

ARAşTIRMA VE UYGULAMA SÜRECİNDE EĞRETİLEME OLARAK SANATSAL İMGE

Ercan SAĞLAM

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

Hacettepe Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü

Lisansüstü Eğitim, Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin

Heykel Anasanat Dalı için öngördüğü

SANATTA YETERLİK ESERİ ÇALIşMASI RAPORU

olarak hazırlanmıştır.

Ankara

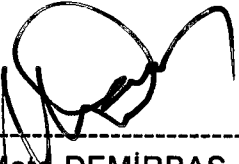
Haziran , 2001

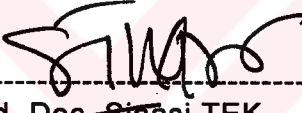
T 100260

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne,

Bu çalışma, jürimiz tarafından Heykel Anasanat Dalında SANATTA YETERLİK ESERİ ÇALIŞMASI RAPORU olarak kabul edilmiştir.

Başkan 
Yrd. Doç. Turhan ÇETİN

Üye 
Doç. O. Mete DEMİRBAŞ (Danışman)

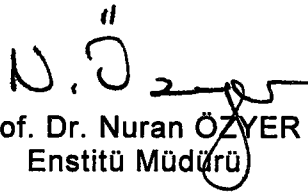
Üye 
Yrd. Doç. Şinasi TEK

Üye 
Yrd. Doç. Refa EMRALI

Üye 
Yrd. Doç. Birnur ERALDEMİR

Onay

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.
23/ 7. / 2001


Prof. Dr. Nuran ÖZYER
Enstitü Müdürü



**Birikimin getirdiği sertlik yanında
yaşamda da sertlik var.
Bu sertliğe yanıt veremezsek,
yaptığımız işin geçerliliği yoktur.**

Sarkis.

ÖZET

Eğretileme öncelikle yazınsal bir kategori olarak ele alınmaktadır. Özellikle dilin; "içinde açık olan ile kapalı olanın diyalektiğini taşıdığı" ve "şiirsel ifade ile açıldığı" (Bachelard 1996:235) düşünüldüğünde, şiirsel ifadenin en önemli araçlarından birisi olan eğretilemenin dildeki önemi öne çıkmaktadır.

Günümüzde salt yazınsal bir kategori olmaktan çıktığı gözlenen eğretilemenin farklı alanlardaki işlevini ele alan pek çok inceleme mevcuttur. Özellikle algının eğretilmeli türleri üzerinde yoğunlaşan incelemeler hem düşünsel hem de görsel süreçlerde anlamın eğretileme ve düzdeğişmece gibi mekanizmalar aracılığı ile yaratıldığı üzerinde durmaktadır. Eğretilmeler, öncelikli işlevleri; "ele alınan bir anlamı ona benzerliği olan başka bir anlam aracılığı ile anlatmak" olduğu için çoğul anlamın yaratılmasında en etkili kategorilerden birisi olarak dikkat çekmektedir. Ayrıca eğretileme ile kurulacak benzetmenin algıda yaratacağı yeniliğin, aralarında benzerlik ilişkisi kurulan anlam kümeleri birbirinden ne denli uzak görünüyorsa o denli artacağı kabul edilmektedir.

Eğretileme Olarak Sanatsal İmge başlığı altında sürdürülen bu çalışma, belirli bir dönem boyunca gerçekleştirilen uygulamaların içinde olduğu düşünsel atmosfer ve geliştirilen plastik çözümlerin araştırma sürecinin verileri ışığında ele alınmasını amaçlamıştır

Çalışmanın ilk dört bölümünde eğretilemenin farklı disiplinlerdeki işlevi ve sanatsal imgenin oluşmasında etkili olan sezgi, algı, imgelem ve malzeme gibi değişkenler için anlamı üzerinde durulmuş, ele alınan plastik yapıtlar aracılığı ile eğretilemenin kullanım alanı belirlenmeye çalışılmıştır. Araştırma verileri; eğretilemenin yaratıcı etkinliğin hemen her aşamasında son derece etkin bir kategori olduğunu, plastik dilde sık kullanılan simge ve gösterge gibi kategoriler ile yapısal

benzerlikleri ve yaratılmalarında etkin bir rolü olduğunu ortaya koymaktadır. Ele alınan örnekler eğretilenlerin plastik sanat yapıtlarında özellikle özneliliğin ifade edilmesinde indirgemeci tutumlar karşısında (minimalizm ile minimalizm-sonrası arasındaki farklı plastik tercihlerde görüldüğü gibi) önemli bir rolü olduğunu göstermiştir.

Çalışmanın son bölümünde; seçilen bazı uygulamalar araştırma verileri ışığında eğretilmeli anlatım açısından ele alınmıştır. Özellikle karşıt anlamların eğretilmeli algı aracılığıyla sanatsal imgeye taşınmasındaki işlevi üzerinde durulmuş, bu işlevin ne türden plastik çözümler ile görselleşebileceği araştırılmıştır. Uygulamalarda mekanik ile organik niteliklerin, parçalanma ile bütünlüğe ulaşmanın ve dengede kalmanın anlamsal içerikleri karşılıklı olarak birbirine taşınmaya çalışılmıştır. Ayrıca plastik karşılığı aranan öznel ifade için önemli görülen gerilim, beden ve şiddet gibi kavramların anlamsal içerikleri de uygulamalara dahil edilmek istenmiştir. Eğretilmeli yaklaşımın bu türden bir anlamsal hareketliliği (ima, çağırışım, sezdirme, yan anlamları kuvvetlendirme vb yoluyla) yaratmak için etkili bir tutum ve uygun bir zemin oluşturduğu gözlenmiştir.

SUMMARY

Metaphor primarily to be accepted as a literal category. When considering the language "to implicate the dialectic of covered and uncovered" and "expand with poetic expression" (Bachelard 1996:235) together, the importance of metaphor which is one of the most important means of poetic expression becomes clear especially in language.

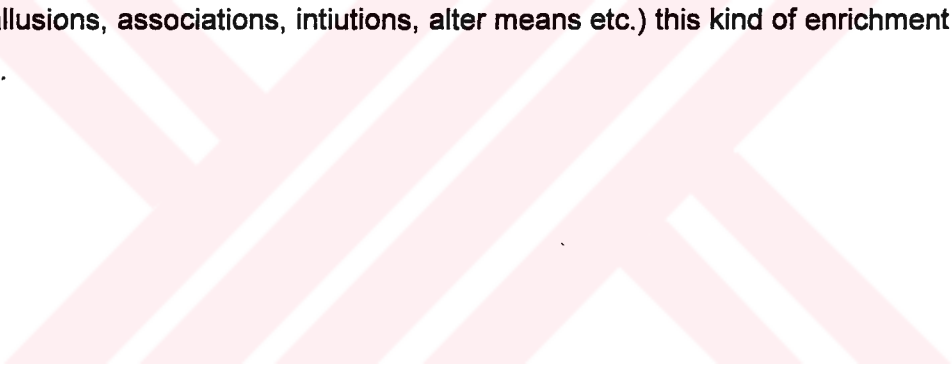
Increasing number of studies that examine the function of metaphor in different areas shows that metaphor is not only a literal category anymore. Studies especially concentrated on metaphoric kinds of perception, discuss that mean is created by mechanisms like metaphor and metonymy, in both contemplative and visual processes. Metaphors calls attention as a one of the most important category in creation of plural means, since their primary function is "explaining the meaning by the other similar one ". Furthermore, it is also accepted that the similarity made by metaphor, create a newness in perception as more as the mean groups that are built up similarity relationship inbetween are far away from eachother.

The study which is worked on under the title *Artistic Image As Metaphor* aimed to handle the plastic solutions and contemplative atmospher in which the works are realized through a defined time period, considered with the resource process notions.

The first four chapters concentrated on the function of metaphor in different disciplines and the mean of it for the variables that effect the creation of artistic image, i.e; intiution, perception, imagination and material. In these chapters the area of use of metaphor is tried to be defined by the plastic works which are taken as examples. The research datums put forward that metaphor is a very effective category at every phases of creative process, have structural similarity with common plastic categories such as symbol and sign, and have an effective role at creation of these categories. The examining of sample plastic works proved that the metaphor has an important role against the reductive attitudes on art works, specially at

expressing subjectivity (as seen at the different plastic preferences between minimal and post-minimal art).

At the final chapter, some choosen works valued together with research datums with respect to metaphoric expression. Concentrated especially on the function of adding contrary means to artistic image by metaphoric perception, and searched the plastic solutions for the visualisation of this function. At the choosen works, the meaning content of mechanic and organic values, embodying by disembodying, and to stay in equilibrium were tried to be carried each other. In addition, the meanings of some concepts such as tension, body and violence that are seemed important for the subjective expression that is looking for its plastic reflection are tried to be included in the practices. Observed that the metaphoric approach is a effective attitude and a reasonable base that is capable of creating (by enforcing allusions, associations, intiutions, alter means etc.) this kind of enrichment in meaning.



İÇİNDEKİLER

	Sayfa No
ÖZET	i
SUMMARY	iii
İÇİNDEKİLER	v
FOTOĞRAFLAR DİZİNİ	vii
ÖNSÖZ	x
 GİRİŞ	 1
I. BÖLÜM	
ÇALIŞMANIN TEMEL KAVRAMLARI	3
I.1- İmge.....	3
I.2- Sanatsal İmge.....	4
I.3- Eğretileme.....	5
II. BÖLÜM	
EĞRETİLEMENİN TEMEL NİTELİK VE İŞLEVLERİ	9
II.1-Dilsel Bir Kategori Olarak Eğretileme.....	9
II.2- Kapsayıcı Bir Kategori Olarak Eğretileme.....	17
III. BÖLÜM	
EĞRETİLEMENİN FARKLI DİSİPLİNLERDEKİ YERİ VE ÖNEMİ	23
III.1- Felsefe	24
III 2- Ruhbilim / Ruhçözüm.....	26
III.3- Göstergebilim / Anlambilim.....	32

IV. BÖLÜM

SANATSAL İMGENİN EĞRETİLEME OLARAK İNCELENMESİ.....	37
IV.1- Eğretilen ve İmge Dili.....	37
IV.2- Eğretilenlerin Simge ve Gösterge İle İlişkileri.....	42
IV.3- Sanatsal İmgenin Oluşum Sürecinde Eğretilenlerin İşlevi.....	45
IV.4- Plastik Yapıtların Eğretilen Olarak İncelenmesi.....	57
IV.5- Modern ve Postmodern Sanat Anlayışlarında Eğretilenlerin Anlamı.....	80
IV.6- Plastik Dilde Eğretilenlerin Temel Özellikleri.....	85

V . BÖLÜM

UYGULAMALARIN EĞRETİLEME OLARAK DEĞERLENDİRİLMESİ.....	88
SONUÇ.....	121
KAYNAKÇA.....	123

FOTOĞRAFLAR DİZİNİ

Sayfa No

Fotoğraf 1. Marlboro Afişi.....	42
Fotoğraf 2. Silk Cut Afişi.....	42
Fotoğraf 3. Peter Kinley, Battle Ship. 1983.....	59
Fotoğraf 4. Jacop Epstein, Rock Drill. 1913.....	60
Fotoğraf 5. Raymond Duchamp Villon, Horse. 1914.....	61
Fotoğraf 6. Constantin Brancusi, The Prodigal Son. 1915.....	62
Fotoğraf 7. Pablo Picasso, Bust Of a Woman 1932.....	64
Fotoğraf 8. Henry Moore, Composition. 1931.....	65
Fotoğraf 9. Barbara Hepworth, Pierced Form. 1931.....	65
Fotoğraf 10. Bernard Meadows, Standing Armed Figure. 1962.....	66
Fotoğraf 11. Lynn Chadwick, Winged Figures. 1955.....	67
Fotoğraf 12. Anthony Caro, Hopscotch. 1962.....	68
Fotoğraf 13. Mark di Suvero, Old Glory.....	69
Fotoğraf 14. Claes Oldenburg, Model (Ghost) Typewriter. 1963.....	70
Fotoğraf 15. Carl Andre, Lever. 1966.....	71
Fotoğraf 16. Eva Hesse, Contingent. 1960.....	71
Fotoğraf 17. Richard Deacon, 8 ve 9. 1997.....	72
Fotoğraf 18. Tony Cragg, Ana Sütü II. 1995.....	74
Fotoğraf 19. Sarkis, 21.01.2000-09.02.2000.....	77
Fotoğraf 20. Osman Dinç, İsimsiz. 1993.....	78
Fotoğraf 21. Türk-Truk, Hüseyin Alptekin, Michael Morris. 1995.....	79
Fotoğraf 22. Müşerref Zeytinoğlu, Sokak Sergisi Video Enstalasyon. 1999.....	80
Fotoğraf 23. Mike Kelley, Toplu Üretim. 1990.....	85

Fotoğraf 24. İsimsiz. 1996.....	90
Fotoğraf 25. İsimsiz. 1997.....	91
Fotoğraf 26. Kompozisyon V. 1997.....	92
Fotoğraf 27. Kompozisyon III. 1997.....	93
Fotoğraf 28. Kompozisyon VI. 1997.....	94
Fotoğraf 29. İsimsiz. 1997.....	97
Fotoğraf 30. İsimsiz. 1996.....	98
Fotoğraf 31. İsimsiz. 1996.....	99
Fotoğraf 32. İsimsiz. 1997.....	100
Fotoğraf 33. İsimsiz. 1998.....	101
Fotoğraf 34. İsimsiz. 1998.....	102
Fotoğraf 35. İsimsiz. 1998.....	105
Fotoğraf 36. İsimsiz. 1998.....	106
Fotoğraf 37. İsimsiz. 1998.....	107
Fotoğraf 38. İsimsiz. 1998.....	108
Fotoğraf 39. İsimsiz (Fotoğraf 31'den ayrıntı)	109
Fotoğraf 40. İsimsiz (Fotoğraf 44'ten ayrıntı).....	109
Fotoğraf 41. İsimsiz. 1998.....	110
Fotoğraf 42. İsimsiz (Fotoğraf 41 Ön)	111
Fotoğraf 43. İsimsiz. 1998.....	112
Fotoğraf 44. İsimsiz. 2000.....	113
Fotoğraf 45. İsimsiz. 2000.....	114
Fotoğraf 46. İsimsiz. 2000.....	114
Fotoğraf 47. İsimsiz. 2000.....	115
Fotoğraf 48. İsimsiz. 2001.....	116
Fotoğraf 49. İsimsiz. 2001.....	117

Fotoğraf 50. İsimsiz. 1998.....	118
Fotoğraf 51. İsimsiz. 1998 (Fotoğraf 50 Genel Görünüm).....	119
Fotoğraf 52. İsimsiz. 1998.....	120
Fotoğraf 53. İsimsiz. 1998 (Fotoğraf 52 Genel Görünüm).....	121



ÖNSÖZ

Eğretilmelerin en önemli işlevlerinin; farklı deneyim alanlarından çıkarılmış, temelde bağdaştırılmaz iki dizgeyi birleştirmeleri, bu dizgelerden biri aracılığıyla diğerinin o ana kadar gizli kalmış yanlarını açığa çıkarmaları olduğu kabul edilmektedir. Söz konusu birleştirme eyleminin iki farklı dizgenin benzerlik ilişkisine sokulması ile sağlandığı görülür. Bir eğretilmede birbirinden ne denli uzak anlam kümeleri birleştirilebiliyorsa o denli çarpıcı ve başarılı bir imge bileşimine ulaşılabileceği kabul edilmektedir.

Bu nedenle eğretilmenin mevcut algı ve anlam kalıplarını zorlayan, çarpıcı benzerlikler kurmak yoluyla farklı anlam kümelerini aynı anda harekete geçiren bir yaklaşım olduğu söylenebilir. Ayrıca başarılı bir eğretilmenin yaratacağı bu anlamsal hareketliliğin hiç bir zaman tam olarak sona ermeyeceği üzerinde durulmaktadır. Eğretilmelerin, anlamı ve etkisi önceden belirlenmiş bir imgeye ulaşmaktan çok kesintisiz bir anlamlandırma sürecini başlatmayı hedefledikleri dikkat çeker. "Anlam çevrede dolanıp durur. Eğretilme işte o anlamın dolanıp durma sürecine verilen addır" (Sarup 1995:59).

Sanatsal etkinlik sürecinin doğası gereği , "bir bildiri ya da bir soruya yanıt değil, bir yaşantı" (Sontag 1998:27) olan sanatsal imgenin; algı, sezgi, imgelem, malzeme gibi çok sayıda değişken ile vücut bulduğu söylenebilir. Bu durum yaratma sürecinde farklı anlam kümeleri arasındaki gerilimin varlığını anlaşılır kılmaktadır. Bu gerilimi yaratan karşıt anlamsal içerikleri, yalnızca yaratım sürecinin doğal bileşenleri olarak değil, ulaşılacak imgenin sahip olması gereken içsel bir nitelik olarak da kavrayan bir bakış açısı için eğretilme yapısal özellikleri ve işlevi ile öne çıkmaktadır.

GİRİŞ

Yaygın olarak yazınsal bir benzetme etkinliği şeklinde kavranan eğretileme kategorisini, algı üzerinde çalışan araştırmacıların özellikle son on beş yıl içinde daha çok önemsediklerine dikkat çeken Mark Johnson, bu ilginin; anlam, içerik ve gerçek gibi konularda kanıksanmış yaklaşımların yeniden gözden geçirilmesi ihtiyacı ile ilgili olduğunu söyler (Johnson 1999:1). Bu görüşü doğrular şekilde, eğretilemenin birbirinden çok farklı alanlarda ne anlama geldiğinin incelendiği ve işlevlerinin araştırma konusu yapıldığı görülmektedir.

Dil ile düşünme süreçleri arasındaki ilişkileri ve eğretilmeli algı türleri olan fizyonomik ve sinestetik algıyı ele alan çalışmalar; hiçbir "şey, içerik, durum ya da insan" ın fizyonomik ve sinestetik niteliklerin etkisi dışında kalamayacağını göstermektedir (Lindauer 1999:1). Eğretileme üzerine çalışmalarıyla tanınan George Lakoff geliştirdiği Çağdaş Eğretileme Kuramı'nda eğretilmeyi; "soyut içerikleri kavrama ve soyut uslamlamada bulunmanın temel mekanizması" şeklinde tanımlayıp, nasıl işlediğini örnekleyerek eğretilemenin işlev alanını genişletmiştir (Lakoff 2000:14).

Diğer yandan eğretilemenin; gerçekliğin kavranmasında geliştirilen modellere katkısı, sezginin doğasındaki rolü ve imgelemi canlandırmadaki işlevi ile de önem kazandığı dikkat çekmektedir. Bu yüzden eğretileme kategorisi gerçekliğin algılanmasında olduğu kadar gerçekliğin dönüştürülmesini hedefleyen yaratıcı davranış biçimlerindeki rolü ile de önemsenmektedir. Bu çalışmaların; her türlü yaratıcı etkinliğin "verili biçimsel, anlambilimsel ve bilişsel vb. koşullar karşısında eğretileme ve sezgi gibi özgül entelektüel mekanizmaların devreye sokulmasıyla " nitelenebileceği (Rouquette 1992:95) görüşünü paylaştıkları görülmektedir.

Bu çalışma için eğretilme sanatsal imgenin oluşmasındaki işlevi açısından önemsenmektedir. Çünkü sanatsal imgenin; "verili olan"ın sorun edinilmesi sürecine, "nesnelerin yerleşik düzeninden olası ya da olasılık dışı özgürleşme alanı"na ait olduğu ve "gerçekliğin birbirine hasım düzeyleri"ni içerdiği (Dellaloğlu 1995:57) söylenebilir. Eğretilmenin normalde birbirinden uzak görünen anlamları aynı potada birleştirme işlevi ile "imgenin gücünün birbirine bağlanan gerçekler birbirinden ne kadar uzak, birbirinden ne kadar ayrı ise o oranda artacağı" (Jameson 1997:62) görüşü birlikte değerlendirildiğinde, sanatsal imgelerin eğretilme olarak ele alınması önem kazanmaktadır.

Eğretilme kategorisinin, gerçekliğin kanıksanmış biçimler dışında algılanması ve bambaşka bir gözle yeniden anlamlandırılması işlevini yerine getirmek için ilişkilendirdiği "birbirine hasım düzeyler" arasındaki mesafe ve gerilimin önemi büyüktür. Çünkü bu mesafe, arayışını en uç noktalar arasında sürdüren sanatçılar için "yeni bir tür özgürlüğe doğru atılmış bir adım" (Beuys 1992:34) anlamına gelebileceği gibi, eğretilme yoluyla yaratılmış imgenin taşıyacağı içsel gerilim de bir araya getirilen unsurlar arasındaki "mesafe ile doğru orantılı" artacaktır (Sartre 1998 :112).

I. BÖLÜM

ÇALIŞMANIN TEMEL KAVRAMLARI

Araştırma ve Uygulama Sürecinde Eğretilme Olarak Sanatsal İmge başlığı altında yürütülen bu çalışma öncelikle kendi kavramsal çerçevesini yeterince aydınlatılabilmeyi hedeflemektedir. Çalışma boyunca kullanılacak kavramların içerikleri ile bu kavramlara ilişkin farklı yaklaşımların ele alınacağı ilk bölümde sırasıyla imge, sanatsal imge ve eğretilmenin tanımlanmasına, temel işlevlerinin belirlenmesine yönelik araştırma verileri yer alacaktır..

I . 1 - İMGE

Sanatsal etkinliğin dilinin imge dili olduğu, gerçekliği imgeler aracılığı ile algılamayı, özümsemeyi ve yine imge olarak ifade etmeyi öngördüğü söylenebilir. Bu etkinlikte geçerli olan görme, algılama, duyumsama, bilgi edinme, anlamlandırma vb. süreçlerin de imgenin taşıdığı nitelikler ile dolaysız ilişki içinde olması doğaldır.

"Nesnel gerçekliğin insan zihnindeki yansımaları" olarak (Hançerlioğlu 1982:184) tanımlanan imgeler, "daha önceki bir algılamadan zihinde oluşan ve bir sözcükle, görülen bir şeyle ya da bir kimseyle çağrıştırılan zihinsel betimlemelerdir" (Bozkurt 1994:28). Gerçekliğin yalınkat bir yansıması ya da yansıtılması olmayan imge; belirli bir ussallığı da içeren duyusal üretimin, nesnel dünyanın belirli bir tarzda öznel olarak tasarlanması eylemidir (Çetinkaya 1992:93). İmgede duyusal ve zihinsel olanın, öznel ve nesnel olanın birlikteliği, imgeyi salt bir biçim, görünüş, hayal vb. şeklinde algılanmaktan çıkartıp etkin bir kategori haline getirmektedir.

İmgenin; yalnızca görmekte olduğumuz bir nesnenin biçimsel özellikleri ile sınırlı olmadığını, bir nesnenin retinal yansıması ile açıklanamayacağını kabul etmek, aynı zamanda, imgenin temel kategorisi olduğu görsel algılamanın da

yalnızca görsellik ile sınırlı bir süreç olmadığını kabul etmek anlamını taşır. İmgeler görsel olana ait oldukları kadar düşünsel olana da aittir;

"Düşünmek için imgelere ihtiyaç vardır. İmgeler ise düşünce içerirler. Bu nedenle görsel sanatlar 'görsel düşünme' dediğimiz olgunun da bir anlamda anayurdudur diyebiliriz (Bkz.:Genç 1990:155)."

Her türlü bilinçli etkinlikte kavramların ve imgelerin oynadığı role dikkat çeken Ernst Cassirer, I. Kant'ın sık sık alıntılanan "görüsüz kavramlar boş, kavramsız görüler kördür" cümlesini hatırlatarak "imgeler olmaksızın düşünemeyeceğimizi" vurgular (Cassirer 1997: 42). İmgelerin düşünsellikle yakın bağlantıları kadar onları farklı kılan yanları da vurgulanmıştır. Somut nitelikleri ve taşıdığı ifade gücü ile "imge, içeriğini belirleyen olayların ussal yorumuna göz alıcı bir duygusal biçim kazandırır" (Ziss 1984:307).

Dilsel ya da biçimsel imgelerin özel bir türünü ifade eden eğretilemenin özellikleri göz önünde tutularak bakıldığında, imgenin en dikkat çekici özelliklerinden birisinin katmanlı yapısı olduğu görülmektedir. "İmgeler bizzatihi yapıları gereği çokdeğerlidirler" (Eliade 1992:23). Çokdeğerli bir yapıya sahip olmak, çalışma içerisinde ayrıntılı şekilde ele alınacak olan eğretilemenin de ayırt edici niteliklerinden birisidir. Gerek imgenin gerekse eğretilemenin sık sık benzer nitelikler ya da işlevler ile tanımlandığı, sanatsal etkinliğin diğer önemli kavramları ile belirgin özellikleri paylaştığı görülür. İlk bakışta çözümlenmeye izin vermeyen katmanlı yapıları, birbirinden farklı nitelikleri barındırmaları, çoğul okumalara açık oluşları vb. gibi.

1.2 - SANATSAL İMGE

Sanatsal imge kategorisi genel anlamda ; sanatsal üretimin kendine has dinamiklerinin etkin olduğu yaratma sürecinin ereği ve ürünü olan sanat yapıtını adlandırmak amacıyla kullanılmaktadır. İmge kategorisinin geçerli olduğu tüm dallarda ve yaygın olarak kullanılan sanatsal imge kategorisinin, daha özelleşmiş

tanımlarına estetiğin tarihsel maddeci bir anlayışla ele alındığı yapıtlarda rastlanmaktadır.

M. Kagan yaratıcı bir insan etkinliği olarak sanatın ortaya çıkardığı sanatsal imgenin; 'tikel olan'da 'genel olan'ı anlamlı kıldığını belirtir. "Sanatsal bir dokunun en küçük hücresinin yansıması olan bir sanatsal imgede, bilgi ile değerlendirmenin birliği yatar" (Kagan1993:259). Yazara göre "düşünsel olan ile coşkusal olanın, bilinçli olan ile bilinçsiz olanın canlı birliği"ni taşıyan sanatsal imge 'bireysel olan'ı göstererek, bireysel olanın içinde 'tipik olan'ı açığa çıkarır. Rastlantısal olan'ı anlatırken onun gerisinde yatan yasallık'ın kavranmasını sağlar. Bu yüzden sanatın ilgisi şöyle bir bilgi ya da böyle bir değerlendirmeye değil, üçüncü bir şeye, "tıpkı kimyada hidrojen ile oksijenin kimyasal olarak birleşmesinden nitelikçe yeni bir bileşimin, yani suyun oluşması gibi bir şeye" yöneliktir (Kagan1993:259).

Sanatsal imgeyi estetiğin temel kategorisi olarak kabul eden Avner Ziss de benzer bir yorumda bulunarak onun " sanatın gerçekliği kavrayıp yansıttığı özgül düşünce biçimini belirlediğini" savunur (Ziss 1984:307). Yazara göre sanatsal imge, gerçekliğin özel bir tarzda algılanmasını, bireysel olandan hareketle genele, tipik olana ulaşılmasını sağladığı için sıradan görsel imgelerden farklıdır.

Bu tanım çerçevesinde sanatsal imgenin; bir yandan imgenin çok anlamlı yapısal özelliklerini taşıdığı, diğer yandan özel bir imge türünü ifade ettiği için yeni nitelikler kazandığı görülür. Sanatçının zihninde ilk belirlediği andan itibaren, tüm tasarım ve gerçekleştirme süreci boyunca varlığını koruyan imgenin karşılığı olduğu kadar ortaya konan yapıtın kendisinin de karşılığıdır.

1.3 - EĞRETİLEME

Sanatsal imgenin oluşturulmasında başvurulan işlemlerden birisi olan eğretileme;

"(Osm: Mecaz. İng: Metaphor, Yunanca metapherein: Bir yerden bir yere taşıma). Edebiyatta birden çok sözcüğün belirli anlam özelliklerini birleştirip başka bir sözcük yerine kullanma

sanatıdır. Öbür benzetme türlerinden ayrılan yanı benzetme ilgecinin kullanılmamasıdır. 'O tilkiye benzer' örneğinde olduğu gibi benzetme ilgecinin kullanıldığı benzetmelerde varlıklar arasında dolaysız ve mantıklı bir karşılaştırma yapılır. Eğretilenmede ise benzetilen ve benzeyen varlıkların belirli özellikleri birleştirilerek onlarla özdeş yeni bir varlık ortaya çıkarılır. 'Irmağın ağzı' gibi. İşlevi şiire bir güzellik katmak olabileceği gibi şiirin bütünü denetleyen bir imgeye de dönüşebilir. Tiren için yaygın olarak kullanılan demir at eğretilmesinin bazı yapıtların ana izleği olması gibi." ¹

G. Thomson da eğretilmeyi "bir nesne ya da sürecin özelliğinin başka bir nesne ya da sürece aktarıldığı bir söz sanatı" olarak tanımlar ve işleyişini şöyle açıklar: "Gerçekte birbirinden çok ayrı olan şeyler, aralarındaki salt algısal bir ilişkiye dayanılarak biraraya getirilir". Yazara göre sanatçılar bütün dillerde varlığını sürdüren bir çağrışım kümesi biçimi olan eğretilmeyi öyle bir düzen içinde, öyle bir ustalıklarla kullanırlar ki, kavramsal düşünce imgelerle örtülür. "Bize birbiriyle bağıntısız gibi görünen bu imgeler çok daha büyük bir duygusal etki yaratır, çünkü onları birbirine bağlayan halkaları kavramaktan çok sezinleriz" (Thomson 1991:83).

Eğretilmeyi; sanatçının düşüncesinin nesnesini duyulur dünyanın nesnelerine ve olaylarına benzetme olanağını sağlayan yöntemlerden birisi olarak tanımlayan A. Ziss de benzer şekilde; eğretilmenin benzerlik taşıyan iki ayrı nitelik arasında, birisinin özünü diğerinin yardımı ile "gün yüzüne çıkarmak" amacıyla sanatsal bir karşılaştırma yapma eylemi olarak tanımlar. Yazar aynı zamanda sanatsal imge ile eğretilme arasındaki ilişkiye açıklık kazandırmak için önemli bir hatırlatmada bulunur;

"Sanatsal imge, konuşma dilindeki alışılmış anlamıyla da özdeşleştirilmemeli; bunun gibi sanattaki imgeler sisteminin çeşitli öğeleriyle ve yöntemleriyle, sanatın anlatımsal ve tasarımsal araçlarıyla da bir tutulmamalıdır. Bu araçlar arasında sözgelimi istiarenin (eğretilme / metaphore) apayrı bir yeri

¹ "Eğretilme", Ana Britannica XI (1994),113.

olmasına karşın, çoğun imge olarak nitelenir. Oysa bu iki kavram hiç de özdeş olamaz. İstiare (eğretileme), şiir dilinde bir *değişmecedir* (mecaz / trope), en geniş anlamıyla *yerinel* (allegorik) ya da *değişmeceli* (mecazi) dilyetisinin bir yöntemidir, imgenin kendisi değildir (Bkz.: Ziss 1984:292)."

Eğretilemenin birbirinden çok farklı nitelikleri yeni bir varlık oluşturacak şekilde bileşime ulaştırma kapasitesi, sanatsal imgenin oluşturulması ve incelenmesinde önemli bir özelliğidir. Çünkü bu özelliği ile eğretilemenin, sanatsal imgenin birbirine karşıt anlam ve nitelikleri aynı anda içerebileceği görüşünü benimseyen bir bakış açısına geniş bir inceleme alanı yaratabileceği düşünülmektedir. Bu düşüncenin; genelde sanatın anlamı ve işlevini sorgulayan düşünürlerin metinlerinde vurgulandığı görülen niteliklerle yakından ilişkili olduğu da gözlemlenmektedir. Max Scheler'in sanat-yaşam ayırımına nasıl yaklaştığını ele alan Ioanna Kuçuradi, düşünürün sanatçının yaptığı şeyi; sayısız olmuş ya da olabilecek olaylar arasından en önemlilerini çekip çıkararak; "başka insanların da onların anlamlarını görebilmesini sağlamak" şeklinde tanımladığını söyler (Kuçuradi 1997:9). T. Adorno'nun; azami düşünsel çaba ve disiplinden yoksun, taklit ya da "otomatik" sanat yapıtı olamayacağı yolundaki görüşlerine değinen B. Dellaloğlu, düşünürün, sanat yapıtını; "gerçekliğin iki hasım düzeyinin sentezi; nesnelerin yerleşik düzeni ve bu düzenden olası ya da olasılık dışı özgürleşme" alanı şeklinde gördüğünü ve sanat yapıtının "yerleşik gerçeklikte ezilmiş, bastırılmış olana ve susturulana söz, ton ve imge " veren bir kategori olarak ele aldığını söyler (Dellaloğlu 1995:57). Gerçekliğin "hasım" düzeylerini kavrayan, mevcut anlamlardan yeni anlamlara geçişi öngören eğretilemenin bu çok yönlü işlevini yerine getirirken salt bir araç ya da formül olmaması da çalışmanın eğretileme kategorisini ele almasında önemli bir etken olarak değerlendirilmiştir.

"Eğretilemenin , sıradan olana eklediği şey,sıradan olanın dayandığı kaynakların dışında hiçbir anlamsal kaynaktan yararlanmayan bir başarıdır. Eğretileme yapmayı öğreten

yönergeler yoktur; bir eğretileninin ne “anlama geldiği”ni ya da ne “söylediği”ni belirleyen el kitapları da yoktur; zevksiz eğretilmeyi ayırmada kullanılacak bir denektaşı da bulunmaz. Eğretileme, sanatsal başarıda bir türü ve bir dereceyi anıştırır (Bkz.: Davidson 1997:85)."

Temel kaygısı yeni biçimsel çözümlerin, yeni sanatsal imgelerin doğuşuna tanıklık etmek ve bunları düşünsel bir çerçeve içerisinde tartışmak olan bu çalışma için "şeyler dünyasının somut kabuğunu yararak içine girmeyi sağlama olanağını barındıran eğretileninin" (Genç 1990:138) yukarıda kısaca değinilen tanımlarda öne çıkan özellikleri ile yol gösterici olabileceği düşünülmektedir.



II. BÖLÜM

EĞRETİLEMENİN TEMEL NİTELİK VE İŞLEVLERİ

Plastik sanat yapıtlarına özgü nitelikleri konu edinen çalışmanın ikinci bölümünde; eğretilemenin temel nitelik ve işlevlerine değinilecek, imge ve sanatsal imge ile olan yakın ilişkisinin daha iyi anlaşılmasına katkıda bulunacak yapısal özellikleri üzerinde durulacaktır. Öncelikle dilsel bir kategori olarak ne anlama geldiğinin, yazınsal imgenin ortaya çıkışındaki işlevinin ele alınması, eğretilemenin plastik imgeler için ne derece yol gösterici bir kategori olabileceğinin sınanması için gerekli bir adım olarak görülmektedir.

II . 1 - DİLSEL BİR KATEGORİ OLARAK EĞRETİLEME

Eğretileme her şeyden önce dilsel bir kategori olarak karşımıza çıkmaktadır. Tanımını yazın ve dilbiliminde bulan eğretilemenin ; ne tür bir dilsel / düşünsel etkinlik olduğu, yazınsal yapıtlardaki önemi, nasıl oluşturulup nasıl farkına varıldığı ve başarılı örnekleri ile başarısızları arasındaki farkın nedeni üzerine çok sayıda ayrıntılı inceleme mevcuttur. Çalışmanın temel kategorisi olduğu için öncelikle dilsel ve yazınsal karşılığı incelenecek, daha sonra ortaya çıkışında etkili olan süreçlerin ayırt edici özelliklerine, nasıl algılandıklarına, ortaya konan özel bir imge türü olarak düşünsel ve duygusal açıdan ne tür sonuçlar doğurduklarına bakılacaktır. Çalışma açısından önemli olan; eğretilemenin dil ve yazındaki karşılığından çok sanatsal imgeye ulaşmadaki olanakları, yaratılma sürecinin ve algılanma biçiminin karakteristikleridir. Bu karakteristiklerin plastik yapıtlarda da geçerli olup olamayacağının sınanabilmesi için yeterli kavramsal çerçevenin kurulup kurulamayacağıdır. Bu yüzden bu bölümde, yazın dışında az sayıda incelemeye konu seçilen eğretileme hakkında yeteri kadar özelliğe yer verilirken plastik sanat

yapıtları için de geçerli olabileceği düşünülen ölçütlere; yaratma sürecine, yapının algılanmasına ve anlamsal yapısına ilişkin ölçütlere ulaşılmaya çalışılacaktır.

Dilsel bir kategori olarak eğretilmeyi konu edinen pek çok incelemede Aristoteles'in Poetika adlı eserinde geliştirdiği tanıma değinildiği göze çarpmaktadır. Günümüz araştırmacılarına yol göstermeye devam ettiği anlaşılan söz konusu metinde Aristoteles eğretilmenin niteliği ve türleri hakkında örnekler verir:

"Mecaz (metaphoria) bir sözcüğe, kendi özel anlamının dışında başka bir anlam verilmesidir. Bu da, (1) cinsin anlamının türe verilmesi, (2) türün anlamının cinse verilmesi yahut (3) bir türün anlamının bir başka türe verilmesiyle yahut da son olarak (4) bir orantıya göre olur. Birincisine örnek (1): "Gemim burada duruyor". Demirmek, durmanın bir türüdür. (2) türden cinse örnek: "Evet, binbir iyi şeyler yaptı, Odysseus. Burada da "binbir", "çok"un bir türüdür. (3) bir cinsin bir türünden bir başka türüne örnek: "Bakırla onun ruhunu [kuyudan su çekercesine] çekerek" "bükülmez bakırla keserek". Çünkü, burada su çekmeye kesmek diyor, kesmeye de çekmek diyor. Çünkü, her ikisi belli bir eksilterek almaktır [aphelein]. Orantıya göre mecaz (4): 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. Öyle ki, zaman zaman başka bir şeyin yerine konmuş olan bir şey, yerine konulanın ilgi içinde bulunduğu şeye de katılır. (+A veya +C). Örneğin, bununla anlatmak istediğimiz şudur: Kadeh (B) ile Dionysos (A) arasındaki ilgi, kalkan (D) ile Ares arasındaki (C) ilgi gibidir. O halde kadeh (B), Dionysos'un kalkanı (A+D) ve kalkan (D) Ares'in kadehidir (B+C) diyebiliriz. Yahut: 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 (Empedokles'in dediği gibi) yaşlılık (D) hayatın akşamıdır (B+C) ya da hayatın batışıdır denebilir. Bazı

mecazlarda orantılı üye için belli bir isim bulunmaz. Fakat yine de orantı mecazı kullanılabilir. Örneğin: Tohum serpmenin adı ekmektir, güneş ışınlarının serpilmesi için özel bir ad yoktur. Fakat güneş ışınlarının dağılmasının (serpilmesi) (B) güneşle (A) ilgisi, ekmenin (D) tohumla (C) ilgisi gibidir. Bundan ötürü ozan şöyle söyler: 'Güneş, Tanrı'nın yarattığı ışınları ekiyor' (D+A) (Bkz.: Aristoteles 1995:60)."

Aristoteles'ten başlayarak yazında eğretilmeyi konu edinen çalışmaları "derin ve yaygın bir alana yayılan yaklaşımlar bütünü" olarak tanımlayan Evren Erem, Platon'dan Derrida'ya uzanan bu yaklaşımları şöyle özetler; Aristoteles, Quintinialus, Platoncu gelenek, deneycilik (Thomas Hobbes'un Leviathan'ı, John Locke ve başkaları), Yeni-Klasikçilik (Özellikle Samuel Johnson), Romantikler (Özellikle Coleridge ve Shelley), Romantizm sonrası yaklaşımlar (Biçimciler, Simgeciler, I.A., Richards ve başkaları), yapısalcılık (Jacobson), yapısalcılık-sonrası (Paul de Man, Hills Miller- Yale çevresi- Derrida) (Erem 1997:63).

Aristoteles'in bir filozof olduğu için öncelikle eğretilmenin tanımıyla ilgilendiğini, eğretilmenin ne olduğu, düzenli dilden ve diğer söz sanatı araçlarından hangi noktalarda farklılaştığını sorguladığını belirten Roger Tourangeau, filozofun aynı zamanda bir estetikçi de olduğunu hatırlatarak eğretilmelerin başarılı olanlarıyla olmayanları arasındaki farkın nedenleri üzerinde de durduğunu belirtir. Yazara göre Aristoteles; uygulamaya yönelik bir filozof kimliği taşıdığından eğretilmelerin nasıl iş gördüğüne ilgi duymuş ve eğretilme nedir, eğretilmeler nasıl iş görür gibi sorularla ilgilenmiştir (Tourangeau 1997:69).

Eğretilmenin hemen her tarihsel dönemde düşünürlerin ilgisini çektiği, bu durumun konuşma ve yazın dilinin toplumsal yaşamda oynadığı etkin rol ile bağlantılı olduğu görülmektedir. Her toplum için önem taşıyan kültürel bir kaynak ve gösterge olan dil, varolan gerçekliği ifade etme yeteneği ve her türlü değişimin taşıyıcısı olma sıfatıyla insan etkinliklerinin laboratuvarı olmuştur. Gerçeklikle girilen her ilişki; karşılığını ve anlamını dilde ifade edilebildiği oranda bulurken, dil içi devinimlerin de geri dönüşlü bir tarzda gerçeklikle girilen ilişkileri etkilediği görülür. Nesnelleştirme sürecinde gösterilmiş olan her yeni gelişmenin, "adın yardımı ile bir

sonraki anda yeniden yitme tehlikesinden kurtulabileceğini" vurgulayan E. Cassirer, çocuğun bilinçli olarak kullandığı ilk adları, kör bir adamın yolunu bulmasına yardım eden bir değneğe benzeterek dilin bir bütün olarak ele alındığında "yeni bir dünyaya geçiren köprü" görevi gördüğünü belirtir (Cassirer 1997:159). Arda Denkel, adcılığın ardındaki en önemli itici gücün "'varolmak' sözcüğünün bildiğimiz anlamı çerçevesinde, tutarlı olarak, yalnızca tikel nesnelerin varolduğunun öne sürülebileceği" görüşü olduğunu savunur (Denkel 1998:160).

Dilin ad verme yoluyla anlamları tutması ve yitip gitme tehlikesinden kurtarması, bize eğretilmelerin dil içindeki önemini bir kez daha anımsatır. Çünkü eğretilmeler, sözcüklerin bilinen anlamları dışında yeni anlamlar kazanmasında en önemli araçlardan birisi olarak görülmektedir. "Anlam çevrede dolanıp durur. Eğretilme işte o anlamın dolanıp durma sürecine verilen addır" (Sarup 1995:59). Dil ile eğretilme arasındaki bu ilişki nedeniyle eğretilmelerin işlevi ile dilin işlevi arasında yer yer koşutluklar kurulduğu görülür. Dilin "gerçek doğası ve özü gereği" eğretilmelere dayandığını ileri süren E. Cassirer' e göre dil "nesneleri doğrudan doğruya betimleyemediği için, dolaylı betimleme biçimlerine, belirsiz ve iki anlamlı terimlere başvurur" (Cassirer 1997:135).

Çağımızda dilsel göstergelerin anlambilimsel etkinliklerini inceleyen araştırmacıların, yazın ve söz sanatlarında anahtar kavramlar olan eğretilme ve düzdeğişmeceyi kullandıklarına dikkat çeken Daniel Chandler, çoğul anlamın genellikle eğretilme ve düzdeğişmece kullanımıyla sağlandığını belirtir (Chandler 1999:1)

Düzdeğişmece (metonomi) de eğretilme gibi bir benzerlik kurma ilişkisi ve söz sanatıdır. Ancak eğretilmeden farklı olarak benzetme ilgeci kullanılarak yapıldığı ve farklılıktan çok benzerliklere dayandığı görülür. Eğretilmelerin belirli nitelikleri bir göstergeden bir diğerine aktarma işlevi nedeniyle "geçişlilik" özelliğine sahip olduğunu, ancak düzdeğişmecenin daha çok gerçekliği "sunmaya" yönelik bir benzetme türü olarak eğretilmeye oranla daha "doğal" bir çaba olarak algılandığını belirten D. Chandler, düzdeğişmecenin "geçişli bir nitelik ve eğretilmede olduğu gibi imgesel bir sıçrama gerektirmediğini" belirtir ve iki kategorinin karakteristik özelliklerini şöyle tanımlar ; "metafor : paradigmatik (dikey / seçici / birleştirici),

metonomi : syntagmatik – sözdizimsel (yatay / toplayıcı)" (Chandler 1999:2) . Bu karakteristikler nedeniyle bir şeyi diğeri aracılığıyla kavramanın yolu olan eğretilemenin "öncelikli işlevi anlamadır, düzdeğişmecenin ise öncelikle göndermesel bir işlevi vardır" (Erem 1997:68).

Eğretilemelerin işlevi ve dildeki önemi konusundaki araştırmalarda fikir birliği olduğu gözlenen temel özellik, çoğul anlamın yaratılmasıdır. Kurulacak benzetmenin uyandırdığı etkinin gücü ve algıda yaratacağı yenilik bu özelliğine bağlanmaktadır. "Şair, 'kırlangıç gökyüzünü bıçaklıyor' diyebilmekte ve böylelikle de kırlangıçtan bir bıçak yapabilmektedir" diyen A. Genç, eğretileme yapmanın "altta yatan örüntü dışında" hiçbir ortak özelliği olmayan nesnelerin bileşimi aracılığı ile okurun "şeyler dünyasının somut kabuğunu yararak içine girebilmesini" sağladığını belirtir (Genç 1990:138).

Eğretilemelerin en önemli yapısal özelliklerinin; farklı deneyim alanlarından çıkarılmış , temelde bağdaştırılmaz iki dizgeyi birleştirdikleri, bu dizgelerden biri aracılığıyla diğerinin o ana kadar gizli kalmış yanlarını açığa çıkardıkları kabul edilmektedir. İki farklı dizgenin benzerlik ilişkisine sokulmasının algı için uyarıcı bir etki yaptığı görülür. Eğretilemelerin çoğu zaman bizden, bir dizgeyi bütünüyle bambaşka bir alana yansıtmamızı beklediğini söyleyen Roger Tourangeau, bu yansıtmayı, eğretilemenin konusuna doğrudan uygulanan ama ikincil konuyla ilgili inançlarımıza koşut bir dizi inanç yaratarak gerçekleştirdiğimizi belirtir (Tourangeau 1997:69). Evren Erem bu süreçteki anlambilimsel hareketi Wheelwright'ın kavramsallaştırma biçimini şöyle aktarır;

" Wheelwright iki temel kavram üzerine kurmaktadır yaklaşımını: epiphor ve diaphor. Epiphor'u Aristoteles'ten ödünç alır Wheelwright: bir adın iletilmesi (epiphora). Bir sözcüğün bilinen, yaygın anlamıyla başlayan süreç, bu sözcüğün, benzer olan bir şeyle karşılaştırılması temelinde bir başka şeye uygulanmasıyla tamamlanır. Buradaki anlambilimsel "hareket" (phora), daha somut ve kuşatılmaya hazır bir imgeden daha değişik, sorunsal olan, evet, daha tuhaf olan başka bir şeye (epi) doğrudur. Diğer bir deyişle, epiphor'un temel özelliği,

görece iyi bilinen bir şeyle bir başka şey arasındaki benzerliği ifade etmesidir.

Eğretilemenin ortaya çıkardığı ikinci anlambilimsel hareket ise, diaphor'dur. Buradaki hareket (phora), yeni bir yönde bitleştirme yoluyla, yeni anlamlar üretme sürecinde belli (gerçek ya da imgesel) deneyim parçacıkları boyunca (dia) oluşur. Wheelwright, en saf diaphor'un öykünmeci olmayan müzikte ve soyut resimde bulunabileceğini ileri sürer. Öykünmeci ya da mimetik faktörün ortaya çıktığı yerde ise bir epiphor ögesi vardır, diye sürdürür kavramlarının açıklamasını (Bkz.: Erem 1997:66)."

Eğretilemelerin "benzer olmayanı (edebi jargonda tenor: diyem , anlam , eğilim) benzer olanın (vehicle : araç) terimleriyle ifade ettiğini" vurgulayan D. Chandler, benzer olan ile olmayan arasındaki mesafeyi aşip eğretilemeyi kavramamız için imgelemimizde bir sıçrama yapmak zorunda olduğumuzu belirtir. (Chandler 1999:2). Benzer şekilde Enis Batur da "her eğretilemde aynı anda benzer ve farklı olma büyü"nün yer aldığını hatırlatarak, sanatın; "yaşamın gerçekliğiyle uyuşmayan imgeleri tasarım"ladığını vurgular (Batur 1995:83) .

Eğretilemelerin işlevinin farklı dizgeleri bir araya getirirken, mevcut anlamlar arasında yeni bir ilinti kurmakla kalmadığı, bu yeni ilinti ile alışılmış kalıpları zorlayarak okuyucunun imgelemine uyardığı görülmektedir. Eğretilmeleri "düzgün dilin korkusu" olarak nitelendiren Madan Sarup, eğretilmelerin anlamın çoğalmasını sağladığını belirtir. Verili gerçekliğe ilişkin olarak yapılacak eğretilmelerin sayısına asla sınırlama getirilemeyeceğini, tek bir şeyi çepeçevre saran söz-sanatsal bir bağcık türü olması nedeniyle eğretilemenin o şeyi bambaşka bir biçimde anlamamıza yol açtığını vurgular. Eğretilmelerin "her türden ilişkiyi ayağa kaldırdığını" , bu ilişkilerin nasıl kurulacağı sorusunu gerek dinleyici gerekse okuyucu için temel bir konu haline getirdiğini hatırlatarak bir eğretilmeyi gerçekten anlamanın, "eğer mümkün olduğunca yerleşik kuralları izlemekten kaçınılırsa, en az eğretileme yapmak kadar yaratıcı bir çaba" olduğunu vurgular (Sarup 1995:59).

Eğretilmelerin işlevlerini nasıl yerine getirdiğini inceleyen R.Tourangeau, eğretilmelerin bir araya getirdiği iki konudan birisiyle ilgili inançlarımızı, diğer konu ile ilgili olan, ancak iki konunun çakışmazlıkları nedeniyle engellenmiş olan koşut inançları oluşturmada model olarak kullandığımızı belirterek Antik Çağ düşünürlerinden Plautus'un iyi bilinen "insan kurttur" eğretilmesini örnek alarak konuyu irdeler;

"Hemen bütün konulara, birden fazla açıdan bakılabilir; seçilen açı da eğretilmenin okunmasını etkiler. Çoğu zaman eğretilmenin iki konusunu iki alana gönderme yapmaları açısından görürüz. "İnsan kurttur"u yorumlarken, insanları başka insanlarla ilişkileri açısından, kurtları da başka hayvanlarla ilişkileri açısından düşünürüz. "İnsan kurttur", bir fizyoloji ders kitabında önde gelen köpek türlerini ve insanların bedensel dayanıklılığını belirtmek üzere kullanılabilir; yabancılaşıma üzerine bir tartışmada da aynı söz, insanların temelde yalnız dolaşan yaratıklar olduğunu belirtmek amacıyla kullanılmış olabilir.

Kurtlarla ilgili inançlarımızdan bir kısmını seçtikten sonra, bunları insanlarla ilgili koşut bir inançlar paketi oluşturmak üzere kullanırız. Kurtların niteliklerini hemen insan kavramına aşılabilirsek, işimiz kolay olurdu, ama kavramlarımız, çoğu zaman buna karşı direnir. İkincil konuyla ilgili inançlarımızı, alıcıya uyarlayabilmek için çoğu zaman dönüşüme uğratmak zorunda kalırız.

Dönüştürmede kullanılan birkaç yöntem vardır. Bazen ikincil konunun bir özelliğini "genişletebiliriz"; konunun anlamı açısından geçersiz ya da tutarsız olan ayrıntıları atar, geriye soyut, iskelet biçiminde bir özelliği bırakırız. Kurtların yiyecek bulmak için sürekli avlandıklarını görürsek, yiyecek kavramını bir yana bırakabiliriz- bu, insanların toplumsal ilişkileri açısından geçerli bir özellik değildir- ve somut "avlanma" fikrinin yerine daha soyut olan "peşinden koşma" fikrini koyarız. İskelet niteliğindeki bu özellik, insana uygulanabilir. Eğretilmenin düşündürdüğüne göre insanlar, sürekli bir şeyin peşinde

koşarlar. Çoğu zaman bu aşamada kalmayız; bu soyut yapıyı, insana uygun düşen ve eğretilmeyi okuyuşumuzla tutarlı olan ayrıntılarla doldurmaya çalışırız. Örneğin, insanların sürekli çıkar peşinde koştuklarını çıkarımlarız, çünkü çıkar da, soyut bir düzeyde, yiyeceğe benzer; çünkü eğretilmenin havasıyla tutarlıdır. "Yiyecek için avlanma" ve "çıkâr peşinde koşma" özelliklerini birbirine benzer özellikler olarak görürüz, çünkü bunlarda ortak olarak bulunan bir soyut yapı oluşturmuşuzdur.

Bazen de, özelliklerin kendilerinden çok, bu özelliklerin yol açtığı sorunlar açısından ortak olan bir soyut yapı oluştururuz. Kurtlar avlarını yutarlar; insanlar, genelde rakiplerini yutmasalar da onları rekabet alanından silmeye girişirler. Bir şeyi yutmak, birini iş yaşamından çıkarıp atmaya benzetilebilir, çünkü ikisinin de sonuçları aynıdır-kurbanlar açısından, bu hiç de hoş bir durum değildir, onları rekabet alanından silip atar. Yutmanın getirdiği sonuçları genişleterek insanlara uygularız (Bkz.:Tourangeau 1997:14-35)."

Max Black'in de benzer bir görüşü; "bir eğretilmeyi, ana konu hakkında, ikincil konuyla ilgili inançlar dizisine koşut bir inançlar dizisi oluşturarak" yorumladığımızı savunduğunu belirten E. Erem, Black'e göre eğretilmenin yorumlanmasında iki konunun birbiriyle "etkileşim"e girdiğini, ikincil konuyla ilgili olarak birincil konuya uyacak bir inanç dizgesi yaratıldıkça, ikincil konunun, birincil konunun bazı özelliklerini öne çıkarıp, bazılarını bastırdığını belirtir (Erem 1997:65).

Eğretilmelerin tanınması aşamasında da düzdeğişmece ile arasındaki farklılık dikkat çekmektedir. Düzdeğişmecelerle karşılaştırıldığında eğretilmeler hakkında çok şey öğrenebileceğimizi ileri süren Donald Davidson, eğretilmenin "bizi hafifçe dürterek dikkat etmeye götürdüğü şeyi düzdeğişmecenin açık açık söylediğini" savunur (Davidson 1997:85). Bir eğretilmenin söz sanatı olarak olanakları ve sanatsal imgenin taşıdığı niteliklere ulaşmadaki başarısı açısından düzdeğişmece ile farkı sıkça belirtilmiştir. Söz konusu farkın ortaya çıkışında, diğer bir deyişle eğretilmenin tanınmasında; genellikle düz, sözcüğü sözcüğüne okumanın sonuç

vermemesi, anlamı belirsiz ya da eksiz bırakması ilk belirtiler olarak kabul edilmektedir.

Bir eğretilmeyi daha iyi ya da daha kötü kılacak pek çok şeyin mevcut olduğunu yazan R.Tourangeau "canlı eğretilmeleri ölü eğretilmelere, tartımlıları düzlere, yepyeni koşutlukları köhnemişlere yeğlediğimizi" belirtir. Algılayan kişinin tercihlerinin de önemli olduğu bu aşamada yazara göre kimileri birincil ya da ikincil konusunu gözlerinde canlandırabilecekleri eğretilmeleri yeğlerken; bazıları da eğretilmelerin nasıl söze döküldüğüne bakar. "Bazıları görünüşten, bazıları sestten, bazıları da bunların ikisinden birden hoşlanır" (Tourangeau 1997:69).

Eğretilemenin diyalektik nitelikte oluşunun, onun kendi sanatsal değerinin yalnızca nesnel benzeşmeden gelişine değil, ama o benzeşmenin temelinde yatan düşünsel-coşkusal anlamdan gelişine de bağlı olduğunu vurgulayan M. Kagan da, bir eğretilemenin; benzeştirme ve eğretilme yoluyla aralarında bir bağıntı kurduğu nesneler birbirinin ne denli uzağına düşüyorsa, o denli çarpıcı ve coşkusal etki yapacağını belirtir (Kagan 1993:251).

Eğretileme yoluyla yaratılacak etkinin bir başka niteliği olan süreklilik üzerinde duran Madan Sarup, "her yerde ve her zaman bulunan" eğretilmelerin "asla şifresi çözüldü diye bir kenara atılamayacağını" söyler (Sarup 1995:59).

II . 2 - KAPSAYICI BİR KATEGORİ OLARAK EĞRETİLEME

Eğretilemenin dil ya da sanatsal imgelerle sınırlı bir alanda değil, yaşamın diğer alanlarında da etkili olduğunu öne süren görüşlerin düşünsel çerçevesini genel olarak sanat etkinliğinin kapsayıcı bir kategori olarak ele alındığı yaklaşımlarda bulduğu söylenebilir. Yaşam ile sanatın sınırlarını sorgulayan pek çok düşünürün konuyla ilgili ayrıntılı çözümler geliştirdikleri göze çarpar. B.Croce'ye göre, sanatın sağladığı tasarımın, bütünü kuşattığını ve evrenin yansısını içinde taşıdığını belirten Umberto Eco; "Onda, her şey, bütünün yaşamının kalp atışıdır ve bütün de her şeyin yaşamındadır; basit bir sanatsal tasarım, aynı zamanda hem kendisidir ve hem de evrendir" görüşünü aktararak; Croce için; bireysel bir biçimin içinde bir evren ve evren olarak bireysel bir biçimin yer aldığını, şairin deyişlerinin her birinde, imgeleminden doğan yaratıkların her birinde, insanın tüm yazgısının,

gelişmekten geri kalmayan gerçekliğin tüm dramasının yer aldığını söyler (Eco 1992:40)

Sanata ilişkin bu tür kapsayıcı yaklaşımlara koşturarak; eğretilmeyi dilsel bir kategori olmakla sınırlı görmeyen, varlığını ve etkisini gerçeklikle aramızdaki ilişkilerin bütününde saptamaya çalışan görüşler geliştirilmiştir. Çalışma açısından; sanatsal imgenin özgül nitelikleri ile bağları araştırılan eğretilmenin bu biçimde yorumlandığı görüşler önemli görülmekte, eğretilmenin daha geniş bir alanda etkili olmasının nedenleri, işleyiş biçimi ve önemi hakkında yeni veriler sağlayabileceği düşünülmektedir.

Eğretilmeyi şiir sanatı ile sınırlı gören tanım çerçevesinin, köklerini antik çağ düşünürlerinde bulduğu görülür .Poetika'da eğretilme yapmanın öğretilmeyeceğini, bunun bir yetenek sorunu olduğunu savunan Aristoteles'e göre dil formları ile varlık formları arasında bir karşılıklık vardır (Tunalı 1976: 199). Günümüzde bu tanım çerçevesinin genişlediğini gösteren, eğretilmeyi etkin bir dönüştürme süreci olarak ele alan yaklaşımlar geliştirilmiştir. Bu yaklaşımların en önemli temsilcilerinden George Lakoff ve Mark Johnson'a 'a göre eğretilme; "entelektüel bir soyutlama ya da teori değil en derin anlamıyla kavrayışın bilgisidir" (Lakoff 1980:209). "Gerçeği sezdireni, sezdirmekten de öteye geçip onu somutlaştıran, elle tutulur ölçüde cisimleştiren" (Yücel 1997:245) eğretilme; "anlamı yönlendiren ve yoğunlaştırarak yeni anlamlar üreten" (Coward 1985:175) bir etkinlik şeklinde tanımlanabilmektedir. Eğretilmelerin yalnızca şiir ya da yazın eleştirisiyle ilintili olmadıklarını, konuşma mecazları hiç olmadıklarını özellikle vurgulayan M. Sarup eğretilmeleri "birçok söylem türünü yapılandıran ve şeylerin hangi biçimde kavranacağını geniş ölçüde etkileyen anlatım yollarından birisi" olarak ele alır (Sarup 1995:59). Eğretilme hem gerçekliğin yeniden üretim biçimi olarak (Çetinkaya 1993:93) hem de imgesel düşüncenin biçimlendirme aracı olarak (Kagan 1993:251) tanımlanır. Bu yaklaşımları destekler şekilde Ricoeur da "eğretilmeli gerçek" kavramını geliştirmiştir. Bu yaklaşımlardan George Lakoff ve Mark Johnson'un geliştirdikleri bütüncü görüşe ve Ricoeur'un "eğretilmeli gerçek" kavramına kısaca değinilecektir

G. Lakoff ve M. Johnson *Metaphors We Live By* (Yaşamamızı Yönlendiren Eğretilmeler) adlı kitaplarında, eğretilemenin "günlük dildeki bir süs ya da parazit değil kavrayış gücümüzün temeli " olarak yaşamda, düşüncede ve eylemde yaygın olarak bulunduğu savını çarpıcı bir biçimde şekillendirirler (Lakoff 1980:239). G. Lakoff ve M. Johnson'ın yaklaşımını ana hatlarıyla özetlemenin, eğretilemenin dille, gerçekte, gerçeklikle, düşünceyle kurduğu çok katmanlı ilişkiler örgüsünü anlamakta yararlı olabileceğini belirten E. Erem, G. Lakoff ve M. Johnson'ın en önemli savlarından birinin; eğretilemenin yalnızca dile ait bir şey olarak kabul edilemeyeceği, düşünce sürecinin büyük oranda eğretilmeli olduğu savı olduğunu söyler.

"Bu, (insanın) anlam dizgesinin eğretilmeli olarak kurulduğu ve tanımlandığı anlamına gelir. Eğretileme, insanın anlam dizgesi içinde zaten bulunduğundan, eğretileme dilbilimsel bir ifade olarak görülebilir. Bu çerçevede Lakoff ve Johnson, eğretilmeyi eğretilmeli kavram olarak kullanırlar. Bu noktada, bence, eğretilmeli ifadelerin eğretilmeli kavramlarla karşılıklı olarak kurdukları dizgeli ilişkiye dikkat etmek gerekir. Lakoff ve Johnson, günlük dildeki eğretilmeli ifadelerin, kavramların eğretilmeli doğasını görmemizi sağlayabileceğini, "zaman paradır" eğretilmeli kavramının günlük dile yansıyan örnekleriyle gösterir:

Gevezelere karşı zamanını korumalısın

Sana verecek zamanım yok

Bu kitabı okumak için ne kadar zaman harcadın?

Sorma, zaman akıp gidiyor

Maça gitmek zaman kaybı, başka bir şey değil.

Örnekler çoğaltılabilir. Önemli olan zamanın, kendisi gibi

sınırlı bir kaynak olan parayla kurduğu ilişkide (Lakoff ve

Johnson bu ilişkiye "altulamla" / "subcategorization" adını

verir) ekinel ve tarihsel belirleyicilerin işlevini unutmadan,

"zaman paradır" eğretilmeli kavramını ve genel olarak

eğretilmeli kavramın altulamlamaya dayanan tek bir dizgeye

biçim verdiğini görebilmektir (Bkz.: Erem 1997:67)."

G. Lakoff ve M. Johnson'ın eğretilmelerin toplumsal temelleri yanında fiziksel temellerinin de bulunabileceğini göstermelerinin önemini vurgulayan E. Erem, yazarların daha da ileri giderek; kimi durumlarda fiziksel temellerle toplumsal temellerin birbirinden koparılamayacağını, fiziksel temellere daha fazla dayandığı sanılan kimi yönelmeli eğretilmelerin ekin sel belirleyicilerinin gözden kaçırılmaması gerektiğini savunduklarını söyler. Yukarı/aşağı ikiliğine dayandırılan bazı eğretilmelerde, egemen değerlerle ayrık s ı değerlerin bu (fiziksel) yönelmelere, eğretilmeye dönüşme sürecinde çok farklı işlevler (anlamlar) yükleyeceğini , G. Lakoff ve M. Johnson'un, bunu örneklerken kilisenin değerleriyle egemen değerleri karşılaştırdıklarını belirtir;

" Egemen değerler dizgesi içinde daha fazla ve daha büyük olan daha iyi iken, dinsel değerler içinde daha az ve daha küçük olan daha iyi'dir; elbette burada, sahip olunacak şeyin dünyevi olma anlamındaki maddiliğini unutmamak gerekir. Aslında değer in yüksek oluşu, egemen değerler dizgesinde ve dinsel değerler dizgesinde ortaktır. Farklılaşma, değer in tanımında ortaya çıkar. Gelecek daha iyi olacak beklentisinde de benzer bir ortaklığı gözlemleyebiliriz; birinde tinsel olarak yukarı doğru yönelme varken, diğ erinde maddesel olarak yukarı doğru yönelme durumu vardır. Farklı değer dizgelerine sahip olsalar da, eğretilmeye dönüşme sürecinde, farklı işlevler yükledikleri fiziksel yönelmelerdeki ortaklık nedeniyle iki ayrı dünya (?) birleşir (Bkz.: Erem 1997:67)."

Lakoff ve Johnson'un eğretilmeyle düzdeğişmece arasındaki farkı belirlerken, önemli bir noktayı vurguladıklarını belirten Erem; buna göre kavramsal dizgemizin çoğunlukla eğretilmeli olarak yapılanmış olduğunu ve pek çok kavramın kısmen diğ er kavramlar aracılığıyla anlaşıldığını söyler. Düzdeğişmeceli kavramlar ise, deneyimiz içinde yer alan iki fiziksel varlık ya da bir fiziksel varlık ile fiziksel bir varlık olarak kavramsallaştırılmış (eğretilmeli) bir şey arasındaki bağılılaşım lardan ortaya çıkar (Erem 1997:63-68).

Eğretileninin kapsayıcı bir kategori olarak anlamın söz konusu olduğu her alanda önemli işlevleri olduğu görülmektedir. Dil ve düşünce süreçlerine nüfuz ettiği gözlenen eğretilmelerin , alışılmış, kanıksanmış pek çok anlam bütünlüğünün gerçekte ne denli karmaşık anlamsal geçişlerle ortaya çıktığını gösterme yeteneği dikkat çeker. Toplum kuramlarının yaratıcı ve imgelemsel zenginliklerinin, bu kuramların ne ölçüde eğretilme kullandıkları ile ilintili olduğunu düşünen M. Sarup "Parsons toplumu biyolojik bir organizasyona benzetir; Marx birer inşaat terimi olan altyapı ve üstyapı eğretilmelerini vs. kullanır" der. Yazar, Michel Foucault ve L.Althusser'in de bol bol eğretilme kullandığını belirtir (Sarup 1995:61).

Gerçekliğin kavranışı ve sunuluşu ile eğretilmeler arasında kapsayıcı ilişki kuran düşünürlerden birisi olan Ricoeur'e göre gerçeklerin eğretilme tarafından yeniden özgülendiklerini aktaran E.Erem, yazara göre böylesi bir özgüllemenin, aynı zamanda yanlış bir özgülleme olduğunu söyler. " Ricoeur, kurgunun yeniden-betimlemeyle birleşmesi açıklığa kavuşturuluncaya kadar poetik işlev ile retorik işlevin birbirlerinden ayıramayacağını vurgular". Ricoeur'ün "eğretilmeli gerçek" kavramını, poetik dilin yeniden- betimleyici gücüne ait "gerçekçi" amacı belirtmek için kullandığını söyler:

"Van Leeuwen'in de vurguladığı gibi Ricoeur, "eğretilmeli gerçek" kavramına varmak için bire bir anlam ile eğretilmeli anlam arasındaki gerilime işaret ederek bu çerçevede tanımladığı gerilimi kendi modeli içinde ulamlaştırır. Bu anlamda "eğretilmeli gerçek" kavramı, Ricoeur'ün oluşturduğu kavramlar dizisi içinde bir zirvedir. Klemm, Ricoeur'un modeli içindeki kademeli süreci şöyle betimler: Anlamın bire bir düzeyinin yıkılışı ve buradan olumlu sürece geçiş, yani eğretilmeli anlamın bire bir anlamın üzerine "bükülen" bir yorumla birlikte ortaya çıkışı; anlamsız olanın anlamsızlaşması; ikinci aşamada, eğretilmenin kendisinden uzaklaştırdığı ilk anlam, eğretilmenin kendisiyle birlikte kurduğu ikinci anlamın yanında anlamsızlaşır (Bkz.: Erem 1977:255)."

Son derece karmaşık anlam demetleri arasında iş gören eğretilmelerin; yapıları gereği, konu edindikleri yapıların anlamsal gizlerini açığa vururken yenilerini kurdukları görülür. Donald Freeman'ın örnek verdiği "müzik şiirin ikiz kardeşidir" eğretilmesinde olduğu gibi iki farklı anlam kümesi arasında "malzeme farkı dışında eşbiçimli parçalar bulunduğu" fikri ile zengin bir anlamlandırma alanına açıldığımız görülür (Freeman 1998:23). Yalnızca dil ile sınırlanmadan kapsayıcı bir kategori olarak ele alındığında eğretilmelerin hiçbir zaman tüketilemeyeceği, tam olarak anlaşılıp tanımlanamayacağı sıkça ifade edilmiştir. R. Tourangeau bir eğretilme yorumlandıktan sonra o eğretilmenin konularının "eşbiçimli ağılardaki düğümler gibi" görüldüğünü (Tourangeau 1997:69) vurgular. Donald Kuspit eğretilmelerin iletişim için tasarlanmadıklarını, harekete geçirdikleri karmaşık anlama ulaşmaktan çok onu karanlıkta bıraktığını, diğer bir deyişle "ümit verip boşa çıkartmak" gibi bir işlev gördüklerini savunur:

"Bir sonuç olarak eğretilmelerin yorumu tehlikelerle dolu olabilir. Yanlış kategorinin uygulanması ya da doğru kategorilerin yanlış kullanılması tamamen yanlış yorumlara yol açabilir. Tıpkı rüyaların yorumu gibi eğretilmelerin yorumu da güçtür ve ciddi hatalara duyarlıdır. Ama rüyaların ya da eğretilmelerin mükemmel bir yorumu var mıdır? (Bkz.: Kuspit 1986:109)."

III . BÖLÜM

EĞRETİLEMENİN FARKLI DİSİPLİNLERDEKİ YERİ VE ÖNEMİ

Günümüzde hem farklı sanat dallarına ait hem de sosyoloji, dilbilim, felsefe vb. gibi farklı disiplinlere ait kategorilerin sanat araştırmalarında yaygın ve etkili bir tarzda kullanıldığı görülmektedir. Plastik sanatlarda kavramsal, sembolik, göstergesel vb. niteliklerin araştırılması, farklı değerlendirme ölçütlerine ulaşma açısından olumlu karşılanmaktadır.

Eğretileme örneklerinin derlendiği ansiklopedik sözlük çalışmalarının gerek sayısal gerekse kapsam açısından zengin olmasının, eğretileninin oldukça geniş bir alana yayılmasından kaynaklandığı, bu gerçeğin eğretileninin disiplinlerarası duruşu ve geçirgenliği ile bağlantılı olduğu belirtilmektedir:

"Kimi durumlarda eğretileninin bu çok yönlü yapısı, A disiplininin kopup B disiplinine geçişini tanımlarken, C disiplinini de devreye sokabilmektedir. Kimi durumlarda A disipliniyle B disiplini arasında eğretilmeye dayalı ortak noktayı/ ayrımı bulma çabası, eğretilmeyi tanımlamada hangi disipline yakın durduğumuza doğrudan ve çok güçlü bir biçimde bağlı olduğundan iyiden iyiye çetrefilleşebiliyor. Ya da Davidson'ın belirttiği gibi, eğretilmeye yönelik bir yaklaşım, farklı disiplinlerden düşünürleri, yazarları, bilim adamlarını bir noktada buluşturabiliyor (Bkz.: Erem 1997: 68)."

III. 1- FELSEFE

Poetika ve Söylev adlı yapıtlarında eğretilmeyi ayrıntılı olarak ele alan Aristoteles'in tasarımına göre, eğretilmenin ;başka türde olan bir şeyin adına başvurmak; bir ada ait bir nesnenin bir başkasına geçirilmesi olduğunu belirten E. Erem (1997:70), Aristoteles'in "eğretilmeyi mantığın bir tür evladı olarak" ele aldığını söyler. Düşünce tarihinde bir geleneğin başlangıcını oluşturmuş olan düşünürün bu kapsamda eğretilmenin çeşitli tiplerini örneklerle sınıflandırmayı denediğini , bu geleneğin izlerinin gözlemlenebileceğini hatırlatan yazar, eğretilmenin en önemli felsefi görünümünün eğretilmenin bilişsel içeriğiyle ilgili sorunda ortaya çıktığına dikkat çekerek şöyle devam eder;

" Anlamanın ve bilginin doğasıyla ilgili farklı varsayımlara dayanan çözümler, geniş bir alana yayılmaktadır; eğretilmenin bütünüyle reddedilmesinden, bütün söylemlerin ve düşüncenin temel koşulu olarak kabul edilmesine kadar açılan bir yelpaze. Eğretilmenin devre dışı bırakılmasıyla anlamanın sabit bir ölçütünün yerleştirilebileceğine inanılmıştır ilk uçta. Bu çerçevede, anlamlılığın ortaya çıkabileceği ifadelerin hangi kurallar bütününden oluştuğuna bakarken, Carnap'ın eğretilmeli ifadeleri nasıl kuraldışılığa ittiğini hatırlayabiliriz. Birinci uçta toplanabilecek bu yaklaşıma göre, bilimsel düşünmeyle duygusal düşünme ikiliğinde, eğretilme ağırlıkla ikincisinde odaklanmalıdır. Mantıksal olguculuğa ve analitik felsefeye bu çerçevede bakılabilir. İkinci uçta ise eğretilmenin, dünyanın katıksız tanımının ötesine geçebilme işlevi vurgulanır. Bu uçta da, bir kalemde Wittgenstein anılabilir (Bkz.: Erem 1997:70)."

Felsefeciler arasında eğretilmeyi önemli bir kategori olarak kullanmış olan Friedrich W. Nietzsche, felsefenin Platon'dan bu yana, dilin temelde eğretilmeye dayalı bir yapısı olduğu gerçeğini bile bile bastırdığını savunmuştur. "Felsefe eğretilmeleri kullanmış, gelin görün ki bu gerçeği gizlemiştir" (Sarup 1995:57). F. Nietzsche'nin felsefesinde eğretilme ilkesinin merkezi önemini, onun eğretilmeli dilini anlamada önemli bir anahtar olarak tanımlayan E. Erem , düşünür için anlamanın şiirsel olduğunu, eğretilmeden ayrı gerçek bir bilmenin olmadığını ve Nietzsche'nin

kullandığı eğretilmelerin O'nun " düşüncesinin kalbi ve tözü olduğunu" vurgular (Erem 1997:63).

F. Nietzsche'nin eğretilmelerin oluşumunu insanın beti [figure] kurma dürtüsüne duyduğu yakınlıkla betimlediğini söyleyen M. Sarup, düşünöre göre her düşüncenin, eşdeğer olmayanın eşdeğer kılınmasıyla ortaya çıktığını söyler.

"Eğretilme birbirinden ayrı şeyler arasında özdeşlik kurmak demektir: "Öyleyse doğru nedir? Sürekli devinen eğretilmeler, düzdeğişmeceler, insanbiçimler ordusu; doğru, doğruların yanılısama olduğunu unutanların yanılısamasıdır. .. dikkatleri dağıtan bozuk paralar gibi. Şimdi onlar artık bozuk para dahi değiller; yalnızca metal onlar (Bkz.:Sarup 1995:57)."

Yazara göre F. Nietzsche'den sonra Jacques Derrida, bütün dilin köküne kadar eğretilmeli olduğunu, dilin benzetme [trope] ve betilerle çalıştığını özellikle vurgulamıştır. "Herhangi bir dilin sözcüğü sözcüğüne standart yazınsal anlamda olduğuna inanmak yanılığdan öte bir şey değildir" (Sarup 1995:58) .John Zerzan da, J. Derrida'nın, dilin esas olarak metaforik bir yapıya sahip olduğu; bu nedenle de, gerçekliği hiçbir zaman doğrudan kucaklayamayacağı konusunda ısrarlı olduğunu ve bunun da, F. Nietzsche'den kaynaklanan ve son çözümlemede felsefe ile yazın arasındaki ayrımları aşındıran bir görüş olduğunu savunur (Argın 1999: 33).

Yazın ile felsefe arasındaki ilişkiyi ele alan birçok düşünürün, eğretilmenin felsefe tarihine yayılmış yorumlarına özel bir ilgi gösterdikleri dikkat çekmektedir. Kimi düşünürlerin eğretilmeyi bilişsel söylemi zorlayan bir unsur olarak değerlendirdikleri , ancak pek çok düşünürün felsefe ile yazınsal değerler arasındaki kaçınılmaz bağın altını önemle çizdikleri görülmektedir. Paul de Man'ın " bütün felsefe simgelemeye dayanacak bir noktaya kadar yazınsal olmaya yargılıdır ve bütün yazın bir dereceye kadar felsefidir" (Erem 1997:63) savını paylaştan yaklaşımlar için eğretilme, kaçınılmaz olarak felsefi etkinliğin en etkin kategorilerinden birisi haline gelmektedir .

III. 2- RUHBİLİM - RUHÇÖZÜM

Gaston Bachelard'ın deyişiyle ruhçözümcü, "imgenin varlıksal incelemesini bir yana bırakıp, bir insanın tarihini kazmaya başlar" (Bachelard 1996:21). Ruhçözüme göre kişilik; bireyin "içgüdüsel feragatini ve gerçeklik ilkesine uyarlanmasını sağlayan sayısız rasyonalizasyonları bir arada tutan en kuşatıcı rasyonalizasyondur" (Adorno 1998:66).

Ruhbilimcilerin, eğretilmeye iki nedenle yaklaştıklarını belirten Roger Tourangeau (1997:69); birinci nedenin dille ilgili olduğunu söyler. "Kendi başına çok merkezi ağırlıkta bir süreç olduğundan, gene çok başka ruhsal süreçlerde anıştırıldığından dil, ruhbilimcileri ister istemez ilgilendirmiştir". Ayrıca eğretilmenin, her türlü ruhbilimsel dil kuramı için çok önemli bir deney konusu oluşturduğunu, ruhbilim kuramcılarının dilbilimcilerin kuramlarından büyük ölçüde yararlandığını hatırlatan yazara göre ruhbilim kuramları, büyük ölçüde düz dille sınırlı kalmışlardır. Kuramcılar açısından, çalışma alanlarının eğretilmeleri ve düz olmayan başka dil kullanımlarını da kapsayacak ölçüde genişletilmesinin başlı başına bir sorun oluşturduğunu vurgular. R.Tourangeau, ruhbilimcilerin eğretilmeye yaklaşımlarının ikinci nedeninin, eğretilmelerin bilişsel yapıyla ilgili olarak çok şeyi açığa çıkarma umudu sunması olduğunu söyler. Eğretilmeyi irdelemenin, fikirlerimizin nasıl düzenlendiği, bir fikrin öbürüyle nasıl bağlantılandırıldığı hakkında bir şeyleri açığa kavuşturacağı neredeyse kesin gibidir diyen yazar eğretilmenin şu anda ruhbilimde çok gözde bir konu olmasının, benzerliğin çok ilgi uyandıran bir konu olmasından kaynaklandığını belirtir; "bunlardan birini anlamanın, öbürünün anlaşılmasına yarar getireceği yolunda yaygın bir inanç vardır". Ruhbilimcilerin eğretilmeyi dilsel bir sorun olarak gördüklerini ve en çok eğretilmeleri nasıl tanıdığımız sorunuyla uğraştıklarını altını çizer;

"Düz anlatımlı dilin kavranması birincil önemdeyse, düz anlatımlı olmayan dilin kavranması sırasında ikincil bir süreç devreye giriyor demektir. Bu ikincil süreci başlatan ne olabilir? Tanıma sorunu, Aristoteles'in tanımlama sorununa yakın akrabaymış gibi görünüyor. Eğretilmenin tanınmasını başlatabilecek her türlü tanı belirtisi, bir

tanıma temel oluşturabilecek demektir. Öbür öbekteki ruhbilimciler, eğretilmeyi bilişsel bir sorun olarak gören ruhbilimcilerse, dikkatlerini eğretilmeleri yorumlama sürecine odaklamışlardır. Değişmeceli dilin araya girmesini ne yolla fark edersek edelim, bu ruhbilimciler, bir kez tanımladıktan sonra değişmeceli dille nasıl başa çıktığımızı soruyorlar. Bu ruhbilimciler açısından, Aristoteles'in eğretilmelerin nasıl iş gördüğüyle ilgili sorusu anahtar niteliktedir (Bkz.:Tourangeau 1997:69)."

R. Tourangeau'nun saptamalarını anarak ruhbilimciler ve ruhçözümcülerin eğretilmeyle iki nedenle ilgilenmiş olduklarını tekrarlayan E. Erem de (1997:63); ilk nedenin, temel bir ruhsal süreç olması nedeniyle, ruhbilimcilerin dile duydukları ilgiyle bağlantılı olduğunu söyler. İkinci nedenin ise, eğretilmenin bilişsel yapı hakkında pek çok şeyi (düşüncelerimiz nasıl düzenlenmektedir, bir düşünce diğerine nasıl ilişkilenebilir) ortaya çıkarması olduğunun altını bir kez daha çizerek şöyle devam eder;

"Swanson da eğretilmeyi, deneme- yanılma yönteminden doğan çocuk oyunlarında eğretilmeye başvurma (örneğin, tabağı şapka olarak kullanmak) karmaşık nedenlerini göz önüne alarak inceler. Eğretilmeli eylem, hem gerçeğe benzemesinden, hem hatanın ortaya konmasından oluşur. Eğretilmenin gücünü arttıran, bile bile yanlış başvurma özelliğinin nedenleri, bu yanlışın altında yatan bir başka gerçeği hissettirmesiyle ilişkilendirildiği ölçüde anlaşılabilir. Paivio ise, Swanson'a göre daha kuşatıcı bir yaklaşımla, eğretilmeyle ilişkili ruhbilimsel sorunları iletişim çerçevesinde irdeler. Benzerlik, ilişki, bütünleme gibi kavramların, eğretilmenin tanımlanmasındaki işlevlerine işaret eder. Eğretilmeye ruhbilim disiplini çerçevesinde yaklaşan kuramları incelerken, alımlama deneyimini, imgelemi, soyutlamayı, ayırt edici kavramlar olarak kullanır (Bkz.: Erem 1997:63)."

Ruhbilimde ekolojik/ realist yaklaşıma göre eğretilmelerin dünyada algısal bilginin yankılanması sürecinden kaynaklandığını kabul ettiğimizi belirten Cathy H.

Dent-Read ve Agnes Szokolszky (1999:1), eğretilmelerin bir tür şeyin başka bir tür şeyin rehberliği altında, aktif, özel bir dönüştürmeyi içerdiğini söyleyerek, eğretilmelerin türler arasında yapısal ya da dinamik özelliklerin araştırılması ve kullanımını gerektiren, algısal olarak yönlendirilmiş uyarılama eyleminin bir türü olarak belirlendiğini söyler. Eğretilmenin rolü ve kaynağı konusunda benzer bir saptamada bulunan Arthur Koestler de Yaratma Edimi adlı makalesinde, bilim adamının daha önce hiç kimsenin fark etmediği bir benzerliği yakalamasıyla şairin özgün bir eğretilme ya da düzdeğişmeceyi keşfetmesi arasındaki yakın ilişkiden söz ettikten sonra, "her iki durumda da benzerliğin ortaya çıkarılması bilinçaltı süreçlerin aracılığına dayanır" der (Koestler 1997:47).

Ruhbilim ve ruhçözümün kurucuları ve önemli temsilcilerinin metinlerinde eğretilmeye özel bir önem verildiği göze çarpmaktadır. Sigmund Freud ve. Jung'un ruhçözümlemelerinde eğretilmenin "psişik süreçlerin gizlenmesi ve değiştirilmesi açısından, simge ile olan yakın ilişkisi nedeniyle kapsamlı bir içeriğe sahip olduğunu" görürüz (Genç 1990:144). Jung'a göre insanın ortaklaşa bilinç dışında "arketip" diye adlandırdığı ortak simgeler vardır. Bu simgeleri herhangi bir mitte veya dini simgelerde, aynı zamanda edebiyatta, aynı zamanda sinir hastalarının düşlerinde görebiliriz (Belge1997:229).

Bilinçdışının dil gibi yapılaştığını söyleyen Jacques Lacan; "öznenin kuruluşu açısından belirleyici olan etkilerden biri" olan (Lacan 1994:50) eğretilmeyi şöyle tanımlamaktadır;

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

J. Lacan'a göre, göstergebilimin saptadığı anlamlama sürecine ilişkin kimi mekanizmalar (metafor, metonimi) ile özellikle rüyalarda saptanan bilinçdışının mekanizmaları (yoğunlaşma, yerdeğiştirme) arasında yapısal bir benzerlik olduğunu söyleyen Mahmut Mutman (1997:7)., önemli bir nokta olarak; J. Lacan için, anlamlama sürecinin, gösterilenlerinden radikal olarak ayrı, gösterenlerden oluşan bir zincir olduğunu vurgular. Yazar, J. Lacan'da anlamın, dilbilimde olduğu gibi

gösteren ile gösterilenin birliğinde değil, bir gösterenin bir diğer gösteren ile buluşma noktasında oluşan ve sonul olarak sabitlenemeyen bir ilişki olduğunu söyler.

William Richardson'ın, J. Lacan'ın kuramını açıklayarak başladığı "The Mirror Inside: The Problem of the Self" başlıklı yazısına değinen Ünal Nalbantoğlu, yazarın; J. Lacan'ın S. Freud'u yeniden yorumlayışını, öznellik ve dil arasındaki ilişkiyi, dilin birleştirme (metonomi) ve ayırma / eleme (metafor) akslarında işleyişine dair açıklamalarını ele aldığını söyler. W. Richardson'un Lacancı kuramın dil konusundaki vurgusunu özellikle önemli görür;

"Lacan; ben ve bilinçdışını linguistik yapılara göndermede bulunarak açıklar. "Ben" ilk olarak aynadaki görüntüyle birlikte keşfedilir ama, bir imaj dolayımıyla gerçekleşmesi anlamında, hep bir dışarıdalık ve ötekilik/ başkalık durumu da içeren karmaşık, yabancılaştırmış bir ben'lik keşfidir bu. Çocuk-benin yabancılaştırma dolanımıyla ben yolculuğu onun dil dünyasına adım atışıyla yeni bir anlam kazanır. Dil ve konuşmayla birlikte, çocuk, babanın kurallı dünyasıyla, Sembolik Düzen'le, Kültür'le tanışmıştır artık: Dilin yasası toplumun yasasıdır. Bu, toplumun/ babanın "hayır"da diyen otoritesinin yasasıdır, ve ben bu yasadan önce varolduğuna inandığı anneyle/ ötekiyle (hayali) bütünlüğe duyduğu tatmin edilemez arzusuyla, bu "eksiklik"in, "kayıp"ın yarattığı bir arzusuyla yaşayacaktır bundan böyle. Başka bir deyişle, "ben" ben olduğu noktada yerinden oynamış, merkezsizleşmiş bir niteliktedir. İşte Richardson'un Lacan'la Heidegger'i buluşturduğu noktalardan biri "ben"in bu merkezsizliğiyle ilintilidir. Richardson, Heidegger'in Dasein'ının da benzer bir merkezsizlik ve ötekilikle damgalandığını ileri sürmektedir...

Richardson'un Heidegger ve Lacan düşüncesini buluşturduğu bir başka nokta ise "dil"dir. Lacan'ın Freud'u yeniden-okuyuşuna göre, bilinç-dışı hepimizde (hepimizin değil) olan dilin bireyi aşan ve fakat "ben kendi kişisel tarihimle özelde neyim?" sorusu dolayımıyla gelen yapısıdır. Ve, dil beni ben olarak kurar; ben dili değil, dil beni konuşur (Bkz.: Nalbantoğlu 1997: 45)."

Bilinçdışı ve rüyaların anlamı hakkında önemli düşünürlerin kuramlarını ele alan Terry Eagleton anlamın bu sürekli yoğunlaşma ve yer değiştirmesinin, Roman Jakobson'un insan dilinin temel iki işlemi olarak tanımladığı eğretileme (anlamların yoğunlaşması) ve düzdeğişmecenin (bir anlamın başka bir anlamla yer değiştirmesi) karşılığı olduğunu belirtir. Yazar, Jacques Lacan'ı "Bilinçdışı dil gibi yapılanmıştır" yorumuna götürenin de bu olduğunu belirtir ve Lacancı görüş hakkında şunları söyler;

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

S. Freud'a göre bunun; bize zarar gelmeyecek, bütün bilinçli yaşamdan önce var olan ve bize mücadele gücü veren inorganik varoluşa dönme arzusu olduğunu belirten T. Eagleton; ünlü düşünüre göre bizim huzursuz bağılıklarımız (Eros) ölüm dürtüsünün (Tahanatos) esiri olduğunu, anlatının ilerlemesi için herhangi bir şeyin kaybolması veya eksik olması gerektiğini belirtir. "Her şeyin yerli yerinde olduğu zaman anlatacak hikaye de kalmazdı. Bu kayıp üzücü olmakla birlikte aynı zamanda da heyecan vericidir" (Eagleton 1990:206).

Rosalind Coward Dil ve Maddecilik adlı yapıtında J. Lacan'ın eğretileme ve düzdeğişmeceyi nasıl kavradığını ele alır (1985:175).. Rüyaların anlamlandırma işlevinin J. Lacan'a göre Metafor ve metonomiden meydana geldiğini belirten R. Coward, bunların gösterenin anlamını oluşturan iki süreç (dilini iki kutbu) olduğunu yazar. Anlamlandırma zincirinin yönünün gösterendeki birleşme ve yer değiştirmeler sonucu belirlendiğini, gösterilenin, yani anlamın, bu etkilerle üretildiğini vurgular. J. Lacan'da metonominin 'kelimeye karşı kelime'den bir hareket olduğu için (30 yelken

30 yelkenli kayak olarak anlaşılabilir) yerdeğiştirme ile aynı süreç olarak görüldüğünü, metaforun ise, bir gösteren öbürünün yerine bulunduğu gizli bir göstereni kendinde alıkoyduğunu, bu alıkoymayı gizli gösterenin anlamlandırma zincirinin öteki öğeleriyle metonomik ilişkisi olması sayesinde başardığını söyler. Bu sürecin gösterenleri üst üste yığıldığı için "yoğunlaşma sürecine eşit" olduğunu yazar (Coward 1985:175).

J. Lacan için eğretileninin önemini vurgulayan bir başka yazar olan Madan Sarup'a göre (1995:14), Lacancı dil kuramında; bir gösteren her zaman başka bir göstereni gösterir; hiçbir sözcük eğretilmeden özgür değildir (eğretilme, bir gösterenin yerine geçen başka bir gösterendir). Bu noktada J. Lacan'ın, anlamlama zincirindeki gösterenden gösterene doğru gerçekleşen bir *kaymadan* (kaydırma, kayma uzaklığı) sözettiğini söyleyen yazar; Lacancı görüşe göre; her gösterenin anlamlamayı ancak olgunun kendisinden geriye dönerek alabilmesinden ötürü, hiçbir anlamlama ediminin ne sonlandırılıp kapatılabileceğini ne de belli bir doyuma kavuşturulabileceğini söyler. "Her sözcük ancak diğer sözcükler doğrultusunda tanımlanabilir. Dahası, söze dökülen her sözcük ancak tümce bütünüyle tamamlandığında gerçek anlamını kazanır" (Sarup 1995:14).

T. Eagleton (1990:209). feminist filozof Julia Kristeva'nın J.Lacan'dan etkilendiğini, çalışmalarında politik ve psikanalitik kuramların belli bir noktada kesiştiğini söyler. J.Lacan'dan çok etkilenmiş olmasının herhangi bir feminist için açıkça sorun yarattığını, çünkü Lacan'ın sözünü ettiği simgesel düzenin aslında modern sınıflı toplumun, fallus "aşkın göstereni" etrafında oluşturulmuş, babanın yasasının egemen olduğu ataerkil cinsel ve toplumsal düzen olduğuna dikkat çeker. Kristeva'nın Şiirsel Dilin Devrimi (1974) kitabında , simgesel düzene karşı imgeseli değil "semiyotik"i çıkarttığını ve "semiyotik" sözcüğü ile, dilin içinde rastladığımız ve Oedipal dönem öncesinin bir tür kalıntısını temsil eden bir güç düzenini veya oyununu kastettiğini söyler. J. Kristeva'ya göre Oedipal dönem öncesinde çocuk henüz dile girmemiştir ("bebek" "dilsiz"dir) ancak çocuğun gövdesinde bu evrede henüz dağınık olan "dürtüler" ya da "itkiler" dolaşır durur. Bu ritmik kalıp henüz bir anlam taşımamakla birlikte bir dil biçimi olarak düşünülebilir. Çünkü dil olabilmek için bu heterojen akışın, deyiş yerindeyse parçalara bölünerek sabit terimler oluşturmak üzere eklemelenmesi gerekir ve böylece simgesel düzene geçerken bu "semiyotik" düzen bastırılır. Ancak bu bastırma bütünü kapsamaz: Çünkü semiyotik hala bir

çeşit itkisel baskı olarak dilde, tonda, ritimde ve dilin maddi ve gövdesel niteliklerinde ve hatta, çelişkide, anlamsızlıkta, engellemede, sessizlik ve yoklukta görülebilir. J. Kristeva semiyotiğin, dilin içindeki "öteki" olduğunu söyler. Düşünüre göre. semiyotik Oedipal öncesi dönemden kaynaklandığı için de çocuğun annesinin bedeniyle arasındaki temasla ilgilidir, oysa ki simgesel, gördüğümüz gibi babanın yasası ile ilgilidir. Dolayısıyla semiyotik ile dişilik arasında sıkı bir bağ vardır. Ancak bu yalnızca kadınlara özgü bir dil değildir çünkü Oedipal öncesi dönemde geliştiği için cinsiyet ayrımı tanımaz. (Eagleton 1990:209).

Bu yaklaşım ile ruhçözümlemenin eğretilen kavramına yüklediği anlamsal içeriğin parçalandığı, semiyotiğin akıcı ve çoğul okuma tarzı içinde birbirine karşıt anlam kümeleri ile yol almanın imkansızlaştığı görülür.

III . 3- GÖSTERGEBİLİM / ANLAMBİLİM

Genel Dilbilim Dersleri kitabı ile dilbilim çalışmalarında çığır açtığı ve 1960'larda modern yapısalci dilbiliminin kurucusu olduğu kabul edilen Ferdinand Saussure'e göre;

"Dilsel öğeleri birleştiren bağıntılar, her biri kendine özgü değerler üreten iki düzlemde gelişebilir; bu iki düzlem, zihinsel etkinliğin iki biçimine denk düşer .. Birinci düzlem, dizimler düzlemidir; dizim, dayanağı uzam olan bir göstergeler birleşimidir. Eklemlili dilde bu uzam çizgiseldir ve tek yönlüdür ("söz zinciri"dir bu): İki öge aynı anda söylenemez (*geri çek, herkese karşı...*) Burada her öge, değerini, kendinden önce gelen ve kendini izleyen öğelerle kurduğu karşıtlıktan alır. Söz zincirinde, *aynı anda bir arada bulunan* öğeler, birbirine gerçek anlamda bağlanmışlardır. Dizime uygulanan çözümleyici çalışma, bölümlenmedir. İkinci düzlem yine Saussure'un terimiyle, *çağrışımlar* düzlemidir. "Söylem (dizimsel düzlem) dışında, aralarında ortak bir yan bulunan öğeler bellekte birbirini çağrıştırırlar ve böylece çeşitli bağıntıların egemen olduğu öbekler oluştururlar". Fransızca eğitim sözcüğü .. eğitim- yetişme, öğrenme, çıraklık- silahlanma,

donanım- yükleme için kullanılan sözcüklerle yakın çağrışımlar yapar (Bkz.:Barthes 1993: 53)."

F. Saussure'e göre dilin göstergeler sistemi olarak ele alınması gerektiğini, bu sistemin "artzamanlı" yani tarihi gelişimi içerisinde değil de "eşzamanlı", yani belirli bir tarih anında bütün bir sistem olarak incelenmesi gerektiğini söyleyen Terry Eagleton bu yaklaşımı şöyle örneklendirir;

"Her gösterge, "gösteren" (ses imgesi veya grafik eşdeğeri) ve "gösterilen"den (kavram veya anlam) oluşur. C-a-t işaretleri İngilizcedeki "cat" (kedi) gösterilenini çağrıştıracak bir gösterendir. Gösteren ile gösterilen arasındaki ilişki keyfidir; Kültürel ve tarihsel gelenekler dışında bu üç işaretin dışında "kedi" anlamına gelmesini gerektiren hiçbir neden yoktur. Fransızcadaki chat kelimesiyle karşılaştırın. Gösterge ile gönderme yaptığı şey (Saussure buna "gönderge" adını verir; tüylü dört ayaklı yaratık) arasındaki ilişki de dolayısıyla keyfidir. Sistemde her gösterge yalnızca diğerlerinden farklı olduğu için bir anlam taşır. "Cat" sözcüğünün "kendi içinde" bir anlamı yoktur; cat, "cap" veya "cad" veya "bat" olmadığı için "cat"tır. Diğer gösterenlerle arasındaki farklılığı koruduğu sürece gösterenin değişmesi önemli değildir; aradaki fark sağlandığı sürece çok farklı biçimlerde telaffuz edilebilir. Saussure" göre "dil sisteminde yalnızca farklılıklar vardır". Gösterge gizemli bir biçimde anlamı içermez, anlam işlevseldir ve diğer göstergelerden farkının sonucudur. Saussure, ayrıca dilbiliminin gerçek konuşmayla yani kendi deyişyle parole (söz) ile uğraştığı sürece karmaşaya düşeceğine inanır. Saussure insanların gerçekten ne söylediklerini araştırmakla ilgilenmiyordu; göstergelerin konuşmayı mümkün kılan nesnel yapısıyla ilgiliydi ve buna da langue (dil) adını vermiştir...Genelde yapısalcılık bu dil kuramını, dilin dışındaki nesne ve etkinliklere uygulama çabasıdır (Bkz.: Eagleton1990:120)."

Moskova Dilbilim Çevresi'nin lideri olan Roman Jacobson'ın ; F. Saussure'ün geliştirdiği bu kategorileri benimsediğini ve "eğretileme (dizge düzlemi) ile

düzdeğişmece (dizim düzlemi) karşıtlığını dildışı anlatım yöntemlerine" uyguladığını söyleyen R. Barthes (1993:54)., bu noktadan itibaren eğretilmeli söylemler ile düzdeğişmeceli söylemlerin söz konusu olduğunu ve R. Jacobson'ın , eğretileninin egemen olduğu söylemlerle düzdeğişmecenin egemen olduğu söylemlere yönelmesinin, dilbilimden göstergebilime bir geçiş başlattığını belirtir R. Jacobson'ın dilbiliminin bir bölümü olarak gördüğü poetikaya en büyük katkısının; "şiiirselin", dilin kendisiyle bilinçli bir ilişkiye girmesi sonucu oluştuğu düşüncesi olduğunu belirten T. Eagleton, dilbilimcilerin üzerinde sıkça durduğu şiiirsellik kavramı hakkında Jacobson'ın görüşlerini şöyle özetler;

"Jacobson ayrıca Saussure'de belli olan eğretilme ile düzdeğişmece arasındaki ayırmadan çok yararlanır. Eğretilmede bir gösterge bir şekilde benzediği başka bir göstergenin *yerine konur*. "İhtiras"ın yerini "alev" alır. Düzdeğişmecedeki ise bir gösterge ile bir diğeri arasında bir *ilişki kurulur*. Kanat uçağın bir bölümü olduğu için "kanat" ile "uçak" arasında ve fiziksel bütünlük açısından ise "gökyüzü" ile "uçak" arasında bir ilişki kurulur. "Eşdeğer" olan bir dizi göstergeye sahip olduğumuz için eğretilme yapabiliriz: "İhtiras", "alev", "aşk" vb. Konuştuğumuz veya yazdığımız zaman belli bir eşdeğerlikler alanından göstergeleri seçer ve bir cümle oluşturmak üzere bunları birleştiririz. Şiiirde ise "eşdeğerliklere" sadece işaretleri seçerken değil sözcükleri *birleştirme* sürecinde de dikkat ederiz: Semantik, ritmik, fonetik olarak veya herhangi bir şekilde eşdeğer olan sözcükleri bir araya dizeriz. Jacobson meşhur tanımını bu sayede yapabilmiştir: "Şiiirsel işlev, eşdeğerlik ilkesini seçme ekseninden birleştirme eksenine geçirir". Başka bir deyişle şiiirde "benzerlik bitişikliğe ilave edilmiştir": Sözcükler günlük konuşmada olduğu gibi sadece ilettikleri düşüncelere göre değil, seslerine, anlamlarına, ritmlerine ve yananlamlarına göre yaratılan benzerlik, karşıtlık, koşutluk örgülerine göre bir araya konmuşlardır. Bazı edebi biçimler –örneğin gerçekçi düzyazı- göstergeleri birbirleriyle ilişkilerine göre birleştirirler, yani düzdeğişmeceli olma eğilimindedirler; Romantik ve Sembolist şiiir ise oldukça eğretilmelidir (Bkz.: Eagleton1990: 122)."

Mehmet Rifat (1998:179), XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları adlı yapıtında Greimas göstergebilimini; yalnızca bildirişimi (iletişimi) sağlayan yalın gösterge dizgelerini değil, amaçlı olarak bir bildiri (ileti) sunmayan, ama yine de anlamsal katmanlardan oluşan bütün gösterge dizgelerini çözümleyebilecek bir kuram, sürekli gelişen bir bilimsel tasarı olarak tanımlamaktadır. M. Rifat'a göre bu tasarı, "herhangi bir anlamlı bütün, sözgelimi yazınsal ya da bilimsel bir metin, bir resim (tablo), bir mimarlık yapısı, bir tiyatro gösterisi, bir müzik yapıtı, bir film" in hangi anlamsal katmanlardan geçerek oluştuğunu, belli bir üstdil aracılığıyla yeniden yapılandırmaya çalışır (Rifat 1998:179). Göstergebilimin; eğretileninin etkin rolü üzerinde durduğu oranda özellikle şiirsellikte kurulan bağları aracılığıyla, sanat ürünlerinin nitelikleri ve anlam yapıları üzerinde de durduğu görölür. Claude Levi-Strauss; sanat yapıtının nesnenin eksiksiz bir yeniden üretimi değil, bir göstergesi olduğu için, nesnenin ilk algılanışında göze çarpmayan bir şeyi anlattığını ve bunun o yapıtın yapısı olduğunu söyler. "Çünkü sanat dilinin ayırt edici özelliği, gösterilenle gösterenin yapıları arasındaki çok derin benzeşimdir" (Levi-Strauss 1997:140).

Prag Dilbilimi Okulu'nun çalışmasıyla "yapısalcılık" teriminin "göstergebilim" sözcüğüyle kaynaştığını belirten T. Eagleton (1990 :123) ; göstergebilimin, göstergelerin sistematik olarak incelenmesi anlamını taşıdığını ve edebi yapısalcılarının da gerçekte bu tür bir inceleme yaptıklarını söyler. Yazara göre "Yapısalcılık" teriminin kendisi bile futbol maçlarından ekonomik üretim tarzlarına kadar çeşitli nesnelere uygulanabilen bir araştırma *yöntemini* belirtir; "göstergebilim" ise daha tikel bir inceleme *alanı*; normalde göstergeler olarak kabul edilebilecek (şiirler, kuş sesleri, trafik işaretleri, tıbbi arazlar vb.) sistemlerin araştırılmasıdır

"Yapısalcılık genelde işaretler sistemi olarak düşünölmeyen şeyleri de sistem olarak kabul ettiği (örneğin kabile toplumlarındaki akrabalık ilişkileri) ve semiyoloji de çoğunlukla yapısalcı yöntemler kullandığını için her iki sözcük de eşanlamlı olarak kullanılır (Bkz.:Eagleton1990 :123)."

Mehmet Rifat(1998:272) ,göstergebilimin temsilcilerinden olan Viktor Şklovski'nin; şiirsel imgeyi en fazla etkiyi yaratmanın araçlarından biri olarak

gördüğünü, şiirsel imgeyi bir araç olarak, işlevi açısından, şiir dilindeki öteki tekniklerin dengi, yalın ve olumsuz koşutluğun , karşılaştırmanın, yinelemenin, bakışlılılığın, abartmanın dengi şeklinde tanımladığını belirtir. Şklovski'ye göre şiirsel imge aynı zamanda "mecaz olarak adlandırılan her şeyin dengidir, bir nesnenin yarattığı duyguyu güçlendirmeye yarayan bütün o araçların dengidir" (Rifat 1998:272). Benzer şekilde göstergebilimin bir uygulaması için Tartu Okulu'nun önde gelen Sovyet göstergebilimcisi Yuri Lotman'ın çalışmalarını örnek veren T. Eagleton (1990:125),Y. Lotman'ın, şiirsel metni, içinde anlamın sadece bağlamsal olarak var olduğu ve benzerlikler ve karşıtlıklar dizileri tarafından yönetilen tabakalaşmış bir sistem olarak gördüğünü söyler;

"Metinde algıladığımız her şeyi sadece karşıtlık ve farklılıklardan dolayı algılarız. Diğerleriyle farklılık ilişkisi olmayan bir öge belirsiz olurdu. Bazı aygıtların yokluğu bile anlam üretebilir; Yapıtın ürettiği kodlar bizi belirli bir ritmi veya mutlu bir sonu beklemeye yönlendiriyorsa ve bunlar da ortaya çıkmıyorsa bu durumda Lotman'ın terimiyle "eksi aygıt" herhangi bir anlam birimi kadar etkili olabilir. Aslında edebiyat yapıtı sürekli olarak beklentiler üretir ve bozar, yapıt düzenli ile gelişigüzelin, normlar ile sapmaların, alışılmış kalıplar ile dramatik yabancılaştırmaların karmaşık bir işleyişidir (Bkz.: Eagleton1990:125)."

Göstergebilimsel yaklaşımın temsilcilerinden Umberto Eco, eğretileninin ya da sanatsal simgenin, sessel gerçeklik ya da plastik biçimin, "gerçekliğin mantıklı yollardan daha iyi kavranılmasını sağlayan bilgi(lenme) araçları gibi görüldüğünde, her zaman büyük tehlikelerle karşılaşılabilir" (Eco 1992:24) görüşünü savunur. U. Eco, Dil Felsefesi Ve Göstergebilim adlı yapıtında eğretileme ile ilgili geliştirdiği kriterleri ayrıntılı olarak açıklayarak eğretileme ve düzdeğişmeceyi retorik araçları olarak tanımlar. Taşıdıkları "benzerlik ya da yakınlıklar kurma nitelikleri nedeniyle ikame edici kavramlar" arasında değerlendirir (Chandler 1999:2).

IV . BÖLÜM

SANATSAL İMGENİN EĞRETİLEME OLARAK İNCELENMESİ

Eğretileninin öncelikle edebiyat alanında başvurulmuş bir tür söz sanatı şeklinde ele alınışı, temel kaygısı plastik sunulan sanatsal imgeleri incelemek olan bir araştırma açısından ilk bakışta sınırlayıcı görünebilir. Ancak pek çok düşünürün dil ve imge kategorileri arasındaki geçişliliğe dikkat çektiği görülmektedir. M. Kagan (1993:243) sözcüklerle biçimlendirilmiş bir sanatsal imgenin yapısının, resimsel ya da müziksel olarak biçimlendirilmiş bir sanatsal imgenin yapısından ne denli farklı olursa olsun, insanın sanatsal yaratıcı etkinliğinin yapısı dediğimiz dengeli bir ortaklaşalığın içindeki değişimlerin söz konusu olduğunu söyler. Ayrıca tüm bilim ve sanat dallarının, dil yetisinin toplumsal ürünü sayılan ve bireylerce günlük yaşamda kullanılan "doğal diller yerine, özel bir göstergeler dizgesinden oluşan, kendine özgü anlatım biçimi olarak karşımıza çıkan bir dil kategorisini, yapay diller ya da üst diller" denilen ortak bir zemini paylaştıkları (Bozkurt 1994:88) göz önüne alındığında eğretileninin yazın dışı imgeler için de uygulama alanı bulabileceği düşünülebilir.

IV . 1- EĞRETİLEME VE İMGE DİLİ

Dil ile imge arasındaki, diğer bir deyişle eğretileme gibi dilsel kategoriler ile sanatsal imge kategorileri arasındaki ilişkiyi konu edinen pek çok düşünürün iki kategori arasındaki ortak noktalara dikkat çektiği görülür. Dil ile imgenin yapısal özellikleri ve işlevleri arasındaki benzerliklerin vurgulandığı metinler eğretileme ile imge dili arasındaki geçişliliğin çok yönlü olduğunu göstermektedir.

A.C. Danto ,After the End of Art adlı yapıtında, Ludwig Wittgenstein'in 1922 tarihli Tractatus Logico-Philosophicus'unda " bir dil imgelemek bir yaşam biçimi imgelemektir" dediğini hatırlatarak aynı şeyin sanat için de geçerli olduğunu belirtir.

Bir sanat yapıtı imgelemek bir yaşam biçimi imgelemektir. A. C. Danto'ya göre sanat yapıtı için bir yaşam biçimine ait olmak şu anlama gelir:

"Sanat yapıtı hem içinde yer aldığı sisteme denk ve aynı derecede karmaşık bir sisteme sahip olmak , hem de yaşamın başka bir biçimine bağlı olmak durumundadır. Sanat yapıtlarının izleyicisi ile ilişkisindeki anlamlandırma sorununu yaratan , izleyicinin o yeni çalışmanın beslendiği özgün kaynaklara uzaklığıdır. Bir sanat yapıtı bize yeni bir yol açana kadar bu yaşam kaynaklarına uzağıdır; sonra ansızın kendi yaşam biçimimize uyduğunu fark ederiz. İşte eğretilmeler bu uyumu bulmakta kullandığımız araçlardır. Bu uyumu kurana kadar eğretilmeleri geliştiririz ve sonra belirsizlik yeniden başlar (Bkz.: Danto 1999:4)."

"Dil varlığın evidir" diyen M.Heidegger'in de, plastik sanat nesnelerini bu anlamda bir "metin" olarak ele aldığını hatırlatan Türker Armaner; düşünüre göre dilin, sadece iletişimi sağlayan bir araç olmadığını, varlıklara isim vererek, onları sözcüklere ve görünüşe dönüştürdüğünü söyler ve şöyle devam eder. "Dilin kendisi şiirseldir. Dil, şiirin orijinal özünü korur. Plastik sanatlar ise, sadece söylemenin ve isimlendirmenin açık alanında kendilerini ortaya koyarlar" (Armaner 1998:89).

Dil ve sanat arasındaki ortak noktaları ele alan E. Cassirer, her iki etkinliğin de sürekli olarak iki karşıt kutup arasında, nesnel ve öznel kutuplar arasında gidip gelmekte olduklarını söyler. "Hiçbir dil veya sanat kuramı bu kutuplardan birini unutamaz veya ortadan kaldıramaz. Ama bazen biri, bazen öteki daha çok önem kazanabilir" diyen yazar dilin ve bilimin, gerçekliğin birer kısaltması, sanatın ise gerçekliğin kuvvetlendirilmesi olduğunu söyler. Hem dilsel hem de sanatsal anlatım için bir ereklilik evresinin gerekli olduğunu hatırlatarak "her konuşma ediminde ve her sanatsal yaratıda belirli bir ereksel (teleolojik) yapı buluyoruz" der. Croce'nin, dil ile sanat arasında yalnız yakın bir ilgi değil, aynı zamanda tam bir benzerlik bulunduğu belirttiğini hatırlatan yazar, Croce'nin dil ile sanat arasındaki ilişkiyi şöyle kurduğunu belirtir;

"Onun düşünce şekline göre, bu iki etkinlik arasında bir ayrım yapmak çok yasadışı bir iştir, Croce'ye göre, genel dilbilimi çalışan her birey, aynı zamanda estetik sorunları da çalışmıştır. Ama sanatın simgeleri ve günlük konuşma veya yazının dilbilimsel terimleri arasında büyük bir ayrım vardır. Bu iki etkinlik, ne özellik ne de erek bakımından uyuşur; onlar aynı araçları kullanmazlar ve aynı ereklere doğru yönelmezler. Ne dil ne de sanat bize yalnızca nesnelerin veya eylemlerin öykünülmesini verir. Her ikisi de anlatımdır. Ama duyusal biçimler ortamındaki bir anlatım, bir sözel veya kavramsal anlatımdan değişiktir (Bkz.: Cassirer 1997 :198)."

Eğretileme gibi dil kategorileri ile sanatsal imgenin yapısal özellikleri arasındaki benzerliğin sık sık vurgulandığı, benzetme (yer yer koşutluk kurma) için çoğunlukla şiir dilinin örnek seçildiği görülmektedir. Şiir dilinin, imgelere abanmış sözcüklerle kurulduğunu belirten Nejat Bozkurt, bu sözcüklerin kendi müziği, kendi resmi, usdışına uzanan bir ussallığı vardır diyerek Hegel'in sözlerini hatırlatır; şiir, "sözcüklere dayalı imgelerle yapılan resim ve müzikten başka bir şey değildir" (Bozkurt 1994:104).

İmge ile dil arasındaki ilişkiyi ele alan Roland Barthes, Yazı Nedir? adlı yapıtında, imgenin yazıdan daha buyurucu olduğunu, anlamlamayı bir çırpıda, çözümlemeden, dağıtmadan zorla benimsetiverdiğini yazar. Ancak bunun temel bir fark olmadığını, çünkü imgenin, anlamlamaya başlar başlamaz "bir yazıya dönüştüğünü: yazı gibi onun da bir lexis (Doğruluk değerinden bağımsız olarak ele alınan önerme. Gücül yargı) gerektirdiğini" söyler. Bu yüzden sözsel olsun, görsel olsun, anlamlamalı her birime, her bireşime, dil söylem (discours), söz, vb. gözüyle bakılabileceğini belirtir (Barthes1987:126). Eğretileme gibi yazınsal dilde işlev gördüğü kabul edilen kategorilerin gösterge işlevleri ile (her türden) imgenin gösterge işlevleri arasındaki geçişlilik göstergebilim açısından sıkça vurgulanmıştır. A. Julien Greimas göstergebilim açısından , yalnızca dilsel olarak eklemlenmiş anlamsal bütünlerin değil, "yaşanmış olan", hissedilmiş olan" gibi deyişlerin altında yatan dolaysız anlamlamaların da açıklama konusu edinildiğini söyleyerek," demek ki dilsel olmayan göstergebilimler, çeşitli güçlükleri aşarak, bu arada hem dilbilimin

etkisinden kurtularak hem de biçimcilikten korunarak kurulmaktadır" der.(Rifat 1998: 300)

C. Levi-Strauss da tüm sanatın dil olabilmesine rağmen, bilinçli düşünce düzeyinde bunun kesinlikle böyle olmadığını belirtir; sanatçının denetimindeki tüm araçların, çok sayıda göstergeler olduğunu ve sanat yapısının işlevinin bir nesneyi göstermek, nesneyle anlam ileten bir ilişki kurmak olduğunu belirtir. Düşünür, sanat ve anlamlama ilişkisinin nasıl tanımlanabileceği ve sanatla –terimin dilbilimsel anlamıyla- dil arasındaki ayrımın nasıl konabileceği sorusuna şu cevabı verir;

" Eklemlili dil, gösterdiği nesnelerle, algılanabilir hiçbir ilişkisi olmayan rasgele göstergelerden oluşan bir sistemdir; oysa sanatta, nesneyle gösterge arasında algılanabilir bir ilişki vardır (Bkz.: Levi-Strauss 1997:152)."

Düşünür şiirle ilgili olarak;tanımının üslubunu biraz değiştirmek gerekeceğini belirtir. Sanatın, dille nesne arasında bulunduğunu hatırlatarak, en genel anlamda, şiirin de, dille sanat arasında bulunduğunu söyler. Ozanın dille ilişkisinin, ressamın nesneyle ilişkisinin aynısı olduğunu belirtir. "Dil, ozanın hammaddesidir" (Levi-Strauss 1997:152) .

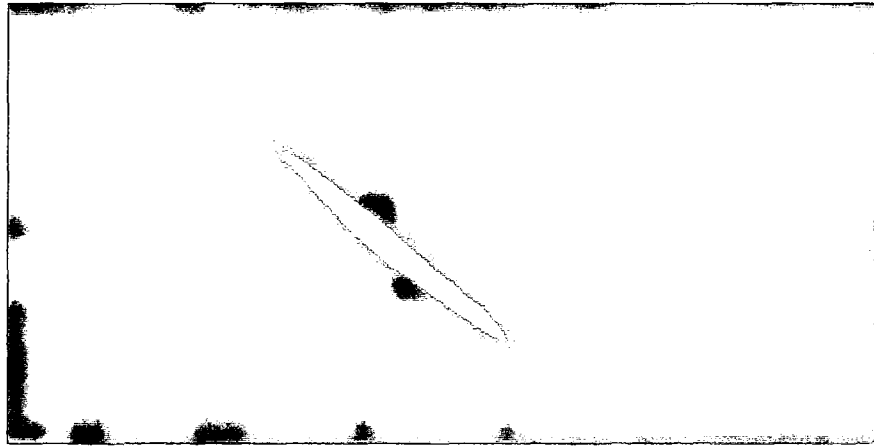
Resimde Eğretilmeli Düşünce ve Araçlar adlı yapıtlarında M. Kennedy, C. Green ve J. Vervaeke (1999:1); eğretilmelerin düşüncelerle ve anlamın ifade edilişi ile oluştuğu için sadece dilde, sözel temsiliyette değil, resimlerde de ortaya çıktığının altını önemle çizerler. Resimsel eğretilmelerin desenlerde çizimin şiddeti ve çizme eyleminin uygulama tarzında belirlediğini, eğretilmeli resimlerin, bir tür algı olarak çizen kişinin ruh durumunu, zihinsel yapısını belirleme açısından önem kazandığını söylerler. Sözel olduğu kadar görsel eğretilmelerin de olduğunu D.Chandler (1999:3).; örneğin filmlerde eğretilmelerin, ikincisinin birincisi ile kıyaslandığı zaman işlev kazandığı ,üst üste binmiş iki sahne olduğunda söz konusu olduğunu aktarır. Eğretilmeli olarak işgören görsel dilin reklamcılar tarafından sıkça kullanıldığını hatırlatır ve iki farklı sigaranın reklam afişleri arasında bir kıyaslamaya giderek bu özelliği örnekler.

İlk örnek Marlboro sigarasının reklamında kullanılan ve bir kovboyu ağızında sigara ile gösteren afiştir (Fotoğraf.1) . Afiş; tüketicinin arzu ettiği düşünülen güçlü, bağımsız, kendinden emin ve maço bir erkek imgesini kullanmaktadır. İmge, reklamı yapılan sigara ile o sigarayı tüketen kişi arasında dolaysız bir bağ kurar. Bir yaşam tarzını görselleştirir ve sonuç olarak düzdeğişmeceli (metonomik) anlatıma örnek oluşturur.



Fotoğraf 1:: Marlboro Afîşi

İkinci örnek Silk Cut sigarasının afîsidir. Sigara reklamı olduğu ilk bakışta belli olmayan bu afîşte ipek kumaşta çarpıcı bir kesik izi göze çarpar. Marka adı ile



Fotoğraf 2: Silk Cut Afîşi

(Silk: ipek, Cut: kesmek) ilgili görsel unsurların kullanıldığı afişte; sigara, ipek ve kesik imgelerine eğretilmeli olarak tütün, zevk, tehlike, kadın teni ve yara gibi farklı anlamlar yüklenmiş ve bu anlamlar karşılıklı olarak birbirlerine taşınmıştır. Sonuçta; farklı imgelerin çarpıcı görsel ve anlamsal içeriklerinin harekete geçirildiği eğretilmeli anlatım oluşur. Imgenin düzokunması (metonomi) işlevini yitirerek eğretilmeli anlamlar önem kazanır (Chandler 1999:3).

Rudolf Arnheim (1984:146)., eğretilmenin imge dili ile olan bağıını ifade eden görsel eğretilmelerin sinema dilinde ne anlama geldiğini, hangi işlemlerle yaratılabildiğini örneklediği Film As Art adlı yapıtında görüntü, ses, hareket, ışık, kurgu gibi bileşenleri inceler. Bu bileşenlerin sembolik ve eğretilmeli kullanımlarını sinema tarihinden seçilmiş yapıtlar aracılığıyla ayrıntılı olarak ele alır

Farklı sanat dallarında üretilmiş imgelerin eğretilmeli niteliklerinin daha yakından incelenebilmesi amacıyla eğretilme kategorisi ile sanatsal imgeler için sıklıkla kullanılan diğer kategoriler arasındaki ilişkilerin de gözden geçirilmesinin gerekli olduğu düşünülmektedir.

IV . 2- EĞRETİLEMENİN SİMGE VE GÖSTERGE İLE İLİŞKİLERİ

Çalışmanın temel kavramları bölümünde eğretilmenin ve özel bir imge türü olarak sanatsal imgenin özellikleri aktarılmıştır. Bu bölümde eğretilmenin simge ve gösterge olarak adlandırılan sanatsal imge kategorileri ile bağları ele alınacaktır.

Imgelerin, "gösterilenleriyle olan farklı ilişkilerini kıyaslamak ve bu ilişkileri açıklığa kavuşturmak amacıyla", imgelerin sahip oldukları üç farklı işlevi ele alan A. Genç; imgelerin; resim ve simge olarak işlev görebileceğini ayrıca salt gösterge olarak da kullanılabileceğini belirtir. Herhangi bir imgenin eğer tasvir ettiği şeyler kendisinden daha yukarıda bir soyutlama düzeyinde bulunuyor ise o zaman bir "simge" haline gediğini vurgulayan A. Genç, simgelerin "kural olarak şey çeşitlerine ya da güç topluluklara belirli şekiller" verdiklerini, *"her imge aslında bir şeye dair"* olduğu için bir simge sayılabileceğini ileri sürer (Genç 1990:199).

Sanatsal imgelerin temelde sembolik işlevleri olduğu görüşünün sıkça dile getirildiği, zaman zaman sembolik anlamların yaratılması ile sanatın işlevinin koşutluk içinde kavrandığı söylenebilir. "Sanat, gerçekten simgeciliktir; ama sanatın simgeciliği, aşkın (transcendent) değil, içkin anlamında anlaşılmalıdır" diyen Ernst Cassirer, tüm öteki simgesel biçimler gibi sanatın da, hazır verilmiş bir gerçekliğin yalnızca yeniden yaratılması olmayıp insanı yaşam ve nesneler konusunda nesnel bir görüşe kavuşturan yollardan biri olduğunu söyler. (Cassirer 1997:172)

Simgeci düşüncenin yalnızca çocuğa, şaire veya dengesize ait olan bir alan değil "insanın özünün bir parçası" şeklinde değerlendirilmesi gerektiğini öne süren Mircea Eliade; simgenin dile ve yargılara dayalı düşünceyi öncelediğini, "gerçeğin, diğer tüm bilgi araçlarına meydan okuyan bazı yanlarını –en derin olanlarını- açığa çıkartmakta olduğunu" belirtmiştir. Yazara göre simgeler, "psikenin sorumsuz yaratıları değildir, bunlar bir gerçekliğe cevap vermekte ve bir işlevi yerine getirmektedirler". (Eliade 1992:XIX)

Eğretileninin simge ile ilişkisi belirgindir. Sanat tarihini ele alan kaynaklarda özellikle Romantizm ile birlikte şiirsel imgelemin yaratıcılığına ve sembolik düşünceye önem verildiği göze çarpar. Ancak söz konusu yaklaşımın, imgenin sanatsal imgeye ulaşma sürecinde simgesel özellikler yüklenmesi ile simgecilik anlayışı arasındaki farkın göz ardı edilmesine yol açmaması önemli görünmektedir. Çünkü insanlığın ortak bilinçaltı ve evrensel anlam katmanlarından beslendiği ve bu ortak çağrışım alanını harekete geçirdiği gözlenen "simgeleme etkinliği" ile bu etkinliğin biricik sanatsal erek şeklinde ele alındığı "sembolizm" anlayışı arasında önemli bir ayrım noktası olduğunu unutmamanın bir tür indirgemeciliğe yol açabileceği söylenebilir. Sanatsal imgenin ele alındığı bölümde, söz konusu kategorinin yalnızca simgeleme ile sınırlı bir işlevi olmadığına, göndermede bulunduğu anlamın yanı sıra kendi varlığı ile vücut kazandırdığı çok katmanlı ilişkilere de dikkat çektiğine değinilmişti. Eğretileninin sembolik anlam ve biçimin yaratılmasındaki önemine ve simgesel anlatımın en önemli araçlarından birisi olmasına rağmen, simge kategorisi ile sınırlandırılmayacağı düşünülmektedir. Simgelerin sanatsal imgenin yaratılmasındaki etkilerinin yanı sıra, işlevlerinin öncelikle ortak kültürel bağlamlar ile birlikte açığa çıktığına dikkat çekilmektedir. Max Weber ve Jürgen Habermas simgesellik ile kültürün ortak aklı ve bilgiyi yeniden ürettiğinin, bu yolla iletişim ve

toplumsal dayanışmanın güvence altına alındığının altını çizerler (Çiğdem 1997:208). Simgelerin anlamsal uzlaşmalara dönük özelliklerini hatırlatan A. Genç, bir sanat yapıtını "simgesel" olarak nitelendirebilmemiz için, söz konusu yapıtın tek tek sunduğu gerçeklerin, yapıtın derinliklerinde yer alan bir ana fikirle bağlantılı olarak kavranması gerektiğini belirtir (Genç 1990:139). Bu saptama, çok sayıda anlamı eşzamanlı harekete geçiren eğretilme ile simge arasındaki ayrımı belirgin kılmaktadır.

İmge ile simge arasındaki bu geçişli duruma aynı şekilde simge ile gösterge arasında da rastlanmaktadır. Semiotik adını verdiği "göstergelerin bilimsel öğretisi"nin kurucusu olan C.S.Peirce, simgeyi "insanlar arasında bir uzlaşmaya dayanan bir gösterge" olarak tanımlamıştır (Rıfat 1998:117). Bu uzlaşımsal niteliği vurgulayan F. Saussure, Genel Dilbilim Dersleri adlı yapıtında; simgenin, göstereni ile gösterileni arasında doğal bir bağ izine rastlanan bir gösterge türü olduğunu belirtmiş ve simgenin niteliğini, adaletin terazi yerine örneğin bir araba ile simgeleştirilemeyeceğini söyleyerek açıklamıştır (Saussure 1998:113).

Sanat için en kestirme ölüm yolunun, üzerine temsil ettiği şeyin gölgesi düşen uzlaşımsal gösterge olduğunu belirten Mehmet Ergüven (1998:228); "burada *gösterilen*'in mutlak egemenliği, gidimsiz dil ile ifade ihtiyacını kendiliğinden fuzuli bir beklentiye dönüştürür" diyerek, *gösteren*'i görmeye zorlanmadığımız yerde sanata da yer olmadığını önemle belirtir. Umberto Eco'nun "açık yapıt" *poetikasının*, özünde tamamen bu soruna, "yani dağılmaya yüz tutan biçimin, durallığa mahkumiyeti ile hesaplaşmasına" ayrılmış olduğunu hatırlatan yazar, alımlayıcının, yaşantı içeriğine uygun biçimleri yeniden üretebilmesinin, uzlaşılmış göstergelerin ötesinde mümkün olabileceğini belirtir . " Biçim; gösterilenin ezici ağırlığından kurtulmadığı sürece, içeriğin altında kalmaya yazgılıdır" diyen M. Ergüven, bu bağlamda, içeriğine yenik düşen resmin, aslında biçimin tutsağı olduğunu, *gösterilen*'e hiçbir ara vermeden bitişmenin, gidimsiz dildeki ifade olanaklarını peşinen engelleyip, *sanat*'ın varlığına karşı çıkmakla aynı anlama geldiğini söyler. M.Merleau-Ponty'nin "açık olarak kendini göstermek, bize her zaman *görülecek başka şey* vaat etmek, şey'in ve dünyanın özünde vardır." cümlesinin Açık Yapıt'ın gizli amentüsü sayılabileceğini söyleyen M. Ergüven önemli bir noktanın altını çizer; "İzleyicinin yaratıcı katılımına imkan veren her biçim bir tek şeye borçludur etkisini; bittiği noktada

tamamlanmamışlığına sahip çıkmak". Arnold Hauser'in "her dinamik üsluba özgü açık biçim, sadece sonsuzluk izlenimini, bitmeyen devinimi ve durgunluğun geçiciliğini vurgular" ifadesini hatırlatan yazar günümüzde tamamlanmamış ve parçalar halinde kalana duyulan ilginin kökeninin burada yattığını belirtir. "Sözün uygunsuzluğunu hisseden çağdaş sanatçı, bu yüzden son sözü söylemekten hep kaçınır" (Ergüven 1998:228).

Eğretileme ile simge arasındaki ilişkiye benzer bir ilişkinin eğretileme ile gösterge arasında da kurulabileceği söylenebilir. Gösterge olarak tanımlanan sanatsal imgenin yaratılmasında eğretilemenin işlevini göz ardı etmemekle birlikte, eğretilemenin, gösterilene tamamen bitişmiş bir gösterge kategorisi ile aralarında ortak noktalar bulmak güç görünmektedir. Başarılı bir eğretilemenin çoğul okumalara izin vermesi ve bir anlamda tamamlanmamışlığı olduğu hatırlandığında, eğretileme olarak ele alınan bir sanatsal imgenin simgesel ve göstergesel anlamlarını tespit etmenin önemli olduğu, ancak, simge ve gösterge kategorileri altında anılması konusunda temkinli olmak gerektiği düşünülmektedir.

IV . 3- SANATSAL İMGENİN OLUŞUM SÜRECİNDE EĞRETİLEMENİN İŞLEVİ

Eğretileme, sanatsal imgeyi kuşatan çok sayıda sürecin, kavramın ve disiplinin üzerinde önemle durduğu bir kategoridir. Temelinde sınıflandırma ve alt sınıflandırmaların yer aldığı görsel ifadenin oluşmasında, çok farklı şeyleri bir araya getiren eğretilemeler rol oynar (Genç 1990:138). Bu özelliği ile eğretilemenin anlama ve kavramanın önkoşulu olan algılama ve ifade süreçlerinde önem kazandığı görülür.

Çalışmanın bu bölümünde sanatsal imgenin oluşumunda etkili olan; yaratma süreci, gerçekliğin algılanması, gerçekliğin kavranması, anlamlandırma, karar verme, sezgi, imgelem ve malzeme açısından eğretilemenin anlamını ve önemini açığa çıkaran araştırma verileri değerlendirilmeye çalışılacaktır.

Bir sanat yapıtının kendisiyle varlık kazanmış olduğu yaratıcı süreci belli bir ölçüde yinlemeksizin ve yeniden kurmaksızın anlayamayacağımızı söyleyen E. Cassirer, duyguların bu yaratıcı sürecin doğası nedeniyle eylemlere dönüştürüldüğünün altını çizerek (Cassirer 1997:178).

Sanatsal imgenin oluşum sürecinde eğretileninin rolünü merkezi bir konumda kavrayan U. Eco , biçimi; bir eğretilme sürecinin doruğuna erişmesi ve bir dizi ardışık yorumun başlangıcı olarak ele alır. U. Eco bir eğretilme ürünü olarak biçimin, sonucuna varmış olan oluşturma sürecinin kesilmesi olduğunu söyler. Ancak, biçim olma olgusunun, onu sonsuz sayıda değişik bakış açısına açmış olduğundan, kendisini bir biçim olarak edimleştiren süreç, sürekli bir yorum olanağı olarak da gerçekleştiğini vurgular. U. Eco'ya göre bir biçimin kavranılması ve yorumlanması, oluşturuıcı süreci tersine yeniden izleyerek, durağan düşünme içinde değil, devinim içinde biçime yeniden sahip çıkarak gerçekleştirilebilir:

" Aslında derin düşünme, sadece bir yorumun vargısını izler; yorumlamak ise, üreticinin bakış açısını benimsemek, çalışmasını sınamalarında ve konuyu soruşturmalarında, işaretleri seçmesinde ve yanıtlamasında, yapıtın içten tutarlığının ne olmak istediğini sezmesinde izlemek anlamına gelir (Bkz.: Eco 1992:211)."

Roman Jacobson'ın "her eğretilmeli sıranın dizimleşmiş bir dizi, her düzdeğişmecenin de bir dizge içinde kalıplaşıp erimiş bir dizim olduğu" biçimindeki ayrımını hatırlatan Roland Barthes; eğretilmede seçme eylemi bitişikliğe, düzdeğişmecedeyse bitişiklik seçme alanına dönüşür, "demek ki, yaratım eyleminin her zaman bu iki düzlemin sınırları arasında yer aldığı söylenebilir" der (Barthes 1993:72).

Bu yaklaşımların, yaratıcı etkinlik ve yaratım sürecinde düzdeğişmece ile birlikte eğretileninin rolü konusundaki özel ve belirgin bir vurguyu paylaştıkları görülmektedir. Michel-Louis Rouquette, ilk düzeyde farklı biçimsel, anlambilimsel ve bilişsel koşullara bağlı olduğunu vurguladığı yaratıcı davranışların, "eğretilme ve

sezgi gibi özgül entellektüel mekanizmaların devreye sokulmasıyla" da nitelenebileceklerini ileri sürmüştür (Rouquette 1992:95).

Bugünün psikoloji düşüncesinin görme olayını, insan aklının yaratıcı bir etkinliği olarak kabul etmemizi öngördüğünü belirten A. Genç, "duyular düzeyinde tamamlanan algılama, akıl yürütme düzeyinde 'anlama'ya tekabül eder. Yani gözün gördüğü, bir bakıma aklın gördüğüdür!" der (Genç 1990:41). M. Heidegger' e göre algılama, duyuş ve eğretilme arasındaki ilişkiyi ele alan Ünal Nalbantoğlu, düşünürün "Düşünmek, duymak ve görmektir" dediğini hatırlatarak, düşünmedeki bu duyuş ve görüş sembolik anlamda gerçekleşmektedir der. Bir şeyi görmekle görülen bir şey hakkında görüş oluşturmanın farklı olduğunu, burada, görüş oluşturmanın görünenen farklı bir biçimde gerçekte bize bakmakta olan şeyi görmek olduğunu söyler. Heidegger'e göre ;biz çok fazla bakarız, fakat çok seyrek görürüz diyen yazar görüş oluştururkenki düşünceye ilişkin dinleme, kulaklarımızla duyulamayacağı gibi gözlerimizle de görülemez, der ;

"Bu düşünce duyu organlarımızla algılanmaz. Eğer düşünceyi bir duyma ve görme olarak görüyorsak, bu hissedilir duyma ve görme durumunun, hissedilir olmayan algı durumuna yükseltilmesini ve taşınmasını ifade eder. Böyle bir taşınmaya, hissedilir olmayana göçme, "metafora ulaşma" denir. Böylece düşünme ancak metaforik ve sembolik anlamda bir görmeye kavuştuğunda bir duyma ve dinleme olarak adlandırılabilir. Oysa modern bilim duymayı sese karşı insanın verdiği tepkiye, görmeyi ise ışık karşısında gözbebeğinin tepkisine indirgemıştır. .. Metaforik olanın, sembolik olanın gerçekliği tartışılır; çünkü nesnelliği tartışmalıdır, belirsizdir. Bilimin işi belirlenebilenlerle, sınıflandırılabilenlerle, toplama ve çıkarma yoluyla nesnelerin nesnelliği temelinde somut bilgiler çıkarılabilenlerle uğraşmaktır. .. Heidegger'e göre Bach'ın bir füğünü elbetteki kulağımız yoluyla duyarız, ancak bu kulağımızla duymak demek değildir. Kimi zaman kulağı sağır olan bir insan bile, müziği, aynen Beethoven'de olduğu gibi, duyabilir. Duyduğumuz şey duyu organlarımızla topladıklarımızdan farklı bir şeydir. Bu yüzden

her duyuş metaforik ve semboliktir. Bizim duyuşumuz ve görüşümüz hissedilir bir düzenlilik değildir. Dinleyerek ve görerek düşünüm, sadece anlamda bir dönüştürmedir. Bu dönüştürme hissedilir olanın hissedilir olmayana aktarılmasıdır. Oysa bilim için geçerli duyuş kulağıımızla olandır. Diğeri bir duyma sayılamaz; Beethoven bilimsel anlamda bakıldığında duymamaktadır, sağırdır; ama Heidegger'in metaforik anlamdaki duyuş anlayışına göre sağır olmayanların çoğundan çok daha iyi duymaktadır (Bkz.: Nalbantoğlu 1997:107-109)."

Algısal Eğretilmeler Üzerine adlı yapıtında eğretilmelerin düşünme sürecini yansıttıklarını ve sadece dilde değil, sık sık algıda da ortaya çıktıklarını söyleyen Lawrence E. Marks; bellibaşlı eğretilmeli algı biçimlerinin sinestetik ve fizyonomik algı olduğunu belirtir; Sinestetik algıyı; ses ya da müziğin, biçim, doku ya da renk olarak algılanması durumu ve fizyonomik algıyı; koyu nesnelerin endişeli ya da parlak nesnelerin mutluymuş gibi algılanması olarak tanımlar. Sinestetik ve fizyonomik algıların benzer şekilde, farklı duyu modaliteleri arasındaki derin benzerliklerin varlığını ortaya çıkarttığını ve bu benzerliklerin çoğunun algının asli unsurları olarak belirdeğinin altını çizer. Bu yüzden duyulararası ve fizyonomik eğretilmelerin geleneksel sembol ya da işaretler / göstergelerden çok, doğal sembol ve işaretleri yansıttıklarını vurgulayan L.Marks, algısal kaynaklarına rağmen sinestetik ve fizyonomik algıda eğretilmeli ilişkilerin gayet açık olduğunu söyler. "Yani eğretilmeler sadece retorik araçları değil (sadece yazmak ve konuşmakla ilgili değil) düşünce sürecinin mekanizmalarında asli bir unsurdur" (Marks 1999:1). Benzer şekilde Martin S. Lindauer de eğretilmelerin okuma, görme ve işitme süreçlerinde ne denli etkili kategoriler olduğunu deneysel çalışmalardan elde edilen bulgular ile desteklendiğini aktarır (Lindauer 1999:1).

Sinestetik eğretilmelerin işlevine değinen Arthur Koestler; en yalın eğretilmeler arasında bir duyudan diğerine yapılan karşılıklı göndermeler vardır diyerek "Sıcak" renk, "tatlı" ses, "keskin" ışık; "kör dudaklar", "kör eller" gibi eğretilmeleri hatırlatır. Farklı duyusal matrislerden oluşan böylesi bileşimlerin yaşantılara yeni bir zenginlik, yeni bir çok-boyutluluk kattığını söyleyen yazar;

"böylelikle, Swinburne'un deyişiyse, ışık müzik olarak duyulur, müzik ışık olarak görülür" der (Koestler 1997:47-48).

Algılama süreçleri ile iç içe işleyen bir diğer önemli sürecin gerçekliğin kavranması ile ilgili olduğu söylenebilir. Eğretileme ve Sanat başlıklı yazısında gerçekliğin kavranmasında eğretilmelerin rolüne değinen Michael R. Lissack, (1999:3) çağımızın en önemli olgularının değışim ve belirsizlik olduğunu, çağımızın bütün düşünür ve araştırmacılarının bu durumu sonuçlarıyla birlikte ele aldığını , sorun edindiğini söyler. Değişim Programları, Kimlik Krizi, Yeni Gerçekler, Destabilization vb. kavramların bu gerçeğin farklı disiplinlerdeki karşılıkları olarak algılanması gerektiğini belirtir. Anlamın bir bölgenin / coğrafyanın kendisinden çok o bölgenin haritasından doğduğu görüşünü hatırlatan yazar, bu düşüncenin Pierre Bourdieu'nun " kültürler, uygarlıklar haritalar olarak anlamlandırılırlar" sözleriyle uyum içinde olduğunu vurgular. Oysa günümüzde sözcüklerin ve işaretlerin anlamlarından ayrıldığını , postmodernizmin beraberinde getirdiği görülen bu değışimin , Fredric Jameson'un artık bir klasik haline gelmiş olan 1984 tarihli Postmodernizm, ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantiğı başlıklı makalesinde en açık anlatımını bulduğunu belirtir. F. Jameson'ın; postmodernizmin derinlik yerine yüzeye, gerçek yerine simülasyona, ciddiyet yerine oyuna öncelik tanıdığını söylediğini aktaran Lissack; ondokuzuncu yüzyıl sonu ile yirminci yüzyıl başında türbin, buhar bacaları, borular vb.nin modern endüstrinin doğasını imgelemek için güçlü nesneler olduklarını söyler ve bunun nedenini "bu nesneler; beden ve akıl, zaman ve mekan arasında ilişkiler kurmak için uygun imgeleri sunarlardı" diyerek açıklar. F. Jameson'ın ; postmodern çağın bu türden, böylesine güçlü nesnelere sahip olmadığını, yeni bir düşünme yolu olarak, yeni bir bilişsel haritalamanın estetiğine ihtiyaç olduğunu belirttiğini söyledikten sonra "yeni bir düşünme yolunu nasıl geliştirebiliriz?" diye sorar. Yazara göre süreçleri anlayabilmek, her şeyden önce yaşamakta olan olgulara isim vermeyi gerektirir. Sözcüklerle karşılıklar vermek, tıpkı bir harita kullanmak gibi, bir anlam atfetme ve kontrol etme duygusu yaratır. K.Devlin ve D.Rosenberg'un 1996 da yayımlanan Language at Work adlı çalışmalarında bu durumu "belirli bir olguyu anlama süreci" şeklinde tanımladıklarını söyler ve bu sürecin şu aşamaları içerdiğini yazar:

- 1- Uygun bir eğretilemenin kurulması,
- 2- Kurulan eğretilemenin eksik bıraktığı, yetersiz kaldığı noktaların belirlenmesi,

- 3- Olgunun yeterince detaylandırılmış bir betimlemesinin oluşturulması.(Bu aşama da eğretilme üzerine kuruludur, ancak eğretilmenin sınırlamalarını aşacak şekilde ayrıntılı bir betimlemeye ulaşılır.)

Yaşanmakta olan süreçleri ve olguları kavrayabilmenin nasıl gerçekleştiğine ilişkin soruyu S. Turkle'in 1995 tarihli Life on the Screen kitabındaki sözleriyle cevaplar; "Şeyleri arayüz-kesişim değerinde ele almayı öğrendik. Bir arayüz nedir? Hiçbirşey, sadece eğretilmedir, düşünmek için görünür bir nesne". M. Lissack ayrıca S. Srivasta ve F. Barret'in 1988 tarihli The Transforming Nature of Metaphors in Group Development adlı yapıtlarında eğretilmenin doğasında bulunan zengin olanakları nasıl ifade ettiklerini aktarır:

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

Sanatsal imgelerde anlam ve yan anlamların nasıl işlediklerini inceleyen Pierre Guiraud anlamı "bir bağlantı" şeklinde tanımlayarak bu bağlantının, "her anlamı yeni bir anlam içine" aldığına (Guiraud 1994:144) dikkat çeker. Bu tanımın eğretilmenin; "anlamı yeni bağlamlara taşıma" işlevi ile koştur olduğu görülür. Ayrıca sanatsal imgenin; bu süreçte, "ikincil kavramlara, imgelere, öznel izlenimlere vb. ilişkin olan duygusal, coşkusal ikincil anlam, öznel çağrışımsal değer" (Guiraud 1994:144) şeklinde tanımlanan yan anlamları harekete geçirebilmesi için de kesintisiz bir anlamlandırma sürecine gerek olduğu düşünülebilir. Bu noktada, eğretilme yoluyla yaratılacak etkinin "sürekliliği" üzerinde duran Madan Sarup'un eğretilmelerin "asla şifresi çözüldü diye bir kenara atılamayacağını" (Sarup 1995:59) saptamasını hatırlamak eğretilmenin yan anlamların yaratılmasındaki rolünü aydınlatmakta yeterli görünmektedir.

Michael R. Lissack yeni bir oluşumla, yeni bir deneyimle karşılaştığımız zaman dil ile karşılık vermeye çalıştığımızı söyler. Dilde bir boşlukla karşılaştığımız zaman bu yoklukla mücadele ettiğimizi ve yeni bir eğretilme aradığımızı belirtir. "Çünkü kendi özel deneyimlerimizi belirtecek yeni eğretilmeler bulmak isteriz.

Ancak kendi deneyimlerimizden çekip çıkartabileceğimiz eğretilmeler" (Lissack 1999:2-10).

Umberto Eco eğretilemenin, kavrama sürecinde etkili diğer bir unsur olan bilgi edinme işlevi açısından değerlendirmesini Açık Yapıt adlı kitabında ele alır. Eğretileme ya da sanatsal imgenin, sessel gerçeklik ya da plastik biçimin, gerçekliğin mantıki yollardan daha iyi kavranılmasını sağlayan bilgi(lenme) araçları gibi görüldüğü takdirde büyük tehlikelerle karşılaşılabilceğini hatırlatarak "ne var ki, sanatsal bir biçim bilimsel bilgi(lenme)nin yerini tutacak bir şey sağlayamasa da, buna karşılık onda *bilgibilimsel bir eğretileme* görülebilir yine de", der.

" Her dönemde çeşitli sanat biçimlerinin yapılanma tarzı- geniş anlamda benzerlik, eğretileme, kavramın bir figüre dönüşmesi tarzı- bilimin ya da en azından çağdaş kültürün gerçeğe bakış tarzını ortaya koyar (Bkz.:Eco1992:24)."

Gerçekliğin algılanması ve kavranması süreçlerinden sonra karar verme üzerindeki etkileri açısından da eğretilemenin önemi üzerinde durulduğu gözlenir. M.R. Lissack 1997 tarihli Chaos and Complexity adlı yapıtında, insanlarda hangi türden olursa olsun bir karar verme mekanizmasının varolduğunu söyler ve karar vermede zihinsel modellerin, dilin ve eğretilemenin ne denli önemli olduğunun altını çizer. Aynı doğrultuda Y.B. Choi'nin de Paradigms and Conventions adlı yapıtında her insani eylemin karar gerektirdiğini, belirsizlikten kurtulabilmekte bir modelin varlığının şart olduğunu, model olmadan herhangi bir karar ya da eylemin söz konusu olamayacağını savunduğunu aktarır. Lissack'a göre birey, belirsizlik durumuyla karşı karşıya kaldığı zaman mevcut duruma en uygun olacağı varsayılan bir eğretileme aracılığı ile deneme, yanılma ve yargıya varma eyleminde bulunur. Önce en umut verici eğretileme denenir. Belirli bir sonuç elde edildiği takdirde birey araştırmayı sona erdirir. Eğer işe yaramazsa "başka bir eğretileme ile sonuç alıncaya kadar devam eder" (Lissack 1999:4).

Sanatsal imgenin oluşum sürecinde gerçekliğin algılanması ve kavranması kadar önemli bir etkinin sezgiler aracılığıyla devreye girdiği kabul edilmektedir. Kendi görüşleri doğrultusunda geliştirdiği güzellik kuramını savunan H. Bergson'a göre;

"sezgi ile usun temel ikiciliği (dualizmi) ve uyumsuzluğu için sanat yapısından daha iyi bir örnek olamaz. Ussal veya bilimsel doğruluk dediğimiz şey, yüzeysel ve uzlaşımstır. Sanat, bu sığ ve dar uzlaşımın dünyasından bir kaçıdır. O, bizi geriye, gerçekliğin asıl kaynaklarına götürür. Eğer gerçeklik "yaratıcı evrim" ise, yaşamın yaratıcılığının temel görünümelerini ve kanıtlarını, sanatın yaratıcılığında aramalıyız (Bkz.:Cassirer 1997:191)."

Eğretilenle ile sezgisellik arasındaki yakınlık söz konusu edildiğinde genellikle eğretileninin algıyı uyarma biçimine dikkat çekilmektedir. Bir eğretileninin iki konusunun çoğu zaman birbirine hiç benzemeyen alanlardan alındığını söyleyen R. Tourangeau (1997:69), bu nedenle eğretilenlerde kurulan benzerliğin, konulardan biriyle ilgili inançlarımızın, öbürünü doğrudan nitelendirmeye izin vermediğini, üstü kapalı olarak sezdirildiğini, pek çok eğretilenlemede hem yeniliğin hem de zorluğun kaynağını da bu çakışmazlığın oluşturduğunu söyler. Bu yaklaşım ile bir kez daha eğretileninin sabit ve açık anlamlara ulaşılmasını hedeflemediği, anlamı ucu açık bıraktığını hatırlarız ve eğretileninin sezgiselliği uyarma nedenini, sezgilerimizin hareket olanağı bulduğu alanı daha yakından kavrama olanağı buluruz. İzleyicinin eğretilenle aracılığıyla bir dizge kurmaya yönlendirildiğini vurgulayan D. Davidson'a göre eğretilenlerin asli işlevlerinden olan bu durumu açıklayan görüşün, Heraklitus'un Delfi kehaneti hakkında söylediklerinde derli toplu özetlenmiş olduğunu söyler: "Söylemez de, saklamaz da; sezdirir" (Davidson 1997: 85).

Sezgiler, aynı zamanda imgelemin önemli dinamikleri arasında yer alır. Sanatsal imgenin yaratılmasında belki de en önemli etkinliği niteleyen imgelemin eğretilenle açısından ne anlama geleceğine de kısaca değinilecektir.

"Hayal gücü etimolojik olarak *imago*, 'temsil, taklid' ve *taklid etmek* 'yeniden üretmek, benzerini yapmak' ile dayanışma halindedir" diyen Mircea Eliade; hayal gücüne sahip olmanın, dünyayı bütünselliği içinde görmek olduğunu, çünkü kavramsallaştırmaya gelmeyen her şeyi gösterme görevinin imgelerin görevi ve imgelerin iktidarı içinde olduğunu söyler (Eliade 1992:XXX).İmgelemin, özellikle poetik imgelem kavramının Romantik düşüncede doruk noktasına eriştiğini

hatırlatan E. Cassirer, Romantikler için imgelemin yalnızca insanın sanat dünyasını kuran özel bir insan etkinliği olmadığını, evrensel bir metafizik değer şeklinde kavrandığını söyler (Cassirer 1997:185).

Sanatta Yaratıcı İmgelem ve Eğretileme Motifleri adlı yazılarında Joe Khatena ve Nelly Khatena, imgelem açısından eğretilemenin oynadığı rolün "vazgeçilmez önemde" olduğunu altını çizerek (Kathena 1999:1). Eğretilemenin imgelem için vazgeçilmezliğini vurgulayan Daniel Chandler bir adım daha atarak "yeni bir eğretilmeyi anlamak için imgelemimizde bir sıçrama yapmak durumunda olduğumuzu" belirtmiş, ilişkinin farklı bir boyutuna dikkat çekmiştir (Chandler 1999:3). Benzer şekilde Donald Davidson "dilini düşvreni" olarak tanımladığı eğretilmelerin, düşü göreni yansıttığı gibi o düşü yorumlayanı da yansıttığını öne sürer. Düşlerin yorumunun, düş gören biriyle uyanık olan biri arasında bu ikisi aynı kişi olduğu zaman bile, işbirliğini gerektirdiğini hatırlatan D. Davidson, "bu nedenle, bir eğretilmeyi anlamak, eğretileme yapmak ölçüsünde yaratıcı, en az onun kadar kurallara bağlı olmayan bir çabadır".der. Bu işlevinin eğretilmelerin bazı şeylerin daha önce hiç dikkat etmediğimiz yanlarına dikkat etmemizi sağlaması, şaşırtıcı benzeşimlere ve benzetmelere dikkatimizi çekmesi ile bağlantılı olduğunu vurgulayan yazar; "Black'in de dediği gibi eğretilmeler bize öyle mercekler ya da tüller sunuyor ki ilgili görüngüleri bunların arkasından bakarak görüyoruz" der. Eğretilemenin bir konuyu doğrudan söylemektense belli bir görüş açısı yaratarak ya da bu açığı pekiştirerek söylediği savının herkesçe bilindiğini hatırlatan yazar; uygun dinleyicinin, eğretileme aracılığıyla bir dizge kurmaya yönlendirileceğini öne sürer (Davidson 1997:85).

İmgelem ile eğretilmelerin işlevi konusuna farklı bir açıdan yaklaşan Gaston Bachelard bir Güney Amerika söyleninden aldığı bir örnek ile gerçeklik- eğretileme ilişkisinin tersten de aynı yaratıcılıkla işleyebildiğini gösterir. Söz konusu söylende kahraman, kadının ateşi ile bildiğimiz ateşi yakar. Düşünür bu geçişin, gerçekçi açıklamanın önerdiği gibi, gerçeklikten eğretilmeye olmadığını; tam tersine öznel kaynaklı eğretilmeden nesnel gerçekliğe olduğunu belirtir. Aşk ateşi ve biber ateşinin birleşerek kuru otları yaktığı söz konusu söylendeki anlamsızlığın ateşin bulunuşunu açıkladığını vurgulayan yazar ilkel görüngübilimin (fenomenoloji) gelişiminin duygusalığa dayalı olduğunu; düşlemlerin yansıttığı hayallerden nesnel

varlıklar, isteklerden imgeler, bedensel deneyimlerden maddi deneyimler ve aşktan ateş yarattığını vurgular. G. Bachelard imgelemin nasıl işlediği ve eğretilmelerin bu işleyişte ne denli önemli olduklarını çarpıcı biçimde ifade eder;

"Eğretilmeler füzeler gibi yerden kalkıp gökte patlayan ve önemsizliklerini sergileyen basit ülküleştirilmeler değildir; bunun tam tersi olarak eğretilmeler birbirlerini çağrıştırırlar ve duyumlamalardan daha çok ortak eşgüdüm içindedirler. Öyle ki şiirsel bir beyin, arık ve yalın bir biçimde, bir eğretilmeler diziminden başka bir şey değildir. Nasıl bir çiçeğin çizgesi (diagramı) onun çiçek oluşumunun yönünü ve bakışımını belirlerse, her şair de kendi eğretilme eşgüdümünün anlamını ve bakışımını belirten bir çizge ile gösterilmelidir. Böyle geometrik örneği bulunmayan hiçbir *gerçek çiçek* yoktur. Belli şiirsel imgeler bileşimi olmadan da şiirsel çiçeklenme olmaz.. Bazen gerçekten zıt, bağdaşmaz ve uyumsuz sandığımız değişik imgeler bir araya gelip kaynaşır ve sevimli bir imge oluşturur. Gerçeküstücülüğün en garip mozaikleri ansızın bir anlam sürekliliği bulur; bir ısıltı derin bir ışığı açığa çıkarır; kinaye ile kıvılcımlanan bir bakış birden ince duygular salıverir; bir itirafın ateşinde bir damla gözyaşı. Böyledir imgelemin belirleyici işleyişi; bir canavarı yeni doğmuş bir bebeğe dönüştürür..... Armand Petitjean'ın şu sözleri çok yerindedir: "İster imgelerle ister imgesiz olsun, İmgelemi biçimlendirmede hiçbir şey düşünce eytişimi kadar uyarıcı olamaz". Her durumda ve her şeyden önce, tepke (refleks) türünden bir anlatıma düşme eğilimini kırmalıyız, eğretilmelere ve eğretilmelerin eğretilmelerine varmak için alışılmış imgelerin tinçözümlemesini yapmalıyız... Tinsel üretme gücünü istençten, dirim itimi'nden (elan vital) değil, imgelem'den alır. Tinsel açıdan, bizi yaratan düşlemlerimizdir. Düşlemlerimizce yaratılır, düşlemlerimizle sınırlanırız, çünkü zihnimizin son sınırlarını belirleyen yine düşlemdir. İmgelem zihninin zirvesinde bir alev gibi işler; değiştirici (mutan) güçlerin gizini aramamız gereken

yer de bu alandır, eğretilmelerin eğretilmesi olan alan
(Bkz.:Bachelard 1996:110-111)."

Çalışmanın bu bölümünde son olarak eğretilme ile sanatsal imgenin vücut bulduğu malzeme arasında ne türden bağlantılar olabileceği üzerinde durulacaktır.

Sanatsal İmgelemenin en yüksek ve en belirgin şeklinin dışlaştırma ediminde ortaya çıktığını söyleyen E. Cassirer, dışlaştırmanın; yalnız bir özdeksel ortamda (balçık, bronz veya mermerde) değil, duysal biçimler tartımlar (ritimler), renk karışımları, çizgiler ve plastik biçimler içinde görülebilen veya dokunulabilen bir dışlaştırma anlamına geldiğini belirtir. "Sanat yapıtında bizi etkileyen, bu biçimlerin denge ve düzeni, yapısıdır" (Cassirer 1997:184).

Söylenmek istenen şeyin kaçınılmaz zorunluluğa dönüşmesini, has sanat yapıtının içeriği olarak tanımlayan Mehmet Ergüven, "bir sonraki aşamada ise, söylenmek istenen şeyin ancak o malzeme ile dile getirilebileceği inancı yer almaktadır", der. Bu inancın daha ötede bir şey, düpedüz bir saplantı durumunda olduğunu belirtir. Sanatçının sözcüklerle hesaplaştığı zaman bile öncelikle gidimli dilin dışına çıkma savaşı veren bir kişi olduğunu, ses veya rengi iletişim aracı olarak seçen kişinin ise, özü gereği gidimli dile izin vermeyen malzeme ile halvet olması gerektiğini söyleyen M. Ergüven rengin, bütün ifade olanaklarından umudunu kesmiş bir insan için iletişim aracı olduğunu belirtir ve; "renkle ifade edilmiş olan bir şey söz dilinde aynen üretilebiliyorsa, birinden biri fazladır mutlaka", der. Ergüven'e göre ifade ne ölçüde yetkinse, malzeme de aracı olduğu şeyin yerini o ölçüde almıştır (Ergüven 1998:134).

Donald Kuspit'in Heykelsi Eğretilme Olarak Malzeme başlıklı yazısında (1994:106) malzemenin eğretilmeli niteliği üzerinde durduğu görülür. Heykeli "optimal olarak bedenın kendi oluşunun, ilgili malzemede eğretilmeli bir projeksiyonu" şeklinde tanımlayan D. Kuspit bunu; "açıkça insanlık dışı ve kıyıcı olanın içinde bir tür fantazinin, gizliden gizliye insani olanın arayışı" olarak değerlendirir. Malzemenin yer değiştirmesinin de; heykelin, bedenın iç imgesinin temsili olduğunu, bedenın en ilksel deneyiminin özeti olduğunu onayladığını belirtir. Heykelin beden ile giriştiği ilişkinin ve heykelin kullanılan malzeme ile olan ilişkisinde "modernist" yaklaşımın indirgemeci tavrını eleştiren Kuspit, eğretilmenin

öznelliğin aracı olduğunu hatırlatarak; "konuyu eğretilemesiz görmek heykelin derin öznelliğini öldürmektir" der. D. Kuspit ayrıca malzeme- dokunsallık ilişkisine ve yine bunların eğretilme ile olan bağları üzerinde durur. "Heykelde görünüş, dokunma niteliği olarak vardır. Heykelin taşıdığı bedenselliğin muhtemel duyusu" diyen yazar , her heykelin bir dokunma tarzı önerdiğini, ki bu tarzın o heykelin etkisinin temelini oluşturduğunu vurgular. "Her dokunma tarzı köklerini bedenim imgeleme dayanan bilinçdışı duygusunda bulur". Bazı heykellerin dokunulamaz , bazılarının malzeme ile tutkulu ilişkiyi ima eder görüldüğünü; bazı heykellerin sert, bazılarının yumuşak olduğunu ama her durumda heykelin gerçek dokunuşun olanaklılığını desteklediğini belirtir. "Heykel dokunma arzusunu –ki bu yıkıcı da olabilir-, bedenim ilkel deneyimine geri dönme arzusunun bir belirtisini uyarır". Heykelin edebi fizikselliğinin hiç şüphesiz onun eğretilmeli anlamı içinde emildiğini söyleyen yazar;

"Tüm nesnel malzemeler öznel olarak kesinlikle anlam dolu, doğallıkla eğretilmelidir. Onun sembolik, eğretilmeli sunumu, onun üzerinde zanaatkarca bir yükleme / zorlama değildir. Onun öznel anlam doluluğunun kendiliğinden dile gelişidir. Malzemenin öznel anlamdan ayrılmazlığı ona 'oluş' veren şeydir" der (Bkz.:Kuspit 1994: 107).

Besim Dellaloğlu, Frankfurt Okulu'nun ve özelde Theodor Adorno'nun sanat yapıtı hakkındaki görüşlerini ele aldığı kitabında; Walter Benjamin'e göre, bir sanat ürünündeki ruh ve onun maddi tezahürünün birbiriyle içten bağlantılı olduğunu, bunlar arasındaki ilişki gerektiğinde ortaya konulabildiğinde, ek bir yoruma gerek kalmadan, birbirlerini açıklayabileceklerini hatırlatır. T. Adorno'nun, bir sanat ürününün eleştirisinde, üstyapıdaki saklı ve derindeki öğeleri, altyapıdaki görülgün öğelere dolayimsız olarak bağlamanın yanlış olacağı yolundaki eleştirisine karşılık, W. Benjamin'in; kendi yaklaşımını "sıradan bir bağlama değil, görmesini bilen birinin gözüyle üstyapıdaki ve altyapıdaki bütün öğeleri birbirlerini açıklayacak bir biçimde birlikte değerlendirmek" şeklinde savunduğunu aktarır (Dellaloğlu 1995:53). W. Benjamin'e göre;

"Maddi altyapı duyularımızla yaşanmış, deneyimlenmiş olan data'nın oluşturduğu bir yığındır. Üstyapı ise bir metafordur. Metafor olarak, bu altyapının bilişimidir (idrakidir/ cognition).

Altyapı ile, onun idraki arasındaki karşılıklılığı (correspondant oluşları) sağlayan da, birinden diğerine oluşturulan bu metaforlardır. Bu yüzden O, Adorno gibi, altyapı ile üstyapı arasındaki ilişkiyi incelerken, uzun uzadıya dolayım-lamalar (mediation) oluşturmaya yönelmek yerine, üstyapıyı bir metaforlar topluluğu olarak görmeyi yeğlemiştir." (Bkz.:Dellaloğlu 1995:53)."

Bu bölümde kısaca aktarılan veriler; eğretileninin, sanatsal imgenin oluşum sürecinde etkili olan algılama, kavrama, anlamlandırma, sezgi, imgelem, malzeme gibi kavramlar ile arasındaki ilişkinin önemli ve karşılıklı olduğunu göstermektedir. Eğretilmeli algı türlerinin varlığı, gerçekliği kavramak için eğretilmeli düşünce tarzının yararlı modeller oluşturmadaki gücü, eğretileninin sezgiselliği ve imgelemi kuvvetlendirmesi gibi olgular, sanatsal imgenin en önemli kaynaklarından birisinin neden eğretilme olduğunu kanıtlar niteliktedir.

IV.4- PLASTİK YAPITLARIN EĞRETİLEME OLARAK İNCELENMESİ

Daha çok yazınsal yapıtlarda ve özellikle şiir sanatı örneklerinde değerlendirme yapılırken kullanılan eğretilme kategorisinin, plastik sanatlar alanında da kullanıldığı; resim, heykel ve mimari yapıtların eğretilmeli nitelikleri üzerinde durulduğu göze çarpar.

Farklı dallardan örnekler vererek eğretilme ve düzdeğişmece kategorilerine yakınlıkları açısından sınıflandırmada bulunan Roland Barthes; eğretilme düzleminde lirik Rus şarkılarını, romantizm ve simgeciliğe bağlanan yapıtları, gerçeküstücü resmi, Charlie Chaplin'in filmlerini "(bu anlayışa göre, üst üste gelen açılma-kararmalar, sinema sanatındaki gerçek film eğretilmeleridir)", Freud'un özdeşleştirme ürünü düş simgelerinin yer aldığını, düzdeğişmece düzleminde ise kahramanlık destanları, gerçekçi okulun anlatıları gibi yapıtların yer aldığını yazar (Barthes 1993:54). Paul Klee'nin Birinci Dünya Savaşı'nın bitiminden sonra 1917-23 yılları arasında "Kuşları" tema alan bir dizi üzerine çalıştığını hatırlatan Necmi Sönmez; sanatçının bu döneminde çok sık olarak kompozisyonlarını kesip

küçültmesinin, araştırmacılar tarafından savaşın baskısından kurtulup özgürleşme şeklinde yorumlandığını söyleyerek "Almanca "Nachtigall" olarak bilinen bir kuş, metaforik olarak acının, bunalımın, tam anlamıyla istediğini dile getirememenin ifadesidir", der. (Sönmez 1995:122). Resim sanatında eğretilmeli anlatımın yapıtlara konan (genellikle şiirsel) adlar ile kuvvetlendirildiği göze çarpmaktadır. Peter Kinley'in 1983 tarihli Battle Ship (Savaş Gemisi) adlı resmi (Fotoğraf 3) hakkında David Britt'in yaptığı değerlendirmede de göze çarpar. Yazara göre, herhangi bir savaş durumunun yaşanmadığı bir ortamda, ekonomik bir temsil dili ile gerçekleştirilen bu çalışma;

"askeri bir gerilime ait bir imge olmaktan çok uzaktır. Sanatçı bu çalışmayı kendi yaşamında, kendini izole edilmiş ve kuşatma altında hissettiği bir döneme ait tahammül ve suskunluk duygularının bir metaforu ya da aracı olarak kavrar (Bkz.:Britt 1992:371)."



Fotoğraf 3. Peter Kinley. Battle Ship. 1983

Mimari denmeye hak kazanmış her yapının, genellikle özün yoğunlaştırılmasını istediğini belirten N. Bozkurt; "bu işi de gene ancak üçboyutlu, fakat bu kez işlevsiz ve salt eğretilmeli (metaforik) bir yapı olan heykel

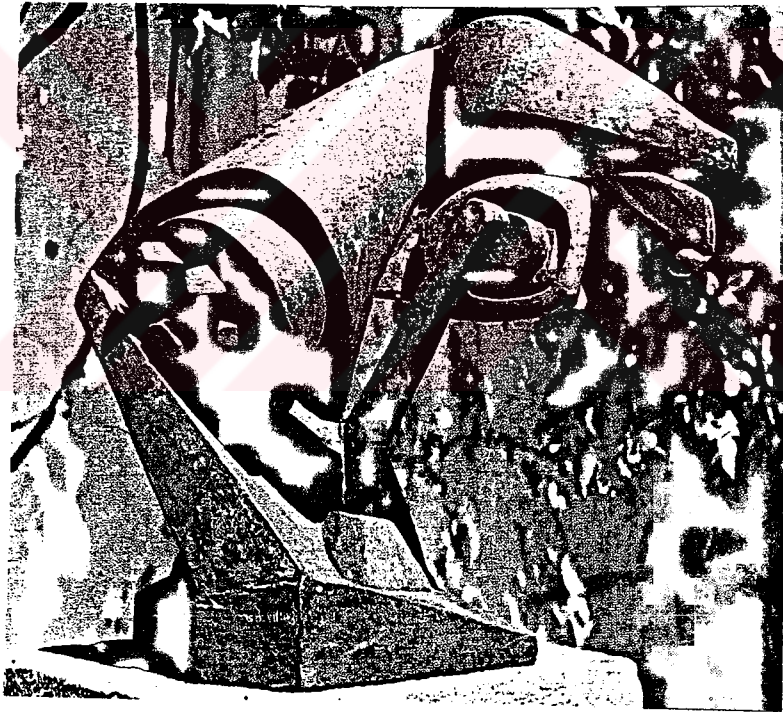
gerçekleştirebilir" diyerek heykel sanatı ile eğretilme arasında yapısal bağı altını çizer (Bozkurt 1994:252). Eğretilemenin heykel plastiğı için değerdendirme ölçütü olarak kullanıldığı görölür. Çalışmanın bu bölümünde ağırlıklı olarak modern heykel tarihinden ve günümüz sanatçılarınin yapıtlarından seçilen örnekler üzerinde durulacaktır.

Origins of Modern Sculpture adlı kitabında , Modern Heykelsi Metafor başlığını taşıyan bir bölümde heykeli eğretilmeli özellikleri açısından ele alan Albert Elsen ; Bourdelle'in Ölen Kentör heykeli için, "ölüyor, çünkü kimse ona inanmıyor" yorumu ile; genç heykeltçilerin bu tür heykeli,yani, miras alınmış fikirler/ kavramlara dayanan, eski mitlerin figürlerinin tekrarları ya da sanatçının kendi yaşamadığı deneyimler ile uğraşmayı reddetmeleri olgusuna dikkat çektiğini belirtir. Yeni idealin; "Gaudier Brzeska'nın tutkuyla, Raymond Duchamp Villon'un titizlikle yazdığı gibi, eski sembollerin sentezini yapan değil", zihnin gücünü ortaya koyacak şekilde heykelsi biçimin yeni bir dile yönelik kavranması olduğunu söyleyen Elsen; "Eski ya da rehabilite edilmiş geleneksel heykelden yeni heykelsi metafora olan evrim"in, Jacob Epstein'in Rock Drill'inde başarıyla ortaya konmuş olduğunu vurgular (Elsen 1974:37). Aynı yorumu paylaşan Eduard Trier de Rock Drill'in modern heykelin başlangıcında yer aldığını vurgular (Trier 1968:19).



Fotoğraf 4. Jacop Epstein. Rock Drill. 1913

"Rock Drill, Epstein'in kısa sürmüş ancak hala güçlü olan 'makinelere ilgi'sini, biçimlerin yalınlaştırılması, tasarımın birliği ve kütlelerin koordinasyonuna yönelimini ifade eder. Bu işin bileşenlerinin kaynağı "kendi soyunu koruma amacıyla kendi içinde taşıyan makinemsi robot" olarak düşünülmüş ve geliştirilmiştir ki sanatçının daha önceki anne ve çocuğu ele aldığı çalışmalarıyla bağlantılıdır. Sanatçı daha sonra bu figürleri şöyle tanımlamıştır: "günümüzün ve geleceğin silahlanmış uğursuz figürü .. insanlık yok, sadece kendi kendimizi dönüştürdüğümüz korkunç Frankeştayn canavarı (Bkz.:Elsen 1974:37)."

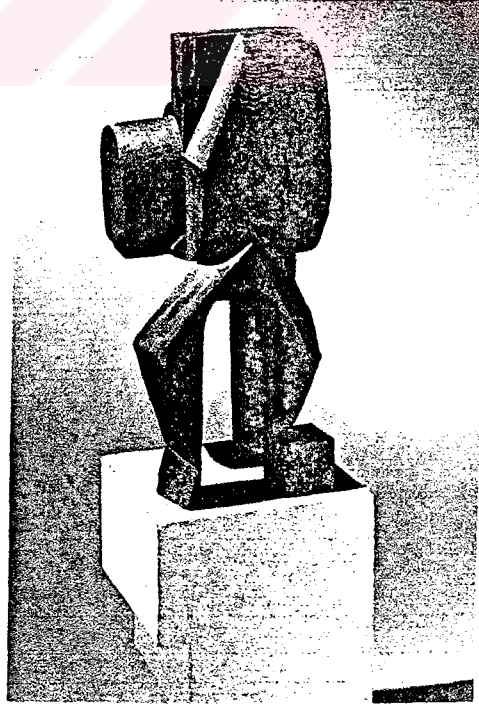


Fotoğraf 5. Raymond Duchamp Villon. Horse. 1914

Albert Elsen, Raymond Duchamp Villon'ın At heykelini "modern heykel tarihinde makine ve onun enerjisi konseptine biçim vermede heykelsi metaforun zirvesi" şeklinde tanımlayarak, sanatçının "sanatın amacı betimlemek ya da taklit etmek değildir, her zaman mevcut ama görünmeyen unsurlardan bilinmeyen oluşları

yaratmaktır" ifadesini hatırlatır. Bu ifadenin J. Epstein'in Rock Drill'ine de uygulanabileceğini ve yeni metaforu tanımladığını söyler.

A. Elsen; R. Duchamp Villon'ın Horse heykelinde; makinelere ve atların anatomisine ait planlar arasında benzerlikler kurma sürecinde bu özellikleri hem tanınamaz hem de ayırlamaz şekilde dönüştürdüğünü belirtir. "R. Duchamp-Villon Bourdelle'in Ölen Kentor heykelinin arkasındaki geleneğin çizgisel ve artzamanlı mantığı kırar" diyen yazar,. Onun At heykelinde anatominin nerede bitip mekanikliğin nerede başladığının görülemeyeceğini, işin bütünü'nün; kaynaklarını temelde önceden belli etmediğini vurgular. Nihai formun; koşan ya da zıplayan bir ata ait olmadığına ve ortada bir binicinin de olmadığına dikkat çeken yazar "yaratım hareketli değildir ama potansiyel bir enerji ile yüklü ve tek vücuttur. Modern at gücünün bir metaforudur", der. R. Duchamp Villon'ın Dada ve Sürrealizmden daha önce ve onlardan bağımsız olarak erken modern heykelsi eğretilerde bir devrim gerçekleştirerek, fantezi / imgelem için yeni bir özgürlük sağlamayı başardıklarına dikkat çeken A. Elsen; R. Duchamp Villon ve U. Boccioni'nin, I. Dünya Savaşı sırasındaki ölümlerinden kısa bir süre önce eğretilmeye dayanan düş gücüne öncülük ettiklerini söyler. C. Brancusi'un da bu konuda Prodigal Son (1915) ve



Fotoğraf 6. Constantin Brancusi. The Prodigal Son. 1915

Chimera (1918) gibi heykelleriyle önemli katkıda bulunduğunu belirten A. Elsen; Prodigal Son hakkında "C. Brancusi'un metaforik kendi portresidir" yorumunu yapar. A. Rodin'in kısmi figürlerinin de , C. Brancusi'un başı bir yumurta haline gelene dek görünüşü yalınlaştırmasından etkilendiğinin söylenebileceğini belirten A. Elsen; biçimin bu saflaştırılmasının; sanatçının çalışmalarını "doğada benzer yapılara sahip olan diğer biçimlerle ilişkiye sokarak, artmış hassasiyeti aracılığıyla, metaforlaştırmada yeni olanaklar yaratmıştır", der. Yazarın heykelde eğretilme üzerine ele aldığı örneklerden sonra plastik dilde eğretilmenin temel niteliklerini saptayan bir tanım yaptığı görülür;

"Modern metaforda bütün; orijinal ayırt edilebilirliklerini yitirecek şekilde heykel içinde erimiş hale gelen iki ya da daha çok sayıda farklı varlıktan esinlenir. Sonuç, parçalar temelinde önceden tahmin edilemez yeni bir kimliktir. Onu modern bir metafor yapan şey onun açık uçlu yorumlanabilirliğidir. Onun anlamını ispat eden ya da sınırlayan edebi ya da toplumsal kaynakların olmamasıdır (Bkz.:Elsen 1974:11-39)."

Pablo Picasso'nun 1931-43 dönemi resimlerindeki ortak özellikleri inceleyen Jonn Berger, bu resimlerde P. Picasso'nun artık yalnızca kendisi değil, hem kadın , hem kendisi olduğunu; sanatçının sevgilisi ile paylaştığı öznenliğin de şu ya da bu ölçüde, tüm sevgililerin deneyimini içerdiğini söyleyerek, aynı dönemde yapılan bir heykelde bu paylaşılan öznenliğin, yapının temel konusu olduğuna dikkat çeker. P. Picasso'nun bu heykelinin o dönemde yaptığı eskizlerde de sık sık karşımıza çıktığını belirten J. Berger, bu başın Marie-Therese ile özdeşleştirildiğini; ama hiçbir şekilde portre sayılmayacağını söyler. Eskizlerde bu heykelin, birbirinin aşığı olan heykeltıraşla modeline bakarak orada, öylece, bir kehanet gibi durduğunu hatırlatan yazara göre, "gizli bir eğretilmedir bu".

"Bir yüzü temsil eder. Ama yüz iki uzva indirgenmiştir; İleriye doğru çıkıntı yapmış, aynı anda hem kalın hem hareketli, yuvarlak ve güçlü burun; onun altında yumuşak, açık ve içeriye doğru derin bir girinti yapmış ağız. İma edilen maddelerin



Fotoğraf 7. Pablo Picasso. Bust Of a Woman. 1932

yoğunluğu açısından burun ahşap, ağız da toprak gibidir. Bu iki uzuv, yanaklardan ve ensedeki saç topuzundan biçimlendirilerek oluşan üç yuvarlak biçimden çıkar. Yapıtın ölçeği, eğretilmeye giden ilk ipucunu verir. Bir başın olması gerektiğinden çok daha büyüktür heykel- bir figüre, bir torsoya bakıyormuş gibi, ayakta durarak bakmayı gerektirir. Sonra birden görürsünüz. Burun ve ağız, erkek ve kadın cinsel organlarının eğretilmeleridir; yuvarlanmış biçimler, popo ve uyluklardır. Bu yüz ya da baş, iki sevgilinin cinsel deneyimini kendinde birleştirmiştir; başın gözleri, onların bacaklarına kazınmıştır. Cinsellikte yaşanan bu paylaşılmış özneliği, böyle bir yüzün gülümsemesinden daha iyi hangi imge ifade edebilir? (Bkz.:Berger 1992:170)."

J. Berger, P. Picasso'nun bu eğretilmeye bilinçsiz olarak ulaşmış olabileceğini, ama daha sonra bir başı cinsellik yüklü bütünleyici parçalara dönüştürme fikriyle bilerek oynamış olduğunu ekler. P. Picasso'nun çalışma

sürecinde beliren eğretilmeli ifadenin zengin olanaklarını değerlendirmeye çalıştığı anlaşılır. Yazar sanatçının bir dizi çiziminde bu durumun görülebileceğini belirtir (Berger 1992:170).

20. Yüzyılda İngiliz Heykeli adlı çalışmalarında, Henry Moore ve Barbara Hepworth'un insan figürünü temel alan heykeller yaptıklarını hatırlatan Sandy Nairne ve Nicholas Serota . bu heykelleri; anatomik doğruluktan ayrılmış, R. Fry'ın "heykelin özel nitelikleri" olarak tanımladığı değerleri, " doğal" formun diğer biçimlerine benzerlikleri ile haklı çıkaran ve kuvvetlendiren heykeller olarak tanımlarlar. Görü ve Tasarım'da yeniden basılmış olan "Zenci Heykeli" üzerine etkili sayısında R. Fry'ın ; Afrika heykelinin "üç boyutluluğunun" sadece aktüel figürleri yansıtmadığını, onların içsel yaşamını ortaya koyduğunu yazdığını hatırlattıktan sonra, sonuçta ortaya çıkan üslubun bir tür "yerli modernizm" olduğunu söylerler, Bu tarzın en önemli plastik anlamının, "bireysel ayrımlar silikleşirken temel kütleler ve biçimsel ilişkiler "doğal" biçimin farklı türlerine eğretilmeli bağlantılar kurmak amacıyla abartılması" olduğunu belirleyerek bu üslubun doruk noktasına H.Moore'un 1929-32 ve Hepworth'un 1931-33 yılları arasındaki heykellerinde ulaştığını belirtirler (Nairne, Serota 1981:104)

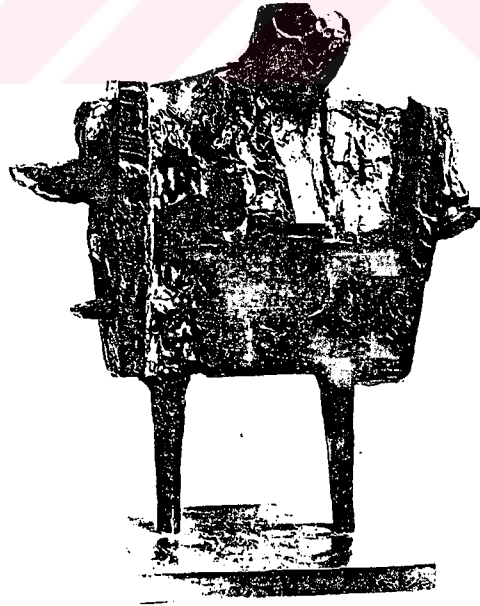


Fotoğraf 8.
Henry Moore. Composition. 1931



Fotoğraf 9.
Barbara Hepworth. Pierced Form. 1931

Herbert Read'in "korku geometrisi" adını verdiği, ve II. Dünya Savaşı sonrası Avrupa heykelinde gözlemlenen olgu ile ilgili olarak İngiliz heykeltıraşlarının yapıtlarında gözlemlenen özelliklerin ele alındığı tanıtım yazısında (1), Henry Moore'un eserlerinde rastlanan dehşet duygusunun ve düş gücünün , "atıf ve mecazlarla ilgili" etkinliğinin, 1947'den sonra ortaya çıkan iki heykeltıraşın, yani Lynn Chadwick ve Bernard Meadows'un heykellerinde de çeşitli ölçülerde karşımıza çıktığı belirtilir. Bu her iki sanatçının da, aslında insanlara ait olan durumları ele aldıkları, fakat bu durumları ifade için daima insan vücudundan faydalanmadıkları, örneğin L. Chadwick'in, aslında kabuklu hayvanlara veya kuşlara ait olan imgeleri insan vücudu yerine kullandığı hatırlatılır. Bu saptama eğretileninin karakteristik işleyiş biçimini, yani benzerlikler kurma yoluyla çoğul anlamın yaratılması işlevini akla getirir. Yine aynı kaynakta B. Meadows'un heykellerinde de (Fotoğraf 10) benzer bir yaklaşımın gözlendiği", sanatçının kalın, hatta ağır olma eğilimini gösteren işlerinde hatırı sayılır bir heyecan kudreti ve hareketleri organize etmesinde görülen kuvvetli ve adalevi enerjisi" sayesinde ölüm korkusunun bütün



Fotoğraf 10. Bernard Meadows. Standing Armed Figure.1962

(1)Yedi İngiliz Heykeltıraşı Sergi Katalogu Hacettepe Tıp Merkezi Vakfı Matbaası Ankara

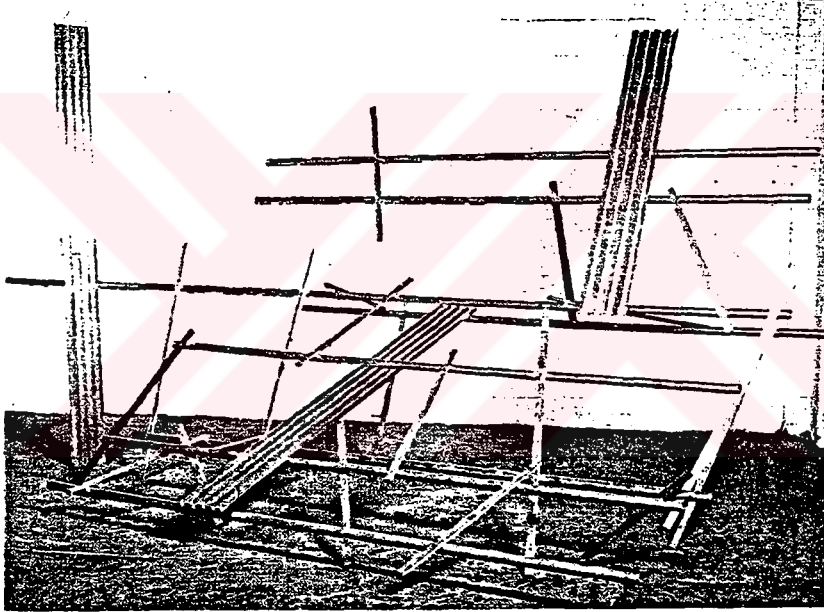
çılgınlığını başarıyla aktardığına dikkat çekilir. B. Meadows'un heykelinde ağırlığın, "gösterdiği şiddet hareketinin kuvvet ve vahşetini daha iyi belirtmek için kullanılmış olduğu hissini verdiği" belirtilir. Anılan kaynaktaki ayrıca Lynn Chadwick'in imgeleminde yarattığı varlıkların kaskatı bacakları ve hemen kırılıverecekmiş hissini veren biçimleri ile (Fotoğraf 11) "organik hayata yaklaşmak isteyen fakat bunu tam olarak başaramayan" bir etki yarattığı ifade edilir;

" İnsan da kuş da olmayan, ancak her iki varlığın da özelliklerini eğretilmeli olarak benzeştirip yeni bir varlık biçiminde vücut kazanan Chadwick'in heykelleri ..şaşılabilecek bir ruh ve hayatiyete sahiptirler ... çok defa bir iç gerilim ve 'farkında oluş'a sahip bulunur ve bu yüzden insanı rahatsız edici hatta tehdit edici bir mana taşırlar. Chadwick'in heykelleri çağımızda hakim olan bir tutumu, yani huzursuz, kimseye emniyeti olmayan ve insanlıktan uzaklaşan bir tutumu çok kuvvetli ve zeki bir şekilde sembolize etmekte olup bu heykellerde canlandırılan yaratıklar birbirleriyle büyük bir ihtiyat içinde karşı karşıya gelmiş hissini verirler (Bkz.:1:4)."



Fotoğraf 11. Lynn Chadwick: Winged Figures. 1955

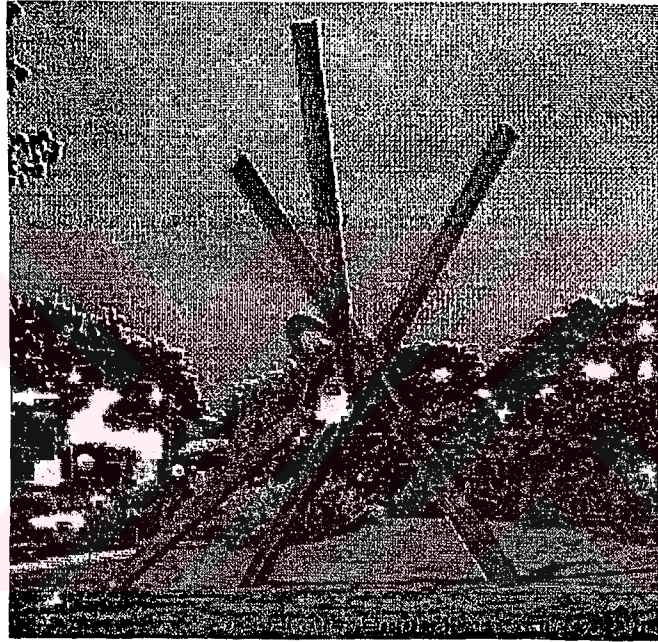
Anthony Caro'nun figürle ilişkisini ele alan Phyllis Tuchman, sanatçının en soyut kompozisyonlarının bazılarının (Fotoğraf 12) çıkışında seramik figür çalışmalarının yer aldığını belirterek A. Caro'nun bedene verdiği önemi: "Heykeltçiler ve mimarlar bedenin farkında olmak durumundadır. Bu çok önemlidir" cümleleriyle ifade ettiğini hatırlatır ve sanatçının mimari kuruluşun ön planda olduğu heykellerini değerlendirir. P. Tuchman'a göre, sanatçının söz konusu çalışmalarındaki "kirişleri, çubukları, parmaklıkları vb. sadece binaların, süper yapıların elemanları değildir. Onlar mimarinin kendisi için eğretilmelerdir"(Tuchman 1999:4).



Fotoğraf 12: Anthony Caro.Hopscotch.1962

A. Caro'da olduğu gibi en soyut plastik elemanların eğretilme olarak kullanılmasına diğer bir örnek günümüz sanatçılarından Mark di Suvero'nun Cather Bahçeleri'nde yer alan Old Glory (1987) (Fotoğraf 13) çalışması için de söz konusu edilmiştir. Yapıtın ana çubukların kesişiminden doğan enerjisinin, göz alıcı uzun kollarının dikey hamlesini takip ederek yükselmesi ile Soyut Ekspresyonizmin resimsel jestleri ve heroic ölçeği arasında bağ kurulur. Sanatçının işlerini modelden yararlanılarak yapmamasının, çalışma boyunca gelişmesinin önemine dikkat çekilerek, bu sayede konstrüksiyonun -civatalar, somunlar, kaynak izleri- tamamen görünür kılındığı belirtilir.

"Old Glory adlı çalışma di Suvero'nun estetiğini; insan duygularının ifade edilmesinde üç boyutlu biçimlerin gücüne olan inancını yansıtır, heroik bir enerji yayar , sağlamlık ve gücün bir sembolü olarak yükselir. Bu çalışma insan arzuları için bir eğretileme, sanatçı tarafından ortaya konan bireysel ifade ile toplumsal anlam arasında canlı bir birleşmedir (Bkz.:di Suvero 1999:2)."



Fotoğraf13: Mark di Suvero: Old Glory. 1987

Eğretilmeli anlatım ile sembolik anlatım biçimleri arasındaki ayrımın ne denli hassas, iç içe olduğu Claes Oldenburg'un çalışmalarında görülmektedir. Kent Wolgamott, Claes Oldenburg'un heykellerini ele aldığı Sembolik Anlamlar ve Pop'tan Kamu Heykeline başlıklı makalelerinde sanatçının 1960'ların başında mutfak, banyo vb. eşyalarının kumaş, vinil vb. malzemelerden kendi başına ayakta duramayan, yumuşak çeşitlemelerini ürettiğini yazar (Fotoğraf 14). Eleştirmenlerin çok yerinde olarak ; bu çalışmaların eğretilmeli özellikler taşıdığını, sanatçının gündelik nesneleri benliğin eğretilmelerine çevirdiğini yazdıklarını hatırlatır. Yazar sanatçının

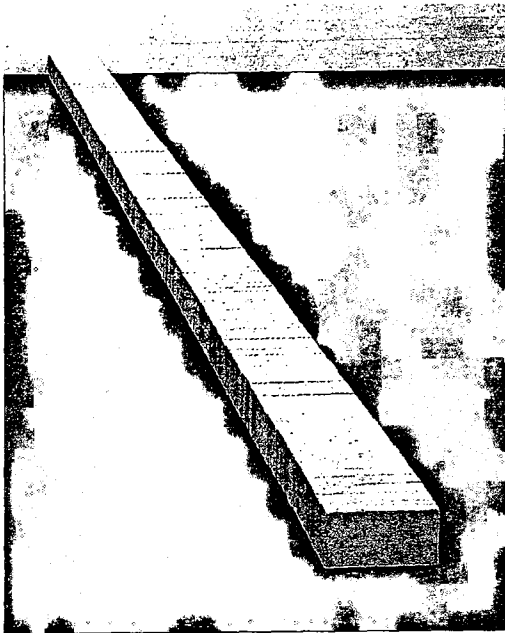


Fotoğraf 14: Claes Oldenburg. Model (Ghost) Typewriter.1963

daha sonraki dönemlerinde anlamın daha açık olduğunu ve sembolik yanı ağır basan çalışmalara yöneldiğinin görüldüğünü belirtir. Özellikle Claes Oldenburg'un Coosje van Bruggen ile birlikte gerçekleştirdikleri anıtsal işlerinin sembolik anlamlarının güçlü bir şekilde ön planda yer aldığını söyler. Yazar, C. Oldenburg'un "Biz daima öncelikle açıklıkla ilgileniriz." ve " Sanatın biçimine sembolik anlam yol açar" şeklindeki ifadelerine atıfta bulunarak Torn Notebook:çalışmasını değerlendirir. Çalışma çelik ve alüminyumdan yapılmış ve sayfaları açık duran dev bir not defteri imgesinden oluşmaktadır. Çalışmada görselleştirilen tüm unsurların yerleştirilen alanın (ve coğrafyanın) karakteristik yanları ile doğrudan ilintili olduğu dikkat çeker. Defter- üniversiter kimliği, kenar çizgileri- Platte Nehri'nin kıvrımlarını, Spiral cilt- bölgede etkili olan tornadoyu, paten izleri- yerel restoranlarda yaygın olan patenli servis şeklini, kuş kanadını andıran kurgu- kentte sık rastlanan kuş heykellerini vb. sembolize eder (Tuchman 1999:4). Bu türden bir yaklaşımın eğretilmeli anlatımın çoğul okumalara izin veren yaklaşımında uzaklaştığı, sembolik anlatım tarzına örnek oluşturduğu söylenebilir.

Eğretileme kategorisi, kimi durumlarda farklı sanatsal tutumları birbirinden ayırt etmekte kullanılmıştır. Heykel sanatının minimalizmin etkisi altına girdiği 1970'lerde eğretilmeli ifadenin önemli bir tartışmanın konusu haline geldiği görülür. Resimde soyut ifadeciliğin gözde sanat akımı olarak yaygınlaşması ile artan öznel

ifadecilik eğilimlerine tepki olarak beliren minimal yaklaşım, özellikle üç boyutluluğu öne çıkarmış ve sanatçının öznel ifadesini taşımaya izin vermeyen steril, düz planların kullanıldığı çalışmaların ortaya çıkmasına yol açmıştır. Heykelin endüstriyel üretim mantığı içerisinde görüldüğü dönemin Carl Andre, Donald Judd, Robert Morris, William Tucker gibi sanatçıların heykellerinin karakteristik özellikleri heykelde minimalizmin plastik karşılığını oluşturur. Amy Ingrid Schlegel, "minimalizmin ana ilgileri: endüstriyel bir estetik, anti-eğretilmeli ve anti-resimsel eğilimler, özel ve ilksel biçimlerdi" diyerek Eva Hesse gibi sanatçıların temsil ettiği post-minimal, post-modern yaklaşımlarda ironi ve mizahın arttığını belirtir (Schlegel 1999:3). Birçok sanat tarihçisi tarafından paylaşıldığı görülen bu saptama ile eğretilmeli yaklaşımın; özneliliğin ağır bastığı ifade biçimleri ile öznelilikten arındırılmaya çalışılan yapıtlar arasında önemli bir ayrım noktasını oluşturduğu ortaya çıkmaktadır. Minimalizmin indirgemeci tarzının eleştirisini taşıyan heykellerinde, minimalizmin karşı çıktığı kurgu, süreç ve malzeme açısından eğretilmeli anlatıma yer veren sanatçılardan biri olan E. Hesse'in çalışmaları bu önemli ayrıma örnek oluşturmaktadır. Minimalizmin "fabrikasyon zamandışılığına ve yapısal temizliğine karşı çıkan".Eva Hesse'in, izleyiciyi yapım sürecinin farkında kılmak amacıyla fiberglas gibi şeffaf malzemelerin kullanımını gerekli gördüğü, bu tür malzemeleri "organik formlar ile insan bedeni arasında eğretilmeli bir karşılık oluşturmak amacıyla kullandığı" (Britt 1992::374) belirtilmektedir. Carl Andre (Fotoğraf 15) ve Eva Hesse'den (Fotoğraf



Fotoğraf 15. Carl Andre. Lever. 1966

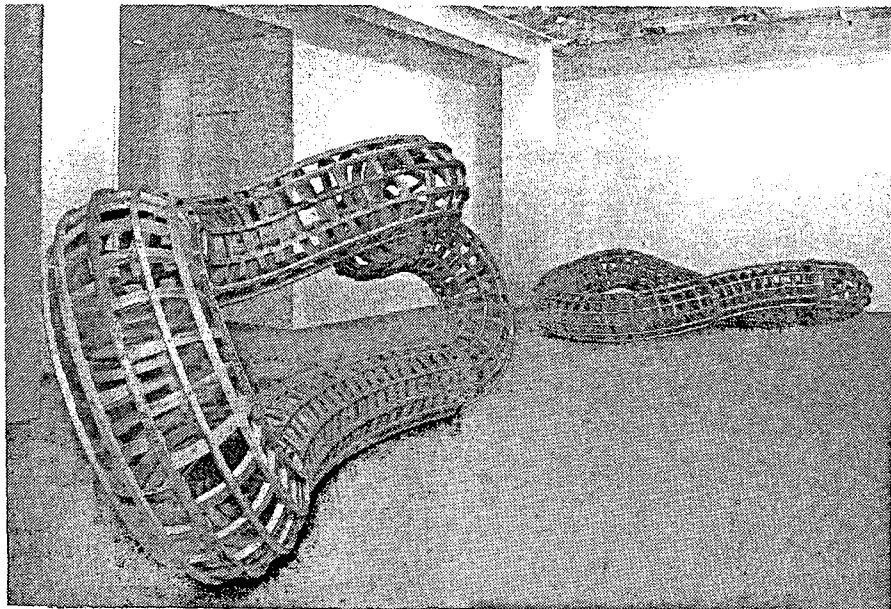


Fotoğraf 16 Eva Hesse.Contingent.1960

16) seçilen iki çalışmada söz konusu ayırımın plastik sonuçlarını görmek mümkündür.

Eğretileninin, plastik ya da anlamsal açıdan indirgemeci yaklaşımlar karşısındaki rolünün ne olduğuna Richard Deacon'ın çalışmaları aracılığıyla biraz daha yakından bakılabileceği görülür. Sanatçının 14 heykelden oluşan 1997 yılı sergisini değerlendiren Donald Kuspit; 8 ve 9 başlıklı işlerin organik olanın mekanik anlamda yeniden kurulmasını gösterdiğini yazar. Ulaşılan sonucun bir tür "bioteknoloji" olarak adlandırılabilirliğini söyleyen yazar, "sanki sanatçı Dr. Frankeştayn gibi doğal bir şey inşa etmiştir" diyerek Ingrid Schlegel'in E. Hesse'in işlerini değerlendirirken yaptığı yoruma yakın bir değerlendirmede bulunur;

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

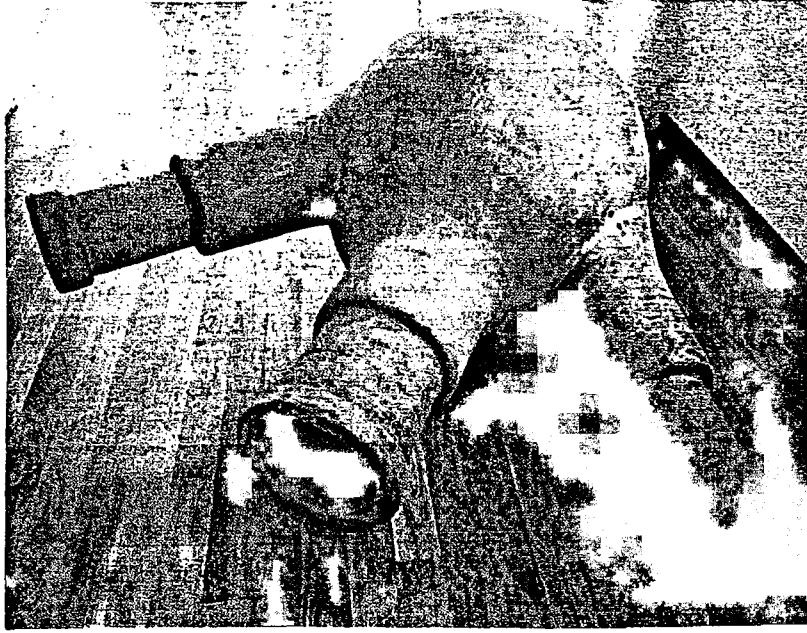


Fotoğraf 17. Richard Deacon.8 (Solda) ve 9 (Sağda).1997

Heykelin minimalizmin iddia ettiği gibi eğretilemesiz bir yapıya sahip olamayacağını, kaçınılmaz şekilde eğretilmeli nitelik taşıdığını söyleyen D. Kuspit; R. Deacon'ın işlerinin bize, modernizmin organik olarak yaratılmış olan ile zanaatkarca kurulmuş olan ayırımının sahteliğini gösterdiğini söyler. Erken Konstrüktivizmin özellikle ikincisini yeni dünyaya meydan okumanın ve çalışmanın biçimi olarak yücelttiğini anımsatan D. Kuspit, 8 ve 9'un farklı kısımları arasındaki oranları ortaya çıkaran sistemin, tıpkı bir ağacın halkalarını belirleyen gelişime benzediğini. iç ve dış silindirlerin yarıçapları arasında şaşmaz bir orantının korunmuş olduğunu belirtir. Sergideki diğer işlerin de geometrik biçimler ile biyolojik gene (soy) arasındaki biçimsel tekleştirmeleri ortaya koyduğunu söyleyerek, 1995 tarihli Plant çalışmasının görünüş olarak taze ve embriyotik olduğunu, kendisini yeniden üreten bir hücreye benzediğini vurgular ve İsimless kolajlarında yontulmuş bağırsaklara benzeyen organizmaların boşlukta görkemle yol alır gibi durduğunu söyler. Tipik bir eğretilme yaratılması sürecine uygun olarak görünüşte çok farklı görünen biyolojik ve geometrik özellikler arasında dipteki benzerlikleri ele alan D. Kuspit, ortaya konan biçimler arasındaki benzerliklerin (ki her ikisi de soyut, minimal ve tekrara dayalıdır) R. Deacon'ın bu sergideki işlerinin temelinde yatan düşüncüyü incelediğini gösterdiğini söyler. Bu düşünce ;

"Doğanın temelde matematiksel olduğu. Leibniz'in 'matematiksel düş' kavramı. Deacon'ın çalışmaları vaktiyle birbirinden ayrılmış olan geometri ve doğanın yeniden birleştirme zamanının geldiğini ima eder. Geometri ve doğa birbirine yabancı değil ortaktır. Sanatçının çalışmaları her ikisiyle de uğraşır. Geometri doğal yapıdır ve doğal yapı kaçınılmaz olarak geometriktir (Bkz.: Kuspit 1997:134)."

Plastik dilde eğretilmenin işlev ve olanaklarını dile getiren bir başka değerlendirme Tony Cragg'ın Ana Sütü II adlı çalışması hakkında Norbert Lynton tarafından yapılmıştır. Eğretilmeli anlatımın çağrışım aracılığı ile aynı anda birçok anlam kümesini harekete geçirme kapasitesi, yazarın "olağanüstü yoğun" olarak nitelendirdiği bu bronz çalışmayı ele alışında öne çıkar;



Fotoğraf 18. Tony Cragg. Ana Sütü II. 1995

"Kaplarn her zaman insanı ya da hayvanı çağrıştıran bir yanları olmuştur. İnsan büyüklüğündeki bu yapıt antik küpleri, simyayla ilgili imbikleri ve endüstride kullanılan bazı kapları akla getiriyorsa da, bir yanıyla da bizde, yaşayan bir varlık, bir şeyler veren ya da vereceğini verip tüketmiş bir şey izlenimini bırakıyor. Aslında bu yapıt bize 1985'teki nükleer felaketi, Çernobil'deki patlamayı ve Rusya ile Batı Avrupa'nın bazı bölgelerini zehirleyen sızıntıyı çağrıştırıyor. Bu heykelin, herhangi bilinçli bir etkilenme olmasa bile, Brancusi'un 1943'te, savaşın en karanlık döneminde yaptığı ve Sidney Geist'a göre, sanatçının son direnişini dile getirdiği Kaplumbağa adlı olağanüstü son heykellerinden birini hatırlatması da büsbütün bir raslantı olamaz. Bu yapıt da Cragg'inki gibi döşemenin üzerinde herhangi bir tabana dayanmadan ve yüzeyle belirsiz bir ilişki içinde durur. Cragg, işte bizi düşünmeye zorlayan pek çok sanat yapıtının ortaya çıktığı alışılmışla alışılmamış olan arasındaki o dar alanı araştırır (Bkz.: Lynton 1991:364)."

Çalışmanın bu bölümü bazı Türk sanatçıların yapıtlarında eğretileninin nasıl ele alındığını gösteren örnekler ile tamamlanacaktır. Ancak daha önce çağdaş

çok sayıdaki araştırma verisinden bir kısmı kısaca değerlendirilmeye sunulacaktır.

Sınıflandırmanın tüm güçlüklerine ve olası hatalarına karşın bu örnekler üç grupta aktarılacaktır. Bir kısmında doğa-kültür-teknoloji gibi kavramlar arasındaki ilişkilerin sorgulandığı ve karşıt niteliklerin vurgulandığı, bir kısmında öznenin ve bedenin eğretilmeli ifadesinin arandığı, bazılarında ise seçilmiş bazı imgelerin ya da hazır nesnelerin tarihsel-kültürel anlamları aracılığı ile çalışıldığı göze çarpmaktadır.

Arte Povera'nın sanatı tek biçimli, indirgemeci ve minimal nesneden, tek sesli, tek yönlü ilgilerden kurtarmış olduğunu belirten Germano Celant, eğretilmeli ifadenin yeniden güçlendiği bir dönem boyunca Luciano Fabro, Pistoletto Pascali, Mario Merz, Jannis Kounellis gibi sanatçıların duygusal ve fantastik bir çıkış yolu aradıklarını söyler. Yazara göre Arte Povera endüstri ile doğa, endüstriyel enerji ile insan enerjisi, mantık ile eylem arasındaki ilişkinin karşıt nitelikleri, oluş ile unsurlar arasındaki muammayı önemsemiştir. Arte Povera'nın çok anlamlılığı ve belirsizliği; hem malzemelerin niteliklerinden hem de imge ile gerçeğin, gündelik ikon ile resmin, jest ile doğanın, günümüz ile geleceğin, özel olan ile kavramsal olanın diyalektik birlikteliğinden kaynaklanır (Celant 1994:56). Chris Burden'in 1990 tarihli Medusa'nın Başı adlı çalışmasının "kendi teknolojisi içinde yitip gitmiş bir dünyanın eğretilmesi" olarak adlandırıldığı, bu yapıtın aynı zamanda teknolojinin inanılmaz gücünün bir simgesi olarak kavranabileceği öne sürülür (Kuspit. 2000:70). David Newman, Katie McNeely'nin işlerini değerlendirirken doğa ve kültür arasındaki diyalektik ilişkiye değinerek kültürün ikinci doğa haline geldiğini, sanatçının heykellerinde "doğa ve kültür arasındaki mümkün yapısal ilişkilerin oluş halinde ya da yokluk içinde metaforlaştırılmış olarak sunulduğunu" belirtir (Newman 1999:3).

Sanatçıların kendi sanatsal yaklaşımlarını açıkladıkları metinlerde de karşıt niteliklerin eğretilmeli birliğini önemsedikleri görülür. Amerikalı sanatçı Kendall Buster kendi heykellerinde erotik ile mekaniği, baştan çıkarma ile direnmeyi aynı anda kucaklamak istediğini, bu amaçla işlerini endüstriyel malzemenin güçlü ve ham nitelikleri yanı sıra el işçiliğinin inceliği ile kurduğunu söyler Buster 1999:1). Bir

başka Amerikalı sanatçı Carol Jackson 1997 tarihli The Adventure Store başlıklı sergisinde yamyamlık olgusunu " kültür merceği tarafından geriye itilen varoluş kaygımız için bir eğretileme olarak" kullandığını ifade eder (Jackson 1999:1).

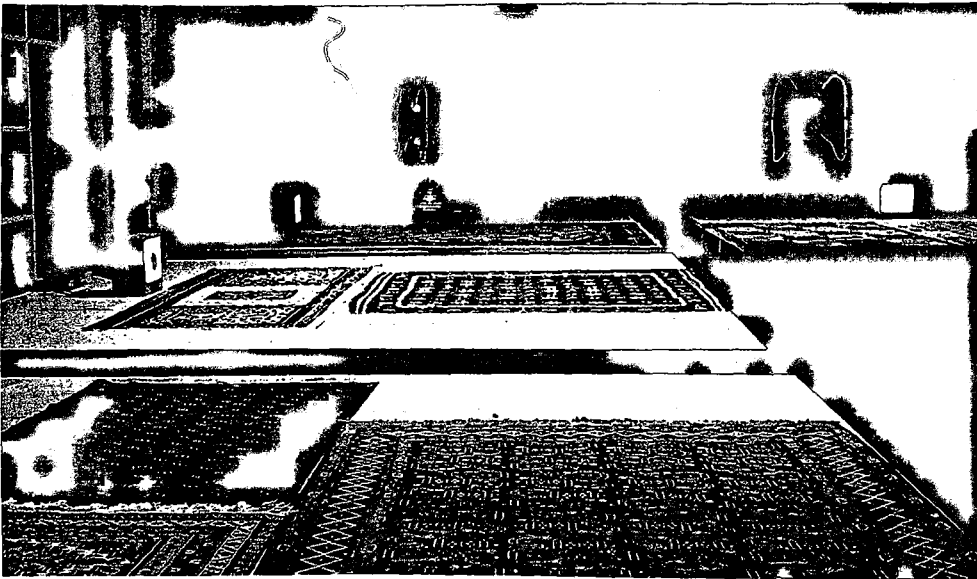
Eğretilmeli yaklaşımın sık sık beden ile ilişkili anlamsal içerikleri harekete geçirmekte kullanıldığı görülmektedir. Mecazi Makineler başlıklı yazısında Vito Acconci, Alice Aycock ve Dennis Oppenheim'in laboratuvar, fabrika ya da oyun parklarını çağrıştıran yapıtlarının bütünüyle eğretilmeli bir işlev taşıdığını söyleyen Janet Kardon, Dennis Oppenheim'in son makine-yapıtlarını beden eğretilmeleri şeklinde tanımlayarak işlevlerinin düşünceyi harekete geçirmek olduğunu belirtir (Kardon 2000:47). Winifred Lutz'un çalışmalarında kullandığı ışık kaynağının izleyici ile hem fiziksel hem de eğretilmeli bir ilişki kurduğunu belirten Tom Csaszar, sanatçının bedeninin kavramsal ve fiziksel nitelikleri üzerinde çağdaş heykeltıraşların çoğundan daha fazla durmuş olduğunu, sanatçının heykellerinde zaman, yüzey, ölümlülük üzerine zıtlıklar ve derinlikleri ele aldığını belirtir (Csaszar 1999:3) Lesley Dill'in heykelleri ve fotoğraflarının çok sayıda unsurdan ilham aldığı, edebi bir etkiden çok duygusal bir etkiyi gözettiği çalışmalarında beden, dil ve sanat arasındaki ilişkileri derinleştirmeye çalıştığı belirtilir. Sanatçının çalışmalarında insan bedenini; yirminci yüzyıldaki insani koşulları, kadının toplumdaki rolünü ve benliğin görünüşünü açıklamada bir eğretileme olarak kullandığı dikkat çeker (Dill 1999:1).

Eğretilemenin kimi durumlarda özel imge ya da nesneler aracılığı ile yaratıldığı gözlenmektedir. John Chamberlain'in; Soyut Ekspresyonizm, Pop ve Asamblajın bakış açılarının sentezini yansıtan hurda parçalarıyla gerçekleştirdiği çalışmalarında otomobili hem Amerikan kültürü hem de Amerikan erkeklik anlayışı için metafor olarak kullanması çalışmalarının dikkate değer özelliği sayılır (Waldman1992: 264). David Britt, Anselm Kiefer'in yanık ya da kavruk tarlaları konu alan resimlerinde II. Dünya Savaşı'na, R. Wagner operasına ve savaş sonrası yargılama sürecine göndermeler olduğu saptamasını yapar ve bu imgeleri yahudi soykırımı ve Aryan İdeali'nin eğretilmesi olarak sunduğunu söyler (Britt 1992:392). Aralarında Hans Bellmer ve Cindy Sherman'ın da bulunduğu birçok sanatçının işlerinde oyuncak bebekler kullandıkları , sanatta bireyselliğin anlaşılması ve gelişiminde önemli kişisel ve kültürel işlevler yüklenen oyuncak bebek imgelerinin "sanatta bireysel kimlik açısından insan oluşun evrensel anlamı üzerinde düşünmek

için bir metafor olarak işlev gördüklerine" dikkat çekilmektedir (Curtis 1993:8). Susan Sollins bir grup çağdaş İtalyan sanatçının çalışmalarındaki eğretilmeli özellikleri incelediği *Eternal Metaphors* (Sonsuz Eğretilmeler) adlı yazısında Salvadori'nin işlerinde kase imgesini, kaseinin batı sanatında tarihsel ve kültürel bir imge olarak taşıdığı anlamları ele almak için eğretilmeli kullandığının altını çizer (Sollins 1989:22). Bir başka örnek heykellerinde ağaç imgesini insan eğretilmesi şeklinde kullanan Judy Pfaff'tır (Castro 1999:5).

Eğretilemenin ülkemiz sanat ortamındaki değerlendirmelerde de benzer şekilde kullanıldığı; kimi durumlarda genel bir eğilimi, kimi durumlarda bazı nesnelerin ya da malzemelerin çoğul okumaya izin veren anlamsal içeriklerini nitelemekte kullanıldığı göze çarpmaktadır.

Sarkis'in 2000 yılında Fransa'daki sergisini değerlendiren yazısında Necmi Sönmez, sanatçının çalışmalarında kullandığı halı ve kilimlerin "algı boyutlarını genişletecek bir metafor olarak" devreye girdiğinin gözlemlendiğini belirtir. Bu halıların "dünyamızın bir metaforu" olup olmadığı konusunda Sarkis'in yaptığı yorumu aktarır ; "Birbirleriyle sorunları olan ülkeler ve etnik grupların metaforu oluyor. Mesela bir Çin halısıyla Tibet halısı yan yana , Hindistan ve Pakistan halıları var yan yana". Yazar halı ve kilimlerin ses ve video imgeleri ile yan yana gelince

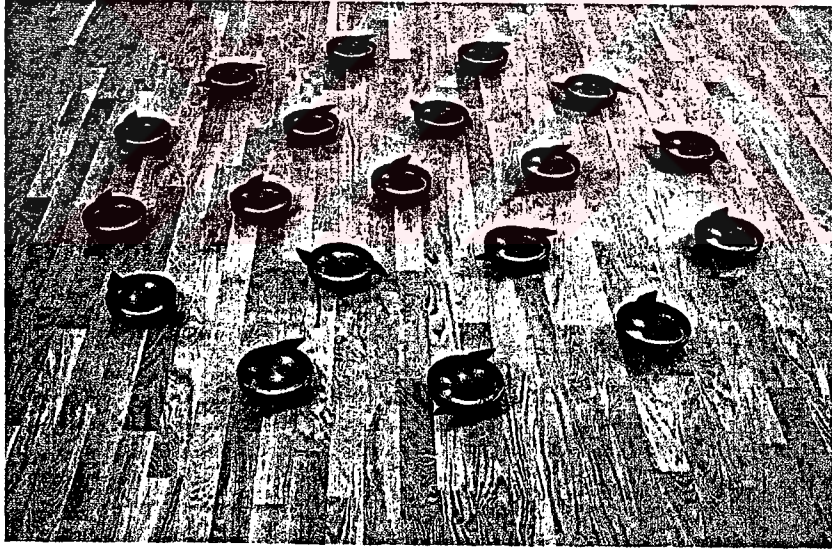


Fotoğraf 19. Sarkis. 21.01.2000-09.02.2000

başka bir izlek ve anlam katmanının oluştuğuna dikkat çekerek birbirinden güzel halı ve kilimlerin "hazır çağrışımları" betimlemek için değil, yeni bir "anlam bütünlüğü" kuracak şekilde yan yana getirildiğini belirtir (Sönmez 2000:123).

Osman Dinç'in çalışmalarında cam ve demir malzemeyi eğretilmeli olarak kullandığını söyleyen Hüseyin Bahri Alptekin, sanatçının dünyayı anlatmanın yolunu, şeylerin ve oluşumun varlık nedenini bu iki temel plastik etrafında kurduğunu söyler:

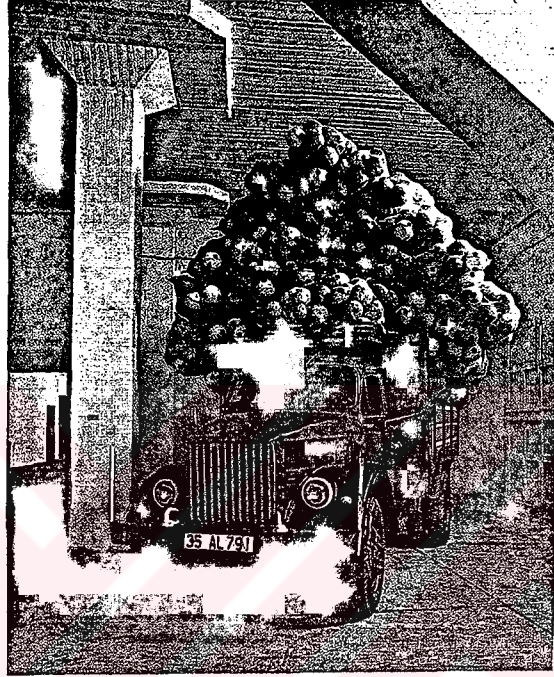
"Demir ve cam. Bu kuruluş bu iki yalın maddeyle pastoral bir plastisitenin minimal bir tavırla gerçekleşmesidir. Demir ve Toprak. Dünyayı ikiye bölmenin kendinden ve metaforik açılmasını, yer demir/ gök cam, yer demir/ deniz cam (Bkz.: Alptekin1993:142)."



Fotoğraf 20. Osman Dinç.İsimsiz.1993

Yazar bu iki katı maddenin yer- gök, yer- deniz gibi başka halleriyle de kavrama sürecine dahil olduğunu, ayrıca "demiri ve camı döken biçimlendirmenin temel paydası olarak da bir üçüncü yalın öge"yi, yani ateşi keşfettiğimizi belirtir (Alptekin 1993:142).

Sanatın Bugünkü Dönüşümü Mecazlara Doğru mu? başlıklı yazısında 4. İstanbul Bienali'nde yer alan çalışmaları değerlendiren Jale Necdet Erzen, Antrepo girişinde, aralarında Hüseyin Alptekin ve Michael Morris'in Türk Truk başlıklı çalışmanın da yer aldığı bir gurup çalışma ile birlikte "dünyanın bin bir haline mecaz oluşturan iç mekanlara dalıyoruz" değerlendirmesinde bulunur;



Fotoğraf 21:Türk-Truk. Hüseyin Alptekin,Michael Morris.1995

"Daha birçok etkileyici iş var; bunlara günler harcamak gerek, sanatçının düşüncesinin malzemedeki nasıl şiire, mecaza dönüştüğünü hissetmek ve nihayet bugünün dünyası üzerinde bu yorumlardan bir felsefe oluşturabilmek için...Jannis Kounellis'in tarihin mecazını oluşturan tartıları...içten,düşündürücü ve İstanbul'un gizemine ve tarihine sunulan şiirler. Akılda kalan daha birçok yapıt var, hepsi bir şekilde metaforlarla ilgili. Bu Bienal'in bende bıraktığı izlenim sanatın bugünkü dönüşümünün her zamankinden daha çok elle tutulamayan mecazlara doğru olduğuydu (Bkz.:Erzen 1995:105)."

Konukseverlik Bağlamında Mekan. başlıklı değerlendirme yazısında Müşerref Zeytinoğlu'nun Sokak Sergisi kapsamında gerçekleştirdiği çalışmayı ele

alan Ayşegül Güçhan, kariyerinin başlangıcından itibaren gerçekleştirdiği çalışmaları dikkate alındığı takdirde sanatçının "bir toplumsal gözlemci" olarak nitelenebileceğini söyler. Müşerref Zeytinoğlu'nun söz konusu çalışmasında bu kez sokağın "farklı" aktörlerini gözlemlediğini, gözlemlediği aktörlerin ise, "kolaylıkla insanın metaforu olabilecek sokak köpekleri" olduğunu belirterek değerlendirmesini şöyle sürdürür;



Fotoğraf 22: Müşerref Zeytinoğlu. Sokak Sergisi Video Enstalasyon.1999

"Sanatçının önceki çalışmalarındaki metaforik anlatım düşünüldüğünde, bu çıkarım anlam kazanıyor.. Mekan olarak İstanbul'un kalabalık cadde ve sokaklarının ("dışarı") seçildiği yapıtın merkezinde "kent içinde köpek" ve "sürekli yer değiştiren köpek" kavramlarının durduğu söylenebilir. Bir öykü üzerinde temellenmeyen ve minimal bir anlatım diline sahip olan yapıt, sokaktaki canlının, sokağın sahibini, iktidarı görmezden gelişi üzerine ironik bir bakış açısından okunduğunda iktidar/mikro iktidar karşıtlığı üzerinde kurulu gibi duruyor.

İnsan-kültür ve köpek-doğa ilişkisi ile insana ait yeme içme, seks vb eylemlerin taşıdığı anlamın köpek ile eğretilmeli aktarımı..Gaston Bachelard'ın, benzersiz yapıtı "Mekanın

Poetikası"nda savunduğu dışarı ve içerinin "gel git" diyalektiğinin geometrisinin, onu eğretileme alanlarına taşıdığı an tıkanıp kalma olgusu, Müşerref Zeytinoğlu'nun yapıtını okurken izleyiciye yön gösterebilir (Bkz.: Güçhan 1999:6)."

Tüm dünyada olduğu gibi ülkemizde de çok sayıda sanatçının eğretileme, simge ya da gösterge kategorilerinin anlamı ve işlevinin kökten sorgulanması gerektiğini savunduğu ve çalışmalarını bu yaklaşım ile sürdürdükleri görülmektedir. Modern sanatın eleştirisinden geniş ölçüde etkilendiği gözlenen ve güncel sanat olarak da nitelenen bu yaklaşımın, genellikle imgenin temsil gücüne ve işlevine karşı eleştirel yaklaştığı, bu anlamda eğretilemenin harekete geçirdiği kabul edilen anlamsal içeriklere kuşkuyla baktığı, eğretilmeli anlatımdan çok düzdeğişmeceli anlatımı yeğlediği dikkat çekmektedir. Plastik imgenin algılanışını önemli ölçüde etkilediği gözlemlenen bu olgu çalışmanın bir sonraki bölümünün konusunu oluşturacaktır.

IV. 5- MODERN VE POSTMODERN SANAT ANLAYIŞLARINDA EĞRETİLEMENİN ANLAMI

Güncel sanatta eğretileme konusunda gözlenen eleştirel tutumu örneklemeden önce kısaca, yirminci yüzyılın son çeyreğinde etkisini arttıran ve modern sanatın ölçütlerinin geçersizleştğini savunan postmodern sanat anlayışının eğretilemeye bakışını ele almak gerekli görünmektedir. Bu amaçla çalışmanın bu bölümü aracılığı ile modern ve postmodern sanat anlayışlarının araştırma konusuna ilişkin bazı tespitleri değerlendirmeye dahil edilecektir.

Modern sanatın temelde; Aydınlanma çağının, "her sorunun sadece bir tek doğru cevabı vardır ve sanatsal ürün için tek bir temsil modu olabilir düşüncesi üzerine oturduğu" (Şaylan 1999:65) kabul edilmektedir. Charles Siegel'e göre, "kişisel stillere ulaşmayı" amaçlayan Modernist idealin (Budak 1999:43) özneye, dile, sanatsal imgenin temsil gücüne ait temel varsayımlarına yöneltilen eleştirilerin, günümüz sanatının biçimlenmesinde etkili olduğu görülmektedir.

Modern öznenin "konumunu tartışılır hale sokan en önemli yaklaşımların Marx- Freud- Saussure ve post-yapısalcılık ile" geliştirildiği gözlenir (Işık 1998:20). Modernist sanat ve düşünce kimi düşünürlerce eleştirisini kendi içinde taşıyagelmıştır (Berman 1999:315) . Ancak özellikle II. Dünya Savaşı sonrasında yükselen eleştirilerin "modernizm akidesinin büyük ölçüde görüş açısından gizlediği bir sorular dizisini yeniden gündeme getirmek için topladıkları güç" dikkat çekmektedir. Yeniden ele alınması istenen sorular arasında; mimaride süsleme ve eğretilmeye, resimde figürasyon ve gerçekçiliğe, edebiyatta öyküleme ve temsile, müzik ve tiyatrodaki bedene ilişkin sorular da vardır (Huyssen 1994:113).

"1970'lerdeki avant- garde Avrupa düşüncesine ideoloji ve dil hakkında oldukça farklı bir düşünme tarzının damgasını vurduğu" (Eagleton 1996:273), aynı tarihlerde sanat dünyasında da "sanat-yapma olgusunu sahtecilik ve bilgiçlik olarak görüp reddeden ve dili, insan-dışı gerçekliğe gönderme yapmaktan uzak, kapalı bir dizi olarak yorumlayan" (Halley 1999: 45) yeni bir yaklaşımın geliştiği görülür. Eleştirilerin merkezinde eğretilmenin de bir parçası olduğu dilsel kategoriler vardır. Dil ile olgular arasındaki ilişki, dönemin en önemli düşünce akımlarından yapısalcılığın ana ilgileri arasındadır. Temsiliyet kavramını sorgulayan R. Barthes, "gerçekçi veya temsili göstergenin özde sağlıklı" olduğunu ileri sürmüştür. (Eagleton 1990:158). Benzer şekilde temsil etme kavramı F. Saussurecü göstergebilimin özüne de aykırıdır (Eagleton 1996:290). Dönemin düşünürlerince eleştiri konusu yapılan temsiliyet kavramının; modern çağın "varolan her şeyi ve hakikati bilimdeki temsilin objektifliği, kesinliği içinde tanımlaması" (Akcan 1995:74) gerçeği ile yakından ilgili olduğu ve aralarında M. Heidegger'in de olduğu pek çok düşünürün modernizmin indirgemeci tutumuna yönelttikleri eleştirilerin (Mulhall 1998:144) de anahtar kavramı olduğu dikkat çeker.

Dönemin önemli sanatçılarından Joseph Kosuth'un çalışmaları dönemin tartışmalı kavramları ile sanatsal imgenin oluşumu arasındaki bağı örnekler niteliktedir. J. Kosuth sanatın dil ve düşünce ile ilişkilerini sorgulamış, "temsilin fiziksel tezahürü" dediği temsili formu yalnızca kavramın iletim aracı olarak

"Bu, tabii, sanatsal pratiğin kurumsal eleştirisinin başlangıcıydı. Bu da en fazla doğallaştırılmış olan kurumla başlamak zorundaydı; sanatı resim ve heykel olarak düşünen modernist kavrayış (Bkz.:Kosuth 2000: 82)."

Temsiliyet kavramı eğretilme ve simge kategorilerini de içermektedir. Dil ile anlamlar arasında karşılıklılık olduğu kabulüne dayanan bu kategorilerin "işlevsellikleri temsil etme özelliklerinden kaynaklanır" (Aydın 1999:31).Temsil etmenin; kaçınılmaz olarak bir tür "benzemeyen benzeşim" ilişkisi kurduğu, "yalnızca benzetmek, ama onun gibi ol-ma-mak" işlevinin (Eagleton 1996:20) kendisi de bir benzetme eylemi olan eğretilmenin işlevi ile yakından ilgili olduğu söylenebilir.

Ihab Hassan, postmodernizm ile birlikte "tamamlanmış yapıt"ın yerini "süreç-başarı-olay"a, "eğretilme"nin yerini "atfetme-benzetileme "ye bıraktığını belirtir (Çetinkaya 1995:217). I. Hassan'ın modernizmin "temsil etme" kavramının postmodern yaklaşımda yerini "öykünme"ye bıraktığı saptamasının, postmodern yaklaşımdan etkilendiği gözlenen güncel sanatın temsil etme yerine öykünmeyi ve eğretilme yerine düzdeğişmeceyi öne çıkardığı yolundaki değerlendirmeler ile tutarlı olduğu gözlenmektedir:

"Çünkü temsil ilişkisi, kaçınılmaz olarak temsil edilen şeyle onu temsil eden merci arasında kurduğu sıradüzensel ilişkiden ötürü, temsil edilen şeyin kendi başına dile gelemeyeceği, dolayısıyla temsilin dile gelen şeye dışsal olduğu görüşünü içerir. İşte temsil edilen varlıkla temsil eden merci -akıl, sanat, imgeler- arasındaki bu ayrımdır tedirgin eden; çünkü varlığa dışsal değil içsel bir şeydir öykünme; dolayısıyla beden ile dünya, özne ile nesne, içsellik ile dışsallık arasındaki ayrımların yeniden gözden geçirilmesi gerekir (Bkz.: Sayın:1998:14)."

Postmodern yaklaşımın önemli düşünürlerinden Jacques Derrida'nın karşıtlıkların indirgeme ile sistem oluşturduğunu (Derrida 1999:167) , "kavramlar ile

olgular arasında hiçbir tekabüliyet olmadığını, her kavramın aslında bir mecaz olduğunu" ileri sürdüğü (Argın 1999:16) görülürken, Gilles Deleuze ve Claire Parnet'in ; "özel sözcükler yoktur, eğretilmeler de yoktur; bütün eğretilmeler pis sözcüklerdir ve öyle kalmaktadırlar" (Deleuze 1990:17) sözleri dikkat çeker. Postmodern düşünürlerin ruhçözüm yerine şizoanalizi geliştirdikleri görülür. Çalışmanın ilgili bölümünde ele alındığı gibi ruhçözüm anlamlama konusuna eğretilme ve düzdeğişmece aracılığıyla yaklaşırken , şizoanaliz, düzdeğişmeceli bir çoğalma düzeyinde anlamamanın yolu olarak tanımlanır; "eklenerek dağılan anlam yoğunlukları sürekli hal değiştirir. Ortaya çıkan özetlenemez, indirgenemez, paranteze alınamaz ve temsil edilemez bir kendiliktir" (Taburoğlu 2000:99).

"Metafor imkanı tüm alanlarda yitip gidiyor.. Metaforun (eğretilme) olabilmesi için ayrımsal alanların ve ayrı nesnelerin varlığı gerektiği halde, tüm bunlar, artık hiçbir söylemin diğerinin metaforu olamayacağı, çapraz (transversal) ve evrensel bir süreç içinde birbirleriyle kesişirler. Bilim dalları arasındaki bulaşıcılık metafor imkanına son verir. Tam bir düzdeğişmece (metonymie) tanım (ya da tanımsızlık) gereği viral. Viral benzeşim, biyoloji alanından yapılan bir aktarma değildir; çünkü her şey söz konusu virüsler tarafından, zincirleme tepkime, rastlantısal ve anlamsız çoğalma ve metastaz tarafından aynı anda ve aynı oranda etkilenir. Belki de bu yüzden hüznüyoruz; çünkü metafor yine de güzeldi, estetikti, farklılıktan ve farklılık yanılsamasından iyi yararlanıyordu. Bugün, düzdeğişmece (bütünün ve tek tek öğelerin birbirinin yerine geçmesi, terimlerin genel yer değiştirmesi) metaforun düş kırıklığı üzerine yerleşiyor (Bkz.: Baudrillard 1998:15)."

Bu türden bir yaklaşımda sanatçının tanımı da farklılık kazanır. Sanatçı "temsil etmekten çok şeylerin ardında hareket eden alışkanlıkları, akımları sunandır. Yeğlilik yaratan ve temsiliyetten çok mevcudiyet yaratandır" (Akay 1996:102).

Güncel sanatta bedensel parçalanmanın ve değerini yitirmiş malzemelerin giderek daha fazla kullanılıyor olmasını günümüz dünyasındaki tüm içselliklerin dışsallaştırılması olduğunu söyleyen Simon Taylor, sanatçılar arasında giderek

yükselen bedeni düzdeğişimsel biçimde parçalar, fetişler, izler ve parça-nesneler aracılığıyla "sağaltma" eğilimine dikkat çeker (Taylor 1999:23-25).

1997 yılında 5. İstanbul Bienali'ne katılan sanatçılardan Jimmie Durham'ın açıklamaları bu yaklaşımın tipik bir örneğini sergilemiştir. Kendisini çok kimlikle (performans sanatçısı, heykeltıraş, yazar, şair ve siyasal eylemci) tanımlayan sanatçı, popüler kültürün; "işlevi aptallık ve yabancılaştırma üretmek olan bir makine" haline geldiğini belirtmiştir. "Özellikle son yirmi beş yılda, sanat çok metaforik ve kurala bağlı bir hal aldı" diyen sanatçı eğretilmeli anlatıma neden karşı çıktığını şöyle anlatır:

"Bence sanatın yapabileceği en iyi şey metaforik olmamasıdır. Dil yeteri kadar metaforik ve sürekli bizi kapsamaya çalışıyor, kendisinin konuşmamızı sağlayan tek şey olduğunu söyleyip duruyor ve düşünmenin tek yolunun kendinden geçtiğini iddia ediyor. Bence sanat, entelektüel olmanın başka bir yolu. Ama sanatın ne yaptığını anlatabilmek için, onun düşmanı olan dil kullanılıp sanat bir metafor haline getiriliyor. Aslında bu da, başka bir yalan söyleme biçimi... Dil çok despot ve her şeyi daha iyi bildiğini iddia ediyor (Bkz.:Arslan 1997:91)."



Fotoğraf 23: Mike Kelley. Toplu Üretim.1990

Ancak yine de güncel sanatın eğretilmeli anlatımdan uzak durmadığı görülür. Simon Taylor çağdaş sanatçılardan John Miller'in işlerinde kullandığı dışkıları ele alırken, "dışkısal mecazın bir bakıma seksenli yılların yuppie kuşağının tüketici aşırılığına karşı gösterilen bir tepki" ile ilgili olduğunu, Robert Gober'in işlerinde görülen kopuk organların homofobi hastalığının eğretilmesi olduğunu söyler (Taylor 1999:23).

IV. 6- PLASTİK DİLDE EĞRETİLEMENİN TEMEL ÖZELLİKLERİ

Çalışmanın IV. bölümünü oluşturan Sanatsal İmgenin Eğretilme Olarak İncelenmesi başlığı altında değerlendirmeye alınan araştırma verileri bize, eğretilmenin plastik yapıtlar için önemli bir kategori olduğunu göstermektedir. Eğretilmenin birbirinden oldukça farklı görünen kullanımlarının gözden geçirilmesi ve eğretilmenin bir ölçüt oluşturabilecek temel özelliklerinin belirlenmesi bu bölümün amacını oluşturacaktır.

Yirminci yüzyıl başlarına tarihlendiği dikkat çeken ve aralarında J. Epstein, C. Brancusi, R. D. Villon gibi isimlerin olduğu bir gurup sanatçının yapıtlarında eğretilmenin oldukça önemli bir kategori haline geldiği görülmektedir. Bu durumun modern heykel adına yaratılan yeni açılımlar içinde eğretilmeli yaklaşımın sunacağı boyutların keşfedilmesi heyecanı ile bağlantılı ele alınabileceği düşünülmektedir. A. Elsen'in modern heykelde eğretilmeyi tanımlarken kullandığı ölçütlerin genelde modern sanatın karakteristikleri olması dikkat çekicidir; Bu ölçütler kısaca "doğanın taklidi olmaktan kurtulmuş", "sınırlayıcı edebi ya da toplumsal kaynaklardan bağımsız", "açık uçlu yorumlanabilir" olmaktır. Heykel plastiğinde Yeni Klasikçi anlayışın edebi ve ağıdalı simgeciliğinden kopuşa tanıklık eden yirminci yüzyıl başındaki atmosfer içinde eğretilmeli anlatımın simgesel anlatıma heyecan verici bir seçenek oluşturduğu görülmektedir.

Ancak bu dönemde eğretilenlerin yaratılmasında yapıtlara verilen isimlerin işlevine dikkat çekmek yerinde olacaktır. Eğretilenlerin benzerlik kurma işlevi düşünüldüğünde, bir biçime özel bir isim verilmesi durumunda iki ögenin (form ve isim) iki farklı anlam kümesi işlevi görmeye başlamaları kaçınılmaz olmaktadır. Çok yönlü algıya kapı aralayan bu tutumda plastik ögeler eğretilmeli anlatımın bir yönünü oluştururken isim verme (eğretilenlerin adcılık:nominalizm ile bağları ilgili bölümde belirtilmiştir) işlemi önemini ve ağırlığını korumaktadır. Yapıtların isimlerine bakıldığında simgeci anlayışın özel ya da şiirsel isimler kullanma konusundaki tutumunun yüzyılın ilk çeyreğinde ağırlığını devam ettirdiği görülmektedir. Eğretilenlerin temelde yazınsal bir kategori olması gerçeğinden etkilendiği düşünülen bu tutum günümüzde de devam etmektedir. Heykel plastiğinin kendi içinde bağımsız bir bütünlük oluşturduğu görüşüne (savına) koşut olarak eğretilmeli anlatımda isim vermenin rolünü en aza indirmeye çalışan sanatçıların yapıtlarına genellikle figür, form, kompozisyon gibi algıyı nispeten tarafsızlaştıran isimler vermeye başladıkları gözlenmektedir.

Ele alınan örneklerde eğretilenlerin algıyı isim dışında ölçek (P. Picasso), ima (H. Moore), çağrışım (T. Cragg) gibi farklı yönleri ile etkileyebildiği ortaya çıkmaktadır. Eğretilenlerin işlevini, doğa-kültür gibi kavram çiftleri arasındaki ilişkilerin sorgulanmasından bedene ait içeriklerin ele alınmasına kadar her düzeyde yerine getirebildiği görülmektedir. Bu özelliğinin sonucunda eğretilmeli yaklaşımın otoportreden (C. Brancusi) ülkelere (Sarkis) insan arzularından (M. di Suvero) çağın duyusuna (L. Chadwick) uzanan geniş bir uygulama alanını kapsayabilmektedir.

Plastik dilde eğretilenlerin dikkat çeken özelliklerinden birinin de gerek işlev gerekse tanımlanma konusunda sembolik anlatımla gösterdiği yakınlıktır. C. Oldenburg'un çalışmaları aracılığı ile değinilmiş olan bu özellik nedeniyle pek çok imgenin eğretilme mi simge mi olduğu konusunda çok net ayrımlar yapılamadığı söylenebilir. Aynı imgenin eşzamanlı olarak çok sayıda anlamsal hareket yaratabildiği eğretilmeli anlatımda bu türden bir geçişliliğin doğal kabul edilebileceği ortaya çıkmaktadır. Çalışma boyunca değerlendirmeye sunulan birçok ifadenin bu geçişliliği taşıdığı gözlemlenmiştir.

Ele alınan bazı örnekler (örn. P. Picasso, R.D. Villon, R. Deacon, T. Cragg) eğretileninin plastik dilde ne denli başarılı sonuçlar verebildiğini göstermektedir. Bu örneklerin, çalışmanın son bölümünde ele alınacak olan uygulamaların eğretilme olarak incelenmesi aşaması için yol gösterici olacağı düşünülmektedir.

Eğretileninin yapısal özellikleri ile tek tek ele alınan örneklerden edinilen veriler birlikte değerlendirildiğinde, sanatsal imgenin eğretilme olarak işlev görmesi için bazı temel özellikleri taşıması gerektiği görülmektedir;

- birden çok anlam kümesinin varlığı,
- başarılı bir eğretilme yaratılabilmesi için bu anlam özelliklerinin normalde birbirine karşıt ya da uzak görünen alanlardan seçilmiş olması,
- bu anlam özelliklerinin benzerlik ilişkisi içinde birleştirilmiş olması ve
- bu birleşimin başka bir şey yerine kullanılması.

Çalışma boyunca ulaşılan veriler ve örnekler aracılığıyla oluşturulan bu özelliklerin, ele alınan sanatsal imgenin türüne göre değişebileceği ve eğretilme gibi her türlü indirgemeci yaklaşımı boşa çıkarttığı görülen bir kategoriyi kuşatmakta yetersiz kalabileceği söylenebilir. Bu ölçütlerin, ele alınacak uygulamaların değerlendirilmesinde yol gösterici olabildiği oranda anlam kazanacağı düşünülmektedir.

V. BÖLÜM

UYGULAMALARIN EĞRETİLEME OLARAK DEĞERLENDİRİLMESİ

Eğretileme Olarak Sanatsal İmge başlığını taşıyan çalışmanın bu bölümünde , uzun bir süreç boyunca gerçekleştirilmiş çok sayıda uygulamadan bazıları ele alınacaktır

Uygulamalar kesintisiz bir sürecin belirli bir dönemine aittir ve hiç şüphesiz sanatsal imgenin ortaya çıkışında rol oynayan sayısız değişkenin etkisi altında şekillenmiştir. Bu yüzden uygulamalar açısından eğretileme kavramının bir ön kabul ya da tek ölçüt işlevi taşımadığı söylenebilir.

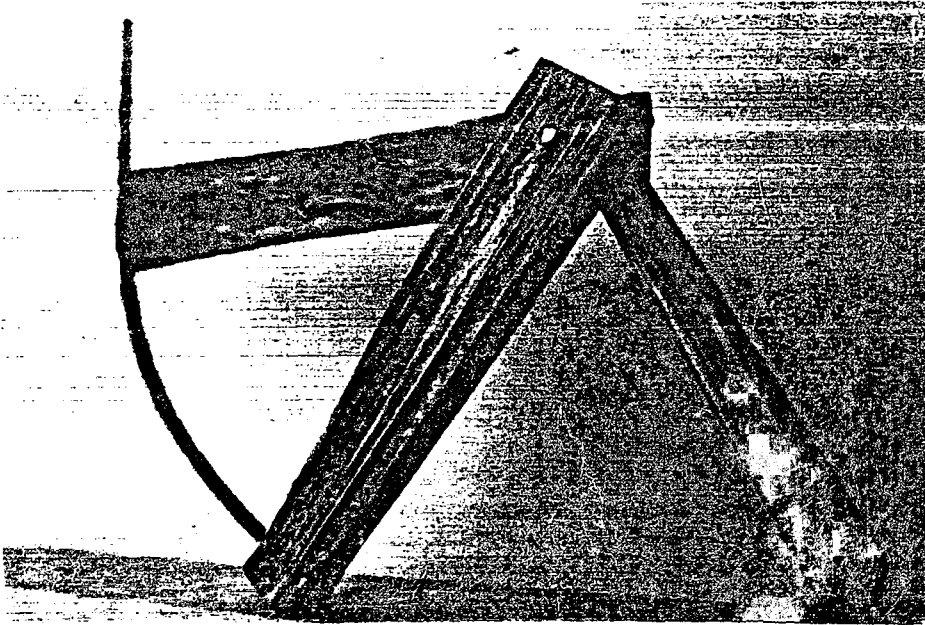
Araştırma boyunca örneklendirilmeye çalışıldığı gibi eğretileme, sanatsal imgelerde karşılığını bulan farklı anlamların ve plastik özelliklerin kavranabilmesi için kullanılan ölçütlerden sadece bir tanesidir. Uygulamaların eğretileme kapsamında ele alınmasında; eğretileme kavramının, sanatsal imgenin doğasını aydınlatma ve anlamlandırma konusunda yeteri kadar esnek bir düşünsel çerçeve oluşturabileceği inancı etkili olmuştur.

Seçilecek uygulamalar, eğretileme kavramının bir önceki bölümde yapılan genel değerlendirmede özetlenen temel ölçütleri (çoğul anlam-karşıt nitelikler- benzerlik kurma ve temsiliyet) ışığında ele alınmaya çalışılacaktır. Uygulamaların gerçekleştirilme sıraları gözetilmeye , taşıdıkları temel kaygıların ve denenen plastik çözümlerin eğretilemeli ifade açısından ne anlama geldiği üzerinde durulmaya özen gösterilecektir.

Bu çabanın, uygulamalar ile eğretileme kavramı arasında dolaysız neden- sonuç ilişkileri kurmak yerine, uygulamaların içinde vücut bulduğu

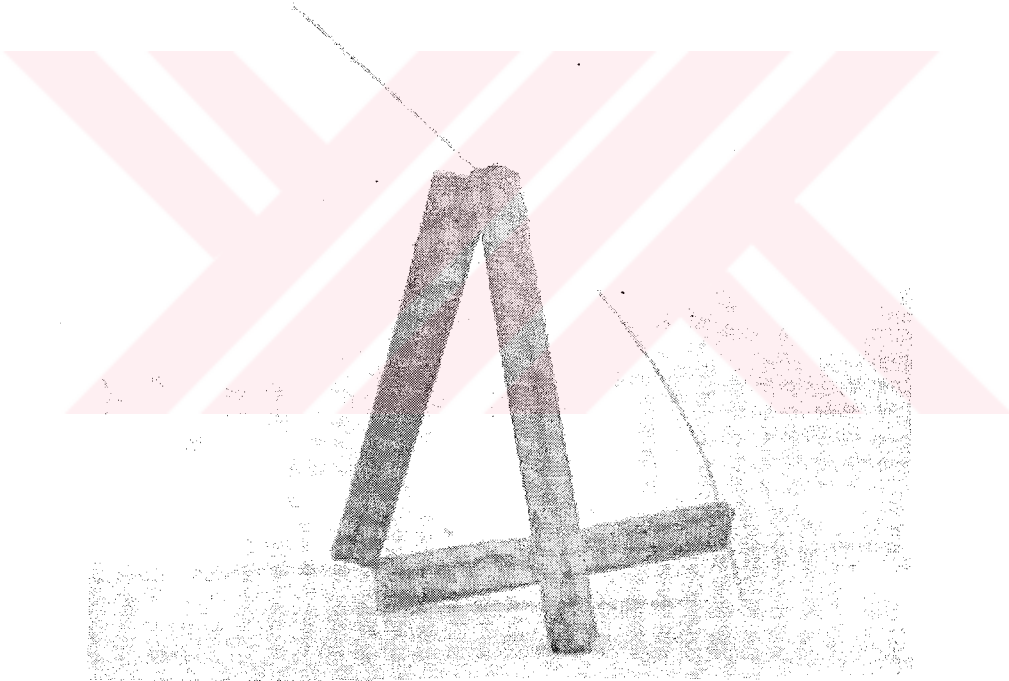
Çalışma sürecinin bileşenlerini, düşünsel atmosferini ve plastik çözümleri gözden geçirmeyi amaçlaması doğaldır

Ele alınacak uygulamalar, sanatsal imgenin ortaya çıkışında etkili olan karşıt düşünsel ve plastik niteliklerin incelendiği bir çalışma sürecinde gerçekleştirilmiş uygulamaların devamı niteliğindedir. Söz konusu dönemde karşıtlık kavramı ; gerçekliğin kavranması, sanatsal yaratımın doğası ve sanat yapıtı bağlamında araştırılmıştır. Gerçekleştirilen uygulamaların temel kaygısı, gerilim ya da basınç sözcükleriyle adlandırılmaya çalışılan bir etkinin plastik dildeki karşılığını bulmak olmuştur. Tek bir sözcük ile tanımlanamayacak olan bu etki, uygulayıcı açısından içsel bir ihtiyaa cevap verebilecek kişisel bir ifade arayışı olarak ele alınmıştır. Bu süreçte gerçekleştirilen uygulamalarda; bir yandan yalın, açık ve mekanik sayılabilecek bir imge kuruluşu tercih edilirken diğer yandan canlı, çağrışım gücü yüksek, organik bir bütüne ulaşma çabası gösterilmiştir. Biçim ile biçimi ortaya çıkaran enerji arasındaki plastik ilişkiyi irdeleyen ve ağırlıklı olarak mekanik kurgularla ilerleyen süreç boyunca mekan içinde katı parçalar ile bu parçalar tarafından biçimlenerek onları taşıyan yay formu arasındaki ilişkiyi gösteren bir dizi çalışma gerçekleştirilmiştir.



Fotoğraf 24. İsimsiz. 1996.

(Fotoğraf 24) Önceki çalışma döneminin temel kaygısı içinde denenmiş olan plastik çözümlerin geldiği aşamayı gösteren son , uygulayıcı açısından bu çalışma döneminin ilk uygulamasına aittir. Bu çalışmanın insan ya da tanımlı başka bir organizmaya doğrudan gönderme yapmadığı halde ima ettiği organik bütünlük, kuruluşunun ayak ya da baş gibi algılanabilecek kısımların belirmesine yol açmış olması, bu nedenle de canlı bir varlığa benzerliği gibi özellikleri üzerinde durulmuştur. Bu benzerlik aracılığı ile bir tür özneye dönüştüğü, çok farklı bir araştırma sürecinden doğmuş olsa da figüratif ifadeye açılım sağlayabilecek bir beden kurgusuna sahip olduğu gözlemlenmiştir.

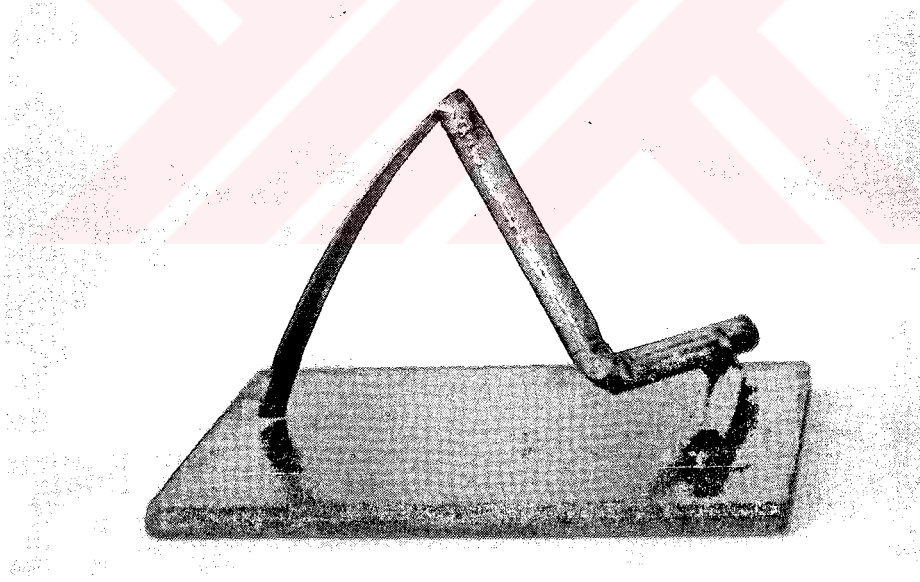


Fotoğraf 25. Isimsiz. 1997

Bu nokta uygulayıcı için ;bir dönem boyunca bileşenleri üzerinde karşıtlık kavramı çerçevesinde çalışılmış olan bu plastik bütünü, özneye benzerlik aracılığı ile yeni bir zeminde ele alma düşüncesinin öne çıkması açısından önem kazanmıştır. Beliren figürün, hem genel anlamda bireysel var oluşun, hem de uygulayıcının kendi öznelliğinin içerdiği karşıt niteliklerin, çatışan süreç ve anlamların eğrilemesi olarak ele alınabileceği

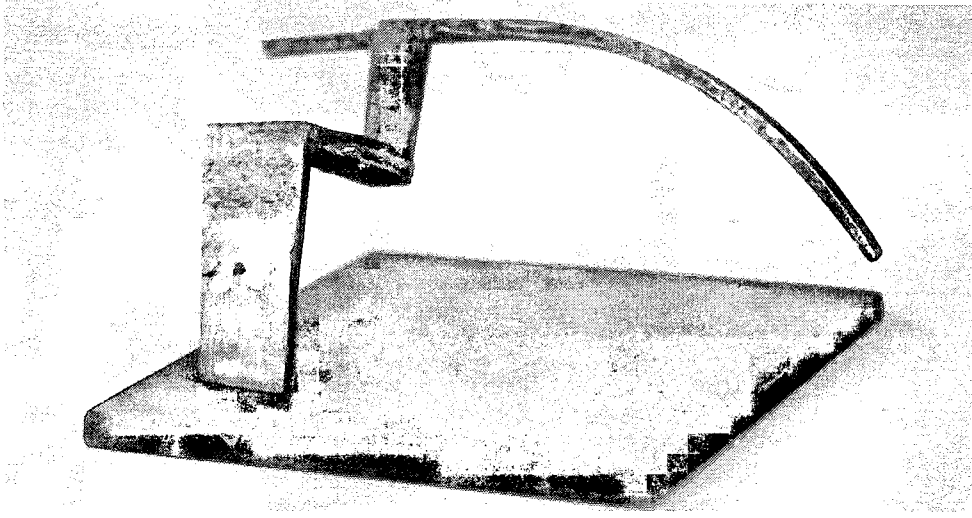
düşünülmüştür. Diğer bir deyişle bu nokta; plastik bir imgenin, kendi öznelliğini anlama ve ifade etme arzusunu duyan bireyin, hem bir olgu olarak hem de bireysel bir pratik olarak yaşanan düşünsel- duygusal parçalanmışlık karşısında bütünlüğünü arama çabasındaki öznenin eğretilmesi olarak işlev görebileceğine dair kavrayışı temsil etmiştir.

Hiç şüphesiz bu aşamada sezgisel düzeyde bir kavrayıştan bahsedilmektedir. Eğretilemenin "anlamaların yoğunlaşması" (Eagleton. 1990:179) sürecinde belirişi ve ön kabullerle ilerlemeyen bir çalışma sürecinin doğası gereği, biçimsel çözümlerin sunduğu anlamsal olanak ve yönelimler uygulamaların birinden diğerine yol alındıkça belirginlik kazanmıştır. Bu durum, daha sonra gerçekleştirilmiş olmasına rağmen, canlı bir organizma ya da özne ile benzerlik taşımayan uygulamaların varlığını anlaşılır kılmaktadır (Fotoğraf 25-28).



Fotoğraf 26. Kompozisyon V. 1997

Ayrıca, uygulayıcının yapıtını kendi öznelliğinin eğretilmesi olarak kavrayabileceğini hissetmesi uygulamaların ele alınmasında tek başına yeterli görülmemiştir. Eğretileme olarak kavranan sanatsal imgenin biçimini oluşturan plastik öğelerin de, algısal özellikleri ile eğretilmeli ifadeye katkılarının araştırılması ihtiyacı duyulmuştur.



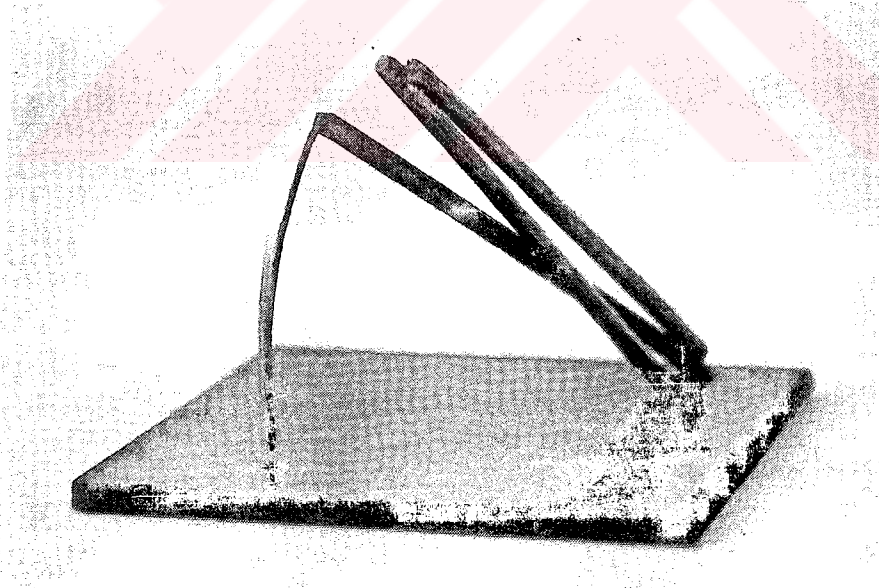
Fotoğraf 27. Kompozisyon III. 1997.

Bir imgenin eğretileme olarak kavranması öncelikle bir yapıtın bireysel ifade açısından temsil nesnesi olarak ele alınabileceği yolundaki düşünce ve tercihten kaynaklandığı, bunun da eğretilemenin temel işlevleri (yerine kullanma) ile uyumlu görüldüğü söylenebilir.

"Oluşturucu süreç ile oluşturma eyleyicisinin kişiliği sadece yapıtın nesnel dokusunda, diyeceğim biçeminde örtüşürler. "Biçem"le demek istediğim de, çok kişisel, yinelenemeyen, "oluşturma yolu"nun belirgin özelliğidir –her sanatçının yapıtında bıraktığı ve yapıtın oluşturulma yoluyla örtüşen tanınabilir izidir. Dolayısıyla sanatçı yapıtta kendine biçim verir: Bir yapıtı anlamak, fiziksel bir nesnede yaratıcısına sahip olmak demektir... Yapıtta sanatçı, "kendi somut deneyini, iç yaşamını, biricik tinselliğini, içinde yaşadığı dünyaya kişisel tepkisini, düşüncelerini, alışkanlıklarını, duygularını, ideallerini, inançlarını, özlemlerini" oluşturur, biçimlendirir. Ancak daha önce de belirtildiği gibi, bu; sanatçı yapıtında kendini anlatır demeye de gelmez; oluşturucu bir yol olarak onda kendini açığa vurur demektir (Bkz.: Eco. 1992: 213)."

Bu perspektif içinde, seçilen uygulamaların biçimini oluşturan; çizgi-yüzey-kütle ilişkileri, imgenin kurgusu, mekan ile ilişkisi, ölçek, kullanılan malzeme ve teknikler ele alınacaktır. Bu plastik öğelerin özellikleri, kendi özneliliğini duyusu, kavrayışı ve ifade isteğinde etkili olan karşıt süreç ve anlamlar için eğretilenlerin olanaklarını deneyen uygulayıcı ve uygulamaları açısından gözden geçirilecektir. Aslında "kendine biçim verdiği" yapıtını eğretilme olarak kavrayıp kavrayamayacağını sorgulayan bir uygulayıcının bakış açısından, algıda yarattıkları eğretilmeli etkileri üzerinde durulacaktır.

Eğretilme olarak ele alınan bir imgenin asla tam olarak çözülemeyeceğinin, ona kavram, anlam, ima, çağrışım kümeleri ile ancak yaklaşılabileceğinin farkında olmak önemli görünmektedir. "Anlamın bir bağıntı" olduğunu ve "bu bağıntının, her anlamı yeni bir anlam içine aldığı" (Guiraud 1994 :58) unutmadan yol alınmaya çalışılırken gerekli görülen yerlerde, eğretilme kavramının işlevi ya da belirli bir uygulama ile doğrudan ilişkili görünmese de alıntılara başvurulacaktır.



Fotoğraf 28. Kompozisyon VI. 1997.

Uygulama sürecinin ilk aşamasında gerçekleştirilen çalışmalar gözden geçirildiğinde (Fotoğraf 24-32) ortak ve farklı yönelimlerin farkına varılmıştır. Belirgin ortak özellikleri arasında, kurgularındaki çizgisellik, jestik

anlatım ve denge arayışı dikkat çekmiş, bir grup uygulamada (Fotoğraf 25-28) karşıt nitelikler arasındaki araştırmanın sürdüğü, bir grup uygulamanın ise kuruluşlarındaki simetri ile farklılaşmaya başladığı görülmüştür. (Fotoğraf 29-32)

Çizgilerin ve çizgisel bireşimler halinde beliren jestlerin eğretilmeli algı biçimleri olan fizyonomik ve sinestetik algı kapsamında ele alınabileceği belirtilmiştir (Bölüm IV). Çizime ait özelliklerin fizyonomisi ve fizyonomik eğretilmelerin okuma, görme, işitme vb süreçlerde ne kadar önemli olduğunu saptayan detaylı bulgulara ulaşıldığı görülmektedir (Lindauer 1999:6). Benzer şekilde jestlerin de algı üzerindeki eğretilmeli etkilerine dikkat çekilmektedir. Jestlerin, işaret ettikleri nesnelerin belirgin boyut ya da niteliklerini içerdiğini belirten A. Genç, jest adını verdiğimiz aracın bedensellikle ilgisine değinerek doğası gereği soyut bir temsil etme biçimi olduğunu belirtir (Genç 1990:174)

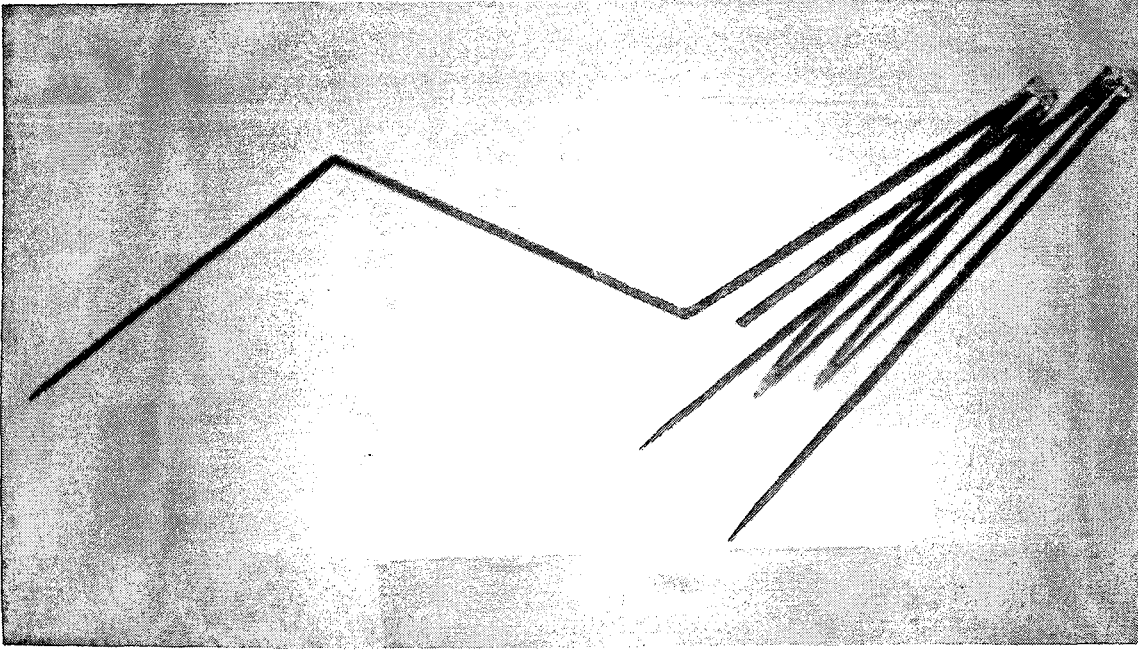
"Düz çizgilerin statik etkisine karşılık, eğri çizgiler, eğrilikleri arttıkça, dinamizm, hareket duygusunu uyandırırılar. Hareket, düzlükten, kararlılıktan kurtulup eğriliğe, eğrilip bükülmeye, boyuna yer, mekan değiştirmeye yönelmek olduğuna göre, eğri çizgiler de, ne tertiple istiflenirse istiflensinler, boyuna kıpırdama, hareketlenme etkisini uyandırırılar .. G. Seurat'ya göre, çizgiler, yalnız hareket- hareketsizlik, statik- dinamik etkiler uyandırmakla kalmaz. Belli tertipleri içinde çizgi kombinezonlarının doğrudan doğruya iç duygularına, sevinç, acı, keder, canlılık ya da ölümlük –ölgünlük- gibi duygularımıza seslendiği olur (Bkz.:Berk 1964:57)."

Ağırlıklı olarak kullanılan kırık çizgilerin, bir önceki aşamada imgenin mekanik kuruluşu açısından tercih edilirken, giderek algı üzerindeki eğretilmeli potansiyeli açısından; parçalanmış bir yapının yeniden vücut bulması, kendi bütünlüğünü araması ,ayakta durabilmesi gibi anlamların görsel ifadesi halinde belirtmeye başladığı gözlenmiştir. Benzer şekilde yay formunun da salt gerilimi taşıyan ya da kurgunun taşıdığı potansiyel enerjiyi

açığa çıkaran plastik bir öge olmaktan çıkarak yükseliş, uzanma, arama vb. anlamların görsel ifadesine yaklaştığı görülmüştür. Eğretilmeli İfadenin, temelde "görsel örüntü tarafından iletilen yönlendirilmiş gerilim ya da "hareket" özellikleri" (Genç1990:129) anlamına geldiği düşünöldüğünde aynı durumun uygulamalardaki kurguların jestik özellikleri için de geçerli olduğu söylenebilir.

"Yükseliş ve düşüş, üstünlük ve teslim olma, güç ve güçsüzlük, uyum ve uyumsuzluk, mücadele ve boyun eğme gibi motifler her türlü varoluşun temelini teşkil etmektedir. Bu motifleri, kendi zihnimizde, diğerk kişilerle olan ilişkilerimizde, insan topluluklarında ve doğa olaylarında her zaman bulmak mümkündür. İfadenin algılanışı, ancak bu algılayış içinde kendi duygularımızın ötesinde bir deneyimi yaşayabildiğimizde tinsel görevini tamamlamış sayılabilmektedir. Bize içimizde kıpırdanan duyguların, tüm evrende var olan güçlerin yalnızca kendimizde ortaya çıkan bireysel yansımaları olduğunu göstermektedir. Bu şekilde, bütünlük içinde ve bu bütünlüğün içsel birliğindeki yerimizin ayırımına varabiliriz (Bkz.:Genç 1990:136)."

Ne denli hafif olursa olsun vurma ve kırma eylemlerinin, saldırma ve yok etme düşöncelerini sezdirdiğini, her türlü yükselme eyleminde – merdiven çıkma bile olsa- zafer ve başarı ile ilgili bir anıştırmanın yer aldığını söyleyen A. Genç, edebi yapıtlarda kullanılan eğretilemenin etkili olabilmesi için okurda, her tür görünüm ve eylemliliğin sembolik ya da eğretilmeli çağrışımlarına karşı canlı bir duyarlılık bulunması gerektiğini belirtir. Ancak o zaman yaratılan eğretilemelerin sezdirme, anıştırma, çağrışım yaratma etkileri ile okurunu "şeyler dünyasının somut kabuğunu yararak" içine sokmayı başarabileceğini belirtir (Genç 1990:138). Benzer



Fotoğraf 29. İsimli. 1997

niteliklerin (sezdirme ve anırtırma) plastik öğeler için de geçerli olduğu söylenebilir. Aynı şekilde plastik öğelerle çalışan uygulayıcılar da kendi yarattıkları görünümünün ve kendi eylemliliklerinin sembolik ya da eğretilmeli çağrışımlarına duyarlık göstermek durumundadır. Uygulama süreci boyunca çalışmalarda, her zaman bilinçli bir tercihin ürünü olmasa da, beliren plastik etkilere çağrıştırdıkları anlamlar açısından açık olunmak önemsenmiştir.

David Newman, Biçimlerin Jestleri başlığını taşıyan makalesinde doğa ve kültür arasındaki diyalektik ilişkiye ve bu ilişkinin yapıta oluş halinde ya da yokluk içinde eğretilmeli sunuluşuna değinir:

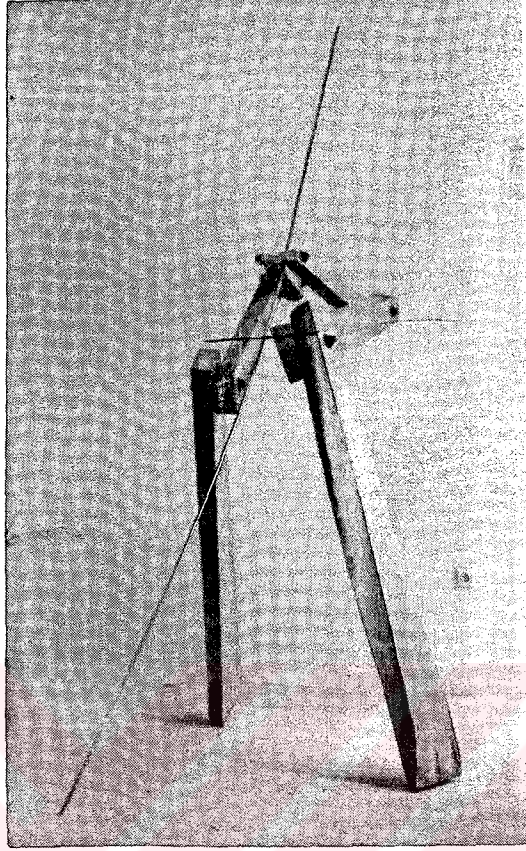
"(Jestik ve animistik özellikler hakkında) Bir sanat yapının "oluş " ve "canlılıkla dolu" olduğunu söylemek, o yapıya yarı-özne statüsü vermek , kişileştirmek, bedenleştirme /vücut buldurma ile ilgili bir duygu hakkında olduğunu söylemek demektir. Bu tür yapıtlara izleyicinin gösterdiği tepki; kişinin kendi bedeni ile yaşadığı öznel deneyimini yansıtmaktır. Kişinin tepkiselliği kendisini; sıkışma, burulma,

gerilimin mekanik özellikleri ve jestin göstergebiliminde bulur. Yapıtın konfigürasyonunda bireyin farkındalığı oranında jestin fiziksel, sinestetik özellikleri, hem (erkek ya da kadın) vücudun dünya ile ilişkisi hem de genelde vücut bulma / birleşmenin amaç ve anlam olanakları (ki bu algıya belirlenmiş ve verilmiştir) sunulmuş olur (Bkz.: Newman 1999:4)



Fotoğraf 30. Isimsiz. 1996

Çizgisel öğelerin ve jestik kurguların algıyı eğretilmeli olarak uyarma biçimi, çağrışımlar aracılığı ile imgeye taşıdığı gözlenen anlamlar önemsenmiş, diğer bir deyişle, oluş, varlık ya da öznelere özgü kabul edilen kavramları imgeye dahil etme kapasitesi üzerinde durulmuştur. Bu anlam kümeleri ile uygulamaların kuruluşlarından kaynaklanan yalın, kırılğan ve kararsız dengede olma özelliklerinin bir araya gelmesi uygulayıcı tarafından değerlendirilmeye çalışılmıştır.

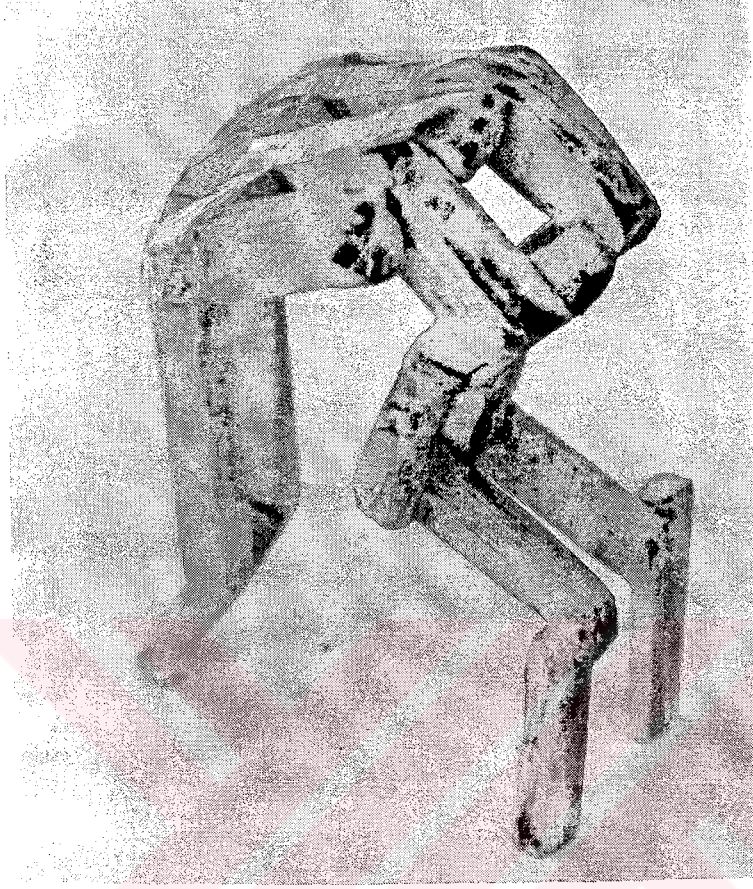


Fotoğraf 31. Isimsiz. 1996

Bir grup uygulamada (Fotoğraf 24,30-33) giderek belirginlik kazandığı görülen simetrik yapı da eğretilime açısından önemli bir özellik olarak ele alınmıştır. Canlı varlıkların ortak biçimsel özelliği olan simetri aracılığı ile düzen, yön, organiklik, beden, bütünsellik vb. kavramların çağrışımsal içeriğini, yeni anlam kümelerini imgeye taşıma olasılığı önemsenmiştir.

Simetri öncelikle düzen verme olgusu ile ilişkilendirilebilir.

E.H.Gombrich'in çalışmalarında ,resimlemenin, imge oluşturma ve buna bağlı olarak devinim, duruşlar gibi özgül olguların mantığını sorguladığı ve önce çocuklarda ve hayvanlarda, sonra yetişkinlerde çok güçlü bir *düzen kaygısı* gözlemlediği (Gombrich1995: 33) belirtilmiştir. Bu düzenin eğretilime için en önemli özellik olan çoğul anlamın yaratılması açısından engel olmadığı tam tersine çoğul anlama kapı araladığı söylenebilir. Öğelerin simetrik düzeninin "en elemanter bir artık-bilgi biçimi, en basit bir olasılık şeklini"oluşturduğunu söyleyen U. Eco;

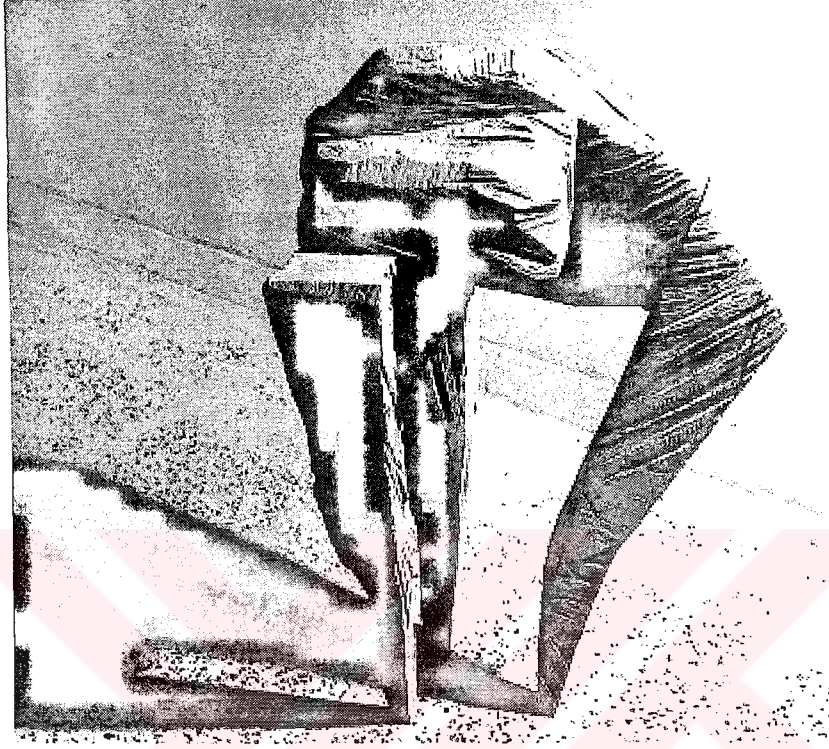


Fotoğraf 32. Isimsiz. 1997

"bundan ötürü de, tasarım kökten ikircikli kalmakla birlikte, seyircinin, en azından birkaç tutamak noktası vardır: Doğrultular gösterilmiş, ilişkiler belirtilmiştir. .. bunlar değişik ve değişken figürlerdir ve tanılanmaları, seyircinin bilinçdışı eğilimlerini gerekli kılar. Buna karşılık çağırdıkları olanaklı yanıtların çeşitliliği, önerilmiş olan algısal figürün (toplu-görünümün) bildiririm gücünü, ikircikliğini, özgürlüğünü gösterir (Bkz.:Eco1992:128) der."

Simetri aracılığıyla imgenin organik, canlı olma özelliğinin daha vurgulu duruma gelebileceği, bu yolla bedene ve özneye dönüşebileceği

için kendi öznelliğini kavrayıp ifade etme çabasındaki uygulayıcı için eğretilme haline gelme potansiyelinin artabileceği üzerinde durulmuştur.



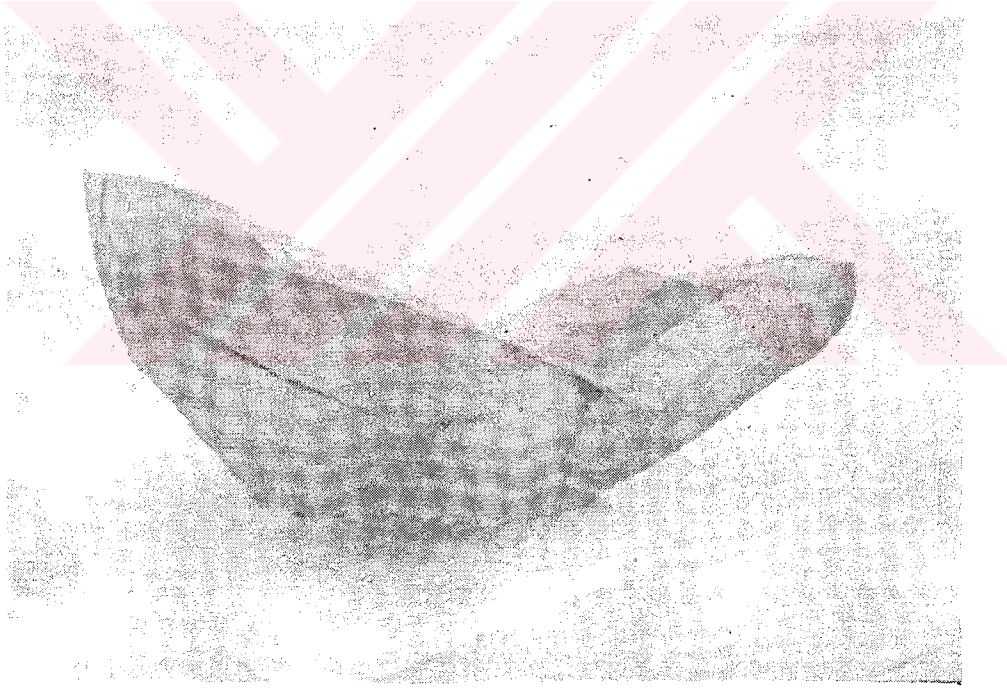
Fotoğraf 33. Isimsiz. 1998

İnsan olmayan nesnelerin de gerçek anlamda fizyonomik özelliklere sahip oldukları gerçeğinin bir yanılsama sonucu gizlenmiş olduğunun altını çizen A.Genç, bir soyut ağaç resminin, hüzünlü bir insana benzediğinden dolayı hüzünlü görünmediğini, bu ağacın dallarının biçimi, yönü ve esnekliğinin, edilgen bir havada asılmışlık ifadesini ilettiğini söyler (Genç 1990:135). Benzer şekilde David Freedberg de bir imgenin canlılara özgü nitelik kazanması konusunun geleneksel sanat tarihi ve teorisinde bastırılmış bir tartışma konusu olduğunu belirtir.

" Yüzyıllarca animizmin imgeleri algılamamız ve karşılık vermemiz üzerindeki etkilerini kabul etmeyi reddettik. Bunu ondokuzuncu yüzyıl etnografisinde olduğu anlamda, yani cansız nesnelere ruh atfetmek/ yüklemek anlamında değil, daha çok yaşamın ya da bir

imgenin sahip olduğuna inanılan canlılığın derecesi anlamında söylüyorum (Bkz.: Freedberg 1999:3)."

Simetri ile birlikte uygulamaların kuruluşlarındaki jestlere ve canlılığa ait çağrışımların bedensel kuruluşa doğru kayması, çizgisel öğelerin beden parçalarını ima etmeye başlaması , parça - bütün ilişkilerinin ayak- gövde- baş gibi organları anırtması yeni ifade olanakları açısından değerlendirilmeye çalışılmıştır. Söz konusu bedenleşme eğiliminin, uygulamalarda ortak olduğu gözlenen, mekanda tek başına, duvar vb. gibi başka bir taşıyıcı unsurla ilişkiye girmeden hassas bir denge durumunda olma özelliği ile birleştiğinde doğabilecek anlamsal ilişkilerin aranan eğretilmeli ifadeye katkıda bulunabileceği düşünülmüştür.



Fotoğraf 34. İsimsiz. 1998

Araştırmanın bu bölümünden itibaren beden imgesinin eğretilme olarak kavranmasında ne türden düşünsel ve plastik unsurların öne çıktığı, uygulayıcı için hangi anlamların yüklenmeye, plastik dildeki karşılıklara nasıl ulaşılmaya çalışıldığı ele alınacaktır.

Bedenin plastik sanatların en önemli kavramlarından birisi olduğu, her dönemde, o dönemin bakış açısı içinde, farklı yaklaşımlara ve yapıtlara konu edinildiği görülür. Günümüz sanatında da en işlek kavramlardan birisi haline gelen beden kavramının önemi öncelikle felsefedeki akıl-beden, ruh-beden karşıtlıklarında belirir. Beden Kuramı kitabında Emre Işık, bedenin 17. yüzyıldan itibaren batı düşünce geleneği içinde "tüm anatomik ve işlevsel özellikleri genel bilimsel kurallar tarafından anlaşılabilen bir nesne olarak" tanımlandığını söyler . Yazara göre Descartes'ta ifadesini bulan Kartezyen düşüncede beden dış dünyanın bir parçası, akıl ise "*res cogitans*", yani "düşünen şeydir". "Burada artık söz konusu olan, mekanik bir beden tanımıdır. Beden bir makine olarak değerlendirilir, ya da en azından beden hareket eden bir makine olarak tanımlanır" (Işık . 1998:120). Bu indirgeyici tutumun pek çok önemli düşünür tarafından eleştirildiği görülmektedir. Aydınlanmanın Diyalektiği adlı yapıtta Max Horkheimer ve Theodor W. Adorno Avrupa'nın bilinen tarihinden başka, bir de yer altında geçen tarihi olduğunu, bu tarihin, uygarlık tarafından bastırılmış ve tahrif edilmiş olan insani içgüdülerin ve tutkuların yazgısından oluştuğunu belirtir ve "en çok tahrif edilen de insanın bedeniyle ilişkisidir" der (Horkheimer 1996:143).

Beden sosyolojisinin önemli isimlerinden A. W. Frank 'a göre beden tartışmalarının üç kaynağı : Modernist, post-modernist ve feminist bakış açılarıdır,

" Pozitivist bakışa göre beden bilinir; bu bilgi, bir temel oluşturur. Ayrıca modernist bir başka açılım, bedeni kültürel ve sosyal olanın ürünü olarak görür. Modernist yaklaşımın içinde şu iki çatışan eğilimi görmemiz mümkündür; İlki bedeni değişimlerin evreninde bir değişmez, sabit olarak görünen, diğer yanda onu değişimlerin bir yansıması olarak değerlendirme eğilimindedir. Bu ikililik post-modern çözümlemelerde daha ileri bir düzeye taşınmaktadır... Frank'a göre; "Beden bir süreç, kendileri de kalıcı olan yeniden inşaların içinde karşıtlıkların hermeneutik tekrarlanmasıdır. Bedenin inşası

karşıtlıkların tarihidir...Bedenin yönetimi geçici bir düzenlemeden fazlası değildir (Bkz.:Işık 1998:150)."

Antropolojide bedenin konumunu inceleyen Emre Işık, İngiliz antropolog Mary Douglas için bedenin "sınıflandırmanın temel aracı" , "doğa ile kültür ya da toplum arasındaki sınır noktası" anlamına geldiğini hatırlatır.

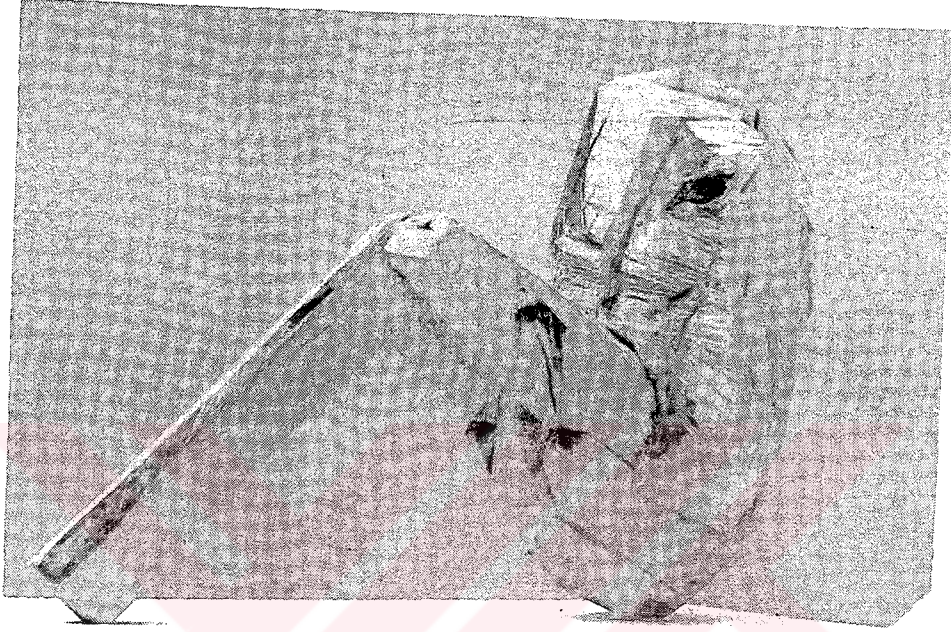
"M. Douglas'a göre bedenin sınırları tüm sınırları temsil yeteneğine sahiptir: "Beden karmaşık bir yapıdır. Bedenin farklı parçalarının işlevleri ve ilişkileri, öteki kompleks yapıların sembollerinin kaynağını sağlar (Bkz.:Işık 1998:125)."

20. Yüzyılla birlikte sanatçıların " anlaşılır/ kavranır beden dili yerini, izleyiciye yapının olası anlamları hakkında çok az ya da çok fazla ipucu veren jestlere ve duruşlara" bıraktığı , " insanın psikolojik ve duygusal hallerini incelemek ve ifade etmek için "aynı anda hem genel kabul gören ve hem de arketipik bir beden anlayışı" geliştirildiği görülür. A. Rodin, H. Matisse ve A. Maillol gibi sanatçıların "gösterime dayalı okumaları olanaksız kılan keyfi jestleri kullanarak yabancılaşma stratejileri geliştirdikleri", "bedeni bir deneyim ve iç görü aracı olarak kullandıkları" görülür (Örs 2000:100).

Bedenin modern heykel tarihinin ilk dönemlerinde eğretilme konusu olurken yüklendiği anlamların giderek genişlediğini gösteren makalelerinde Rod Baer ve Steve Barry, "beden"i günümüz heykelinin önde gelen teması olarak görür . "İmgelerin ekolojisi hassastır; eğer gereğinden çok kullanılırsa alanı yorar." diyen yazarlar, yirminci yüzyıl başındaki bakış açısının bedene tekyönlü bir yaklaşımı yansıttığını, bir anlamda kurutulmuş olan bu alanın çağdaş sanatçılar tarafından çok yönlü olarak kavrandığını belirtirler;

"Bu sanatçılar için beden, zorlama ayrımların, gerçek ile doğal (real - natural), zanaatkarca yapılmış ile inşa edilmiş artificial- constructed) arasındaki ayrımın çöktüğü bir ortamda ele alınmaktadır. Bu sanatçıları birleştiren ortak zemin, bedenin zihinsel varoluş için bir eğretilme

şeklinde kavranması noktasıdır. Bedenin fizikselliği-
arzuları, ölümlülüğü, fiziksel doğanın kaosu içinde
kaybolmuşluğu- bireyin kendisini gerçekleştirmesinin
imkansızlığının bir eğretilmesi haline gelir (Bkz.: Baer
1999:3)."

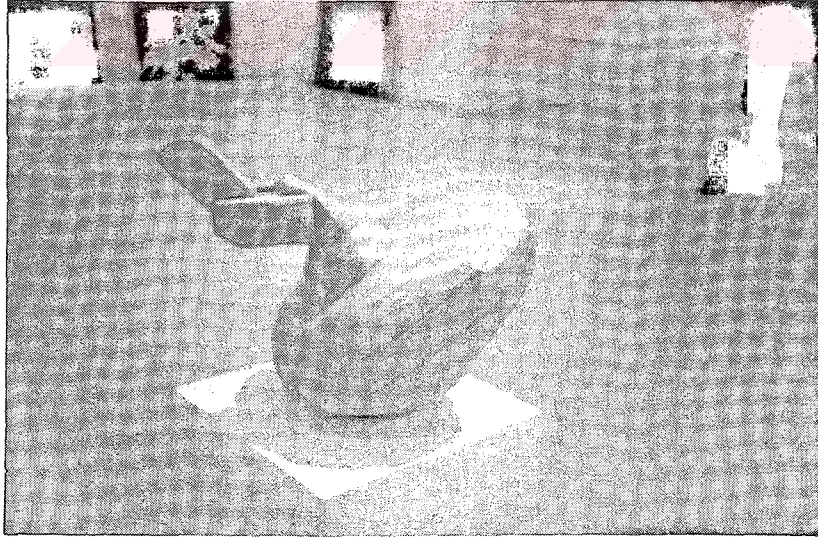


Fotoğraf 35. İsimsiz. 1998

Uygulayıcının, beden kavramı ve imgesine yaklaşımı, ona taşımaya çalıştığı anlamsal içerik kısaca şöyle özetlenebilir. Beden; daha önceki uygulamadaki (mekanik ile organik olanın ve biçim ile biçimleyici enerjinin aynı plastik yapıda eşzamanlı görselleştirilmesi) yaklaşıma uygun olarak, varlığın akıl, tin ya da ruh olarak adlandırılan bileşenlerinden yalıtılmış, sadece maddiliği, nesnelliği ifade eden bir kavram değildir. Bedenin geçmişte ve günümüz sanatında indirgeyici yaklaşımlara konu olduğu görülse de, modern sanatın tüm biçimlere yüklediği "ikili bir karaktere sahip olma" niteliği ile (Berman 1999:315) hala canlı bir çatışma ve zengin bir yaratma alanı şeklinde ele alınabilir. Değişen tanımları ile doğa ve kültür arasındaki sınırı, bizim "imgesel deneyimimizin bir parçası"nı (Clark 1999:3), "dış dünya ile bilincimiz arasındaki bağ"ı (Bozkurt 1994:256), "doğa ile kültür arasındaki menteşe" yi (Eagleton 1999:88) ifade ettiği sürece öznelliğin karmaşık süreçlerini anlamlandırmakta ve imgeleştirmede eğretilme işlevi görebilir;

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

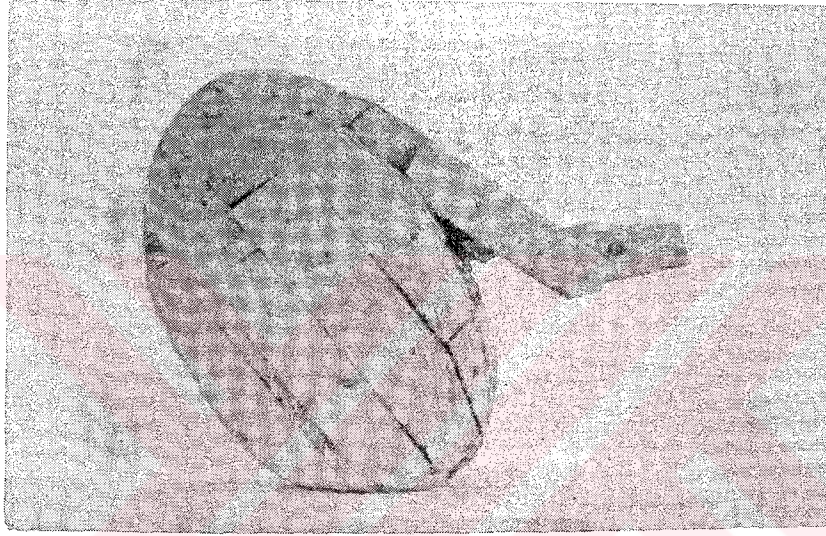
Uygulamaların, insan bedeninin organsal kuruluşu ile kıyaslandığında; eksik, tamamlanmamış, kopmuş ya da parçalanmış etkisi taşıması; imgenin, salt insan bedeninin ya da insanın bedeni aracılığıyla deneyimleyebileceği olguların eğretilmesi olarak değil, fiziksel ve tinsel varoluşun kavramsal içerikleri arasında algıyı insanın sembolü ya da soyutlaması şeklinde yönlendirmeden yol alabilecek, böylece "kendine biçim veren" öznenin çok yönlü yapısını "daha tam" karşılayacak bir eğretilme olarak ele alınışı ile ilişkilendirilebilir. Bu tercihte, anlatımdan çok duyumsatmayı öne çıkarmak, kurulan imgelerin doğrudan insan hareketlerine ait olarak algılanmasını önlemek, algılama sürecinde bir durak, bir susma anı yaratma isteğinin etkili olduğu düşünülebilir. "Susma, arınmış, kesinti yaratmayan görü için bir eğretilmedir" (Sontag 1998:65)



Fotoğraf 36. İsimsiz. 1998

Bazı uygulamalarda çizgisel elemanlarla ima edilen (Fotoğraf 32, 38), ölçek ve malzemenin tasarıma izin verdiği durumlarda oluşturulan ana kütle ile bu kütlenin uzantısı görünümündeki parçalar arasındaki ilişkinin, hem gerçek anlamıyla hem de

eğretilmeli olarak denge kavramı çerçevesinde ele alındığı söylenebilir. Çalışma dönemi boyunca ortak olduğu gözlenen dengede kalmayı ya da boşluğa doğru çok belirgin olmayan bir hareketi çağrıştıran kompozisyon tarzı nedeniyle, uygulamaların düşme mi yükselme mi, ileri mi geri mi, kapanma mı açılma mı, arama mı işaret etme mi olduğu tam bilinmeden kalan kuruluşları göze çarpmıştır. İmgelerin çok yönlü okunabilmesine olanak tanıyan bu yönelimin, önceki uygulamalarda ele alınan tansiyon ve gerilim ile bağlantıları gözden geçirilmiştir. Organik olanı eşzamanlı

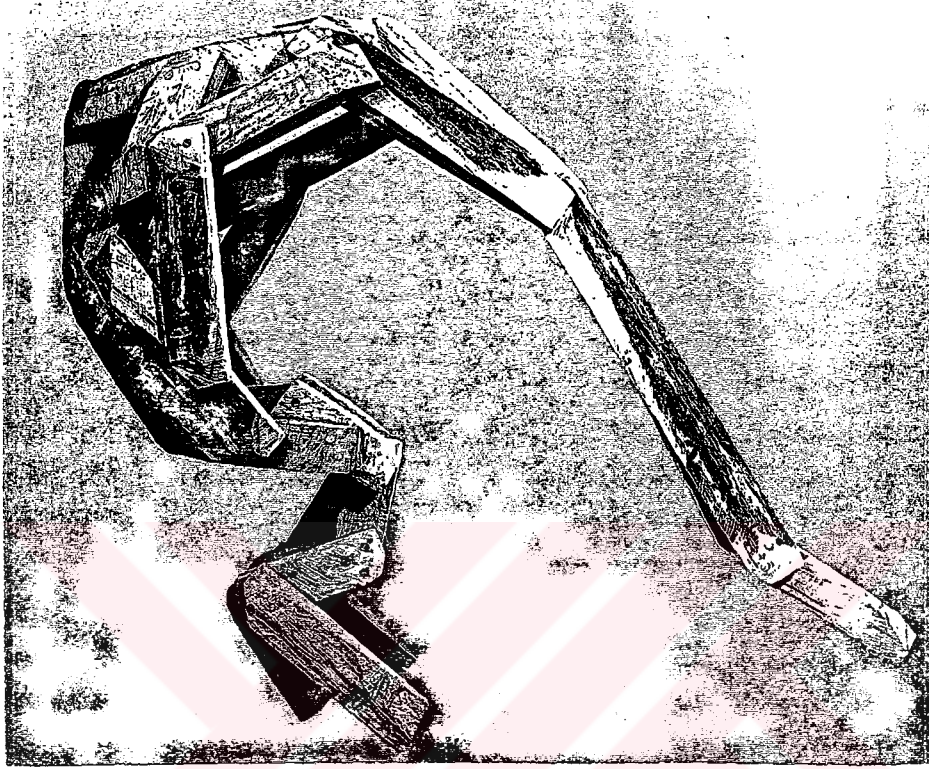


Fotoğraf 37. İsimsiz. 1998

olarak mekanik olana taşıma çabasına benzer şekilde, "yükselme"ye ait anlam kümesinin "düşme"ye vb. taşınabildiği bir anlamsal geçişlilik yaratılması ile imgenin eğretilme olarak işlev görmesi arasındaki tutarlılık değerlendirilmiştir.

Eğretilmeli algı ile yer yer beden - organ çağrışımları taşıdığı görülen kütle ile uzantısının, daha büyük bir bütünsellikten koparılmış ya da daha tam bir yapıyı arayan organizmalara benzer kuruluşlarının yanı sıra , birçok uygulamada kendilerinin de daha küçük parçalardan oluştuğu görülür (Fotoğraf 35,37,38,41). Ayrılma, yarıma, kopma, parçalanma, kırılmayı çağrıştıran plastik öğelere ve kurgulara sıkça başvurulmuştur (Fotoğraf 35,38,42). Kendi içinde plastik bir bütünü ifade eden bir imgenin kendi içinde parçalanmışlığı ya da bütünlükten yoksunluk anlamına gelecek imalarda bulunması ile uygulamaların jestler ya da beden

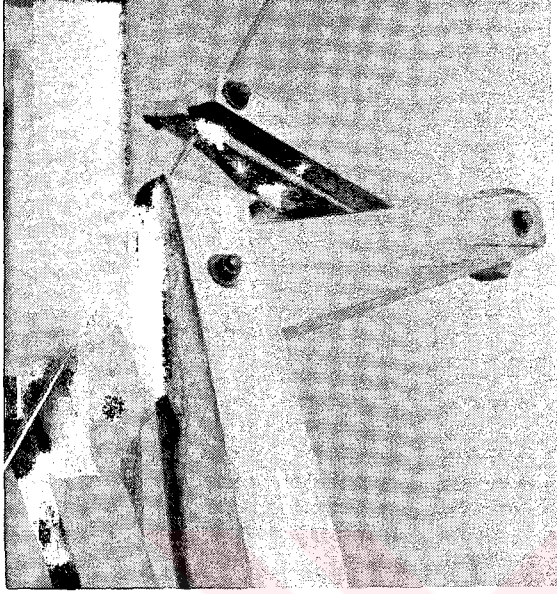
aracılığıyla kazanmaya çalıştığı eğretilme işlevine ulaşması arasında tutarlı bir ilişki görülmüştür. Ayrıca ayrılma, parçalanma vb etkilerin parçaların mekanik geçme ya



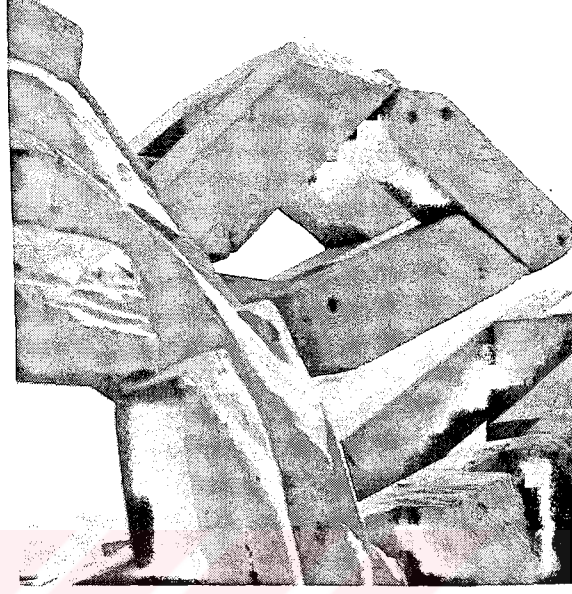
Fotoğraf 38. İsimsiz. 1998

da birleşme tarzı ile yakından ilgili olduğu, parçaların birleşme noktalarında bir dönem civata - somun aracılığı ile yaratılmaya çalışılan tansiyonun, zincirli testere ile kesim tekniği ile devam ettirilmeye çalışıldığı, bu tekniğin sonucu olarak yeni plastik etkilerin (kırık planlar, kesim izleri, yarıklar vb) oluştuğu gözlenmiştir (Fotoğraf 39,40). Bu etkilerin, uygulamalardaki genel yarılma, ayrılma, parçalanma vb etkisi ile ilişkisi üzerinde durulmuş, çizgisellikten bedene doğru ilerlediği gözlenen uygulamalara gerilimin yanı sıra bir tür şiddet etkisi taşıdığı ya da varolan kısmını daha vurgulu hale getirdiği üzerinde durulmuştur. Uygulayıcı için hem parçalanma hem de bütünlüğü arama (benzer şekilde ayrılma - birleşme, yükselme - düşüş , yıkma - kurma vb.) süreçlerinde içkin olduğuna inanılan şiddet kavramının anlamsal içeriğinin eğretilmeli şekilde uygulamalara taşınması önemli görülmüştür. Şiddeti çağrıştıran öğelerin, özneliliğin eğretilme olarak imgeleştirilme olanaklarını deneyen çalışma sürecinde öne çıkan (mekanik- organik , yükselme- düşüş, yıkma -kurma,

ayırılma -birleşme vb ilişkilerini de kapsadığı düşünölen) parçalanma - bütönlöğe ulaşma ilişkisi ile bağları gözden geçirilmiştir.

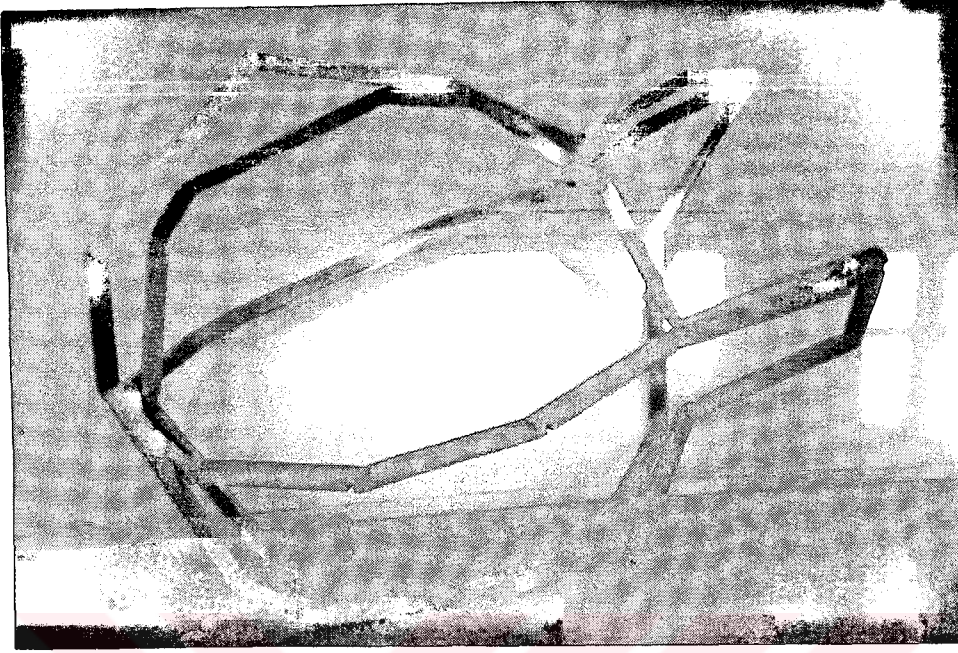


Fotoğraf 39. Fotoğraf 31'den ayrıntı



Fotoğraf 40. Fotoğraf 44'ten ayrıntı

İnsanın ve dünyanın parçalanması, çağdaş dünyanın büyük ölçüde mekanikleşmesi, uzmanlık ve yabancılaşma olgusu ile ilişkilendirilir (Fischer 1993:89). Endüstrileşmeyle birlikte, görünüşte, iş gücünü insan olmaktan çıkaran mekanikleşmenin, "insanın kendi istekleri, kararları doğrultusunda kaderine hükmeden gelişmeye açık bir varlık olduğu fikrini tehlikeye soktuğu", sanatsal imgelerde beliren "orantısız ya da tam tamamlanmamış beden parçaları, androjeni ve suretsizlik"ın varoluş koşulları tehdit altında olan insanın yeniden güvence bulma savaşıını yansıttığı (Örs 2000:100) gözlemlenir. Tehdit altında olduğu hissedilen tinsel yaşamın yapısı mercek altına alındığında, "insanlık durumunda içsel olan sancılı yapısal çelişkileri çözmeyi, insanlık bilincini bütönlömeyi" (Sontag 1998:44) amaçlayan tinselliğin "doğa ile hem özdeş hem de ondan farklı olduğu" (Horkheimer 1994:175) görülür. Yirminci yüzyılda yaşanan endüstrileşme, mekanikleşme gibi süreçlerin insanın tinsel yaşamında yarattığı parçalanmayı vurgulayan görüşler kadar bu parçalanmanın aslında tinsel yaşamın doğasında içkin bir özellik olduğu yolundaki görüşler de dikkat çekicidir. Bu anlamda, parçalanma - bütönlük olgusunu belirli bir tarihsel dönem ile sınırlı değil, varlığın her eylemliliğinde izleri bulunabilecek kapsayıcı bir olgu olarak kavramaya çalışmak önemsenmiştir.

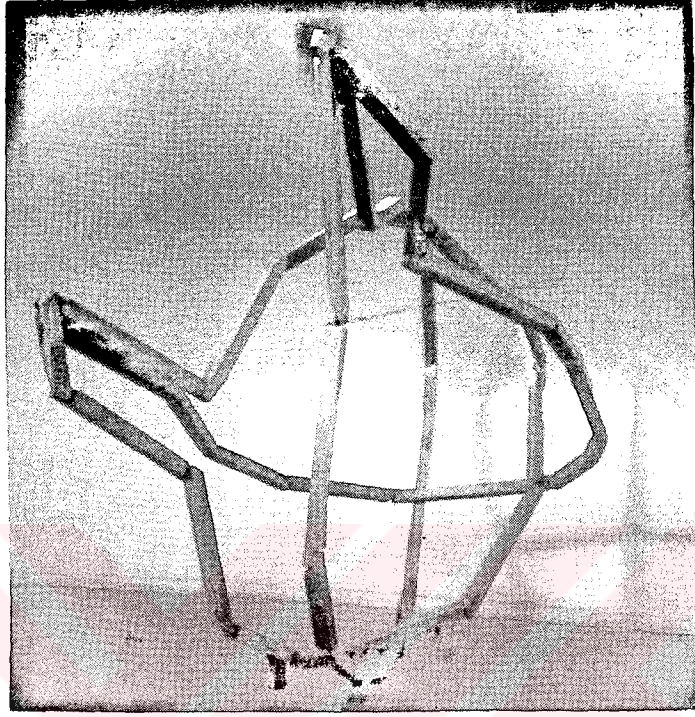


Fotoğraf 41. İsimsiz. 1998

"Düşünce ile gerçekliğin, kavram ile nesnesinin temeldeki gayri-özdeşliğini " (Eagleton 1996:180) onaylayan T. Adorno için, tinselleşme ve tutku/ takıntı ile ilgili gördüğü sanat çalışmaları , "duyarlılık ve anlamının ayrılmasının aşıldığı ve bunun başka hiçbir yerde gerçekleştirilemediği bir yerdir" (van Reijen 1999: 91). 'Dünya tarihine önyargısız bir bakış attığımızda, gerçekten, insanın yıkıcılık ve özyıkıcılık potansiyelini bir ve aynı içgüdü'nün bir ifadesi olarak kavramak zorunda kalmaz mıyız?' diye soran J. P. Reemtsma , kültürün insanları neden daha mutlu edemediğini sorgulayan S. Freud'un bu olguyu, yaşayan tözü korumak ve giderek daha büyük birimler halinde organize olma içgüdü'sünün yanı sıra buna karşıt, bu birlikleri dağıtan ve onları ilk biçimlerine, anorganik biçimlerine döndürmeye çalışan bir başka içgüdü'nün varlığı ile anlamlandırdığını belirtir (Reemtsma.1998 111). "Bütün olma"nın çağdaş özne için "hedeflenemeyecek" (Lacan 1994:50) denli uzak görülmesi ile, sanata "doğadan daha güvenilir bir karşılık bulma umudu" (Berger 1988:13), "kişiliğin kurtuluşu" (Read 1960:43), "insanlığın bugünkü toplumun ötesindeki "diğer" toplum için duyduğu özlemin varlığını koruyabileceği son sığınak" (Jay 1989:259) gibi anlamlar yüklenmesi arasındaki ilişki dikkat çekicidir ;

"Bizler varlığın büyüsel yanılsaması olmaksızın ne sanat gibi 'daha yüksek' bir organizasyonu imgeleyebiliriz ne de

kendimizi onlar arasında kavrayabiliriz (Bkz.: Kuspit 1986:110)."



Fotoğraf 42. Isimsiz (Fotoğraf 41 ön)

Heykelde görünüşün dokunma niteliği olarak varolduğunu hatırlatan D. Kuspit, her heykelin bir dokunma tarzı öne sürdüğünü, her dokunma tarzının da köklerini beden in imgeleme dayanan bilinçdışı duygusunda bulduğunu belirtir. Sivri, keskin yüzeylere sahip çalışmalar karşısında insan "dokunmak ister ancak bilir ki bu dokunma deneyimi acı verici olacaktır" (Kuspit 1986:111).

Uygulamalarda; kırılma, yarıma, parçalanma gibi anlam kümelerini harekete geçiren öğelerle birlikte birleşmeyi, bir araya gelmeyi, bütünlüğe ulaşmayı ima eden öğeler iç içe kullanılmaya çalışılmıştır (Fotoğraf 38,41,44). Çok parçadan oluşan uygulamalarda hassas bir dengede kurma, inşa etme süreci ile kabaca, neredeyse kayıtsızca kesilmiş planların varlığı, aynı anda iç içe işleyen süreçlerin anlamsal birliğini vurgulamak ve uygulayıcının duyusu ile deneyiminin eğretilmeli ifadesini yaratmak çerçevesinde değerlendirilmeye çalışılmıştır (Fotoğraf 43, 44, 45).

Uygulamalarda yer verilmeye çalışıldığı biçimiyle; hem bedenin organsal kuruluşundaki eksiltmeler, hem de bedenin biçimleme tarzında kaba, ham, pürüzlü planlar bir tür aşırılık olarak görünmektedir. Bu aşırılık, uygulayıcı için; öznellikte içkin, birbiriyle çatışan karşıt süreçlerin bir arada duyumsanıp kavranmasından doğan şiddet olgusunun eğretilmeli ifadesi olabildiği ölçüde amacına ulaşmıştır.



Fotoğraf 43. İsimli. 1999

"Aşırılığı belirttiği içindir ki şiddet, Bataille'da, radikal bir sorgulamaya hizmet eder. 'Kendimizde, aşırılık anları vardır: Bu anlar, hayatımızın üzerine oturduğu temeli tehlikeye atarlar; bizim için aşırılığa varmak kaçınılmazdır ve bu aşırılık içinde, bizim temelimizi oluşturan şeyi tehlikeye atma gücüne sahibizdir'. Şu halde şiddet, varlığın yapıcı sınırını tehdit eden bir ihlal hareketidir; aklın sınırını aşarak, "kafamızı karıştırır", "taşkınlığı" kışkırtır ve böylelikle "düşüncenin çıkmazını fark ettirir (Bkz.: Besnier 1996:173)."

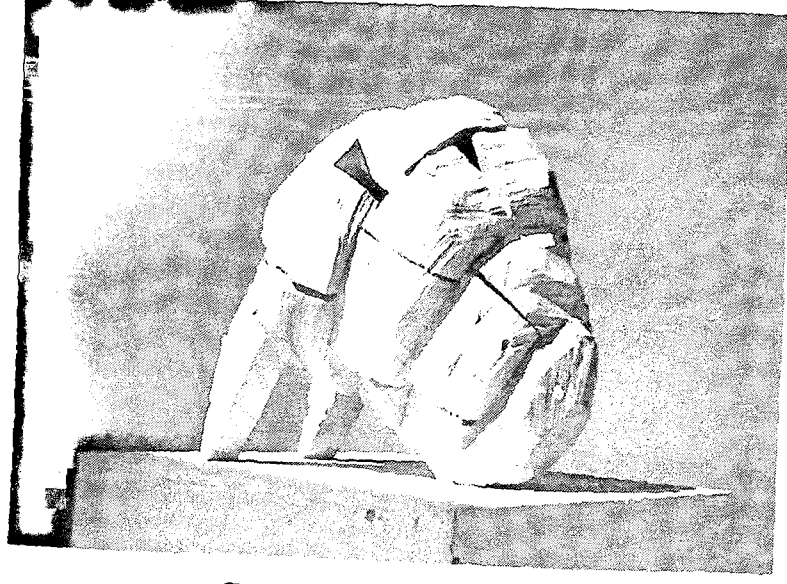
Uygulamaların pek çoğunda kullanılan kırık, kesik, kaba yüzeylere sahip parçalar, bedenin parçalanması sürecinde olduğu gibi, yeni bir bedene ulaşma, bütünlenme sürecinin de şiddet içerdiği olgusunun anlamsal birliğini vurgulayacak şekilde kullanılmaya çalışılmıştır. Önce düzgün yüzeylere ve yer yer standart ölçülere sahip olacak şekilde kesilen parçalar, parçalanma - dağılma ile bütünleşme - toparlanma çağrışımlarına aynı ölçüde izin

verebilecek bir kuruluş içinde birleştirilmiş daha sonra kesilerek son biçimlerini almışlardır. Bu yolla 'parçalanma'nın ve 'bütünlük kazanma'nın anlamsal içerikleri şiddet olgusu ile karşılıklı olarak birbirine taşınmaya çalışılmıştır. (Fotoğraf 44 -47)



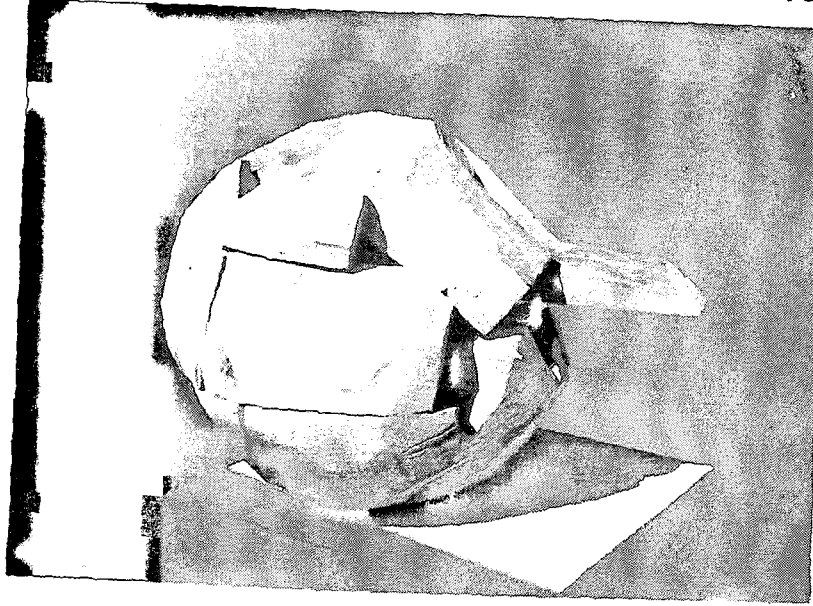
Fotoğraf 44. İsimli.2000

Öznelliğin 'hem oluştuğu hem de açığa vurulduğu' nesnel bütünlük olarak kavranan uygulamalarda beliren beden imgesi, herhangi özel bir canlı türüne ait kılınmadan, yaşamın, var olmanın derinliklerinde yatan anlamların hareketi için uygun bir zemin olarak değerlendirilmeye çalışılmıştır. Benzer şekilde şiddete ilişkin ima ve izler de, A. Giacometti'nin deyişi ile, "bir tür şiddet çekirdeği" olan öznenin (Derman 1998:284) yaşamında içkin bir gerçeklik ile anlamlandırılmaya çalışılmıştır. Eğretilmeli ifade kapsamında şiddeti çağrıştıran öğeler, yer yer bedensel yapı kurulduktan sonra yapılan kesim izleri, yer yer de genel yapının derin kesikler, yarılma ve açılmalar gösterecek şekilde kurulması ile ortaya çıkmıştır. Uygulamalarda öne çıkan diğer yönelimler ile; daha önce ele alınan; gerilim, denge, jest, beden gibi izlekler ile ilişkisi düşünsel ve plastik açıdan değerlendirilmeye çalışılmıştır.



Fotoğraf 45. İsimsiz.2000

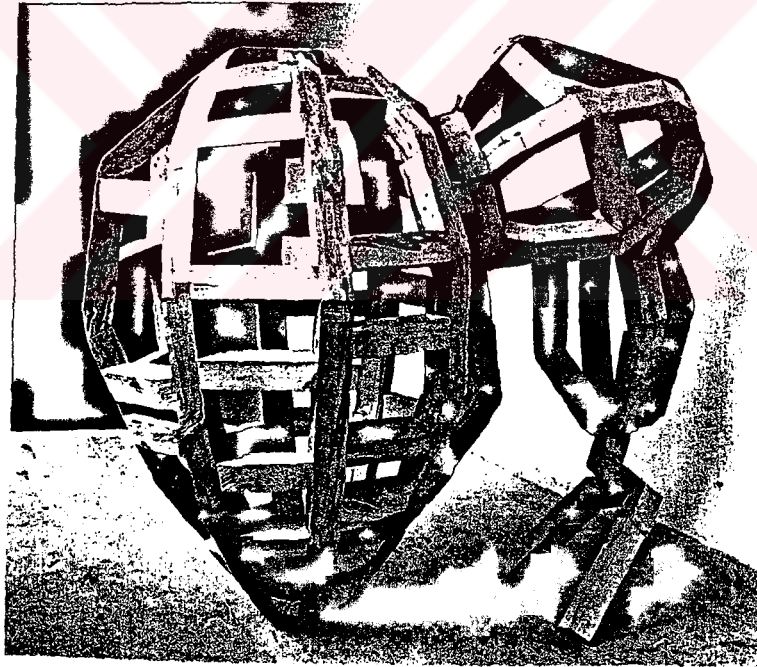
Uygulama sürecinde, kompozisyonların potansiyel enerjisini taşıyan yay formu ve jestik anlatım ile canlı oluşa göndermeler yapan kuruluş özelliklerinin değişime uğradığı, simetri ve parça - bütün ilişkileri aracılığı ile bedeni çağrıştırmaya başladığı gözlenmiştir. Aynı süreçte gerilime ve mekanikliğe ait etkilerin de, bedensel kuruluştaki eksiltme, parçalılık, yarımalar ve şiddet izlerini içererek varlığını devam ettirdiği görülmüştür. Bu etkilerin aynı imgede yer alışlarının yarattığı anlamsal geçişlilik üzerinde durulmuştur. Eğretilmeli olarak ifadesi aranan öznel içeriklere uygun



Fotoğraf 46. İsimsiz. 2000

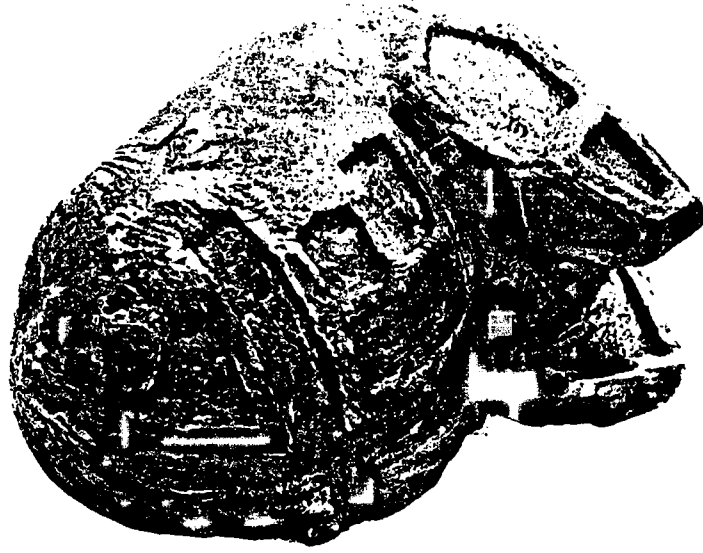
plastik karşılıklar olup olmadıkları değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Uygulamalarda belirginlik kazanan ortak özelliklerden birisi de denge ile ilişkilidir. Kimi uygulamalarda üç ayak üzerinde, kimilerinde gövde üzerinde kurulan dengenin, imgeye verilmeye çalışılan karşıt yönler (ileri - geri, yukarı - aşağı) ya da karşıt tutumların (ileri atılma - geri çekilme, yükselme - düşme, dağılma - toparlanma) birliğini sağlayacak, çoğul anlamın yaratılmasını sağlayacak biçimde kurulmaya çalışıldığı söylenebilir. Söz konusu yön ve tutumların eğretilmeli olarak, denge arayışı ya da dengede kalma kavramlarının sahip olduğu anlamsal içeriği harekete geçirme kapasiteleri değerlendirilmeye çalışılmıştır.



Fotoğraf 47. İsimsiz. 2000

Malzeme seçimi ve kullanım biçimi de uygulama sürecinde değişikliğe uğramış, önceleri çizgisellik ve jestik kuruluş nedeniyle tercih edilen metal parçalar ya da düzgün yüzeylere sahip ahşap parçalar yerine, beden ve şiddetin anlamsal içerikleri ve gereklerine (ahşabın eğretilmeli olarak



Fotoğraf 48. İsimsiz. 2001

bedene daha yakın olması, keserek biçimleme olanağı, kesim izleri vb.) uygun şekilde daha yoğun olarak istiflenmiş ahşap kütleleri ve hırçın yüzeyler tercih edilmeye başlanmıştır. Malzeme seçimi ve kullanımında dikkat edilen bedene ilişkin anlamlar çalışmaların ölçekleri için de önemsenmiş, bu yüzden pek çok çalışma izleyicinin algısını sadece görsel olarak değil bedensel olarak da yönlendirebilmesi amacıyla insan boyutunda gerçekleştirilmiştir.

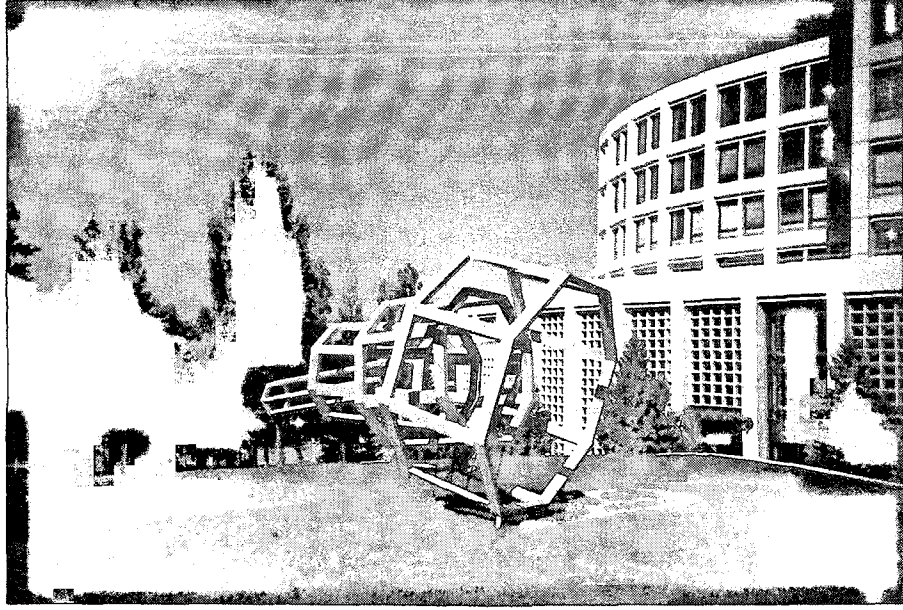
Uygulama sürecinin son aşamasında, süreç boyunca üzerinde yoğunlaşmış olan düşünsel ve plastik problemler farklı bir malzeme aracılığıyla, farklı bir ölçekte ele alınmıştır. Uygun görülen bazı tasarımların küçük boyutlarda dökümleri yaptırılmış (Fotoğraf 48, 49) , plastik açıdan hedeflenen eğretilmeli anlatıma uygun sonuçlar verip vermeyeceği sınanmak istenmiştir. Döküm tekniği ve kullanılan pik malzemenin yarattığı ağırlık, sertlik ve yoğunluk gibi etkilerin, diğer çalışmalarda denenmiş olan tansiyon, beden, parçalanma, şiddet gibi eğretilmeli yaklaşımda önemsenen nitelikler için olanakları denenmiştir.



Fotoğraf 49. İsimsiz. 2001

Ele alınan uygulamaların pek çoğunun içinde yer aldıkları mekanla ilişkisinde, mekana ait özel sembolik, tarihsel, kültürel vb. özelliklere kapalı kaldıkları görülür. Bu tür etkilerden bir anlamda yalıtılmış olmalarına özen gösterilmiş, gerekli görülen noktalarda ölçek açısından mekanın fiziksel özellikleri göz önünde bulundurulmuştur. Çalışmanın bu bölümü uygulama sürecinde özel mekansal veriler ile biçimlenen çalışmaların ele alınması ile tamamlanacaktır. Söz konusu çalışmalardan birisi (Fotoğraf 50, 51) Ankara'da Genç Sanat-1 Etkinliği kapsamında, Sheraton Oteli ile Karum İş Merkezi'nin arasındaki alanda gerçekleştirilmiştir. Kavramsal çerçevesi "İç - Dış, Olasılıklar, Ortamlar" şeklinde belirlenmiş olan etkinlikte yer alacak çalışmaların, kent mekanlarının yalnızca mimari alanlar olarak değil sosyo - kültürel anlamları ile birlikte kavrandığı bir bakış açısı ile üretilmiş, alan özellikli çalışmalar olması ilkesel düzeyde belirlenmiştir.

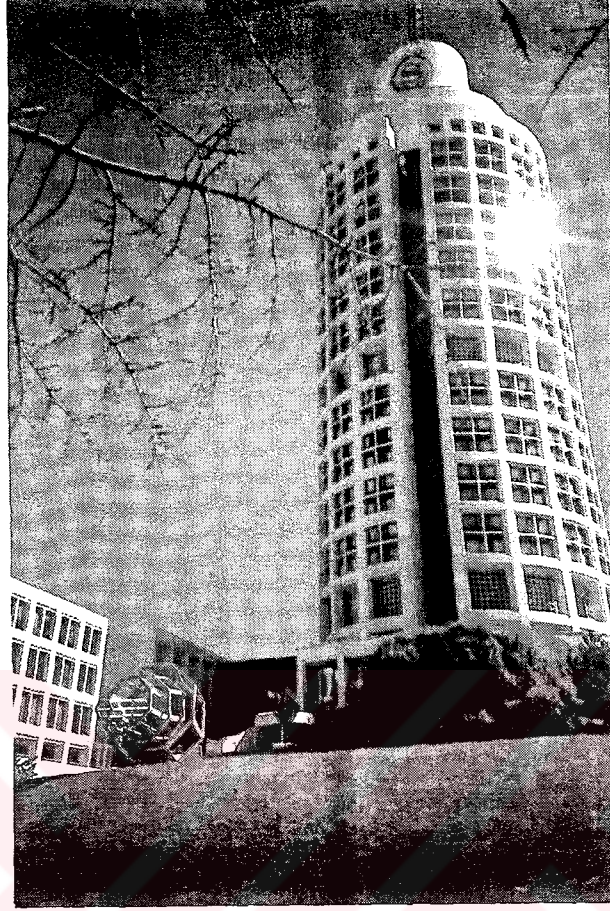
Bu perspektif içinde seçilen alanda yer alan iş merkezi ve otel, kent açısından önemli bir iş - ticaret merkezini oluşturmakta, piyasa ekonomisinin prestij yapıları olarak öne çıkmaktadır. İşlevsellikleri ile belirlenmiş bu yapıların sahip oldukları ortak mimari öğeler gözden geçirilmiş, standartlaştırılmış cephe elemanlarının yarattığı etki ile otelin gökyüzüne doğru giderek sivrilen profili üzerinde durulmuştur. Otel yapısı bir gökdelen



Fotoğraf 50. İsimli. 1998

olmasa da kent profilinde dikkat çekici yüksek yapılardan birisidir. Özellikle seçilen uygulama alanından, alanla ilişkisinden dolayı etkileyici bir yükseklikte algılanmaktadır. Uygulayıcı açısından, binaların mimari özellikleri (yalın profilleri ve cephelerinin parçalı, kafes görünümü arasındaki ilişki, bu görünümün ardında barındırdıkları yoğunluk ve devinim) ile dalgalanarak akan yeşil alanın birbirine karşıt etkiler yaratan özellikleri önemli veriler olmuştur. Bu veriler ile başlayan çalışma sürecinde otelin temsil ettiği ekonomik, sosyo - kültürel değerler üzerinde yoğunlaşmış, gerçekleştirilecek uygulamanın hangi anlamsal öğeleri harekete geçirip, bir araya getirebileceği üzerinde düşünülmüştür.

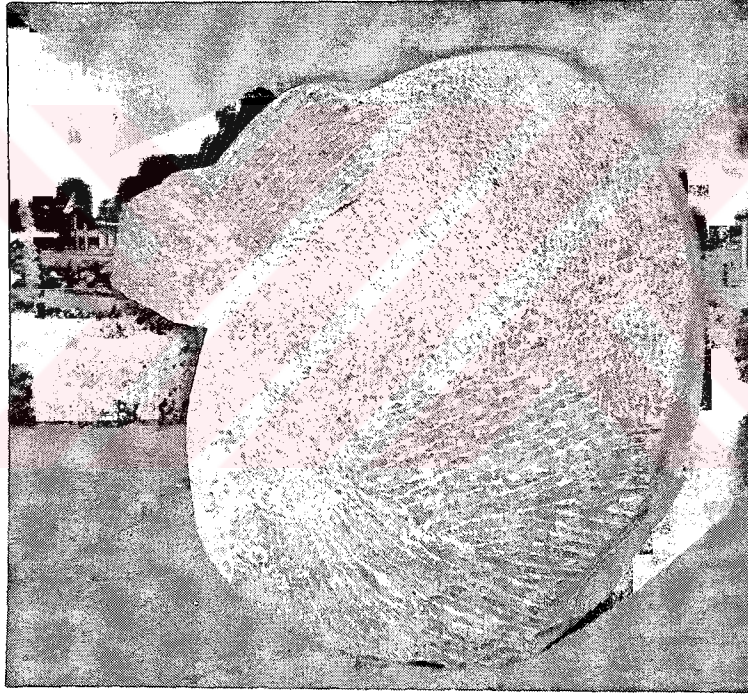
Endüstrileşmeye bağlı olarak beton, çelik, cam vb. malzemelerin kullanılması ile ortaya çıkan "bulutları delip geçen" gökdelenler ya da benzeri yapılar modern kapitalist toplumun mimari simgeleri olmuştur. Modernleşme sürecini yaşayan hemen her toplumda olduğu gibi ülkemizde de ekonomik, sosyal ve kültürel anlamda hedeflenen yaşam tarzını işaret ettikleri, bu nedenle fiziki olduğu kadar ideolojik olarak da işlev gördükleri söylenebilir. 19. yüzyılda insanlığın doğa üzerindeki egemenliğini ve rasyonel işlevselliğin etkisini vurgulayan bu türden yapıların; 20. yüzyıl



Fotoğraf 51. İsimsiz.1998 (Fotoğraf 50 Genel Görünüm)

boyunca modern kapitalist toplum perspektifinde başarı, zenginlik, güç ve geleceği simgeleyerek bir tür anıtsallık taşıdığı gözlenir. Bu yaklaşımın kökten eleştirisini taşıyan toplumcu bakış açısına sahip olan V. Tatlin'in 1919'da, bu tür yapıların "yön"ü ile uygarlığın yönü arasında sembolik bir ilişki kurarak III. Enternasyonal Anıtı'nı (gerçekleştirilememiş anıtsal yapı projesini) , insanlığın evrensel kurtuluşunun sembolik karşılığı olarak gördüğü kutup yıldızına yönlendirdiği bilinmektedir. Uygulayıcı açısından yapıların yönleri; sadece iki karşıt toplumsal sistem arasındaki tartışmayı değil , "gerçekleşen" ile "düşlenen" arasında her düzeyde varolan ilişkiyi kapsayacak şekilde ele alınmaya çalışılmıştır. Bu amaçla, başlangıçta uygulama için düşünülen "Bulutlarla Yıldızların Arasında" adından ve bir tür uzay kapsülünü andırması planlanan biçimsel kuruluşundan, anılan görüş ve yapılara sembolik göndermeler yapabileceği düşüncesiyle vazgeçilmiştir.

Uygulama, otelin dik ekseninde dört kademedan oluşan mimari biçiminden yola çıkılarak, kırık eksenler üzerinde dört parçalı bir konstrüksiyon şeklinde gerçekleştirilmiştir. Dalgalanarak inen yeşil alanda, mekanik yapısı ile "yön"ünü arayan (sol- sağ, yukarı-aşağı) bir organizma etkisi yaratacak şekilde kurulmaya çalışılmıştır. Bu yolla; diğer uygulamalarda söz konusu edilen tutumun, (bireyselliğin içerdiği karşıt niteliklerin aynı anda vücut bulduğu bir imgenin eğretilme olarak kavranma çabası) "yön" aracılığı ile toplumsal - ideolojik olgu ve tutumları da içine alabilecek bir alanı kapsama , söz konusu olgu ve tutumlar için de uygun bir eğretilmeye ulaşma potansiyeli sınanmıştır.



Fotoğraf 52. İsimsiz. 1998

Özel mekansal özelliklerin etkili olduğu diğer bir uygulama, Uluslararası 2. Antalya Taş Heykel Sempozyumu kapsamında gerçekleştirilmiştir (Fotoğraf 52, 53). Uygulamanın biçimsel özellikleri, ele alınan diğer uygulamaların temel kaygı ve çözümleri (ana gövde- parça ilişkisi, dengede kalma, ileri atılma- geri çekilme, düzgün-kırık planlar vb.) doğrultusunda, bu kaygı ve çözümlerin taş malzemenin kendine özgü plastiği içinde karşılığını arama çabası ile ortaya çıkmıştır. Mekansal

özellikler, uygulamanın kent ölçeğinde ele alınmış olmasından dolayı öncelikle boyutlar üzerinde etkili olmuştur. Açık havada yer alacak her çalışma için geçerli olabilecek bazı ortak sorunlar (kamu alanında yer alması, mevsimsel etkiler vb.) üzerinde durulmuştur. Uygulama, geniş bir alanın köşelerinde yer alan uzantılardan birinin ucuna, denize bakan bir noktaya yerleştirilmiştir. Yerleştirilme biçiminde, ana gövde alana yönelirken dalgalanarak uzanan uç kısmının aksi yöne doğru bir hareketi çağrıştırmasına dikkat edilmiştir. Böylelikle uygulamanın biçimsel öğelerinin (gövde-organ) çağrıştırdığı "karşıt yönler arasında vücut bulma" özelliği, özel olarak düzenlenmiş, sosyal - kültürel yapı ve işlevlerle donatılmış park alanı ile doğal peysaj arasındaki ilişkiye de taşınmak istenmiştir.



Fotoğraf 53. İsimsiz. 1998 (Fotoğraf 52 Genel Görünüm)

SONUÇ

Eğretileme Olarak Sanatsal İmge başlığı altında sürdürülen bu çalışma; araştırma verileri ile uygulama süreci arasında işlevsel bir bağ kurabilmek amacıyla eğretileme kategorisinin hem sanatsal etkinlik sürecindeki rolüne hem de plastik dildeki anlamına açıklık getirebilmeyi hedeflemiştir.

Araştırma verileri eğretilemenin yazınsal dildeki işlevini görsel dilde de yerine getirdiğini, sözcükler arasında benzerlik ilişkisi kurarak sağladığı anlamsal geçişliliği imgeler arasında da yaratabildiğini göstermiştir. Bir eğretilemenin gücü ve başarısına ait ölçütlerin (aralarında ilişki kurulan dizgelerin birbirine ne denli uzak anlamsal karşılıkları varsa eğretilemenin o denli başarılı olacağı, düzdeğişmece, simge ya da alegoriye oranla daha az uzlaşım olacağı, algının ve bilincin alışılmış biçimlerini zorladığı vb.) yazınsal dilde ve imge dilinde ortak olduğunu ortaya koymuştur.

Çalışmanın son bölümünde, gerçekleştirilen bazı uygulamalar ele alınmıştır. Uygulamalar için eğretilemenin öncelikle karşıt nitelikler arasında benzerlik kurma yoluyla anlamsal geçişler yaratma işlevi önemslenmiştir. Karşıt anlam dizgeleri; uygulayıcı için, insanın kendi varlığını duyumsama ve anlamlandırma çabasında olduğu kadar ifade etme sürecinde de önemli görülmüştür. İnsanın kendini "biyolojinin, psikolojinin ve sosyolojinin basit bir nesnesi olarak düşünemediği" gibi "bilimin evrenini de kendi üzerine kapatamaması" (Merleau-Ponty 1994:25) gerçeğine yaklaşabilmek ve imge dilinde karşılığını bulabilmek için eğretilemenin bu işlevi sınanmıştır. Öznelliği; çok anlamlı, çarpıcı, çelişkili yanları ile indirgenemez bir bütün olarak kavrayan bir bakış açısı için eğretilemenin zengin ve etkili bir çalışma alanı yaratabildiği gözlenmiştir.

Uygulamalar için önemsenen plastik etkiye ulaşma çabasında, örneğin organik bir bütünün mekanik parça (ya da kurgu) lar ile oluşması ve mekanik bir kurgunun organik bir yapı (ya da parça) etkisi taşımasında, bu yolla ne mekanik ne de organik olana indirgenemeyen ama her ikisinin karşıt anlamlarını aynı anda barındırarak belli bir içsel gerilim taşımaya başlayan bir imgeye ulaşma çabasında eğretilmeli yaklaşımın yol gösterici olabileceği saptanmıştır. Eğretileninin bu anlamsal yoğunluk ve geçişliliği özellikle algıyı etkileme biçimi ile (sinestetik ve fizyonomik algıyı uyararak), özellikle de (imgenin düzdeğişmeceli, simgesel ve göstergesel kavranmasını engelleyerek) sezgisel ve çağrışımsal yaklaşımları devreye girmeye zorlaması ile sağladığı görülmüştür. Çağrışım unsurunun "hayatın zenginleşmesi olanaklarına yepyeni bir derinlik kazandırdığı" (Scheler 1988:33) ve çağrışım unsuru olmadan "sanat yapmanın imkansızlaşacağı, o zaman sanatçının tek seyircisinin kendisi olacağı" (Mesçi 2000:15) gerçeği göz önünde tutulmuş, çağrışım unsuru uygulamalar için eğretileninin en önemli yanlarından birisi olarak kavranmaya ve kullanılmaya çalışılmıştır.

Uygulamaların eğretilme olarak kavranma çabası, çalışmanın hiç bir aşamasında, seçilen örneklerin ne anlama geldiklerini açıklama çabası olarak düşünülmemiştir. Bu çaba daha çok uygulayıcının kendi etkinliği ve geliştirdiği plastik çözümlere karşı algısal ve düşünsel olarak duyarlı kalma arzusu ile bağlantılı görülmüştür. Çünkü "her sanat yapıtının, yalnızca aktarılan bir şey değil, aynı zamanda anlatılamaz olanın belli bir yolda ele alınışı olarak" (Sontag 1998:43) kavranabileceği söylenebilir.

Sonuçta bu çalışmanın, bir araya getirdiği araştırma verileri ile kendi alanındaki mevcut birikime katkıda bulunabildiği ölçüde ve eğretileninin uygulayıcı açısından plastik dilde karşılığı aranan ifadeyi - öznelliğin duyumsanması, kavranması ve nesnelleştirilmesinde etkili çoğul anlamsal hareketliliği - yaratmadaki rolüne açıklık getirebildiği oranda amacına ulaştığı söylenebilir.

KAYNAKÇA

ADORNO, Theodor W. *Minima Moralia*, (Çev. Orhan Koçak, Ahmet Doğukan), İstanbul: Metis Yayınları, 1998

ADORNO, Theodor W. ve M. HORKHEIMER. *Aydınlanmanın Diyalektiği*, (Çev. Oğuz Özgül), İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1996

AKAY, Ali. *Kıvrımlar*, İstanbul, Bağlam Yayınları, 1996

ALPTEKİN, Hüseyin Bahri. "Cam/ Demir: Zen", *Arredamento Dekorasyon* 1993/4

ARGIN, Şükrü. "Modern Zamanlarda Sözün Statüsü." *Birikim Aylık Sosyalist Kültür Dergisi*, sayı 124, 1999:16-39.

ARISTOTELES. *Poetika*, (Çev. İsmail Tunalı), İstanbul: Remzi Kitabevi, 1996

ARMANER, Türker. "Özne/Nesne İlişkisi Açısından Sanatçı / Sanat Yapıtı İlişkisi". *Toplum ve Bilim Dergisi*, sayı 79, 1998

ARNHEIM, Rudolph. *Film As Art*, California, University of California Press, 1984

ARSLAN, A. ve M. AYAŞ. Jimmie Durham'la Söyleşi: Sanatın Yapabileceği En İyi Şey Metaforik Olmamasıdır." *Birikim Aylık Sosyalist Kültür Dergisi*, sayı 104, 1997: 91-94.

AYDIN, Serdar. "Poetikamın Kavramları Üzerine-I", *İzlek Dergisi* sayı 43, Ankara, İzlek Yayınları, 1999

BACHELARD, Gaston. *Mekanın Poetikasi*, (Çev. Aykut Derman), İstanbul: Kesit Yayıncılık, 1996

BAER, Rod ve S. BARRY. "The Body is Exhausted." [Sculpture Magazine Online](http://www.sculpture.org/documents/sm-mibody.htm) 27.01.1999 <[http:// www.sculpture org/documents/sm-mibody.htm](http://www.sculpture.org/documents/sm-mibody.htm)>

BARTHES, Roland. *Yazı Nedir?*, (Yayına Hazırlayan Enis Batur), İstanbul: Hil Yayinevi, 1987

Göstergebilimsel Serüven. (Çev: Mehmet Rifat, Sema Rifat), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993

BATUR, Enis. *E/Babil Yazıları*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1995

BAUDRILLARD, Jean. *Kötülüğün Şeffaflığı*, (Çev. Işık Ergüden), İstanbul: Ayrıntı Yayinevi, 1998

BELGE, Murat. *Marksist Estetik*, İstanbul, Birikim Yayınları, 1997

BERGER, John. *Picasso'nun Başarısı Ve Başarısızlığı*, (Çev. Yurdanur Salman ve Müge Gürsoy), İstanbul: Metis Yayınları, 1992

O Ana Adanmış, (Çev: Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen), İstanbul: Metis Yayınları 1998

BERK, Nurullah. *Resim Bilgisi*, Varlık Yayinevi, İstanbul, 1964

BERMAN, Marshall. *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, (Çev. Ümit Altuğ ve Bülent Peker), İstanbul: İletişim Yayinevi, 1999

BESNIER, Jean-Michel. *İmkansızın Politikası*, (Çev. Işın Gürbüz), İstanbul: Ayrıntı Yayinevi, 1996

BEUYS, Joseph. *Üç Gün. İstanbul, Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi*, 1992

BOUQUETTE, Michel-Louis. *Yaratıcılık*, (Çev. Işın Gürbüz), İstanbul: İletişim Yayınları, 1992

BOZKURT, Nejat. *Eleştiri Ve Aydınlanma*, İstanbul, Say Yayınları, 1994

BRITT, David. *Modern Art*, London, Thames and Hudson, 1992

BUDAK, Cüneyt. "Bağlamsalcılık ve Modernizm" *Arredamento Mimarlık Dergisi*.
1999-05.Sh 43

BUSTER, Kendall. "Statement." Virginia Commonwealth University, 22.03.1999
<<http://www.vcu.edu/artweb/Sculpture/Buster1.html>>

CARTER. Curtis L. *Dolls in Contemporary Art. A Metaphor of Personal Identity*.
Milwaukee, Patrick and Beatrice Haggerty Museum Of Art Museum
Publishing, 1993

CASSIRER, Ernst. *İnsan Üstüne Bir Deneme*, (Çev. Necla Arat), İstanbul: Yapı
Kredi Yayınları, 1997

CELANT, Germano. *Reasons for a Metamorphosis*, New York, Guggenheim
Museum Publishing, 1994

CHANDLER, Daniel. "Semiotics for Beginners:Metaphor and Metonymy."
15.03.1999 Metaphor and Metonymy Center
<<http://www.aber.ac.uk/doc/sem/17html> >.

CLARK, Kenneth. "The Question of the Body." 22.03.1999. Brookhaven
College Center for the Arts.4-29, 1996 <[http://www](http://www.rampages.onramp.net/~dnewman/pbeaseck.htm)
[rampages.onramp.net/~dnewman/pbeaseck.htm](http://www.rampages.onramp.net/~dnewman/pbeaseck.htm)>

COWARD, Rosalind ve J. ELLIS. *Dil ve Maddecilik*, (Çev. Esen Tarım), İstanbul:
İletişim Yayınları, 1985

CSASZAR, Tom . "Perception's Nature. The Sculpture of Winifred Lutz."
Sculpture Magazine Online 27.01.1999
<<http://www.sculpture.org/documents/sm-lutz.htm>>

ÇETİNKAYA, Hüsamettin. *Liberal Bilgi Üretim Tarzı ya da Kültürel Terörizm*, İzmir, Ayrım Yayınları, 1991

Umutlarımızın Celladı Kimliklerimiz, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 1995

ÇİĞDEM, Ahmet. *Bir İmkan Olarak Modernite Weber ve Habermas*, İstanbul, İletişim Yayınları, 1997

DANTO, A.C. "After The End Of Art." Metaphor Project, 15.03.1999
<<http://csmaclab.uchicago.edu/philosophyProject/metaphor.11.html>>.

DAVIDSON, Donald. "Eğretilemelerde Anlam." (Çev. Yurdanur Salman), *Kuram Dergisi*, sayı 14, 1997:85-96.

DELLALOĞLU, Besim. *Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum*, İstanbul, Bağlam Yayınevi, 1995

DENKEL, Arda. *Nesne Ve Doğası*. İstanbul, Göçebe Yayınları, 1998

DENT-READ, Cathy H. ve A. SZOKOLSZKY. "Where Do Metaphors Come From?" 23.01.1999 <<http://citd.scar.utoronto.ca/Metaphor/8.3.243.html>>

DERRIDA, Jacques. "İnsan Bilimlerinin Söyleminde Yapı, Gösterge ve Oyun", (Çev. Özkan Gözel), *Toplumbilim* sayı 10 1999:165

DILL, Lesley. "Current and Future Exhibitions." Portland Museum. 22.01.1999
<http://www.portlandmuseum.org/c_exhib2.html>

EAGLETON, Terry. *İdeoloji*, (Çev. Muttalip Özcan), İstanbul, Ayrıntı Yayınevi, 1996

Edebiyat Kuramı, (Çev. Esen Tarım), İstanbul: Ayrıntı Yayınevi, 1990

ECO, Umberto. *Açık Yapıt*, (Çev. Yakup Şahan), İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1992

ELIADE, Mircea. *İmgeler Simgeler*, (Çev. Mehmet Ali Kılıçbay), Ankara: Gece Yayınları, 1992

ELSEN, Albert E. *Origins Of Modern Sculpture*. New York, George Braziller Inc., 1974

EREM, Evren. "Eğretileme ve Gerçeklik." *Kuram Dergisi*, sayı 14, 1997:63-69.

ERGÜVEN, Mehmet. *Görmece*, İstanbul, Metis yayınları, 1998

ERZEN, Jale Nejdet. "Sanatın Bugünkü Dönüşümü Mecazlara Doğru mu?". *Arredamento Dekorasyon* 1995/12:Sh 105

FINEBERG, Jonathan. *Art Since 1940 Strategies of Being*, Singapore, Laurence King Publishing, 1995

FISCHER, Ernst. *Sanatın Gerekliliği*, (Çev. Cevat Çapan), Ankara: V Yayınevi, 1993

FREEDBERG, David. *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Chicago, University of Chicago Press, 1989

FREEMAN, Donald. "Songs of Experience." New Books on Metaphor <<http://www.wam.umd.edu/~mturn/WWW/freemanreview.html>>

GARDEN, Jan Castro. "Poetry Out of Chaos: Judy Pfaff. " 27.01.1999 Sculpture Magazine Online <<http://www.sculpture.org/documents/sm-raven.htm> >

GASSET, Y. Ortega. *İnsan Ve "Herkes"*, (Çev. Neyire Gül Işık), İstanbul: Metis Yayınları, 1995

GENÇ, Adem ve A. SİPAHIOĞLU. *Görsel Algılama, Sanatta Yaratıcı Süreç*, İzmir, Sergi Yayınevi, 1990

GIACOMETTI, Alberto. *Yazılar*, (Çev. Aykut Derman), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998

GOMBRICH, E.H. *Resimde Anlam Sorunu* (Çev. Uşun Tükel), İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1995

GUIRAUD, Pierre. *Göstergebilim*, (Çev. Mehmet Yalçın), Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 1994

GÜÇHAN, Ayşegül. "Konukseverlik Bağlamında Mekan." *Cumhuriyet Gazetesi*, 14 Eylül 1999

HALLEY, Peter. "Doğa ve Kültür." *Sanat Dünyamız*. Sayı 71. 1999 Sh. 45-49

HANÇERLİOĞLU, Orhan. *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1982

HORKHEIMER, Max. *Akıl Tutulması*, (Çev. Orhan Koçak), İstanbul: Metis Yayınları, 1994

HUYSEN, Andreas. "Postmodernin Haritasını Yapmak." (Çev: Mehmet Küçük), *Modernite Versus Postmodernite*, Ankara, Vadi Yayınları, 1994

IŞIK, Emre. "Modern Öznenin Yapı- Bozumu." *Toplumbilim*. Sayı 8 1998

Beden ve Toplum Kuramı, İstanbul, Bağlam Yayınevi, 1998

JACKSON, Carol . "The Adventure Store". 22.01.1999 , [Spaces](http://www.spaces.org/jackson.htm) < http://www.spaces.org/jackson.htm >

JAMESON, Fredric. *Marksizm ve Biçim*, (Çev. Mehmet H. Doğan), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997

JAY, Martin. *Diyalektik İmgelem* , (Çev. Ünsal Oskay), İstanbul: Ara Yayınevi, 1989

JOHNSON, Mark "Metaphor and Philosophy." 24.08.1999 Metaphor Project
<<http://www.erlbaum.com/html/911.htm> >

KAGAN, Moissej. *Estetik ve Sanat Dersleri* (1982), (Çev. Aziz Çalışlar), Ankara: İmge Kitabevi, 1993

KENNEDY, John M., C. D. GREEN ve J. VERVAEKE. "Metaphoric Thought and Devices İn Pictures." 23.01.1999 Metaphor and Symbolic Activity
<<http://citd.scar.utoronto.ca/Metaphor/6.3.183.html>>

KHATENA, Joe ve N. KATHENA. "Metaphor Motifs and Creative Imagination in Art." 23.01.1999 Metaphor Project
<<http://citd.scar.utoronto.ca/Metaphor/11.1.39.html>>

KOESTLER, Arthur "Yaratma Edimi: İmge." (Çev. Sertaç Ergin), *Kuram Dergisi*, sayı 14, 1997:47-53.

KOSUTH, Joseph. "Ön Araştırmalar ve İlk Araştırma 1965-1968.", *Art-İst* sayı 2. 2000: 82-85

KUÇURADI, İoanna. *Çağın Olayları Arasında*, Ankara, Ayraç Yayınevi, 1997

KUSPIT, Donald. *Material as Sculptural Metaphor*, New York, Abbaville Press, 1986

"Makineden Yana ve Makineye Karşı İnsan." *Sanat Dünyamız*. sayı 76. Yapı Kredi Yayınları, 2000. İstanbul.

"Reviews: Richard Deacon." *Art Forum*, Summer 1997:

LACAN, Jacques. *Fallus'un Anlamı*, (Çev. Saffet Murat Tura), İstanbul: Afa Yayıncılık , 1994

LAKOFF, George. "The Contemporary Theory of MetaphorThe Nature of Metaphor."

10.03.2000 Metaphor Project

<http://www.ac.wvu.edu/~market/semiotic/lkof_met.html>

LAKOFF, George ve M. JOHNSON. *Metaphors We Live By*, Chicago, University of Chicago Press, 1980

Levi-STRAUSS, Claude. *İrk, Tarih ve Kültür*, (Çev. Haldun Bayrı, Reha Erdem, Arzu Oyacıoğlu ve Işık Ergüden), İstanbul: Metis Yayınları, 1997

LINDAUER, Martin S. "Physiognomy and Verbal Synesthesia Compared."

23.01.1999 Metaphor Project

<<http://citd.scar.utoronto.ca/Metaphor/6.2.119.html>>

LISSACK, Michael R. "Metaphor And Art. " 5.03.1999 , Metaphor Project

<<http://csmacslab.uchicago.edu/philosophy Project/metaphor..09.html>>1

LYNTON, Norbert. *Modern Sanatın Öyküsü* (Çev. Cevat Çapan ve Sadi Öziş), İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1991

MARKS, Lawrence E. "On Perceptual Metaphors." 3.01.1999 Metaphor Project

<<http://citd.scar.utoronto.ca/Metaphor/5.1.21.html>>2

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Algının Fenomenolojisine Önsöz*, (Çev: Medar Atıcı), İstanbul: Afa Yayınları, 1994

MESÇİ, Ayşe Emel. Sesler, Görüntüler ve Ortak Çağrışımlar , *Cumhuriyet Gazetesi*.24 Ocak 2000:15

MULHALL, Stephen. *Heidegger ve "Varlık ve Zaman"*, (Çev. Kaan Öktem), İstanbul: Sarmal yayınları, 1998

- MUTMAN, Mahmut. "Özne: Bir Başka Arşiv." *Toplum ve Bilim*, sayı 73, 1997:5-30.
- NAIME, Sandy ve N. SEROTA. *British Sculpture In the Twentieth Century*, Netherlands, White Chapel Art Gallery, 1981
- NALBANTOĞLU, Hasan Ünal. *Patikalar. Martin Heidegger ve Modern Çağ*, Ankara, İmge Kitabevi, 1997
- NEWMAN, David. "Gestures of Forms. The sculpture of Katie McNeely." 22.03.1999
Sculpture Magazine Online <<http://rampages.onramp.net/~dnewman/mcneely.htm> 09.13.98 >
- ÖRS, Kuyaş. "MoMa'da Binyıl Sergileri.Modern Başlangıçlar. İnsanlar"
Arredamento Mimarlık.Sayı2000-1.Sh98-103.
- READ, Herbert. *Sanatın Anlamı*, (Çev. Güner İnal ve Nuşin Asgari), Ankara. Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1960
- REEMTSMA, Jan Philipp. *Vahşeti Kavramak*, (Çev. Ender Ateşman), İstanbul: Ayrıntı Yayınevi, 1998
- REIJEN, Willem van. *Adorno: Bir Giriş*, (Çev. Mustafa Cemal), İstanbul. Belge Yayınevi, 1999
- RİFAT, Mehmet. *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları,1998
- RORTY, Richard. *Olumsuzluk, İroni ve Dayanışma*, (Çev. Mehmet Küçük ve Alev Türker), İstanbul: Ayrıntı Yayınevi, 1995
- SARTRE, Jean Paul. *Estetik Üzerine Denemeler*, (Çev. Mehmet Yılmaz). Ankara: Doruk Yayıncılık, 1998

SARUP, Madan. *Postyapısalcılık ve Postmodernizm*, (Çev. A. Baki Güçlü), Ankara: Ark Yayınları, 1995

SAUSSURE, Ferdinand de. *Genel Dilbilim Dersleri*. (Çev. Berke Vardar), İstanbul: Multilingual, 1998

SAYIN, Zeynep. "Öykünme ve Temsil- İmge ve Benzeşim- Beden, Kesintisiz Metin." *DeFTER*, sayı 34, 1998: 14-51.

SCHELER, Max. *İnsanın Kosmos'raiki Yeri*. (Çev. Tomris Mengüşoğlu), Ankara: Yaprak Yayınevi, 1988

SCHLEGEL, Amy Ingrid. "Barbara Zucker's Beauty Myths." *Sculpture Magazine Online* 1997Vol16 No10. <<http://www.sculpture.org/documents/sm-zuckr.htm>>

SOLLINS, Susan. *Eternal Metaphors: New Art From Italy*, New York, Independent Curators Incorporated, 1989

SONTAG, Suzan. *Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş*. (Hazırlayanlar. Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen), İstanbul: Metis Yayınları, 1998

SÖNMEZ, Necmi. "Belleğin Dönüşümü." *Sanat Dünyamız*. sayı 76. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2000:123.

di SUVERO, Mark. "Old Glory." <[http://sheldon.unl.edu/HTML/ARTIST/di Suvero](http://sheldon.unl.edu/HTML/ARTIST/di_Suvero)>

ŞAYLAN, Gencay. *Postmodernizm*, Ankara, İmge Yayınları, 1999

TABUROĞLU, Özgür. "Şizoanaliz; İnsan Öncesi Manzaranın Moleküler Anlatısı." *DeFTER* sayı 39.Bahar 2000.

TAYLOR, Simon. "Fobik Nesne: Güncel Sanatta İğrendirme." *Resmi Görüş Güncel Sanat Seçkisi*, no2, 1999:4-26

THOMSON, George. *İnsanın Özü* (1974), (Çev. Celal Üster), İstanbul: Payel Yayınevi, 1991

TOURANGEAU, Roger. "Eğretileme Ve Bilişsel Yapı." (Çev. Yurdanur Salman), *Kuram Dergisi*, sayı 14, 1997:69-81.

TRIER, Eduard. *Form And Space: Sculpture of the Twentieth Century*, New York, A. Praeger Inc Publishers, 1968

TUCHMAN, Phyllis. "Anthony Caro. Sculpting Space." 27.01.1999 Sculpture Magazine Online <[http. www.sculpture.org/documents/sm-outex.htm](http://www.sculpture.org/documents/sm-outex.htm)>

YÜCEL, Tahsin. *Alıntılar*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1997

ZISS, Avner. *Estetik*, (Çev. Yakup Şahan), İstanbul: De Yayınevi, 1984