleuze şu şekilde ifade eder: “Tam da imgeler tikel bir anın ürünü oldukları içindir ki, onlara hep sahip olduklarından daha fazlasını eklemelidir. Çoğu zaman imgelerin anlamına şöyle ya da böyle müdahale ettiği düşünülen bu fazlalık, yorumlama ve analiz için zorunlu bir sahneleme zeminidir” (akt. Burnet, 2023, ss. 46-47). Bu fazlalığın sanatçının gördüğü, yapıtına eklediği ve izleyici tarafından yakalanan bir sezgi olmasının yanında metaforunda ı olduğu söylenebilir. Riceour (2007) bu duruma şu şekilde örnek verir: “Antik Babil mitlerindeki deniz, sahilden görülebilen suyun genişliğinden daha fazla anlam ifade eder. Ve Wordsworth'un bir şiirindeki gündeğümü, basit bir meteorolojik fenomenden daha fazla anlam ifade eder” (ss. 72-73). Arnheim (2021) metaforun oluşturduğu bu fazlalığa işaret eden değişimin biçimine ilişkin şair Denise Levertov'un şiiri üzerinden bir örnek aktarımda bulunur;

ve sen okurken,
deniz kendi karanlık sayfalarını çeviriyor,
kendi karanlık sayfalarını
çeviriyor.

Dalgaların hareketi ile sayfaları çevirmek tek bir algısal duruma denk düşmez. Fakat karşı karşıya getirme, ilişki kurulması yönünde baskı yapar ve bu baskı altında ortak öge, yani ritmik çevirme hareketi bütünü saflığıyla öne çıkarak kitap sayfalarına doğaya dair bir duyum, okyanus dalgalarına da okunabilirlik hissi bahşeder. O halde ilişki, ilişkili şeyleri dokunulmadan bırakmanın çok ötesinde, toplam bağlamın bir koşulu olarak iş görür; ögeler toplam bağlamın parçalarıdır ve bu ögeler bağlamın yapısına uygun değişimler üretirler. (s.79)

İmgelerin dönüştürücü etkilerinin bu kadar güçlü oluşunun nedenini Burnet (2023) “imgelerin metaforları birçok yoldan “maddileştirebilmeleri” (s.78) olarak açıklar. Bu türden bir dönüşüme Caspar David Friderich'in *Eldena Manastırı* kalıntılarını resmettiği tabloları örnek olarak verilebilir. Friderich imgeleri dönüştürürken içinde bulunduğu zamanın ana akımı olan Romantizmin de etkisiyle duyguları ve doğayı güçlü metaforlar olarak kullanmıştır. Onun çalışmalarında imgenin dönüştürücü gücünü Carus şu şekilde ifade eder:

Carus'a göre, ruhun manzarasını hiç kimse Caspar David Friderich kadar ustaca çizememiştir. Friedrich'in resmine bakanlar mezarlık ve günbatımlarında melankolisini, bir manastır harabesinde kederini, bir kutup düzlüğünün ıssızlığında yalnızlığını görürlerdi. Carusun gözleminde, Freud'un daha sonra özdeşleşme ve yansıtma olarak adlandıracağı iki ruhsal mekanizmanın anlaşılmasını görmek mümkün. Friedrich ancak dış dünya ile iç benliği arasında bir ahenk sağladıktan sonra resim yapabiliyordu. “Olduğum gibi

olabilmem için çevremdekilerle yekvücut olmam, kendimi bulut ve kayalarla özdeşleştirmem gerekiyor... Bu özdeşleştirmeyi resimlerine bakanlar da hissediyordu. Tutku ve hayallerini manzara resimlerine serbestçe yansıtıyordu, öyle ki nihayetinde dış ile iç birbirinin yansıması haline geliyordu. Manzara resminin, kendi ruhunun bir metaforu işlevini görmesini sağlamıştı: Kenarları güneş ışığıyla aydınlık, iki adım ötesi zifiri karanlık bir orman, kayalarla koyaklar, engin denizler, sisler, fırtına bulutları, yağmur örtüleri. Friedrich'in Sahildeki keşiş adlı tablosu Von Kleist'i insanların bu tabloya "göz kapakları alınmışçasına" baktıklarını yazmaya sevk edecek derecede etkilemişti. (Draaisma, 2014, s.110)



Görsel 28. Eldena Manastırı kalıntısına ait fotoğraf. Erişim tarihi: 19.10.2024. <https://tinyurl.com/yeysus7n>



Görsel 29. Caspar David Friedrich, Meşe Ormanındaki Manastır/ The Abbey in the Oakwood, 1809-1810, yağlıboya, 110x171 cm. Erişim tarihi: 19.10.2024. <https://tinyurl.com/4tpzf3ak>
Görsel 30. Caspar David Friedrich, Eldena Manastırı Harabeleri/ Ruins of the Abbey of Eldena, 1824, yağlı boya, 35x49cm. Erişim tarihi: 19.10.2024. <https://tinyurl.com/2yr3bzdx>



Görsel 31. Caspar David Friedrich, Riesengebirge'deki Eldena Kalıntıları/ Ruins of Eldena Abbey in the Riesengebirge, 1830-34, tuval üzerine yağlı boya, 72x101cm. Erişim tarihi: 19.10.2024. <https://tinyurl.com/59xfbfz>
Görsel 32. Caspar David Friedrich, Kış, Manastır Harabeleri ve Deniz Kenarındaki Kilise Avlusu/ Winter, Cloister Ruins and Churchyard by the Sea, 1826, kâğıt üzerine mürekkep ve kalem, 19,2x27,5cm. Erişim tarihi: 19.10.2024. <https://tinyurl.com/5hvmuaa2>

Friedrich'in Eldena Manastırı'nın kalıntılarını metafor olarak ele aldığı düşünülebilir. Bu kalıntılar onun birçok resmine konu olmuştur. Resimleri ele alış biçim ve tekniği onun kalıntıları imgesel olarak dönüştürme biçimleri olarak değerlendirebilir. Metafor olarak kalıntılar, her resimde farklı mekânlarda farklı imgelerle birlikte yer alır. Görsel 29 ve 32'de metafor olarak ölüm kavramı ve onu işaret eden metaforik imgeler öne çıkar; gün batımı, kurumuş iskeleti kalmış ağaçlar, artık önemi kalmamış manastır harabesi, dine ilişkin semboller, arkası dönük insanların tabutla beraber yürüyüşleri, açılmış mezara bakarak düşünen figür gibi ölüm ve bunun düşündürdüğü imgeler bulunur. Görsel 30 ve 31'de ise harabe olarak manastır, zaman kavramı ve geçicilik metaforu üzerinden düşünülür; burada doğanın gücü öne çıkar, dağların değişmeyen manzarası altında harabenin dönüştüğü hâl, harabenin bitkilerce kaplanması gibi imgeler ve çağrışımları düşünülebilir. Büyük ve önemli yapıların kalıntıları her zaman artık sonlanmış görkemli bir geçmişe işaret eder. Bu imgeler duygu olarak melankolik bir ruh halini çağırır; özlem, karamsarlık, üzüntü, sıkıntı, boşluk, durağanlık gibi duygular ağırlık kazanır. Dolayısıyla bu resimler dönemi içinde düşünüldüğünde doğa, geçicilik, ölüm ve yaşam kavramları döngüsünde bir tefekkür olarak düşünülebilir. Bu tefekkür imgelemin deneyime açılmasıdır. İmgenin deneyime açılması durumunu Burnet (2023) şu şekilde açıklar:

İzleme ya da dinleme alanlarının pek çoğunda, eşzamanlı olarak hayallere ve düşünce süreçleriyle etkileşime girilir. İzleyiciler, metaforik bir anlamda, imgelerin hem içine girip hem dışında kalırlar. Görüldüğü kadarıyla bu deneyimler aynı anda hem bedenli hem de bedensizdir. İzleyiciler imgelerden ayırırlar ama yine de onları deneyimleme ile derinden ilgilidirler. Bu düzey çokluğu hayali ve gerçek duyguların bir karışımına- görülen, anlaşılan ve deneyimlenen şeyler üzerine algılarla düşüncelere- olanak tanıyıp bunu teşvik eder. İzlenen dünyaları mesken tutmak ve bir o kadar süratle, bu dünyaların dışına adım atmak mümkündür, hem de bu esnada her aşamayı yorumlayıp böylece yenilerini yaratarak. İmge alanların deneyimlenmesi sadece orada olanı anlamakla ilgili bir şey değildir; aynı zamanda, insan bilincinin hiçbir zaman durağan ya da sabit olmamasına benzer şekilde, sürekli değişen dinamik bir ilişki yaratmakla da ilgili bir şeydir. (ss.87-88)

İnsan bilinçli bir varlık olarak bilinçaltı süreçlerin ve rüyaların da etkisi altındadır ve bunlar insanın etkin dinamik yaşantısını oluşturur. İzlenen imgelerin zihinde işlendiği bilinmektedir. Buna ek olarak bilinçdışı süreçler (rüyalar, anılar, dürtü, duygu ve düşünceler) imgelerin biçimlerinde değişiklikler yapabilmekte, yeni imgeler üretebilmekte, zamanı ve mekânı soyutlayıp, değiştirip, daha önce hiç deneyimlenmemiş ortamlar yaratıp duygu ve düşüncüyü etkileyebilmektedir. Bu çok katmanlı yapı metaforik özelliktedir. Cebeci (2019) bu durumu şu şekilde belirtir:

Bilinçdışı unsurların rüya vs unsurlarla bilinç alanına geçmesi ve bir sonraki aşamada, sanat/edebiyat yapıtları üzerinden ifade edilmesi de yine metafor aracılığıyla olur. Hem bilinç dışı fanteziler hem de sanat/edebiyat yapıtlarında bunları temsil eden metaforlar, insan olmamızın getirdiği "paylaşılan deneyim ve duygular" yüzünden anlaşılabilir özellik taşıyor. Burada şu hususa dikkat çekelim: "Bilinçdışı fantezi" metafor özelliği taşıdığı gibi, "bilinçdışı fantezi"nin bilinç alanında temsil edilmesi de yine metafor aracılığıyla

olmaktadır. Bu durumda, bir sanat/edebiyat yapıtında karşılaştığımız ve bilinçdışı fantezinin bir ifadesi olan metaforlar, “bir metaforun metaforu” olarak katmanlı bir yapıya sahiptirler diyebiliriz. (s.382)



Görsel 33. Sallisa Rosa, Hafızanın Topografyası/ Topografia de Memoriai 2023, odun ateşinde pişmiş toprak, 106 parça, enstelasyon. Erişim tarihi: 17.10.2024. <https://tinyurl.com/yexxfrv4>

Anılar ve hafıza kavramlarına odaklanarak çalışmalarını yürüten Sallisa Rosa'nın *Hafızanın Topografyası* çalışması bu anlamda örnek verilebilir. Sanatçı bu çalışmasını Rio De Jenerio'dan çıkarılan kil ile üretir. Toprağın içerdiği tüm organik ve organik olmayan malzemelerle birlikte bir hafızasının ve yaşantısının olduğu düşüncesi ile onu kavramsal olarak çalışma sürecine dahil eder ve bu aşamadan sonra kilin hazırlanması, şekillendirilmesi ve odun fırınında pişirilmesine kadar tüm süreci çalışmasının bir parçası olarak görür. Toprağın hafızası ve kendi köklerine ilişkin hafıza ile metaforik bir bağlam kurarak ilişkilendirir. Sanatçı kendi kökleri ve kültürel hafızası açısından tarih sahnesinde neyin kaydedilip neyin kaydedilmemesi gerektiğine kimin karar verdiğini, belirlediğini sorgular. Çalışmaları kendi kültürüne ilişkin tarihin kaydedilmesi mücadelesini ifade eder. Sanatçı bu kapsamda izleyiciyi alışık olduğu dış mekânlardan soyutlayarak bambaşka geniş mekânsal bir atmosfer içine alır. Burası bir hafıza mekânıdır. Sanatçının kilden ürettiği nesnelere bireysel hafızanın ve kolektif hatırlama yollarının bir araştırması olarak sanatçının kavramsal arayışını ifade eder (Basciano, 2023). Mekânın izleyiciyi imgesel ve atmosferik olarak etki altına aldığı çalışma, sanatçının kendine, kültürüne ait kökleri ve bunlara ilişkin hafıza imgelerini oluşturduğu, dönüştürdüğü metaforik nesnenin, temsil olarak izleyicinin deneyimine sunumudur. Çalışmasının amacını şu şekilde ifade eder:

Enstelasyonun amacı bu tür hikayeler için bir depo yaratmak. Kil nesnelere sarkıtlar gibi büyüyor gibi görünecek, tavandan küresel şekilde sarkacaklar ve insanlar etraflarında yollarını bulabilecekler. Mekân, yeraltı atmosferi yaratmak için kehribar rengi ışıkla

aydınlatılacak. Binalardan, cep telefonlarımızdan, bilgisayarlarımızdan her yere ışık gelen, çok fazla uyarının olduğu bir dünyada yaşıyoruz. Burası içine girebileceğiniz bir alan olacak; daha karanlık, daha sessiz, daha tefekkürlü. (akt. Basciano, 2023)



Görsel 34. Sallisa Rosa, Hafızanın Topografyası, 2023, detay 1. Erişim tarihi: 17.10.2024.

<https://tinyurl.com/yexxfrv4>

Görsel 35. Sallisa Rosa, Hafızanın Topografyası, 2023, detay 2. Erişim tarihi: 17.10.2024.

<https://tinyurl.com/yexxfrv4>

Anlam ya da nesne bir imge ile işaret edildiğinde ve bu işaret eden imge herkesçe kabul edildiğinde anlamın ve nesnenin taşıyıcısı olarak sembole dönüşür. Bu, “bir düşünce, fikir ya da nesnenin yerini tutan, bir kavramı ya da düşünceyi belirten gözle görülür ve anlamı bilinir işarettir” (Cevizci, 1999, s. 765). Sembolleri mitlerde ve kültürün kendi dokusu içinde sıkça görebiliriz:

Her dilsel “gösterge”de, her mitik ya da sanatsal “sembol”de, esas itibarıyla bütün duyusalların dışına çıkan, duyulabilir, dokunulabilir, işitilebilir ya da görülebilir form haline dönüştürülmüş olan bir zihinsel içerik görülür. Tüm doğrudan duyumlama ve algılama olaylarından ayrılan kendine özgü bir bilinç etkinliği vardır ki, bu etkinlik zihinsel gerçekliği ifade etme vasıtası ve nakletme aracı olarak kullanmak amacıyla bağımsız bir şekillendirme biçimi ortaya çıkarır. Bu etkinlik ya da şekillendirme tarzı bütün duyumlama ya da algılama olgularından farklıdır. Bunun için bizzat bilincin temel niteliğinde inşa edilmiş bulduğumuz “doğal” semboller hem kullanılıp alıkonulur hem de aşılp geliştirilir. (Cassirer, 2015, s.64)

Semboller, metafor olarak sanatta sıkça kullanılırlar. Bu açıdan Ertuğrul Güngör ve Faruk Ertekin’in *Geleneksel Olmayan* adlı çalışması örnek olarak verilebilir. Bu çalışmada sanatçılar, geleneksel çini ve seramiğin üretiminde deneyimlenenlere ilişkin mitlerden ve kültürel sembollerden üçlü bir panel oluştururlar. Seramik karolardan oluşan bu panellerin her bölümünde seramik sanatının üretim sürecinde yaşananlar ifade edilmektedir. Sanatçılar kendi deneyimlerini ifade etmek için kavramlar, teknik, kültür ve mite ait imgeleri anlatılarına uygun olarak bir araya getirmiştir. *Vazoların Kırıcısı/The breaker of vessels* olarak adlandırılan 172x99x2cm boyutlarındaki sol panelde cehennem meleği olduğu anlaşılan figürler, emekle üretilen seramik vazoları kırmaktadır. *Yenilenmenin Mimarı/ The Architect of Renewal* olarak adlandırılan 186x99x2cm boyutlarındaki orta panelde “yap ve kır” yazısı ile seramiğin yazgısı ifade edilmiş ve bu yazgının kötülüklerinden korunmak için

kültürel sembol olan nazar boncukları ile manevi olarak vazoların korunması isteği yansıtılmıştır. Mitolojik imge olan ana tanrıça figürünün elinde vazoyu tutması ile de emeğin korunması isteği izlenmektedir. *Restorasyonun Ustası/ The Master of Restoration* olarak adlandırılan 172x99x2cm boyutlarındaki sağ panelde ise melekler vazoları onararak yerlerine yerleştirmekte ve korumaktadır (Öztekin, 2024). Bu sembolik aktarım izleyicinin kavrayışını ve anlam oluşturmasını kolaylaştırmaktadır. Burnet (2023) sanat nesnesinin imgeye dönüşebilmesi için izleyici ile etkileşime girmesi gerektiğini şu şekilde ifade eder:

Bir sanat eseri, örneğin bir resim, hayatına imge olarak başlamaz. İmge statüsünü daha ziyade, bir izleme ve görselleştirme bağlamına yerleştirildiğinde kazanır. Bu da etkileşim tanımları ve izleyicilerle yaratıcılar arasındaki ilişkiler açısından belli sonuçları beraberinde getirir. Etkileşim sadece, imgeler katılımcılar tarafından izleme deneyimlerinin amaçlarını değiştirmek, hatta dönüştürmek maksadıyla hammadde olarak kullanıldığında olanaklıdır. (Burnet, 2023, s.136)

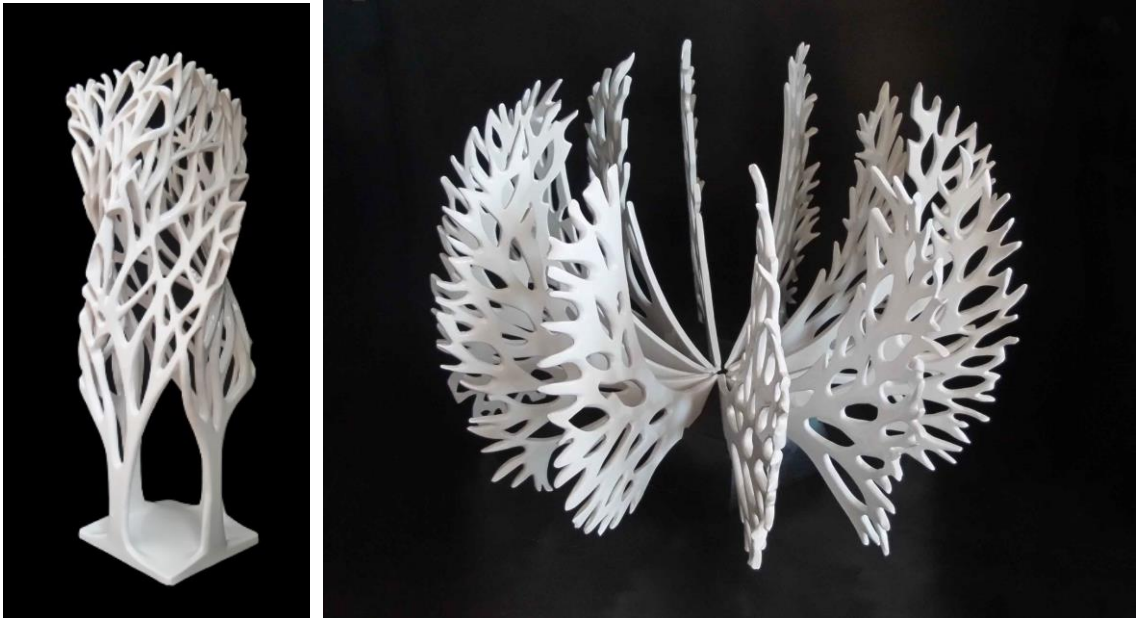


Görsel 36. Ertuğrul Güngör ve Faruk Ertekin, Geleneksel Olmayan /Untraditional, 2014, üçlü panel, seramik üzerine sıraltı boya. Erişim tarihi: 17.10.2024. <https://tinyurl.com/333x7cr8>

Sanatçı açısından bakıldığında ise yapıtın temsili, biçimi, kullanılan imgeler, imgelerin ilişkilendirilme biçimleri, metaforik etkileşimin ve dönüşümün ifadesidir. Sanatçının dönüştürerek oluşturduğu yeni imge olarak sanat eseri ile etkileşim, izleyicinin de imgeyi kendi deneyimine açabilecek alt yapıya sahip olması ve metaforik ilişkilendirmeyi oluşturabilmesi ile mümkün olur. Metaforun ölü ve canlı metaforlar olarak tanımlanması gibi bir ilişki sanatta da mümkündür. İzleyicinin, sanatçının kullandığı imgelere olan aşinalığı onu kavramasını ve deneyimine katmasını kolaylaştırır. Bu olumlu bir his ve başarılı bir deneyim oluşturur. İlk kez karşılaşılan bir imgenin ise deneyime katılması bilinç

ve bilinç dışı düzeyde zihinsel bir araştırmayı ve ilişkilendirmeyi gerekli kılar. Bu da meraklı ve tedirgin bir alan olarak deneyimi heyecanlı veya hayal kırıklığı içinde bırakabilir. Her iki deneyim türü de izleyicinin, metaforik deneyim için açık olup olmayışına bağlıdır.

Doğa deneyimimize açılan alanda etkileşim oluşturduğumuz ortamı bize sağlar. Dışımızdaki gerçeklik olarak algıladığımız doğa bizi fiziksel ve zihinsel olarak biçimlendirir. Biz de onu fiziksel olarak biçimlendirir ve zihinsel olarak dönüştürürüz. Doğaya ait nesnelere zihnimize metaforik olarak çok çeşitlilikte imgeler havuzu yaratır. Bu imgeler temelde yine doğanın sunduğu biçimlerin oluşumunun süreçlerine ilişkin, gözlem ve deneyimlerle kavranan hareketlerin oluşturduğu bağlamların biçimleri ile şekillenir. Bu nesnel dönüşüme, biçime ve harekete duygu eklenerek insanileştirilir ve zihin onu inşa ederek hikayeler oluşturur.



Görsel 37. Seyhan Yılmaz, *Dallar*, 2017, vakumlu kil, elle şekillendirme, 20x45x20 cm. Erişim tarihi: 25.10.2024. <https://tinyurl.com/ysz22an5>

Görsel 38. Seyhan Yılmaz, *Hayat Ağacı*, 2014, vakumlu kil, elle şekillendirme, 42x26x29 cm. Erişim tarihi: 17.10.2024. <https://tinyurl.com/4caytchr>

Bu aşamada Seyhan Yılmaz'ın çalışmaları ağacın sanatsal biçime dönüşümüne örnek olarak verilebilir. Sanatçı çeşitli ağaçların biçimlerini, hareketlerini kilin saf beyazlığı ve sadeliğini kullanarak yansıttığı formlar ile oluşturur. Ağaç kavramı olarak ve biçim olarak güçlü ve aşina olunan bir imgedir. "Ağaç gibi olmak" metaforu olarak insanın yaşama karşı alması gereken zihinsel, fiziksel bir tavır ve duruşu ifade eder. Sanatçı, ağaç dallarının yarattığı etkiyi farklı kompozisyonlar kullanarak oluşturur. *Dallar* isimli çalışmada ağaç dalları birbirine bağlanarak yükselir. İç kısımda oluşan boşluk, dalların üst kısımda

yoğunlaşmasının ve zeminde yer alan geometrik biçimin bozulmasının, daha organik bir bağlantısallığın oluştuğunun anlaşılmasını olanaklı kılar. *Hayat ağacı* olarak adlandırılan çalışmada ise ağaç dallarının biçiminden etkilenerek oluşturulan on iki adet birim, döngüsel biçimde bir araya getirilerek bir bütünlük oluşturulur. Bu döngüsel bütünlük, doğanın, zamanın, yılların döngüselligi ile oluşturduğu bütünlüğün metaforik olarak ifadesidir.

Doğaya ait imgeleri konu ederek çalışmalarını üreten bir diğer sanatçı olarak Alice Ballard örnek verilebilir. Ballard tohum, tohum kabukları, doğal biçim ve hareketler üzerine çalışmalarını yürütür. Doğanın bu nesnelere dönüştürür ve kil ile kendi temsil biçimini oluşturur. Sanatçı *doğanın formlarının başkalaşımı* olarak ifade ettiği çalışmalarını şu şekilde açıklar:

Hayatım boyunca yapmış olduğum çalışmalar, doğal dünyamızı ve onun bol miktardaki yaşam formlarını gözlemlemek ve yorumlamak etrafında, tüm şeylerin derin bir şekilde birbirine bağlı olduğunu (ve içsel gücünü) sürekli hatırlatan aşkın heykelsi ifadelere dönüşerek şekillendi. Çalışmalarımın çoğunu, travmatik olaylarla ilgili iyileşmenin ve yeniden doğuşun aşamalarını belgeleyen bir tür otoportre olarak görüyorum. Hayatı, zamanla bizi önemli insanlara, fikirlere, yerlere ve olaylara geri döndüren bir sarmal olarak görüyorum. Bu amaçla, stüdyoda çalışmaların çoğunun elle tutulur bir şeye dönüşmesi için onlarca yıllık bir çimlenme süreci geçirmesi gerekti. Çalışmalarımın bağlantı kuranların, yaratıcı süreç sırasında bana kendilerini gösteren sakinleştirici, sağlam temelli anlatıları paylaşabilmeleri en büyük arzumdur. "Şifacı şifa bulsun" sözü, benim için mücadele, büyüme, yenilenme ve umutla dolu ebedi hikayelerimizin kendimize, birbirimize, bilge ve harikulade derecede cesur olan doğal dünyamıza, nasıl bağlamaya devam ettiğimizi hatırlatan bir mantra haline geldi. (Ballard, ty.)

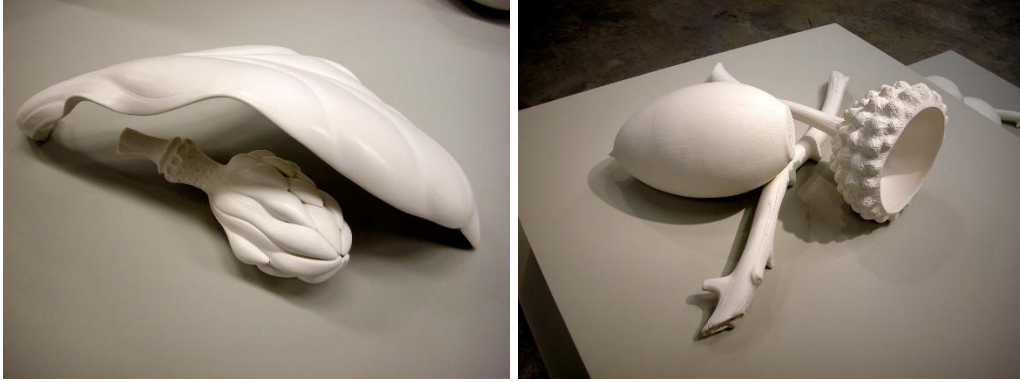


Görsel 39. Alice Ballard, *Hatırlanan Bir Yürüyüş / A Walk Remembered*, 2017, seramik, enstelasyon. Erişim tarihi: 15.11.2024. <https://tinyurl.com/2p9bk567>

Görsel 40. Alice Ballard, *Hatırlanan Bir Yürüyüş*, 2017, detay 1. Erişim tarihi: 15.11.2024. <https://tinyurl.com/2p9bk567>

Ballard'ın, *Hatırlanan Bir Yürüyüş* çalışmasının fikri, yapmış olduğu doğa yürüyüşleri sırasında toplamış olduğu doğa objelerini, büyük ölçekli olarak kilden kendi yorumunu ekleyerek biçimlendirmesi ile ortaya çıkmıştır. Bu kapsamdaki ilk sergisine 2001 yılında Greenville County Sanat Müzesi'nde büyük bir kaide üzerinde başlamıştır. Seramiklerinin tamamen beyaz renk oluşunu, çalışmalara bütünlük kazandırmak, izleyicinin ilgisini formlar

üzerine odaklamak ve parçalardaki ayrıntıları keşfetmeye yönlendirmek olarak açıklar. Bu uzun süreçli enstalasyon zaman içinde bazı eserlerin satılması ile eksilir ve yerine yeni çalışmaların eklenmesi ile büyümeye ve gelişmeye devam eder. “Enstalasyon, büyük bir galeri alanının zeminini doldurabilecek boyutlara ulaştı. Bu alışılmadık format, garip bir şekilde, hayat yolculuğumun birçok yönünü kaydeden bir günlük haline geldi...” (Ballard,ty).



Görsel 41. Alice Ballard, Hatırlanan Bir Yürüyüş, 2017, detay 2. Erişim tarihi: 15.11.2024. <https://tinyurl.com/2p9bk567>

Görsel 42. Alice Ballard, Hatırlanan Bir Yürüyüş, 2017, detay 3. Erişim tarihi: 15.11.2024. <https://tinyurl.com/2p9bk567>

Çalışmanın bu kısmında sanatta imgesel dönüşümü ifade eden sanat yapıtlarına yer verilmiştir. Günümüz metafor yaklaşımları açısından değerlendirildiğinde imgenin oluşumunda ve ifadesinde zihin, metaforları kullanır. Daha geniş bir genelleme içinde düşünülürse dönüşmüş bir metafor olarak imgenin, nesne olarak biçimlenmesinin sanat olduğunu ifade edebiliriz. Bu kapsamda günümüzde sanatın nasıl bir dönüşüme uğrayarak açılım gösterdiğini Heartney (2018) şu şekilde ifade eder:

21. Yüzyıla girerken gözümüzün önünde her zamankinden daha fazla sanat, her zamankinden daha fazla yer ve her zamankinden daha kalabalık bir izleyici kitlesi vardır. Bugün sanat, tarihin başka devirlerinden daha çeşitli ve çelişkili bir doğaya sahiptir. Yerleşik türler, araçlar ve üsluplar artık sanatçılar üzerinde belirli bir ağırlık taşımazlar. Sanat internette, manzarada, gökyüzünde ve kafanızın içinde var olan eski tarz zaman ve sınırını aşar. Sanat bir saniyelik bir zaman kesitinde de sürebilir, insan uygarlığından daha uzun dayanabilecek şekilde de tasarlanabilir. Bugün sanat sürekli bir değişim halinde vardır. Kapsayıcı bir ideolojinin bağlarından kurtulurken, başka bir bağı benimsemesi muhtemel değildir. Tersine sanatın menzili, dünyanın daha geniş kapsamlı toplumsal, siyasal, ekonomik ve felsefi gerçekleri barındıracak şekilde dışa doğru uzanmıştır. (Heartney, 2008, s.13)

Metafor ve sanat, bir şeyi başka bir şey üzerinden okumak, değerlendirmek açısından benzerdirler. Dilin, düz anlamının mantıksal olana uygunluğu gibi, sanat nesnesi de dış gerçeklik olarak doğaya uygunluğu bakımından değerlendirildiğinde, mantığa uygun olduğu düşünülebilir. Nedensellik ilişkisi içinde ilerleyen bağlantılar, gelişme göstererek yeniye

ilişkin olanaklar sunsalar da kendi bağlantısal ilerleyişlerine bağlı kalırlar. Burada metaforu ve sanatı ilginç kılan, nedensellik ilişkisine bağlı olmamalarıdır. Bu nedenle yaşamın akışı içinde oluşan olaylar, estetik deneyimler veya sorunlar için onları açığa çıkarma ve *başka olanın* olanaklarını ortaya koyabilme niteliği gösterirler. Bu nitelik mantık dışı önermelerde bulunuyor olabilmelerinden kaynaklanır.

Metafor açısından tablo 2’de yer alan hedef (A) ve kaynak (B) ilişkisine bakıldığında taşınma eyleminin gerçekleşmesi için, hedef ve kaynak alanında yer alan kavram ve nesnelere ilişkin ayrıntılı bir imge listesi hazırlanmasına ihtiyaç duyulur. Hume’un elma örneğinde açıkladığı gibi oluşan imge demetleri, insani algı ve duyguların ifadesiyle oluşur. Yani aslana atfedilen özellikler, aslanın var oluşundan bağımsız olarak ona atanan niteliklerdir. Bu tanımlamalar ile oluşan imge demetleri, düşünce ve duygu dünyamızı zenginleştirir ve anlamlı bütünlükler oluşturur. Bir metafor oluştuğunda, metaforun gerçekte ilişkili olmadığını, mümkün olmayacağını biliriz. Ali aslan değildir. Fakat Ali’nin gücünü ifade etmek için aslan olduğunu vurgulamak, ifade edileni, estetik duygulanımla beraber gücün onaylandığı ve desteklendiği bir tamamlanma deneyimine ulaştırır. Bu tamamlanma deneyimi aslana ilişkin mitlerden haberdar olan başka insanlar tarafından da kolayca onaylanır ve benimsenir. Ali’nin gerçekte aslan olmayışı unutulur ya da göz ardı edilir. Bu durum sanatta da benzer şekilde ifade edilebilir. Dilin mantık dışı önermeleri metaforu oluşturuyor ise nesnenin mantığa aykırılığını da sanat olarak ifade edebiliriz. Picasso’nun *Keçi* isimli eseri biçim olarak keçiye benzerliği dolayısıyla mantıklı olduğu izlenimi veriyor olsa da esere yaklaşıldığında keçiye oluşturan malzemelerin mantık dışı biçimde bir arada olduğu görülür.

Burada metaforun ve sanatın mantık dışılığı yaratıcı bir etkinlik olarak öne çıkar. Alışlagelmişin sınırlarını aşarak bir *başka olanın* mümkünlüğünü sezdirir ya da açığa çıkarır. Bu aynı zamanda hakikate yaklaşıldığı sezgisini de verir. Tahmin edilebilir dönüşümlerin izlendiği var oluşta, metafor ve sanatın dönüştürücü etkisi tahmin edilemez üslup olarak ortaya çıkar. Bunun hem umut hem de endişe verici olduğu düşünülebilir. Umut yeniye ilişkin olanda, başkanın imkânında gizlidir. Endişe ise alışkanlığın bozuluşunda ve sonucun tahmin edilemez oluşunda yer alır. Çalışmanın bu aşamasında metafor ve sanatın dönüştürme biçimleri ifade edilmiş ve bu kapsamda örneklere yer verilmiştir. Bir sonraki bölümde dönüşüm kavramına değinilecektir.

3. BÖLÜM: DÖNÜŞÜM

Ayrıca şu nakışlı sofra örtüleri, yaşlı kadınların hayatları boyunca gözlerini bozmak pahasına işlemiş oldukları, kuruyup kesik kesik öksürünceye ve ölüm tarafından sarsılıncaya dek işlemeyi bırakmadıkları şu nakışlı örtü. Hiçbiri yeterince kalıcı değil. Bugün onu görenler şöyle diyorlar: “Ne kadar güzel bir nakış! Ah, öyle güzel ki...” Bu ihtiyarların asıl işlemiş oldukları ipeğin kendi başkalaşımaları olduğunu keşfettim. Ve işin güzel yanı, bunun farkında bile değiller. (Saint-Exupery, 2017, ss.52-53)

Dönüşüm biçim değiştirmedir. Aristoteles’e (2019) göre dönüşüm, “bir şey değişip bu iken bütünüyle şu olduğunda söz konusu olur” (s.23). Dönüşüme ilişkin bilginiz, görünür olanın biçiminde sürece bağlı olarak gerçekleşen farklılıktan oluşur. Bu farklılığın bilgisini pekiştiren ise doğanın gözlemlenebilen değişimleri ve buna ilişkin deneyimlerdir. Güneş ve ay, mevsimler, doğum ve ölüm, tırtıl ve kelebek gibi doğal akışlar dönüşümün varlığını gösterir. İnsan kendini merkeze alarak, kendi algısı ve şimdisi üzerinden değişen şeyler ve değişmeyen şeyler hakkında fikir sahibi olur. Bazı değişimler hemen olur, bazıları vakit alır. Mevsimlerin değişimi, güneş-ay, tohum-ağaç dönüşümleri ve bu türden döngüler hem değişen şeylerin hem de tekrarlanarak süre giden bir düzenin oluşumudur. Değişimler kolaylıkla gözlemlenir, zamanla tekrarlanır, alışıldık olarak deneyime eklenir. Deneyimler belli bir ritim oluşturduğunda bir formu olmuş olur. Form öncelikle bilinçte şekillenir; “bilinç sayesinde insan doğada bulunan neden ve etki ilişkilerini araç ve sonuç ilişkilerine çevirir. Daha doğrusu, bilincin kendisi böyle bir dönüşümün başlangıcıdır (Dewey, 2021, s. 45). Doğaya ait bu özellikler zihinde biçimlenirken zihni de biçimlendirir.

Doğada, yaşam düzeyinin altında olup biten sadece akış ve değişim değildir. Hareketli olsa da istikrar taşıyan bir dengeye erişildiğinde, forma ulaşılır. Değişimler iç içe geçer ve birbirini destekler. Her nerede bu iç-tutulma varsa, orada dayanıklılık vardır. Düzen dıştan dayatılmaz, ama enerjilerin birbiriyle uyumlu etkileşimlerinin ilişkilerinden meydana gelir. Etkin olduğu (olup bitene yabancı, statik bir şey olmadığı) için düzen kendini geliştirir. Dengeli hareketine daha büyük çeşitlilikteki değişimleri dahil etmeye başlar. (Dewey, 2021, s.31)

Dönüşüm fikri doğanın bir hediyesidir. Bu fikir düşünce tarihini de etkilemiştir. Düşünce tarihi, varlığı, değişen ve değişmeyen şeylerin oluşu doğrultusunda bir karşıtlık akışı içinde ele alır. Antik Yunan felsefesinin iki zıt görüşe bölündüğü görülür. Monod, (1997) bunlardan birisinin evrenin salt gerçeği olarak *devinimsiz ve değişimsiz olan biçimlere* dayandığını belirtirken, diğerinin bunun tam aksi yönünde gelişen bir görüş olarak evrenin gerçeğinin salt *devinim ve evrim* olduğunu belirtir (s. 95). Bu doğrultuda değişim hakkında düşünmenin kökleri Herakleitos ve Permenides’e kadar uzanmaktadır. Onlardan önceki düşünürler “gerçekliğin kendisinden meydana geldiği kalıcı ve değişmez öge ile varlıktaki değişme

olgusunu hiçbir şekilde uzlaştıramamışlardı” (Cevizci, 2017, s. 46). Bu nedenle bu iki düşünür “değişme” olgusunun kendisini konu edinmişlerdir. Birbirlerine karşıt düşüncelere sahip olarak değişme olgusunu açıklarken, “kalıcılık ve süreklilik” ile “değişme” kavramlarının uzlaşımı açısından varlığı ele almışlardır. Herakleitos göre evrende var olan birliğin oluştuğu denge, farklılığın, karşıtlığın ve değişiminin oluşturduğu bir bütünlüktür. Her şeyin akış içinde olduğunu ve bu akışın karşıt güçlerin çatışmasına bağlı olduğunu savunur (Cevizci, 2017, ss. 46-47). Permenides ise algı ve akıl yürütme arasında elde edilen bilgi açısından fark olduğunu düşünür. Duyusal deneyim, yanıltıcı olabileceği için dünya üzerinde gözlemlenen değişimlerin ve hareketin aslında olmadığını, bunların yanılsama olduğunu iddia eder. Ona göre “kişinin duyuları düzeltmek ve hakikati bulmak için bakması gereken yer akıl yürütmedir” (Arnheim, 2021, s.19). Değişim kavramını konu edinen bu iki farklı bakış açısı, düşünce tarihi boyunca farklı düşünürlerce benimsenmiş ve sürdürülmüştür. Günümüzde ise değişim ve dönüşüm konularını temel alan bir yaklaşım olarak öne çıkan süreç felsefesi, varlığın, sürekli bir oluş içinde olduğu, dinamik bir akışla vuku bulduğu, değişimlerinin süreç içerisinde oluştuğu düşüncelerini temel alır. Bu felsefeye göre varlık sabit olan şeylerden değil olaylardan ve süreçlerden oluşur (Onur, 2023, 119). Bu yaklaşımın öncül düşünürlerinden Whitehead’e göre evren oluş ve değişimin varlığında süre giden organik bir bütünlüktür. Oluşu ve değişimi sürekli devam eden bir yaratma olarak ele alır. Nesnelere yaratma sürecinde birbiriyle etkileşerek yeni bağlantı ve örgüler oluştururlar. “Nesnelerin iç içe girmesi, tesadüfen, mekanist ya da determinist bir ilkeyle değil, yaratıcı organizma bütünlüğü içinde gerçekleşir” (akt. Aydoğdu, 2018, s.236).

Varlığın süreç ile oluştuğu ve her şeyin değişim içinde olduğu yaklaşımı değişimlerin biçimsel olarak anlaşılması çabasına yönlendirir. Morgan (1998), bu doğrultuda *değişimin mantığı* olarak nitelendirdiği dört süreci, akışın ve dönüşümün metaforu olarak açıklar. Bunlardan ilki *otopoyiyездir*. Buna göre bu türden değişim canlı yaşamını kapsar, daireseldir ve *kendinden oluşum* olarak nitelenir. “Bütün canlı sistemler sadece kendilerini başvuru kaynağı sayan, örgütsel bakımdan kapalı ve özerk etkileşim sistemleridir” (Maturana ve Varela’dan akt. Morgan, 1998, s.281). Bu sistemler birbirleri ile etkileşim içindedir ancak sistem içindeki köklü bir değişiklik diğer tüm sistemleri etkiler. Arıların yok olması insan yaşamı da dahil olmak üzere birçok canlı yaşamını etkiler ve değişime sebep olur. İkinci süreç *kaos ve karmaşıklığın mantığıdır*. Buna göre “ekolojiler ve örgütler gibi doğrusal olmayan karmaşık sistemlerin ayırt edici özelliği hem düzenli hem de kaotik olan çok sayıda etkileşim sisteminin varlığıdır” (s. 291). Bu karmaşıklığa bir değişken etki ettiğinde

rastlantısal olarak süreç ve sonuç üretir. Bir dizi olay ve etkileşim oluşturur ve bu karmaşıklıkla oluşan kaostan bir düzen ortaya çıkarır. Karmaşıklık yeterli düzeyde oluşursa “rastlantısallık, çeşitlilik ve istikrarsızlık değişim için kaynaklar haline gelir” (s.291). Kelebek etkisi teorisi, buna örnek olarak verilebilir. Üçüncü süreç *karşılıklı nedensellik mantığıdır*. Buna göre A, B’ye neden olur türünden bir sıralı ifade yerine A ve B’nin karşılıklı nedensellik oluşturarak tanımlandıkları dairesel bir etkileşimi ifade eder. Örneğin çevre kirliliğinin kontrolsüz olarak artması kirliliğe sebep olanları tehdit etmektedir (ss.306-307). Dördüncü süreci *diyalektik değişimin mantığı* oluşturur. Burada anlaşılacağı üzere gece-gündüz, sıcak-soğuk, olumlu-olumsuz gibi karşıtlıkların varlığı söz konusudur. Bir olgu kendi karşıtını var eder. Değişimi bu karşıtlıkların arasındaki diyalektik gerilim ortaya çıkarır. “Karşıtlıklar aynı zamanda bir uyum ve bütünlük halini tanımlayan bir gerilim durumunda birbirine örülmüştür” (s. 316). Bu dört değişim biçimi örgütsel yapı gösteren bütün oluşumlar için bir metafor olarak dönüştürücü etkenlerdir. Bu “perspektiflerin her biri, örgüt yaşamındaki açık gerçekliğin nasıl temelde yatan ve kendine özgü bir düzene ya da mantığa sahip süreçler tarafından oluşturulduğunu ve dönüştürüldüğünü açıklamaya dönük metaforik çerçeve sunar” (s. 280). Bu süreçlerin genel olarak içsel ya da dışsal bir etkileşim etkeniyle ve kendi dairesel hareketi veya bağlantı ağı içinde değişime imkân verdiği söylenebilir. Bu doğrultuda çalışma kapsamında düşüncede ve nesnede dönüşümün imkânının metaforik olarak biçimine değinilmeye çalışılacaktır.

3.1. Düşüncede Dönüşüm

Sınırsız çeşitliği ve değişkenliği içinde dünya ancak kategorilere ayrılarak indirgenildiğinde anlaşılır olabilir. Bu indirgeme duyu alanına giren şeylerin tanımlanması ile oluşur. Örnek vermek gerekirse bitki kategorisinin öğrenilmesi için öncelikle bitki ve bitki olmayan arasındaki ilişkinin tanımlanması gerekir. “Nesneleri ve olguları algılamanın, kategorize etmenin, açıklamanın ve öğrenmenin temel düzeyde benzerlik-farklılık bağıntısına dayandığı” (Yeşil, 2020, s. 20) söylenebilir. Yeşil (2020), bu bağıntının tanımlanması, işlenmesi sürecinin çoğunlukla kendiliğinden otomatik olarak bilinçdışı gerçekleştiğini belirtir. Bu nedenle insan her türlü deneyiminde onu tedirginliğe sürükleyebilecek karmaşıklıkları, korku ve kuşku ortaya çıkmadan bilinçdışı düzeyde aşabilmektedir. “İnsan zihni, önceki deneyimler ile sonraki deneyimleri benzerlik bağıntısı içerisinde ilişkilendirmekte ve böylelikle birey, söz konusu tedirginlikleri daha başlangıçtan örtülü bir şekilde aşmaktadır” (s.23). Cassirer (2018), kategorilere ayrılarak anlaşılır olan varlığın,

teorik olarak belirlenmesi ve çözümlenmesi, insanın gerçek olan şeylerle yetinmeyip, düşüncenin aktarımında nesnenin, soyut bir gösterge ile temsil edilmesi işlevini sağlayarak, göstergeler sistemini kurması olduğunu belirtir. Düşüncede gerçekleşen bu dönüşüm ile “varlık düzenlenmiş bir bütüne ve gözlenebilir bir sisteme dönüşmeye başlar” (s.67).

Özel varlık ve özel olayın içeriği bu şekilde temsil edilince, genel tespitlerin güvenilir olduğu görülür. Düşünce bu tespitleri izler ve onlardan her birini yeniden sembolik olarak ifade eder; böylece varlığın ve onun tümel yapısının mükemmel bir modelini elde eder. Bu noktada düşünce bu iç yapıyı sürekli kılmak için artık tek başına bir nesneyi yakalamak ve onu somutluğu ve duysal “gerçekliği” içinde sergilemek zorunda değildir. Düşünce tek tek nesnelere ve olgulara dalmak yerine, ona maddi tekillikleri değil yasaların dünyasını açan bağlantılar ve ilişkiler bütününe hedefler. (Cassirer, 2018, s.67)

İnsanın oluşum sürecinde diğer canlılarla arasındaki en önemli fark, insan beyninin benzeştirme özelliği ve bu özelliğin yoğun kullanımı ile gerçekleştiğidir. Bu özellik diğer canlılarda da gözlemlenebilmesine rağmen insan bunu bilinç düzeyinde yaratıcı bir işleve dönüştürmüş ve dilin simgeselliğine yansıtma becerisini geliştirebilmiştir. Bu becerinin gelişiminde etkili olan unsur, atalarımızın avlanma sürecinde yaşadıkları deneyimi doğru aktarabilmek için dilin simgeselliğini kullanarak olayların neden ve sonuçlarını önceden görmemizi sağlama isteğidir (Monod, 1997, ss. 136-138). Bu deneyimin, duygu ve imgelerle hikayeleştirilerek karşıya aktarılmaya çalışılması, deneyimin her tekrarında duygunun ve davranışın kontrol edilmesini de sağlayacağından, karşılaşılan zorlukla nasıl mücadele edileceğinin öğrenilmesini sağlar. Hayati önemi olan bu önceden görmenin sağlanmasının dilsel aktarım ve hatırlamada önemli olan mitlerin ortaya çıkışında da etkili olduğu düşünülebilir. Mitlerle başlayan anlatılar, zenginleşerek ve aktarım sürekliliği kazanarak mitolojik süreçlere dönüşür. Bu mitolojik süreçlerin önemi, onların oluşturma potansiyeli ile ilgilidir. Mitolojilerin “bu oluşturma gücü ya da yeteneklerinin asıl ürünü, bilincin kendisidir” (Schelling’den akt. Cassirer, 2016, s. 25). Mitolojiler bilinçte şekillenirken, bilinci de şekillendirir. Bu düşüncenin dönüşümü açısından önemlidir.

Hakkında bilgi olmayanın bilgisi, kurgular yoluyla üretilir. Simge ve gerçeklik ilişkisi bu bağlamda kritik önem arz eder. Kaos halindeki dış gerçeklik, imgelere dönüştürülerek iç dünyaya, zihne aktarılır ve kaydedilir. Bireylerin birbiriyle iletişimi ise ancak düşüncenin üzerinde uzlaşılan semgelere (sözcüklere, işaretlere) dönüştürülmesiyle mümkündür. İster geçmişe dair insan imgelemindeki karanlık boşluğu mitlerle, hikâyelerle doldurmak biçiminde olsun, ister hakkında bilgi sahibi olunmayan, yabancı bir halkı adlandırmak ya da çevredeki yabancı bitkileri sınıflandırmak biçiminde olsun, bilinmeyen, dolayısıyla da korku ve endişe kaynağı olan, dile aktarılarak bir anlamda evcilleştirilir. (Işık, 2018, s.180)

Olayların neden ve sonuçlarını önceden görmenin sağlanması amacı ile biçimlenmeye başlayan mitler, daha sonra kendileri biçimlendirici etki sağlayacak şekilde aktarım ve anlatım gücü kazanır. Bu süreç, tarihsel akışta mitleri, teogoniye dönüştürerek devam eder. Mitlerin imgesel olarak zenginleşmesi, zihinsel olarak verili olan gerçekliğin dışına

çıkabilmeleri ile mümkün olur. Burada duygu, niyet, rüyalar, hatıralar ve yaşantı gibi metaforik deneyimler imgesel zenginliğin oluşumunda etkilidir. Mitler, şeyleri başka türden bir varoluş, bağlam içine sokar ve onları nesnel olarak ifade edilebileceği biçimlere ve sembolere dönüştürerek gerçekliğin tarafına tekrar geçirirler. Bu geçiş ile gerçeklik tarafına yansıyan biçimler ve semboller, yeni birer karşılaşma olarak deneyimlenir. Bu, “zihnin, “imgeler” ve “işaretler” dünyasıyla yeni ve serbest bir ilişki içine girmesinin kaçınılmaz sonucudur. Yine kaçınılmaz sonuç olarak, zihin, doğrudan semboller içinde yaşayıp onları kullanarak mevcudu öncekinden farklı biçimde anlar ve böylelikle onların üzerinde yükselir” (Cassirer, 2016, ss.48-49). Zihnin bu döngüsel ilerleyişi, insanın dünyasını yaratırken onu içine de alır. Eco (2019), zihnin bu yaratımının dengeli ve bütüncül bir ilerleyişinin olabilmesi için doğanın ilerleyişinin olduğu gibi organik olarak biçimlenmesi gerektiğini önerir:

Her insan bir kültür içinde yaşar ve deneyimlerini, edinmiş olduğu biçimler dünyası içinde yorumlar; bu dünyanın kararlı dengede olması, çevredeki sürekli kısırtmalar içinde akılcı olarak ilerleyebilmek ve dışarıdaki olgulardan doğan önermeleri organik bir deneyimler bütünü çerçevesinde organize edebilmek gereklidir. Bu nedenle varsayımlarımızın gelişigüzel mutasyonlardan korunması akılcı birey olarak varlığımızı korumanın koşullarından biridir. Ancak, varsayım sistemini *organik koşullarda* tutmakla kesinlikle değişmez tutmak arasında belirgin fark vardır. Düşünen canlılar olarak kalabilmemizin bir başka koşulu da zekamızı ve duyarlılığımızı, her yeni deneyimin varsayım sistemimizi zenginleştireceği ve değiştireceği biçimde geliştirmeyi bilmektir. Edinilmiş biçimler dünyası, uyumlu bir biçimde büyüme anlamında, yalpalamadan ve biçimini kaybetmeden, organik bir biçimde kalmalıdır ama *büyümeli* ve büyürken değişmelidir.” (s.175)

Doğanın ortaya koyduğu gibi yaşamsal bir bütünlük, insan için akılcı organik bir biçimsellik yaklaşımı içerisinde mümkün olabilir. Organik yaklaşım Schelling’in doğa sisteminde bütünleştirici, dönüştürücü ve geliştiren bir biçim olarak öne çıkar. Doğayı, mekanik olarak değerlendirmek yerine organik bir bakış açısıyla değerlendirmek arasında fark bulunur. Bu fark dolayısıyla doğayla kurulan ilişki biçiminin de dönüştüğü görülür. “Organik doğaya adım atar atmaz bizim için neden ve sonuç ilişkileri sona erer. Organik olan kendi nedenini kendinde taşır. O hem kendi kendinin nedeni hem de sonucudur; yani üretilen ile üreten aynıdır” (akt. Bektaş, 2017, s. 340). Hegelci yaklaşım, doğayı bir oluş süreci olarak görür. Diyalektik temele dayanan bu oluş süreci, “etkileşim, karşılıklı bağımlılık, bütünleşme ve organizasyon olarak görülür ve böylece ikili düşünme mantığının (kendine karşı öteki, özneye karşı nesne, nedene karşı sonuç vb.) ötesine geçer” (Haukedal’dan akt. Zvart, 2023). Bu oluş süreci, organik yaşamı oluşturur. “Organik yaşam ise, kendi kendini idame ettiren, kendi kendini gerçekleştiren bir bütünlüktür” (Zvart, 2023).

Düşüncenin dönüşümünün, içinde bulunduğu varlık alanını kavraması için onu parçalarına ayırarak sınıflandırması, yaşamsal sürekliliği sağlaması içinde tekrar anlamlı biçimde bütünleştirilmesi ile gerçekleştiği anlaşılmaktadır. Bu bağlamda zihin araştırmaları kapsamında güncel bir yaklaşım olarak Kılıç'ın (2024) bağlantısal bütünsellik olarak tanımladığı öneri parça-bütün ilişkisini kavramak açısından yol gösterebilir. Bu yaklaşım zihnin işleyişi ile biçimlenmiştir. Beynin, farklı görevleri yerine getiren bölümleri veri işleme süreçlerini gerçekleştirirler. Bu farklı veriler bir bağlantısallık ağı sağlar ve bu ağ bütünsel zihni oluşturur. Böylece enformasyon üretilmiş olur. Bu yaklaşıma göre doğa ve insan yaşamı, zihin gibi enformasyon üreten işletim sistemleridir. Yaşam içinde yer alan sayısız çoklukdaki parçalar, ağsal yapılar ile bağlantı oluşturarak bir bütünlük olur. Bu ağsal bütünlük, onu oluşturan parçaların temel özelliklerinden farklı olarak bilgi üretimi sağlar. Bu yaklaşıma göre “en yetkin, geniş ve karmaşık bilgi işleyen ağsal yapı yaşamın kendisi” dir (s.47).

Parçaların birbiriyle bağlantısallığı, (başka bir bölümde ele aldığımız) özyaratım-kendinden yaratma üzerinden yeni bir kodlama sistemi geliştirerek farklı bir varoluş paradigması oluşturabilir. Yani “bütün” onu oluşturan “parçaların” toplamından fazladır hatta farklıdır, bu fazlalık ya da farklılık parçaların deterministik ilkelerin dışına çıkarak öz yaratımla yeni bir bütünlük oluşturmasıyla, dönüşümle gerçekleşir. (Kılıç, 2024, 46)

Yaşama ve zihne bilimsel açıdan baktığımızda her ikisinin de kendi biyolojik parçalarından farklı ve fazla olan bir enformasyon ürettiği anlaşılır. Kılıç (2020), aynı yaklaşımın kültür için söz konusu olduğunu bu sefer burada parçaları zihinlerin oluşturduğunu belirtir. Zihnin “bağlantısal bütünselliği nasıl nöronların ördüğü enformasyon ağları ile oluşmuşsa, kültürde zihinlerin ördüğü bilgi işleyen etkileşim ağları ile oluşur” (s. 70). Bu bilgi işleyen ağlar bir sistem ya da biçim olarak zekâ üretirler. Zekânın ise “dönüşüm, yeniden oluşum, adaptasyon süreci” (s. 80) olarak organik yapının temel parçacığı olduğu düşünülebilir.

Metaforlarında birçok etkileşimi sağlayan, bağlantı oluşturan organik bir temel parçacık olduğu düşünülebilir. Zihnin çalışan bir kapalı sistem olduğu bilinir. Ancak metaforik bir ilişkilendirme ile bağlantı oluşturabilir ve bu bağlantının sağlayacağı organik ağsal yapının izini sürebiliriz. Yeni bir teknoloji olarak ortaya çıkan bilgisayar, zihinden bağımsız bir şeydir. Bilgisayarın işlemcisi ile kurulan benzeşim ile zihnin de bir bilgisayar işlemcisi olduğu söylenir. Bu metafor, bilgisayara ait bilgi işleme sistemini tanımlayan teknik tanımların zihne taşınmasını sağlar. Böylece insan zihnini kavramak, çözümlmek ve nitelenmek daha sistemsal, teknik ve kolay anlaşılır olur. Metaforun karşılıklı etki yaratma özelliği dolayısıyla benzer şekilde “bilgisayarlar hakkında da insana özgü kavramlar ile

metaforlar yoluyla bahsedilir. Bir enformasyon biçiminin bilgisayara özgülenererek diğer aygıtlardan farklı algılanması ya da makinelerin hata yaptıklarında bile kendilerine zekâ atfedilmesi bu denenledir” (Burnet, 2023, s.178). Dolayısıyla metaforun, farklı kavram ve nesnelere birbirine taşınması ile yeni bağlantıların oluşmasını sağlayan organik bir biçimleme yöntemi olduğu söylenebilir.

3.2. Nesnenin Dönüşümü

Günlük hayatımızda nesnelere, canlılar, kavramlar gibi bir sürü şeyle çevriliyizdir. Bunlarla etkileşim halindeyiz. Genellikle bu türden bir etkileşim birey tarafından tek yönlü olarak algılanır. Eylemin, bireyden şeylere doğru ve kontrollü olduğu düşünülür ve şeylerin kendilik halinde oluşları, yarattıkları bağlantılar, etkileşimler ve zorunluluklar önemsenmez ya da fark edilmez. “Gerçekten biz, yalnızca şeylerle bir ilişki içinde iken, şeylerle ilgili tasarımlarımızın onlarla uyumlu olup olmadığını herhangi bir şekilde denetleme vasıtasına sahip değiliz ve tasarımlarımızın onlarla uzlaşıp uzlaşmadığını da bilemeyiz” (Cassirer, 2015, s.24). Hodder (2018), *Şeyi, mevcudiyeti olan bir kendilik* olarak tanımlar. Bu kendilik, *sürekliliği olan bir düzendir* (s.23). Buna ek olarak “kendilik, *sınırları belli özler* olarak belirtilir (s.33). Şeyler kendi değişen zamansallıkları içinde var olurlar ve kendi bağlantısallıkları bulunur. “İster moleküller ve atomlar; ister kitaplar ve bilgisayarlar; ister okullar ve topluluklar gibi kurumlar olsun, şeylerin, akışları ve ilişkileri farklı dizilişlerde birleştirdiği” görülür (Hodder, 2018, s. 24). Bu akışlar ve ilişkiler şeylerin nitelikleri doğrultusunda sağladıkları bir etkileşim ağı oluşturur. Bu anlamda Malafouris çömlekçi ve etkileşimini örnek verir:

İşin ilk birkaç dakikasında, çark tornadaki çamur yığınına eksen etrafında toparlamaya çalışır. Çalışmaya başladığında çömlekçinin kafasında bir taslak vardır; ama bu önceden tasarlanmış planı basitçe uygulaması imkânsızdır. Bu ilk dakikalarda çalışırken, tornanın gücü, parmakları ve çamur arasında bir etkileşim vardır. Çömlekçi çömlek formunu vermek için çamuru belli bir biçimde tutar. Bu prosesin büyük bir kısmında çömlekçi çamurun doğasına ve ıslaklığına, yani çamurun dokusuna ve fiziksel özelliklerine tepki verir. Çömlekçi, çamurun sağladığı nem, çark, elleri ve aklı, ustalığı ve kültürel bilgi gibi potansiyellerle etkileşim içindeyken; el hareketleri sıkıyı, desteklemeyi, kontrol etmeyi ve döndürmeyi içerir. Sonuç, bir bütün olarak ağın içinde, bütün bunlarla diğer birçok etken arasındaki karşılıklı sağlıklardır. (akt. Hodder, 2018, s.93)

Bir bütün olarak burada ifade edilen ağ, insan ve şeyler arasındaki etkileşimin karşılıklı ve zorunlu olduğunu gösterir. Malzeme ve teknik çeşitli imkânlar sağlarken aynı zamanda eyleme biçim verir ve kontrol eder. Tüm süreç bir bağlam oluşturur. Dolayısıyla bu bütünlüklü ağ içinde yer alan tüm şeyler hem kendilikleri olarak hem de oluşturdukları bağlam içinde kavramsal dünyayı besler, biçim verir ve metaforik taşınmaları mümkün kılar.

Bu mümkünlükler, fikirleri, eylemleri anlamlı ve uyumlu hale getirmeye çalışırken “soyut fikir ve metaforların ağ örgüsünde dolanık” hale gelirler (Hodder, 2018, ss. 212-214). Şeylerle karşılıklı etkileşimimizde oluşan ağ örgülerini, dolanıklıkları kavramak için “semboller şeylerle ilgili tasarımlarımız” (Cassirer, 2015, s.24) olarak ortaya çıkar. Bu türden bir sembolik form olarak; mit, sanat, din ve bilim varlığa biçim vermenin metaforları olarak belirir. “Bunlar zihnin kendini nesneleştirirken, yani kendini bildirirken izlediği yollardır” (Cassirer, 2015, s.28). Bu sürecin oluşumunu Cassirer (2015) şu şekilde ifade eder:

Bilgi kavramı ne kadar kapsayıcı olursa olsun, bu kavram, varlığı zihinsel olarak kavrama ve yorumlama işleminde tek bir türlü şekil verme niteliği ifade eder. İşte bu durum düşünülür düşünülmez, bu noktada, bakış açısı daha da genişler. Bilgi çeşitli olana, kendine özgü ve kendi içinde açık ve net olarak sınırlanmış bir ilke eşliğinde bir biçim verme işlemidir. Yolları ve sistemleri ne kadar farklı olursa olsun her bilgi, görünümünün çokluğunu en sonunda “temeldeki önerme”ye bağlayarak birliği sağlamayı amaç edinir. Tek olan tek başına kalmamalı, mantıksal, teleolojik ya da nedensel temellide olsa bir “sistem” içinde yer almalı, bir bağlama girmeliydi. [...] Zihinsel işlev pasif bir var olanı ifade etmez; aksine, bağımsız bir zihin enerjisini kendine taşır. Bu enerji vasıtasıyla, görünümün basit var oluşu belli bir “anlam”, kendine özgü bir düşünsel içerik kazanır. Bu bilgi için geçerli olduğu kadar, sanat için, din için olduğu kadar mitos içinde geçerlidir. Onların hepsi sembolik dünyalarında varlığı sürdürür. Bu dünya da empirik olarak verili olan basit biçimde yansıtılıyor değildir. Bu dünyayı onlar bağımsız bir ilkeye göre bizzat kendileri oluşturmuşlardır. (ss.27-28)

Bu sembolik formlar farklı zihinsel kavrayış biçimlerini gösterir. Dolayısıyla yaşantıyı, gerçek olarak ifade edileni, kendi zihinsel kavrayışları doğrultusunda kurarlar. Ancak bu zihinsel kavrayış bir düşünme biçimi olarak “kendini bize sadece zihin duyuşal malzemeyi biçimlendirmeye başladığında sunabilir.” (Cassirer, 2015, s.41) Biçimlenmeye başlayan zihinsel içeriğin bağlantı biçimlerini de oluşturması gerekir. Bu bağlantı biçimi öncelikli ve temel olarak mekân ve zaman biçiminde ortaya çıkar. “Mekân formunda kendini gösteren “yan yana olma” durumu, varlık üzerine yapılan tespitlerin birbirine bağlanmasıdır ve biri “şey” olarak diğeri “özellik” olarak kavranır; zaman formunda kendini gösteren arka arkaya olma durumu, birbirini takip eden olayların bağlantısıdır ve biri diğeri için sebebi olarak görülür” (Cassirer, 2015, s.48).

Mekânın varlığı değişimin algılanmasını kolaylaştırır. Nesnenin hareketinin algılanması için zaten değişmeyen bir mekânın olması gereklidir. Nesnelerin konum ve hareketinin belirlenmesi ve sistem içine alınması, ölçülebilir uzaklık, durum ve nicelik açısından kavranabilir bir yargı biçimini gerektirir. Ek olarak nesnenin mekân içinde belirlenmesi için *karşılaştırma, denklik, ayırma ve özdeşleştirme* eylemleriyle oluşan bilginin düzenlenmesi ve anlamlandırılması da gerekir. Bu düzenleme ve anlamlandırma içerisinde değişmeyenlerin fark edilmesi ve değişmezliğinin sürekliliği bunların diğer değişen

şeylerden ayrılmasına olanak verir. Değişmeyen şeylerin ilişkisi bir nesnellik taslağı oluşturur (Cassirer, 2016, ss.55-56).

Eleştirel inceleme açısından bakınca, şeylerle özelliklerin değişmezliği iddiası kaynağı ve mantıksal temelleri içinde izlendiğinde, bu tezin doğru olduğu; belli değişmez ilişkilerin mevcudiyeti, özellikle aynı kalan ölçü ve sayı ilişkilerinin varlığı ortaya çıkar. Deneyim nesnesi bu ilişkiler vasıtasıyla kurulur ve varlığı bu ilişkilere bağlıdır. Bu durumda şu ifade edilmiş olur: Özel bir deneyim nesnesini ya da belli bir deneyim olgusunu kavramakla aynı zamanda bir tahmin eylemi gerçekleştirilmiş olur. Tasarım ya da hayal gücü dünyasından farklı olan “nesnel” varlığın sabit çekirdeği, yani empirik “gerçeklik”, değişmeden duranın akan şeyden, aynı kalanın değişken olandan, istikrarlı olanın kararsız olandan apaçık ve net biçimde ayrılmasıyla ortaya çıkar. (Cassirer, 2016, s.56)

Öznel olarak gerçekleşen deneyim nesnesini oluştururken kesinlikten yoksundur. Her seferinde başka değişmezlerin mekânında deneyimin tekrarlanması ve değişmezliğin belirlenmesi gerekir. Ancak bu belirlenimde zihin tarafından her seferinde tekrarlanır. Bu nedenle “deneyim dünyası bağlamının teorik olarak inşasında, her özel mevcudiyet bir genel mevcudiyetle dolaylı ya da doğrudan ilişkilendirilir ve genele göre değerlendirilir” (Cassirer, 2016, s.57) Böylece değişen ve değişmeyen şeylerin deneyimiyle şekillenen nesne hakkında bilginimiz belirginleşmiş olur.

Cassirer (2015), zaman söz konusu olduğunda ise bilincin ilk fark ettiği şeyin, şimdi ve şimdi olmayan arasındaki fark olduğunu belirtir. Daha sonra eylemin tamamlanması ve devam etmesinin ayırımına varılır. Bu süreçle bağıntılı-zaman ve zamansal-hareketin biçimleri belirgin hale gelir. “Zamanın anlamı ve onun kendi içinde kapsadığı ilişkilerin çeşitliliği sadece değişim olgusunda sabitleştirilip kavranabilir” (s.209).

Girdap gibi dönen değişim akışında istikrar ve düzenin meydana gelmesini sağlayan bütün etkileşimler ritimdir. Med ve cezir, kalp kasının kasılması ve genişlemesi gibi düzenli değişimler vardır. Bunlar sınırlar içinde hareket eder. Belirli sınırları aşmak yıkım ve ölüm getirir, ama bunlardan da yeni ritimler oluşur [...] Eksiklik ve tamlık, mücadele ve başarı, tamamlanmış düzensizliğin ardından gelen uyarlanma gibi zıtlıklar eylem, duygu ve anlamın bir oldukları dramayı oluşturur.” (Dewey, 2021, s.34)

Şeylerin bizim varlığımızdan bağımsız olarak bir etkileşim ağı oluşturdukları ve kendi bağlantısallıklarının olduğu anlaşılmaktadır. Biz mekân ve zamanın belirleniminde şeylerin yarattıkları dolanıklıkların imkân verdiği olanaklar dahilinde onlarla etkileşimde bulunabilir ve yaşantımıza ekleyebiliriz. Burada doğanın nesnelere ve insan ürünü olan nesnelere kendiliklerinin oluşu öne çıkar. Bu durum özne ve nesnenin, insan ve diğerleri olarak algılandığı bir yapının sarsılması, değişmesi gerektiği anlamına gelir. Alışlagelmiş özne-nesne anlayışı burada bozularak dönüşür. Nesne yönelimli ontoloji, bu doğrultuda nesneye tam olarak asla ulaşamayacağımızı iddia ederek nesne ve özne ilişkisini bağımsızlaştırır. Bu ontolojiye göre, nesne öznenin bağımsız olarak kendisine bir ilişkiler ağı kurar. Burada özne

ve nesne ye eşit mesafeden bir bakış önem kazanır. Nesnenin kendi oluşu ve nesneye ait bilginiz farklıdır. Nesne kendi varlık ve ilişkiler alanına sahipken, nesneye ait bilgi hem nesnenin kendisi değildir hem de sınırlıdır (Harman, 2020, ss.18-21). Bu nedenle, bilimsel veriler varlığı kavramının bir formu olarak yer alır ve dolayısıyla sınırlıdır. Harman'da (2020) bilimsel veriler ışığında hakikate ulaşmanın sınırlılığını ortaya koyar ve metaforun hakikatin sezgisine sebep oluşu dolayısıyla felsefe için daha önemli olacağını önerir (s.34).

Nesnelerin kendi varoluşsal özelliklerinin bulunduğu anlaşılmaktadır. İnsanın, nesnelerin öznenen bağımsız varlıklarına ve bağlantılarına ilişkin yeterli bilgiye ulaşamayacağı düşüncesi dolayısıyla, onun nesnelere etki ederken sadece *kendi için* oluşturduğu bir sonuçlar beklentisi ve tahmini doğrultusunda davrandığı söylenebilir. Ancak etki-sonuç dönüşümünün, etkisi ve sonucu, nesnenin kapsamının tam olarak bilinmemesi dolayısıyla ön görülemezdir. Dolayısıyla nesneye ilişkin bilginizin değişmezliğini, onu kavrayışımızda kullandığımız sembolik formlar ile sağlanan metaforların oluşturduğu organik bağlantısallıkla elde etmiş oluruz. Nesneye ilişkin bilginizin değişime açık oluşunu ise bu bağlantısallıkların zenginliği oluşturur.

Çalışmanın bu aşamasına kadar, metafor ve sanatın oluşturduğu bağlamın dönüşme ve dönüştürme becerilerine ilişkin aktarımda bulunulmuştur. Bu alanlar, düşüncenin ve nesnenin imkânını ve sınırlarını aşarak farklı olanı ortaya koyarlar ve değişimin ön görüntüsünü oluştururlar. Dönüşüm başlığı altında ise değişen ve değişmeyen şeylerin varlığı, düşünce ve nesnenin biçimlenişi konusuna değinilmiştir. Stevens, analoginin sağladığı değişimlerin, ölüm gibi değişmez gerçekliklerin netliği karşısında durduğunu (akt. Parini, 2022, s.79) belirtir. Böylece metafor ve sanatın insan ve onun kavramsal yaşamı için önemi vurgulamış olur.

4. BÖLÜM: KİŞİSEL ÇALIŞMALAR VE DÜŞÜNCELER

İnsanın kendi düşünce ve emek sürecinin ürünü olan nesneyle, kendi bedeniyle, aynadaki yansımasıyla, polaroid resmine baktığında gördüğüyle, kayıttan dinlediği sesiyle, videoda kendisini izlemesiyle gerçekleşen tüm bu karşılaşmalar, kavraması ve alışması zaman alan aidiyet ve yabancılaşma arasında bir deneyim oluşturur. Bu deneyim kişinin hem üreten olarak hem de karşılaşan olarak kendi bireysel mitini oluşturmasını sağlar. Bu mit, insanın kendisiyle ve diğer insanlarla ilişkilerinde, *anda* gelişen geri bildirimlerle zaten oldukça şekillenmiştir. Ancak *kendi* üretimi olan fiziksel nesnelere karşılaşma deneyimi daha uzun zamana yayılan bir tefekkürü imkânlı kılar. Kişinin bu deneyimler üzerinden oluşan mitsel anlatısı, onun bilinçli metaforudur. Çünkü bu karşılaşma anından itibaren, kendimize tutarlılığımızı koruduğumuzu düşündüğümüz bir bakış açısıyla bakar ve yargılarız. Bu, bireysel mitlerin ise metaforlarla biçimlendiği ve bu biçimlenmenin kendinden beslenerek, her karşılaşmada kendi üzerinde yükseldiği ifade edilebilir.

Sanat alanında çalışmanın en büyük zorluğu zihnin desteklediği imgenin (çoğu zaman net değildir) oluşturulması aşamasında ortaya çıkan, içsel karşıt direncin (muhalefet denilebilir) yarattığı gerilimdir. Direnme olmadığı zamanlarda özgün, üretken, direnmenin olduğu zamanlarda ise melankolik ve hareketsiz hissedilir. Herkes için olmasa da kendi sürecimi bu şekilde ifade edebilirim. Bir kavrama ya da biçime takılmanın ve bunların nesnel ifadesinde farklı tekrarlarını oluşturmanın, kavram ve biçim arasında oluşan bağlantıların formu olarak organik bir metafor olduğu düşünülmektedir. Burada organik metaforun formu; kavram ve biçim arasında karşılıklı taşınmanın ya da diğer bir deyişle kavramı biçim üzerinden ya da biçimi kavram üzerinden okumanın oluşturduğu bağlantısal ağlardır. Bu ağı yapı etkileşime açık, canlı ve esnekler.

Çalışmanın giriş bölümünde, *ütopyanın* mümkünlüğüne değinilmişti. Bu ortaokul yıllarımda *mutluluk nedir?* konulu kompozisyon ödevinden beri var olan bir sorudur. Çünkü hazırladığım ödevde mutluluğu başka bir yerde aramış, sanki başka bir şeymiş gibi uzak bir mekâna göndermişim. Bu aslında, *başkanın* arayışı olarak ütöpik düşünme eğilimi olarak da düşünülebilir. Dönüşüm kavramı bu ütöpik mümkünlüğün araştırması olarak öne çıkmaktadır. Çünkü yeri belli olmayan mutlu ülkenin yolunun, var olanın dönüşmesi ile bulunması gerekmektedir. Olumlu bir bakış açısından yaşantıya bakıldığında dönüşümlerin izlenmesi umut vericidir. Ütopyanın (olmayan yerin) var olabilmesi için dönüşümlerin

olması gerekir. Bunun içinde alışılmadık, yaratıcı yaklaşımların, yeniliklerin oluşması beklenir. Çalışma kapsamında bu beklentiyi karşılayacak düşünme biçimi *metafor* olarak öne çıkar. Bu nedenle metafor konusuna ayrıntılı olarak değinilmeye çalışılmıştır. Sanatın metaforik bir biçim olduğu kabul edilirse, dönüşüm açısından düşüncenin merkezine alınması gereken kavram metafor ve nesnenin merkezine alınması gereken kavram da dolayısıyla sanat olmalıdır.

Daha evvel ifade edildiği gibi metaforu oluşturan *hedef-kaynak ilişkisi* bağlama bağlıdır. Oluşturulan bağlam doğrultusunda anlamı kavrar ve benimseriz. Bu alışıldık olan kadar çoğu kez yeni olana da işaret eder. Fakat metaforun yapısı dolayısıyla, bağlamdan çıkmakta mümkündür. Bağlamdan çıkıldığında ise söylenmek istenen, bambaşka anlamlara gelebilir, farklı sonuçlar ve çıkarımlar doğurabilir. Bu basit tanımlama metaforun mantığını kavramak için önemlidir. Çünkü bağlam, önemli, kuvvetli, belirleyici, bağlayıcı ve örtücü bir özellik olarak ortaya çıkar.

Benzer özellik sanat içinde söz konusudur. Yapıtın ifadesi ve yorumu aşamasında aynı bağlamdan sapma problemi belirir. Bu nedenle geçmişten günümüze düşünürlerce, metaforun yorumlanmasına ilişkin endişelerin olduğu belirtilmiştir. Fakat *tartışma danstır* gibi bir önerme, alışkanlığa ne kadar zor ve ters gelse de son derece umut verici ve ütöpiktir. Ancak bu önermeler gerçekleşmek ve sürekliliği sağlamak konusunda, kavram olarak metaforun mantık dışı olması özelliğine ve biçim olarak da köklerinin olmayışı engeline takılarak estetik bir deneyim olarak kalırlar.

Çalışma kapsamında *dönüşüm*, biçimsel olarak, kapalı organik formların şekillendirilmesi ve çoğaltılması ile ele alınmıştır. Bu formlar, tohum gibi çatlayarak filizlenen, buldukları halden başka hale dönüşleri gözlemlenebilen doğal biçimler olarak, *yeni bir oluşumun potansiyeli olmanın* metaforu oldukları düşünülerek oluşturulmuştur. *Yeni bir oluşumun potansiyeli olma* umut vericidir. Fakat metaforun biçimi, bağlamdan çıkılması söz konusu olduğunda endişeyi de beraberinde getirir. Bu şartlar altında potansiyel olma neye dönüşecektir? Bu iyi ya da kötü bir dönüşüm olarak mı gelişim gösterir? Bu durum önceden bilinebilir değildir. Dolayısıyla burada metaforun biçimselliği ile, oluşumun biçimselliği arasında benzerlik kurulur. Metaforun potansiyel olarak umut ve endişeyi barındırması, oluşumun potansiyel olarak umut ve endişeyi barındırması ile ilişkilendirilir. Oluşum aşamasında da bir ikilik söz konusu olur. Bu doğrultuda oluşanın iyi mi kötü mü olacağıın

bilinememesi nedeniyle, umut olarak ütopyanın mümkünlüğünün karşısına, endişe olarak distopyanın mümkünlüğü yerleşir. Bu mümkünlük oluşanın, düzen ve kaos arasında bir yerde konumlanacağına işaret eder. Bu ikilikler, çalışmalarımın genelinde doku ve renklerle oluşturulan karşıtlıklarla yansıtılmaya çalışılmıştır. Oluşma yolunda ilerleyen istek ve umut, belirsizliğin yarattığı kaygı ve endişe ile çatışır. Bu çatışma, çalışmalarımında formların biçim ve hareketine yansıtılmıştır. Bazı formlar oluşuma açılırken, bazıları kapanır.

Çalışmalarım bu düşüncelerin etrafında şekillenir. Bu düşüncelerin araştırması olduğu da söylenebilir. Nesne üzerinden düşünmek, kullanılan malzeme ve biçimin düşünmeyi şekillendirmesi anlamına gelmektedir. Eco (2019) sanatın hangi *konuyu* seçerse seçsin, dünyayla ilişki kurma biçimi olarak öne çıktığını ve bunun biçimlendirme yöntemi olarak kendini ortaya koyduğunu belirtir (s.48). Kıl, düşüncelerimin döngüsünü yansıtabileceğim oluşuma ve dönüşüme en açık ve uygun malzeme olarak görülmektedir. Kilin, malzeme olarak üretim sürecinin kendisi, dönüşümün en etkili nesnel örneği olarak sembolik bir değer ve önem taşır.

Çalışmalarım elbette ki benim özerkliğimde, belleğimde her defasında yeniden şekillenen biçimleriyle bildiğim ya da bilmediğim metaforların izinde şekillenmiştir. Bildiğim olarak benim *kabul ettiğim* kendi oluşum, her seferinde yeni hatırlamalarla, yeniden okumalarla duygum ve düşüncemin metaforik etkisiyle biçimlenir. Ben, bu biçimlenme ile kendimi ve şeyleri görür ve okurum. Oluşmuş olan biçimi, bütünlüğü ve metaforu, süreç olarak düşünebiliriz. Fakat bu süreç bütüne giden yolu oluşturur. Yani “...bütün, yalnızca, kendi gelişim süreciyle tamlığına ulaşan doğal özdür” (Hegel’den akt. Kılıç, 2024, s.15). Başka bir şekilde ifade etmek gerekirse, *oluştugu biçim, tohumun metaforu* olur.

Dolayısıyla kendimi, verili mizacım üzerinden yaşamı okuyan, deneyimleyen bir metafor olarak düşündüm ve bu düşünceyi sevdim. Bana, yaşamı deneyimleyen tüm diğer duyuşsal varlıklarla beraber olduğumu, her bir varlığın değerli olduğunu ve bu varlığa ait olduğum bilgisini verdi. Belki de yaşam, *deneyimin* farklı varlıklar üzerinde araştırıldığı koca bir laboratuvardır. Her varlık türünün kendi biçimine uygun olarak oluşturduğu deneyim laboratuvarı da denilebilir.

Bu açıklamalar eşliğinde bu bölümde yer alan çalışmalar, benim dönüşüm kavramının metaforu üzerinden gerçekleştirdiğim kavramlaştırma ve biçimlendirme ürünleri olarak

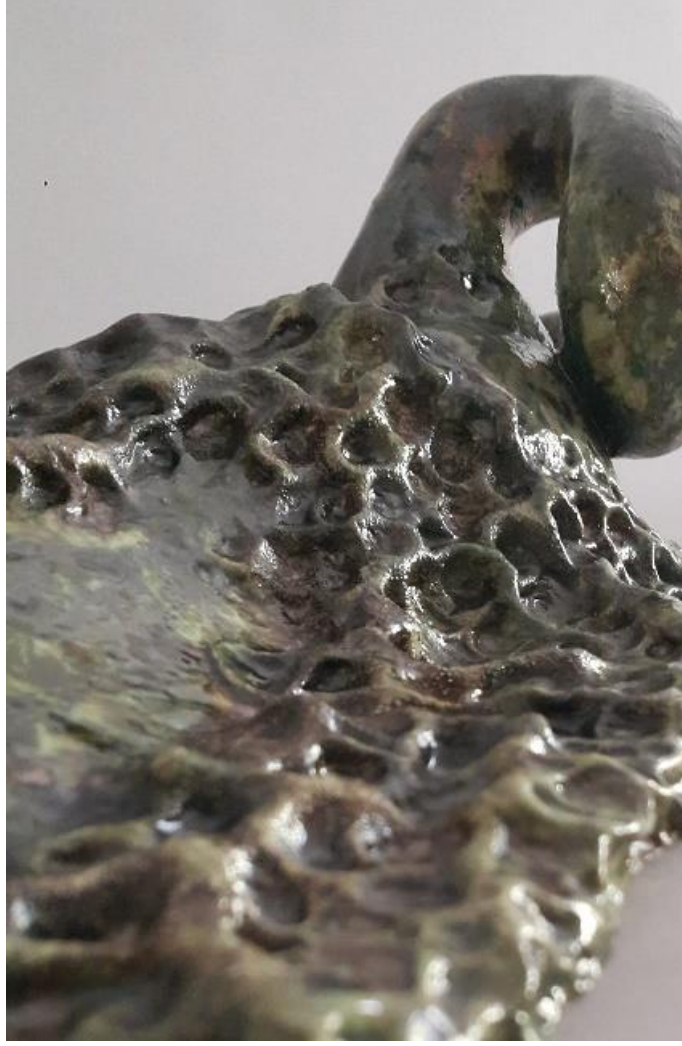
değerlendirilmelidir. Diğer bir deyişle dönüşüm tüm çalışmaların aurasını oluşturur. Duygunun yarattığı güçlü etkilerin ve zihnin ürettiği kavramların metaforik olduğu çalışmanın bu aşamasında ifade edilebilir. Dolayısıyla belki aurayı da en güçlü metafor olarak düşünebiliriz.

4.1. Organik Deneyim Serisi

Bu grupta yer alan çalışmalar yukarıda ifade edildiği gibi oluşumlarının başlangıcında kalmanın bütünlüğü ile tamamlanırlar. Organik Deneyimler, filiz olarak düşünülebilecek biçimlerin, kabuğundan çıkması ve dış dünyayı ilk kez deneyimlemesi ile ilgilidir. İstek ve engellenmenin ikiliğini yüklenirler. Yoğun dokular ve bağlantı uzantıları, oluşma çabasındaki gerilimin hareketleridir. Çalışmaların renkleri, oluşma ile ilgili duygularını yansıtır.

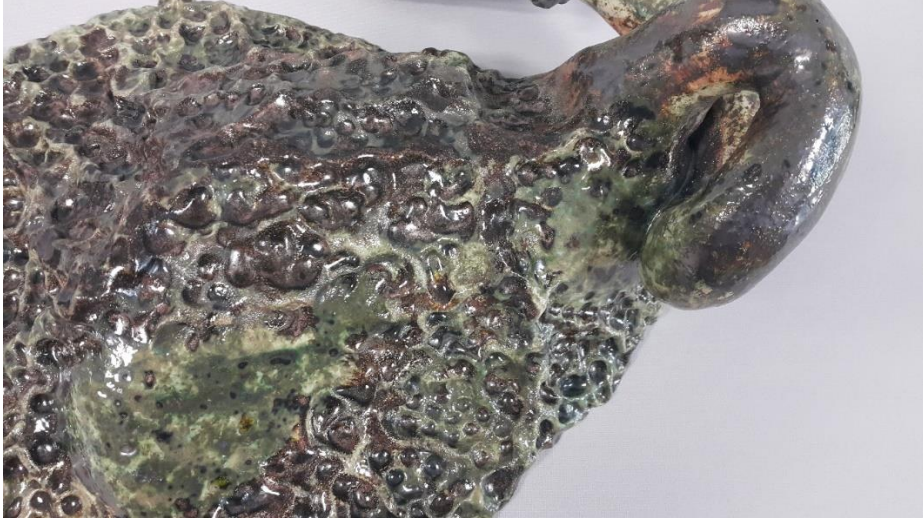


Görsel 43. Organik Deneyim 1: Gizemli Dünya, 2018, stoneware, sır, elle şekillendirme, 16,5x43x40cm. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.



Görsel 44. Organik Deneyim 1: Gizemli Dünya, 2018, detay 1. Seda Arapkırlı Kişisel Fotoğraf Arşivi.

Organik deneyimin gizemli dünyası, Hayao Miyazaki'nin 2005 yılında New Yorker'a verdiği demeci destekler niteliktedir: "Modern hayat çok zayıf, sık ve sahte [...] yabancı otların her yeri ele geçirmesini sabırsızlıkla bekliyorum" (akt. Bedingfield, 2020). Bu ütopyik beklenti organik deneyim serisinin oluşturmak istediği arzuyu ve dönüştürmek istediği geleceği de ifade eder. Gizemli dünya, dünyamızın görsel zenginliğine işaret eder. Tümülüğüne ulaşmış bir küçük formun, oluşmak isteği ile açılmasıdır. Bu büyük istek güçlü bir bağ ile kendinden çıkar ve yüzeye yayılır. Renkli ve heyecanlıdır. Bu yeni atılım, yoğun doku oluşumunu da sağlar. Neredeyse tüm yüzeyi kaplayacak olan dokular küçük bir aralık bırakırlar. *Denge*, kendini hatırlatır. Her oluşum için baş karakterdir. O yoksa gelişimde, ilerlemede olamaz. Ve dünya gizemini böylece açığa çıkarmış olur. Doğanın olağan üstü zenginliği ve güzelliğinin arkasında gizlenen bir şeyler vardır. Denge, değişen ve değişmeyen şeylerin bağlı olduğu bir gizemdir. Denge hem doğada var olanlar için hem de doğayı dönüştürmek isteyenler için yaşamsaldır.



Görsel 45. Organik Deneyim 1: Gizemli Dünya, 2018, detay 2. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.

Organik Deneyim 2 isimli çalışma, gizemli dünyamızın aydınlık tarafıdır. Platon'un güneş metaforunu hatırlatır. Aydınlık, güneş ışıklarının sağladığı bir etkidir ve şeyleri algılamamıza olanak verir. Beyaz renk, aydınlık olan ile ilişki kurulmasını sağlamıştır ve saflığa işaret eden iyi bir şey olarak belirir.



Görsel 46. Organik Deneyim 2: Aydınlık Taraf, 2018, stoneware, sır, el ve kalıpla şekillendirme, 29x28,5x28cm. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.

Kapalı, pürüzsüz, parlak ve tamlığına ulaşmış tohumu andıran form, açığa çıkmak, potansiyeli ile karşılaşmak deneyimi için bağlantıyı sağlayacak iki adet uzantı oluşturur. Bu uzantılar, sinir hücreleri gibi kendi ağ örüntüsünü oluşturan organik yapıların sahip olduğu türden bir bağlantı hareketinin başlangıcıdır. Çalışmada, bu uzantıların birisi yukarı yönelir fakat onun oluşumunu destekleyecek etkileşimi bulamaz ve onun dışında olan etkenler tarafından kesintiye uğrar. Dış çevreye açık hale gelir ancak gelişmesini durdurur. Heyecanına işaret eden gövdenin parlaklığı bu deneyimden sonra yiter. Diğer uzantı bu deneyimin sonucunda kendine döner ve doku oluşturarak deneyimini farklılaştırır. Oluşturduğu kalın, güçlü, mat, dokulu örtüsü ile kendini örtmeye ve korumaya çalışır. İki farklı deneyimin oluşturduğu gerginliği, büründüğü biçimle sağlamayı dener. Kendisini dış çevreyle etkileşim halinde tutmak için yüzey dokusu aralarında ortaya çıkan yeşil renk, bir umut olarak belirir.



Görsel 47. Organik Deneyim 2: Aydınlık Taraf, 2018, detay 1. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.

Görsel 48. Organik Deneyim 2: Aydınlık Taraf, 2018, detay 2. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.

Organik Deneyim 3, gizemli dünyamızın karanlık tarafıdır. Gece gibi siyah ve mattır. Kilin doğal renginde, 1250°C de fırınlanan çalışma, naif, yumuşak ve dönüşüme açık toprağın, sert, güçlü ve değişmez biçime dönüşmesi ile oluşur. Köklerini aldığı organik biçimlenmenin kıvrımlarını üzerinde taşır. Gizemli dünyamızın bilimle açığa çıkarabildiğimiz sırlarına işaret eder.



Görsel 49. Organik Deneyim 3: Karanlık Taraf, 2017, 34x24x24cm, stoneware, sırsız, elle şekillendirme. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.

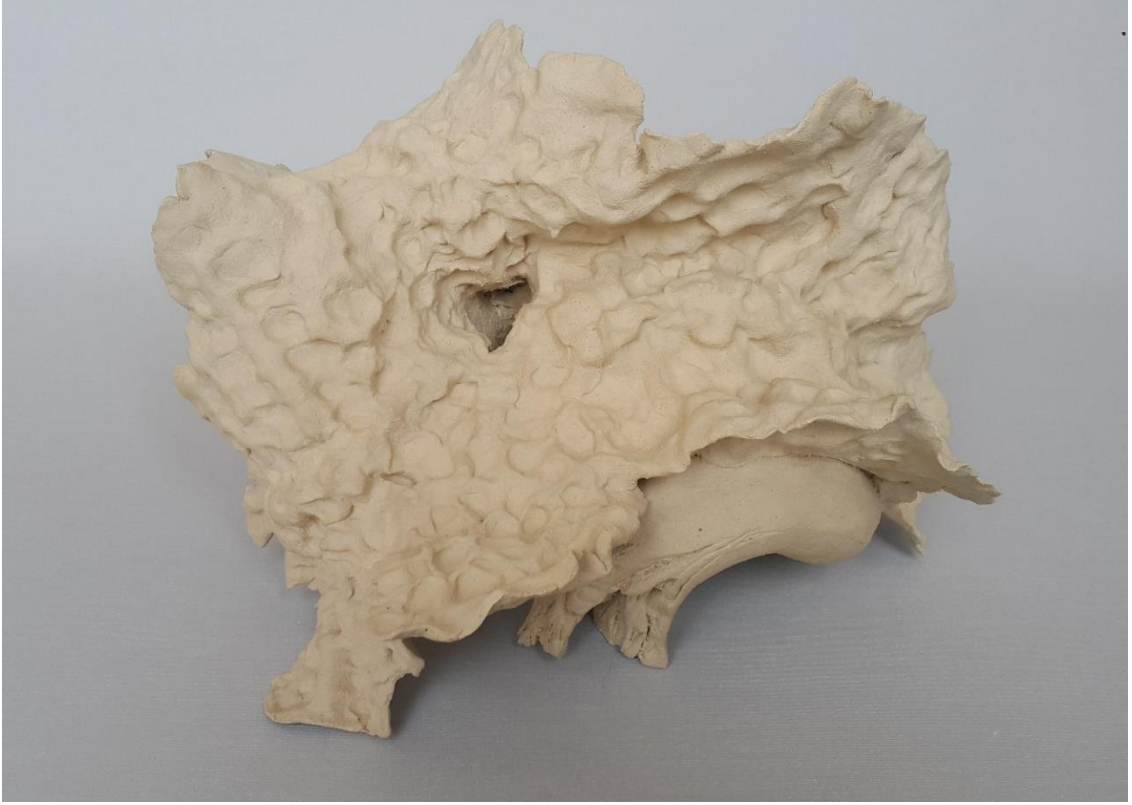
Kilin içinde yer alan şamot parçaları çalışmanın yüzey dokusunu oluşturur. Çok hafif hissedilen bu doku, karanlığın içinde çok uzaklarda izlenen zayıf ışıkları andırır. Karanlığın içinde olan şeyler, aydınlığın içinde olan şeylerden biçim olarak farklıdır. Orda her şey imgeleyebildiğimiz biçimdedir. Bu yüzden oluşmak için karanlığın içinde hislerine güvenmesi, başka duyular geliştirmesi gerekir. Tedirginlik ve kontrollük hareketin biçimini belirler. Kabuğun düz doğası ile oluşmak için ortaya çıkan yoğun dokular, arasında korunmanın ve oluşmanın, hareketsizlik ve hareketin karşılıklı ikiliği görülür. Karanlık ve ikiliklere rağmen dönüşmeye çalışan sınırları olan oluşumu temsil eder.



Görsel 50. Organik Deneyim 3: Karanlık Taraf, 2017, detay 1. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.



Görsel 51. Organik Deneyim 3: Karanlık Taraf, 2017, detay 2. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.



Görsel 52. Organik Deneyim 4: Belirsiz Taraf, 2017, 30x26x21 cm, stoneware, sırsız, elle şekillendirme. Seda Arapkırlı Kişisel Fotoğraf Arşivi.

Organik Deneyim 4, gizemli dünyamızın belirsiz tarafıdır. Bu nedenle form, köklensin mi açılınsın mı, yükselsin mi, yoğun dokuları ne tarafa yönelsin, hareketi ne yönde ilerlesin belli değildir. Belirsizlik, hareketini kendi çevresinde sınırlamasına ve kendini sarmalmasına neden olur. Gizemli dünyamızın tuhaf işlerinden biridir belirsizlik; ne oluşuma, ne de ilerlemeye izin verir. Şeyler için belirsizlik yok olmaya eşittir.



Görsel 53. Organik Deneyim 4: Belirsiz Taraf, 2017, detay 1. Seda Arapkırlı Kişisel Fotoğraf Arşivi.

Görsel 54. Organik Deneyim 4: Belirsiz Taraf, 2017, detay 2. Seda Arapkırlı Kişisel Fotoğraf Arşivi.

Oluşabilmek ve sürdürebilmek için belirsizliğin içinde bir yol bulmak veya açmak gereklidir. En nihayetinde bir *seçim* yapmak durumu oluşur. Seçim yapmak önemlidir çünkü bir karar vermek ve o yolda ilerlemek gereklidir. Ancak seçim olasılığı çoğaldığında yapılacak olan seçimde değer yitimine uğrar. Svendsen (2008) “*ilginç* nesnelere sonsuzluğuyla çevrili ve bunlar arasından seçme buyruğu altındayken, hiçbir şeyin bizim için gerçekten değeri yoktur” (s. 172) der. Belki de seçim çokluğunun yarattığı bu değer yitimi, kararın verilememesinin, yolun bulunamamasının ve belirsizliğin sahiplenilmesinin nedendir. Kilin doğal mat rengi, kararsız ve belirsiz oluşun yarattığı hareketsizliğe göndermedir. Fakat kendine dönen formun biçimi tüm bu yargılara rağmen, kendine oluşmanın keyfindedir. Gizemli dünyamızın tuhaf işlerinden birisi de budur.



Görsel 55. Organik Deneyim 5: Sessiz Taraf, 2018, 16,5x40x43cm, vakumlu çamur, sır, elle şekillendirme. Seda Arapkırlı Kişisel Fotoğraf Arşivi.

Organik Deneyim 5 gizemli dünyamızın sessiz tarafıdır. Kendi doğasının, olduğu gibi olmanın ve belki kendi oluşumu için bir sürü uzantılarla olağanüstü bağlantılar kurmadan, devasa bir gelişim göstermeden kalmanın, vazgeçmenin deneyimini ifade eder. Sadece en sade biçimiyle kendini izler ve tahayyüle dalar. Bu tahayyül, potansiyelinin oluşma biçimleri üzerine olasılıkları içeren, sonsuz sayıda imgelerden oluşur. Bunlar cesaretlendirici ve güzeldir. Aynı zamanda korkutucu ve çirkindir. Bu keskin ikilik yüzeyinde bulunan renklerin ilişkisine yansır. Oluşumun izini oluşturan aynı ağacın dallarının yeşil, gri ve beyaz ile oluşturulan alanlarda bazen yüzeyde kendini gösterdiği bazen de derinlerde kaybolduğu izlenir. Bu geçişlilik cesaret ve korku arasındaki gerilimdir.



Görsel 56. Organik Deneyim 5: Sessiz Taraf, 2018, detay. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.

Rodin (2006) ise mutluluk duygusunu yaşamının yolu olarak doğayı seyretmeyi önerir. Bu sakin ve sessiz seyir duyguların çalkantısından insanı korur. Ona göre bu seyir dışında kalanlar, “ya tutkudur ya arzu ya ihtiyaç ya görev ya da acı” (s.191). Sessiz taraf bu türden bir deneyim içinde kalmayı yeğlediği için tahayyül ettiği imgelerin içinde kafa karıştıran diğer çatışmalardan uzak, sessiz ama umutlu bir içsel yolculuktur. Çünkü gizemli dünyamız bazı tarafları bunun iyi bir tercih olduğuna ikna edercesine kaos ve karmaşıklık doludur.



Görsel 57. Organik Deneyim 6: Gri Taraf, 2018, 20x22,5x12,5 cm, vakumlu çamur, sır, elle şekillendirme. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.

Organik Deneyim 6 gizemli dünyamızın gri tarafıdır. Bu gizemli dünyamızın aydınlık ve karanlık karışınca oluşan alacakaranlık vakitlerine bir göndermedir. Bu hem örtücüdür hem de değildir. Beyaz ve siyah da karışınca gri olur. Bu grilik çalışmada ön plana çıkar. Çünkü form oluşmanın tüm çabalarını göstermektedir. Bütünlüğü oluşturan kabuğu parçalanmak üzeredir. Bağlantı kurmak için birçok uzantı gönderir ve yüzeyinde içinde barındırdığı, oluşmayı bekleyen organik biçimin izleri görünür. Tüm varlığı ile canlı ve heyecanlı çabalamaktadır. Ancak vakti ayarlayamamıştır.



Görsel 58. Organik Deneyim 6: Gri Taraf, 2018, detay 1. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.

Görsel 59. Organik Deneyim 6: Gri Taraf, 2018, detay 2. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.

Gizemli dünyamızın böyle işleri vardır. Vakit doğru olmazsa hiçbir oluşuma geçiş vermemektedir. Gri taraf, alacakaranlık gibi bir *arada* kalma durumudur. Bu nedenle form, gri bir vakitte oluşmaya çalışan biçimlerin mücadelesinin temsili olarak kalır. Bu doğrultuda benzer bir mücadele Organik Deneyim 7 tarafından da verilmektedir.



Görsel 60. Organik Deneyim 7: Kararsız Taraf, 2018, 16x27x20cm, döküm çamuru, sır, el ve kalıpla şekillendirme. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.

Organik Deneyim 7, gizemli dünyamızın kararsız tarafıdır. Deneyime açık, fakat kendini de dayatan, şaşkın ve bir o kadar da inatçı bir oluşma deneyiminin en başıdır. Kararsızlığı deneyimin çokluğundan gelir. Vakitsizliğinin gri örtüsünden yavaşça sıyrılmayı öğrenmiştir. Fakat bu sefer oluşturmak istediği bağlantıları bulamamasından kaynaklı kararsızlaşmaya başlar. Bu çokluk içinde ne kadar dayanmalı ve kaç farklı oluşumun imkânını zorlamalıdır. Bağlantı kuramamasının gerginliği yüzeyine doku olarak yansır. Tohumu andıran formu bu oluşum çabasına yabancılaşmış gibidir. Fakat bağlantı için oluşturduğu uzantılardan birisi bir etkileşim hissetmiş gibidir ve oda o tarafa dikkat kesilir. Çünkü gizemli dünyamızın işleri böyledir. En koyu kararsızlıklarda bile gizlenen bir umut vardır ve umut zayıf olduğunda bile çok değerlidir.



Görsel 61. Organik Deneyim 7: Kararsız Taraf, 2018, detay 1. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.

Görsel 62. Organik Deneyim 7: Kararsız Taraf, 2018, detay 2. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.

Organik deneyimin nesnelere oluşurken, sürekli kendi kendini ve içinde bulunduğu çevreyi sınavan bir oluşum sürecine işaret eder. Oluşum, çalışmalarda belirtildiği gibi birçok tarafı olan dünyanın gizemli bir sürecidir. Süreç ise gök yüzünün sonsuzluğu ve zihnin sonsuzluğunun etkileştiği bir yerdir. Mungan (2019) bu yere şu şekilde işaret eder:

Cisimleşmenin suları

Varlığın özgül ağırlığı
sınadıkça kendini
olmanın, öldürmanın sularında
bir geçit açılır
hayalle hakikat arasında
yaşadığın hayata
aldığın değil, olduğun nefes
üfler kendini senden sonraya
mayana göre yaşa, ruhuna göre hatırla
cisim aktarmadan kendini
dünyanın kanallarından
evrenin şeffaf kayıtlarına. (s.46)

4.2. Alıntılar ve Atıflar

Alıntı, bir metnin hazırlanma aşamasında konuya ilişkin çalışmada bulunmuş olan bir başka yazarın sözlerinden ya da yayınlamış olduğu metninden, bir kısmın olduğu gibi alınıp kişinin kendi metnine eklenmesi olarak tanımlanabilir. Bu çalışmada da sıklıkla bu yola başvurulmuştur. Çünkü düşünce başka düşüncelerin varlığında yaşama tutunur. Fikir, kökleneceği ve üzerine yükseleceği zemini bu sayede oluşturur. Sanatta ise bu duruma esinlenme kelimesi bir parça karşılık gelebilir. Fakat burada, her zaman alıntısı yapılan şey sanatçının süzgecinden geçer. Yani sanatçı, kavramların ve nesnelerin metafor olarak kendisine taşındığı ve bu taşınmada bağlamı oluşturan, dönüşümü sağlayan olarak yer alır. Değişik alıntı serisi bu duruma işaret eder.



Görsel 63. Değişik Alıntı 1: Doğa, 2021, 2,5x36x35,5cm, stoneware, sır, sır altı dekor, elle şekillendirme. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.

Değişik Alıntı 1: Doğa isimli çalışmada, alıntısı yapılan, mercimek filizidir. Mercimek tohumu oluşmaya başladığında iki yöne uzantı gönderir. Birisi beslenebilmek için kökleri ile tutunacağı toprağı arar diğeri yine beslenebilmek için ışığa ihtiyaç duyar. Aşağı ve yukarı olarak, iki yönde oluşan bu uzantılar, oluşum ihtiyaçlarının karşılanacağı biçimlere dönüşürler. Bir taraf kök biçimini alırken diğere taraf geniş yapraklar oluşturur. Toprak olmadığında kök ve filiz yönlerini bulamazlar. Bu onun gelişimini engeller. Fakat bu aşamada her bir mercimek tohumu farklı biçim ve harekette filizlenir ve bu durum sanat çalışmasına esin olur.

Barnes (2023), “Daha önce bir araya getirilmemiş iki şeyi bir araya getirirsiniz. Ve dünya değişir. İnsanlar bunu o zamanlar fark etmeyebilirler ama bu önemli değildir. Dünya yine de değişmiştir” (s.7) der. Değişik alıntıda ortaya çıkan değişim iki şey olarak mercimek filizi ve seramik duvar panosunun birlikteliğidir. Panoda, mercimek filizi eskizinin tahrir boyası ile boyanarak yorumlanması ile sanki boşlukta süzülüyormuş duygusu yaratılır. Toprağı arayan kökler karanlık panoda açılan aydınlık alanda serbestçe salınır. Toprak ve tohum ikiliği, yine zeminin toprak olduğu fakat başka çeşit bir araya getirme biçimi olarak panoya dönüşür. Böylece seramik pano ve filiz ikiliği değişik bir alıntı, birliktelik, bir araya getirme olarak toprak ve tohum ikiliğinin dönüşümünü oluşturur. Cassirer (2015) içinde yaşadığımız, parçası olduğumuz doğanın, bu dünyadan sadece bir alıntı olduğunu belirtir (s. 21).



Görsel 64. Atf 1: Organik Hareketler, 2024. 1,5x31x37cm, stoneware, sır, sıraltı dekor, elle şekillendirme. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.

Atıf, bir başkasına ait kavram ya da nesneyi işaret etme olarak tanımlanabilir. Bu işaret etmede işaret edilen olduğu gibi alınmaz, dönüşüme uğrar. Tamda sanatçının yaptığı şeydir bu. Bu nedenle yapılan çalışmaların bir düşünce ya da kavrama işaret ettiği, göndermede bulunduğu ifade edilir. Çünkü bu göndermeyi yapan şey dönüşmüş olan sanat çalışmasıdır.

Atıf 1, isimli çalışma mercimek filizine yapılan bir atıftır. Mercimek filizinden esinlenilmiş, gövde, kök ve uzantıları biçimsel değişime uğratarak yansıtılmıştır. Bu biçimsellik organik olanın hareketini yansıtır. Zemin olarak seramik panonun kıvrılan biçimi, koyu rengi, yüzeyinde kareye yakın bir geometri ile alan yaratan, sınırlayan beyaz döküm astar, bu astarın hissettirdiği girdap ve onun da üzerinde sadece kendi oluşumuna odaklanmış, naif organik biçim. Tüm bunlar nesnel atıflar olarak bir araya gelir. Toprak, boya, sır ve biçimler metaforik katmanlar oluşturur ve bütünlük açısından bakıldığında birlikteliklerinin dönüşümleridir.



Görsel 65. Atıf 2: Organik Derleme, 2024. 1,5x37x27cm, stoneware, sır, elle şekillendirme. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.

Atıf 2: organik derlemede, sade ve naif hareketle kıvrılan zeminin koyu rengi üzerine, astarla sağlanan açıklıklar ikilik oluşturur. Mercimek filizine yapılan atıf, bu ikilik üzerine yerleşir. Her atıf biçimsel bir olasılık olarak, kendini öldürmeye, oluşturmaya çalışır. Bu çalışmada zemin, astar ve biçim, bir üçlü olarak organik derlenmeyi oluşturur.



Görsel 66. Atıf 3: Organik Dans, 2024, 1x34x25,5cm, stoneware, sır, sır altı dekor, elle şekillendirme. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.

Atıf 3: organik dansa zemin, astar ve atıf bir uyum yakalamış hissi verirler. Birlikte bir yöne yönelmiş gibidirler. Bütünü oluşturan birimler dengeli bir şekilde yerleşmiş birlikte harekete yönelmiştir. Bu, bütünlüğü oluşturan organik bir danstır.



Görsel 67. Değişik Alıntı 2: Hareket, 2024, 10x34x28,5cm, stoneware, sır, sır altı dekor, elle şekillendirme. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.

Değişik Alıntı 2’de bütün kendi evrenine yolculuk ediyor gibidir. Mercimek köklerinin ve filizinin eğiliminde oldukları hareketi oluşturduğu izlenir. Kökler aşağı ve filiz yukarı yönelmiştir. Alıntı, içinde bulunduğu mekân da salınır, mekân da ona dalgalanarak eşlik eder. Zeminin filizi çevreleyen kıvrımları, filizi sarmalayıp koruyor gibi görünse de duygusal olarak filizin oluşum heyecanına kapılmıştır. Duygu seline kapılmış Değişik Alıntı 2 gibi bizim de “süreğen bir akış ve devinim içinde akıl almaz bir hızla birbirini takip eden değişik duyuların bir toplamından ve duyumundan ibaret” (Hume’dan akt. Sacks, 2022, s.51) olduğumuz söylenebilir. Algılamanın ve uyumlanmanın organik akışı içerisinde, biz yalnız değilizdir. İçinde bulunduğumuz dünyada bizimle akar. Bu akış, değişik alıntıda hareketin doğasına yapılmış olan bir yansımadır.



Görsel 68. Atıf 4: Duygusal Yoğunluk, 2024, 6x24x28cm, stoneware, sır, elle şekillendirme. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.

Atıf 4: Duygusal yoğunluk isimli çalışma, oluşuma açık organik biçim ve zemin arasında bir gerilimdir. Biçimin aşırı büyümesi ona verilen sınırlı olan alanı doldurarak sıkışmasına neden olmuştur. Biçim büyüdükçe zemin daha çok sarmalar ve sınırlandırır gibidir. Her ikisinin hareketlerinden kaynaklanan yoğunluk, duygusal olarak da yoğunlaşmalarına sebep olmuştur.



Görsel 69. Atıf 5: Organik sessizlik, 2024, 6x22x22cm, stoneware, sır, elle şekillendirme. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.

Çalışmada kendi sessizliğine kapanan ve oluşumunu erteleyen organik biçimi, içinde bulunduğu zeminde destekler. Oluşumun da şartları vardır. Barnes'in (2023) ifade ettiği gibi "Daha önce bir araya getirilmemiş iki şeyi bir araya getirirsiniz; bu bazen yürür, bazen yürümez" (s.27). Yürürse oluşum, yürümezse sessizlik olur. Bu çalışma bir tür yürümeyiştir, kendi merkezine akan bir sessizliktir.



Görsel 70. Atıf 6: Organik Çoğalma 2024, 5,5x28x25cm, 4 parça, porselen, sır, sır altı dekor, elle şekillendirme. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.

İşerin yürüdüğü taraf oluşum olarak belirtilirse, Atıf 6: Organik Çoğalmada, minik, nokta gibi oluşumların uygun zeminlerde çoğalmaya hazır oldukları düşünülebilir. Farklı oluşum ortamlarında, organik biçimlerin hareketine göre dönüşmeye açık görünürler. Her şeyin güzel ve iyi oluşumlara açılmasına niyet edilmelidir. Böyle bir beklenti için Altıok (2013) şu şekilde bir hatırlatmada bulunur:

Yeni bir sözcük öğrendim geçenlerde rastlantı sonucunda;
Eskiden yüreğin ortasında bulunduğu sanılan siyah nokta
Yani mecazi anlamda bir gizli niyet, bir duygu ve düşün
Ve bitki biliminde tohumun içindeki o itici güç sürgün.
Yoklayın kendinizi şimdi hepiniz sonra söyleyin bana;
Nedir yüreğinizdeki siyah nokta, gizli niyet: süveyda? (s.257)



Görsel 71. Atıf 6: Organik Çoğalma, 2024, detay. Seda Arapkırlı Kişisel Fotoğraf Arşivi.

4.3. Olasılıklar

Olasılıklar çoklu kapalı biçimlerin olduğu, başka başka oluşumları gösteren birimlerdir. Sekiz adet aynı biçimin oluşturduğu bu biçimler popüler kültürde sonsuzluğu temsil eden sekiz rakamına atıf yapar. Her bir birim sonsuzluğa açılan, sonsuz sayıda oluşumun habercisidir. Her biri potansiyel taşıyan olarak kapalı bir biçimdir ve potansiyelini açığa çıkararak oluşmanın temsilinde yine naif organik biçimler, ağaç, ağaç dalları ve filizler kullanılmıştır. Bu alışıldık ve çoğu kez görmezden gelinen biçimlerin aslında son derece dikkate değer olduklarını vurgulamak içinde seçilmiştir. Wittgenstein “Şeylerin bizim için en önemli yanlarını basit ve tanıdık oldukları için göremeyiz. (İnsan bir şeyi hep gözünün

önünde durduğu için fark etmez). Bu yüzden araştırmasının asıl yanları kişinin hiç dikkatini çekmez” (akt. Sacks, 2022. s.65) der. Çoğu kitapta, filmde ya da gündelik söylemde de hakikatin hep göz önünde bulunduğundan bahsedilir. Metaforlarla zenginleştirirken bir taraftan da dolanık hale getirdiğimiz yaşantımız da gözümüzden kaçan nedir?



Görsel 72. Olasılıklar 1, 2019, 8x43x80cm, 8 parça, porselen, sır, sır altı dekor, kalıpla şekillendirme. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.

Heidegger (2020) “çiçek açan bir ağacın önünde duruyoruz -ve bu ağaç bizim önümüzde duruyor. O kendini bize tanıtıyor. Ağaç orada ve biz karşısında durarak, ağaç ve biz, birbirimize kendimizi tanıtıyoruz. Birbirimize dair ilişkide birbirimizin önüne koyulmuş *olanlar* ağaç ve bizizdir” (s.54) der. Gözümüzden kaçan, bu birbirimizin önüne koyulma hali midir? Günlük yaşantıda görmezden geldiğimiz, fark etmediğimiz şeyler gözümüzden kaçarlar ama aslında o şeylerin karşısında duran olarak gözümüzden kaçırdığımız kendimiz oluruz. Bir ağacın karşısında onun tasavvurunda nasıl olduğumuza ilişkin hiçbir fikrimiz yoktur. Bu nedenle bakışımız hep tek yönlü bir doğrultuda ilerler.

Çiçek açan ağacın varlığı her mevsim aynı görünür ve bahara inat önünde durmadan yanından geçilir. Oysaki kendisi hakkında düşünmediğimizi sandığımız ağaç metafor olarak çok güçlüdür. Yaşam, insan, *ağaç metaforu* üzerinden okunur. Tohumundan gelişimine tüm süreçlerine ilişkin özellikleri metafor yoluyla mitlerde yer bulmuştur. “Ağacın Batı gerçekliğine hükmetmiş olması gariptir ve bütün Batı düşüncesine, botanikten biyoloji ve

anatomiye, aynı zamanda epistemoloji, teoloji, ontoloji ve felsefenin bütününe bu gerçeklik hükmetmiştir” (Deleuze & Guattari’den akt. Yıldız, 2022, s.468). Küçük bir tohumun devasa büyüklükte bir ağaca dönüşmesi, genişlemesi ve ardından o koca bilginin tekrar küçük bir tohuma dönüşmesi döngüsü, oluşumun ve dönüşümün metaforunun gözümüzden kaçan şeylerden biri olarak öne çıkar.



Görsel 73. Olasılıklar 1, 2019, detay. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.

Olasılık 1 isimli çalışma ağaca ilişkin metaforlara atıf yapar. Mercimek tohumu formuna benzetilebilecek beyaz form üzerine ağaç biçimi dikkati odaklamak için siyah olarak yansıtılmıştır. Kaynak olarak ağaç, düşüncelerimizin her aşamasında kendisine ilişkilendirme sağlayacak bir kavram ya da nesne bulabilir. Bu çalışmada bu durum, sonsuz sayıda sonsuz pozitif oluşumla ilişkilendirilmiştir. Bunun son derece yaşamsal öneme sahip olduğu düşünülmektedir. Geçmişte insanın ağaç ile bağlantısını koruduğu dönemlerden gelen bu metaforlar, günümüzü hala şekillendirmektedir. Ancak günümüzde ağaçla kurulan bağlantı, onun meyveleri ve keresteleri olarak sınırlandırılmıştır. Bu değer kaybının, metaforların kaybına ve bu kaybında sosyal ve kültürel yitime yol açması kaçınılmazdır.

Olasılık 2 isimli çalışma, yukarıda açıklananlar doğrultusunda oluşumun kaosunu temsil eder. Ağacın tohum olduğu ve oluşmaya başladığı başlangıca bir göndermedir. Kapalı beyaz formlar üzerine sınırları renk ile belirlenmiş, köklenmeye ve filizlenmeye çalışan biçimler

yansıtılmıştır. Fakat biçimlerde bir tuhaflık vardır. Köklenme tüm biçimlere hâkim olur. Bu oluşumun yanlış ve aşırı olabileceği olasılığına gönderme yapar.



Görsel 74. Olasılıklar 2, 2019, 8x72x33cm, porselen, sır, sır altı dekor, kalıpla şekillendirme. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.

Olasılıkların çokluğu her bir çalışma grubunda sekiz parça birim oluşturularak ifade edilmeye çalışılmıştır. Bu denklik olumlu ve olumsuz olabilecek şeylerin olasılığının denklğine de işaret eder.



Görsel 75. Olasılıklar 2, 2019, detay. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi



Görsel 76. Olasılıklar 3, 2019, 8x80x43cm, porselen, sırsız, kömür kalemi, kalıpla şekillendirme. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.

Olasılıklar 3 isimli çalışma yine sekiz parça porselenden üretilen birimlerin, oluşum potansiyelinin birimlerin yüzeyine yansıtılması ile oluşturulmuştur. Tohum formunu andıran bu birimler diğer olasılık serisi çalışmaları gibi sonsuz sayıda bir oluşma olasılığına işaret eder. Birimlerin yüzeyinde oluşuma açılmış filizler izlenir bu filizler üzerinde yer aldıkları formun biçimine uygun olarak yüzeye yerleşirler.



Görsel 77. Olasılıklar 3, 2019, detay. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.

4.4. Çoklu Oluşumlar



Görsel 78. Çoklu Oluşum: Köksap, 2019, 10x80x40cm, porselen, sır, sır altı dekor, kalıpla şekillendirme. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.

Çoklu oluşum, Deleuze ve Guattari'nin ağaç metaforundan yola çıkarak oluşturdukları köksap kavramına bir atıftır. Metaforun ve nesnelerin oluşturduğu bağlantısal ağlar gibi kendine özgü bir bağlantısallık ve dolanıklık tanımlar. Buna göre “köksap toprağın altında ağaç kökü gibi dikey büyümeyip yatay olarak genişleyen, başlangıç yerinin neresi olduğu tam olarak bilinemeyen ve dolayısıyla sonu ya da sınırının da tam belirlenemediği yabancı bitkilere verilen bir isimdir (Yıldız, 2022, s.463). Zencefil bu tanıma en yakın bitki örneği olabilir. Kök zencefil kapalı bir kabukla çevrelenmemiştir. Dolayısıyla oluşumu için köklenmesi gerekmez. Kök gövdedir ve yatay durumda, her tarafından farklı yönlerde filizler açabilir ve bitki çok yönlü büyüyebilir. Deleuze ve Guattari, ağaç metaforu ve köksap arasında bir fark olduğunu vurgular. “Ağaç, ‘olmak’ eylemini empoze eder fakat köksap yapısı ‘ve... ve... ve’ bağlacıdır. Bu bağlaç, ‘olmak’ eylemini sarsmak ve kökünü kazımak için yeterli gücü taşır” (akt. Yıldız, 2022, s.469). Burada oluşum çoklu ve fakat farklı değildir. Ortaya çıkan biçim benzerlerin farklı versiyonları olur.



Görsel 79. Çoklu Oluşum: Köksap, 2019, detay. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.

Bu çalışma kapsamında köksap, çoklu oluşuma imkân veren organik biçimi temsil eder. Beş parçadan oluşan birimler, kendi aralarındaki bağlantısallık ve sürekliliği temsil etmek için ağaç biçimi yüzeylerine yansıtılarak bağlanmışlardır. Organik biçimlerin, metaforların ve nesnelerin oluşturdukları ağsal yapılar, köklenmeler köksapta bulunmaz. O sadece kendi metaforik bağlantılarını oluşturan minör bir yapı, oluşum olarak kendini gerçekleştirir ve dönüştürür. Çoklu oluşum serisi, bu kapsamda bir köksap gibidir. Çoklu oluşumda gövdeyi temsil eden köksap ve 1, ve 2, ve 3'ü küçük farklılıklarla kendine benzer biçimde oluşturmuştur.



Görsel 80. Çoklu Oluşum: Ve 1, 2019, 10x42x22cm, porselen, sırsız, kalıpla şekillendirme. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.

Çoklu Oluşum: Ve 1, köksaptan benzer biçimde üç birimden oluşur. Pirinç tanesi esinlenerek oluşturulan birimler oluşma olasılığı olarak porselenin saflığı ve sadeliğini yansıtır.



Görsel 81. Çoklu Oluşum: Ve 2, 2019, 10,5x47x32cm, stoneware, sırsız, elle ve kalıpla şekillendirme. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.

Çoklu Oluşum: Ve 2, diğer çalışmalara benzer biçimde oluşturulur. Ve 2 diğer çalışmalardan kullanılan kilin türü ve yüzeyinde yer alan organik doku ile ayrışır. Bu minik ayrıntılar onun oluşma olasılığı olarak farkını temsil eder.



Görsel 82. Çoklu Oluşum: Ve 3 2019, 12x41x28cm, porselen, sırsız, elle ve kalıpla şekillendirme. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.

Çoklu Oluşum: Ve 3 ise formun üzerinde yoğun dokuların eklenmesi ile farklılaşır. Çoklu Oluşum: Ve 1, 2, 3'ün köksapa bağlı oldukları izlenimi yaratması amaçlanmıştır. Bu nedenle birimlerinde küçük farklılıklar oluşturulmuş ve bir arada sergilenmişlerdir. Her çalışma üç birimden oluşturulmuştur. Bu üçlü yapıların ilişkisi, oluşuma ilişkin denge ve çoğalmaya ilişkin bir ritim arayışını yansıtır.



Görsel 83. Çoklu Oluşum: Ve 1,2, 3, 2019. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.

4. 5. Narin ve Ağır Dönüşüm



Görsel 84. Narin Dönüşüm, 2019, 15x38x35cm, stonware, sır, elle ve kalıpla şekillendirme. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.

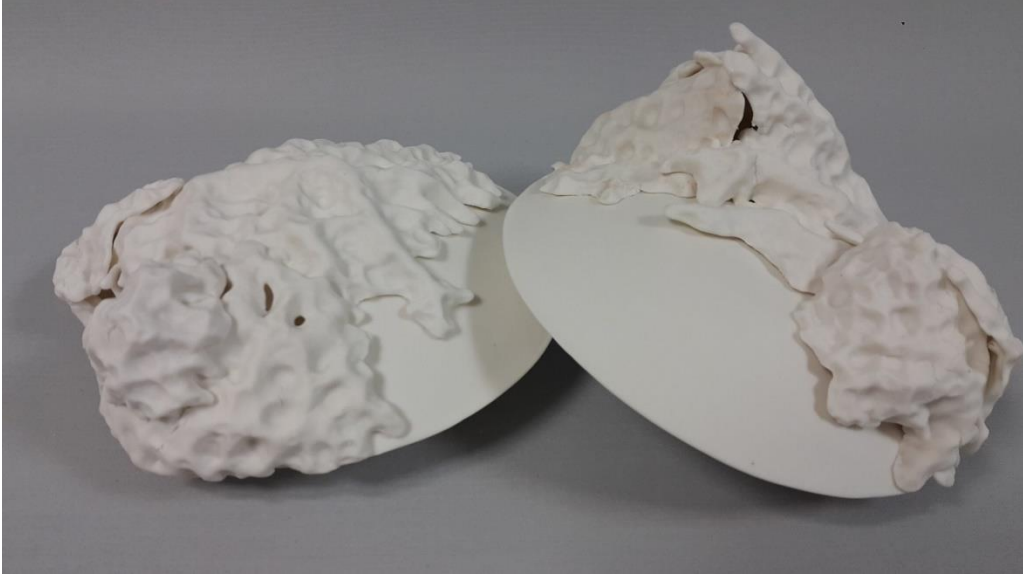
Bu çalışma serisinde, organik oluşumun ağır ve narin olan tarafına atıf yapılmıştır. Dönüşümler farklı zamansallıkta gerçekleşir ve gelişirler. Bazıları kolayca gözlemlenebilir, bazıları çok uzun zamanda oluşur, bazılarında ait bilgimiz ise bir insan yaşamını aşan, çok daha uzun zaman aralıklarına dayanır. Gözlemleyebildiğimiz şeylerde, “çeşitli hayat aşamalarından, zamanın akışından ve değişimin kaçınılmazlığından söz ederiz. Bütün bunlar, aslında, değişmeyen, olduğu yerde duran hiçbir şeyin olmadığı gerçeğini başka şekilde ifade etmektir” (Murray, 2008, s.331).



Görsel 85. Narin Dönüşüm, 2019, detay 1. Seda Arapkırlı Kişisel Fotoğraf Arşivi.

Görsel 86. Narin Dönüşüm, 2019, detay 2. Seda Arapkırlı Kişisel Fotoğraf Arşivi.

Narin Dönüşüm, dönüşümün nezaket gerektiren tarafına işaret eder. Çalışmaların genel olarak formlarını oluşturan her farklı biçimin, bir arada oluşturduğu dönüşümdür. Farklı olanın birlikteliğinin taşıdığı kolaylık ve zorlukları temsil eder. Birliktelik işleri hafifletir ve oluşumları kolaylaştırır. Birimler farklılıklarına rağmen organik açılım, doku ve renk olarak ortak bir oluşum göstermiştir. Bu oluşum onların birlikteliğini destekler ve gelişmeye, ilerlemeye açar. İnce, yoğun ve naif çiçekler görsel birlikteliğin zenginliğini gösterir. Bu oluşmaya açık, desteklenen ve zengin birlikteliğin naifliğinden kaynaklı kırılğan olmak hassasiyeti vardır. Bu hassasiyet bu birlikteliğin zor tarafını temsil eder. Bütün bu zenginlik ve denge, hassasiyetin ve nezaketin korunması kuralına bağlı olduğundan narin bir dönüşüm için yaşamsaldır.



Görsel 87. Ağır Dönüşümler 1, 2019, 14,5x36x24cm, porselen, sırsız, elle ve kalıpla şekillendirme. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.

Ağır Dönüşümler, dönüşmenin ağır tarafına bir göndermedir. Bu hem zamansal hem de kütesel bir ağırlığı ifade eder. Birimler narin dönüşümün aksine kendi formları ile oluşuma açılır. Bu nedenle korumacıdırlar. Korunma ve koruma duygusu, her türlü işin ağır ve uzun sürede oluşturulmasını sağlayabilir. Kontrollü olma arayışı biçimsel olarak dengeli olma tutkusuna da dönüşür. Düz ve dokulu alanlar arasında oluşturulan denge bu tutkuya işaretler. Formun biçimsel sadeliği ve hafifliği, dokunun biçimsel yoğunluğu ve ağırlığı ile kaplanır. Formun hareketsizliği dokunun hareketi ile dengelenmiş olur.



Görsel 88. Ağır Dönüşümler 2, 2019, 15x27x21cm, porselen, sırsız, elle ve kalıpla şekillendirme. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.

Bu çalışmalarda porselenin kendi saf beyaz, mat renginde oluşu zamana işaret eder. Zamanın varlığı değişmeyen bir sabit gibi görülür. Günlerin, ayların, yılların akışı döngüsel bir sabitlik içindedir ve ağır ilerleyen şeyler söz konusu olduğunda değişmezmiş gibi algılanır. Bu zamansal değişmezlik, porselen beyazlığının binlerce yıldır var olan beyazlığı ile eşleşir. Her iki eşleşme, değişmeyen şeylerin saf ağırlığını oluşturur.



Görsel 89. Ağır Dönüşümler 3, 2019, 13,5x32x23cm, porselen, sırsız, elle ve kalıpla şekillendirme. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.

4.6. Alışkanlıklar



Görsel 90. Alışkanlık 1, 2019, 18x30x34cm, döküm çamuru, sır, kalıpla şekillendirme. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.

Alışkanlık, zihnin karıştığını düşündüğü her durum için kurtarıcıdır ve en güvenli alanı oluşturur. Alışkanlık, zihnin arada kaldığı her ikili durumun yarattığı gerilimden kurtulmak için bir yön ve yol bulmamızı sağlar. Bu deneyimlenmiş güvenli alan ertesi günü düzenleyerek onun da güvenliğini garanti altına almış olur. Bu tutarlılık bizi deneyimimizin dengeli sularında tutar. Bu çalışmalarda, formun biçiminin tekrarı ile temsil edilir. Bu tekrarlanan formlar bir arada, birbirlerine yaslanarak dururlar. Buda bir alışkanlık olarak yine güvenli ortam arayışının bir temsilidir.



Görsel 91. Alışkanlık 1, 2019, detay. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.

Yaşamın oluşumunun ve insanın alışkanlıkları vardır. Bu alışkanlıklar çoğu zaman organik olanın içinde bulunduğu halin sürekliliğinin korunması ve sürdürülmesi anlamına gelir. Bu sürekliliğin güvenli alanıdır. Bizler yaşamda, oluşumun alışkanlıklarının bütünü olarak doğayı gözlemleriz. Kendi alışkanlıklarımızı oluştururken de onu temel alırız.

İnsanın alışkanlıklarının bütünü, zihin düşünüm ve üretim olarak kendinde ve kendi dışında, düzenli tekrarlar ile ortaya koyduğu sözler, hareketler ve şeyler olarak düşünebiliriz. İnsan için alışkanlığın düzenini bozmak, güvenli olan alandan çıkmasını gerektirdiği için huzur bozucudur. Proust (2022) bunu “alışkanlığın uyuşturucu etkisi ortadan kalkınca, son derece hüzünlü faaliyetlere girişiyor, yani düşünmeye, hissetmeye koyuluyorum” (s.15) diyerek belirtir. Düşünmenin ve hissetmenin etkisine kapılarak, alışkanlığın yarattığı düzenli güvenli ortamını bozmasından şikâyet eder.



Görsel 92. Alışkanlık 2, 2019, 19x46x28cm, döküm çamuru, sır, kalıpla şekillendirme. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.

Çalışmalarda yer alan sırlı ve sırsız alanlar alışkanlıklarımızın barındırdığı ikiliğe işaret eder. Bu ikilik alışkanlığın sürmesi ve bozulması arasındaki gerilimdir. Olabildiğince dengeli tutulmaya çalışılan bu etki yine de sırlı alanların alışkanlıkları bozmak konusundaki istekliliğine işaret eden lekese hareketler ile bozulma baskısı altındadır. Fakat sırsız alanların sadeliği ve netliği bu çabayı etkisiz kılmak için güçlü durur.



Görsel 93. Alışkanlık 2, 2019, detay. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.



Görsel 94. Alışkanlık 3, 2019, 20x51x30cm, döküm çamuru, sır, kalıpla şekillendirme. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.

Her gün gerçekleştirilen alışkanlıklar, örneğin güneş ve ayın döngüsü gibi, bizi dengede olduğumuzu düşündüren bir ritim oluştururlar. Ritim ise yine zihin için bugüne ve ertesi güne ilişkin güvenli bir alan oluşturur. Çalışmalarda biçimlerin ritimsel tekrarı bu sürekliliğe de işaret eder. Sırlı ve sırsız alanlar her ne kadar ikiliklerin oluşturduğu gerilime işaret ediyorsa da bu gerilim içinde süreklilik, ritim ve akış sağlandığı sürece, insan zihni bunu güvenli alan olarak düşünebilir. Dolayısıyla çalışmalarda biçimin sağladığı aynılık üzerinde yer alan sırlı-sırsız yüzey gerilimi, görmezden gelinen yani olumlanan bir etki olarak yansır.



Görsel 95. Alışkanlık 3, 2019, detay. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.

4.7. Kendi Oluşumuna Meşgul



Görsel 96. *Kendi Oluşumuna Meşgul*, 2019, 16x64x45cm, stoneware, sır, kalıpla şekillendirme. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.

O halde, benlik, olmakta olduğumuz şey'dir. Bu, geleceği, bizim beklentimiz yoluyla şimdide biricik bir şekilde mevcut olduğu gerçeğinin ışığında anlaşılabilir bir şeydir. Beklenti, şimdi'nin geleceğe tutunma vasıtasıdır ve imajinatif beklenti'nin varolması dolayısıyladır ki, biz, olma'mızdan önce olmakta olduğumuz şeyiz'dir. Bu nedenledir ki, bizim dünyada mevcut-olmaklığımız hakkında geliştirdiğimiz imajinatif metaforlaştırmalar, sembolleştirmeler ve hikayeleştirmeler, bizim beklentilerimize nüfuz ederler ve varlığımıza/mevcudiyetimize dair dönüşümlerimizi ve yeni bütünleştirmelerimizi gerçekleştirmeye başlarlar. (Murray, 2008, s.335)

Benlik, oluşan şeyleri, kendileri yapan özelliklerin bütünü olarak ifade edilebilir. Bu çalışmada yer alan benlikler kendi oluşumları üzerine düşünürler. Kendilerine daldıkları için etraflarına kayıtsızdırlar. Bu minik oluşumlar, organik doku parçalarının üzerinde yer bulur. Benlikler için zemin oluşturan bu parçalar kendi üzerine düşünmenin derinliğinde olan birimlerin dışarı ile olan bağlantılarının kopuşunu ifade etmek için parçalanmış haldedir. Gruen (2004), bağımsız bir kendilik anlayışının gelişiminin iç ve dış yaşantının bütünleşmesi ile mümkün olabileceğini belirtir. Bu bütünleşmenin sorumlu davranmayı sağlayacağını ve bunun ise insanlık için umut verici olduğunu ifade eder (s. 34).



Görsel 97. *Kendi Oluşumuna Meşgul* 2019, detay 1. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.



Görsel 98. *Kendi Oluşumuna Meşgul*, 2019, detay 2. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.

Çalışmanın bu kısmında zihnimin meşgul olduğu konular üzerine oluşturduğum kavramsal yapı ve sanat biçimleri sunulmuştur. Dönüşüm bir sürece, süreçte oluşuma işaret ettiğinden *oluşum* çokça tekrar edilmiştir. Biçimler, oluşumu temsil eden dönüşüme açılan kapılar olarak potansiyeli içinde taşıyan olarak kapalı, organik biçimlerdir. Seramik malzeme bu

kavramsal ve organik oluşumlar, biçimlendirmeler için *değişmeyen* olmuştur. İbni Tufeyl (2024) Hay Bin Yakzan'da çamuru "değişik biçimleri kabule yetenekli olması, buna karşılık, kendisi hiç değişime uğramaması bakımından her türlü biçimi kabule hazır, kendisi hiç değişmeyen ve durumunu koruyan cisimliğe örnek" (s.114) olduğunu belirtir.

Çalışmanın bütününe hâkim olan dönüşüm metaforunun bağlamını, oluşum ve biçim oluşturur. Bunlar farklı durumları, ifadeleri ve hareketleri ile bir bütünlük sunarlar. Bir bütünlük olarak "yapıt içindeki ve farklı yapıtlar arasındaki biçimsel ilişkiler bir düzen oluşturur ve evrenin metaforunu ortaya koyar" (Focillon'dan akt. Eco, 2019, s.49). Postacı filminde ise kendi duygularını anlamaya çalışan Mario, dünyayı başka bir şeyin metaforu olarak görür:

Neruda -Bu yer öylesine güzel ki!
Mario -Sahiden böyle mi düşünüyorsunuz?
Neruda -Evet. Otur. Burada, adada, deniz, ne çok deniz, her an kendinden doğuyor. Diyor ki, evet. Diyor ki, hayır. Ve tekrar hayır. Bir maviliğin içinde, bir köpüğün içinde, dörtnala gidişte... Diyor ki, hayır, hayır. Sakin duramıyor hiçbir zaman. Sürekli çarparak bir kayaya ama başaramayacak onu inandırmaya. Benim adım deniz diyor. Böylece yedi yeşil kaplanın, yedi yeşil dili, yedi yeşil denizden ona doğru koşuyor... Onu öpücüklerle boğuyor, ıslatıyor... Adımı yineleyerek göğsünü dövüyor... Tamam mı? Ne düşünüyorsun?
Mario -Tuhafı.
Neruda -"Tuhaf" ne demek istiyorsun? Çok zorlu bir eleştirmensin.
Mario -Hayır, tuhaf olan sizin şiiriniz değil. Tuhaf olan... Siz söylerken nasıl hissettiğimdi.
Neruda -Nasıldı?
Mario -Bilmiyorum. Sözler ileri geri gitti geldi.
Neruda -Tıpkı deniz gibi mi?
Mario -Kesinlikle, deniz gibi.
Neruda -İşte bu... işte bu ritim.
Mario -Aslında beni tıpkı deniz tutmuş gibi hissettim. Şey gibi... bunu açıklayamam. Beni sanki... O sözlerin arasında savrulan bir kayık gibiydim.
Neruda -Sözlerimin arasında savrulan bir kayık gibi mi?
Mario -Evet
Neruda -Biraz önce ne yaptığını biliyor musun, Mario?
Mario -Hayır ne?
Neruda -Bir metafor.
Mario -Hayır!
Neruda -Evet
Mario -Hayır.
Neruda -Ne demek hayır.
Mario -Gerçekten mi?
Neruda -Evet.
Mario -Fakat bu sayılmaz bunu bilerek yapmadım.
Neruda -Bilerek yapmak önemli değil ne yaptığın önemli. Simgeler kendiliğinden ortaya çıkar.
Mario -O halde demek istediğin... Örnek olarak... Eğer dediklerimi takip edebilirsiniz... Tüm dünya... Tüm dünya, deniziyle, gökyüzüyle, yağmuruyla, bulutlarıyla...
Neruda -Şöyle söyleyebilirsin; vesaire, vesaire
Mario -Vesaire, vesaire... Tüm dünya bir başka şeyin bir benzetmesi, bir metaforu mu? (Radford, 1994).

SONUÇ

O halde müstakbel metaforumuz ne olacak?
Doğru metaforu bulmak, ölümle yaşam arasındaki farkı yaratabilir. (Le Guin, 2019, s.120)

Metafor ve sanat ilişkisi bağlamında dönüşüm kavramı başlıklı çalışmada; dönüşüm kavramı, metafor ve sanatın bu kavramın oluşumuna etkileri üzerinden ele alınmıştır. Metaforun kavramsal düzeyde, sanatın ise nesne düzeyinde yaratıcı etkinliğinin yeni olanın, farklı olanın oluşumuna dair sezgi, fikir, bakış açısı sunması nedeniyle önemli olduğu düşünülmüştür. Dolayısıyla metaforun ve sanatın yeniyi nasıl oluşturduklarına odaklanılmıştır. Metafor araştırmaları ile başlayan süreçte, metafor kavramına bakışın ve tanımlamalarının, zamanla değiştiği görülmüştür. Günümüz yaklaşımı açısından metafor bir şeyi başka bir şey üzerinden okumak anlamına gelmektedir. Bu son derece genellemeli yaklaşım analiz edildiğinde metaforun aslında sadece dilsel bir unsur olmadığı, zihnin, görünüşleri benzeme ve benzemezlik ilişkisi üzerinden bir değerlendirme ile, benzerlik ilişkisi kurduğu yapıları metaforik olarak ilişkilendirerek oluşturduğu ve yapılandırdığı anlaşılmıştır. Hatta psikoloji alanında bilinçaltının metaforlarla kendini ifade ettiği, rüyalar, duygular ve hatırlamaya ilişkin ifadelerde yine metaforun kullanıldığı sonucuna ulaşılmıştır. Dolayısıyla metafor, dilde retorikte kullanılan, estetik etki uyandıran bir mecaz olmanın ötesine geçmiş, birçok farklı bilim alanını ilgilendiren bir araştırma konusuna dönüşmüştür. Zihnin bu becerisinin ise imgesel düşünebilme yeteneği dolayısıyla oluştuğu ortaya konmuştur. İmgesel metaforik düşünme, görünüşlerin zihin alanında metaforik olarak haritalanmasını sağlar.

Bu doğrultuda sanat alanına odaklanıldığında, sanatın zihinsel sürecinin de metaforik olduğu sonucu oluşur. Sanatsal farklılık, bu metaforik imgesel sürecin duyuşsal algılamaya uygun olarak farklı çıktılar oluşturabiliyor olmasıdır. Sanat nesnesi bu bağlamda öncelikle sanatçının zihinsel süreçlerinin metaforik üretiminin sonucudur. Ancak kendisi de oluşturulduğu nesnelere ve mekân ilişkisi dolayısıyla metafor olarak ortaya çıkar ve son olarak izleyicinin zihinde yeniden metaforik olarak bağlantı sürecine girer. Tüm bu süreçler ve ilişkilendirmeler normal olmayan bağlantıların kurulmasına imkân verdiği için yaratıcı nitelik taşır ve yeni fikir ve oluşumların etkeni, potansiyeli olur.

Bu yeniye dair potansiyel olma, etken olma durumu dönüşüm, değişim için çekirdek vazifesi görür. Bu noktada, potansiyelin oluşumunun bir biçimi olmalıdır düşüncesi belirir. Bu dönüşümün biçimi nasıl olur? Burada oluşan şeyleri gözlemleyebildiğimiz doğa üzerinden bir metaforla bakmanın uygun olacağı düşünülmüştür. Bir potansiyel oluştuğun da doğanın izlediği yol, kendi kendinden yol alan organik bir oluşumdur. Bu oluşum bağlantılar kurma yeteneğine sahiptir. Oluşmuş olan şeyler, nesnel bağlamında ise onların da kendilerine ait biçim ve özelliklerinden kaynaklanan bir bağlantısal ağının olduğu, oluşum ve dönüşüme ait imkânların bu bağlantısallık sınırında gerçekleştiği görülmüştür. Dolayısıyla yeninin yaratıcı bir etkinlikle oluşumunun imkânını metafor ve sanat sağlar. Bu oluşumun gerçekleşebilme imkânını da organik biçim üzerinden okur isek, köklenebilme, kendinden bir oluşumla ilerleyebilme ve bağlantı oluşturabilme becerisi ile mümkün olabileceği düşüncesine ulaşılır.

Ancak burada başka bir durum oluşur. Yaratıcı yenilik güçlü bir potansiyel olarak, olumluyu ve olumsuzu içinde barındırır. Çalışmada varılan sonuç bunun bilinemeyeceği üzerinedir. Bu bilinemezlik dolayısıyla insan, yaşamına, geçmişinin düşünsel ve pratik alışkanlıklarına, bilinen, deneyimlenmiş bir düzen olması dolayısıyla bağlı kalır. Yeni, yarattığı umut kadar endişede getirir. Kişisel çalışmalarım bu nedenle potansiyeli olan şeylerin oluşumunun başlangıç aşamasına odaklanır. Oluşumun, olumlu ya da olumsuz olması ikiliği, zihnim tarafından her zaman ütopya ve distopya ikiliği ile ilişkilendirilir. Bu doğrultuda çalışmalarım düzen ve kaos arasında kalan, oluşumlarının başlangıcında olan organik biçimler olarak ifade bulur. Çünkü oluşumun, umut-endişe, iyi-kötü veya ütopya-distopya gibi ikiliklerden bağımsız olarak sadece kendini amaç edinmiş olduğu izlenmektedir.

Çalışma dört bölümden oluşturulmuştur. Birinci bölümde metafor dilbilimsel açıdan incelenmiştir. Retorik alanın da tanımlanan metafor, günümüzde çeşitli kuramlar kapsamında araştırma konusu olan bir alana dönüşmüştür. Metafor ve anlamlandırma kısmında, metaforun nasıl anlam oluşturduğuna değinilmiş, düşünürlerin metafor hakkındaki görüşlerine yer verilmiştir. Aristoteles'in metafor kelimesini kullanımıyla yazın alanına giren metafora ilişkin çok geniş bir kapsam bulunmaktadır. Bu bölümde yapılabilen araştırma kapsamında ağırlıklı olarak felsefe ve dil bilimi alanında yer alan düşünürlerin görüşlerine yer verilmiş, Platon'un güneş metaforundan ayrıntılı biçimde bahsederek metaforun yaşam üzerindeki dönüştürücü etkisine değinilmiştir. Metaforun bilişsel yönü kısmında, psikoloji alanında metaforun durumuna yer verilmiştir. Metafor bilinçaltı

süreçlerin dışarı yansımada, var olan imgesel yeterliliğe göre kullandığımız bir aktarım aracıdır. Bu nedenle bilinçaltı süreçlerin ortaya çıktığı rüyalarda metaforları kullanırız. Birey, geçmişini hatırlamasında ve duygularının ifadesinde de metaforları kullanır. Bu nedenle metafor terapi bir tedavi yöntemi olarak yer alır. Duyguların metafor olarak etki ettiği vurgulanmıştır. Metafor ve dönüşüm kısmında, metaforun dönüşüm oluşturabilme niteliği vurgulanmıştır. İkinci bölümü sanat başlığı oluşturur. Bu bölümde sanat deneyimini yaşayan olarak 'ben' ifade edilmeye çalışılmış, bu etkileşimde sanat nesnesinin de dönüşerek 'ben' oluşu vurgulanmıştır. Sanatta kavramın dönüşümü kısmında, sanat yapıtları, yorum olarak ele alınmıştır. Yorumun oluşturduğu etki üzerinden nesnenin metaforik deneyimi üzerinde durulmuştur. Sanatta nesnenin dönüşümü kısmında, nesnenin malzeme ve mekân ile oluşturduğu metaforik ilişkiler örneklendirilmiştir. Sanatta imgenin dönüşümü kısmında, imgelerin metafor olarak sanat biçimine dönüşümüne yer verilmiştir. Üçüncü bölümde dönüşüm kavramı ve dönüşümün oluşma biçimleri değerlendirilmiştir. Düşüncede dönüşüm kısmında, düşüncenin dönüşümü olarak organiklik ve bağlantısallık konularına değinilmiştir. Nesnenin dönüşümü kısmında ise nesnelere yarattığı bağlantısallık dolayısıyla oluşan dolanıklık kavramına yer verilmiştir. Son bölümde kişisel çalışmalar ve düşünceler yer alır. Bu bölümde, yapılan kavramsal çalışmalar kapsamında benim düşünsel ve nesnel eğilimlerimin doğrultusunda oluşan metafor olarak, çalışmalarım yer alır. Potansiyel taşıyan organik biçimlerin oluşturduğu çalışmalar, oluşma olasılıklarını yansıtır. İkilikler, doku ve renklerin kullanılma biçimleriyle yansıtılmıştır. İkiliklerin etkisinde ve geriliminde formlar her zaman başlangıcı işaret eder.

Modernizmin avangardı Fransız İhtilali'nin ardından tekniğin umut vaadedici gelişimiyle toplumu pozitif anlamda etkileyeceğine, geliştireceğine inanılan ülkelerle şekillenmişti. Bu sanatın metaforlarını teknoloji ve büyük umutların yenisi oluşturuyordu. Çok değil yüz yıl sonra dönüşümün hayal edildiği gibi olmadığını gösteren büyük savaşlar oldu. Dolayısıyla bu çatışma ve savaşın anlamsızlığı metaforunda avangart sanat, kendisini, kendisiyle çatışma halinde ve bu çatışmaların yaratıcı etkisi ile birçok akımın, farklı bakış açılarının, biçim ve kavram kavgalarının içinde buldu. Biçim 20. yüzyılın ilk yarısında, kavram ikinci yarısında çözülmüş oldu. Bugün sanatın farklı sorunları var. Dijital teknolojilerin etkisinde biçim değiştiriyor ve küçük umutların yenisi ile yol bulmaya çalışıyor. Bugünün metaforunun büyüme olduğunu kabul edersek eğer, sanatın da zaten büyük ile sarılmış olduğunu görürüz. Sanatın, daha büyük ve daha çok olanla ilişkili her şeyi; insan, kültür, politika, sosyal hayat, sosyal medya, dijital alanlar ve daha çok para vs. etki edebilmek için kavramın, malzemenin

ve tekniğin olabildiğince sınırlarını zorlamak, tüketmek gerekliliği gibi problemleri var. Bu sürekli büyümeye itilen organik bir aşırılık olarak görülmektedir. Kökleri taşıyamaz olduğunda ya da beslenecek canlılığı bulamadığında unutulup, kuruyacak olan bir aşırılıktır. Büyüme metaforunun insan yaşamının doğanın üstünde değil, içinde ve doğanın diğer nesnelere denk olduğunun fark etmesi gibi sonuçları da oldu. Aslında bu var olduğu günden beri doğayla ve içinde bulunduğu şeylerle sürekli savaş içinde olan insan zihni için çok büyük ve önemli bir ilerlemedir.

Sonuç olarak çalışma dönüşüm kavramına ait bir biçim araştırması olarak düşünülebilir. Bu biçimsel arayışın ise doğanın oluşturduğu biçimlerden yola çıkarak okunması gerektiği düşünülür. Bu biçimler kendinden ilerleyen ve bağlantı oluşturabilen yapıları ifade eder. Bu yapılar gözlemlendiğinde ise dönüşümün mümkünlüğünün köklenme, kendi kendinden ilerleme ve bağlantı oluşturabilme gibi organik bir yapıda olduğu görülür. Çalışmaların oluşum sürecinde, organik olan hakkında düşünürken, onu oluşturan bağlantıların duyarlı ve bir o kadar güçlü, deneyime açık ve bir o kadar da kontrollü olduğu gibi çıkarımlara varılmıştır. Burada organik biçim, dönüşümün metaforu olarak görülür. Fakat bu çalışma doğrultusunda dönüşümün metaforu olarak organik biçim düşünüldüğünde, yaşamsallığın ve sürekliliğin de imkânı olarak beliren bağlantısallığın, sadece doğa için değil, insan için yeniyi işaret eden ve oluşum umudu taşıyan tüm kavramlar ve yapılar için geçerli bir biçimin metaforu olduğu söylenebilir. Bu türden bir bakış açısının, doğanın ilerleyişinde olduğu gibi dengeli ve düzenli bir ilerleme için gerekli olduğu düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

1. Ağır Dönüşümler 1. Seda Arapkirli, 2019. *Seramik*. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.
2. Ağır Dönüşümler 2. Seda Arapkirli, 2019. *Seramik*. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.
3. Ağır Dönüşümler 3. Seda Arapkirli, 2019. *Seramik*. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.
4. Ak, Şükrü Süha. (2018). Logos ve Mitos Ayrımına Platon Mitosları Üzerinden Bir Yorum. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 11(55), ss. 440-449. Erişim Tarihi: 03.10.2023. <https://www.sosyalarastirmalar.com/articles/an-interpretation-of-the-distinction-between-logos-and-myth-over-plato-myths.pdf>
5. Aldrich, Virgil C. (1968). Visual Metaphor. *The Journal of Aesthetic Education*, 2 (1), ss. 73-86. Erişim tarihi: 12.02.2024. <https://www.jstor.org/stable/3331241>
6. Alışkanlık 1. Seda Arapkirli, 2019. *Seramik*. Detay. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.
7. Alışkanlık 1. Seda Arapkirli, 2019. *Seramik*. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.
8. Alışkanlık 2. Seda Arapkirli, 2019. *Seramik*. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.
9. Alışkanlık 2. Seda Arapkirli, 2019. *Seramik*. Detay. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.
10. Alışkanlık 3. Seda Arapkirli, 2019. *Seramik*. Detay. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.
11. Alışkanlık 3. Seda Arapkirli, 2019. *Seramik*. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.
12. Altıok, Metin. (2013). *Bir Acıya Kiracı*. Kırmızı Kedi Yayınları.
13. Amos, Jemma. (01 Ocak 2023). Comedian by Maurizio Cattelan: Controversial Postmodern Artwork. *Art De Vivre*. Erişim: 02. 12. 2024. <https://artdevivre.com/articles/comedian-by-maurizioi-cattelan-controversial-postmodern-artwork/>
14. Anderson, Tom. (1989). Interpreting Works of Art as Social Metaphors. *Visual Arts Research*. 15 (2), ss.42-51. Erişim tarihi: 12.02.2024.

<https://www.jstor.org/stable/20715704>

15. Aristoteles. (2023). *Retorik*. (19. Baskı). (M. H. Doğan, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
16. Aristoteles. (2004). *Poetika*. (11. Basım). (İ. Tunalı, Çev.). Remzi Kitabevi.
17. Aristoteles. (2019). *Oluş ve Bozuluş*. (Y. G. Sev, Çev.). Pinhan Yayıncılık.
18. Arnheim, Rudolf. (2021). *Görsel Düşünme*. (3. Basım). (R. Ögdül, Çev.). Metis Yayınları.
19. Art Salon. On Kawara. Hala Yaşıyorum Serisi. 1973. Erişim tarihi: 14.10.2024. https://www.art.salon/artwork/on-kawara_i-am-still-alive_AID35179
20. Artdevivre. Maurizio Cattelan. Comedian/Komedyen. 2019. Erişim tarihi: 02.12.2024. <https://artdevivre.com/articles/comedian-by-maurizioi-cattelan-controversial-postmodern-artwork/>
21. Artsy. Pablo Picasso. Keçi/ The Chevre. 1950. Erişim tarihi: 15. 11. 2024 <https://www.artsy.net/artwork/pablo-picasso-la-chevre-the-goat>
22. Atıf 6: Organik Çoğalma. Seda Arapkirli, 2024. *Seramik*. Detay. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.
23. Atıf 1: Organik Hareketler. Seda Arapkirli, 2024. *Seramik*. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.
24. Atıf 2: Organik Derleme. Seda Arapkirli, 2024. *Seramik*. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.
25. Atıf 3: Organik Dans. Seda Arapkirli, 2024. *Seramik*. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.
26. Atıf 4: Duygusal Yoğunluk. Seda Arapkirli, 2024. *Seramik*. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.
27. Atıf 5: Organik Sessizlik. Seda Arapkirli, 2024. *Seramik*. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.
28. Atıf 6: Organik Çoğalma. Seda Arapkirli, 2024. *Seramik*. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.

29. Atkinson. R. L., Atkinson, R.C. Hilgard, E. R. (1995). *Psikolojiye Giriş 1*. (Kemal, A., Mustafa A., Aysun Y., Çev.). Sosyal Yayınları.
30. Aydoğdu, Hüseyin. (2018). Herakleitos ve Whitehead'ın Ontolojilerinde Dinamik ve Organik Bir Bütün Olarak "Sınırsız Evren". *Kaygı*. 31/2018, ss.217-238. Erişim tarihi: 03.10.2023. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/kaygi/issue/39865/475145>
31. Bakacak, Çağıl. (2015). Akademia'da Metafor Sınavı: Platon'da Metafor, Şiddet, Siyaset. *FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi)*. (20), ss. 227-250. Erişim tarihi: 03.10.2023. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/flsf/issue/48625/978910>
32. Ballard, Alice. (t.y.). Artist Statement. Erişim tarihi: 15.11.2024 <https://aliceballard.com/home-1#metamorphosis>
33. Ballard, Alice. Hatırlanan Bir Yürüyüş / A Walk Remembered. 2017. Erişim tarihi: 15.11.2024. <https://aliceballard.com/a-walk-remembered-an-ongoing-installation>
34. Ballard, Alice. Hatırlanan Bir Yürüyüş / A Walk Remembered. 2017. Detay 1. Erişim tarihi: 15.11.2024. <https://aliceballard.com/a-walk-remembered-an-ongoing-installation>
35. Ballard, Alice. Hatırlanan Bir Yürüyüş / A Walk Remembered. 2017. Detay 2. Erişim tarihi: 15.11.2024. <https://aliceballard.com/a-walk-remembered-an-ongoing-installation>
36. Ballard, Alice. Hatırlanan Bir Yürüyüş / A Walk Remembered. 2017. Detay 3. Erişim tarihi: 15.11.2024. <https://aliceballard.com/a-walk-remembered-an-ongoing-installation>
37. Barnes, Julian. (2023). *Hayat Düzeyleri*. (2. Basım). (S. R. Kırkoğlu, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
38. Basciano, Oliver (28 Kasım 2023). Sallisa Rosa's Ceramics Stage the Collective Memory Loss of the Americas. *Artbasel*. Erişim tarihi: 26.10.2024. <https://www.artbasel.com/stories/brazilian-ceramics-artist-sallisa-rosa>
39. Bedingfield, Will. (22 Ocak 2020). Netflix's Studio Ghibli streaming deal is a stroke of genius. Hayao Miyazaki's films are a perfect antidote for our troubled era. Erişim tarihi: 29.11.2024. <https://www.wired.com/story/studio-ghibli-hayao-miyazaki-netflix/>
40. Behrens, Roger. (2011). *Adorno Sözlüğü*, (M. Tüzel, Çev.). Versus Kitap.
41. Bektaş, Oya Esra. (2017). Schelling'in Dinamik Doğa Tasarımı. *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 23, ss. 329-348. Erişim tarihi: 20.11.2024.

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/flsf/issue/48630/617998>

42. Bingöl, Sedat. (2022). Paul Ricoeur'de Sembol Hermeneutiği. *Kaygı*, 21 (2), 698-720. Erişim tarihi: 20.11.2024. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/kaygi/issue/72626/1106675>
43. Borbely, Antal, F. (2008). Metaphor and Psychoanalysis. R. W. Gibbs, ed. *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*. Cambridge University Press.
44. Buck-Morss, Susan. (2010). *Görmenin Diyalektiği Walter Benjamin ve Pasajlar Projesi*. (F.B. Aydar, Çev.). Metis Yayınları.
45. Burnett, Ron. (2023). *İmgeler Nasıl Düşünür?* (4. Basım). (G. Pular, Çev.). Metis Yayınları.
46. Cassirer, Ernst. (2015) *Sembolik Formlar Felsefesi- I Dil*. (2. Baskı). (M, Köktürk, Çev.). Hece Yayınları.
47. Cassirer, Ernst. (2016) *Sembolik Formlar Felsefesi- II Mitik Düşünme*. (2. Baskı). (M, Köktürk, Çev.). Hece Yayınları.
48. Cassirer, Ernst. (2018) *Sembolik Formlar Felsefesi- III Bilginin Fenomenolojisi*. (2. Baskı). (M, Köktürk, Çev.). Hece Yayınları.
49. Cebeci, Oğuz. (2019). *Metafor ve Şiir Dilinin Yapısal Özellikleri*. (2. Baskı). İthaki Yayınları.
50. Cevizci, Ahmet. (2017). *Felsefe Tarihi Thales'ten Baudrillard'a* (7. Baskı). Say Yayınları.
51. Cevizci, Ahmet. (1999). *Felsefe Sözlüğü*. Paradigma Yayınları.
52. Cfile.Capsule. (17.02.2015). Johnson Tsang. (2014). Kim Yaptı? Yine! /Who Did it? *Again!* Erişim tarihi: 29.11.2024. <https://cfileonline.org/art-black-comedy-johnson-tsang/>
53. Contemporary Art Library. On Kawara, Bugün Serisi /Today Series.1966-2024. Erişim tarihi: 14.10.2024. https://cdn.contemporaryartlibrary.org/store/image/61191/imagefile/original_jpeg-b8eedbffa7674a56f90d9ea3da209702.jpg
54. Courtneymattison, (t.y.). Courtney, Mattison, *Malum Gemios*. Erişim tarihi: 17.10.2024. <https://courtneymattison.com/malum-gemios>

55. Courtneymattison. Courtney Mattison, Kötü Geminos, detay. Erişim tarihi: 25.12.2024. <https://courtneymattison.com/malum-geminos/56oh5kb64v9lmajsncsk2kilsz6w30>
56. Courtneymattison. Courtney Mattison, Kötü Geminos/Malum Geminos, 2019, sırlı seramik, porselen, 213x635x55cm, Florence Griswold Müzesi. Erişim tarihi: 17.10.2024. <https://courtneymattison.com/malum-geminos/fv3iwnk4f99udv50o94uwmr82vd3x1>
57. Çalrak, Işıl Ekin. (2012). Kentsel ve Kolektif Belleğin Sürekliliği Bağlamında Kamusal Mekânlar: ULAP Platz Örneği, Almanya. *Tasarım + Kuram*, 8 (13), ss. 34-47. Erişim tarihi: 30.11.2024. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/tasarimkuram/article/240895>
58. Çoklu Oluşum: Köksap. Seda Arapkirli, 2019. *Seramik*. Detay. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.
59. Çoklu Oluşum: Köksap. Seda Arapkirli, 2019. *Seramik*. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.
60. Çoklu Oluşum: Ve 1, 2, 3. Seda Arapkirli, 2019. *Seramik*. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.
61. Çoklu Oluşum: Ve 1. Seda Arapkirli, 2019. *Seramik*. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.
62. Çoklu Oluşum: Ve 2. Seda Arapkirli, 2019. *Seramik*. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.
63. Çoklu Oluşum: Ve 3. Seda Arapkirli, 2019. *Seramik*. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.
64. Danto, Artur. C. (2019). *Sıradan Olanın Başkalaşımı*. (2. Basım). (E. Berktaş ve Ö. Ejder, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
65. Değişik Alıntı 1: Doğa. Seda Arapkirli, 2021. *Seramik*. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.
66. Değişik Alıntı 2: Hareket. Seda Arapkirli, 2024. *Seramik*. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.
67. Demir, Songül & Vural, Murat. (2018). Metafiziğin “Dünyevi Resmi” Olarak: Modern Teknoloji. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 5(8), ss.116-123. Erişim tarihi: 28.11.2024. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/asead/issue/41059/496256>
68. Dewey, John. (2021). *Deneyim Olarak Sanat*. (2. Baskı). (N. Küçük, Çev.). Vakıfbank

Kültür Yayınları.

69. Dixon, Daisy. (2021). *The Artistic Metaphor*. Cambridge University Press (CUP). Erişim tarihi: 12.01.2024. <https://www.repository.cam.ac.uk/handle/1810/313019>
70. Draaisma, Douwe. (2014). *Bellek Metaforları Zihinle İlgili Fikirlerin Tarihi*. (2. Basım). (G. Koce, Çev.). Metis Yayınları.
71. Duman, Mehmet Akif. (2019). *Retorikten Belagate Mecazdan Metafora*. Nobel Akademik Yayıncılık Eğitim Danışmalık.
72. e-scop. (04.08.2018). Paul Klee. Yeni Melek /Angelus Novus. 1920. Erişim tarihi: 14.10.2024. <https://www.e-skop.com/skopbulten/kaleydoskop-angelus-novus/3883>
73. Eco, Umberto. (2019). *Açık Yapıt*. (4. Basım). (T. Esmer, Çev.). Can Yayınları.
74. E-flux Agenda. Ertuğrul Güngör ve Faruk Ertekin. Geleneksel Olmayan /Untraditional. 2014. Erişim tarihi: 17.10.2024. <https://www.e-flux.com/announcements/592357/erturul-gngr-faruk-ertekinuntraditional/>
75. Galeri Soyut. Seyhan Yılmaz. Hayat Ağacı. 2014. Erişim tarihi: 17. 10. 2024. https://www.galerisoyut.com.tr/ngg_tag/seyhan-yilmaz/
76. German History. Caspar David Friedrich, Kış – Manastır Harabeleri ve Deniz Kenarındaki Kilise Avlusu/ Winter – Cloister Ruins and Churchyard by the Sea.1826. Erişim tarihi: 19.10.2024. <https://germanhistorydocs.org/en/from-vormaerz-to-prussian-dominance-1815-1866/caspar-david-friedrich-winter-cloister-ruins-and-churchyard-by-the-sea-c-1826>
77. Gibbs, Raymond W. (1992) When Is Metaphor? The Idea of Understanding in Theories of Metaphor. *Poetics Today*. 13 (4). ss. 575-606. Erişim tarihi: 12.10.2024. <https://www.jstor.org/stable/1773290>
78. Gruen, Arno. (2004). *Normalliğin Deliliği. Hastalık Olarak Gerçekçilik: İnsandaki Yıkıcılık Üzerine Bir Kuram*. (2. Basım). (İ. İgan, Çev.). Çitlembik Yayınları.
79. Guggenheim (t.y.). On Kawara. *Slience*. Erişim tarihi: 14.10.2024. <https://www.guggenheim.org/exhibition/on-kawara-silence>
80. Guggenheim. On Kawara, Hala Yaşıyorum Serisi. 1975. Erişim tarihi: 14.10.2024. <http://exhibitions.guggenheim.org/onkawara/04/15>
81. Gülay, P. S. (2021). Felsefe Edebiyat Sınırını İhlal Etmek Derrida'nın Metafor Fikri. *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*. 32, ss. 307-320. Erişim tarihi: 10.12.2021.

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/flsf/issue/66111/990690>

82. Harman, Graham. (2020). *Nesne Yönelimli Ontoloji*. (O. Karayelmiş, Çev.). Tellekt Can Sanat Yayınları.
83. Hatırlanan Bir Yürüyüş / A Walk Remembered. Alice Ballard. 2017. Seramik enstelasyon. Erişim tarihi: 15.11.2024. <https://aliceballard.com/a-walk-remembered-an-ongoing-installation>
84. Hatırlanan Bir Yürüyüş / A Walk Remembered. Alice Ballard. 2017. Seramik enstelasyon detay 1. Erişim tarihi: 15.11.2024. <https://aliceballard.com/a-walk-remembered-an-ongoing-installation>
85. Hatırlanan Bir Yürüyüş / A Walk Remembered. Alice Ballard. 2017. Seramik enstelasyon detay 2. Erişim tarihi: 15.11.2024. <https://aliceballard.com/a-walk-remembered-an-ongoing-installation>
86. Hatırlanan Bir Yürüyüş / A Walk Remembered. Alice Ballard. 2017. Seramik enstelasyon detay3. Erişim tarihi: 15.11.2024. <https://aliceballard.com/a-walk-remembered-an-ongoing-installation>
87. Heartney, Eleanor. (2008). *Sanat ve Bugün*. (O. Akınhay, Çev.). İstanbul: Agora Kitap.
88. Heidegger, Martin. (2020). *Düşünmek Ne Demektir?* (3. Baskı). (İ. Turan, Çev.). Dergâh Yayınları.
89. Henriqueoliveira. Henriqu Oliveria, Baitogogo. 2013. Erişim tarihi: 17. 10. 2024. http://www.henriqueoliveira.com/portu/comercio_i.asp?flg_Lingua=1&cod_menu_obras=1&cod_Serie=1&cod_Artista=1
90. Henriqueoliveira. Henriqu Oliveria, Baitogogo. 2013. Detay. Erişim tarihi: 17. 10. 2024. http://www.henriqueoliveira.com/portu/comercio_i.asp?flg_Lingua=1&cod_menu_obras=1&cod_Serie=1&cod_Artista=1
91. Hodder, Ian. (2018). *Dolanıklık*. (B. C. Yılmazyigit, Çev.). Alfa Yayınları.
92. Işık, S.Yetkin. (2018). Yılan, Su Söz: Kadın Düşmanlığı ile Belirsizlik Korkusu Arasındaki İlişkiye Dair Bir Yorum Denemesi. *Folklor/Edebiyat*, 24(93), 177-196. Erişim tarihi: 10.09.2021. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/fe/issue/39482/465260>
93. Invaluable. On Kawara, Hala Yaşıyorum Serisi, 1970. Erişim tarihi: 14.10.2024. <https://www.invaluable.com/auction-lot/i-am-still-alive-58-c-f1b470a9bc>
94. İspirli, Ömer Lütfi. (2014). *Almanca ve Türkçe'de Eğretileme Süreci*. [Yayımlanmamış]

Doktora Tezi]. Ankara Üniversitesi.

95. İspirli, Ömer Lütfi. (2021). “Sage und Schreibe” Adlı Ders Kitabı Örneğinde Almanca Dil Öğretiminde Eğretileme Kullanımı ve İşlevi. *Alman Dili ve Kültürü Araştırmaları Dergisi*. 3(6), ss. 34-50. Erişim tarihi: 02.11.2023. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/alkad/issue/66304/988927>
96. Jung, Carl Gustav. (2007). *Bilinçdışına Giriş. İnsan ve Sembolleri*. (2. Baskı). (A. N. Babaoğlu, Çev.). Okuyanlar Yayınları.
97. Karukoski, Dome. (Yönetmen). (2019). *Tolkien*. [Film]. Chernin Entertainment.
98. Katz, S. Montana. (2019). *Çağdaş Psikoanalitik Alan Kuramı Hikayeler, Rüyalarda ve Metafor*. (A. Çoşkun, Çev.). Psikoterapi Enstitüsü Eğitim Yayınları.
99. *Kendi Oluşumuna Meşgul Seda Arapkirli*, 2019. *Seramik*. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.
100. *Kendi Oluşumuna Meşgul Seda Arapkirli*, 2019. *Seramik*. Detay 1. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.
101. *Kendi Oluşumuna Meşgul Seda Arapkirli*, 2019. *Seramik*. Detay 2. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.
102. Kılıç, Türker. (2024). *Yeni Bilim: Bağlantısallık Yeni Kültür: Yaşamdaşlık*. (7. Basım). Ayrıntı Yayınları.
103. Klee, Paul (2005). *Günlükler 1898-1918*. (S. Dilidüzgün, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
104. Kopp, Richard R. (2021). *Metafor Terapi*. (B. K. Şimşek, Çev.). Bilim ve Sanat Yayınları.
105. Kövecses, Zoltán. (2009). Aspects of Metaphor in Discourse. *Belgrade BELLS*. Erişim tarihi: 24.01.2023, <https://doi.fil.bg.ac.rs/pdf/journals/bells/2009/bells-2009-1-4.pdf>
106. Kuşgözoğlu, Tülin. (2021). Metafor Terapi Önsöz. Richard R. Kopp (ed.). *Metafor Terapi*, ss.23-24. Bilim ve Sanat Yayınları.
107. Küçük, O. (2016). *Çağdaş Metafor Teorisi: George Lakoff ve Mark Johnson*. [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Uludağ Üniversitesi.
108. Lakoff, George ve Johnson, Mark. (2015). *Metaforlar Hayat Anlam ve Dil*. (2. Baskı) (G.Y. Demir, Çev.). İthaki Yayınları.

109. Langer, Susanne Katherina. (2004). Bilimde Soyutlama ve Sanatta Soyutlama. M. Yılmaz edt. *Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı*. (Nazım, Ö. Çev.). Ütopya Yayınevi.
110. Le Guin, Ursula K. (2019). *Boşa Geçirecek Vakit Yok*. (D. Göl, Çev.). Hep Kitap.
111. Levent, Yasemin S. (2023). Hatırlama ve Unutma Aracı Olarak Bellek Mekânları. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 22(85), ss. 328-339. Erişim tarihi: 03. 10. 2023. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2636762>
112. Maleviç, Kazimir. (2002). Sanatçı. E. Batur edt. *Modernizmin Serüveni*. (5. Baskı). Yapı Kredi Yayınları.
113. Michelangelo. (t.y.). Michelangelo. 1511. Güneş, Ay ve Bitkilerin Yaratılışı/ Creation of the Sun, Moon, and Plants. Erişim tarihi: 27.11.2024. <https://www.michelangelo.org/creation-of-the-sun-moon-and-plants.jsp>
114. Monod, Jacques. (1997). *Rastlantı ve Zorunluluk*. (V. Hacıkadirlioğlu, Çev.). Dost Kitabevi Yayınları.
115. Morgan, Gareth. (1998). *Yönetim ve Örgüt Teorilerinde Metafor*. (G. Bulut, Çev.). MESS Yayın.
116. Mungan, Murathan. (2019). *Çağ Geçitleri*. Metis Yayın.
117. Murray, Edward.L. (2008). *Muhayyileye Dayalı Düşünmek*. (Y. Kaplan, Çev.). Açılım Kitap.
118. Narin Dönüşüm. Seda Arapkirli, 2019. *Seramik*. Detay 1. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.
119. Narin Dönüşüm. Seda Arapkirli, 2019. *Seramik*. Detay 2. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.
120. Narin Dönüşüm. Seda Arapkirli, 2019. *Seramik*. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.
121. Nişanyan Sözlük, (19.08.2017). *Metafor*, Erişim tarihi: 28.10.2023 <https://www.nisanyansozluk.com/kelime/metafor#:~:text=Fransızca%20métaphore%20veya%20İngilizce%20metaphor,%2C%20anlam%20kaydırması%20sözcüğünden%20alındır.>
122. OAGAMA, Queensland Modern Sanat Galerisi. (6 Ağustos 2024). Skeletal Embodiment Connects Iris van Herpen & Courtney Mattison. Erişim tarihi: 17.10.2024. <https://blog.qagoma.qld.gov.au/skeletal-embodiment-connects-iris-van-herpen-and->

courtney-mattison-in-sculpting-the-senses-brisbane-australia/

123. Olasılıklar 1. Seda Arapkirli, 2019. *Seramik*. Detay. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.
124. Olasılıklar 1. Seda Arapkirli, 2019. *Seramik*. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.
125. Olasılıklar 2. Seda Arapkirli, 2019. *Seramik*. Detay. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.
126. Olasılıklar 2. Seda Arapkirli, 2019. *Seramik*. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.
127. Olasılıklar 3. Seda Arapkirli, 2019. *Seramik*. Detay. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.
128. Olasılıklar 3. Seda Arapkirli, 2019. *Seramik*. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.
129. Onur, Ferhat. (2023). Süreç Metafizigi ve Teolojik İçerimleri, *Dört Öge*, 23, ss. 117-133. Erişim tarihi: 29.11.2024.
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/dortoge/issue/79573/1257362>
130. Organik Deneyim 1: Gizemli Dünya. Seda Arapkirli, 2018. *Seramik*. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.
131. Organik Deneyim 1: Gizemli Dünya. Seda Arapkirli, 2018. *Seramik*. Detay 1. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.
132. Organik Deneyim 1: Gizemli Dünya. Seda Arapkirli, 2018. *Seramik*. Detay 2. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.
133. Organik Deneyim 2: Aydınlık Taraf. Seda Arapkirli, 2018. *Seramik*. Detay 1. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.
134. Organik Deneyim 2: Aydınlık Taraf. Seda Arapkirli, 2018. *Seramik*. Detay 2. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.
135. Organik Deneyim 2: Aydınlık Taraf. Seda Arapkirli. 2018. *Seramik*. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.
136. Organik Deneyim 3: Karanlık Taraf. Seda Arapkirli, 2017. *Seramik*. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.
137. Organik Deneyim 3: Karanlık Taraf. Seda Arapkirli, 2017. *Seramik*. Detay 1. Seda

Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.

138. Organik Deneyim 3: Karanlık Taraf. Seda Arapkirli, 2017. *Seramik*. Detay 2. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.
139. Organik Deneyim 4: Belirsiz Taraf. Seda Arapkirli, 2017. *Seramik*. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.
140. Organik Deneyim 4: Belirsiz Taraf. Seda Arapkirli, 2017. *Seramik*. Detay 1. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.
141. Organik Deneyim 4: Belirsiz Taraf. Seda Arapkirli, 2017. *Seramik*. Detay 2. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.
142. Organik Deneyim 5: Sessiz Taraf. Seda Arapkirli, 2018. *Seramik*. Detay. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.
143. Organik Deneyim 5: Sessiz Taraf. Seda Arapkirli, 2018. *Seramik*. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.
144. Organik Deneyim 6: Gri Taraf. Seda Arapkirli, 2018. *Seramik*. Detay 1. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.
145. Organik Deneyim 6: Gri Taraf. Seda Arapkirli, 2018. *Seramik*. Detay 2. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.
146. Organik Deneyim 6: Gri Taraf. Seda Arapkirli, 2018. *Seramik*. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.
147. Organik Deneyim 7: Kararsız Taraf. Seda Arapkirli, 2018. *Seramik*. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.
148. Organik Deneyim 7: Kararsız Taraf. Seda Arapkirli, 2018. *Seramik*. Detay 1. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.
149. Organik Deneyim 7: Kararsız Taraf. Seda Arapkirli, 2018. *Seramik*. Detay 2. Seda Arapkirli Kişisel Fotoğraf Arşivi.
150. Öztekin, Furkan. (18 Nisan 2024). Geleneksel, modern, biraz da “kuir”. Erişim tarihi: 26.10.2024. <https://argonotlar.com/geleneksel-modern-biraz-da-kuir-ertugrul-gungor-faruk-ertekin/>
151. Parini, Jay. (2022). *Şiir Neden Önemlidir?* (G. Turan, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.

152. Patrickbergsma.nl. Patrick Bergsma. Genişleyen Çin Serisi: Açan Çiçek/ Expanding China Series: Blossom. 2022. Erişim tarihi: 17.10.2024. <https://patrickbergsma.nl/expanding-china-series/>
153. Patrickbergsma.nl. Patrick Bergsma. Genişleyen Çin Serisi: Japon Dağı/ Expanding China Series: Japanese Mountain. 2022. Erişim tarihi: 17.10.2024. <https://patrickbergsma.nl/expanding-china-series/>
154. Patrickbergsma.nl. (t.y.). Patrick Bergsma. Expanding China Series. Erişim tarihi: 23.10.2024. <https://patrickbergsma.nl/expanding-china-series/>
155. Phoebe Cummings. Phoebe Cummings. Cennet ve Dünya Arasında /Between Heaven and Earth, Erişim tarihi: 17.10.2024. <https://www.phoebecummings.com/between-heaven-and-earth-risr-kammermusikkfest-2023/1xili1yr2ah2h4gmbny42wjt7y9v14>
156. Phoebe Cummings. Phoebe Cummings. Cennet ve Dünya Arasında /Between Heaven and Earth. Detay 1. Erişim tarihi: 17.10.2024. <https://www.phoebecummings.com/between-heaven-and-earth-risr-kammermusikkfest-2023/g3jyixnu3uib23yjl549zg934z99mo>
157. Phoebe Cummings. Phoebe Cummings. Cennet ve Dünya Arasında /Between Heaven and Earth. Detay 2. Erişim tarihi: 17.10.2024. <https://www.phoebecummings.com/between-heaven-and-earth-risr-kammermusikkfest-2023/119z6c6i1o7bnt5yj01sk8865z0wrđ>
158. Phoebe Cummings. Phoebe Cummings. Cennet ve Dünya Arasında /Between Heaven and Earth. Detay 3. Erişim tarihi: 17.10.2024. <https://www.phoebecummings.com/between-heaven-and-earth-risr-kammermusikkfest-2023/wcmtklzjk6osđ6rf5yvbt6gtkz1r41>
159. Phoebe Cummings. Phoebe Cummings. Cennet ve Dünya Arasında /Between Heaven and Earth. Detay 4. Erişim tarihi: 17.10.2024. <https://www.phoebecummings.com/between-heaven-and-earth-risr-kammermusikkfest-2023/u37oi3ifkb5bawx1prwqđgx1x7jpta>
160. Phoebe Cummings. Phoebe Cummings. Cennet ve Dünya Arasında /Between Heaven and Earth. Detay 5. Erişim tarihi: 17.10.2024. <https://www.phoebecummings.com/between-heaven-and-earth-risr-kammermusikkfest-2023/wyso7x90e1hn81qlflyerzgi4tpnfa>
161. Pinacoteca Agnelli. Henri Matisse, Tabac Royal, 1943. Erişim tarihi: 25. 10. 2024. <https://www.pinacoteca-agnelli.it/en/collection/tabac-royal/>
162. Platon (2000). *Devlet* (2. Basım). (S. Eyüboğlu ve M.A. Cimcoz, Çev.). İş Bankası

Kültür Yayınları.

163. Proust, Marcel. (2022). *Kayıp Zamanın İzinde Swanlar'ın Tarafı*. (27. Baskı). (R.Hakmen, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
164. Public Art Archive. Claes Oldenburg. (1976). Çamaşır Mandalı /Clothespin. Erişim tarihi: 29.11. 2024. <https://publicartarchive.org/art/Clothespin/8bf5729f>
165. Radford, Michael (Yönetmen). (1994). Postacı / İl Postino. [Film]. Miramax Films. [Video]. Erişim tarihi: 21.11.2024 Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=PEpQP6B3vVQ>
166. Ricoeur, Paul. (2007). *Yorum Teorisi/Söylem ve Artı Anlam*. (G.Y. Demir, Çev.). Paradigma Yayıncılık.
167. Rodin, Auguste. (2006). *Düşünce Kıvılcımları*. (A. Sönmezay, Çev.). Alkım Yayınevi
168. Rüegemer, Ingrid. (t.y.). Interview: Phobe Cummings, Erişim tarihi: 23.10.24 <https://symbioscene.com/phoebe-cummings/>
169. Sacks, Oliver. (2022). *Karısını Şapka Sanan Adam*. (37. Baskı). (O. Düz, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
170. Saint-Exupéry, Antoine De. (2017). *Kale*. (İ. Atay, Çev.). Dedalus Kitap.
171. Serig, Daniel. A. (2006). A Conceptual Structure of Visual Metaphor. *Studies in Art Education*, 47(3), ss. 229-247. Erişim tarihi: 24.01.2023. <https://www.jstor.org/stable/25475783>
172. Seyhanyılmaz. Seyhan Yılmaz. Dallar. 2017. Erişim tarihi: 25.12.2024 <https://seyhanyilmaz.com/about/#&gid=1&pid=65>
173. Sönmez, Necmi. (2013). Paul Klee'nin Melekleri Üzerine. Erişim tarihi: 14.10.2024. <https://www.e-skop.com/skopbulten/paul-kleenin-melekleri-uzerine/1191>
174. Susanbeiner. (t.y.). Suzan Beiner. *About*. Erişim tarihi: 24.10.2024 <https://www.susanbeiner.com/about>
175. Susanbeiner. Suzan Beiner. *Organik Çözülme /Organic Dissolution*. 2013. Erişim tarihi: 17.10.2024 <https://www.susanbeiner.com/2019-2000>
176. Svendsen, Lars Fr. H. (2008). *Sıkıntının Felsefesi*, (M. Erşen, Çev.). Bağlam Yayıncılık.

177. Şahiner, Rıfat. (2015). *Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi*. Ütopya Yayınevi.
178. Şen, Demet Konur. (2023). *Heidegger, Gadamer ve Ricoeur Hermeneutiğinde Metafor*. [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Hacı Bayram Veli Üniversitesi.
179. Şentürk, Nurullah. (2022). Aristo'da Metafor ve Metaforik Üslup. *Turcology Research*, 75, ss.437-447. Erişim tarihi: 30.10.2023. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2739741>
180. Tan, Zeynep, M.K. (2020). Heidegger'de Metafor Sorunu. [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. İstanbul Üniversitesi.
181. Tepebaşılı, Fatih. (2013). *Metafor Yazıları*. Çizgi Kitabevi.
182. The Free Dictionary. (t.y.). Alegori. Erişim tarihi: 23.12.2024. <https://www.thefreedictionary.com/Allegories.htm>
183. The Free Dictionary. (t.y.). Analoji. Erişim tarihi: 23.12.2024. <https://www.thefreedictionary.com/Analogies.htm>
184. İbni Tufeyl ve İbni Sina. (2024). *Hay Bin Yakzan*. (37. Basım). (M. Ş. Yaltkaya ve B. Reşid, Çev). Yapı Kredi Yayınları.
185. Vernant, Jean Pierre. (2017). *Eski Yunan'da Mit ve Toplum*. (M. E. Özcan, Çev.). Alfa Yayınları.
186. Watchilove. Sallisa Rosa. Hafızanın Topografyası /Topografia de memoriai. 2023. Erişim tarihi: 17.10.2024. <https://watchilove.com/2024/03/sallisa-rosas-topography-of-memory-an-immersive-large-scale-ceramic-installation-travels-to-pinacoteca-de-sao-paulo/>
187. Watchilove. Sallisa Rosa. Hafızanın Topografyası /Topografia de memoriai. 2023. Detay 1. Erişim tarihi: 17.10.2024. <https://watchilove.com/2024/03/sallisa-rosas-topography-of-memory-an-immersive-large-scale-ceramic-installation-travels-to-pinacoteca-de-sao-paulo/>
188. Watchilove. Sallisa Rosa. Hafızanın Topografyası /Topografia de memoriai. 2023. Detay 2. Erişim tarihi: 17.10.2024. <https://watchilove.com/2024/03/sallisa-rosas-topography-of-memory-an-immersive-large-scale-ceramic-installation-travels-to-pinacoteca-de-sao-paulo/>
189. Wheelwright, Philip. (1960). Semantic and Ontology. L.C. Knights, B. Cottle, (edit.), *Metaphor and Symbol*. (ss.1-9). Butterworks.

190. Widewals. On Kawara. Bugün Serisi /Today Series. 1966-2024. Tablo ve gazete parçası. Erişim tarihi: 14.10.2024. <https://www.widewalls.ch/artists/on-kawara>
191. Wikimedia Commons. Caspar David Friedrich. The Abbey in the Oakwood / Meşe Ormanındaki Manastır. 1809-1810. Erişim tarihi: 19.10.2024. <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=13265468>
192. Wikimedia Commons. Caspar David Friedrich. Eldena Manastırı Harabeleri. 1824. Erişim tarihi: 19.10.2024. <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=2184609>
193. Wikimedia Commons. Caspar David Friedrich. Riesengebirge'deki Eldena Kalıntıları/ Ruins of Eldena Abbey in the Riesengebirge. 1830-34. Erişim tarihi: 19.10.2024. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Klosterruine_Eldena_und_Riesengebirge_\(C_D_Friedrich\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Klosterruine_Eldena_und_Riesengebirge_(C_D_Friedrich).jpg)
194. Wikimedia Commons. Eldena Manastırı kalıntısına ait fotoğraf. Erişim tarihi: 19.10.2024. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kloster_Eldena_im_Mai.jpg
195. WikipediA. René Magritte. İmgelerin İhaneti/ La Trahison des Images. 1928-29. Erişim tarihi: 29.11.2024. https://en.wikipedia.org/wiki/The_Treachery_of_Images#/media/File:MagrittePipe.jpg
196. WikipediA. Pablo Picasso. Guernica. 1937. Erişim tarihi: 02.12.2024. [https://tr.wikipedia.org/wiki/Guernica_\(tablo\)#/media/Dosya:Picasso_Guernica.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Guernica_(tablo)#/media/Dosya:Picasso_Guernica.jpg)
197. Wikitionarie. (t.y.). Entité. Erişim tarihi: 23.12.2024. <https://fr.wiktionary.org/wiki/entit%C3%A9>
198. Yeşil, Mustafa. (2020). *Kategori ve Metafor*. Litera Yayıncılık.
199. Yıldız, Bülent. (2022). Edebiyatta Yeni Bir Eleştirel Eylem Olarak Rizomatik Eleştiri ve Gilles Deleuze'ün Rizomatik Kavramı. *folklor/edebiyat*. 28 (110), ss. 461-480. Erişim tarihi: 01.12.2024. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/fe/issue/69509/1107434>
200. Yılmaz, Çiğdem. (2007). *Derrida'nın Metafor Kullanımı*. [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Üniversitesi.
201. Yörük, Ahmet. (2017). *Aristoteles Retoriğindeki Metafor Kavramına Getirilen Eleştiriler*. [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Süleyman Demirel Üniversitesi.
202. Zvart, Hub. (19. 10.2023). The Organism as a Subject: Hegel on Nature, Subjectivity, and Interconnectedness. *Dialectical Systems*. Erişim tarihi: 15.11.2024.

<https://www.dialecticalsystems.eu/contributions/the-organism-as-a-subject-hegel-on-nature-subjectivity-and-interconnectedness/>

EKLER

EK.1. Makale Yayım Bilgisi

Tyche, 8(15), 2023

Makale Türü: Araştırma Makalesi

Geliş Tarihi: 06.06.2023

Kabul Tarihi: 16.09.2023

Doğal Bir Nesnenin Dönüşümü: Seramik Sanatında Tohum

Sevil Seda Arapkirli¹

Öz

Sanatsal eylemlerde doğa kaynaklı ilkelere, sistemlerden ve nesnelere etkilenme, yaratım sürecinin bir parçası olarak düşünülebilir. *Bir başka şey olarak doğa* insanın içinde var olduğu, izlediği ve etkilendiği ilk unsur olarak görülmektedir. Etkilenme halinde olduğu bu dış ortama dönük olarak insan, yaratıcı edimlerinde doğadan ilham alır. Kendi bilgi birikimi ve deneyimleri doğrultusunda esinlenme ilgisini, seçiciliğini pekiştirir, dikkatini özelleştirir. İnsanın bu seçiciliği, üretiminde spesifik alanlar, nesnel odaklanmalar yaratır. Söz konusu odaklanmalar sanatçı bakışıyla, ortaya çıkarmak istediği şey için doğrudan ya da dolaylı olarak, dönüştürerek kullandığı nesne, biçim veya dokunun oluşumunun farklı olanaklarını sunar. Doğal bir nesne olan tohum, bu anlamda kavramsal ve sanatsal üretim süreçlerine konu olur. Bu çalışmada, insanın doğa ile deneyimi doğrultusunda gelişen estetik algısına, doğal bir nesne seçimi olarak tohuma ve insanın tohum ile kurduğu fizyolojik ve kavramsal ilgiye, bu sürecin oluşturduğu metaforik yapılanmaya ve bu doğrultuda seramik sanatına yansımaya biçimlerine dair örneklerle yer verilecektir. Araştırmada amaç, yaşantımızın rutin bir parçası olan doğal, temel ve yalın bir nesnenin oluşturduğu etkinin kavramsal sistemimize yerleşme biçimine ve seramik alanında sanat üretimine nasıl dönüştüğüne dair bir çözümleme yapabilmektir.

Anahtar Kelimeler: Metafor, estetik, seramik, tohum, doğa.

The Transformation of a Natural Object: The Seed in Ceramic Art

Abstract

In artistic actions, being affected by principles, systems and objects originating from nature can be considered as a part of the creation process. *Nature as something else* can be seen as the first element in which human beings exist in, watch and are influenced by. Humans take inspiration from nature

Doğal Bir Nesnenin Dönüşümü: Seramik Sanatında Tohum

S. S. ARAPKİRLİ

- 225 -

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikrî mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin/raporumun tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin/Sanat Çalışması Raporunun kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin/sanat çalışması raporunun tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde/sanat çalışması raporunda yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*** kapsamında tezim/sanat çalışması raporum aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi/ H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

Enstitü/ Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... yıl ertelenmiştir. (1)

Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)

Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

03/01/2025

Sevil Seda ARAPKİRLİ

*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge

- (1) Madde 6.1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metodların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internette paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7.1. Ulusal çıkarılan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan iş birliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

Tez Danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.

ETİK BEYANI

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tez Çalışması Raporu Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Tez Çalışması Raporunda,

- Tez/Sanat Çalışması Raporu içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- bu Tez/Sanat Çalışması Raporunun herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez Çalışması Raporu çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

03/01/2025

Sevil Seda ARAPKİRLİ

**YÜKSEK LİSANS/SANATTA YETERLİK/DOKTORA TEZİ/SANAT
ÇALIŞMASI RAPORU ORJİNALLİK RAPORU**

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Metafor Sanat İlişkisi Bağlamında Dönüşüm Kavramı

Yukarıda başlığı verilen Tez/Sanat Çalışması Raporumun tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
01.01.2025	140	271851	12.12.2024	17	2559140753

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar dâhil
3. 5 kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez/Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (03/01/2025)

Sevil Seda ARAPKİRLİ

Öğrenci No.: N16250618

Anasanat/Anabilim Dalı: Seramik

Program (işaretleyiniz):

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
	X		

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

Prof. Adile Feyza ÖZGÜNDOĞDU

PROFICIENCY IN ART / MASTER'S THESIS /ART WORK REPORT
ORIGINALITY REPORT

HACETTEPE UNIVERSITY
Institute of Fine Arts

The Concept of Transformation in The Context of Relationship Between Metaphor and Art

The whole art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. According to the originality report, obtained data are as follows.

Date Submitted	PageCount	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
01.01.2025	140	271851	12.12.2024	17	2559140753

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded
2. Quotes included
3. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (03/01/2025)

Sevil Seda ARAPKİRLİ

Student No.: N16250618

Department: Ceramic

Program/Degree:

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
	X		

SUPERVISOR APPROVAL
APPROVED

Prof. Adile Feyza ÖZGÜNDOĞDU

