



**HEYKELİN TOPLUMSAL OLGU VE OLAYLAR
İLİŞKİSİNDE NESNE METAFORU**

İlhan KAYA

Sanatta Yeterlik Tezi

Heykel Anasanat Dalı

2022

(Her hakkı saklıdır)

T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANASANAT DALI

**HEYKELİN TOPLUMSAL OLGU VE OLAYLAR İLİŞKİSİNDE NESNE
METAFORU**

(Object Metaphor in the Relation of Sculpture to Social Fact and Events)

SANATTA YETERLİK TEZİ

İlhan KAYA

Danışman: Prof. Dr. Mustafa BULAT

Erzurum
Mayıs, 2022

KABUL ve ONAY TUTANAĞI

İlhan KAYA tarafından hazırlanan “Heykelin Toplumsal Olgu Ve Olaylar İlişkisinde Nesne Metaforu” başlıklı çalışması 18 / 05 / 2022 tarihinde yapılan tez savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Heykel Ana Sanat/Bilim Dalı, Plastik Sanatlar Sanat/Bilim Dalında Sanatta Yeterlilik tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Başkanı:	Prof. Dr. Muhammet Emin KAYSERİLİ <i>Atatürk Üniversitesi</i>	Aslı ıslak imzalıdır
Danışman:	Prof. Dr. Mustafa BULAT <i>Atatürk Üniversitesi</i>	Aslı ıslak imzalıdır
Jüri Üyesi:	Doç. Dr. Osman YILMAZ <i>Erciyes Üniversitesi</i>	Aslı ıslak imzalıdır
Jüri Üyesi:	Doç. Dr. Önder YAĞMUR <i>Atatürk Üniversitesi</i>	Aslı ıslak imzalıdır
Jüri Üyesi:	Dr. Öğr. Üyesi Nurettin BEKTAŞ <i>Marmara Üniversitesi</i>	Aslı ıslak imzalıdır

Enstitü Yönetim Kurulunun / / tarih ve sayılı kararı.

Bu tezin Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliği'nin ilgili maddelerinde belirtilen şartları yerine getirdiğini onaylarım.

Prof. Dr. Ahmet Selim DOĞAN

Enstitü Müdürü

ETİK VE BİLDİRİM SAYFASI

Sanatta Yeterlik Tezi olarak sunduğum “Heykelin Toplumsal Olgu Ve Olaylar İlişkisinde Nesne Metaforu” başlıklı çalışmanın tarafımdan bilimsel etik ilkelere uyularak yazıldığını ve yararlandığım eserleri kaynakçada gösterdiğimi beyan ederim.

... / ... / 2022

İlhan KAYA

- ☐ Tezle ilgili patent başvurusu yapılması / patent alma sürecinin devam etmesi sebebiyle Enstitü Yönetim Kurulunun .../.../.... tarih ve sayılı kararı ile teze erişim 2 (iki) yıl süreyle engellenmiştir.
- ☐ Enstitü Yönetim Kurulunun .../.../.... tarih ve sayılı kararı ile teze erişim 6 (altı) ay süreyle engellenmiştir.

TEŞEKKÜR

Bu tez çalışmasını oluştururken her aşamada desteğini esirgemeyen tez danışmanım ve öğrenciliğimin her döneminde yanımda olan hocam Prof. Dr. Mustafa BULAT' a, Tez izleme komite üyeleri Prof. Dr. Muhammet Emin KAYSERİLİ' ye, Doç. Önder YAĞMUR'a, Savunma sınavı jüri üyeleri, Doç. Osman YILMAZ' a ve Dr. Öğr. Üyesi Nurettin BEKTAŞ' a, yardımlarını esirgemeyen arkadaşlarım Doç. Caner ŞENGÜNALP' e, Dr. Öğr. Üyesi Halil DAŞKESEN'e, Sayın Arş. Gör. Serap BULAT' a ve zor zamanlarımda manevi destekçilerim eşim Gonca KAYA ve kızım Naz KAYA' ya sonsuz sevgi ve teşekkürlerimi sunuyorum.

Bu tez çalışması Atatürk Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri (BAP) birimi tarafından SSY-2022-10470 kodlu proje ile desteklenmiştir. Atatürk Üniversitesi Rektörü Prof. Dr. Ömer ÇOMAKLI' ya, BAP proje ofisi yönetimi ve çalışanlarına teşekkürlerimi sunuyorum.

İlhan KAYA

ÖZ

SANATTA YETERLİK TEZİ

HEYKELİN TOPLUMSAL OLGU VE OLAYLAR İLİŞKİSİNDE NESNE METAFORU

İlhan KAYA

Mayıs-2022, 156 Sayfa

Metafor Aristoteles'in düşünce temeline dayanarak diğer düşünürlerin tamirat ve tadilatı ile yorumlanmıştır ve kısaca bir şeyden bir şeye anlam aktarımı olarak tanımlanmaktadır. Metafor bilim, eğitim, edebiyat ve sanat alanında kullanılmaktadır. Düşünme alanından görme alanına metafor sistemi ile değişime uğrayan genişletilmiş, ikna edici ve kasıtlı üretilmiş metaforlar, geleneksel bilinenlerin dışında yeniden üretim için nesneleri kullanır. Sanat alanında ve gerçekte nesne ve metaforik nesnenin izahı; ismi olan var olan her şey nesne, değişime uğrayan, güçlenen, vurgulu, anlaşılır ve ifadeyi etkili kılan nesnede metaforik nesne şeklindedir. Özellikle yirminci yüzyılın ikinci yarısından sonra sanat alanında metafor oldukça fazla kullanılmıştır. Heykel sanatında kullanılan metaforlar toplumu ilgilendiren olgu ve olaylar çerçevesinde savaş, şiddet, sömürü, göç bazen de sevgi ve barış gibi konular hakkında yapılan sanatsal çalışmalarda görülmektedir. Sanatçı, olay ve metafor işbirliğinden oluşan sanat yapıtları her sanatçının kendi yaşadığı toplumun ifade dili olma ve zihinsel düşüncenin hitap etme biçimlerini açığa çıkarmayı başarmıştır. Heykelde metafor sistemi toplumsal olgu ve olaylar ile ilgili yapılan sanatsal çalışmalarda yeni kavramlar ve aktarım biçimleri üretmiştir.

Anahtar Kelimeler: Metafor, Nesne, Olgu, Olay, Toplum, Heykel

ABSTRACT

PROFICIENCY IN ART THESIS

OBJECT METAPHOR IN THE RELATION OF SCULPTURE TO SOCIAL FACT AND EVENTS

İlhan KAYA

Advisor: Prof. Dr. Mustafa BULAT

May 2022, 156 Pages

Metaphor has been interpreted with the repair and modification of other thinkers based on Aristotle's thought, and it is briefly defined as the transfer of meaning from something to something. Metaphor is used in science, education, literature, and art. Extended, persuasive, and deliberately produced metaphors, which have changed from the field of thinking to the field of vision with the metaphor system, use objects for reproduction outside of traditional knowledge. Explanation of object and metaphorical object in the field of art and reality; Everything that exists with a name is in the form of an object, a metaphoric object in the object that changes, becomes stronger, emphatic, intelligible, and makes the expression effective. Especially after the second half of the twentieth century, metaphor has been used quite a lot in the field of art. Metaphors used in the art of sculpture are seen in artistic works on subjects such as war, violence, exploitation, migration, and sometimes love and peace within the framework of phenomena and events that concern society. The works of art, which are composed of artist, event, and metaphor collaboration, have succeeded in revealing how each artist is the language of expression of the society in which he lives and the ways of thought. The metaphor system in sculpture has produced new concepts and forms of transfer in artistic studies about social phenomena and events.

Key Words: Metaphor, Object, Phenomenon, Event, Society, Sculpture

İÇİNDEKİLER

KABUL ve ONAY TUTANAĞI	i
ETİK VE BİLDİRİM SAYFASI.....	ii
TEŞEKKÜR	iii
ÖZ.....	iv
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
ŞEKİLLER DİZİNİ	ix
KISALTMALAR ve SİMGELER DİZİNİ	xii
GİRİŞ.....	1
Araştırmanın Amacı	3
Araştırmanın Yöntem ve Modeli	4
Araştırmanın Evrensel Boyutu	5
Bulgular.....	5
Sonuç.....	6
BİRİNCİ BÖLÜM.....	7
KAVRAMSAL ÇERÇEVE.....	7
Metafor.....	7
Metaforun Kullanım Alanları.....	11
Metafor Anlayışları, Paul Henle’nun Metafor Anlayışı.....	15
Monreo Curtis Beardsley’in Metafor Anlayışı	17
M.Tullius Cicero’nun Metaforu (Mukayese Teorisi).....	19
Hegel’in Metafor Anlayışı	21
Bilim ve Sanatta Metaforun Estetik İşlevleri	23
Nesne ve Kavramı	26
Metaforik Nesne.....	32
Sanatsal Nesne	35
Kitsch Nesne	37
Nesnenin Pedagojisi	40
İKİNCİ BÖLÜM	45
SANAT VE TOPLUM İLİŞKİLERİ.....	45
Sanat Sosyolojisinde Toplumsal Olgu ve Olayın Tanımı	45
Sanat, Toplum ve Gerçeklik.....	46
Zihnimizin Etrafımızı ve Nesneleri Algılama Biçimleri.....	51

Tüketim Toplumunda Nesne.....	55
Sanatta Toplumcu Hareketler, Dada Başkaldırı ve Manipülasyon	56
Fluxus ve Muhalafet.....	59
Tüketim Nesnelerinin Toplumdaki Sanatsal Kodu Pop Art	60
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....	66
TOPLUMSAL OLGU VE OLAYLARIN HEYKELLE İLİŞKİSİNE GENEL BAKIŞ	66
Metafor Olarak Heykel (Heykel Metaforu) Michelangelo Fenomeni	66
Constantin Brancusi'nin Aşk Metaforu	70
Ayna Metaforu	73
Joseph Beuys'la Gelişen Toplumsal Heykel Anlayışı	74
Siyasi ve Politik İlişkiler, Etkiler	77
Toplumda Sanatçı Statüsü.....	83
Sanatçıda Deneyim, Duygulanış ve Etkileniş	90
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM	93
METAFORİK NESNE, TOPLUMSAL OLGU VE OLAY İLİŞKİSİNDE HEYKEL	93
Doğa Olayı Deprem ve Ai Weiwei	93
Toplumsal Olay (Kadına Karşı Şiddet) Hatıra Metaforu	94
Silahlara ve Savaşa Karşı	96
Toplum ve Kadın.....	100
Kamusal Alanda Gösterim, Mekan ve Metafor, Christo ve Jeanne Claude	102
Toplumsal Olay Taşıma Metaforu “Sömürü” İbrahim Mahamma	104
Kölelik ve Irkçılık, Kara Walker.....	104
Soykırım, Anish Kapoor	107
Toplumsal Bir Olgu “Barış”, Eylem Metaforu, Antony Gormley	108
Sevgi ve Hayranlık Metaforları.....	109
Doğa ve İnsan.....	112
Sürgün ya da Kaçış, Mona Hatoum	113
BEŞİNCİ BÖLÜM	117
PROJELER ve ÇÖZÜMLER	117
Kesin Olmayan Nesne.....	117
Bireysel Silahsızlanma	118
Kesişme	119
Savaş ve Çocuklar	120
Pencere Metaforu	121
Metaforik Nesne, Çekiçler	122

Proje, Sağlık Çalışanları İçin Heykel Çalışması	122
SONUÇ.....	125
KAYNAKÇA	130



ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1.	Edvard Munch, Tarih, 1909-1916, ortam bilinmiyor, boyutları bilinmiyor, tören salonu, Oslo Üniversitesi, Oslo.....	14
Şekil 2.	Crowell, 2019, p. 606, Fen eğitiminde görsel bir metafor örneği	25
Şekil 3.	Benzen yapısı, 1865, Ouroboros, 1478	26
Şekil 4.	Vincent van Gogh'un, Ayakkabılar serisinden	32
Şekil 5.	Luca Giordano, Medicilerin olimpos dağı'nın bulutlarındaki zaferi, Palazzo Medici-Riccardi'de bulunan fresk, 1684-1686	34
Şekil 6.	Martin Puryear, Big Phrygian, Painted red cedar, 58 × 40 × 76 inches; 147 × 102 × 193 cm, 2014-2015, Matthew Marks Gallery, New York.....	37
Şekil 7.	Horace Vernet, Polonyalı prometheus, 1831	38
Şekil 8.	Napolyon, Sezar olarak , Auguste Dumont tarafından 1863'te yapılmış heykel, Chaudet heykelinin kopyası, Paris, Fransa	54
Şekil 9.	Claes Oldenburg, Kaşık köprüsü ve kiraz, 1998, Minnesota, ABD	62
Şekil 10.	Peter Saul, Saigon, Tuval üzerine akrilik, yağ, emaye ve mürekkep, 1967	65
Şekil 11.	Michelangelo Buonarroti' nin heykellerinden ikisi. Michelangelo' ya göre, hem David (sol panel) hem de Atlas Slave (sağ panel) kayanın içinde uyuyordu; Heykeltıraş olarak görevi onları özgür kılmaktı.....	68
Şekil 12.	Constantin Brancusi, Bayan pogany II, Bronz, (61 x 21x 25, cm), 1920, Koleksiyon Albright-Knox Sanat Galerisi, Buffalo, New York	72
Şekil 13.	Constantin Brancusi, Madam Pogany III, Bronz, 1933.....	73
Şekil 14.	Ayna	74
Şekil 15.	Joseph Beuys, Yağ ve sandalye, 1963, Frankfurt	75
Şekil 16.	Joseph Beuys, Kara tahta- Ölü tavşan, Eylemden nesne, Avrasya sibirya senaryosunun 3. bölümü, 1963, 1966	76
Şekil 17.	Hans Haacke, A breed apart, 1978.....	79
Şekil 18.	New Museum' da Hans Haacke' nin MoMA anketi, Nev Museum, 1970, New York, ABD	80
Şekil 19.	Hans Haacke, Trickle up, Nev Museum, 1992, New York, ABD	81
Şekil 20.	Jenny Holzer, Kan var, 1999, Venedik.....	81
Şekil 21.	Aziz Lazare Katedrali alınlığı, Son yargı rölyefi, Detay, M.S. 12. yy, Fransa	87
Şekil 22.	Arnold Böcklin, Susanna ve ihtiyarlar, 1888	89
Şekil 23.	Ai Weiwei, Straight, Kraliyet Sanat Akademisi, 2008-12, Londra	93
Şekil 24.	Aktivist, Marina Korzh, 2019, Minsk Svaboda, Belarus	94

Şekil 25.	<i>Meriç Hızal, Alyazma, 2012, Antalya</i>	95
Şekil 26.	<i>Meriç Hızal, Alyazma, Detay, 2012, Antalya.....</i>	96
Şekil 27.	<i>Robert Longo, Death star, 2018, Art Basel, İsviçre.....</i>	97
Şekil 28.	<i>Robert Longo, Death star, Detay</i>	99
Şekil 29.	<i>Doris Salcedo, 6-7 Kasım, Adalet Sarayı, 2002, Bogota, Kolombiya</i>	100
Şekil 30.	<i>Tracey Emin, Yatağım ,Toplumun kadınların beklentilerini yoksayması, 1999-2000, Tate Gallery, Londra.....</i>	100
Şekil 31.	<i>Christo ve Jeanne Claude, Mastaba, Model, 1979, Abu Dabi, BAE</i>	103
Şekil 32.	<i>İbrahim Mahamma, A friend, 2019, Milano, İtalya.....</i>	104
Şekil 33.	<i>Kara Walker, Sugar baby, Domino şeker fabrikası, 2014, Brooklyn, ABD.....</i>	105
Şekil 34.	<i>Kara Walker, Sugar baby, Domino şeker fabrikası, 2014, Brooklyn, ABD.....</i>	106
Şekil 35.	<i>Anish Kapoor, Symphony for a beloved sun, 2013, Berlin,</i>	107
Şekil 36.	<i>Antony Gormley, Dijital çağda heykel dikkat dağıtıcı antitez, 2020, Bridge Park, Brooklyn, ABD</i>	108
Şekil 37.	<i>Richard Hudson, Love me, Polished mirrored, Steel, 800 cm, 2016, Colifornia, ABD.....</i>	109
Şekil 38.	<i>Richard Hudson, Love me, Polished mirrored, Steel, 800 cm, 2016, Colifornia, ABD.....</i>	110
Şekil 39.	<i>Sherrie Levine, Çok büyük beşik, Bronz döküm, 2018, Art Basel, İsviçre.....</i>	110
Şekil 40.	<i>Kutluğ Ataman, Sabancının portresi, Kraliyet Sanat Akademisi 2016, Venedik Bienali 2015, Sabancı Müzesi 2014.....</i>	111
Şekil 41.	<i>Damien Hirst, Yaşayan birinin aklında ölümün fiziki imkansızlığı, 2012, Tate Modern, Londra</i>	112
Şekil 42.	<i>Mona Hatoum, Işık cümlesi, 1992, Tate Modern, Londra</i>	115
Şekil 43.	<i>İlhan Kaya, Bilinç ve iç görü, Metal, 215 x 120 x 90 cm, Elgiz Müzesi, Teras Sergisi, Ağâh Uğur koleksiyonu, 2021, İstanbul.....</i>	117
Şekil 44.	<i>Bireysel silahsızlanma, Proje No: 8068, Lisans öğrencisi katılımlı araştırma projesi, Proje yürütücüsü: Mustafa Bulat, Araştırmacılar: Nida Çalayer, İlhan Kaya, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü, 2020, Erzurum</i>	118
Şekil 45.	<i>İlhan Kaya, Kesişme, Odunpazarı Belediyesi Uluslararası Ahşap Heykel Festivali, 270x50x50, 2019, Odunpazarı Ahşap Eserler Müzesi, Eskişehir</i>	119
Şekil 46.	<i>İlhan Kaya, Savaş mağduru çocuklar için gökyüzü, Karışık teknik, 40x100x100, 2015, Erzurum.....</i>	120
Şekil 47.	<i>İlhan Kaya, Pencere, Taş, 80x120x195, 2010, Yakın Doğu Üniversitesi, Kıbrıs ..</i>	121

Şekil 48. *İlhan Kaya, Mola, Karışık teknik, 90x200x200, 2004, Erzurum. Kuartet Ajans, Koleksiyonu, 2004, İstanbul.....122*



KISALTMALAR ve SİMGELER DİZİNİ

BAP	: Bilimsel Araştırma Projeleri
BTS	: Güney Koreli müzik gurubu
DSÖ	: Dünya Sağlık Örgütü
MÖ	: Milattan Önce
MS	: Milattan Sonra
MTV	: Amerika Birleşik Devletleri merkezli bir müzik kanalı
NYO	: Nesne Yönelimli Ontoloji
TDK	: Türk Dil Kurumu



GİRİŞ

Üzerinde geçmişe ait bellekte izler taşıyan nesnelerin sosyo-kültürel yapıya ait algıların biçimsel yapılar aracılığı ile yeniden üretilmelerinden toplum için kazanımları önemlidir. Toplumsal sorunlarla heykelin kesişme noktasında özellikle toplum sağlığını tehdit eden ve bireyler üzerinde hem fiziksel hem de psikolojik etkiler bırakan olaylarla bağlantılı çalışmaların sanatın doğası içindeki metafor sistemi konu edilecektir.

Toplumların geliştirmiş olduğu sanat olgusunu sanatçı ve sanat eseri unsurları tamamlar. Sanatın varlığını oluşturan temel iki şeydir sanatçı ve eseri. Kendisini kendi nesnelliğinden var eden kurallarını kullandığı biçim ve form katmanlarından oluşturan medyatik değil fakat yeni kavramlar üreten, aktaran, uyaran, tamir eden ve gösteren bir iletişim aracı olarak görev yapandır aslında sanat nesnesi. Sanatçı yaşadığı toplum ve çevresindeki gelişimleri ve olayları takip eder ve sanatın edinimini kullanarak çeşitli biçim ve nesneler üzerinden sanatsal bir dil ve tavır geliştirir. Sanatın farklı alanlarındaki sanatçıları toplumlarda gelişen olaylar hakkında kendi sanat türleri aracılığı ile olayları anlatan ve eleştiren çalışmalar yaparlar. Bu tür çalışmaların insanlık tarihi boyunca yaşanmış tüm çağlar, uygarlıklar ve tüm topluluklarda örneklerine rastlanmaktadır. Sanatçılar sanatın her türünde edebi, sözel veya görsel alanlarda üretilen sanat yapıtlarında olgu ve olayları metaforik aktarım sistemini kullanarak fikir ve düşüncelerini sanat vasıtasıyla dış dünyaya aktarırlar. Heykel sanatçısı bu aktarım biçiminde metaforik nesneler üzerinden söylemlerini topluma aktarmaya çalışır. Sanatçı yaşadığı toplumda gelişen, şiddet, cinayet gibi bireysel suçlar, göç, sömürü, savaş, doğal felaketler, çevre kirliliği ve benzeri toplumu yaralayan veya barışçıl, insancıl olaylar karşısında sorumluluk bilinci ile hareket ederek eleştirel nitelikte sanatsal üretimler yapar. Sanatın topluma faydası bu olaylar karşısında sanatçının tutumunda açıkça görülür. Olaylarla alakalı olarak kullandığı metaforlar aracılığı ile düşüncelerini aktarır. Metaforik nesneler burada sanatçının ifade dilidir. Bu yönde yapılan sanatsal çalışmalarda genelde olayla alakalı olan, olayı simgeleyen nesnelerin kullanılması anlam aktarımında sanatçıya özgürlük alanı açar. Sanatçı bu nesnelerle manipülasyon ve farklı yönlendirmeler yapabilir. Metaforik nesneler yoluyla eleştiri ve düşüncelerini güçlü bir biçimde aktarabilir. Bu nesne seçimini veya simgeleştirmeyi sanatçı kendi sanat anlayışı içinde farklı şekillerde geliştirebilir.

Metaforlar canlı veya cansız soyut veya somut olabileceği gibi olumlu ya da olumsuz olabilmektedir. Metaforlardan bilgi toplama aracı ve sorgulama aracı olarak da yararlanılmaktadır. Metaforlar yeterince anlaşılmamış konuların daha kolay anlaşılmasını

sağlamaktadır. Ayrıca problemlerin net olarak ifade edilmesinde önemli rol oynamakta, en önemlisi de düşüncelerin özetlenmesini sağlamaktadır (Kılcan, 2019). 1974' te Joseph Beuys' un fikirlerini ifade ederken metaforik nesne olarak bir Kurt'u kullanması gibi.

1980'lerde metaforların sanatçılar tarafından yoğun bir şekilde kullanıldığı görülmektedir. Lynda Hartigan'a göre, sanatçılar bu yıllarda sanatlarını ruhsal bir boyuta geçirerek, kendi kimliklerini keşfetmek için metafor kullanmışlardır. Bu yolla gelenek, mit, metafizik, teknoloji gibi alanlara vurgu yapmış, sosyal, politik, ahlaki sorunlara dikkat çekmiş, rüyalar, nostalji, hiciv, mizah ve anlaşılması güç şeyleri kullanmışlardır. Sanatçılar seçtikleri metaforlarla sanatlarının topluma hitap etme sınırlarını çizmişlerdir (Kılıç & Altıntaş, 2016).

Bu çalışmada toplumlarda herhangi bir şekilde gelişen olaylarla alakalı yapılan heykel çalışmalarında kullanılan metaforik nesneler ve bu nesnelerin anlam aktarımındaki önemlerinin yanında toplumsal ve kitlesel bir oluşum karşısında sanatçının konuya kişisel yaklaşımını ve metaforik nesne aracılığı ile öznel tavrını tanımlamak amaçlanmıştır.

Doğal dünyanın yanında insanın kurduğu dünyayı tin dünyası olarak düşünürsek tin dünyasındaki şeylere ulaşmamızı sağlayan yine insan tarafından yapılmış nesneler ve onların görünür anlamları tin dünyamızda önemli yer tutar. Bu anlamlaşma dünyasında yakınlarımızda olan nesneler ve bizden uzak olan nesneler, zihnimizde kimlikleşerek belli nitelikler taşırlar. Her iki nesne olgusundaki anlamlar metaforik düşünme yoluyla bizi farklı algılama sistemine yöneltirler. Metaforun tamamen algılayamadığımız duygularımızı, estetik kavrayışımızı, ruhsal ve ahlaki bilincimizi kavramanın en önemli aracı olduğu ifade edilir. Doğruluğunu kendi başımıza göremediğimiz şeylerle bizi şaşırtabilir ve ikincil bir konumda aktarım aracı olarak karşımıza çıkabilirler. Üç boyutlu nesneyi kullanan sanatçı bir biçime çeşitli anlamlar yükler. Hem nesnenin görünen estetik olan fiziki yapısındaki ilk görünüş anlamı hem de gerçekliğinden getirilen sanatçının yüklemeye çalıştığı örtülü yönlendirilmiş anlam bu ilişkiden doğan çelişkili yapıda oluşan gerilimli tinsel algı varılmak istenen noktaya doğru gider ve bu düşünce nesneler üzerindeki birincil anlamı zayıflatır. Yani herhangi bir olayı ve durumu niteleme de sanatsal araç olarak yeniden kullanılır.

Avangard sanat akımlarından beslenen çağın sanatçıları bu kaotik sistem içerisinde yaşadığı toplumda gelişmiş gerçek olgu ve olaylardan etkilenmişler ve çalışmalarında farklı disiplinleri bir araya getirmişlerdir. Sanatçılar farklı disiplinlere ait elamanları bir araya getirerek yeni kavramlar üretmeyi başarmışlar. Bu süreçte sanatçının yaşamış olduğu fiziki ve ruh dünyasındaki problem ve sorunlarını geliştirdikleri metaforlarla izleyiciye bir şifre sitemi üzerinden mesajlar ile aktarmışlardır. Dada ve Fluxus gibi akımların devamında gelişen performans ve enstalasyon çalışmaları farklı oluşumların gelişmesine neden olmuştur. Bu tür

sanatsal yapılarda farklı nesnelerin birlikteliğinden sayısız çeşitlilikteki deneysel çalışmalarda metaforların kullanımı gelişmiştir.

Eğer sanat nesnesi üç boyutlu olsun veya olmasın çevremizde olan şekillerinden metafor sayesinde bir içkin düşünce sisteminde değişime uğramazlarsa sadece kendileri olarak kalırlar. Bu sıradan kılınan nesnenin herhangi bir değişime ihtiyacı yoktur. Değişimi sağlayan sanatın kendisidir. Ne zaman farklı bir görme alanında içgüdüsel sanatsal bir yaratının içinde olurlarsa metafor olarak var oluşlarını yenilerler. Bu sanatın da tıpkı insanlık tarihinin gelişmesindeki gibi günümüze kadar ulaşmış evrimleşme sürecinin bir sonucudur. Nesnel olmayan kavramları dış dünyaya aktarmak için zaman içinde öğrenilmiş bilgiler ve anlamları metafor yoluyla açığa çıkarmayı ve görünür kılmayı yapabiliriz.

Araştırmanın Amacı

Bu Tezin ana fikri ve konusu toplumsal olaylarla ilgili yapılan heykellerin olayla alakalı metaforik nesne bağlantısı, nesne üzerinden geliştirilen söylemler ve kuramsal çözümlemeleri olacaktır.

Dünyanın farklı bölge ve farklı toplumlarında gelişen insan kaynaklı veya doğa kaynaklı yıkıcı, insanlığa acı ve zarar verici, savaş, göç, açlık, deprem, şiddet, sömürü, sanayileşme, kentleşme vb. olgu ve olaylarla heykelin ilişkisinde nesnelerin metaforik yapılarını temelde toplumsal olay, heykel, nesne, metafor kavramlarının incelenip araştırılması amaçlanmıştır.

Bu çalışma metaforun anlam aktarımı manasında kullanılmasının kavram olarak incelenmesi, diğer bir söylemle tanınan ve bilinen bir varlıktan bilinmeyene anlam ve bilgi taşıma olan metaforun disiplinler arası alanda, felsefe, edebiyat gibi alanlarda kullanımına ve toplumsal olaylar üzerinden heykelde nasıl bir biçim dili oluşturduğuna, olgu ve olaylar çevresinde heykelin neler ürettiğinin incelenmesini içerir.

Bu çalışma şu soruları cevaplamayı amaçlar;

Birinci bölümde,

Metafor, metaforik nesne, nesne, sanatsal nesne nedir?

Metaforun farklı kullanım alanları nelerdir ve kullanım amacı nedir?

Düşünür ve felsefecilerin metafor anlayışları nasıldır?

Sanatın topluma faydası nasıl ve ne şekilde olmuştur ve olacaktır?

Toplumda bir birey olarak sanatçı toplumun hangi sorunlarına ne şekilde yaklaşır?

İkinci bölümde,

Sanat ve toplum arasındaki gerçek ilişki nasıl kurulmuştur?

Tüketim toplumunda nesne kavramı ve zihnimizin nesne ve sanat nesnesini algılama biçimleri nasıldır?

Yirminci yüzyıl sanat hareketlerinde görülen toplumcu eylemler nelerdir?

Üçüncü bölümde,

Toplumcu heykel ve sanat anlayışının temsilcisi Joseph Beusys' un fikirleri nelerdir?

Toplumun sorunlarını vurgularken sanat ve siyaset ilişkisi nasıl olmuştur?

Sanatçının toplumdaki statüsü ve sanatçının olaylara içsel bakışı nasıldır?

Dördüncü bölümde,

Metafor sistemini kullanan sanatçılar ve toplumsal olayları ifade ederken kullandıkları nesneler ve ifade biçimleri nelerdir?

Sanatçılar toplum için ve dünyamız için nasıl çaba sarf ederler?

Beşinci bölümde,

Sanatçı özelinde üretilen heykel çalışmalarında kullanılan metaforlar nelerdir?

Araştırmanın Yöntem ve Modeli

Betimsel araştırma yöntemi ile nitel veriler; yazılı ve elektronik, internet, kütüphane gibi alanlardan kaynaklar incelenmiş ve konu ile ilgili kitap, dergi, yerli ve yabancı makale, gibi dokümanlar başta olmak üzere sınıflandırılarak tüm kaynaklar bir araya getirilmiştir. Nitel araştırma, disiplinler arası bütüncül bir bakış açısını esas alarak, araştırma problemini yorumlayıcı bir yaklaşımla incelemeyi benimseyen bir yöntemdir. Üzerinde araştırma yapılan olgu ve olaylar kendi kapsamında ele alınarak, insanların onlara yükledikleri anlamlar açısından yorumlanır.

Bu çalışma kaynakların araştırılıp incelenmesi, verilerin konuyu içeren bölümlerinin tartışılması ve bilgilerin karşılaştırmalı örneklendirilmesi, görsel kaynakların örneklendirmede kullanılmasını kapsadığı bir yöntem olarak seçilmiştir. Kavramsal çerçeve bölümünde metaforun dilde, felsefede ve sanattaki farklı bakış açıları ve farklı tanımlarını çevreleyen yazılı kaynaklar kapsamlı bir şekilde incelenmiş ve veriler elde edilerek sınıflandırılmıştır. Çalışmanın güvenilirliği için özellikle bilimsel alanda geçerliliği olan yazılı kaynaklardan bilgiler elde edilmesi tercih edilmiştir. Yine nesnenin tanımı felsefede nesne, sanat nesnesi, kitsch nesne, kullanım nesnesi gibi kavramlar açıklanmıştır. Toplumsal olgu ve olayların tanımları farklı kaynaklardan elde edilen bilgilerle karşılaştırmalı analiz edilmiştir.

İkinci bölümde özellikle yirminci yüzyıldaki toplumsal yönleri ile sanatsal hareketler incelenmiştir. Sanat ve toplum arasındaki gerçek ilişkinin boyutları tartışılmıştır. Toplumla

sanat arasında nasıl bir ilişki kurulduğu bu ilişkinin toplumsal ve siyasi yönleri incelenerek örnekleme yapılmıştır. Bu bölümde sanatın toplumun problemlerini sorgularken kullandığı araç ve gereçler ile sanat yapıtlarında kullanılan metaforik anlatım sisteminin toplum için hangi olumlu sonuçlara vardığı kanıtlanmaya çalışılmıştır.

Üçüncü bölümde sanatçının kişisel çabalarını örneklendirmede en iyi örnek sanatçı kişi olabilecek Joseph Beuys'un fikir ve çalışmalarına yer verilmiştir. Toplum için sanat düşüncesi ve kullandığı nesneler bir sanatçıda topluma karşı gelişen sorumluluk hislerini sanatsal yapıtlara yansıtan en güçlü modellerden biri olduğu topluma bakışını bugünün insanını bilgilendirmek için bir yöntem olarak kullandığı için Beuys'un çalışmalarına ayrıca yer verilmiştir. Sanatçının duygulanış ve deneyimleri veriler yoluyla örneklendirilmiştir. Sanatçının; sanat yapıtındaki mesajı için sanatın yasalarını da kullanarak aslında bir trajediyi bile estetikleştirdiği kanıtlanmıştır. Burada sanatın konusu açıklığa kavuşturmak olurken toplum içinde sanatçının statüsü tüm dönemlerden günümüze farklı şekillerde tartışılmıştır.

Dördüncü bölümde yöntem; sanatçıların toplumsal olgu ve olaylara yaklaşım biçimleri ve hangi olayları konu edindikleri çalışmaları ile birlikte incelenmiştir. Kullanılan metaforik nesneler olayı mecazi olarak ele alırken bize güçlü birer bilgi aktarımı araçları olarak sunulduğu da izlenmiştir. Sanatın ve sanatçının topluma katkısını buradaki sunulan çalışmalar ile insan özgürlüğüne, dünya barışına tipik dünya sorunlarına karşı olağan üstü çabasını kanıtlar.

Terry Barret (2020)'in "Sanatı Eleştirmek" yapıtındaki prensiplerinden betimleme yöntemi ile bilgiler toplanmış ve farklı kaynaklardaki görüşlere başvurulmuştur. Bir diğer yöntem, yorumlama yöntemi ile de bir bakıma yapılan eleştiriler ve sonuçlar birer bilgi toplama aracı olarak kullanılmıştır.

Araştırmanın Evrensel Boyutu

Metafor yapılarının özellikle edebi dilde kullanımı ve bu alanda çalışmaların ve araştırmaların evrensel boyutta çokluğu gözlemlenmiştir. Metaforun bunun yanında plastik sanatlar alanında özellikle heykel sanat yapıtlarında kullanıldığı ve bu kullanımların çağımızın getirdiği toplumu ilgilendiren sorunlar ve konular etrafında yoğunlaştığı dünyanın çoğu ülkesinde yapılan çalışmalar ile kanıtlanmıştır. Sanatsal çalışmalara rağmen bu alanda kuramsal çalışmaların yetersizliği ve azlığı bu konunun çalışılması için önemli bir neden olmuştur.

Bulgular

Bu çalışma; toplumla sanatın ilişkisinde özellikle heykel sanatının toplumların yararına neler yaptığı ve yapabileceği bunu yaparken var ettiği sanat nesnesinin kökeninde ki gerçekliği,

toplumsal sorunları nasıl ele aldığı, ele aldığı sorunları metafor sistemini kullanarak topluma bilgi ve belge niteliğinde aktarımları sunma biçimini ifade ederken kullandığı nesnelerin yapısını incelemeyi amaç edindiği izlenmiştir.

Yüksek teknoloji de ilerleme ve doğal çevreyi aşırı derecede sömürme insanın kendi ürettiği sorunlar, kendi ırkına zarar verici yoğun ağır gelişmeler, silahlar, devletler arasındaki uzay araştırma yarışları bunların getirdiği kirlilik ve birçok sorun için sanat kendi sınırları içerisinde ürettiği yapıtlarla çözümler sunmayı dener. Bu yönde yapılan çalışmaları bir araya toplayan bu tez iyileştirici çözümler önerir. Yapılan çalışmalar bunu açıkça kanıtlamaktadır. Sanatın estetik işlevinin yanında ayrıca toplum için çabası ve uğraşı göz ardı edilemez.

Sonuç

Bu tez çalışmasının sonucunda heykelin özellikle toplumun katmanları arasında eşit derecede anlaşılabilmesini, sanatın ve sanatçının aslında toplumun birer normal bireyleri olduğu ve toplum yararına çalışmalar ürettiği anlaşılacağı düşünülmektedir. Gelecek nesillere sanat yoluyla yeni bilgilerin üretilmesini, paylaşılmasını, iletişimin yaygın ve kolay olduğu çağımızda sorunları evrensel arenada tartışmayı öğretebiliriz.

BİRİNCİ BÖLÜM

KAVRAMSAL ÇERÇEVE

Metafor

Metafor, anlatılmak istenileni simgesel anlatım yolu ile dönüştürerek veya başkalaştırarak başka bir anlama taşımayı anlatan Latince kökenli bir kelimedir. Meta: öte, phrein: taşımak köklerinden türetilen bu kelime dilimize Fransızcadan geçmiştir. Benzerlikler üzerinden, anlatılmak istenen şeye vurgu katan, duygu yaratan anlatım biçimidir. Edebiyat ve sanatın dili olmuştur (Vargel, 2019).

Bir ilgi veya benzetme sonucu gerçek anlamının dışında başka bir anlamı ifade etmekte kullanma, bir kelime ve kavramı bilinenin ya da kabul edilen anlamının dışında kullanma olarak tanımlanmaktadır. Metafor kavramı kısaca bir anlamı diğerine taşımadır. Bu kavram felsefe, edebi dilde ve sanatta ilk çağlardan bu yana kullanılmıştır. TDK sözlüğünde metaforun anlam olarak mecaza karşılık geldiği yazılmış olsa da mecaz ve metaforun anlamları birbirlerinden ayrıdır.

Mecaz, bir şeyi kendi adı veya özelliği ile ifade etmek yerine “bir anlam inceliği yaratmak / dikkat çekmek için” kasıtlı olarak o şeyi, başka bir şeyin adı veya özelliği ile anlatmaktır. Bu bağlamda mecaz, farklı bir anlatma biçimi, doğrudan anlatım dışında başvurulmuş farklı bir anlatım yolu olarak önümüze gelmektedir. “Metafor” ise Türkçeye uyarlandığında bir anlatım biçimi veya tarz değil, böyle bir anlatım tarzının içinde anlatım aracı olarak kullanılan müstakil bir unsura tekabül etmektedir. Mecaz iki kelime arasındaki alış-veriş / gidiş-geliş yani ödünçlemeyi ifade etmektedir. Metafor ise donmuş (gelişmesini tamamlamış / stabil) veya gelişmekte / oluşmakta olan, kurgulanmış veya kurgulanmakta olan bir tasavvurun kendisidir. Bu tasavvur donmuş bir hikâye, bir aforizma, bir eşya, bir kavram, meşhur bir olay, bir eylem, bir fıkra, önemli özelliği olan bir insan veya başka bir varlık da olabilir. Şu hâlde anlatı sanatında metafor, bir eylem biçimi, bir ifade manevrası değil, bu eylemi kuran ve gerçekleştiren sanatçının kullandığı malzemelerden/unsurlardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Mecaz, bir anlatım biçimi; metafor ise bu anlatımda kullanılan anlatım malzemesidir. Metafor, sanatçıya göre anlatımı güzelleştiren veya etkili kılan unsur; muhatabına göre ise okuma hazzı veren yahut anlamayı kolaylaştıran benzerlikten, anırtıma unsurundan ibarettir ki bu durum, okuyucu açısından çoğu kez bir “misal/örnek” işlevi görmektedir (Demir & Karakaş Yıldırım, 2019; s. 1088).

Mecaz ile metafor birbirlerinden tamamen ayrı şeylerdir. Örneğin çok soğuk bir insan benzetmesindeki soğuk kelimesi mecazi anlamdadır ve bu bir anlatım biçimidir. Geçicilik sözkonusudur. Soğuk kelimesi burada anlam değişikliğinde anlaşılandır. Metafor ise yine aynı kelimenin kendisi ve onun kavramı olarak anlaşılan şey yani bir tür malzemedir.

Metafor toplumda ve hafızalarda yer edinmiş köklü aktarım sistemidir. Nesnelere, objelere, olgu ve alaylara sinmiş anlamları içerir. Metafor halkın ürettiği ve ortak bir hafızada algılanan bir tasavvurdur. Metaforik anlatım daha açıklayıcı ve daha kolaylaştırıcı bir anlatım biçiminde kullanılan sistemdir (Demir & Karakaş Yıldırım, 2019).

Lakoff ve Johnson’a göre, metaforlar, bir şey hakkında kalıplaşmış bir dizi gerçeği iletir ve bir dizi ima veya gerektirme taşır. Örneğin, Batı kültüründe tartışmalar genellikle savaşlar olarak temsil edilir. Savaş dili bir pozisyona saldırı, savunulamaz bir duruş, kazan-kaybet, yeni bir saldırı hattı vb. tartışma hakkında konuşmanın kalıplaşmış bir yolunu içerir. Bu kalıplaşmış konuşma tarzı, tartışmanın bazı yönlerine odaklanırken diğerlerini gizler örneğin işbirlikçi yönler Lakoff ve Johnson’ın iddiasına göre, dünyada tartışma hakkında nasıl düşündüğümüzü ve yaptığımızı derinden etkiler. Dikkatimizi metafora çevirdiğimizde, yazarların sanatın nasıl çalıştığını nasıl algıladıklarına veya tanık olduklarına ya da deneyimlediklerine ve özellikle de belirli sanat formunun ya da eserin neyi nasıl yaptığına ilişkin ifadelerde gömülü imgeler ve metaforlar ararız. Sanatın insanlar, topluluklar veya fikirler için bir şeyler yapması hakkındaki ifadeleri keşfetmeye ek olarak, bağlam ve sanatın ne yaptığına ilişkin birleşiminin sıklıkla doğruladığı gibi, sanatın önemli veya faydalı olarak algılandığı konularda da metaforun sanatta nasıl çalıştığına dair örnekler ararız. Sanata dayalı sosyal hizmet literatüründe, sanatın nasıl işe yaradığını tanımlayan üç ana metafor belirlenmiştir: bir şeyler çıkarmak; başkalarının dünyalarında yaşamak; ve görme, bilme alışkanlıklarını kırmak. Sosyal hizmette sanatla ilgili birçok açıklamanın ortak noktası, karmaşık, zahmetli algılar, duygular veya anılar içeren bir insan, benlik beden imajına sahiptir. Bu imajla ilişkilendirilmek, beladan çıkarmak, onu dışsallaştırmak için bir zorunluluktur. Bu imajın ve bununla bağlantılı buyruğun altında yatan fikir, bu sorunlu duygu ve algıların, güvenli ve dikkatli bir şekilde ortaya konmadıkları takdirde, kendiliğinden ortaya çıkacağı öngörülemeyen, istenmeyen, tehlikeli fiziksel veya sosyal şekillerde tezahür edeceği fikridir (Sinding, Warren , & Paton, 2014).

Metaforda gönderme sorunu, metaforun özel bir durumudur. Sanat dillerinde söylendiği gibi, tüm sembolik sistemler, gerçekliği yarattıklarını ve yeniden yarattıklarını hissederler. sembolik sistemlerin eserler açısından ve dünyayı nasıl yeniden düzenlediğini göstermeye çalışırken bu noktada metafor teorisi bununla birleşme eğilimindedir. Bir metaforun bir model olarak görülebileceği ölçüde şeylere bakma, dünyayı algılama biçimimizi değiştirmek için metaforun bilişsel anlamı sıklıkla kullanılan “iç görü” duyudan referansa bu hareketi çok uygun bir şekilde iletir. Metafor isimlendirmeden çok bir yüklem eylemidir; bir sapma teorisi bu durumun hesabını vermek için yeterli değildir. Tahmin düzeyinde yeni bir uyumun ortaya çıkması ve metaforik anlam kavramı, tanımı yapılmadan tamamlanmış sayılmaz. Hayal gücü

ve duygu, metaforik anlamın ortaya çıkışına dışsal bir etki değildir ve bölünmüş referans eksikliğinin yerini tutamaz (Ricoeur, 2013).

Her sembol, kökeninde, ya gösterilen fikrin bir imgesidir ya da bazı bireysel olayların, kişinin bir hatırasıdır veya anlamı ile bağlantılı bir şey veya bir metafordur. Basit niteliklere sahip olan hipoikonlar veya ilk görüntülerdir ki ilişkileri temsil edenler bir şeyin parçalarının ağırlıklı olarak ikili veya öyle kabul edilen kendi içinde benzer ilişkilerin değişimleridir. Peirce, metaforları imgelerle birlikte simgelerin altına yerleştirirse de analogiler veya diyagramlar, bize asla bunların ne olduğunu ve rollerini açıkça söylemez. Metafor, onlar için her şeyi kaplayan bir şey gibi görünebilir. Peirce metaforun inşa etmek istediği arkitektonikte rol oynayabileceği bir metafor kavramını ima eder. Karmaşık sistemlerin metaforu tanımlamadaki zorluklarına rağmen yine de Peirce, metaforları kategorize etme konusunda nettir. Simgeler sınıfı altında resimler ve analogiler veya diyagramlar, ayrıca simgelerin, simgeler olarak, işaretler değil, saf ilkler veya olasılıklardır. Bu nedenle metaforlar saf olmaktan ziyade hipoikonlardır. Simgeler yani ikonik işaretler sınıfına girerler. İkonik bir işaret Joseph Ransdell'in uygun bir şekilde belirttiği gibi, "her ne yaparsa yapsın tüm kullanımlar hüküm ve koşullarına tabidir". Öyleyse metaforlar, eklemlendikleri ve bir anlam taşıdıkları için, temel anlamda diğer herhangi bir göstergeden daha az sembolik değildir. Daha ziyade, bir metafor ikonikliği baskın olan bir semboldür. Peirce için bir gösterge sıklıkla üç temsil tarzını içerir ve ikonik unsur bir göstergede bütünüyle baskın ise, bir simge olarak adlandırmak için çoğu amaca cevap verir. Böylece metaforlar hem dizinsel hem de sembolik olabilir, ancak bu işlevler gölgede kalabilir. O halde, bir metaforun temsili ikonik imgesinin doğası nedir? Metaforun maddeselliğini alan gülümseyen bir duygudur, bir ilktir, yaratıcısının yarattığı saf bir simgedir. Algılamada metaforun ikonikliği ne alanda ne de gülümsemede tek başına değildir, ama ikisinin birliğinde her nasılsa üçüncü bir şeydir. Dolayısıyla, bir metaforun zemini, yaratıcısı tarafından yaratılan metafor ve ikon aralarındaki bir "eşbencilik" tir. Ayrıca, ne bir metaforun bileşenleri arasında elde edilen benzerlik yaratılır ne de metaforun eklemlenmesinde. Analogik izomorfizmlerin aksine, mecazi benzerlikler önceki bağlantılara kadar izlenemez. Peirce'in iddia ettiği gibi, gerçekte olanla ilgilenen sanatçıdır. Bu nedenle, bir imge ya da benzetme gibi bir metafor, temsil ettiği şeydir, ancak önceki bir kimlik veya benzerlik nedeniyle değil, bir anımsama olarak ya da yarattığı benzerlik sayesinde metaforlar diğer ikonlardan ayrılırken, ikonik temsilin gerekli koşulunu korur. Yaratıcı bir metaforun maddeselliğinin onun hissi olduğu önerisi Peirce'in iddialarından bir diğeri ile tutarlıdır. Kendisini ifade etmeyi tartışırken Pierce dejavu hissini tanımlar dejavu da ne olur? Dejavu, sanki otonommuş gibi hissederken, özerk bir duyguya sahip olmamızdır önceki bir şeye benzerlik gibi. Diğer bir deyişle, kendisini uygun hisseden ancak uygun olduğu bir nesnesi olmayan bir duygu ortaya çıkar. Böylece kendisini

temsil eder, kendi yarattığını ifade eder. Simgesi ve eğer varsa, kendi yarattığı referansa atıfta bulunur. Peirce, ikonikliğin en önemli şey olduğunu iddia ettiği sürece yaratıcı metaforlara ne yaptığını belirten bir sembolde vurgulanır ve bu nedenle yalnız kendisi anlamına gelir. Örneğimizde, saf ikon önceden ifade edilmiş duygu olarak kendi içinde temellenen ikonik bir işarettir; yani, kendisine uygundur, taklit ettiği hiçbir öncül biçim veya nitelik yoktur. Peirce'in kendi kendisini ifade eden ikonikliği için en az bir araç anlatır. Bu nedenle, bir analogide kurucu terimler bir metaforunda, tek bir nitelik veya sonlu nitelikler kümesi ile ilişkilendirilir ve yalnızca birlikteliklerinde yarattıkları benzerlikle ilişkilidir. Öte yandan metaforlar böyle bir kesinlikten yoksun görünürler. Onlar belirsiz olan yeni semboller oluştururlar. Başlangıçta, yaratıcı bir metafor, dejavu gibi olduğu için, önceden hiçbir benzerliği yoktur ve yalnızca kendisine benzer. Alan gülümsüyor hissi bir metafor olarak ifade edildiğinde ne gülümsemenin ne de alanın geleneksel anlamlarında bulunmaz. Eğer geleneksel anlamlar söz konusu olsaydı, metafor bir bütün olarak anlamsız olurdu, çünkü alanlar gülmüyor. Ve duygu bir eş biçimciliğe “okült” olana indirgenebilseydi, metafor bir benzetme olurdu (Anderson, 2013).

Lakoff ve Johnson metaforlarında şunu iddia ederler; metaforlar, fikirleri zarif bir şekilde ifade etmemize yardımcı olmaktan çok daha fazlasını yapar algılarımızı ve anlayışımızı temelden şekillendirirler. Yazarlar bu fikri şöyle tartışır, metafor ile kavram argümanı hakkında düşünmeye eğilimliyizdir, argüman savaştır. Tam olarak farkında olamamakta bu metafora inanmak temelden nasıl yaptığımızı değiştirerek tartışmayı kavramsallaştırır. Gerçekten de bir diğer kültürü ziyaret etmek için kendi kültürümüzü terk edersek, “Tartışma savaştır” metaforu düşüncemizi tamamen doyurduğu için, tartışma gibi bir davranışın farkına bile varamayız. Alternatif yollarını tanıyamayacağımızı tartışmanın ne olduğu hakkında kavramın kendisi hakkında düşünmek en azından ilişki açısından bilimseldir. Lakoff ve Johnson “aşk fiziksel bir güçtür” de dahil olmak üzere aşk kavramı için çeşitli mecazları ele alır. Örneğin, onu çekici buldum, aşk sabırlıdır, bizim ilişki sağlıklıdır ve aşk deliliktir, gibi örnekler geleneksel metaforların düşüncemizi nasıl yapılandırıldığını gösterir. İşbirliğini, ve çalışmayı çevreleyen kültürel inançlarla bağlantılı sanat eseri gibi bu tür gereklilikler, örneğin şunları içerebilir: aşk aktiflik, aşk işbirliği gerektirir, aşk özveri gerektirir, aşk paylaşılan sorumluluğu içerir, aşk estetik bir deneyimdir, aşk öncelikle kendi iyiliği için değerlidir, aşk yaratıcılığı içerir ve aşk formülle elde edilemez. Aşk işbirlikçi bir iştir, anlayışını benimsediğimiz ölçüde geleneksel metaforlardan biri yerine sanat metaforu aşk hakkında temelde farklı bir şekilde düşündürür. Örneğin, fiziksel bir güç olarak aşk ve aşk delilik, iken metaforlar aşıkları tabi oldukları pasif bir role sokar. Kontrollerinin ötesinde fiziksel veya psikolojik güçler, aşk işbirlikçi bir sanat eseri, metaforu aşıkları aktif bir role sokar yaratmak için, kasıtlı ortak bir çabanın parçası oldukları eşsiz bir güzellik eseri gibi. Bunu yaparken, yeni

metafor ne yapar, belirsizleştirirken bazıları özellikleri vurgular, diğerleri nasıl düşündüğümüzü, hissettiğimizi ve davrandığımızı etkiler. Aşk fiziksel bir güçtür, perspektifi uygun olmayabilir ve potansiyel bir ayrılık hedefi işbirlikçi bir sanat eseridir (Finkel, 2019). Metafor olarak kullanılan şeyler yeni kavramları kullanılan kelimelerin ya da nesnelerin anlamlarından üretirler. Önceki bilinen kaybolmaz fakat transfer olduğu yerde kendisine yeni bir alan ve yer açar.

Eva F. Kittay 1987’de yayınlanan *Metaphor: Its Cognitive Force and Linguistic Structure* adlı kitabında metaforun etkileşim teorisini formülize atmeye çalışır. Metaforun süreç içindeki değişim perspektifini temel alır. Perspektifsel bakış ile belli bir niteliğe dikkat eden özne kastedilir. Metafor zaten var olan sahadan elde olan malzemeyle bir süreç içerisinde bir araya getirilerek üretilir. Kittay metaforu iki taraflı fark vurgusu kullanarak tanımlar. Bu da bizi Saussur’nün metaforun iki katlı anlayış modeline götürür. Metafor zaten kendi içinde bir içeriğe sahipken başka bir içeriğe de aktarım sağlar. Bu yeni bir şey değildir “içeriğin ikiye katlanması teorisi” ile ilgili olduğu sonucuna varılabilir. Metaforu bir cümle olarak kabul ettiğimizde onun kelimelerden oluşan bir birleşmiş yapıyı işaret ettiğini görürüz. Ali ve Aslan tek tek metafor değildirler birbirlerine bağlanmalarından dolayı ortaya çıkan değerdir önemli olan. “Kadının sesi, yağmurlu havanın içine daha madeni bir yağmur gibi düşmüştü” Sait Faik’in “Meserret Otel” adlı hikayesinde geçen bu cümle oldukça karmaşık ve iç içe geçen bir yapıdadır. Kadının sesi yağmurun içine direk bir madeni para gibi düşse bu gayet normal olarak algılanabilirken, kadının sesinin yağmurun içine madeni bir yağmur gibi düşmesi tesirin daha üst düzeyde algılanmasına ve tüm yağmur damlalarının metal parçalara benzetilmesine neden olur. Orada yağın yağmur damlaları parlayan metal parçaları gibi hayal edilirken içlerinden biri daha kadınsı ve daha parlak düşer yere. Bu gerilimin bir parçasıdır, asıl gerilim yağmur ve metal paranın arasındaki kavramsal alandır. Dolayısıyla kavramsal alanda hareket alanımız kısıtlanır ve zaten metaforun çözümlenmesi zihinsel boyuta taşınmasıyla gerçekleşir aksi durumda metafor sıradanlaşır (Duman M. A, 2019). Metafor kullanılan yeni sahasında eski bilinen etki ve anlamını ikiye katlar bu etkileşim yoğunluğu metaforun kullanılmasının nedenlerindendir. Duygu yoğunluğunu artırır ve istenilen şeyi anlatmada en üst noktaya erişir.

Metaforun Kullanım Alanları

Metafor edebi dilde yaygın olarak kullanılan ileri kognitif işlev ve soyut düşünmenin merkezinde barındırdığı metaforik düşünme ve insanın yaratıcı hayal dünyasını bünyesinde bulundurur. Yüksek yaratıcı zekâ için çok önemli olan metaforlarla ilgili bugün çözülmesi gereken kafamızda birçok soru vardır. Bireylerin kendi aralarında soyut kavramlar aracılığıyla iletişim kurmalarına olanak sağlayan ve yazın dilinin duygusal yönünü ön plana çıkaran

metaforik düşünme tarzının altında yatan sinir yollarının belirlenmesi adına bugüne kadar bir çok çalışma yürütülmüştür. Aslında soyut düşünceler metaforların kullanılmasına bağlı, metafor dili, bir şekilde kavramsallaştırmada zorlanabileceğimiz anlamları ifade etmek amacıyla insanlar tarafından geliştirilen bir dil olmanın yanı sıra bir aktarım yolu olmuştur. Metaforik düşünme sistemi somut kaynak alandan soyut alana kavram transferi sürecinde gelişir. Hedef alandaki kavramların işlenmesi için kaynak alandaki sözcük ya da nesnelerin kullanılması gerekir. Bu işlevden sorumlu metaforik sinirsel yollar vardır. Bu yolların anlaşılmasının önemli bir bilimsel faydasının olmasına ek olarak söz konusu yolların belirlenmesi klinik olarak da önemlidir; farklı klinik çalışmalarda Asperger, Otizm, Şizofreni ve Alzheimer gibi Nörodejeneratif ve Nörogelişimsel hastalıkları olan bireylerde metaforik dilin anlaşılmasında eksiklik olduğu gösterilmiştir. Metaforu anlama ve işleme sürecinde beynin bölgesel fonksiyonlarını inceleme sonucunda beynin sağ ve sol bölgelerinde farklı aktivasyonlar gözlemlenmiştir. Bu çalışma dilin işlenmesi sürecinde beynin hem sol hem sağ yarım küresinin etkin bir şekilde yer aldığı, buna karşın sağ yarım kürede yer alan bölgelerin özellikle metaforik dilin işlenmesi sürecinde aktif rol üstlendikleri gösterilmiştir (Gelegen, 2019).

Morgan'a göre, metafor kullanımı genel olarak dünyayı kavrayışımıza sinen bir düşünce biçimi ve bir görme biçimi anlamına gelmektedir. Bu yönüyle metafor, bir bireyin yüksek düzeyde soyut, karmaşık veya kuramsal bir olguyu anlamada ve açıklamada işe yarayan güçlü bir zihinsel araçtır (Kılcan, 2019).

Bilim, sanat, felsefe metaforlar ile çıkmıştır yola. Görünen ya da görünmeyen, bilinen ya da bilinmeyenler araştırma ve inceleme konusu olmuştur. Kendisi bir arkeoloji meraklısı olan ve antik parçaları biriktiren Freud için de, onu ruhsal çözümlemeye götüren, gördüklerinin ve bildiklerinin zihninde yarattığı metaforlar olsa gerek. Freud'un tanımladığı psikanaliz kuramı, son yüzyılda, ruh biliminde ve ilgili sanat alanlarında büyük yankıya yol açan ruhsal çözümlemeyi ortaya koymuştur. Gözlemlendiği hastaların ruhsal yapıları, rahatsızlık göstergeleri, yaşam öyküleri arasında benzerlikler, tutarlılıklar ona bu tanımları yaptırır. Freud tarafından tanımlanan ruhsal aygıt metaforu da bizim zihnimiz için aynı işlevi görür ve bu yönde düşünmeye ve bakmaya devam eder. Psikanaliz ile zihinlere ulaşan mayada, Freud tarafından ortaya atılan iki temel metafor vardır. Bunlardan ilki bilinç, bilinçaltı, bilinçdışı şeklindeki topografik ruhsal aygıt çizelgesi, ikincisi de id, ego, süper ego şeklindeki ikinci yapılanma modelidir. Bu imgeler ile ruhsal incelemeler yapabildiğimizde psikanalizin ne denli geçerli ve tutarlı olduğu deneyimlenmiştir. Bu bağlamda psikanaliz, hipotetik-teorik bir metafor olarak, bilimi, sanatı mayalamıştır. Ruh bilimi alanında ve sanatın ilgili dallarında çok sayıda eserin ortaya konulmasının tetikçisi olmuştur. Psikanaliz kuramı da kendi gelişimini yeni kuram sahiplerinin eklenmesi ile devam ettirmektedir (Vargel, 2019: s. 15).

Metafor farklı bilim dallarını da ilgilendiren bir konu olarak da karşımıza çıkmaktadır. Bu alanlardan psikoloji yöntemi kuramlarından psikoterapi tekniği olan psikanalizin metaforu

kendi çerçevesinde incelediği görülür. Psikanalizin metaforla ilişkisi psikanalizin doğuşu ile başlamıştır. Sigmund Freud psikanalist çalışmanın neye benzediğini hastalarına bir tren yolculuğu metaforu ile açıklar. Yaygın olarak bilinen bu metafora analizani, hareket eden bir trende yolculuk eden ve dışarıda gördüklerini yanındaki kişiye anlatan bir yolcuya benzetir. Analizan böylece dışarıya bakarken gördüklerini tasvir ederek kendi yorumuyla anlatır. Bu tanım analist hastanın örneğin karşısında değil de yanında konumlanması ile onun safında yer aldığını ve onunla birlikte hareket ettiğini hatırlatan bir duygu verir. Bir kavramın ne olduğu veya ne olmadığı da metafor yoluyla açığa çıkar. İçer alım, inkorporasyon, yer değiştirme, gerileme, kapsama, alfa işlevi vb. her biri birer metafordur. Her türlü soyut sembolizasyon geniş anlamda metafor ya da metonimiye tekabül eder. Gerçekliği yerine geçen semboller üzerinden anlamaya çalıştığımız için kimilerince bütün bilimler metaforlardan türerler. Şu anda olan bir şeyi geçmişte olan bir şeye benzetmek metafora tekabül eder. Aktarım yapılırken yorumun başka bir kalıba sokulması metaforik bir süreçtir. Robert S. Wallerstein' a göre metafor yaşantının ete kemiğe bürünmüş halidir. Zihnimizdeki duyguyu en üst seviyede şok edici bir etkiyle aktarmak için örneğin “kafamdan kaynar sular döküldü” ifadesinde olduğu gibi metaforlar duyuların deneyimini sembolize ederler (Karaş, 2019).

Montana Katz, bir psikanalitik kavramın- diğer tüm kavramlar gibi- metaforik süreçlerin toplamından oluştuğunu söyler. Örneğin öznenin bir nesneye ya da anlamlı ötekine ilişkin kavramsallaştırması metaforik süreçlerin ya da parçaların toplamından oluşur. Diğer bir deyişle nesne ilişkileri kuramcılarına göre nesne imgeleri toplamı dediğimiz nesne temsilini özne konuşarak ya da düşünerek anlamlandırmaya çalıştığında metaforik süreçlere başvurmak durumundadır. Dolayısıyla nesne imgelerinin toplamı dediğimiz şey metaforik süreçlerin toplamıdır aynı zamanda. Metafor, benzerlik amacı güden bir süreç olduğuna göre, nesne temsilinin parçaları başka nesnelerin kavramsallaştırılması ile benzerlik gösterir ki buna ilksel nesneler dahildir. Şimdiki zamandaki nesnelere yansıtılan ilksel nesne parçaları bir anlamda benzerlik arayışı olduğundan metaforik bir süreçtir. Özne geçmişteki nesne kavramsallaştırmalarına erişemediği için duygulanımı yardımıyla şimdiki nesne kavramsallaştırmasını geçmiştekine ilişitirir. Aktarımda canlanan nesne ilişkisinde olduğu gibi özne metaforik bir süreçle bir alanı ona benzemeyen başka bir alan ile ilişkilendirir. Metaforik süreçlerin nesnelerin temsil edilmesindeki bu merkezi işlevi metaforik sürecin sözel alanın (linguistik) dışında da gerçekleştirildiğini gösterir (Karaş, 2019: s. 12).

Eğitim alanında metaforların kullanılması yeni öğrenilecek olan şeyin zihinsel algılanmasında metaforların kullanılması kavramın kalıcı olmasına yardımcı olacağı düşünülmektedir. Çocukların gelişim aşamasında da iyiyi ya da kötüyü ayırmada yaşanmış örnek durumlar üzerinden seçilen metafor tanımlamaları anlamayı kolaylaştıracaktır.

Şekil 1

Edvard Munch, Tarih, 1909-1916, ortam bilinmiyor, boyutları bilinmiyor, tören salonu, Oslo Üniversitesi, Oslo



(Munch, 1909-1916)

Eğitimde pratik söylem metaforları özellikle çarpıcı olanları güçlü konuşma figürleridir. Kişilerin aklındakileri özetleyebilir ve akılda kalıcı hale getirebilir ama bunlar konuşmalarda masum figürler değildir. Bir metafor hem nesnesini hem de amacını bozabilir veya başarısızlığa uğratabilir. Eski önyargıları tekrarlayabilir veya kullanıcılarının en iyi niyetlerini geri almak ve bunlarla çelişmek gibi bilgiler açığa çıkarabilir. Eğitimde metaforların ne kadar güçlü olabileceği, Norveçli ressam Edvard Munch'ın "Tarih", adlı çalışmasında oturan yaşlı bir adamın önünde duran bir çocuğun resmedildiği ve yaşlı adamın elinde bir kitapla sakallı bir bilge öğretmen ve onu dikkatlice dinleyen kurnaz bir öğrenci çocuk eğitiminde faydalanılacak bir metafor olarak duruyor (Şekil 1). Metaforlar, eğitime fayda sağlayabilir, ancak aynı zamanda insanları sorgusuz sualsiz alışkanlık haline getiren, yetersiz ve hatta yıkıcı öğretim alışkanlıklarına da neden olabilir. Bu nedenle, yaşadığımız metaforları eleştirel bir bağlamla donatmak akıllıca olacaktır (Lovlie, 2017).

Eğitimde metaforun kullanılması son yıllarda üzerinde konuşulan konulardan biri olmuştur. Fransız düşünür, Jacques Ranciere "Zihinsel Özgürleşme Üzerine Beş Ders" adlı kitabında Fransız bir eğitimciden bahsederken Belçika sınırları içindeki Leuven şehrinin üniversitesinde tek kelime Fransızca bilmeyen Hollandalı öğrencilere, kendisi de tek kelime Hollandaca bilmez iken ders vermeye başlar. Kısa sürede tek kelime Fransızca bilmeyen Hollandalı gençlerin ana dili Fransızca olanlar kadar düzgün Fransızca ile kendilerini ifade edecek konuma geldikleri görülür. Bu başarı o dönemki iki dil arasında karşılık gelen kelimeleri kullanarak, ortak paydadana yola çıkılmış olmasına bağlanmıştır. Diller arasında dönüştürerek tanımlamak, metaforik anlatım biçimiyle anadilin öğrenilme süreci gibi kendi akış seyrinde gerçekleşmiştir (Vargel, 2019).

Buradaki eğitim biçiminin olumlu temel etkenlerinden biriside bireylerin özgürlüklerinin kısıtlanmamış olmasındandır. Zihinsel özgürlüğün yeni dil öğrenen çocuğun çevresindeki imgeler ve nesnelerle kurmuş olduğu etkileşimin doğal akış içinde kendiliğinden

olmayı güçlendirdiği anlaşılmaktadır. Bu olma biçiminde önceki tanınan nesnelerin, bilinen duygusal bağların yenilerine metaforik aktarım sisteminde dönüşmesi öğrenme şekline ve zihnin öteki ile ilişkisine iyi bir örnektir.

Metaforu bir dil ögesi olarak değil düşünce yetisinin bir parçası biçiminde ele almak gerekir. Metaforlar bazen mecaz içerseler de birbirlerinden ayrılırlar. Mecaz tanımladığı şeyi abartarak bir şeye benzetir ve genellikle gibi ifadesini kullanır. Örneğin Özdemir Asaf'ın “*Ben beklemedim o da gelmedi. / Ölüm gibi bir şey oldu. / Ama kimse ölmedi.*” Dizelerindeki “*Ölüm gibi bir şey*” ifadesinde olduğu gibi (Yılmaz, 2019).

Psikolojide metafor üzerine yapılan araştırmalar 1970’lerden günümüze önemli ölçüde artmıştır. Dilbilim ve bellek psikolojisi alanlardaki çalışmaların metafor üzerine yapılan araştırmalar için büyük katkıları olmuştur. Gelişim psikolojisinde bilişsel olgunlaşma aşamasında metaforların işlevleri üzerine önemli çalışmalar yapılmıştır. İmgelem teorileri ile metafor teorileri bazı açılardan birbirlerine bağlanır. Benzer durum düşünme akıl yürütme ve sözel olmayan süreçler önemi için yapılan çalışmalar içinde geçerlidir. Eğitim psikolojisinde ve nöropsikoloji alanındaki çalışmalarda metaforların üretim süreçlerinin ve yorumların beyin süreçlerine dayandırılmıştır. Son zamanlarda nöropsikolojik alandaki çalışmalarda farklı ve ilginç sonuçlar elde edilmiştir. Zıtlıklar birliği metaforun ilginç niteliklerindendir. Görsel olan ile sözeli, somut ile soyutu, çizgisel olan ile kavramsal olanı birleştirir. G.F.Beck: “metafor ilişkilerin daha iyi anlaşılması için ona benzer somut bir duruma atıfta bulunur” diye yazmıştır. Beck’e göre, metaforun özü soyut olan şeylerin somut olan nesnelerle görünür olmasını sağlamasıdır. Beck, sözel adlandırmaların akışkan olduğu dağınık duyusal ve algısal düzeyi, daha soyut, daha kesin olan sözel ve semantik düşünce düzeyinden ayırır. Beck’e göre metafor iki farklı durum arasında aracıdır (Draaisma, 2018). İmge ve dilin beyinde nörolojik açıdan incelenmesinde metaforun bir aracı olarak kullanıldığı görülmektedir. Psikolojik bozukluk olan hastalarda görseller yoluyla hasta denek grupları üzerindeki çalışmalarda metafor bir yöntem olarak kullanılmıştır.

Metafor Anlayışları, Paul Henle’nun Metafor Anlayışı

Henle, metafor için yeni bir teori ortaya koymaktan ziyade daha önceki teorileri temel alır. Önceki teoriler arasındaki bağ ya da ilişkiyi değil onların desteği ile düzeltme ya da tamirat esasını kullanır. Henle’ya göre, metafor geçici ikame-mukayese temel prensiplerine kıyasla daha ziyade etkileşim teorisine göre ayrılmalıdır. Bu bakımdan incelendiğinde metafor sınırlandırılmazlık özelliğe sahiptir. Başka bir deyişle teori ya önceki bir teorinin düzeltilmesi esasına dayanır ya da bir teoriye muhaliftir de sair teorilerin de desteği ile tamirat yapar. Bu temel alışı Henle Aristoteles’ten başlar (Duman M. , 2019).

Aristoteles'in Tadilatı ve Tamiratı: Henle, metafor üstüne yeni bir anlayış koymak iddiasından ziyade sembolizmin bilinen genel teorisini tertip niyetindedir. Bu vesile ile metafor semantik olarak karakterize edilecek ve semantik fonksiyonu gösterilecektir. Temel olarak iki fonksiyon ile iştigal edilecektir: (1) Yeni hususları tartışabilmek için dilin genişletilmesi ile ilgilenmek. (2) Poetik fonksiyon için dile renk ve nüans vermek. Yani aşağıdaki iki tür kullanımın arasına kesin sınırlar çekilmesi ile işe başlanması gerekir. Son misal ile (Refik Halit) diğer üçü arasındaki yapılacak kaba bir mukayese ile ne demek istediğimiz anlaşılabilecektir: (1) Bazı şeyler böyledir. Tilkinin kuyruğu gibi. Kapanın bir biçimsiz yerine sıkıştı mı, çıkmaz (Memduh Şevket, Feminist). (2) Evvelden her sabah gider, kurbanlığı okşar, öper, onun yumuşak, kar gibi temiz ve beyaz sırtında Sırat köprüsünü nasıl rahat rahat geçeceğini tahayyül ederdi (Ömer Seyfettin, Tos). (3) Fıstıkları çiğnerken göz ucuyla kadına baktı, işte bu kadın o akşamın pembeleşen ışığında gül gibiydi; gülümsüyordu (Cevat Şakir, Alabanda). (4) Dışardan yeni girince keskin ve ekşi bir yaşlık, gözleri sulandıran bir sirkeleşmiş hava insanı tıkıyor, değişmeye değişmeye çürümüş zannolunan zevksiz sıcak, fena bir yağ gibi çehreye yapıştıyordu (Refik Halit, Sarı Bal). Metafor üstündeki tartışmayı sürekli kılmak için özelliklerin çözümlenmesi gerekir. Bu vesile ile Aristoteles'ten başlar Henle, ki maksadı sırf izah değil, daha ziyade modifiye etmektir. Klasik tasnifi zikreder evvela. "Metafor (metaphoria) bir sözcüğe, kendi özel anlamının dışında başka bir anlam (onomatos) verilmesidir (epiphora) (Duman M. , 2019: s. 3).

Henle'nun metafor üzerine teorisinde benzetme temelli görüşünün özellik aktarması üzerinde yoğunlaştığı görülür. Düşüncede soyut veya somut nesneler arasındaki ilişige işaret eder. Bir hayvanın, örneğin aslanın güçlü olma özelliği aktarımda insanda onun hayvanlığından bir şey taşımaz yani insana taşınan özelliği insanla alakalı olan güçtür.

Paul Henle Charles Sanders Peirce' nin metaforundan ödünç aldığı işaret ve ikon arasındaki ayrım ve metaforun ikonik yönünden bahseder. Bir düşüncede iki düşünce varsa burada amaçlanan bir metafor vardır. Henle'nun yorumunda anlamlandırma biçiminde mecazi söylem tarafından bir şeyler düşünmeye yönlendiriliriz buna benzer bir şeyin dikkate alınması ve ikonik olanı oluşturan da budur. Bu noktada birileri, Hume'cu anlamda zayıflamış duyuşal izlenim bir imge teorisini yeniden ortaya koyma tehlikesiyle karşı karşıya olduğumuza itiraz edebilir. Bu nedenle, bir hatırlatma yapmak gerekir. Aynı şekilde Henle şöyle yazar: "Eğer varsa metaforda ikonik bir unsur, ikonun olmadığı da aynı derecede açıkça sunulur ve ayrıca tarif edilir ve dahası, sunulan şey simgelerin inşası için bir formüldür. Bu nedenle göstermemiz gerekenler eğer hayal gücünün rolünün bu yeni uzantısı tam olarak bir önekinde dahil edilirse, anlamsal bir teori için yalnızca onun tarafından kontrol edildiği ölçüde gelişir. Söz konusu olan gelişme şemalaştırmadan ikonik sunuma ikonik sunumun muammasının tasvirinin nasıl yapıldığıdır. Görüntüler, tahmine dayalı asimilasyonun şematizasyonunu yönlendirir ve bir imge akışı sergileyerek söylem, mantıksal mesafe değişikliklerini başlatarak yakınlaşma yaratır. Görüntüleme veya hayal etme, benzerlikler gördüğümüz bir ortamda somut olandır. O halde hayal etmek, bir şeyin zihinsel bir resmine sahip olmak değil, ilişkileri bir çerçevede sergilemektir. Bu tasvirin söylenmemiş ve duyulmamış şeylerle ilgili olup olmadığı nitelikler,

yapılar, yerelleştirmeler, durumlar, tutumlar ya da duygulara atıfta bulunur ya da yeni amaçlanan bağlantı şu şekilde kavranır: simgenin neyi tanımladığı veya neyi tasvir ettiğidir (Ricoeur, 2013).

Gerçek olmayan dili anlamakla ilgili bilişsel süreçlerin birliği için metafor ve diğer gerçek olmayan türler arasında sınırlar çizme tartışmalı metafor teorilerine dayanmadan dil kullanımı çok zordur. Birinin daha fazla olduğu yerde yeterince farklı iki alanın çağrıldığı dil kullanımları işiten-okuyucu için diğerinden daha tanıdık olduğu varsayıldığında metafor birçok analogi ve bazı eş dizimler ve mecazlar içerecektir. Bazılarında “Metafor” teriminin altına ne kadar çok fenomen girerse, örtüşme olasılığı o kadar artar (Veit & Ney, 2021). Henle Aristoteles’ ten devraldığı metaforu temelde tamirat ve tadilat için kullanır. Anlambilimsel olarak metaforik anlamın anlaşılmasında gerçek olan gösteren konumundadır.

Monreo Curtis Beardsley’in Metafor Anlayışı

Monreo Curtis Beardsley metaforik atfın absürtlüğü üstüne yoğunlaşır. Absürtlük teorisi her şeyden önce estetik içinde geliştirilir. Berdsley kelimeye yaklaşımla nesneye yaklaşım arasında ayrım yapar. İlkini “nesne mukayesesinin metafor teorisi” ikincisini “kelime muhalefeti teorisi” olarak sınıflandırır. Kelimeye yaklaşım sözlü muhalefet teorisi Beardsley için karakteristiktir. Yani yüklem metafor olarak özne ile bağlantılı ise yüklem kendi anlam genişliğini kaybeder ve yeni bir anlam etkisine girer. Bu durumda bükülme bir iç gerilime neden olur. Bu bakış Beardsley in favori düşüncesi sayılabilir ve bu durumda yüklem unsurunun kaybı söz konusudur. Yüklem yeni bir anlam katmanına girmektedir. Bu ifadede bükülen anlam metaforik dönüşle yeni halini almaktadır. Bu dönüşün nedeni metaforun metaforlaşması gibi bir çatışmadan ileri gelmektedir. Bu çatışma metaforun da kelimelerin birbirleriyle zıtlık oluşturması yeni anlamın nedenidir. Bu zıtlık anlamsal yapının içinde mevcuttur ve mantıklı olan zıtlık metaforun kendi dönüşünü bükülmesini verir. Beardsley’e göre, mantıklı zıtlık hem doğrudan uyumsuzluk özelliklerini hem de kelimeler arasındaki dolaylı uyumsuzlukları kapsar. Kelimeler bu şekilde kombine edilirse ana anlam ile yan anlam arasında mantıksal bir zıtlık ve ana anlamdan yan anlama bir geçiş oluşacaktır. Bu da metaforik olarak anlaşılması gereken kelimeye yönelik bir şeydir (Duman M. , 2019).

Beardsley metafor kavramını “dolaylı kendi ile çelişen atıf ” alanına sıkıştırılmaz. “Bariz uydurma ifadeleri” de kapsar ki bunlar “kendi ile çelişen değildir” de bilakis saf absürtlüktürler. Dolaylı kendi ile çelişen atıflar (yani atfedilen özellikler) “cümlesel atıf ” kapsamındadır; buna ilaveten “partikel” kullanımda sayılır. İkincisi herhangi bir kısıtlamaya tabi değildir. Bizzat böyle bir partikel atfın kendisi (mesela “melankolik sardunya” veya “beyhude kalem”) fazlaca cesur olarak nitelenemez. Bununla ilgili ilginç bir tespitte bulunur Beardsley. İngilizce’de tüm sıfatları bir şapkanın içine, tüm isimleri de diğerinin içine koyup rastgele örnekler çekilse; tuhaf kombinasyonların

mümkün (olası) anlamları yansıttığı görülecektir. İşte bu yaşayan bir dilin temel prensibidir ona göre. Bu nedenle aslında metafor olarak algılanacak ve yorumlanacak “atıf ” (atfedilen özellik) yoktur da denebilir. Çünkü ciddi anlamda çok alternatifin bir araya gelmesi ve zihnin anlam tavrını zorlayıp metaforumsulaşması mümkündür (Duman M. , 2019: s. 40).

Duman bunu şu örnekle açıklar:

Can sıkıcı- telefon direği

Kırışık- duvar

İnsansız- ceket

Yamuk- gökyüzü

Bilinçsiz- siyah

Günümüzde şairlerden birisinin bu kelimeleri kullanarak bir şiir yazdığını düşünürsek hem yorumlamaya çalışanlar hem de kaş çatanlar olacaktır.

Can sıkıcı telefon direkleri arasında

Kırışık duvarların önünde birikir insanlar

İnsansız ceketler giyerler

Yamuk gökyüzü dolar bakışları

Bilinçsiz siyah solurlar ciğer, ciğer

Can sıkıcı telefon direkleri arasında

Bunlardan birçoğuna zihin gayret sarf ederek anlam vermeye çalışır” (Duman M. , 2019: s. 40-41).

Beardsley’in absürtlük anlayışında metaforun temelindeki absürtlük herhangi bir benzetmenin mantıklı düşünüldüğünde saçma olması bu teorinin temelidir (Duman M, 2019).

Tasavvuri bir diyalogda bunu kurgularsak;

A: Ali gerçekte nasıl aslan olabilir ki?

B: Ali, cesaretle aslan gibidir? Gerçekte değil

A: Aslan cesur mudur ki? Hem ali aslana başka hiçbir surette benzemez. Veleve ki cesaretleri aynı olsun. Aslan bir hayvandır. Savaşa mı katılacak?

B: Ali’nin bir özelliği ön plana çıkarılır burada. Ali’nin cesaret yönü abartılarak

A: Saçma !

Teorinin temeli bu mantıksızlık skalası üzerinde konuşlanır” (Duman M. , 2019: s. 42-43).

Beardsley’in yaklaşımı nesne ile kelime arasında metafor analizi yapmaktır. Bu anlam bükülmesini extension-genişlemiş anlam, intension-içeriksel anlam, connotation-çağrışımsal anlam olarak izah eder. Yükleme metafor olarak bir özne ile bağlı ise o zaman yükleme normal anlamını extensionunu kaybeder ve yeni anlam intensionu elde eder. Örneğin 12= on iki: intension, extension ve connotation olaraktan uyumludur. 12=XII: intension, extension bakımından uyumludur; ama çağrışımsal anlamda uyumsuzdur. 12= 2 x 6: extension

bakımından uygundur fakat kavramsal intension anlamda uyuşmazlar. Bunların connotation bakımından ilişkisi aranmaz (Duman M. , 2019).

İnsan kavramının içeriksel intensionları sayıldığında başka bir gezegende insan formundan bahsederken extensionel olarak uygundur. Özellikler genelde bilinenler olarak sayılabilir. Fakat çağrışım metaforik anlamda bireyseldir. Farklı toplum ve bölgelerde değişiklik gösterebilir. Balık ve deniz sahil bölgesinde ki biri için kırsaldakine göre farklıdır. Aynı çağrışımları yapmazlar. Hapisteki bir insan için zaman dışarıdaki insandan farklı çağrışımlar yapar. Beardsley'in anlayışında metaforun temel özelliği kelimelerin geniş anlamlarının değişip yeni bir içerikte anlamlaşmasıdır. Diğer yandan Beardsley metaforu anlatırken kelime çağrışımları ve nesnel çağrışımların hangi önemde ilişkili olduğunu da tartışır.

Dikenin veya dikenli bir çalının özellikleri ele alındığında insanı tırmalayabilir, batabilir, canını yakar ya da engeller. Belki rüzgâr esince hışırda, gül ile bütündür. Kelimenin çağrışımını devamen ilerlemeyi engeller surette “tırmalayıcı” ve işlenebilir olarak değerlendirebiliriz. Beardsley iki kısımdan birisi arasında tercih yapmaktan ziyade kesişmeyi veya üst üste gelmeyi işaret eder. Kelimelerin çağrışımları kısmen nesnel yöne kaymaktadır. Yani aslanın sadece cesaret özelliğini alıp aslanın kendisinin yok sayılması yanlıştır (Duman M. , 2019).

M.Tullius Cicero'nun Metaforu (Mukayese Teorisi)

Cicero'nun metaforu transfer, aktarım ile karşılaşması kelimenin hakiki anlamı ile kelimenin kendisinin ayrılması anlamına gelir. Kelime başka bir kelime ile yer değiştirir. Kelime ve onun kendi özelliklerinin taşınması ile şeylerin kendinden ve kendine ait özelliklerden uzaklaşır. Cicero metaforu benzetmenin kısaltılmış formu olarak görür. Ona göre *metonimi*, *katachrese* ve *allegori* metaforun alt türleridir. Metafor ya bir hatanın tamiri, bir eksikliği giderme ya da hoşla gider bir tesir var etmek için kullanılır. Aynı anda zarafetin ve sefaletin göstergesidir. Aslında ilk kullanımları bir mecburiyet içerir metaforun. Bir hatayı telafi bir eksikliği giderme veya bir ihtiyacı giderme bu mecburiyetin içini doldurucu ifadelerdir. Metaforu alıntı ve yer değiştirme esaslı görmek Cicero için daha ziyade benzetilende eksik olanın telafisi şeklindedir. Eğer bir çiftçi mutlu tohumlardan bahsediyorsa bu durumda metafor bir süsleme unsuru değil bir ihtiyaç karşılanmasıdır yani eksikliğin giderilmesidir. Cicero buna ayrılma kelimesini misal verir. Bu kelime kapsamında hem yol ayrımı anlaşılabilir hem de boşanan bir çift in ayrılması gibi. Bu durumda yolun ayrılması çiftin üzerine aktarılır. Aranılan semantik amaç için hiçbir kelime gerçek anlamda verilmez. İhtiyaç duyulduğunda konuşmacı genel dilde kullanıldığı gerçek anlamına dönebilir. O halde hatibe en iyisi metaforik

konuşmaktır mesajı verilmiştir. Metaforun amacı da kısa ve etkili yoldan meramı anlatmak olduğu için hatip bunu hoşnutluk göstermek için süsleme vasıtası olarak da kullanabilir. Hakikati süslemek için Cicero giysi, elbise metaforunu kullanır. Metaforun özellik eksikliğinden ortaya çıkması gibi giyside, sıcaklık ve korunma ihtiyacından dolayı ortaya çıkmıştır. Aristoteles'te olduğu gibi Cicero'da bir çiftin ayrılmasını ırmağın ikiye ayrılmasındaki benzerlik kurulmasına gerek olduğunu söyler. Benzerlik kurunca mesele hallolacağı için önemli olan mukayesedir. Yani neden benzerlik olduğunun cevabı bulunmalıdır. Elbette bir çiftin ayrılması ile yolun ayrılması aynı değildir; burada ikili bir dengede yoktur. Sadece evli çiftin ayrılması yolun veya suyun ayrılması gibidir. Eğer benzerlik derecesi az olursa şüphesiz metafor hoş gitmez. Ne kadar benzerlik var ise metafor o kadar iyi olur. Bu kapsamda analoji teorisi için büyük bir temel addedilebilecek olan şu yargıya varılabilir: benzerlik metafor için belirleyici alamettir. Bu noktaya kadar Cicero, Aristoteles ile mutabıktır. Aristoteles metaforu, bizdeki terminolojiye uyarlıysak teşbihin bir türü olarak tasavvur eder. Metaforu kısaltılmış ve dolaylı mukayese olarak tanımlamak da mümkündür. Richards metafora Aristoteles'ten bir alıntı ile başlar. Önemli olan bir metafor bulabilmektir ve bu başkasından öğrenilecek bir yetenek değildir. Klasik metafor teorisi metaforun küçük bir kısmını temsil kabiliyetine sahiptir. Metafor teriminin kullanımı da birkaç tür ile sınırlandırılmıştır. Paul Henle'da metafora benzer bir eleştiri ile başlar. Yani başlangıcından bu yana metafor üzerinde çok da yeni bir şey söylenmiş değildir. Wheelwright klasikten ayrılıp kısmen değişikliğe gidilmesini son otuz yıl içinde görür. Bu anlamsal genişlemenin bir sebebi de metafor teorisi sahiplerinin farklı disiplinlerde ciddi donanıma sahip insanlar olmalarından kaynaklanır. Dolayısıyla klasiği eleştirmek yahut yeniden kurgulamak ciddi bir meydan okumadır. Metaforun köken araştırması yapıldığında hiç şüphesiz ilk ve en önemli duraktır Aristoteles. Bu nedenle ona karşı takınılan tavır genelde ret yerine modifikasyondur. Black bu noktada dilpesent olmuş misali de değerlendirir. Richard bir aslandır (Richard cesurdur) misali en bayağı sayılan C-tipi metafordur. Zira aslan metaforu dendiğinde aslanın cesura karşılık geldiği anlaşıyorsa (ki anlaşıyor) bu ifade hiçbir şekilde metaforik etkiye sahip olamaz, klişeleşmiştir ve basite indirgenmiştir. Aslında sırf bu temel kaideler bile Lakoff ve Johnson tasavvuruna karşı gerekli argümanları verir. Yani bir; metafor hızlı kavranmamalıdır; iki; basit olarak eş anlamı düşünülmemeli, hakiki anlama yakın olmamalıdır; üç; sözde öylesine metaforumsu olmamalı; dört; zihinsel bir zevk vermeli hoş giden sürpriz gibi, şok etkisi yaratmalıdır. Richard bir aslandır dendiğinde zihinde bir buluş şimşek gibi çakmıyorsa zevkli ve yaratıcı bir yönü bulunmuyorsa o zaman metafor yoktur. Yani metaforun benzetme ile ilişkisi inkâr edilemez; mukayese teorisine göre de metaforun altında bir analoji veya benzetme yatmaktadır (Duman M. A., 2018). Anlaşılan örneğin kan kırmızı elma dendiğinde ki sonuç

benzetmedir aslında bu ilk kullanıldığında bir metaforken kullanım kolaylaşıp genelleşince metafor özelliklerinden ayrılmıştır.

Searle; Aristoteles'in temsilcisi sayıldığı mukayese teorisi hakkında yaptığı analizde benzerlik metaforun anlaşılmasında etken olmasına rağmen kesin olarak benzerlik üzerinden bir tespit olması zorunlu değildir. Benzerlik metaforun anlamı için değil algılanması ile ilişkisi vardır. Ricoeur ise farklı bir perspektiften bakar. Aristoteles'e göre metaforun benzerlik noktasına sahip değildir yargısı yanlıştır. Yani asıl olan mesele metaforun benzetme içerip içermemesidir. Eğer metafor eksiltilmiş bir benzetme içeriyor ise, o zaman benzetmede fazlaştırılmış metafordur. Yani benzetme bu buna benzer der, metafor ise bu budur der. Dolayısı ile metafor eğretilmeye çok daha yakındır. Bir diğer söylemle metafor dolaylı bir benzetmedir (Duman M. A., 2018). Güneş gibi parlak benzetmesi iki şey arasındaki kapalı olmayan makayesedir ve açılmış metaforu işaret eder. Nar gibi olmuş benzetmesi ise hem dolaylı hemde eksiltilmiş bir metafordur. Çünkü nar gibi önce renk olarak algılanır ve daha sonra sıcaklığın renkle alakası kurulunca bu metaforik dönüşüm yüzünden sıcaklıkla makayese edilir.

Nietzsche ve Davidson metaforu yalan ile bağlantılı bir yaklaşım içinde değerlendirirler. Nietzsche'ye göre metafor yalan söylemek gibidir ve bu zaman içinde alışkanlık haline gelmiştir. Bu şekilde kullanılan benzetme hakikat duygusunun bozulmasına neden olur. Davidson'a göre metafor ayırımına sebep olduğu şeyin anlamına katkı sağlamaz ve dolaylı olarak ima belirtir. Bir nesnenin bir özelliği anlam olarak değil kullanım olarak metaforlaşır. Bir silahın silah olarak düşünülmesi kötü veya iyi kullanımına bağlıdır. Bir ülkeyi savunmada, nefsi müdafaa gibi veya birilerine zarar vermede de kullanılabilir. Davidson metafor olarak kullanılan kelimenin kesinlikle bir benzerlik ifadesinin olması gerektiğini düşünmez. Kuğu gibi bir kız dendiğinde kızın neden kuğu gibi olduğu sorusunun cevabı aranmaz, burada ortak özellik aranır (Duman M. A., 2018).

Hegel'in Metafor Anlayışı

Hegel'e göre, "Metaforun farklı biçimlerdeki formları sosuzdur; fakat doğrulanması basittir. Metafor tamamen kısaltılmış bir benzetmedir." Metafor başlığı altında öncelikle onun bir benzetme olarak alınması gerekliliği söylenir; bu somut gerçeklik içinde mukayese edilebilir benzerliklerin görünmesi sureti ile açık bir anlam edinmesini sağlayacaktır. Burada somut gerçeklik ediniminden kasıt mukayese için zihinde sağlam bir temel oluşturma endişesidir. Örneğin uzaylıları tasvir eden bir kişi bunun için hayvan, bitki veya insan suretleri dışında başka bir şeye müracaat edemez. Mukayese edilen iki unsurun görünüm ve anlam bakımından ayrı ve uyumsuz olmasına rağmen metaforunda mutabık içinde görünmesi kurcalar Hegel'in kafasını.

Necmettin Halil Onan'ın “*Dur yolcu! Bilmeden gelip bastığın Bu Toprak, bir devrin battığı yerdir. Eğil de kulak ver bu sessiz yığın Bir vatan kalbinin attığı yerdir.*” Şiirindeki Vatan'ın insan gibi görülmesi ve kurtuluş mücadelesinin verildiği yerde *kalbinin atması* şüphesiz başarılı bir metaforik kullanımdır. Fakat Hegel'in irdelediği şey geriye giderek şu soruya cevap arar; Vatan ve kalp nasıl bir araya geliyor? Koca bir ülke nasıl oluyor da farklı canlı türlerinde olan vazifesi kanı pompalamak olan organ ile bu derece uyumlu şekilde yan yana gelebiliyor. Bu aşamada Hegel, Aristoteles'in *mukayese* ile *metaforu* ayrı tuttuğunu işaret etmektedir. Ayrım yine *gibi* edatının kullanımı üstüne yoğunlaşır. Metaforik ifade imajın sadece bir kısmını karşılar. Yani gerçek anlam kullanılan değil kastedilen anlamdır. Yanakların bahara, gözyaşların denize benzetilmesi, bu ifadeleri özelliklerine göre değil bağlantılı oldukları ifade ile birlikte kasıtlarına göre suretlendirmeyi gerekli kılar. Metaforun farklı formları içine alan kapsamı sonsuzdur; fakat tespit edilmesi basittir. Kendi içinde görünüm ve anlam tam olarak örtüşmez yani karşı karşıya gelmez. Aksine suret öne çıkarılır ve gerçek anlam ortadan kaldırılır, gerçek kastedilen anlamın o suret ile aynı şekilde tanınıp tanınmamasına göre de bağlantı kurulur. Yani hakikatteki durumu değiştirilen ifadenin yeni konumu hakkında açık bir izahat ve konum belirleme bakımından hazır bir tarif olmamasına rağmen bu yeni ifade imajinel değeri elde etmiş olabilir. Anlamın görsel bir değer kazanması yani mantıklı olması Hegel için kapsam ile belginlik kazanır. Yani gerçek olmasa da belirleyici unsur kapsamdır. Metaforu ifade eden anlam tek başına bir değere sahip değildir. Bu yalnızca geçici sanat tasavvuru ile ele alınmaktadır (*Ali her zaman aslan değildir*). Aslında bu geçiciliğin metaforu harici süsleme unsuru olarak itham edilmesini haklı çıkarıp çıkarmaması da diğer bir önemli soru işaretidir. Hegel'in metafor için öngördüğü taşınma evvela mevcut olan duyusal anlamdan akli olanadır. “Fassen-Kavrama” ve “Begreifen-Anlama” kelimeleri örnek verilir. Fassen kapmak ya da almak anlamlarında fiziksel olarak bir nesneyi kavramak ile zihinsel olarak kapmak-anlamak ve aklın alması-idrak etmek manalarına da gelir. Bu tür kelimeler gerçek anlamlarına bakıldığında oldukça duyusal anlamlara sahiptirler. Akabinde bu anlamı terk edip soyut bir manaya değişirler. İlk anlam duyusal diğeri ise aklidir (Duman M. A., 2018).

Estetikteki metafor tartışmasında Hegel, görünmez içsel tin ile duyusal, maddi biçim arasında bir ayrım yapar. İç ve dış zorunlu bir bağlantıya sahip olmak zorunda değildir, ancak metaforun özelliği gereği bir araya getirilir. Dolayısıyla, bir kahramanı bir kartal veya bir aslana benzeten bir metafor, bu şekilde tanımlanan kahraman ruhunu somutlaştırmaz. Aslan ya da kartal, olmayan bir şeyin yerine geçer. O halde, bağlantı tamamen olumsuzdur yani bir icat meselesidir. Neo-Platoncuların çalışmalarında olduğu kadar, edebiyat eleştirmenlerine göre: metaforlar doğası gereği kaygandır. Güç, kısaca, anlamları zorunlu kılma ve metaforun içkin oyununu sınırlama yeteneğidir. Benzetme yoluyla, sosyal bağın herhangi bir açıklaması ve

belirli metaforların ruhu ne ölçüde yansıtabileceği konusunda bir tartışma olacaktır (Gearey, 2016). Hegel metafor sistemindeki değişimin sorgulamasını yapar ve Aristoteles'in mukayase ile metaforu ayrıştırması noktasını vurgular. Anlamın gerçekten kastedilene doğru değişimini sorgularken akıl yoluyla istenilene ve belirtilene olumlaştırma yoluyla ulaşıldığı sonucuna varır.

Bilim ve Sanatta Metaforın Estetik İşlevleri

Estetik işlev, metaforun yalnızca sanatta bulunduğu endişesini doğurabilir. Birçok bilim uygulayıcısı metaforları seçerken muhtemelen zımnen veya açıkça bu tür etkileri dikkate alırlar. Böylece belirli davranışsal etkileri metaforun bilimdeki işlevleri arasında sayılabilir. Bilim adamları bunu kabul etmese bile etkileri göz önünde bulundurarak, makul bir şekilde yapmaları gerekir. Sanat geleneksel olarak estetik değerlerle ilişkilendirilmiştir. Sanattaki metaforların bilimdeki mecazların paylaşmadığı estetik işlevlere sahip olduğu düşünülebilir. Sanatta estetik işlevler bilimsel metinlerdeki metaforlarla karşılaştırılabilir. Bu estetik işlevlerin bilimde genel olarak epistemik amaçlara katkıda bulunma yolları metaforların, özellikle de kullanım biçimleriyle ilgili olarak hangi yolları kullandığı önemlidir. Estetik özellikler, bilimsel girişim için tehlikeler sağlar. Sanattaki metaforların estetik işlevleri olduğunu tartışmasız kabul ediyoruz. Parçası oldukları eserlerin estetik değerine katkıda bulunurlar. Örneğin, metaforlar bir yanıtta sıralayabileceğimiz noktalar arasında olacaktır. Belki, bir güzelliğe ya da estetik değere katkıda bulunmanın tek estetik işlevi olacaktır. Daha makul bir şekilde düşünüldüğünde çeşitli estetik hedefler vardır, sanatçılar, eserlerine hayran olmamızı sağlamayı amaçladıklarında ki buda yaratıcılık gerektiren, hoş bir sürpriz hissetmek veya yeni bir kelime kombinasyonuna gülme dürtüsü, ve daha genel olarak, keyif alma ve zevk alma gibi olumlu zihinsel durumları deneyimler. Makul bir şekilde metaforlar, olumsuz değerliliği gerçekleştirme işlevine de sahiptir. Metaforların her iki bağlamdaki işlevlerinin de sürekli olduğu savunulabilir ki anımsatıcı, ekonomik ve etik-duygusal işlevleri vardır. Estetik ve epistemik arasındaki ayrım hakkında daha geleneksel görüşlere yer verilebilir ki daha da önemlisi, metaforlar, alanlarından bağımsız olarak hem estetik hem de epistemik işlevlere sahiptirler. Sanattaki metaforların epistemik işlevleri olduğu ve bilimlerdeki metaforların estetik işlevleri olduğu argümanlarımızın motivasyonlarımızdan biri de şudur; salt epistemik disiplinler olarak bilimler ile estetik disiplinler olarak sanatlar arasındaki geleneksel ayrımın kalbine ek bir ok atan, metaforlar oldukları gibi, bilimler ve sanatlar arasında çarpıcı bir sürekliliğe işaret eder. Son olarak, bilimdeki metaforlara odaklanmak ve bunları bilimdeki metaforlarla ilişkilendirmek sanatta ve aynı zamanda bilimde yaratıcılık hakkında yeni düşünme yolları açar. Platon ve Kant gibi felsefe devlerinin gösterdikleri ilgiye rağmen hayal

gücü ve yaratıcılığın rolü bilimde metaforların epistemik değerleriyle bağlantılı olan özel bir estetik özelliğe sahiptir. Ayrıca, yeni metaforların yaratılması makul bir şekilde bilimde yaratıcılığın önemli bir odağıdır. Yeni bir metafor bireysel bir bilim insanının zihninde yaratılır, ancak metafora yer alan ve öğrenilen iki alanın sosyal olarak inşa kavramsallaştırmalarına bağlıdır. Metaforlar çeşitli şekillerde estetik açıdan hoş olabilir ve tanıdık olmayı gösterebilirler. Bu özelliklerin her ikisi de, yeni görüşlerle yeni karşılaşan insanlarda normal olarak karşılaşılabilecekleri psikolojik direnci makul bir şekilde azaltır (Veit & Ney, 2021). Metaforlar epistemik bilgiyi estetiğin alt sisteminde öğretici bir unsur olarak kullanabilir. Bilimsel alanda ise metafor epistemik bilgiyi estetik yardımıyla yaratıcı bir sürecin içine itebilir.

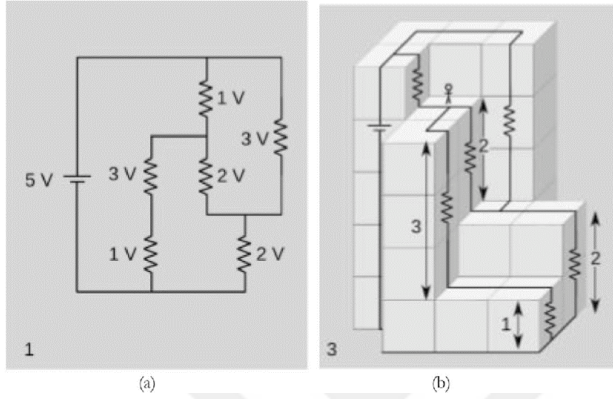
Sanatta belirli bir işleve hizmet eden metaforların bilimdeki karşılığı belki de tam tersidir. Sanattaki metaforların da muhtemelen anımsatıcı bir işlevi vardır ve metinleri ve eserleri daha akılda kalıcı kılar. Ancak bilimde metaforun hatırlamayı kolaylaştıran etkileri, son derece değişken olabilir yine de, bu, yetenekli içerik oluşturuculara güvenilir bir şekilde yardımcı olan metaforlar üretemeyecekleri anlamına gelmez. Hafıza için bir kere, metafor ve hatırlama üzerine yapılan hemen hemen tüm çalışmalarda, nispeten kısa bir zaman diliminde metafor içeren metinlerden bilgilerin geri çağrılmasında faydalı olduğu görülmüştür. Bu tür ortamlarda metafor hiçbir fayda sağlamasa bile, metaforik ifadelerin kendileri muhtemelen metaforik olmayan ifadelerden daha akılda kalıcıdır. Metaforlar genellikle bir bağlama şaşırtıcı kelime dağarcığı kattığından ve yenilik hatırlamayla ilişkilendirildiğinden gözden geçirme olarak kabul edilmesi makuldür. Yıllar sonra bir çalışmadan bir metaforu hatırlamak, ilgili diğer anıları harekete geçirebilir. Bazı durumlarda metaforlar ayrıca iletişimi daha etkili ve tatmin edici hale getirir. Ekonomik işlev olarak bakıldığında metaforlar genellikle metaforik olmayan açıklamalardan daha kısadır. Örneğin Amerika'daki siyahların görünmez olduğunu söylemek, Amerika'daki siyah halkın rutin olarak birçok ülkede tanınma başarısızlığı yaşadığını söylemekten daha hızlıdır. Böylece, bilginin işlenmesindeki darboğazların üstesinden gelmesine yardımcı olabilirler. Sanattaki metaforlar, izleyicilerin ve okuyucuların davranışlarını değiştirmeyi amaçlar (Veit & Ney, 2021). Metaforların sanatta olduğu gibi bilimsel bilgide de daha hatırlatıcı ve daha ifade edici bir unsur olarak kullanıldığı açıktır. Metaforun istenileni açıklamada kolaylaştırıcı özelliği bilginin üretilmesinde ayrıca gerekli görülen görselleri üretmede de geliştirici bir sistem olabilir.

Sanatta metaforların kullanımındaki bariz zenginliğin aksine, bilim adamları ve filozoflar benzer şekilde tarihsel olarak çeşitliliği tanımakta isteksiz olmuşlardır. Metaforların bilimde oynayabileceği rollerin gözlemlendiği gibi bilimde görsel bir metafora örnek bir fizik ders kitabından alınan (Şekil 2)'de görülebilir. Şekil 2b'de, Şekil 2a'daki devredeki voltaj

farklılıkları, küçük bir çubuk şeklin tırmanması gereken yükseklik farklılıkları olarak temsil edilmektedir. Metaforun neden olduğu imgelem, öğrencilerin daha iyi anlamasını ve öğrenmesini sağlar. Elektrik devreleri hakkında, sanatta metaforlarla tanımlanan yan işlevler burada şu şekilde tanımlanabilir. Açıkçası, bilim adamları bazen ifadeleri daha özlü hale getirmek için metaforlar kullanırlar ve bunlar kolay unutulmaz (Veit & Ney, 2021).

Şekil 2

Crowell, 2019, p. 606, Fen eğitiminde görsel bir metafor örneği

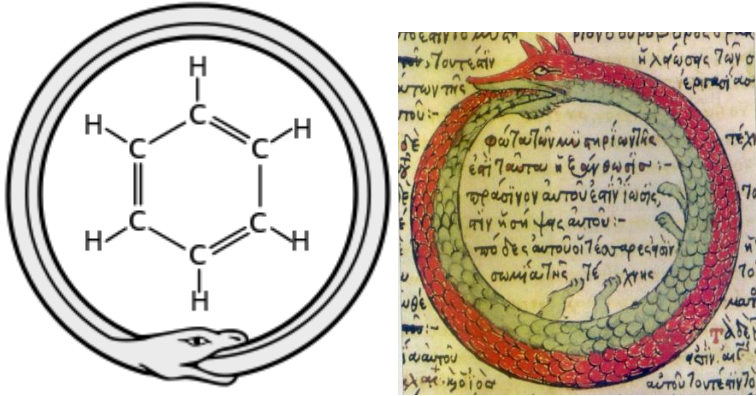


(Crowell, 2019)

Kekule'in en ünlü eseri benzenin yapısı üzerinedir. 1865'te Kekule Fransızca bir makale yayınlamıştı (çünkü o zamanlar hala Belçika'daydı), yapının altı üyeli bir karbon atomu halkası ve değişen tekli ve çiftli bağlar içerdiğini öne sürmüştür. Ertesi yıl aynı konuda Almanca olarak çok daha uzun bir makale yayınlamıştır. Benzen için ampirik formül uzun zamandır biliniyordu, ancak yüksek derecede doymamış yapısını belirlemek zordu. 1858'de Archibald Scott Couper ve 1861'de Joseph Loschmidt , çoklu çift bağ veya çoklu halkalar içeren olası yapılar önerdiler, ancak aromatik bileşiklerin incelenmesi ilk yıllarındaydı ve o zaman kimyagerlerin herhangi bir yapı hakkında karar vermesine yardımcı olacak çok az kanıt mevcuttu. Kekule'in rüyası Ouroboros benzenin yapısı için Kekule'e ilham olmuştur. Benzen ve dolayısıyla tüm aromatik bileşiklerin yeni anlayışı, 1865'ten sonra hem saf hem de uygulamalı kimya için o kadar önemli olduğunu kanıtlamaktadır ki, 1890'da Alman Kimya Derneği, Kekulenin onuruna, birinciliğinin yirmi beşinci yıldönümünü kutlayan ayrıntılı bir takdir düzenlemiştir. Burada Kekule'e, teorinin yaratılmasından bahsetmiştir. Benzen molekülünün halka şeklini, kendi kuyruğunu yakalayan bir yılanın hayalini kurduktan veya hayal ettikten sonra keşfettiğini söylemiştir (bu, Ouroboros olarak bilinen eski bir semboldür) (Şekil 3). Bu muhtemelen, homo-uzaysal ve janusian süreçleri ve ardından aşamalı mantıksal düşünmeyi içeren belirli bir hayali durumun uygulanmasının bir örneğidir (Wikipedia).

Şekil 3

Benzen yapısı,1865, Ouroboros,1478



(Wikipedia, 1865-1478)

Nesne ve Kavramı

Belli bir şekli, ağırlığı ve hacmi olan dokunulan gözle görülür ve tanımlanabilen niteliklere sahip nesnelere somut nesne, fiziksel özellikleri olmayan, görünür olmayan dokunulmayan, rengi veya kokusu olmayan yani zihnimizde var olan, kavram olarak algıladığımız nesneyi de soyut nesne olarak tanımlarız. Bunun yanında doğada olan varlık olarak yaratılmış olanı doğal nesne, insan tarafından üretilen nesne ve objeleri de üretim nesnesi olarak birbirlerinden ayırabiliriz. Bu nesnelerin sanatsal bir sistem içerisinde kullanılmış olanına da sanat nesnesi deriz. Sanat alanında kullanılan nesneleri de yeniden üretilen veya biçimi değiştirilmeden kullanılan nesne olarak ikiye ayırabiliriz. Oldenburg'un yapıtları yeniden üretilen, Duchamp'ın kullandığı pisuar ise biçimi değişmeyen nitelikleri değişen nesne örneğinde olduğu gibi bu farklılığı açıklayabiliriz.

Nesne nedir?" ile "Var olan nedir?" soruları aslında aynı kapıya çıkarlar. Burada kullanılan nesne ifadesi sadece fiziksel olan bir şeye işaret etmez. Nesnelerin en temel özellikleri var olmalarıdır. Söz konusu olan hangi nesne olursa olsun, o nesnenin her türlü özelliğini ondan alabilirsiniz ama mevcudiyetini alamazsınız. Fiziksel bir nesneyi ele alarak onu taşıdığı tüm niteliklerden bağımsız biçimde düşünmeye çalışabilirim. Nesnenin bu durumunu mantıkça ve teknikçe düşünebilirim. Örneğin bir kitabı ele alalım. Bu kitabın önce tüm niteliklerini bir kenara bırakıp salt kendiliğini ele alabilirim. Böylece rengi, dokusu vesaire olmayan salt bir kütleye dönüşecektir. Bu aşamadan sonra kitabı bu kütleden bile soyutlamaya çalışabilirim. Bu durumda o kafamda sadece bir şekle dönüşecektir. Tüm fiziksel niteliklerini yitirerek salt akılsal bir içerik hâline gelecektir. Görüldüğü üzere her türlü nitelikten, kütleden, şekilden soyutlandığı hâlde kitap kavramı salt düşünsel bir şey olarak bile olsa mevcudiyetini koruyabilmektedir. Demek ki kitap denen nesneden her türlü özelliği alınabilir ama varlığı yani mevcudiyeti daima kalacaktır. O hâlde bir kez var olmuş bir nesnenin varlığını bir daha asla elinden alamazsınız. İşte Parmenides'e göre, bir nesnenin en önemli özelliği onun varlığıdır, var olmasıdır. Bu noktada var olmayan bir şey asla düşünülemez ve Parmenides'e göre, ne kadar ad varsa o kadar da nesne vardır. Parmenides'e, göre nesnenin en ayrılmaz özelliği

varlıdır. Nesneden tüm nitelikleri alınabilir ama mevcudiyeti alınamaz (Yıldırım, 2021: s. 1).

Parmenides'e göre, adı olan her şey nesne ise o zaman etrafımızda var olduğunu gördüğümüz ve düşünsel olarak kavrayıp anladığımız her şey nesnedir. Doğada olan ve günlük hayatın içinde kullanılan sayısız çeşitlilikteki üretim nesneleri fiziki olarak var olan nesnelerdir. Sanatsal bir yapıda kullanılan bu nesnelerin hem işe yararlılık bakımından nitelikleri vardır hem de nitelikleri dışında kavramları vardır.

Bir şeyin tam kavramına ya da nesnel özüne vakıf olmadıkça, kimse mutlak kesinliğin ne olduğunu bilemez; çünkü kesinlik ve nesnel öz aynı şeydir (Spinoza, 2019: s. 49).

Nesnenin fiziksel varlığı gerçek bir şeydir. Nesnenin kavramı ise hem kendi içinde gerçek bir şeydir nesnel özüdür hem de fiziki varlığından tamamen farklı bir şeydir. Nesnenin kavramı özünde gerçek bir şey olduğundan anlaşılır bir şeydir; yani nesne kendi kavramının biçimsel olarak içerdiği her şeyi kendi içinde nesnel olarak içeren başka bir kavramın konusu olacaktır. O nesnenin kavramının kavramı da yine kendi özüne sahip olacaktır, bu özde başka bir kavramın konusu olabilecektir ve bu böyle sonsuzca sürecektir (Spinoza, 2019).

Doğru bir kavram (ki, bizde doğru bir kavram var), nesnesinden ayrı bir şeydir. Mesela daire başka bir şeydir, daire kavramı başka bir şeydir; çünkü daire kavramı, daire gibi çemberi ve merkezi olan bir şey değildir; keza cismin kavramı da cismin kendisi değildir. Nesnesinden farklı bir şey olduğuna göre, kendiliğinden de anlaşılabilir bir şey olacaktır (Spinoza, 2019: s. 45-47).

Felsefede Derida ve Heidegger'den sonra özellikle Avrupa kıtasında sanat ve mimarlık alanına da etki eden yeni bir felsefi akım gelişmektedir. Gittikçe gelişen bu akım hakkında ciddi şekilde konferanslar düzenlenmektedir. Literatürde orijinal adı *Object Oriented Ontology* Türkçesiyle *Nesne Yönelimli Ontoloji* kısaca (NYO) olarak anılmaktadır. NYO, temelde şeylerin özerkliklerini birbirleri arasındaki ilişkide indirgenemezliğini ve insan bilincinden bağımsız olarak nesnelerin kendileri arasında ilişkiye girdiklerini öne sürmektedir. NYO' da nesnelerin iki farklı hali vardır. Birincisinde nesneler geri çekilmiş durumdadır. Bu durumu Heidegger; kullanımda olmayan nesnelerin ilişkiler ağına geri çekilmiş olduklarını açıklar. NYO' da ise bu durumdaki nesneler insan erişimine kapalı kendi arasında ilişki ağına girmişlerdir. İkinci durumdaki nesneler tamamen duysal deneyimlerimiz ile bildiğimiz ve duysal nitelikleri ile tanıdığımız nesnelerdir. Bu ikinci durumda nesneye tamamen nüfuz etmek mümkün değildir. Burada nesneler kendi ilişkiler ağına gösterdikleri biçimlerle algılanmaktadır. NYO' da nesnelerin insandan bağımsız olarak kendi aralarında belirli ilişkiler ağına oldukları kabul edilmesi gerekir. Yani nesneler kendi aralarında devingen ve dinamik bir ilişki halinde insandan bağımsız varoluşlarına sahiptirler. NYO, nesnelerin bağımsız olarak var oluşları düşüncesine karşı her türlü düşünce ile mücadele etmektedir. Nesneler biz onlarla ilgilenmediğimiz sürece varlıklarını koruyarak geri çekilmiş durumundadırlar ki biz onları

algılamasak ta onların varlıklarının ve bir psike durumlarının olmadığı anlamına gelmez. NYO, modern düşüncenin doğa-kültür özne-nesne ikilemelerine indirgemeciliğe ve öznenin düşünen-bilen yönüyle kurduğu hâkimiyete Kant'çı "kurucu özne"nin ayrıcalıklı konumuna karşı çıkmaktadır. Batı felsefesinde Kant'tan beridir nesneler ile sadece özne yoluyla ilişki kurmuş ve nesnelerin kendi aralarındaki ilişkiden bahsetmek bir tabu haline gelmiştir. Bilen bir özne olmadan nesnenin olamayacağı düşüncesine karşı NYO, bilen bir özne olmadan da nesnenin varlığını ve bağımsız bir durumda olduğunu kabul eder. Karşısında özne olmadan da varlığı olan, kendi aralarında etkileşim ve iletişim halinde olan nesneler NYO' da öznenen bağımsız olarak kendi edinimine sahip bir varlık olarak kabul edilirler. Nesne insan ilişkisinde insan nesneye yöneldiğinde nesneyi tam olarak kavraması söz konusu olamaz her nesne kendi içinde içsel bir varlığa sahip olduğu için kendisini göstermez. Bu durumda nesnenin her zaman insan karşısında bağımsız bir durumu olacaktır. NYO, burada nesneleri insan tahakkümünden çıkartarak nesneler için özerk bir alan açmış olur. NYO, nesneleri ön plana çıkarırken insanı arka plana atmaz özneyi de nesneler alanına konumlandırarak öznenin merkezci durumuna son verir. Böylece Descartes'tan buyana baskın olan insan merkezci düşünce son bulmuş olur. Bu post hümanist dünyada nesnelerde insan olmadan var olmalarının yanında kendi aralarında eylem kapasitesine sahip olacaklardır. Örneğin bir sıvının akması, yıldızların ve kara deliklerin oluşması, erozyonun olması, dalgaların kıyıları aşındırması, bir gemi batığının çürüyerek başka bir şeye dönüşmesi insan olmadan da olabilecek şeylerdir. Bütün bunlar insansız nesneler dünyasını ve hatta insansız bir dünyayı düşünmenin olabileceğini göstermektedir (Çilingiroğlu & Albayrak, 2020). NYO'nun sanat alanında kullanılan nesnelerin sanat nesnesi olarak insanla ilişkisinde nesnelerin konumlarının nerde ve ne şekilde olacağı önemli bir sorun olarak karşımıza çıkmaktadır. Burada özne konumunda olan insan merkezci nesnelerin duruş ve konumlarında nesnelerin kendi dünyalarında kendi oluş ve biçimlerinin de içselliklerinin insan kavrayışı olmadan da var olabileceği anlaşılmaktadır. Her nesne zaten kendi olma durumunda insan için duyusal bir aktarım alanı açabilir. İnsan anlayışına bükülmeyen kendi olan nesneler insanın nesneler karşısındaki sorumluluğunu azaltmış gibi görünmektedir.

Şeylerin, doğrudan temastan çekilmeleri ve kendilerini tutmaları, NYO' nun merkezi ilkesidir. Alışıldık itiraz, bu ilkenin bizi bilinmesi imkânsız bir gerçeklik hakkında işe yaramayan negatif/olumsuz ifadelerle baş başa bıraktığından şikâyet eder; lakin bu itiraz, ortada yalnızca iki seçenek olduğunu varsayar: bir yanda hakikate dair net, düz ifadeler, diğer yanda ise muğlak şiirsel jestler. Bense çoğu bilişsel etkinliğin bu iki biçime de sahip olmadığını iddia edeceğim; bunu görmek için sadece estetik, metafor, tasarım gibi alanlara, herkesçe kınanan retorik disiplinine, hatta felsefenin kendisine bakmak bile yeterlidir. On yıl önce kamuoyunun pek az bildiği Nesne Yönelimli Ontoloji, son yıllarda sanat ve beşeri bilimleri etkileyen en kışkırtıcı felsefi teorilerden biri haline geldi. Nesne yönelimli felsefe olarak da bilinen, NYO' nun ortaya çıkışı 1990'ların sonuna tekabül etse de, Nisan 2010'da Atlanta'daki Georgia Teknoloji

Enstitüsü'nde düzenlenen bir konferansla ilgi uyandırmaya başladı. NYO' nun temel ilkelerinden bazıları şunlardır: (1) İnsan olup olmamalarına, doğal ya da kültürel olmalarına, gerçek ya da kurgusal olmalarına kakılmaksızın, tüm nesnelere eşit ilgi gösterilmelidir. (2) Nesneler özellikleriyle özdeş değildir, onlarla gerilimli bir ilişkileri vardır ve tam da bu gerilim, dünyada vuku bulan tüm değişimin müsebbibidir. (3) İki tür nesne vardır: Gerçek nesneler, o anda başka şeyler üzerinde etki gösterip göstermemelerinden bağımsız olarak var olurken, Duyusal nesneler, yalnızca bazı gerçek nesnelerle ilişkili olarak var olur. (4) Gerçek nesneler, birbirleriyle doğrudan değil, ancak dolaylı olarak, bir duyusal nesnenin aracılığıyla ilişkilendirilir. (5) Nesnelerin özellikleri de yine ikiye ayrılır: gerçek özellikler ve duyusal özellikler. (6) Bu iki tür nesne ve iki tür nitelik dört temel permütasyonla sonuçlanır. NYO, bunları zaman ve mekânın yanı sıra öz ve eidos [biçim] olarak bilinen iki yakın kavramın da temeli olarak kabul eder. (7) Son olarak NYO, matematiğe ve doğabilimlerine kıyasla, estetiğin felsefeye daha yakın ilişki içerisinde olduğunu kabul eder (Harman, 2020: s. 28-30).

NYO, düz anlamcılığa karşıdır. Bu durum nesneler ve olaylar içinde geçerlidir. Kinayenin veya dolaylı anlatımın gerçeğe erişmede açık olandan daha etkili olduğunu gösteren çok sayıda örnek vardır. Örneğin yarı çıplak bir bedenin tamamen çıplak olan bedenden erotizm yönüyle daha etkili olduğu kesindir. Aynı şey aşk mektupları içinde geçerlidir açık olarak yazılan şeyler sıkıcı ve anlamsız hale gelecektir. Tehditler bile üstü kapalı ve belirsiz olduğunda açıkça olandan daha etkili olacaktır. Baba filmindeki “Ona reddedemeyeceği bir teklifte bulunacağım” repliği, açıkça tehdit olan başrolü arkadaşına vermezsen en sevdiğin atının kafasını kesip uyurken yatağına koyacağım ifadesinden daha kaygı verici hale gelmektedir. Ya da körfez savaşında Saddam Hüseyin’in kimyasal silah kullanacağı tehdidine, Amerika’nın böyle bir şey olması durumunda derhal karşılık verileceği ve Irak’ın belini doğrultması uzun yıllar alacak, şeklindeki uyarısı acımasız ve insanlık dışı olsa da üstü kapalı tehdit olarak daha acımasız ve korkutucu gelmektedir. Kesin olarak bilmemenin en iyi örneği metafordur. Bir metaforu düzanlama tercüme etmek imkânsızdır. Edebiyat eleştirmeni Cleanth Brooks bir şiirin anlamımın tam olarak belirlenemeyeceğini savunurken, filozof Max Black’de tekil metaforların aynı şekilde tam olarak anlaşılamayacağını savunur (Harman, 2020). Anlaşılyorki NYO’ya göre: her nesne düzanlamcı bakışın dışında anlamlar içerir. Gerçek nesneler veya duyusal nesneler kendi olmaları ile birlikte başka şey olmaları ile de karşı karşıya kalabilmektedirler. Bu karşılaşmada dış koşulların etkisi onların bağımsız olmalarını değiştirerek doğrudan algılanmayı reddetmektedir.

Nesne yönelimli ontolojinin gelişiminin çoğu, Kant-sonrası ontolojinin nasıl olduğuna dair tutarlı bir ağ ile karakterize edilir. Genel olarak felsefe ve özel olarak Kıta felsefesi, nesneleri nesneler olarak tanımlama umudunu terk etmiştir. Bu nesneler konulardan gerçekten çekilmek, ne onlara inanmamamızı ne de onların erişilemezliğini reddetmez. Daha ziyade gerçekçiliğin kendisinin yeni bir takdirini gerektirir. Nesne yönelimli ontolojinin en vurgulu ifadeleri, nesnelerin mutlak özerkliği: “gerçek”, diye yazar Harman, “nesnelerin özerk bireysel

varlıklardan meydana geldiği düşünölmelidir”. Yine de nesnelerin bu temel doğası düzenli olarak karıştırılmaktadır. Harman, yaygın olan eksik ve fazla altını ya da üstünü kazıma stratejileriyle nesneleri baltalamak, onları çoğunlukla malzemeye indirgemek anlamına gelir. Nesnelerin bileşenleri, öyle ki onların gerçek doğası, bazı temel unsurlar olarak kabul edilir. Alt tabaka veya ilkel akış ya da Harman’ın basitçe “monolitik yumru” olarak adlandırdığı, insan hipostatizasyonundan ayrı olarak var olan nesnenin neden Harman’ın kendi monolitik yığını olmadığı açık olmasa da, Harma’nın altını oymakla ilgili sorunu, “yapamama” dır. Harman nesnelerin bileşenlerinden görelî bağımsızlığını hesaba katar. Örneğin bir varlık atomları değıştirdiğinde olduğu gibi, yine de aynı varlık olarak tanınmaya devam eder (Campbell, Dunne, & Ennis, 2019).

Nesnenin gerçekliğini kavramanın canlılığını savunmakla birlikte; birçoğunda Harman’ın nesneler hakkında konuştuğu yerlerde, nesnelerin doğrudan temasının olmadığı ve her türlü ilişkiden çekildiği olumsuz bir dil kullanır. Algılanabilir ve her zaman kavranabilir olması nesnenin kendisinden daha azdır. Nesne doğadan ya da köylü zanaatından gelen değil, notları birleştiren başka hiçbir nesnenin olmadığı hiç bitmeyen özel bir iç gerçeklik yaratır (Parıldar, 2019).

Harman’a göre, insan ya da insan olmayan nesneler arasındaki tüm etkileşimler bir soyutlama, bir basitleştirme ve bir tür dolayım içerir, ancak asla tam bir etkileşim içermez. Nesneler geri çekildikleri için şaşırtmaya devam edebilirler ve ortaya çıktıkları için sürpriz yaparlar (Pierides & Woodman, 2012).

Harman’ın geri çekilmiş nesneleri NYO’ nun temel önermesi, hiçbir nesnenin başka bir şeye indirgenemeyeceği tüm nesnelerin eşit olarak nesneler olduğudur. Bir kuş, bir sirk çadırı, bir algı, bir zümrüt ve bir akıllı telefon birbirinden son derece farklıdır. Neyden yapıldıkları ve ne yapabilecekleri açısından, ancak yine de her birinin indirgenemez bir nesne olduğu tam anlamıyla eşittirler. Bu, ne tüm nesnelerin eşit değere sahip olduğu etik bir tez, ne de eşit güce sahip oldukları pratik bir tez değil, sadece nesneler olarak eşit varlıklara sahip oldukları ontolojik bir tezdır. Harman sadece iki yol olduğunu iddia eder. Nesnelerin gerçekliğin temel yapı taşları olduğunu ve her ikisinin de tutarsız olduğunu inkâr etmek. İlk olarak, köpekler, mumlar ve kar taneleri gibi nesneler zayıflayabilir, onları daha derin, altta yatan bir gerçekliğe indirgeyerek. Sorun şu ki, her şey nihai olarak bir (töz) ise, neden ayrı parçalara ayrıldığı ya da alternatif olarak, neden bir parçasının (insanlar ve diğer hayvanlar) kendisini aldatıcı bir terim olarak deneyimlediği anlaşılmaz hale gelir. Zayıflatıcılar, somut nesnelerin arkasındaki daha derin gerçekliğin aslında parçacıklar, süreçler, olaylar ve akışların bir çeşitliliği olduğunu savunarak bunu savuşturmaya çalışabilirler, ancak bu yardımcı olamaz. Bu çeşitlilik sürekliyse

ve gerçek ayrımlardan yoksunsa, yine de eski güzel Bir'i içerir. Eğer süreksiz ise, o zaman herhangi bir süreç veya parçacık gerçekten komşularına indirgenemeyen bu varlıktır ve kişi NYO' nun ana tezini zaten kabul etmiştir. Son olarak, baltalama, yüksek nesnelerin neden bileşenlerinde bulunmayan özelliklere sahip olduğunu açıklayamaz. Örneğin su, oksijen ve hidrojen'den farklı sıcaklıklarda kaynar ve donar. Harman'ın yazdığı gibi: zayıflamayla ilgili sorun, nesnelerin kendilerini oluşturan parçalardan veya geçmişlerinden göreceli bağımsızlığını açıklayamamasıdır; bu fenomen, daha çok ortaya çıkma olarak bilinir. İkincisi, nesneleri başkaları üzerindeki etkilerine indirgemek suretiyle üstesinden gelinebilir. Harman'ın en sevdiği örnek, Bruno Latour' un, herhangi bir aktörün (yani varlığın) onun tarafından diğer aktörlerin nasıl değiştirildiği, dönüştürüldüğü, tedirgin edildiği veya yaratıldığı, tarafından kapsamlı bir şekilde tanımlandığı tezidir. Bir başka örnek, elma gibi bir nesnenin nihayetinde bir gözlemcinin kırmızılık, tatlılık ve yuvarlaklık izlenimlerinin alışılmış birleşimidir. Böylece aşırıya kaçma, nesneleri başkaları için mevcudiyetlerine veya başkaları üzerindeki etkilerine indirger, yani nesnelerin başkalarıyla ilişkileri olarak anlaşılır. Yine de her şey onun mevcut ilişkileriye, var olan her şey başkalarına verilmişliği içinde tükendiyse, o zaman hiçbir şey değişime izin verecek ilişkisel olmayan bir rezerve sahip değildir. Bu haliyle, üstesinden gelmenin sorunu, nesnelere değiştirdikleri, dönüştürdükleri, bozdukları ya da yarattıklarının ötesinde hiçbir gerçeklik fazlalığına izin vermemesidir. Aynı anda hem nesneleri hem de altlarını alt üst eden bir “duoming” yaklaşımının sorunu yalnızca daha da kötüleştirdiğine dikkat edin. Bunun nedeni, duoming' in nesneleri hem yukarı hem de aşağı ilişkilerine ayırmasıdır, böylece bu ilişkilerin gerçekte neyle ilişkili olduğu anlaşılmaz kalır. Aynı zamanda, artık kesin olarak ontolojik bir örümcek ağına sıkışıp kalmış herhangi bir nesnenin, bırakın bu varlık olarak kalırken yeni ilişkilerle nasıl sonuçlanabileceğinin yanı sıra duyuşal nesne olarak adlandırdığı diğer varlıklarla ilişkiler ve tüm ilişkilerden geri çekilen ve gerçek değişime izin veren halihazırda kullanılmamış rezervi oluşturan bir gerçek nesne, nesneler arasındaki etkileşimin her zaman dolaylı olduğu sonucunu çıkarır. Köpeğimle oynarsam ya da bir binayı keşfedersem, yalnızca arkasında gerçek köpek nesnesi ve inşa nesnesinin geri çekildiği duyuşal tezahürlerle karşılaşırım. Ek olarak, herhangi bir şehvetli nesne, duyuşal nitelikler ile kaplanmış olmalı, ancak bunlara indirgenmemelidir. Örneğin, Thomas Aquinas' ın bir heykeline bakıldığında, bulutların güneşi örtmesi ve daha önce iyiliksever görünen bir şeyin gölgelenmesi gibi, renkleri ustaca değiştirebilir. Bu niteliksel değişikliğe rağmen, hala aynı duyuşal nesne değişmemiştir. Son olarak, herhangi bir gerçek nesnenin gerçek niteliklere sahip olması gerekir. Eğer varlıkların geri çekilmiş gerçekliği, gerçek bir nesnenin varlığının çıplak gerçeği olsaydı, o zaman hiçbir şey bu gerçek nesneyi o nesneden ayırt edemezdi ve ne kadar farklı olduğu anlaşılmaz olurdu. Şehvetli nesneler onlardan ortaya çıkabilir. Bu nedenle, herhangi bir gerçek

nesnenin, ona belirli bir karakter kazandıran gerçek, içsel niteliklere sahip olması gerektiği sonucunu çıkarabiliriz. Harman'ın ontolojisinin temel yapısı bu nedenle dört katlıdır. Gerçek niteliklere sahip gerçek nesneler ve duysal niteliklere sahip duysal nesneler. Buradaki analizimiz için, bu dörtlünün en önemli özelliği, gerçek niteliklere sahip gerçek nesne olarak nesnelerin, bileşenleri ve çevreleriyle olan ilişkisel etkileşimlerinden her zaman-zaten geri çekildikleri ve bunlara indirgenemez olmalarıdır (Kleinherenbrink & Gusman, 2018).

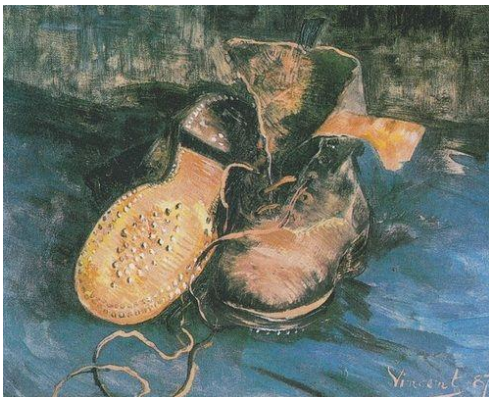
Metaforik Nesne

Çağımızda karşılıklı olarak hem insanın, hem de doğanın birbirlerini yönlendirdiği ortamda çeşitli problemlerin doğması kaçınılmaz olmuştur. Sanatçı yaşadığı toplumdaki bu sorunlarla yüzleşmek zorunda kalmıştır. Sorunlarla ilgili duygu ve düşüncelerini sanatsal ortama taşıırken doğada var olan veya insan tarafından üretilen nesneleri kullanmıştır. Burada kullanılan nesneler temel biçimleri değişmeden sanatçı imgesine uyarak kimlik değişimine maruz kalırlar. Bu süreçte nesneler metafor ifade biçiminde farklı anlam değişimlerine girer ve sanatsal bir yapının içinde anlamsal bir değişim ile yeniden kavram üretirler. Böylece toplumla sanat arasındaki ilişkide bir referans konumuna gelirler ve toplumla sanat arasında bir aktarım sistemi kurmuş olurlar. Sanatın toplumsal problemlerle güçlü iletişimini bize sunan, sanatın toplumda daha etken olması gerektiğini savunan Joseph Beuys bu yöndeki düşünce ve fikirlerini nesnelerin metaforik anlam aktarımı sistemi üzerinden yapmıştır. Kullandığı birçok organik ve inorganik nesneyi bir kurgulamada kendi fikirlerini konuşan nesneler konumuna getirmiştir. Çağın sanatçısı toplumdaki problemleri bu türden nesneleri kullanarak, toplum yararına sanatsal üretimlerde eleştirel fikirler geliştirmiştir.

Beuys; Benim nesnelerim, heykel düşüncesinin ya da genel olarak sanatın dönüştürülmesi için birer uyarıcı olarak görülmelidir. Onlar heykelin ne olabileceğini ve heykel yapma kavramının nasıl herkesin kullandığı görülmez malzemeler kadar yaygınlaştırılabileceği konusunda düşünceleri tahrik etmelidirler (Beyoğlu, 2019: s. 39).

Şekil 4

Vincent van Gogh'un, Ayakkabılar serisinden



(van Gogh, 1886)

“Sanatın gerçekliği hayal gücünün gerçekliğidir” (Winterson, 2018: s. 137). Hayal edileni gerçeğe yaklaştıran metafor olarak kullanılan nesnelerdir.

Ayakkabı aracının boş içinin, karanlık ağızından iş basamaklarının güçlükleri adeta sızıyor. Ayakkabının sert yapılı ağırlığında, üzerinde sert rüzgârların estiği tarlanın uzun, birbirini hatırlatan çizgiler yardımıyla uzun gidişin uysallığı toplanır. Derinin üzerinde nem ve toprağın çukurları var. Tabanlar da, çöken akşamdan dolayı tarla yolunun yalnızlığı karışır. Ayakkabıda toprağın sessiz çılgılığı, olgun başakların sessiz ödülü ve kışı yaşayan tarlanın, nadasa bırakılmış تنها tarlanın açıklanmamış başarısızlığını fısıldar. Bu araç yardımıyla ekmegin güveni, sıkıntıyı atmanın verdiği dile getirilemez sevinci, doğumun verdiği çalkantı ve ölüm tehdidindeki titremenin şikâyetli korkusunu hissederiz. Bu araç toprağa aittir ve köylü kadının dünyasında yurt tutar. Araç bu yurt tutmuş aitiklikten kendi içinde ki dinginliğini yaratır (Heidegger, 2011: s. 27).

Günlük yaşamın içinde etrafımızda kendi alanlarında olan nesneler sanatçının müdahalesi ile şekillerini ve işlevlerini değiştirerek yeni anlam yüklemelerine girebilirler. Geçen zaman içerisinde dönemsel etkilerle farklı zamanlarda farklı düşünce ve kurgularda kullanılsalar da kimliklerini tamamen kaybetmeden seslerle, renklerle, ekleme veya çıkarma gibi müdahalelerle yeniden farklı bir konuma geçebilirler. Sanatsal bir kurguda kullanılan nesneler kendi nitelikleri üzerinden anlam aktarımı konumunda metaforik dönüşüm yoluyla bizimle yeniden iletişim kurarak algılarımızda geçmişinden gelen tanımlarını hatırlatırlar. Bu özelliklerinden dolayı tanımlı olan nesneler herhangi bir olayın açıklayıcısı konumunda veya betimleyici biçimde sanat yapıtını örebilir. Değişen, olan nesne, değişim sürecini sanatçının yönetimi ile bir ayna gibi yaşamın gerçekliğinden veya bir olayın tanıklığından gelen yeni bir kavram yüklenmiş taşıyıcı veya anlam aktarıcısı olarak biçimlenebilir.

Arthur Coleman Danto’ ya göre sanat yapıtı her zaman bir şey hakkındadır. Sanatçı, yapıtın temsil ettiği bir şey hakkında olmasına ilişkin bakış açısını ve durduğu noktayı metaforlar ile ortaya koyar. Bu ortaya koyuşun her zaman tarihsel bir bağlamı vardır ve sanatsal ifadenin içeriği hem yapıtı yapan hem de bakan tarafından yapılacak yorumla oluşur. Danto temsil kuramında sanatın anlamını görünende değil gösterilende önemli olduğunun altını çizer. Örneğin Warhol’ un “ *Brillo Kutusu*”, Harvey’ in Brillo kutusu hakkında değildir; tamamen Amerikan toplumuyla ilintili çok katmanlı olgularla ilgilidir. Duchamp’ ın “*Çeşme*” yapıtı pisuvarlar la ilgili değildir, bir pipo resminin pipolarla ilgili olmak zorunda olmadığı gibi. Yapıt kendi anlamının bir ifadesidir (Alioğlu ve Bayrak, 2019).

Çünkü biz, bir sanat alıcısı olarak bu kültürel ortam içinde soyut simgeleri somut nesnelere dönüştürebilir, onları deşifre edebilir ve yeni öğrenme durumlarına geçebiliriz (Erinç, 2009: s. 50).

Nesneler farklı kültürlerde farklı kodlamalar barındırabilirler. Dini inançlar, kültürel değerler, sosyal ihtiyaçlar bir nesnenin değer niteliklerini belirleyen faktörlerdir. Sosyal

çevrede anlaşılır olan yapısı, sanatsal bir yapıda anlaşılır olmayabilir. Farklı kültürlerde farklı sembolleri temsil ederken mekân ve kullanım alanlarına göre değişim gösterebilirler. Örneğin bir kilisede mum ve ışığı kutsal olan nesne, camide bir halı kutsal bir örtü olabilir. Su tüm toplumlarda temizliğin gereği ve hayat kaynağı olarak kabul edilir. Bazı toplumlarda su gidenlerin arkasından kazadan ve kötülüklerden korunması için döküldüğünde metafor olarak yaşamın devamına duyulan inançtır.

Şekil 5

Luca Giordano, Medicilerin olimpos dağı'nın bulutlarındaki zaferi, Palazzo Medici-Riccardi'de bulunan fresk, 1684-1686



(Giordano, 1684-1686)

Görsel sanatlar da, en büyük eserlerin çoğu yaratıcıları tarafından metaforik olmaları ve bu şekilde yorumlanmaları amaçlanmıştır. Bulutlardaki Medici' nin Zaferinde Olimpos Dağı'nın (Şekil 5), örneğin, Luca Giordano izleyiciyi Medici' nin Floransa ortamındaki başarısı hakkında mecazi olarak düşünün Olimpos Tanrıları açısından açıkçası, bu tür metaforların çeşitli işlevleri vardır. Onlar tesadüfi veya amaçsız değildir, onların bir tek işlevleri olsaydı umutsuzluk olurdu. İlk olarak ve tartışmasız bu metaforların hepsi olmasa da çoğu estetik bir işleve hizmet eder (Veit & Ney, 2021).

Metafor bir ifadenin aktarılması ve yoğunlaştırılması, verilen bir şeyi benzerlik yoluyla anlamak anlamına gelir. Bir metaforun kullanılması bir şeyin olası anlamını öğretebilir. Uygun bir metafor aracılığıyla, bir şeyi olduğundan farklı bir şekilde gösterme olabilir. Bir metafor inşa etmek ve bunu anlamak yaratıcı bir süreç gerektirir. Onları yaratanın doğuştan yeteneği

vardır, bu yüzden onun bir dahi olduğunu söylenebilir. Bu kendiliğinden olamaz öğrenilebilir, ancak benzer bir şeyi farklı bir şekilde görme yeteneği, yani metafora hâkim olmak bu tek başına bir başkası tarafından öğretilemez ve bu dâhinin işaretidir. Aktarım yapmak için iyi metaforlar ve benzerlikler yapmak için iyi bir göz gereklidir. Bir metafor ile yalnızca sınıflandırmayı aşmazsınız yeniyi düzenleyebilir ve sınıflandırmanın göstermediği yeni ilişkiler oluşturarak farklı görmeye de olanak tanırırsınız (Weichert, 2009).

Uzun felsefi tartışmaların sonucunda Graham metaforun şu beş özelliğinden bahseder. Birincisi metafor bir nesnenin ne olduğu ile ilgili bilgi vermeyi amaçlamaz, çünkü bu tür bilgiler nesnenin sadece dış görünüşünü verir. Metaforun bize verdiği kendinde olan şeydir. İkincisi, metaforlar karşılıklı olamaz, iki şeyden biri nesne konumundayken diğeri özne konumundadır. Örneğin, Ernest Hemingway Yaşlı adam ve deniz adlı romanında denizde uzun zaman balık avlayamayan balıkçı Santiago'nun hikayesini anlatır. Yaşlı balıkçının teknesindeki yelkenlerle ilgili şu ifade yer alır “ Yırtıkları un çuvallarıyla yamanmış, direğe sarılı haliyle yelken, kalıcı bir yenilginin bayrağına benziyordu” Bunun yerine Wahington'un barbar ve cahil bir ordu tarafından fethedildiğini anlatan bir roman okuduğumuzu düşünelim. Yazar Beyaz Saray'ın yenilgisini anlatırken bayraktan şöyle bahseder: “ Koli bandıyla yamanmış, sancağa sarılı haliyle, hiç dermanı kalmamış yaşlı bir balıkçı bayrağına benziyordu” her iki metaforun işleyişi de iyi fakat birbirlerine benzemiyor. Üçüncüsü, meteforlar simetrik değil asimetrikler. Servi ağacının rüzgarda dalgalanırken alev benzetilmesinde aynı düzeyde iki nesne yoktur. Nitelik olarak dahi benzerlik yoktur. Servi bir nesne alev ise nitelikler rolünü oynamaktadır. NYO, da gerçek nesne doğrudan erişilemez durumdadır. Şöyle ki: servinin yok olması durumunda bir sonraki nesne olan alev uzamda nesnesizce dolaşan cisimleşmeden sadece niteliklere dair imkansız bir halde kalacaktır. Dördüncüsü, servi ağacı; okunduğunda ve düşünüldüğünde kendi olan nesne olduğu için onu alev niteliklerine getirmek için çaba gösterilmezse metafor vuku bulmaz. Metafor iyi algılandığında başarılı olmuş olur. Beşinci ve son olarak, metafor ayırıcı birleştirici eylemler içerir. Metafordaki nesne ne erişemeyeceğimiz servi ne de bunu fark eden insandır. Gerçek olan nesne okur ve alev niteliklerinden doğan yeni bir gerçekliktir. İnsan ve alev nitelikleri servi ve alevin bileşenleridir (Harman, 2020). Düz anlamcılık karşısında metafor şeylerin aslında sönük, silik görüntülerini değil tam olarak olması varılması gereken yere ulaşır. Metafor gerçeklik ilişkisinde nesnenin bağıntılı olduğu şeylerin dışında yeni bir gerçeklik ortaya çıkarır.

Sanatsal Nesne

Kant için sanatın özerkliği, güzelin estetik yargısında yatar. Nesne ve sanat söz konusu olduğunda, sanatçının o sanat eserini yaratmasında ilk olan şey yargının özerkliğidir, çünkü

önceden varsaymaz veya ona bağlı değildir. İlk sezgi nesnenin faydası veya amacı için değil, aldığımız düşünceli tutumun zevkinde sanat eserine doğru yönelir. Sanat eserinin yaratılması söz konusu olduğunda sanatçı yararlı veya amaçlı bir şey üretirken doğası gereği zorlanır, ancak yaratıcı eylemde dehası sayesinde, özgürce bir eser yaratır. Sanatın kendisi tarafından belirlenmiş herhangi bir kavramla verilmeyen, doğanın verdiği kurallara göre sanat; Kant'ın şu sonuca vardığı gibidir, "İçinde bir şeyin olduğu güzel bir sanat yoktur". Kurallara göre kavranabilen ve takip edilebilen mekanik ve dolayısıyla bir şey akademik olarak doğru, sanatın asli koşulunu oluşturmaz. Bundan Kant, sanat yapısındaki bir şeyin bir amaç olarak düşünülmesi gerektiği sonucuna varır. Aksi takdirde yaratıcı eylem sanatla sonuçlanmaz, sadece bir ürün olur. Ancak şansın bir sonuca varmak için, bir faaliyetin belirli kurallarına sahip olması gerekir. Bununla birlikte, Kant'a göre tomurcuklanan sanatçılar, çoğu zaman belirleyici olan tüm akademik kısıtlamaları ortadan kaldırarak özgünlüklerini gösterirler. Estetik biçim ve teknik kurallar için yine de Kant; dehanın ancak zengin sanat ürünleri için malzemeyi işlenmesi ve biçimi, yargının gücüne karşı koyabilecek bir şekilde kullanabilmek için akademik olarak eğitilmiş bir yeteneği gerektirir (Skees, 2011). Kant yinede asıl sanat eserine ulaşabilmenin yolunun akıl ve onun illede eğitilmiş olanından çıkacağını söyler. Özne ve nesneler ilişkisinde dünyayı anlamaya çalışan konumdaki özne nesnelerin bilinmezlik yönlerini de anlamaya çalışır ve bu düşünme yetisi için eğitilmiş olmak gerekir.

Bir sanat nesnesinin temel sorunu, ürettiği estetik duygu ile döngüsel bir ilişkiye sahipmiş gibi görünmesidir. Estetik duyguyu kışkırtan yapı olarak tanımlanan önemli bir form; estetik duygu, anlamlı biçimin kışkırttığı duygu olarak tanımlanır. Diğer bir sorun da, gösteren biçimin bütün sanat nesnelerinin temel özelliği rolünü yerine getirmek için birleşik ya da yeterli görünmemesidir, çünkü resim ve heykeldeki anlam biçimi belirli biçim ve çekirdek yapıları, edebiyatta olduğu gibi aynı ifade biçiminde değil belirli dolaşık yapıdadır. Ayrıca, estetik duygulara anlamlı bir şekilde bağlanmak, sanat eserlerinin önünde hem takdir edenden hem de sanatçıdan (sözde) estetik duygulara sahip olmayan şeylerin olduğunu hesaba katmaz. Yani tanımlamaya çalışılan teoriler ya da bir sanat nesnesi her zaman tanımlamak çok zordur ve ne de herkes böyle bir teoriden memnundur. Örneğin Morris Weitz sanatın tanımlanamaz kuramını savunur. Böyle bir tanımlama yapmanın sebepleri şu şekildedir: bizim herhangi bir tanımda sanat eseri kavramını kullanmamız ya da saygı duymamız onun için yeterli olmayacaktır ve hangi tanıma ulaşırsak ulaşalım sanat yaratıcılığına zarar verecektir (Rodrigo, 2021). Modern sanat eserleri genellikle açık sanat eserleri olarak tanımlanırlar ve çoğu kişi tarafından farklı şekillerde yorumlanabilirler. Bunun nedenlerinden biride sanatçının bu şekilde istediği içindir. Modern, çağdaş veya güncel diye tanımlanan sanat nesneleri farketmeksizin metaforik anlamlar içerirler çoğunlukla ve kesinlik yoktur. Örneğin duygular uyandıran heykelleri ile tanınan

Martin Puryear'ın heykelleri tanınan bilinen birşeyin bilinmeyen görüntüsüne bürünmüş ve saklanmış gibi hisler uyandırır. Bu heykeller, çok yönlülük ve bir çok duyguyu barındırırlar hem estetik hem form hemde ustalık gerektiren çalışmalardır. Puryear'ın nesneleri tanıdık gelsede bir tür tanımlanamayan gizem taşırlar (Şekil 6).

Şekil 6

Martin Puryear, Big Phrygian, Painted red cedar, 58 × 40 × 76 inches; 147 × 102 × 193 cm, 2014-2015, Matthew Marks Gallery, New York



(Puryear, 2014-2015)

Danto “bir nesneyi sanat eserine dönüştürenin, cisimleşmiş anlam olduğu” tespitini yapar. Bu tespit ontolojik bir sanat tanımı için gerekli ve yeterli bir koşul sağlamasa da, bir nesneyi sanat yapanın görünmez nitelikler olduğunu saptaması açısından önemli bir tespittir. Danto sanat anlayışı açısından tam karşısında durduğu formalist sanat analizinin temel metin olarak gördüğü Immanuel Kant’ın “Yargı Yetisinin Eleştirisi” eserinin belirli bir bölümünde kavramsallaştırılan sanat eseri fikri ile kendisinin fikri arasında bir benzerlik kurar. Danto’ya göre, Kant’ın eserinin sonlarına doğru ortaya attığı ruh kavramı, bir üretim yetisi değil bir yargı yetisi olan beğeni kavramıyla ilişkisizdir. Bilişsel yetilerle de yakından bağlantılı olan ruh kavramı, estetik ve beğeni kavramlarından azade bir sanat kavramının ortaya çıkarılmasında analitik olarak temel önemdedir. Ruh, estetik fikirler öne sürme becerisini bildirir; onlar hakkında ya da onlarla nedensellik bağı içinde olan bir unsur değildir. Başka bir deyişle “soyut olarak idrak edilmeyen, duyular yoluyla ve duyular sayesinde tecrübe edilen” fikirlerdir (Değirmenci, 2017: s. 3).

Sanat nesneleri için genel yargı onların kesinlikle bir şey hakkında oldukları ve muhakkak yorumlamayı talep ettikleridir. En basit biçimde anlaşılacak olan bir sanat nesnesi bile farklı yorumları ve düşünceleri kapsayabilir.

Kitsch Nesne

Kitsch nesne genellikle basit malzemelerden üretilmiş, süs eşyaları, geleneksel eşyalar, hatıra objeleri, taklit edilmiş biblolar, maskeler ve özellikle turistik bölgelerde ticaret amaçlı satılan malların tümüdür. Kitsch basmakalıp-klişe söylemleriyle aynı anlamdadır. Anlaşıyor ki tanımlanması zor olan gerçek nesneler ile karşılaştırılmayan basit bir kategoridedir. Kitsch nesne her yerde binalarda gerçek nesnelerin bir köşesinde veya yapay bir çiçek olarak karşımıza

çıkabilir. Kitsch nesne sözde bir nesne, gerçekten anlamlandırılmayan, uyumsuzluğu ve yan anlamları bol olan, ayrıntı olarak yüceltilmiş doygunluk olarak tanımlanmaktadır. Ayrıca birbirleriyle uyumsuzluğu ve aşırı derecede çoğaltılmış olmasıyla, eklemelenmiş anlamlar kendi iç düzeninde derin bir ilişki içindedir. Aslında kitsch nesneler kültürel kategori ürünleridir (Baudrillard, 2020). Çoğu ticari amaçla üretilen hemen hemen her türlü ticari ürünlerin satıldığı yerlerde bulunabilen, seri üretilmiş, bayağı, ucuz çoğunlukla hatıra ve temsili konulu olan süs amaçlı kullanılan nesneler olarak bilinmektedir.

Tüketim toplumunda kitle kültürü taleplerini karşılayan sanayisel nesneler karşılığını toplumun sosyolojik gerçekliğinde bulur. Toplumun tüm düzeylerindeki kuşaklar kendi gösteriş eşyalarını talep eder. Bundan dolayı bayağılık talep karşısında üretimlerini yapan sanayicilerin edebe aykırı taktiğini suçlamak yararsızdır (Baudrillard, 2020).

Kitsch üretimi endüstriyel olarak gerçekleştirilebilen ve değişim değerine dönüştürülebilen - nadir, kıymetli, benzersiz nesneye yeniden değer kazandırır. Kitsch ile otantik nesne böylelikle sürekli bir yenilenme ve genişleme ilkesine bağlı kalarak tüketim toplumunun dünyasını düzenler. Kitsch zayıf bir ayırt edici değere sahip olmasına rağmen istatistiksel olarak maksimum verimlilik içerisinde çalışır. Burada söz konusu olan güzellik değil; ayırt edicilik ve öne çıkma işlevlerinin geçici olarak yerine getirilmesi isteğinden kaynaklanan ve tüketim kültürünün bilinçli olarak kullanmış olduğu doğal bir dürtüdür. Bu noktada tüm nesneler-sanatsal ya da değil-değer miktarlarına ve kullanım durumlarına göre niteliksel/tecimsel olarak sınıflandırılabilirler. Dolayısıyla kitsch üretim değeriyle tanımlanabilen, türetilmiş ve yoksul içerik değerleriyle tanımlanmış bir tüketim mantığını barındırır. Zayıf değeri kitsch'in sınırsız olarak çoğalmasının nedenlerinden biridir. Sanat hiyerarşisinin en tepesine oturmuş olan biricik değere sahip esere karşın kitsch eser milyonlarca adet yeniden üretilir ve tüketilir. Kitsch güzelliğin ve orijinalliğin estetiğini karşısına kendisini oluşturduğu imite edilmiş simülasyon estetiğini koyar. Janr ve biçimleri taklit ederek yeni gerçeklikler oluşturur; bu gerçeklik durumu Baudrillard'ın sözünü ettiği "simülasyon estetiği" söylemidir. Sahteler gerçeğin yerini almış ve "hiper-gerçekliğe" ulaşılmıştır (Şahin, 2021: s. 1813).

Şekil 7

Horace Vernet, Polonyalı prometheus, 1831



(Vernet, 1831)

Modern sanat içinde kitch' e Charles Baudelaire'nin salon sergileri eleştirisinde rastlarız. Onun anlatımıyla *chic* ve *poncif* sanat ortamına sunulmuş yaratıcılığı olamayan özgünlüğü dışlayan ve sanatsal estetikten yoksun taklit işleri kapsar. El becerisini ve hüneri anlatırken *chic* terimini, dramatik resimde birtakım kalıplaşmış klişe yapılar ve sahneler içinde *poncif* terimini kullanır. Tarihsel resimlerin ünlü ressamı Horece Vernet, Baudelaire için el becerisine sahip bir *chic* ve *poncif* ustasıdır (Şekil 7) (Artun, 2018).

W. Benjamin e göre, çoğunluk için sanat nesnesi olan şey tüketim nesneleri arasındadır. Kitleler sanat nesnesi ile bir bağ kurmak ister ve içlerini ısıtan bir his beklerler. Fakat gerçek sanat nesnesi kitsch nesne gibi bu hissi onlarda fazla uzun süre yaşatmaz. Bunun için kitsch tamamen tüketim ürününden başka bir şey değildir. Anında bağ kurma ve yüzeysel beğeni tüketime dönük olan şeyler kitsch olanın nitelikleridir. Bu yüzden kitsch ve sanat birbirlerine karşıt olan kavramlardır (Artun, 2018). Kitsch olan nesne belli bir biçime sahip olmasına rağmen alımlama yoluyla tanımlanır ve bu değer üzerinden belirlenir. Kitsch duysal olarak hemen kabul edilebilen ve tanımlanabilen nesnelerin ortak özelliğidir. Bu nesneler zihinlerimizde herhangi bir sanatsal ve estetik duygu hissi uyandırmaz. Kitsch nesnelerin toplumun her katmanında beğeni karşılığı vardır.

Theodor W. Adorno endüstrinin şekillendirdiği sanatın eğlence düzeyinde karşılanmasının dışında kalabilmesi için kendi rolünü ve özerkliğini kesin olmasada yapaylıktan ayrılmasıyla elde edeceğini savunur. Endüstri ürünü nesnelerin beğeni ve eğlence yönü ile estetiksiz nesne olmasını toplumda amaçsız bir konumda sunar. Adorno sanat yapıtının görünür somut halinden hoşlanan kimselerin dar kafalı olduklarını söyler. Bu tür bir beğeniye politik yaklaşım, yanlış bilinç ve dolaysız alımlama olarak görür. Adorno'nun sanat yapıtının acı çeken çehresi üzerindeki vurgusu, elbette, kelimenin tam anlamıyla, orada acının sunumu için bir amaç olarak alınmamalıdır. Adorno'nun kendisi sıklıkla böyle bir yorum istiyor gibi görünsede, sadece açıkça reddetmeyi yumuşatır ve biçimsel yaraları ve şüpheli ve kolayca metalaştırılabilir bir hazza karşı direnişleri aracılığıyla sanatın rolü, sanatın ne olduğunun ve olabileceğinin bir tanımı olarak yalnızca yetersiz olmakla kalmaz; aynı zamanda kendiliğindenlik ve oyun üzerine kendi açıklamalarının birçoğunun karmaşıklığından da uzaklaşır ve nihayetinde kendi mantıksal çelişkileriyle kendisini iptal eder. Kesinlikle söylemek gerekirse, sanat yapıtının duyumsal özelliğini karantinaya almak ve aynı zamanda onu kavramsal bir çerçeve içinde detaylandırmak mümkün değildir. Adornonun kendi kategorilerine bakıldığında ise estetik teori bir tezattır. James Harding ve diğer pek çok kişinin işaret ettiği gibi, Adorno'nun özerk sanatın toplumsal işlevine ilişkin tarihselleştirilmiş açıklaması, yine de, siyasal ve kültürel bir güç olarak burjuvazinin yerleşmesi ile çağdaş olan

sanatın özerkliğinin gelişmesinin maddi koşullarını göz ardı eder. Adorno bu gerçeğin açıkça farkındadır, ancak bazı anlarda sanattan, sanki özerkliği her zaman sorgusuz sualsiz kabul edilebilecekmiş gibi söz eder, ki bu açıkça böyle değildir. Böyle bir teori, benzer şekilde, “sanat” ile “sanat değil” arasındaki sınırların, estetik olarak değil, tamamen ideolojik olarak çizildiği anlamına gelir; Harding’ın sözleriyle, yadsımanın, ona yol açan yapısal koşullardan ziyade sonuçlarını dile getirerek, tasarlanmış yapay eserlerin sanat olabilmesi için karşılması gereken değişmez kriterlerin formülasyonuna tehlikeli bir şekilde yaklaşır. En azından, olumsuzlama çeşitlerinin sonuçlarıyla ilgili açıklama, bir eleştirmenin okuyucunun, algılanan sonuçlara tekabül eden şeyleri arayabilmesini sağlar. Tarihsel dehşeti anma, derinlemesine düşünme veya travmatik bir şekilde tepki verme ihtiyacı ya da Adorno’nun, sanat yapıtlarının yapısal ya da teorik düzeyde böyle bir dehşete hayır diyebilecek tek gücü sağladığı yolundaki kendi savına göre karşı çıkar. Ancak yapılacak bir diğer itiraz, Adorno’nun sanata biçtiği rolün, nihayetinde, sanatı savunmaya çalıştığı şeye, yani sanatın kavramsal düşünme için araçsallaştırılmasına geri dönmesidir. Adorno, Estetik Teori’nin huzursuz nokta-kontranokta yapısının fazlasıyla doğruladığı bir durum olan bu gerçeğin açıkça farkındadır. Ve “eğlence”, Adorno’nun estetiğini kötüleyebilse de, tabiri caizse görmezden gelinir. Adorno’ya göre sanat, toplumun geri kalanıysa, aydınlanmış rasyonalitenin ve özerk bir ekonominin duyusallık ya da teleoloji iddialarından bağımsız olarak merkezde yer almasına izin veren dışlamaların sonucuysa, eğlence belki de geri kalanın geri kalanıdır, sanatın kendisini geliştirmek için huzursuzca bir kenara atması gereken şeydir sanat. Adorno’da aynı şeyi söyler: Yapay sanatta biçimlenmeye yabancı bir şeyin barbarca kalıntısı olarak gülünç, onu yansıtmayı ve biçimlendirmeyi başaramaz. Çocukça düzeyde kalırsa ve bunun için alınırsa, kültür endüstrisinin hesaplı eğlencesiyle birleşir. Sanat, kavramıyla, gülünç olanı yüceltme zorunluluğuyla, eğitim ayrıcalığını ve sınıf yapısını varsaydığı gibi, kitsch’i de içerir (Weitzman, 2008).

Nesnelerin Pedagojisi

Nesneler sadece maddi, estetik ya da tarihsel değerleriyle değil, insanlarla olan bağlantıları ve sahip oldukları özellikler nedeniyle güçlü hatırlatıcılardır. Derinden kişisel öneme sahip olabilirler ama aynı zamanda kültürel ve toplumsal hafıza ve bilgi birikimi bilgi depoları olarak da anlaşılabilirler. Bununla ilgili olarak düşündüğümüzde öğrenmenin duysal bileşeni, nesnelerin gücünü fark etmeye başlarız. Nesneleri okumanın dolayısıyla, okuryazarlık eğitimindeki bazı önemli teorileri kısaca özetledikten sonra, iki anahtar soru ortaya çıkar karşımıza. Nesneleri nasıl okuyabiliriz ve okuryazarlık teorilerini ve diğer çerçeveleri nasıl okuyabiliriz? İfade ve katılım, yani anlamın iletildiği, yorumlandığı çoklu yollar inşa edilmiştir.

Kültürel olarak bağlamsallaştırılmış göstergebilimin farkındalığının gerekli bir unsur olduğu anlaşılmaktadır. Metinle eleştirel etkileşimin kültürel olarak ilişki kurulmuş epistemolojilerin farkındalığı ne tür bilgi ve anlayışa değer verildiğinin ve nedenlerinin algılanmasını sağlar. Bu kavramsal çerçeveler, öğrenmeye nesne tabanlı yaklaşımlarda yardımcı olur. Öğretim bize tüm nesnelerin belirli bir zaman ve yerde üretildiğini hatırlatır ve belirli bir nedenden dolayı nesneler, bilgiyi ilettikleri için bir metin türüdür. Okuryazarlık eğitimcileri, öğrencilere birden çok bakış açısını anlamayı ve hedef kitleyi ve amacı dikkate alarak yazılı ve görsel metinlerle etkileşim kurmayı öğretir. Aynı şeyi maddi nesnelerle yapabiliriz nesneler, tartışma için bir uyarıcıdan daha fazlasıdır ya da düşünme becerilerini kolaylaştıran araçlar olarak önemli özelliklere sahip olabilirler. Bilgilendirilmiş bir eleştirel yaklaşım, kanıta dayalı yorumlamayı kolaylaştırır ve anlamlandırmada öğrencilerimize bazı yorumların daha güçlü olduğunu göstermeyi ve disipline özgü bilgilerin anlayışımızı zenginleştirdiğini gösterir. Nesne tabanlı öğrenme, hemen hemen tüm disiplinlerde anlayışı ve bilgi inşasını geliştirme potansiyeline sahiptir ve birincil, ikincil, üçüncül ve yaşam boyu öğrenmeyi sürdürür. Sosyal yapılandırmacı ve okuryazarlık pedagojik teorilerinden yararlanmak, eğitimcilere nesnelerin amaçlı kullanımı için daha zengin çerçeveler sağlayabilir. Her yaştan ve her kültürel çeşitlilikten öğrencilerde düşünme becerilerini ve bilgilerini geliştirmek için eğitici araçlar olabilir (Burritt, 2018). Nesneler eğitim ve öğretimde özellikleri ve tanımları nesnel olduğu için kolay anlaşılır ve kolay hatırlanırlar ayrıca öğrenmenin bütün prensiplerine sahiptirler.

Cansız, durağan nesneleri hareket ettirmek sonuçta özel bir şey değildir. Arabalar ve trenler dediğimiz demir ve plastik tertibatlarla günlük olarak çoğunlukla zaten bunu yapıyoruz. Ama bu monotonluk öngörülebilirlik bu nesneleri hayata geçirmez sadece hareket etmeye zorlanırlar ve benzer şekilde diğer nesneleri nasıl hareketsiz kalmaya mahkum ettiğimize, onları duvara çivilediğimize ya da bir kutuya kilitlediğimize benzer. Kısacası, çevrenin hareketli güçleri tarafından hareket ettirilen kutsal bir manzara olarak premodern dünya, yerini sorunlu evrene bırakmıştır. Jean Baudrillard, “The System of Objects” adlı kitabında bize şunları söylemektedir: “Bugün nesneler ne için kullanıldıklarını açıkça ortaya koyuyor, böylece, işlev nesneleri olarak özgürdürler, yani işlev görmekte özgürdürler ve dolayısıyla seri nesneler söz konusu olduğunda pratikte bundan başka hiçbir şeye sahip değildirler.” Bu anlamda modern özne, mahremiyetin olduğu gündelik bir mekânda yaşar ve yeniden üretilmiş faydacı nesnelerden oluşur. Öz olarak bireysellik hakkı Liberalizmin sonuncusu, bugün paradoksal bir biçimde, kitleselleştirilmiş olanın seçiminin ve satın alınmasının anonimliğinde kendisini gösterir. Marjinal bir sanatsal pratiğin ilk örneği, bize dünyanın sonunun nasıl olduğunu faydacı işlevini yerine getirmiş nesnelerin faydalı ömrü yerini bir potansiyele bırakır. Estetik yaratım sisteminin içinde çalışan sanatçı için nesneler yaratıcı çalışmalarında kullanmak, banal olanın

başkalaşımına, kullanılanın mutasyona uğramasına ve sıradan olandan üretilen sanatsal türetmeye araç olur. Nesne ticari olmayan değerlerin üretildiği emek, sanatçının bireyselliğinin devreye girdiği yer, duygusal ve kültürel teknik ile endüstriyel yeniden üretim sistematığının yaratıcı, manuel ve deneysel uygulamalara yol açtığı sanatsal bir jest aracılığıyla ortaya çıkar. Sanatçı kullandığı nesne ve malzemelerle diyalog kurar. Bu sayede bireyin yaratıcı bir şekilde diyalog kuracak şeylerin kullanıcısı olmaktan çıkar. Marjinal sanatçı özellikle kullandığı nesnelerle bu diyalog için uygundur, bunu anlamak diyalog kurmada sadece yaratıcı dönüşüm için bir metafor olarak değil, aynı zamanda bir deneyim olarak nesne ile özne arasındaki farklılaşma uzamını bozar. Marjinal sanatçı böylece paradigmatik figürünü izole edilmiş şizofrenide bulur ya da normalleştirilmiş ve yetişkin özne için yaşamı neye bağlama eğiliminde olan çocukta bulur. Akademik sanatçı için bile, bu sadece atıl bir maddedir ve çocuksu eğilim cansız olarak kabul edilen nesnelere kişiselleştirilmiş figüratif formlar yaratan anormallik içinde yaşam ve kasıtlılık eşit olarak tezahür eder. Popüler pedagoji ve marjinal sanat popüler eğitimde, şu anda genişleyen bir eğitim geliştirme biçimidir. Geleneksel pedagojik sistemlerin dışında hareket eden topluluk derneklerinin çalışmaları sayesinde bu tür bir eğitim, eğitimin verildiği bir alan olarak anlaşılabilir. Popüler eğitimde bilgi, pratik deneyler ve oluşturulan bir diyalog yoluyla inşa edilir. Agustín Cano'ya göre; "Popüler eğitimde, eğitmen ve öğrenciler arasında yatay olarak araştırmacı kültürel bir politik hareket gibi farklılıklarının ötesinde bir heterojen uygulamalar dizisi kullanabilir. İçerikler, alanlar, metodolojik stratejiler, ortak bir mesleğe sahip amaçlar ve araçlar arasındaki tutarlılık temelinde örgütlenmiş, dönüştürücü, özgürleştirici bir amaç ve popüler sektörler için bu bir seçenektir." Marjinal sanatçının vizyonunun dönüştürücü bir vizyon olduğu açıktır, bu da bizi biz yapan bir vizyondur. Estetik olarak özgün bir şekilde dönüştürmek için anlık, günlük ve sıradan gerçekliğin farklı bir sanatsal okumasını teşvik eden bir pedagoji düşünün, böylece popüler sanat, bir bahçenin kurulmasına, yani sanatın başkalaşımı yoluyla öğretme ve kolektif öğrenme için açık bir alanın kurulmasına izin verecektir. Deneysel bir bahçe fikri bu nedenle bize bir yaşam alanı için bir metafor sağlar. Dünyanın sıradan nesnelerinin olağanüstü, anormal, estetik bir beğeni tarafından üretilen farklılığı ortaya çıkarmak için yeniden yapılandırıldığı sanat yoluyla toplumsal dönüşüm, ekonomik olmayan çekicilik, güç ve değer üretir. Eğitici marjinal sanat, aynı zamanda, gerçekliği dönüştüren hayali bir bilincin veya bilinçli bir hayal gücünün bir referans örneğidir (Leonardo & Camargo, 2017).

Gündelik nesnelerin doğasına atıfta bulunduğu klasik metinlerden birinde nesnelerin mevcut kültürel ve değer sistemimizde değerlerin kimliğine ve özüne bağlı işlevlerinin varlığından bahsedilir. Nesnelerin insancıllaştırma ihtiyaçları için maddi unsurları değerlendirmede ne de olsa, nesnelerle ilgili olarak yeniden yorumlama, yeniden değerlendirme

ve bilinçli eylem deneyimini varsayınız. Böylece, içinde yaşadığımız mekânları işgal eden gündelik nesneler, sahip olduğumuz veya sahip olabileceğimiz en yoğun yaşam deneyimlerimizi geliştirdiğimiz, kendimize, kim olduğumuza, nasıl yaşadığımıza, bir arada var olduğumuza ve dünya ile ilişki kurduğumuza yönelik bakışımızın inşasında önemlidirler. Ayrıca, görünüşte en önemsiz nesneler basitçe, bizi, meskenimizde ve dünyadaki varlığımızda ve ilişkimizi nasıl tanımladıkları konusunda tanımamıza izin veren çok sayıda anlama atıfta bulunurlar. Form etrafında yansıtıcı bir analiz başlatmak için nesnelerin bizimle yoğun estetik etkileşime duyarlı olduğu kendilerini ve anlatıdan sanatsal tepkileri nasıl inşa edebileceğimizi görsel pedagoji, kendimiz ve kendi kimliğimiz hakkında imgelerle düşünmek bu koşullu deneyime de dayanır. Günlük yaşamımızı daha dolaysız bir biçimde kaydedip sınırlayan nesnelerden ve malzemelerden oluşan evrenden evet, ama esasen görsel, görsel öneme sahip yapılandırıcılar, örneğin bizim kendi kendine öğrenme biçimimizi aşikâr bir iddia olarak etkiler ve yönlendirirler. Bizim bir parçamız olan bu nesneler günlük yaşamda özellikle bizi oluşturanlar oldukları için onlar kendi evimizde bulunduklarında bir şekilde olmasada, doğrudan varlığı ile kimliğimizi oluşturan, kendi içimizde bizimle birlikte yaşayanlardır. Uzayı birlikte inşa ettiğimiz bir zamanda onlar bizim ve çevredeki varlığımızın izdüşümleridirler. Etrafımızı saran gündelik nesneler, eleştirmeden kabul edilen miraslar ve sembolik değerlerle yüklüdür ve bunların çoğu, önemli değerlerimiz içinde nesnenin kendisine yönelik varsayılan tarihselliğin özgül değeriyle bağlantılıdır. Üretim söz konusu olduğunda bizi koşullandıran ve sınırlayan yükler ötesinde, benlikte derinleşen bireyselleştirilmiş yeniden okumalar, bizim kişisel alanlarımızda nesnenin varlığıyla oluşturduğu toplumsal iktidar yapıları bu anlamda vurgulayabileceğimiz ilk şeyi ağırlık veya değer işlevi gibidir. Bir nesneye veya belirli nesnelere bir bakıma düşen hikâyenin diğerlerinden daha fazlası ve bu sağlayabileceğimiz tüm sembolik tutuşlardan daha yoğun bir güç tutması ile ilgilidir. Tarihin geçmiş süzgecinden referans alınıp saygı duyulan uzak bakışta mizacımızı ve nesneyle karşılaşmamızı öyle bir şekilde belirler ki, deneyimimiz derinden ona göre koşullanır. O nesneyle ilgili olarak sahip olduğumuz tarihsel bilgi ve hatta ondan belirli nesnelerin yeniden yaratabileceği tarihsellik veya geçmişe remisyon hissi ile geçmişini yenileme ya da görünürde bir kopuş gibi garanti işlevi gördüğü sürece yeni işlerin çekiciliği ve değişim yanılması yaratır. Hareketsiz bir dünyada hareketin görünümü sarsılmaz bir meşruiyet konumundan kendi kurallarını dayatan, yasalarına tabi olan özne tarafından tanınıp tanınmadığı batı kültürü olarak adlandırılan dünya ile egemen ilişkiler sistemini şekillendiren ve sürdüren eğitim modelinin kendisi, neredeyse kutsal değeri sürdürür. Güç, prestij, süreklilik ve meşruiyetin bir referansı olarak tarihin bu gücünü kullanan yapılar ve kurumlar geçmişten getirilen, hatırlanan, veya saygı duyulan nesne, en sevilen bakım ve koruma aracıdır. Hakim güç yapılarının kontrolü modellerin baş döndürücü çoğulculuğunun

mevcut koşullarında bir grup kendi modelleriyle kendini gerçekleştirir, yine de böyle bir topluluk ve insanlık arasındaki bir özdeşleşme olarak yaşanır ve sunulur; yani, güzeli ve onu tanıyan somut topluluğu mutlak bir değer olarak sunar. Kültürel öneme sahip kaplanmış nesneler tarafından dayatılan iktidar sisteminin hedefinin bir kısmı, bir kültürel model ve pratiğin dayatılmasına dayanmaktadır. Güzeli meşru, gerekli, evrensel olarak önermesi o nesneyi sembolik bir imge haline getirir, bu nedenle, iki uzak ya da çok uzak olmayan, ancak sorgulanamayan ve sorgulanmaması gereken iki kalıntı tarafından kutsallaştırılan bir imge olur ve her halükarda, onları yeniden anlamlandıran aynı tarihsel mesafeyle haklı çıkarlar. Nesnelerle sanatsal ilişkiyi gündelik deneyimin yeniden anlamından anlamak, tarihsel ve sembolik anlamların yükünü çarpıtmak ve onları onlardan ve yanlarında hayal edilen kişisel kimliğin anlamlı arayışına geri götürmek durumu tarihsel bir andır (Ramon, 2017).

Geçmişe ait nesneler zaman, yer, dönem gibi kavramlar hakkında bilgileri aktarırlar. Bugün özellikle arkeoloji müzelerinde bulunan geçmişe ait nesneler kendi zaman ve dönemleri hakkında birer yazılı belge niteliğinde bilgiler içerirler. Arkeoloji bilimi tamamen bu nesneler sayesinde bilgiler elde ederler. Müzelerde bulunan geçmişe ait nesneler belki duygusal bir bağ kurmasalarda insanlar için bilgi kaynağıdırlar.

İKİNCİ BÖLÜM

SANAT VE TOPLUM İLİŞKİLERİ

Sanat Sosyolojisinde Toplumsal Olgu ve Olayın Tanımı

Belli bir bölgede ya da bir toplumda gelişen belli zaman aralığında olan birçok kişiyi ilgilendiren oluşum veya değişimlerdir. Örneğin 2020 yılında İzmir’de yaşanan deprem, kurtuluş savaşı, kadınlara karşı işlenen suçlar, göç hareketleri bunlar birer toplumsal olaydır. Tanımlarken deprem genel olarak bütün insanlar için bir olgudur. İzmir depremi doğal bir olayın sonucunda belli bir kitleyi ilgilendirdiği ve etkilediği için toplumsal olaydır. Toplumsal olgu tanımı ise bütün insanlar için geçerli olan savaş, deprem, göç, sömürü, şiddet gibi kavramları kapsar. Herhangi biri bir toplumda gerçekleştiğinde o toplumu çevreleyen bir olaydır. Göç tüm insanlık için bir olgudur ve belli nedenlerden dolayı insanların bir yerden başka bir yere hareket etmelerini tanımlar. Suriye’deki savaş nedeniyle yaşanan toplumsal hareketlilik ve yer değiştirme Suriye toplumu için bir olaydır. Örneğin Sosyoloji için iki kişinin evlenmesi somut olduğu için toplumsal bir olaydır.

İnsanların duyuş, düşünüş, davranış ve yaşayış tarzlarında gerçekleşen birlik ve beraberlik toplumsal olguları doğurur. Daha doğrusu, toplumsal olgular insan topluluklarının ortaklaşa seziş, duyuş, görüş, düşünüş ve davranışlarında beliren anlaşma, kaynaşma ve uygunlaşmadır (Toplamacıoğlu, 1969: s. 20).

Belli grupların ve kitlelerin bir araya gelerek gerçekleştirdikleri eylemsel hareketler ve gösteriler birer toplumsal olaydır. Bunlar topluluk eylemleri olarak da açıklanır. Bu sistemsel olarak düzenlenmiş ve organize edilmiş olduğu için diğerlerinden farklıdır. Bu tür olaylar toplumsal düzeni ilgilendirmesinden dolayı güvenlik yönetimi ve sistemi alanına girer. Bu kolektif eylemler güvenlik kurum ve birimlerinin yetki alanındadır. Bu tür olaylar ideolojik ve ya politik sebeplerle ilişkili olduğu için sosyal içerikli olaylardan bu yönüyle ayrılırlar. Genel olarak bu tür olgu ve olayları oluşum ve sonuçlarına göre sosyoloji inceler.

Sanatın gerçekte ne olduğunu nasıl ortaya çıktığını kendi içindeki sosyal değerini sanat sosyolojisi inceler. İlk sanat sosyologlarından biri olan Jean Marine Guyau sanatın ne tür bir sosyal değeri olduğu ve toplumda hangi görevi yerine getirdiği sanat sosyolojisinin temel sorunu olarak görür. Guyau’ nun; *Sosyolojik Bir Fenomen Olarak Sanat*, isimli kitabında sanatın toplum üzerinde nasıl etki etmesi ve nasıl etki edebileceği konuları ile ilgilenmiştir. Guyau’ nun düşüncesindeki sanat; toplum içinde ve insanlar arasında birlik duygusunu güçlendirerek insanlar arasındaki beraberliği etkin kılmasıdır. Sanat etkisini gösterdiği toplumu

ya geliştirir ya da geriletir. Sanat hayal gücüyle daha iyi bir toplum düşüncesini idealinde geliştirebilir (Danko, 2017).

Guyau'da sanat ve toplum arasında doğrudan nedensel ilişkinin var olduğu hakimdir. Bir dâhiyi temsil ettiğine inanılan sanatçı da halka karşı iyi bir örnek teşkil etmekten sorumludur: dürüst olmalı, tutkularını kontrol altına almalı ve doğru bir ahlaki zihniyete sahip olmalıdır. Guyau görüldüğü üzere sanatın sosyolojik kavramına vurgu yapar ve sanatın sosyal karakteri olduğunu savunur; ona göre sanat toplumun içinden var olmuştur ve topluma karşı etki göstermektedir. Kötülük ve kavganın olmadığı bir toplumun mümkün olduğu inancıyla kendi zamanındaki eserleri, insanlar arasındaki dayanışmayı destekleyip desteklemediğine göre toplum adına yargılar araştırmasında (Danko, 2017: s. 27).

Sanat sosyolojisi 1900'lerde Üniversitelerde yer edinmiş oldukça genç bir bilim dalıdır. Fakat sanat ve toplum arasındaki bütünleşmenin incelenmesi daha eskidir. Sanat sosyolojisini ilgilendiren sorunlar modernizm öncesine kadar uzanır. 19.yy sanat sosyologlarından Fransız Hippolyte Taine ve Jean Marie Guyau sanatın toplum için yerine getirilmesi gereken görevleri dile getirirler. Bu beklentilerin doğurduğu normatiflik biçimiyle sanat sosyologları yıllar sonra dahi savaşımaya devam etmişlerdir. Sanat sosyolojisinin ve sanat eleştirisinin 20.yy dan beri bir araya getirilmesi reddedilse de bir şekilde hep geri dönmüştür. İlk sanat sosyologların 'sanat, sanat içindir' fikrinin bu dönemde söylenmiş olması da ilginçtir (Danko, 2017).

Sanat sosyolojisi düşünürlerinden Alman Theodor W. Adorno sanat eserinin kendisinin önemini vurgular çünkü sanat ve toplum arasındaki ilişkinin bu önem üzerinden geliştiğini savunur (Danko, 2017).

Sanat sosyolojisi düşünürleri farklı eleştirel düşünceler geliştirmiş olsalar da bir sanat eserinin hem estetik yönüyle hem de toplumla ilişkisi açısından olumlu sonuçlarda birleşirler. Toplumsal değer yargılarından bağımsız olarak sosyal bir eleştirinin mümkün olmadığı görülür. Bu bakımdan sanat sosyolojisinin de felsefi temelli olduğu ve nicel sonuçları olmayacağı için var olma nedeni değildir. Sanat sosyolojisinin amacı sanatın belli bir süreçteki sanatsal hareketini toplumsal düzeyde görev edinmesidir. Sanat sosyolojisinde Alphons Silbermann ve Adorno arasında deneysel sanat sosyoloji karşısında diyalektik sanat sosyolojisi teorik olarak tartışma konusu olmuştur. Bu tartışma sanat eserinin sanat sosyolojisi içinde konumu hakkındadır. Her ne şekilde olursa olsun sanatın sosyal ilişkisi her iki görüş içinde sonuç bakımından aynıdır. Bu sonuç toplum için sanatın sosyal verimliliğe katkısı olduğu gerçeğidir.

Sanat, Toplum ve Gerçeklik

Üretim toplumun ihtiyaçları yeme, içme, barınma gibi temelde ekonomik bir düzlemde gerçek toplumun özünü oluşturan ve bir üst yapıdaki örgütler, kurumlar, egemen yapılar sınıf çatışmalarının yanında siyasal yapılar, bireylerin kendi geliştirdikleri düşünsel kuramlar,

kalıplaşmış düşünceler bütün bu etkenler çatışmaların ve gelişmelerin yönünü belirler. Siyasal dinsel, sanatsal gibi türel düşünceler ekonominin gelişmesine dayanır ve birbirlerini ekonomik temelli olarak etkilerler. Bu üretim sisteminin içinde geleneksel değişmez biçimlerini benimseyen onlara değişmez gözüyle bakan onlara kesin bir nitelik kazandırmaya çalışan hep yönetici sınıfıdır. *“Toplumsal yeni bir öz kendini hiçbir zaman doğrudan doğruya açığa vurmaz, ancak dolaylı olarak duyurur, sanatı toplum bilim açısından ele alan her girişim, bu işi baştan savma yapmayacaksa, söz konusu dolaylılığı da hesaba katmak zorundadır”* (Fisher, 2020: s. 174).Yozlaşmış sınıflara başkaldıran ve yeni üretim güçleri hep ezilmiş sınıflardan çıkar. Kapitalist düzende çoğu etkilenmiş aydınlar sanat alanında biçimciliği yaratmışlardır. Bu biçimcilik sanatçının yaratma yöntemleri ile ilgili bir sorun değildir; daha çok yönetici sınıfın etkisinde olan biçimciliğin artık çağın sorununu yansıtmayan daha derin ve genel bir sorundur (Fisher, 2020).

Moran’ a göre, (2018) sanat bir üretimdir, çünkü sanatçının da yaptığı yoktan bir şey yaratmak değil, birtakım hazır malzemeyi alarak bunları işlemek ve bir ürün meydana getirmektir. Sanatçının malzemesi içinde mitoslar, daha önce yazılmış eserler, değerler, formlar ve özellikle ideoloji vardır. İdeoloji ile gerçeklik arasındaki ilişki bu kuramın temel direğini oluşturur. Sanatın ideolojik tutumunda toplumsal bir güç saklıdır. Bu tutum sanatın tüm alanlarında geçerlidir.

Sanat, yüz yıllardır sık sık başvurulmuş ayna benzetmesi örneği ile açıklanan yansıtma; günümüze kadar gelen bir kuramdır. Platon devlet adlı yapıtında, Edebiyat, Sözel ve Görsel sanatlar ve sanatçıları için dünyayı bir ayna gibi yansıttıklarını söyler. Bütün bu sanatçıların, eleştiricilerin ve düşünürlerin paylaştıkları anlayış sanatın en önemli özelliğinin doğayı, insanı, hayatı, kısaca gerçekliği yansıtmak olduğudur. Gerçeklik nedir? Bu sorulara verilen cevaplar farklıdır. Yansıtılan gerçeklik kavramı yazarlar ve düşünürler için farklı anlamlar taşımıştır. Genellikle gerçekliği yansıtma deyince üç görüşle karşılaşılır. Birincisi sanatın görüngü dünyasını olduğu gibi yansıttığı düşüncedir. Platon’ cu düşüncede bu kuram sanatçının şu gördüğümüz dünyayı, buradaki nesneleri, insanları elinden geldiğince onlara sadık kalarak onları ve asıl gerçek olan onların idealler dünyasını yansıtmayı gerektiğine inanır. İkincisi geneli ya da özü yansıttığını söyler. Gereksiz ayrıntılardan kurtularak genel kavranacak olanı anlatır. Gerçek hayatı olduğu gibi anlatmak değil, olanı değil olabilir olan evrensel unsurları anlatır. Aristoteles’e dayanan üçüncü yorumda sanatın ideal olanı yani güzeli yansıtmayı olmalıdır. Nesnelerin özünü vermek, bu dünyadakilerin kusurlarını silmek ve onları olduğu gibi değil, olmaları gerektiği gibi güzelleştirerek yansıtmak olmalıdır (Moran, 2018).

Dünyayla ilgili gerçeklikten bahsedilirken doğanın gerçekliğini, görünen gerçeklik mi yoksa idealleştirilmiş gerçeklik mi olduğu günümüze kadar tartışılmaktadır. Gerçekliğin duyularla algılanan mı, fiziki dünyayı veya hayat pratiklerini olduğu herkesçe farklı anlaşılabilir. Bizim anlayacağımız gerçeklik doğayı nesnel taklit değil duyuşsal açıdan pratikleştirmektir. Hayatın pratikliğinden gelen sadece estetik özerklik değil eylem özerkliği de olmalıdır.

Bürger' in "Avangard Kuramı" özetinde: Tarihsel avangard hareketleri özerk sanatın asli belirlenimlerini olumsuzlamıştır: sanatın hayat pratiğinden ayrılması, bireysel üretim, üretimden ayrı olarak bireysel alımlama, Avangard, özerk sanatın ortadan kaldırılması amacını taşır: Burada kastedilen, sanatın hayat pratiğine yeniden dahil edilmesidir (Bürger, 2017: s. 105).

Duchamp 1913' te seri üretim nesnelerini imzalayıp sanat sergilerine gönderdiğinde, bireysel üretim kategorisini olumsuzlamıştır. Eserin bireyselliğini, varlığını o tekil sanatçıya borçlu olduğunu belgeleme amacı taşıyan imza, her türlü bireysel yaratıcılık iddialarını alaya almak üzere, rastgele seçilen bir seri üretim nesnesi üzerine atılır. Duchamp' ın provokasyonu, imzanın eserin niteliğinden daha önemli sayıldığı sanat piyasasının maskesini düşürmekle kalmaz, burjuva toplumunda sanatın, bireyi sanat eserinin üreticisi kabul eden ilkesini de radikal bir şekilde sorgular (Bürger, 2017).

Gerçeklik temsili sürekli bir sorun olarak karşımızda durur. Ancak yine de sanatsal biçim sorununun tamamını sadece taklit eylemine indirgemek hata olur. Sanat gerçekliği yani toplumsal, dini veya kişisel olanı taklit ettiği zaman, taklidin sonucundaki cisimleşmeler gerçeklikle kıyaslandığında geriler, uzaklaşır ve azalır. Bu nedenle gerçeklik için söyleyebileceğimiz tek şey onun her zaman değiştiğidir. Paul Klee "sanat görülür olanı yeniden üretmez, ama görülür yapar" demiştir. Gerçeklik hiçbir zaman ilk bakışta görüldüğü gibi olmamıştır, sanat gerçekliğe göndermeler yaparak gerçekliği yorumlamıştır (Alioğlu & Bayrak, 2019).

Sanat ve sosyal katılım arasındaki bağlantı hakkındaki tartışma, yeni bir fenomen olmaktan uzaktır. Altmışların neo-avangardları yerleşik sanat sektöründeki statüko hakkında zaten eleştirel olsalar da, 1970'lerin sanatı belirgin bir aktivizm ile karakterize edilmiştir. Bununla birlikte, seksenlerin ikinci yarısından itibaren kapitalizmin küresel zaferi, tam bir tersine dönüşe neden olmuştur. Postmodern şüphe, tüm sanatsal uzlaşımları o kadar katı bir şekilde ortadan kaldırmıştır ki, sanatçının yanıt verebileceği hiçbir şey kalmamıştır. Gerçek sanat özerk olmak zorunda kalmıştır. Yine de, doksanlardan itibaren sanatta toplumsal angajmana yenilenen ilgi, sanatta toplumsal dönüş olarak adlandırılan şey üzerine teorik düşüncelere ivme kazandırmıştır. Sanat sektörünü alternatif politika hedefleriyle sömürgeleştirme açısından bir bağlılık stratejisi izlemenin maliyetleri önemli olsa da, politika

bağlılığı kavramı, sanatın toplumsal rolünün kasıtlı olarak bağlı olduğu altta yatan gündemleri incelemenin yeni yollarına yer açmış veya istemeden barındırmıştır. Gerçekten de, sanatın toplumsal rolü konusundaki tartışmayı ileriye taşımak için, sadece sanatın dönüştürücü potansiyeline ilişkin inançlara dayalı teorik yansımalara değil, aynı zamanda genel olarak kültürel bir politikadan ilham alan faydacı seçimlere de bakmak önemlidir. Sanat araçları, sanat örgütleri içindeki konumlarından, bu gündemlere tabi olurken, alana dayatılan alternatif politika gündemleriyle özdeşleşebildikleri için hayati ama çelişkili bir role çağrılmaktadır. Çeşitli görüşlere göre bu sorunun özünün, sanatın özerkliği üzerine daha teorik bir argümandan kaynaklandığını gerçekten ortaya koymuştur. Immanuel Kant'ın Yargı Eleştirisi' nin mirasında, on sekizinci yüzyıldan itibaren batı estetiği, sanatın özerk olması gerektiği fikrini besler. Sanat tamamen özverili olmak zorundaydı ve estetikten başka bir işlevi örneğin siyasi çıkarlar veya dini davalar yerine getiremezdi. Bu fikir, örneğin, daha önce anlatıldığı gibi, seksenlerde sanat için sanat argümanına da ilham vermiştir. Kant'ın varisleri tarafından doğru anlaşılmadığı endişesine rağmen o öncelikle estetik bir yargının özerkliğine atıfta bulunmuştur ve günümüz sanat dünyası söyleminde özerk sanat kavramı önemli ölçüde rayından çıkmıştır. Bazı katılımcılara göre, her sanatçı her zaman bir toplumun parçası olduğu için bu fikir yanlış bir çelişkiye bile dayanabilir. Bir sanatçı, sizin benim gibi fırına giden, gazete okuyan bir insandır. Bütün kültürel alan, sanatçıları, kendi başına en kapalı sanatçı bile toplumun bir parçasıdır ve her eser yaptığınız sanatın onunla bir ilişkisi vardır ve bu ilişki şu şekilde de olabilir: Ondan yüz çeviriyorum, kendi göbek deliğime ya da ayak başparmağıma bakıyorum çünkü bütün dünya benden çalınabilir. Laermans' ın daha önce işaret ettiği gibi, sanatsal özerkliğin ahlakileştirici yaklaşımı, özünde her zaman hem özerkliği hem de heteronomiyi içeren sanatın yapımı ve dağıtımı konusundaki söyleme tek taraflı bir bükülme vermiştir. Pratikte, iki kavramın yapay olarak yan yana getirilmesi çok az kullanışlıdır. İnsanlar sanatın ya özerk olduğu ya da olmadığı görüşündedir. Hayır, her zaman ikisi birdendir. Etkileşimli özerklik terimi ilginç bir terimdir çünkü ikili bir terimdir. Hiçbir şey özerk değildir, ancak bazı şeyleri yapmak için özerklik yanılmasına ihtiyacınız vardır. İyi sanatçılar, iddia ettikleri özerkliğin aslında sahte olduğunu anlarlar. Bu özerklik için savaşırlar, sonuçta özerklik olmadığını bilirler, ancak sanatsal sürecinizde ilerleme kaydedebilmek için belirli bir sürece izin vermeniz gerekir. Sanat, toplumun tamamının içinde olduğu birkaç şeyden biridir, ancak toplumun sadece bir kısmı bundan zevk alır. Aslında bakılırsa bunlardan çok var, sosyal güvenlik bu şekilde çalışıyor, spor tesisleri için sübvansiyonlar var. Bu bir sosyal sözleşmedir, toplum böyle işler. Sanat bunlardan biridir ve değildir (Dewinter, Rutten, & Bradt, 2020). Sanatın toplumla olan ilişkisi sanatçının toplumun bir bireyi olmasından zorunlu olan bir bağ içermesini doğurur. Ayrılmaz ve de sorgulanamaz bu bağ sanatın anlaşılır olmasını toplumun katmanlarında

sınıflandırır. Bu tabakalar arası ilişkiyi toplumdaki ekonomi, bölge, eğitim gibi birçok sosyal özellik belirler. Bu özellikler arasındaki geçişlerde sanatın kabul edilir ve anlaşılır dereceleri sıralanır. En üst ve en alt olmak üzere bölünmelerde dahi sanat ilgili olmayı sürdürür.

Sanat, zor duygu ve düşüncelerin dışsallaştırılmasına izin vermenin veya mümkün kılmanın bir aracı olarak sunulur sıkıntıların içeriden serbest bırakılmasına vücuttan dışarı çıkmasına, deriden geçmesine izin verir. Sanat duygusal bir emniyet valfi, bilinçdışı düşünceler, inançlar, duygular için bir çıkış veya duygusallık için bir kanal olarak tanımlanır. İlgili bir dizi metaforla, zahmetli deneyimlere, çok içeride veya çok aşağıda oldukları ya da gizli ya da perdeli oldukları için kolayca erişilemez. Burada sanat sadece zor duyguların dışarı çıkmasına izin vermez; daha ziyade, sanat duygu ve düşüncelerin karmakarışıklığında daha anlamlı bir şeye aktif olarak ulaşmak ve bazen engelleri aşmak veya ortadan kaldırmak için devreye girer. Sanat, duyguları ortaya çıkarmak veya ulaşılması zor duygulara erişmek için kullanılır. Sanat, başka türlü ulaşılamayan duygusal derinliklere ulaşmak için anılır. Sanat, zahmetli iç materyali dışarı taşımak için geleneksel iletişime hayati bir alternatif sunar. Sanatın özellikle bilişsel, psikolojik veya güvenlik nedenleriyle kendilerini kelimelerle ifade etmekte zorluk çeken insanlar için yararlı ve üretken olduğu söylenir. Bu yüzden, sanat ve oyun, çocukların dile getiremedikleri duyguları serbest bırakmalarına yardımcı olur diye anlatılmaktadır. Özellikle görsel ve somut sanatlar, genellikle dil veya özellikle konuşma, ifade görevi için uygun olmadığında çağrılır. Örneğin, dans terapisi hakkında yazan Gorham, “konuşmanın veya diyalogun, bireyin daha derin ve daha uyumlu bir benlik duygusu hissetme girişimlerini yenebileceği durumlar vardır” diye iddia eder. Ann Fudge Schormans , araştırma geleneklerini sıkıntıya sokan bir analizde araştırma katılımcılarının mücadelelerine işaret etmek yerine, geleneksel araştırmalar ısrarı nedeniyle zihinsel engelli olarak etiketlenen insanlarla yaptığı araştırmasında sanat bilgisi yaklaşımlara güvenir. Yazılı ve sözlü sözler hem sınırlayıcı hem de dışlayıcı olabilir. Bazı deneyimler, örneğin travmalar kendilerini kolay sözlü ifadeye uygun görmezler. Pamela Grassau’ya göre, sosyal hizmet araştırmalarında görsel imgelerin kullanılması gerektirmektedir çünkü bazı deneyimler kelimelerin altındadır. Lefevre, müzik kullanımının kelimeleri aşan duyguları aktardığını öne sürer. Bu literatürün çoğu bireye odaklanırken, bazıları sosyal gruplarla ilgilenir. Burada, bir kişinin içindeki dağınık sorunlu şeylerin kolektif yaşamda bir yankısı vardır. Aramızdaki sosyal ilişkiler karmakarışık, sıkıntılı ve ifade gerektirir ve yine sanat kısmen hayatidir, çünkü olağan iletişim biçimleri bazılarında vardır. Diğer durumlarda, olağan iletişim biçimleri, konu hakkında konuşmanın bastırılması nedeniyle değil, fenomenin kendisinin çok zor olması nedeniyle yetersizdir. Izumi Sakamoto ve meslektaşları, Kanada’ya yeni gelenlerin Kanada deneyimi sergilemeleri şartında çok karmaşık dinamikleri araştırırlar. Kanada deneyiminin etkileşimsel gösterenleri genellikle

soyuttur; potansiyel işverenler çok ince jestleri ve ifadeleri Kanadalı ve Kanadalı değil olarak kaydederler. Dil tipik olarak bu ince jestleri ve ifadeleri yakalamakta başarısız olurken, dramatik teknikler bunu yapabilir. Bir yazar, sanat yapıtlarının toplumun tortulaşmış öğelerine erişebildiğini öne sürebilir. Çökeltiler güçlü bir metafordur ve toplumun temel olan ve hemen altımızda, ancak derinlere ve kalıcı bir şekilde gömülü olan özelliklerini çağırıştırır. Bu nedenle sanat, sosyal hizmet literatüründe yaygın olarak, zor duygulara ve sosyal ilişkilere alma ve çıkma aracı olarak temsil edilir. Yine de, toplumsal bedenin kapsayıcısının ötesine geçerek dışarı çıkmaya ihtiyaç duyan yalnızca sorunlu malzeme değildir; aynı zamanda iyi bir iç malzemedir. Örneğin, güçlü yönler dayalı uygulama ile ilgili olarak sanat üzerine bir makale, “yaratıcı sürece katılımın her zaman belirgin olmayan içsel güçlerden yararlanabileceğini ve iyi gizlenmiş esneklikleri ortaya çıkarabileceğini” öne sürüyor. Yaratma süreci, her insanın içindeki şifa potansiyelini açığa çıkarır. Grup düzeyinde, sanatın kolektif olarak elde edilen hedefleri ortaya çıkardığı söylenir (Sinding, Warren , & Paton, 2014). Anlaşıyor ki sanat hem toplumun hemde bireylerinin açıklanamayan ve hemde söylenilemeyen duyguların dili olduğunda kendisini var ediyor. Bu var etme ihtiyacında sanatı aracı olarak değil direk üretmesi gereken bir dil olarak kullanıyor. Bunun anlamı sanatın zaten kendisini temsil ettiği şeyin kökeninde toplumun gerçeklerinin olduğudur. Nedensiz olmayan sanatın gerçekğinde çoğunlukla toplumun herhangi bir sorununu içerdiği görülür.

Zihnimizin Etrafımızı ve Nesneleri Algılama Biçimleri

Etrafımızdaki nesneleri canlı, cansız ve doğal, yapay olarak sınıflandırabiliriz. Yaşadığımız dünyada yani etrafımızda kullandığımız insan tarafından üretilmiş eşyalar objeler ve doğal olarak var olan şeyler bunların hepsi hayatımızın içinde bizimle olan gerçek nesnelerdir. Doğal olan nesneler yaratılmış ve gerçek oldukları için onlara şüpheyile bakmayız. Doğadaki nesneler insan tarafından şekil ve biçim olarak değiştirilseler bile özleri itibarı ile onların ne olduğunu biliriz. Örneğin bir taşı hangi şekle sokarsanız sokun onun taş olarak algılanan kavramının varlığını değiştiremezsiniz. Bizim için onların var olmalarına karşı kesinlik hissimiz aklımızın sunduğu gerçek olma bilgisi hiçbir zaman onlar hakkındaki yargılarımızı değiştirmez. Kavramının ve maddesinin dışında insan yapımı olan her türlü nesne görüntüde değişime açıktır. Onları bireyler arasında farklılaştıran etken ve sebepler olabilir. Onların kesinlikleri maddesel yönleridir. Bu durumda zaten geçicidir. Kalıcı olan yanları ise zihnimizdeki şekilleri ve kavramlarıdır. İnsanlar gündelik yaşam tecrübeleri ile etrafındaki maddesel olan nesneler hakkında bilgi sahibi olurlar.

Spinoza, etrafımızı ve doğamızı algılamayı şu şekilde sınıflandırmıştır;

I. yetkinleştirmek istediğimiz doğamızı tam anlamıyla bilmek ve bunun yanı sıra şeylerin doğasını da gerektiği kadarıyla bilmek.

II. bu bilgiye dayanarak şeylerin farklılıkları, benzerlikleri ve zıtlıklarıyla ilgili doğru çıkarımlar yapmak.

III. böylece şeylerin ne ölçüde değişime uğrayabileceği ya da uğramayacağını doğru şekilde anlamak.

IV. Bunun sonucunda şeylerin doğasını insanın doğası ve gücüyle kıyaslamak.

Bunlar gerçekleştirildiğinde, insanın erişebileceği en yetkin konumun ne olduğu da kolayca anlaşılacaktır (Spinoza, 2019: s. 39).

Buna göre şeylerin algılanmasında o şeyin özü bilinmedikçe bilinemeyeceğine göre bilimsel olarak kulaktan dolma bilgileri kullanamayız. Kesinlik nesnel özün kendisinden başka bir şey değildir. Biçimsel özün bilincine varmamızı sağlayacak yol kesinliğin kendisidir (Spinoza, 2019). Yani nesnelerin özlerinde ne olduklarını bilmemiz için onları algılamamızda bizi bilgiye ulaştıran ve zihnimizde onlara ait bilgileri kullanarak bir sonuca ulaşmamız gereklidir.

Görme her zaman sözcüklerden önce gelmiştir. Çevremizi ve dünyayı görerek algılar ve yerimizi görerek buluruz. Dünyamızı anlatırken sözcükleri kullanırız fakat sözcükler çevrelenmiş olduğumuz dünyayı hiçbir zaman değiştirmez. Güneşin batmasını her akşam görürüz ne yazık ki bu gördüklerimizin kelimelerle anlatılması çok farklıdır. Sözel ve görsellik arasındaki ilişki her zaman gördüklerimiz ve bildiklerimiz şeklinde sürecektir. Ressam Magritte; gördüklerimizle sözcükler arasındaki fark nesnelerin düşüncelerimizden etkilendiğini, örneğin cehennem ateşinin etkisinin düşüncelerimiz ile ilgisi orta çağ insanından bu günün insanı arasında farklı şekilde algılandığı kuşkusuzdur. Onlardaki cehennem kavramı ateşin yanıklardan verdiği acıdan olduğu kadar ateşin her şeyi yutan ve kül eden gerçeğinden de doğmuştur. Görme eylemi zihnimizde sözcüklerden daha önce ve daha hızlı algılanır. Görme eylemi gözün retinasını ilgilendiren küçük bir anı algılaması olarak tanımlanabilir. Bakmak bir seçme edini mi ile ilgili ve tercih edilebilir bir eylem olduğu için yalnızca baktığımız nesneleri görürüz. Gördüğümüz her nesneye dokunamasak bile o nesne bizim alanımız içine getirilmiş olur. İnsanın bir nesneye dokunması o nesne ile bir ilişki içinde olması demektir. Karanlık bir mekânda dolaşırken dokunduğumuz nesneler bize durağan dokunma hissinin sınırlı bir görme biçimine dönüşmesini sağlar. Etrafımızdaki nesneleri aramızdaki ilişki ile anlamlandırırız. Görme eylemi etrafımızı sürekli canlı biçimde bir çember içinde tutar ve bulunduğumuz durumu her şeyi ile gösterir bize. İnsanlar arasında diğer insanların gözleri bizim gözlerimizle karşılaşınca görünenler dünyasının bir parçası olduğumuza iyice inandırır bizi. Karşı tepeyi gördüğümüze göre o tepeden görüldüğümüzü de kabul ederiz iki yanlı olan görme konuşmanın iki yanlılığından daha etkilidir (Berger, 2020).

Bir imge yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünümüdür. İmge ilkez ortaya çıktığı yerden ve zamandan birkaç dakika ya da birkaç yüzyıl için kopmuş ve saklanmış bir görünüm ya da görünümler düzenidir. Her imgede bir görme biçimi yatar. İmgeler başlangıçta orada bulunmayan şeyleri gözde canlandırmak amacıyla yapılmıştır.

Zamanla imgenin canlandırdığı şeyden daha kalıcı olduğu anlaşılmıştır. Böyle olunca imge bir nesnenin ya da kişinin bir zamanlar nasıl görüldüğünü de anlatır (Berger, 2020: s. 10).

Nesnelerin nitelikleri ile ilgili bilgileri veren şey algıdır. Algılanan nesnesel şeyler düşünme süreçlerinde kullanılabilir. Tersinden bakılırsa algısal olan nesneler olmazsa aklın düşünebileceği şeylerde olmaz. Popüler felsefe ise düşünceyle algının farklı şeyler olduğundan bahseder. Fakat duyuların verilerini yadsımazlar. Duyumcu düşünürler duyusal olarak bellekte olmayan bir şeyin akılda da yer almayacağını kanıtlamışlardır. Yine de geleneksel düşünce görüşüne göre akıl yürütmede duyulardan elde edilen verilerin belirgin olmadığı ve bu yüzden duyulardan elde edilen verileri açıklamak için akıl yürütmek gerektiğini ileri sürmüşlerdir. Günümüzde dahi görsel algılama ve düşünme arasında sınırlılıklar devam etmektedir (Genç & Sipahioğlu, 1990). Özellikle yirminci yüzyıldan sonra gelişen ve büyük değişim geçiren görsel sanatlar yeni düşünceler üرمىştir. Farklı bilgileri ve duyuları içeren nesnelerin sanatsal alanda kullanılması görsel algılamayı ve akıl yürütmeyi aynı alanda buluşturmuş heykeli ve resmi sadece teknik beceri gerektiren mekanik sanatlar sınıfından çıkarmıştır. Sanat hem beceri, hem akıl, hemde duygunun bir arada olduğu birbirlerine bağlantılı ve her birinin olmadığıda eksikliğin olacağı bir alandır. Bu her türlü kavrayışta kendisini gösterir ki en üstün düşünceyi veya hiçliği de içermiş olabilir.

Kalbin tutkusunun ve elin gücünün bir arada olmadığı hiçbir sanat mümkün değildir. İkisinin en yoğun olduğu birleşimde çıkar ortaya, en yüksek sanat. Burada en önemli ikinci unsur ise sanat nesnesinin malzemesi ve onun maddesel görüntüsüdür. Bir demir, bir taş, kil ve ya bir nesne ve onun doğal yapısı önem kazanır. Malzemenin özelliğı veya nesnenin öznel içeriğini gözardı etmeniz mümkün değildir (Ruskin, 2016).

Algının içsel karşılığı bir dışsal imgeye uygulanmaz da kendi başına durursa, bu içsel karşılığın neye benzediğı sorusu daha bir aciliyet kazanır. Özellikle de düşünme, nesneler ve olaylarla, sadece bir şekilde zihinde var oldukları sürece ilgilenebilir. Nesneler ve olaylar doğrudan algılama sırasında görülebilir, hatta kimi zaman da işlenebilirler. Aksi takdirde, onlar hakkında hatırlanan ve bilinen şeyler tarafından dolaylı olarak temsil edilirler. Neden belleğe ihtiyacımız olduğunu açıklarken, Aristoteles, “bir sunum olmaksızın zihinsel etkinliğin mümkün olmadığı”na işaret etmiştir. Fakat Aristoteles çok geçmeden, filozofları ve psikologları öteden beri uğraştıran güçlkle burun buruna gelmiştir. Düşünme ister istemez, genelliklerle ilgilenir (Arnheim, 2012: s. 118).

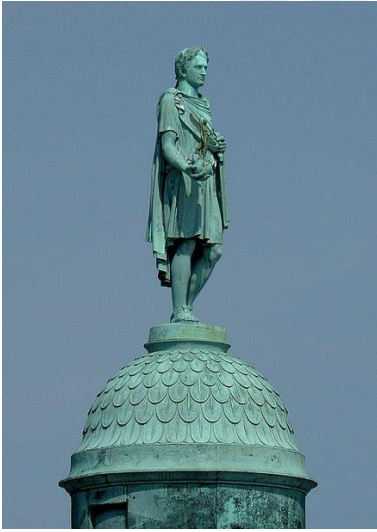
Görsel deneyimlerden ilk akla gelen fikirler daha önce verili olan bilgilerden oluşur örneğın, bir pencereden, bir buluttan yada bir masadan algıladığım tikel fikirlerdir ve daha sonra bu fikirler genele yayılır yani görselin ilk anımı kendi fikirlerimiz tanımlarken zaman sonra genel olanla ilişki kurar (Arnheim, 2012).

Nesnelerin ilk görüntülerinin nasıl algılandığını tespit ederken bütünü görme ve kavrama alışkanlığı zamanla temel sınırlarına indirgememize neden olur. Nesneleri algılamamızı kolaylaştıran görme usullerinden biri yalınlaştırmadır. Bir nesnenin ilk algılanan şekli onun kener çizgilerinin oluşturmuş olduğu şekildir. Biçimlerin kenar çizgilerinin aslında o nesnede olmadığını biliriz ancak bize basitçe o görüntüyü verdiği için yinede çizgileri kullanırız. Gerçekte nesneyi bütünüyle algıladığımızı fark etmeyiz ve ayrıntılarını kaçıırız. Dikey ve yatay nesneler ağaçlar, sütunlar gibi birçok nesne gözümüzde sembolleşmiş ve yönlendirilmiş halde duran işaretler olarak algılarız (Lowry, 1972).

Bir heykeltıraş kamusal bir alana yapacağı heykeli yorumlarken konunun ya da heykelin diğer insanlar tarafından nasıl algılanması gerektiğini planlar. Bunu yaparken geçmişten veya daha öncesinden olaylardan, kişilerden, konulardan örnekleri dikkate alır. İfade edeceği şeyi daha güçlü şekilde anlatmak için referans metaforlar kullanır.

Şekil 8

Napolyon, Sezar olarak , Auguste Dumont tarafından 1863'te yapılmış heykel, Chaudet heykelinin kopyası, Paris, Fransa



(Dumont, 1863)

Örneğin Napolyon'un heykelini yapan heykeltıraş Mapolyon'un sadece imparator olduğunu antik kostümler içinde göstermemiştir (Şekil 8). Heykeltıraş izleyicinin ilgisini Sezar ya da Augustus gibi Roma imparatorlarının davranışlarına benzer şekilde sunmak istemiştir. Nopolyon'un heykeli otorite, güç, heybet, politik duruş metaforudur ve bunu vurgulamak için heykeltıraş figürü oldukça fazla işlemiştir. Aslında *a*'nın *b* olarak gösterilme çabası her zaman için metaforiktir. Trajedinin ilham perisi olan Bayan Siddons, böcek olarak Gregor Samsa, Flora olarak Saskia, çoban kızı olarak Marie Antoinetti sanki *b*'nin özellikleriyle *a*'nın görülmesini isteyen *a*'nın *b* olmadığı imasını göstermeden bir miktar metaforik yapıyı içerir. Adı geçen örneklerde ilham perisi ve bir çoban modeli olarak kullanılan Napolyon diğer

karakterler arasında ilgiç bir ayrım çizebilir. Bu modeller birer betimleme durumu içinde neyin modelleri iseler ona hizmet ederler ve modelin kimliği hizmet ettiği ismin kimliği tarafından etkisiz kılınır. Bir model örneğin Montparnasse’de Kiki veya Renoir’in evinde Gabrielle gibi, model olarak belli bir kimlik edinir. Aslında model saydamdır ve tema olarak değilde model olarak kullanıldıklarında örneğin; plajlarda çıplakların değil çıplaklığın yerine geçerler. Saskia bazen bir model olur bazende Rembrandt onu bir şapkayla resmettiğinde yaz mevsimi için bir tema yada ölü şeklinde resmettiğinde de yine bir temadır. Metaforik şekil değiştirmenin yapısında asıl öznenin kimliğinin korunması ve öyle algılanmasıdır. Burada olan dönüşüm değil daha çok şekil değiştirmedir. Bu şekilde aslında Napolyon bir Roma imparatoruna dönüşmez onlardan birinin istenilen özelliklerini taşır; bu Gregor Samsa’nın bir bilimkurgu kahramanı olmasında nedenidir; aslında metaforik değildir bir biçimde metamorfoza uğramıştır (Danto, 2019). Çevremizi algılamamızda bizi yönlendiren bazı metaforik yapıların istenildiği gibi kullanıldığı örneklerde görülmektedir. Her insan çevresinde olan eşyaların objelerin ya da diğer bütün nesnelerin ne işe yaradığını bilir. Bu bilme yetisi hem tecrübelerden hem de akıl yolu ile edinmiş olduğu bilgilerden gelir. Doğadaki canlıları anlayabilir onlar hakkında bilgileri öğrenir ve onları tanır. Cansız doğa hakkında, dağlar taşlar toprak gibi elementleri de yaşamı içinde tanır ve öğrenir. Böylece insan etrafında olan gerek doğal gerekse yapay nesne ve şeylerin biçimlerini ve anlamlarını bilir yaşamında nerde ne şekilde kullanacağını iyi veya kötü kategorisinde sınıflandırarak akıl duygu ve hisleriyle algılar.

Tüketim Toplumunda Nesne

Günümüz toplumlarında üretimin çokluğuna göre tüketim eşyaları ve nesneleri tüketim oranına aynı şekilde katkı sağlarlar. Üretim karşısında gerekli olan tüketim hızı yine orantısal olarak birbirlerini desteklerler. Ayrıca iletişim araçları ve reklamlar toplumun bireylerini ihtiyaçları dışında tüketim ürünlerini birer statü belirleyici konumunda kullanmak için teşvik eder. Evler, arabalar, mobilyalar, elbiseler vb. gibi ürünler ihtiyaç dışında yüceltilmiş gösteri nesneleri olarak kullanılır. Tüketimi yöneten düşünce gündelik yaşam hakkında yönlendirmeler yapabilir. Bu alanda bolluğun artması aynı zamanda gelişen ve çoğaltan endüstrinin zararlarını da arttırır.

Konservelerin, giysilerin, besin maddelerinin ve hazır giyim eşyalarının aşırı fazlalığıyla büyük mağazalar, bolluğun ilk görünümü ve düzenli yeri gibi. Ama tıka basa dolu, şıkır, şıkır vitrinleri (en bol mal olan ışık olmasa meta gerçekte ne ise o olurdu), şarküteri tablalarıyla sahneledikleri tüm yiyecek ve giyecek şenliğiyle caddeler insanın ağzını sulandıran bir büyü sunar. Birikmede ürünlerin toplamından daha fazla bir şey vardır: artıkdeğerin apaçık ortadalığı, kıtlığın büyü ve kesin yadsınması, bolluk ülkesine anaç ve şatafatlı kendini beğenmişliği. Pazarlarımız, ticari arterlerimiz, süper prisunic’lerimiz şaşılacak derecede verimli, yeniden bulunmuş doğa taklidi yapar. Aslında bunlar süt ve bal yerine neon dalgalarının ketçap ve plastik üzerine aktığı cennet

vadilerimizdir, fakat bunun ne önemi var! Bütün bunlardan sadece yeterince değil, fazlasıyla ve herkes için fazla, fazla bulunduğu umudu tüm gücüyle oradadır (Baudrillard, 2020: s. 17).

Baudrillard, tüketim toplumunda anlamlandırılan ve tüketilen şeyin fantezilerimiz olduğunu söyler. Ekonomik sebeplerden dolayı doğal çevrenin tahrip edilmesi havanın ve suyun kirlenmesi toplumda psikolojik açığa yol açar. Büyüme isteğinin zararlarını saymakla bitiremeyiz. Kitlesele üretimin teknik ve kültürel etkilerinin neden olduğu zararları hesaplamak olası değildir. Yeniden üretimin aynı zamanda kendisini de tükettiği döngüsel bir noktadır burası. Kısacası yaşam için gerekli olmayan sahte ihtiyaçların hızlanan değişimi tüm bunların sonuçları sorunlar toplamı olarak karşımıza çıkabilir diye devam eder.

Yaşadığımız kentlerde hepimiz her gün yüzlerce reklam imgesi görürüz. Karşımıza bu denli sık çıkan başka hiçbir imge yoktur. Tarihte hiçbir toplum böylesine kalabalık bir imge yığını, böylesine yoğun bir mesaj yağmuru görmemiştir. İnsan bu mesajları aklında tutabilir ya da unutabilir; ama gene de okumadan görmeden edemez. Bir an için de olsa bu mesajlar belleğimizi imgeleme, anımsama ya da beklentiler yoluyla uyarırlar. Reklam imgesi anlıktır. Onu bir sayfayı çevirirken, bir köşeyi dönerken, yanımızdan hızla geçerken görüveririz. Tecimsel reklamların bitmesini beklerken televizyon ekranında çarpar gözümüze. Hiç durmadan yenilenip durmaları, zamana uydurulmaları bakımından da anlıktır reklam imgeleri. Oysa hiçbir zaman o andan söz edilmez reklamlarda. Çoğu zaman geçmişten, her zaman her zamanda gelecekte söz edilir. Bu imgelerin bize seslenip durmasına öylesine alışmışızdır ki üzerimizde yaptıkları etkinin tümüne pek dikkat etmeyiz. Belli bir imge ya da mesaj içimizden birinin dikkatini bugünlük çekebilir çünkü o kişi o özel şeye ilgi duymaktadır. Oysa hepimiz reklam imgelerinin tümünü bir iklim özelliği gibi doğal kabul ederiz. Örneğin bu imgelerin içinde yaşadığımız ana bağlı olmaları, buna karşılık gelecekte söz etmeleri üzerimizde, çok çalıştığımız bu yüzden de dikkat etmediğimiz bir etki yaratır. Çoğunlukla yürürken, yolculuk ederken, bir sayfayı çevirirken imgenin önünden geçen bizizdir aslında. Televizyon ekranında durum biraz değişiktir; o zaman bile imgeyi görmemek bizim elimizdedir-reklama bakmayız, sesi kısarız ya da mutfığa kahve pişirmeye gideriz. Bütün bunlara karşın reklam imgeleri uzak bir istasyona doğru koşan hızlı trenler gibi durmaksızın önümüzden geçiyormuş izlenimi bırakır. Biz dururuz, onlar hareket eder-gazete atılınca, televizyon programı bitinceye ya da reklam afişinin üstüne yenisi yapıştırılınca dek böylece sürer gider bu (Berger, 2020: s. 129-130).

Reklam nesneleri insanlar üzerinde bir yanılsama yaratır ve insanları değişime zorlarlar, sembolik nesneler hazırlanmış kurmaca içinde gerçeklikten uzak çağrışımlarla zevk eksikliğini tamamlarlar.

Sanatta Toplumcu Hareketler, Dada Başkaldırı ve Manipülasyon

Dada sanatçıları içinde manipüle sloganların bol olduğu çeşitli bağımsız düşünce yapısını aklın yeniden inşası gibi burjuva sanatının sonu ve bilinen sanatın sonu yaşasın makine sanatı deyimleri ile kendilerini göstermişlerdir. Birinci Dünya Savaşı'nın Avrupa ülkelerinde sosyal hayattaki yıkıcı etkisi bu ülkelerdeki birçok sanatçı üzerinde bunalıma neden olmuştur. Açığa çıkan sosyal alandaki boşluğu ve tutarsızlığı geçmiş kültür ve sanat değerleri ile

karşılaştıran sanatçılar sanatın değerlerinin anlamsızlaştığı dönemde savaşın yıkıcı etkisine karşı yeni, alaycı bir ruh geliştirmişlerdir. Bu devrimsel nitelikteki sanatsal görüş ve eylemler sanatın birçok alanındaki sanatçılar tarafından desteklenmiştir. 1916 yılında İsviçre'nin Zürih kentinde şair ve düşünür Hugo Ball'ın açtığı Cabaret Voltaire, savaş zamanı ve sonrası için şiir okuma, konferans, performans, konser, sergi ve her türlü sanatsal etkinliğinin yapıldığı dayanışma ve eğlence yeri haline geldi. 1916-1920 yılları arasında Dada sanatçıları yaptıkları eylem ve çalışmalarla Dada'nın bir protesto, yıkıcı bir eylem olduğunu göstermişlerdir. Dada manifestosunu yazan Tristan Tzara'ya göre, Dada mantığın yerle bir edildiği geleceğin yıkımıdır. Dada, özgürlüktür, toplumun ve yaşamın kendisidir.

Dada tarafsız İsviçre'nin Zürih şehrinde dünyadaki bölünmenin anlamsız olduğuna inanan ve bu duruma karşı çıkan uluslararası birliktelik için bir araya gelen sanatçıların oluşturduğu bir harekettir. Amerikalı yazar Ernest Hemingway'in Dünyada bugüne dek yaşanmış en büyük kıyım yapılan en kötü ve ölümcül savaş olarak nitelendirdiği Birinci Dünya Savaşı burjuva yapısının bir devamı olarak gören Dadacıların sanata bakışları karşı duruşu içermektedir. Din, Onur, Ahlak, Sanat gibi bir zamanlar karşılığı olan kavramların Tzara' ya göre, artık içi boşalmış anlamsızlaşmış karşılığı olmayan kurallar olarak görülmekteydi. Marcel Janco' da aynı durumu, *“Kendi kültürümüze olan güvenimizi yitirmiştik”* şeklinde açıklamaktadır. Dada bu tür tepkilerin ortaya çıktığı özgürleşmenin simgeleştiği sanat alanındaki temsili olarak gerçekleşmiştir. Dadanın en büyük özelliklerinden biri bugüne dek yaşanan sanat hareketlerindeki kuralların aksine kuralsızlığın bir kural olarak görülmesidir. Amaç Dada' nın o güne dek çıkmış önceki sanat akımlarından farklı kaygılar taşıdığını ortaya koyabilmektir. Dada sanatçıları sosyal ve kültürel anlamda sorgulamaksızın kabul gören değerlere karşı çıkmak, kurulu düzeni yıkarak doğaçlama üretilen çalışmaların getirdiği özgür yöntem ve teknikler ile Dada ruhunu yansıtmak için çalışmışlardır (Antmen, 2019).

Dada Almanya'da daha politik bir tavra dönüşmüştür. Almanya'da bireyin yaşam hakikatine ilişkin istekler, mülkiyetin tamamen yok edilmesi, bütün insanların Dada inancına bağlı olması, gibi yaşamın yeniden şekillenmesi için çeşitli talepleri olmuştur. Dada' nın Amerika tarafında Marchel Duchamp bir sergiye imzalanmış şekilde gönderdiği hazır yapım bir ürün olan pisuari 20.yy'ın çok tartışılacak sanat nesnesi olarak sunmuştur. Çeşme isimli bu çalışma o zaman bir sanat yapıtı olarak değerlendirilmemiş ve sergiye alınmamıştır. Fakat kendisinden sonraki gelen sanat fikirlerine ve eylemlerine büyük etkide bulunmuştur. Hem geçmişteki sanat yapıtlarını görme biçiminde hem de gelecekteki fikirlerde sanatın dünyayla ilişkisinde ciddi bir değişime neden olmuştur.

20. yüzyıl başında sanat artık doğadan, nesneden ve onların temsil ettiği gerçekliklerden özgürleşmişti. Sanat, bütün önceki patronlarından, tanrılarından, prenslerden ve burjuvaziden kurtulmuştu. Lojikten ve etikten, bilimden ve dinden, doğruluk ve iyilikten özerkleşmişti. Bununla birlikte, sanat her ne kadar nesnellikten arınsa da, sanat nesnesi durduğu yerde duruyordu. Avangardın sanat karşıtlığı ise, gene sanatın içinden gelen bir tepki gibi yorumlanıyor, sanata içkin olan diyalektiğin bir tezahürü olarak görülüyordu. Bütün müdahaleler, sanatın kavramlaştırılmasına, bilgisine ilişkin epistemolojik müdahalelerdi; sanatın fenomenolojisine, hermeneutiğine ilişkin müdahalelerdi. Ontolojik darbeler değil. İşte Dada bu süreci nihayetine erdirdi. Sanat nesnesini imha ederek onun yerine eylemi geçirdi. Sanatın ne olduğunu değil, varlığını hedef aldı. Kant'ın tanımladığı anlamda, evrensel, rasyonel müspet bir kategori olarak sanatı reddetti. Peki neydi Dada? Picabia'nın tanımladığı gibi, "hiç, hiç, hiç" mi? Yoksa Hausman ve Baader'in söylediği gibi, "Bir sanat ? Bir felsefe ? Bir siyaset ? Bir yangın sigortası ? Ya da devlet dini ?.. Yoksa hiçbir şey mi ? Yani her şey ? Paul Derme, "Dada son birkaç yüzyıl boyunca üzerimizde biriken kalın pislik tabakasını sıyrır" diyordu. Tarihten sanat temizlenmişti (Artun & Artun, 2018: s. 21-22).

Dada öncesi sanatın sanat nesnesi üzerindeki hâkimiyetini bitirirken kullandığı nesne özerkleşen sanatın kendisi olmuştur. Metafizik alanda var edilen yeni hakikat değil sanatın kendisinin gerçekliğine dayanan bir yıkım sonrası anın meydana gelmesidir. Dadanın nesneleri yüzeysel anlamlardan çok metafizik alanda sezilenmiştir ve toplumun karşısında geçmişte dayatılmış estetik anlayıştan kurtulmanın özgürlüğünü vaat etmiştir. Nietzsche sanatı ve felsefeyi bir olarak görür ve sanatçıyı da filozof yerine koyar. Sanatçı filozofların geleceği politik bir alanda kullanacağı gerçek politika olarak görür. Politik varlık olarak sanatın gücü toplum adına yapılabilecek olanların Dadanın düşünce yapısında kendisini göstermiştir. Ortaya çıkan şey aslında sanatın özerkliğinin toplumun kendi özerkliğinde sakladığı ile birleşerek var olmasına neden olmasıdır. Dada kendisinden önceki her türlü toplumsal düşünce yapısına, kurumsal sistemlere ve her türlü sanatsal görüşe sahip destekleyicileri dâhil tüm akılsal ifadelerle başkaldırıdır. Dada sanatı bir nesneden alımlama biçimine karşı dururken sanatı eylem olarak kullanmıştır. Onun sanat nesnesinin maddi olmayışından ziyade eylemlerinin metafizik alanda var olan toplumun hakikat yönünden temelde sorunlar ile ilgili bağıntılarında var olur. Dada, salt nesneden ayrılan sanat için yeni estetik alanlar bularak eylemleri ile sanatı yeni olaylar üstüne kurgulamıştır.

Devrim süreçleri sanatsal sınırların zorlanmasıyla başlar; sonra bu zorlama, yaşamın merkezine daha yakın sınırlara dek uzanır ve nihayet bu sürecin sonunda toplumun tümü dönüşür: Romantizm akımını ve Fransız Devrimi'ni ya da 1905'le 1915 arası yıllardaki Rus avangardını ve Aleksandr Rodçenko'nun "Sanatı yaşama sok" sloganını düşünün. Doğrusunu söylemek gerekirse Modern çağı, 1915'te Dada'nın I. Dünya Savaşı'na şiddetli bir tepki olarak çıkışıyla başladı. İlk olarak, savaşta tarafsız kalmış İsviçre'de gerçekleşti. Hakim fikir, sanatçıların artık vatan severlik adına milyonlarca gencin ölümünden ve sivil halkların mahvolmasından sorumlu tuttıkları Avrupa'nın egemen sınıflarının keyfine göre sanat yapmaya niyetli olmamasıydı. Dada sanatçıları, sanatın müşterisi olan sınıflara karşı saygısız bir sanat üretmek ve yapıtları bu iktidardakilere

şan-şeref ve aydınlanma sağlayan Büyük Sanatçı fikriyle alay etmek dışında yapılan her şeyin güçsüzlük olduğu kanısındaydı (Danto, 2018: s. 44-45).

Dada hareketi bir yıkım manifestosuyla hareket ederken dünyada birçok yeni değişim ve gelişmeye de sebep olmuştur. Sanat alanında fotomontaj, kolaj, hazır nesne gibi yeni tekniklerle biçimler yaratabilme olanağının keşfedilmesi Dadanın yeniliklerinden en önemlileridir.

Fluxus ve Muhalafet

Fluxus'ın en önemli sanatçısı George Maciunas 1944 yılında Kızıl Ordu tarafından tutuklanmaktan korkarak Litvanya'dan Almanya'ya göçmen olarak gelmiştir. George Maciunas ailesi ile birlikte 1948 de Amerika'ya göç etmiştir. Amerika'da New York Üniversitesinde göç sanatı üzerine çalışmalar yapmıştır. Fluxus, 1950'lerde oluşmuş Neo Dadaizm hareketinin devamında gelişen bir sanat hareketi olarak Dada'dan kalma tavırla belli bir arkadaş topluluğunun oluşturduğu soğuk savaş döneminde toplum üzerinde yeni denemeleri barındırmaktadır.

Sanatı “burjuva hastalıklarından” kurtarmak! Ölü sanattan arınmak! Sanatta devrimci bir akım başlatmak!.. Litvanya asıllı Amerikalı Sanatçı George Maciunas'ın (1931-78) yazdığı “Fluxus Manifestosu”nda, 1960'lı yılların en radikal sanat hareketlerinden biri olan Fluxus'ın amaçları böyle sıralanıyordu. Manifestodaki ateşli söylemden de anlaşılacağı gibi, Fluxus, özünde, 1960'lı yılların toplumsal muhalefet biçimlerinden beslenen, dönemin kültürel muhalefet dalgasına eklemlenen bir oluşumdur. Geleneksel anlamda bir akım olarak nitelendirilememesine karşın ‘akış’ anlamına gelen adı gibi, pek çok kaynağa göre Almanya'dan çıkıp birçok Avrupa kentine ve New York'a akan Fluxus, ortak bir üslup olmaktan çok, o akışa kapılan sanatçıların taşıdığı ortak bir tavidir. Bu anlamda ve genel avangard yapısı itibarıyla Dada'yla birçok benzerlik taşıyan Fluxus'ı Avrupa sanatında Courbet, Monet ve Cezanne'dan sonra Modern Sanat'ı katı bir biçimciliğe sürükleyen hatanın düzeltildiği, dünyanın sanat olarak tanımlanamayacak kadar dar-görüşlü ifadedden kurtarıldığı an” olarak tanımlayan Fluxus sanatçısı Louwrien Wijers, yeni çağın azizlerinin Fluxus sanatçıları olduğunu iddia etmiştir (Antmen, 2019: s. 203).

Fluxus sanatçılarının azizlere benzetilmesinin nedeni azizler gibi topluma yönelik bir etkiye sahip olduğunun düşünülmesindendir. Aslında Dada ile büyük benzerlikleri olan Fluxus Dada'nın devamı gibidir de. Fluxus sanatçılarının hazır nesne fikrinin John Cage, tarafından hazır ses olarak ve yine hazır nesneyi hazır eylem olarak kullanmalarından Dada benzerliği anlaşılmaktadır.

Fluxus önceleri “aksiyon müziğinden” doğmuş, daha sonraları da yayınlar, kitaplar, sanatçı kitapları ve performanslar gerçekleştirmiştir. Fakat Fluxus'ın temelinde sanatsal nesnelerin üretimi, sergilenmesi ve satışından ziyade; sanat nedir, hangi malzemeden yapılır ve kentte ve toplumda sanatın ve sanatçının rolünün ne olması gerekir gibi konuları sorgulaması görülmektedir. Bu açıdan Fluxus'ın üretilen sanat işleri ve nesnelerden ziyade, tarihinin ve anlamının akışkanlığını anlamak, iletişim ve sosyal yaratıcılık üzerindeki ısrarını incelemek gerekmektedir. Bu nitelikler Fluxus'ın hala,

sadece biçimsel değişimlere odaklanan geleneksel tanımı ile “sanat akımlarının” aksine, sanat dünyasında tartışılabilir olmasını sağlamaktadır (Friedman, 1998, Aktaran, Arapoğlu, 2015: s. 41).

Modern sanatın kalıplaşan biçimciliğine karşı Fluxus ve burjuva sanatına karşı Dada tavrı olarak örtüşürler. Farklı sanatsal ifade biçimlerinin de Dada gibi Fluxus’ ta da etkinliklerle bir araya gelmeleri benzer yanlarındandır. Farklı disiplinlerden şairler, edebiyatçılar, müzisyenler heykeltıraşlar ve ressamların bir arada olduğu yapısı, Fluxus’ ın en önemli özelliklerindendir.

Tüketim Nesnelerinin Toplumdaki Sanatsal Kodu Pop Art

Pop Art’ın en önemli ve dikkat çekici yanı gündelik tüketim obje ve nesnelerini kullanmasıdır. Pop sanatçıları yüksek kültürle daha alt kültür arasındaki tüketme biçimlerini aynı zemine indirmiştir. Bu iki tabaka arasındaki farkı yok etmek için çabalamışlardır.

Pop sadece uygarlaşmış dünyanın kaçınılmazlığını değil, aynı zamanda tümüyle bu dünyayla bütünleşmek istemiştir. Pop geçmiş kültür ve sanatın önemli kıldığı değerlerin yıkıldığı ideolojik bir düşünce içermektedir. Poptaki çılgın ihtiras aşkınlık kültürünün görkemini ortadan kaldırma ihtirasıdır. Nesnelerden oluşan malzemesi ile tüketim toplumunu kendi söylencesinde kendisini eleştiren gerek varlığında gerekse de pratiğinde bu saydamsız gerçekliğin suç ortağı olan bir çağdaş sanat olabilir (Baudrillard, 2020).

Amerikan sanatı olarak adlandırılan Pop Art aslında popüler olan sanat anlamında değildir. Pop Art denilmesi popüler olan nesnelerin ve toplumun tüketim dünyasını temel aldığı içindir. Pop tüketim toplumunun nesnelerinin gerçekliğidir. Nesneler dünyasını keşfeden Pop kendisini de bu dünya içinde bulmuştur. Pop tükettiği imzalı sanat nesnesi statüsünü keşfeden ilk olma özelliğine sahiptir. Pop elde ettiği ticari başarısı ile markalanmış nesnelerin tüketim ortamında kendisiyle uzlaşır. Aslında burada kendisini yok etmesi gerekirken kendi sanat sürecini yeniden kurmuştur.

1960’ların başlarında, New York Soyut Dışavurumculuk’ tan sonra bir grup sanatçının dışavurumculuğun soyut çalışmalarına karşı gelişen bir tepki akımı mı yoksa toplum içinde herkesin retoriğini bildiği tanıdığı nesneleri kullanan dönemin popüler olan ve bu kavramı da kendisinde neden var ettiği tam olarak bilinmeyen sanat akımı Pop Art’ın net bir açıklaması yoktur. Dönemin sanatçılarından Warhol, kendisi gibi reklam ürünlerini kullanan Lichtenstein’ in Catskill’ deki bir tatil yerinin reklamını yeniden ürettiği tualini görünce başkalarının da kendisinin yaptığı gibi şeyler yaptığını için çok şaşırılmıştır. Bu farklı sanatçıların aynı içerikleri olan farklı tür sanat ürünleri üreten er ya da geç yaşamın tümünü dönüştürecek kültürel çalkantının tezahürüydü. Karp buna “Bu yirminci yüzyılın bir sarsıntısıdır” diyordu.

Lichtenstein amacının bir resimli roman karesini sanat ortamına sokarak yüksek sanatla düşük sanat arasındaki ayrımı aşmaktı diyordu. Bu söylemde devrimci bir yaklaşım Nietzsche'nin "değerlerin yeniden değerlendirilmesi" dediği kavramdan bir şeyler vardır. Pop sanat eserleri ve sanatçıları bir sınırı aşarak sanatla ve kendisiyle ilgili bir manifestoda bulunduklarını göstermişlerdir (Danto, 2018).

Pop farklı zihinsel algılama düzeylerinin bir oyunu, güdülenmesi olarak tanımlanabilir: nesneleri bir mekan analitiğine göre değil, ama tüm bir kültürün, entelektüel ve teknik donanımından hareketle yüzyıllar boyunca geliştirdiği algı tarzlarına göre görsel olarak kırmayı amaçlayan bir tür zihinsel kübizm olarak: nesnel gerçeklik, imge-yansıma, resimlenmiş figürasyon, teknik figürasyon (fotoğraf), soyut şemalaştırma, söylemsel önerme vb. öte yandan fonetik alfabenin kullanılması ve sanayisel teknikler, bölme, ikileme, soyutlama, tekrar şemalarını dayatmıştır (etnologlar, ilkelerin birbirine tam olarak benzeyen birçok kitabı keşfettiklerinde hayretten donakaldıklarını nakleder: bu, onların dünya görüşlerini altüst eder). Bu değişik tarzlarda bir adlandırma ve yeniden tanıma retoriğinin binlerce figürü görülebilir. Pop da işin içine burada karışır: pop bu değişik düzeyler ya da tarzlar arasındaki farklar üstünde ve bu farklılıkların algılanması üstünde çalışır (Baudrillard, 2020: s. 150).

Pop ta gerçeklik düzeni yok, anlamlandırma düzeyleri vardır. Gerçek mekân da yoktur. Tek mekân yapıtın mekânıdır. Pop "Cool" bir sanattır. Ne tamamen estetik ne de tamamen duygusaldır. Entelektüel refleksleri, Epinal imgeleri ya da özellikle kod açımı ve şifre çözücü vb, sözü edilen şeyleri işin içine sokan tüketimle ilgili nesneleri gösteren bir kitap olarak görülebilir (Baudrillard, 2020).

Temelde Baudrillard' a göre, pop figüratif sanat olarak görülebilir. Tüketim toplumunun kullandığı nesnelerin naif öyküsü diye de adlandırılabilir. Pop yapıtları genel geçer bir mizah anlayışı içerir. Yapıtın kendisi mi yoksa yapıtın nesnelerinin mi yargılandığı bilinmeyen alaycı bir gülüş Pop' un aslında hem bir mizah içerdiği hem de mizahtan yoksun olduğu anlamına gelir. Tam olarak nesnelerin işlevleri değil nesnelerdeki ilişkileri çözmek için onları yan yana koymaktır.

Warhol rastgele bir imgeden yola çıkarak onu imgelemsel özelliklerinden arındırıp basit bir görsel ürüne dönüştürür. İmgeler üzerinde çalışanlar genellikle Warhol' un yaptığının tersini yapar ve estetik olarak biçimlendirirler. İşlenmemiş malzemeleri kullanarak estetiği yeniden üretirler. Bazıları makineleri kullanarak yeni üretimler yapar Warhol ise kendisinin bir makine olduğunu söyler. Başlarda Londra ekolünde popüler olanı eleştirme New York ekolünde ise popüler olanı yüceltme olarak aralarında bir karşı duruş olsa da sonrasında New York ekolünün hâkimiyeti söz konusu olmuştur. Pop sanatı kitle iletişim araçları ile yakın ilişki içinde olduğunu gizlemeden onların reklamını yapar ve yeniden üretimin doruk noktasına ulaşarak ikonları ile anılır. Dada, Fluxus ve Pop sanatında kullanılan nesnelerin birbirlerine benzerlikleri ve yakınlıkları mevcuttur. Birbirlerinden farklı gibi görünseler de amaçları ve düşünce yapıları

aynıdır. Geleneksel olanın reddi sanatçının rolünün ve sanatın yeniden sorgulanması, klasik sanat eserlerine ve var olan eserleri şok edici bir boyuta getirme, sabit olan fikirleri değiştirerek daha akışkan tasarımlar elde etme arzusu ile hareket etmişlerdir. Dada, Fluxus ve Pop sanatı hep birlikte işbirlikçi bir yapıda olsalar da sanat ortamı hepsini zaman içinde kendi lehine çevirmeyi bilmiştir. Bahsedilen yapıtlar günümüzde sergilendikleri müzelerde paha biçilemez eserler olarak bulunmaktadır. Dada’ da sanat eserinin ne olduğu, Fluxus’ ta sanatçının kim olduğu, Pop’ ta yüksek sanat-alçak sanatın sorgusundaki vurgulamalar sınırların erimesine ve belirsizleşmesine neden olmuştur (Bayar, 2020).

Pop’ un belki de tek heykel sanatçısı Claes Oldenburg’ tur. Kullandığı nesnelerin boyutlarını büyüterek özellikle kamusal alandaki çalışmalarıyla çevre ile farklı bir ilişki kurmayı başarmıştır. Anıt olmayan ama anıtsal nitelikteki çalışmalarında nesnelerin boyutlarını değiştirerek toplumsal olgular ve beğeniler ile hareket etmiştir.

Şekil 9

Claes Oldenburg, Kaşık köprüsü ve kiraz, 1998, Minnesota, ABD



(Oldenburg, 1998)

Oldenburg: Bir gün şehirde Jimmy Dine ile arabayla dolaşıyorduk. Raslantı eseri-her iki kenarında dizi dizi küçük mağazaları olan-Orchard Street’ten geçtik. Bir mağaza vizyonu gördüğümü hatırlıyorum. İmgelemsel olarak bu temaya dayanan tüm bir ortam gördüm. Bu bana yeni bir dünyayı keşfetmekmiş gibi geldi. Her yerdeki ve her tipteki mağazaların arasında sanki müzeymişler gibi dolaşmaya başladım. Vitrinlerde ve tezgâhlarda sergilenen nesneler bana kıymetli sanat eserleri gibi geldi (Baudrillard, 2020: s. 146).

Pop art sanatçıları toplumun ideolojisi olarak gerçek dünyayı ifşa ederken çevreyi gözlemlenme yönüyle geçmişteki sanatçılara benzerler. Güncel toplum, ideal toplum ve nesnelerin gösterge alanına güdülenme ile diğerlerinden ayrılırlar.

Pop’ta imgeler, gerçek konularla ilişkilidir. Oluşturulan biçimler, var olanın temsilidir. Temsilin tüm biçimleri (gerçeklik dâhil) ancak kendisine gönderme yapan kodlar olabilir. Pop sanatçısı Warhol çağdaş sanatın yeni ilerleyişini gördü. Zamanın, toplumun eğilimlerini ve beklentilerini takip etti. Farklı şekilde göstermesini bildi. Sanat yaşamına

bakıldığında, Warhol acılar çeken bir deha olmadı, bütün medya araçlarını kendi isteğine göre kullanan bir tür profesyonel sanat menajeri oldu. Yöntemi modern tüketici sanayi toplumunun içindeki gizli mekanizmaları ortaya çıkarttı, derinlemesine çözümlemelerde görülebilecek bağlantıları gösterdi. (...) Bu bakış açısından sonra sanat çok daha farklı bir yöne yürümeye başladı (Özdemir & Koca, 2013: s. 249-252).

Sanat literatüründe popüler terimi kitsch terimiyle aynı tartışmalar üzerine anlamlaşır. Bu terim Greenber formalizmine ve modern estetik karşısındaki düşüncelerin bir ürünüdür. Modernizmle bağı olan elit kültür karşısında bir kültürü beslediği varsayılır. 1950’lerde tüketim kültürünü eleştiren İngiltere’deki temsilcisinin Richard Hamilton’un olduğu Pop, Andy Warhol yıldızı olduğu Amerikan Pop’u İngiltere’dekinin aksine popüler olanın estetiğinin yanında bu kültürün ideolojisinde benimsemiştir. Postmodern sanatın teorileşmesiyle popüler kültüründe estetikleşmesi arasında bir bağ vardır. Popüler kültür 19. yüzyıl da gelişen kentleşme ve endüsrileşmenin gelişimi içerisinde işçi sınıfının devrimci ve isyankar hareketlerini temsil eder (Artun, 2018).

Arthur Danto’ nun en çok dikkatini çeken Andy Warhol sanat eseri seti, 1964’te New York’taki Stable Gallery’de sergilenenlerdi, bunlar düzinelerce Brillo kutusu, metal sünger kutular ve ahşap boyalı ipek baskı kutularından oluşuyordu. Danto’nun “The Transfiguration of the Common Place” dediği şey budur. Artık, popüler olarak bilinen bir malın parodisini yapmak değil, ününü adeta bir sanat eserine dönüştürmek söz konusudur. Özellikle de sanat eserinin orijinal kullanım değeri olmaksızın bir sanat eseri olarak ticari mal haline gelecek bir sanat eserine dönüşmesidir. Brillo ve süngerler, “sanat eseri” statüsü sayesinde yeni değişim değeri ile anılmaktadır. Danto, bazı bağlamlarda taklit edilen bir nesnenin bir sanat eserine dönüştürülmesini ortaya çıkarmaya çalışır. Neden Warhol sanat yapıyor da Brillo işçileri yapmıyordu, Danto’nun Andy Warhol’un Brillo kutularında aradığı örnek bir yandan George Dickie’nin kurumsal sanat kuramından kısmi bir kopuşta önerir. Neyin sanat olup neyin olmadığını belirlemek entelektüeller arasında bir anlaşma değil, daha çok şunu dener, toplumsal olarak, sanatın tanımı için yeni sınırlar bulmak. Onun analizi, şimdiye kadar egemen olan sanat kavramının geçerliliği ve sanatçının bundan sonra herhangi bir ortamı nasıl kullanacağıdır. Warhol, müzelerin ve galerilerin ayrıcalıklı yaratım ve geçerlilik kapsamını değiştirerek, başka bir tür kamu için yapılmış eserlerin reproduksiyonlarını sergileyerek özerk sanatı ironikleştirmiştir (Rauschenberg, 2019).

İkinci Dünya Savaşı’nın sonunda, Amerika Japonya’da Hiroşima ve Nagazaki üzerine nükleer bombalar atmış ve bu olay nükleer felaket olarak dünya tarihine damga vurmuştur. Bu olayın sonrasında Sovyetler Birliği nükleer silahlara yatırımlar yaparak bu alanda silahlar geliştirmiştir. Amerika ve Rusya bu alanda soğuk savaş yarışına girmiş ve nükleer silahlar geliştirmişlerdir. Özellikle İngiltere’de nükleer silah karşıtı eylemler ve mitingler yapılmış ve

eylemciler tarafından kurulan Nükleer Silahsızlanma Kampamyası, bu alanda sesini duyurmuştur. Bu karşıt kampanya üyeleri arasında Pop sanatçıları David Hokney ve Richard Hamilton'da çalışmaları ile dikkati çekmişlerdir (Frigeri, 2019).

Pop Art, göstergelerin ve tüketimin mantığının çağdaş sanat biçimi mi yoksa moda mı olduğu sorusunu bir türlü yanıtlayamadığımız ancak tarih ve kültürel süreç içerisinde varlığına çeşitli nesnel boyutlarıyla işaret etmiş olduğumuz bir sanat gibi görünüyor. Reklam ve tüketim kültürü özellikleriyle donanmış bir durumda Pop Art, tüketimin mantığını sanatsal boyuta taşımış; temsil etmenin geleneksel statüsünü yok etmiştir. Pop'a kadar varoluşunu "derinliğine" borçlu olan sanatlar artık göstergelerin endüstriyel ve seri halindeki üretimiyle yerini "yüzeyselleşmiş", anlatım ve tematik içerikten yoksun bir kültüre bırakmaktadır. Pop nesneleri gerçek görünüşlerine göre resmedilirler, çünkü nesneler ancak böyle tümüyle üretilmiş-montajdan yeni çıkmış-olarak işlev görürler. İşte bu nedenle Pop, bu nesnelerin taşıdığı kısaltmaları, markaları, sloganları resmetmiştir. Pop'un ticari başarısından ve bunu utanmadan kabul etmesinden dolayı bu sanatı yadırgamak yanlış bir tutum olacaktır. Dahiyaneliğinin ve aşkınlığının imzalanmış ve imzaya bağlı olarak ticarileşmiş nesnesi haline gelmesine engel olmadığı soyut dışavurumcular bu muzaffer dahiyaneliği ve utanç verici oportünizmin doruğuna varmışlardır. Halbuki pop sanat bunu doğrudan yollarla ifade eden ve kartlarını açık oynayan bir tavır sergilemektedir. Markalaşmış nesnelerin ve besin maddelerinin bu "imzalı" ve "tüketilen" nesne-sanat statüsünü ilk keşfeden Pop Sanattır (Şahin, 2021: s. 1816).

Pop sanatı bir savaş sonrası gelişen akımdır. Pop sanatçıları içinde yaşadıkları çağdaş dünyayı tanımlama ve anlatmada bu kültürün kullandığı popüler kavramları ve nesnelerini kullanırlar. İkinci Dünya Savaşı sonrasında gelişen Pop sanatı sanatçıları azda olsa savaştan etkilenmişler ve savaş sonrası gelişen tüketim çılgınlığı döneminde televizyon, reklamlar, süslü vitrinler, moda dergileri ile değişen kültür sosyal ve politik ortama açılan bir pencere gibi sanatçılara ilham kaynağı olmuştur. Pop genellikle kitle kültürünün kullandığı renkli ve göz alıcı kaynakları kullanma amacı gütmüştür. Pop eğlenceli olmasının yanında savaşın karanlık yönlerini içeren, örneğin (Şekil 10) Peter Saol Saygon'un (Saignon, 1967) adlı çalışmasında Vietnam Savaşındaki şiddeti konu edinen çalışmalar da üretmiştir. Pop sanatı sanatçıları tüketim toplumu ile neredeyse suç ortaklığı yaptığı veya onları ne kadar eleştirdikleri konusu uzun zaman tartışılmıştır. Pop sanatçıları dönemlerinin efsanelerini önemserken bu kültürün hem olumlu hemde olumsuz yönlerini açığa çıkarmaya çalışmışlardır (Frigeri, 2019). Pop sanatçılarının kullandıkları materyallerin çoğunluğu dönemin popüler olan günlük kullanım nesnelerinden oluşur. Bu nesneler bir sanat nesnesi içinde yer almadan önce kullanıldıkları amaçların anlamlarını üzerinde taşırlar. Her nesne kendi anlamıyla özdeş düşünceleri aktarır. Tek başına veya genellikle de bir kurgu içinde kullanılan bu ihtiyaç nesneleri metafor sistemini kullanarak aktarılan düşünceye hizmet eder. Oldenburg açtığı mağazayı bir müze gibi kullanarak yaptığı yiyecek türü pasta, kek, jambon, ekmek gibi ürünlerin heykellerini müşterilerine sunmuştur. Oldenburg'un amacı tüketici trendlerini eleştirerek bu trendlerin

ökmesine neden olmaktadır. Bir çok pop sanatçısı modern emperyalizmin sembolü olarak kola şişelerinin kullanılmasını bir adet haline getirmiş ve kola şişesi Amerikan toplumunun kültürel bir sembolü gibi kullanılmıştır.

Şekil 10

Peter Saul, Saigon, Tuval üzerine akrilik, yağ, emaye ve mürekkep, 1967



(Saul, 1967)

Tüketim nesnelerini sanatsal düzlemde değerlendirirken tüketim kavramının postmodernist değerler içinde etkin biçimde var ettiği görülür. Özellikle pop sanat dönemiyle sanatın malzemesi olması tüketimin sanatsal alanda da aynı şekilde algılanmasına neden olmuş ve kavram geçicilik yönüyle tartışılmıştır. Ayrıca sanatsal alanda bir değer ya da estetik unsur olmasını tüketim toplumunun etkisiyle yeniden şekillenmesinde bulmuştur. İzleyicinin nesneyi algılama biçimi sanatsal nesnenin tasarımında tüketim kültürünün değerleri ile yüksek derecede ilişki içinde olması Pop Art sanatının ruhunu yansıtır (Kuzu & Kaptan, 2021).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TOPLUMSAL OLGU VE OLAYLARIN HEYKELLE İLİŞKİSİNE GENEL BAKIŞ

Metafor Olarak Heykel (Heykel Metaforu) Michelangelo Fenomeni

Çığır açan Rönesans sanatçısı Michelangelo Buonarroti, gerçekten de heykeltıraşlığı bir yontma ve kazıma işlemi olarak görmemiştir, bir taş bloktan gömülü formu ortaya çıkarmak için fazlalıkları atmak gerektiğini söylemiştir. Şekil 11, deki iki heykeli düşünün ilki belki de dünyanın en ünlü heykeli olan David, diğeri Michelangelo’ nun tamamlanmamış heykellerinden bu bitmemiş kölenin bilinçli olarak yarım bırakıldığını kabul etmesekte, kendisini kayadan kurtarmak için çabaladığını neredeyse hissedebiliyoruz. Rusbult ve Drigotas’ ın heykel metaforuna göre, oyulmamış taş blok, bireyin gerçek benliğine benzer bir bireyin gerçekte olduğu kişi, tamamlanmamış ise heykel onun ideal benliğinin benzeridir, kişi ve birey olmayı arzular. Tıpkı Michelangelo’ nun heykelinde yaptığı gibi David’le mermer blok, yakın ilişki ortakları birbirlerinden uzaklaşmalarına yardımcı olacak şekilde birbirlerini şekillendirir. Bilimsel ilgiyi bilim dünyasının önemli konularına yöneltebilecek tamamlayıcı bir metafor, Michelangelo metaforuna baktığımızda kendisini gerçekleştirmeyi istediği anlaşılır. Bilişsel bilim ve felsefede, belirli bir metaforu benimsemenin bizi bazı fenomenlere karşı nasıl duyarlı hale getirdiği anlaşılmaktadır. Bizi başkalarına karşı kör eden ve bir arzuyu tetikleyen farkındalık heykel metaforunun hedefimizi etkilemede önemi diğerlerinin oynadığı roller hakkındaki düşünceyi nasıl etkilediği görülmektedir (Finkel, 2019).

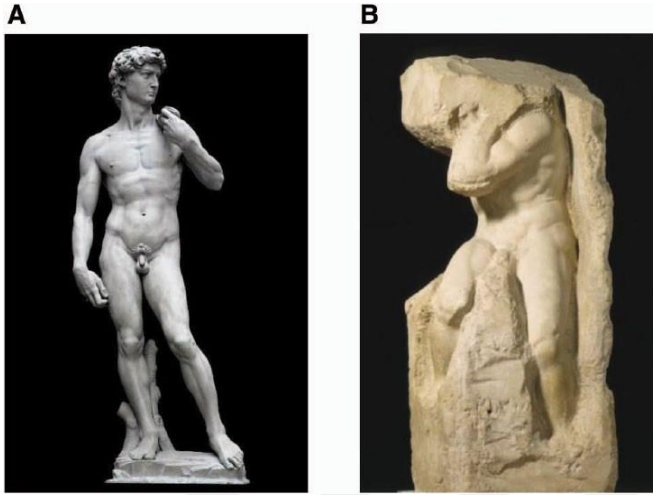
Michelangelo eğitim çağına geldiğinde ailesi onu latince öğrenmesi için Urbinon’lu Francesco’nun yanına öğrenci olarak verir. Ama genç Michelangelo’nun aklında resim eğitimi almak vardır. Bunun için tüm boş zamanlarını birşeyler karalayarak geçirir. Tam da bu zamanlar on sekiz yaşındaki genç ressam Granacci ile arkadaşlık kurar ve dönemin ünlü ustası Domenico’nun öğrencisi olan Granacci ona çizimler getirip yardımcı olur. Michelangelo’nun ailesi onun bu işlerle uğraşmasını istemiyordur ve bu konuda ailesi ve akrabaları tarafından baskı görür. Bütün bu olumsuzluklara rağmen o bunları itici bir güç olarak kullanır. Resim konusundaki yeteneği ile yaşlılarından çok önde olan Michelangelo onlarla kibirli bir şekilde dalga geçer. Bu yüzden arkadaşları arasında çıkan bir kavgada burnu kırılır. Hatta hocası “bu çocuk benden bile çok biliyor” demiştir. Çocuk olmasına rağmen çalışmaları ile herkesi büyülemiştir. Bir zaman sonra Michelangelo resme olan ilgisini ciddi bir şekilde kaybeder ve sonrasında heykele ilgi duymaya başlar. Medici ailesinin kurduğu heykel atölyesinden gelen teklifi kabul eden Michelangelo, Lorenzo Medici’nin Ghiberi, Donatello ve Veracchio gibi ölen

ustalardan sonra aradığı büyük usta arayışı adaylı olur. San Marco manastırının yanında bulunan Lorenzo okulunun bahçesi ve atölyenin içi antik kopya heykellerle doludur ve bu atölyede genç heykeltıraşlara ders veren Donatello'nun öğrencisi Bertaldo Di Giovanni'dir. Burada çok başarılı işler yapan Michelangelo Medici ailesinin dikkatini çekerek saraya davet edilir. Sarayda bazı istenilen çalışmaları tamamlar fakat Medici ailesinin başında olan Lorenzo Medicini 46 yaşında ölür. Bu olaydan sonra saraydan ayrılan Michelangelo ailesinin yanına döner. Medici ailesi bir zaman sonra Floransa'yı terk etmek zorunda kalır ve Floransa yönetimine tutucu ve baskıcı görüşlere sahip olan rahip Savonarola getirilir. Bu ateşli ve tutucu yeni yönetim kendi istedikleri dışında ki herşeye karşı bir tutum içinde heykel ve resim ile ve diğer tür sanatları da dışlarlar. İnsanların evlerindeki mitolojik ikonları ve bu tür eşyaları yakıp yıkarak meyhane ve kumar oynanan yerleride kapatırlar. Bu dönemlerde *Santa Spirito* kilisesini ziyaret eden Michelangelo'ya bu kilisenin rahibi, kiliseye getirilen cenazeleri incelemesi için ona izin verir. Bu sayede antik heykel meraklısı olan Michelangelo insan anatomik yapısını yakından inceleme fırsatı bulur. Çıkan olaylar yüzünden Floransa'da yaşamaya artık dayanamaz, tam bu dönemde Roma'dan bir iş teklifi alır ve Roma'da bugün de çok bilinen ünlü *Pieta* adlı çalışmasını yapar. Çok beğenilen bu çalışma yüzünden çeşitli iş teklifleri alır. Fakat Roma'da yaşadığı hayat ona artık sıkıcı gelmeye başlar ve ayrıca ailesini de çok özlemiştir, babasının onu geri çağırması üzerine Floransa'ya geri dönmeye karar verir. Bu arada Floransa'da yaşanan kötü olaylar rahip Savonarola'nın öldürülmesi ile son bulmuştur. Ancak Roma'dan ayrılacağı sırada yeni bir iş teklifi alır, ondan Siena Katedrali için oniki havari ve üç aziz heykeli yapması istenir. Bu heykelleri Floransa'da yapabileceğini düşünerek anlaşılmayı yaptıktan sonra ailesinin yanına döner. Ancak o anatomik heykeller yapmayı sevdiği için bu heykeller onun anatomik bilgi ve becerisini gösterebileceği heykeller olmadığından ne yapacağı konusunda emin olamaz. Floransa'ya geldiğinde bu heykeller için çalışmaya başlar ancak bir türlü tam olarak odaklanamaz. Bunun için Floransa'nın sokaklarında dolaşp antik heykelleri inceler. Dolaştığı zamanlarda Santa Maria Del Fiore Kilisesi'nin bahçesinde kocaman eski harap şekilde bir mermer bloğun olduğunu fark eder. Takip eden günlerde bu mermer bloğu inceler ve hakkında araştırma yapar. Bu blok mermerin 35 yıl önce buraya getirildiğini ve heykeltıraşlar Agostino Di Duccio ve Antonio Rossellino' nun ondan bir şey yapmaya çalışıp yarım bıraktıklarını ve uzun zamandır kötü hava koşulları altında burda öylece durduğunu öğrenir. Floransa'nın yeni yöneticisi olan Piero Soderini sanata yatırım yapmayı isteyen birisidir ancak bu mermeri Leonardo da Vincinin yontmasını istemektedir. Michelangelo hazırladığı taslakları ile önceki aldığı siparişleri olan Siena Katedrali heykellerini gözdard ederek Soderini' yi ikna etmeyi başarır. Daha önceki çalışmalarından etkilen Soderini teklifi kabul eder ve böylece iki yıl içinde bitirilmesi için bir sözleşmeyle sanat tarihinin en önemli

heykellerinden biri olan David heykelinin yapımı için ilk adım atılmış olur. 1501 yılında mermer bloğun etrafı bir bezle kapatılarak bitene kadar hiç kimsenin görmesine izin verilmeden ve çalışmaya hiç ara verilmeden 1504 yılında tamamlanır. David mitolojik bir savaş hikayesinde geçen savaş kahramanı olarak tasvir edilmiştir. Heykel günümüzde Floransa'daki Galleria dell'Accademia' da sergilenmektedir (Sadık, 2020).

Şekil 11

Michelangelo Buonarroti' nin heykellerinden ikisi. Michelangelo' ya göre, hem David (sol panel) hem de Atlas Slave (sağ panel) kayanın içinde uyuyordu; Heykeltıraş olarak görevi onları özgür kılmaktı



(Buonarroti, 1504)

Yakın zamana kadar fark edilmemiş şekillerde, yontma metaforu genel olarak bilimsel literatürde benzer işlevler gördü. David'i tekrar düşünün (Şekil 11) Michelangelo' nun bir bloktan oyduğu Carrara mermeri o kadar büyük ki, Floransalılar 1500 dolaylarında onu The Giant adıyla anıyorlardı. Heykeltıraşlar Agostino di Duccio ve Antonio Rossellino 1464 ve 1475'te The Giant' ı yontma girişimlerinde sırayla başarısız oldular. Her ikisi de mermerin yetersiz olduğunu beyan ettiler. Dev istirahat etti ve Michelangelo 1501 de görevlendirilene kadar çeşitli elementlere maruz kaldı. Çoğu çağdaş Floransalı gibi, Michelangelo' da Giant' ı biliyordu. Gerçekten de, uzun zamandır içindeki kişiyi özgürleştirmenin hayalini kurmuştu. Bu özlem, David heykeline başlamadan önce Michelangelo' nun aklında vardı. David önce kayanın içinde belki çağlar boyunca, hatta tüm pratik amaçlar için sonsuza dek olacaktı ve Michelangelo' nun görevi onu serbest bırakmaktı. Bu metafor uygun mu? İdeal benlik bir heykele benzer mi? içinde bulunduğu bir taş bloktan kurtulmanın özlemini çekermi? Ezelden beri hapiste mi? Bu soruları yanıtlamak, ideal benliğin gerçekte ne olduğunu düşünmemizi gerektirir. Bilim adamları kavramsal ve terminolojik bu terimin çeşitli tanımlarını kullanmış, hem de birçok örtüşen terimin tanıtılmasını içeren gerçek benlik, otantik benlik, içsel benlik, öz benlik, derin benlik gibi bu terimleri bazen birbirinin yerine kullanılabilecek şekilde ele

almışlardır. Örneğin fenomen, ideal benliği bir içsel, istikrarlı çekirdek, gerçek otantik içsel temel bireyin içten içe kim olduğunu temsil eden varlık içinde genel olarak, bu tür bir idealin veya gerçek benliğin varlığına olan inanç bireylerin gözlemlenemez, içkin, üniter özelliklere sahip olarak görüldüğü bir psikolojik özcülük biçimi olarak tezahür eder. Daha yüzeysel, daha az gerçek niteliklerinden açıkça farklı olan değişmez ve ahlaki açıdan üstün niteliklerdir. Bireylerin psikolojik işlevleri için heykeltıraşlık metaforunun etkileri var mıdır? Örneğin, defterin olumlu tarafında, ideal, gerçek bir benliğin varlığı, daha derin bir algı duygusuyla bağlantılıdır. Kişinin hayatındaki anlam ve amaç, özellikle daha kapsamlı öz-bilgiyi gösterir. Ek olarak, kişinin gerçek ve ideal arasındaki açık karşıtlığı benlik ideale doğru büyüme inancıyla bağlantılı olarak öznelliği mümkündür ve insanların kendisini geliştirmeye motive etmesi muhtemeldir (Finkel, 2019).

Michelangelo Buonarroti, heykeltıraşlığı bir süreç olarak tanımlarken; sanatçının taş bloktan ideal formu ve onu uyuduğu yerden çıkarması için heykeltıraşın yapması gereken görevinin basitçe oymak olduğunu anlatır. Şekil 11, deki B Michelangelo' nun bitmemiş tutsaklarından biri bu süreci canlı bir şekilde göstermektedir. Kişi ideal formun taştan çıkmaya ve kusurlarını atmaya çalıştığını kolayca hissedebiliyor. Heykeltıraş keskinle, oyar ve içinde uyuyan ideal formu ortaya çıkarmak için taşı parlatır. İnsanlar da ideal formlara sahiptir. İdeal benlik, bir bireyin hayalleri ve özlemleri veya beceriler dizisi, bireyin ideal olarak elde etmek istediği şeylerin özellikleri ve kaynakları ile ilişkilidir. Örneğin, Mary'nin ideal benliği, tıp fakültesini bitirmek, daha sosyal olmak veya akıcı Hollandaca konuşmayı öğrenmektir. İdeal benlik imgelerin belirsiz özlemlerine değil, açıkça ifade edilen zihinsel temsillere, hayallere ve kişisel düşünceye yön veren çok önemli bir işleve hizmet eder. İdeal benliğin büyüme ve gelişme çabaları böylece insanların arasındaki tutarsızlığı azaltmasına da yardımcı olur (Rusbult, Finkel, & Kumashiro, 2009).

Çoğu metaforun yokluğunda motivasyon ve çaba ortaya çıkabilir. Tabii ki, kişinin ulaşılabilir olduğunu düşündüğü bir hedefe sahip olmak, motive edici olur. Ancak heykel metaforunun zarafeti ve sezgisel çekiciliği, potansiyel olarak kendisini geliştirme çabalarına ilham verebilir. Düzenli hedef belirleme aynı zamanda ilham verici olmayabilir ilişki ortakları birbirlerinin içindeki en iyiyi ortaya çıkarmak için çalışırlar. Negatif tarafta, ilişkili özcü düşünce türü bir ideale inanmakla gerçek benlik için sorunludur. Örneğin, Carol Dweck ve diğerlerinin araştırmaları, insanların özelleştirilmiş inançlara sahip olanları başarı başarısızlığı riski altındadır, özellikle aksiliklerle karşılaştıktan sonra. Bununla birlikte, Hofstadter ve Sander aynı zamanda analogi açısından düşünmenin bir alternatifi olmadığını da altını çizer, yani basitçe ifade edildiğinde, insanların nasıl düşündüğü ve sonuç olarak, amaç, benzer veya

metaforik düşünmenin zorlayıcı etkilerinden kaçınmak değil, olumlu sonuçlara ulaşmak için onu kullanmaktır. Daha fazla doğruluk ve daha başarılı yaşamlar gibi. Göz önüne alındığında önemli kişilerin birbirlerinin hedef belirlemede oynadığı rol, takip ve başarı için, kolayca erişilebilir bir hazır duruma ihtiyaç duyar. Üretken, tamamlayıcı metaforlar da temel adımlardan biri, heykel metaforunu aşağıdakilerle bütünleştirmektir. Bu alandaki diğer metaforlardan belki de en alakalı olanı Arthur Aron ve Elaine Aron' un kendisini genişletme metaforudur, insanların temel bir motivasyona sahip olduklarına göre benlik kavramlarını ve merkezi bir mekanizmayı genişletmek için bunu kendi benlik kavramlarına dahil ederek yapmalarıdır. Brent Mattingly, Gary Lewandowski ve Kevin McIntyre diğerlerinin birbirlerinin önemli benlik kavramı üzerindeki etkilerinin ortogonal boyunca değiştiğini öne sürerek bu çalışmayı genişletmişlerdir. Pozitiflik, olumsuzluk artma ve azalma boyutları ortakların birbirlerinin olumlu niteliklerini artıran, kendisini genişletmeyi üretir. Birbirlerinin olumsuz niteliklerini artıran ortaklar kendisine olumsuzluk üretir, birbirlerinin olumlu niteliklerini azaltan ortaklar kendisini küçültür ve eksileyen ortaklar birbirlerinin olumsuz nitelikleri kendi kendisini budama üretir. Literatürden toplanan ve bir tamamlayıcı mevcut metaforlar bütünü, dikkate alınması gereken bu metaforların toplu olarak önemli kişilerarası süreçleri ve daha sonra ideal olarak geliştirmek için bu gölgeli noktalara ışık tutacak metaforlardır. İhtiyacımız olan önemli yerlerin mecazi olarak desteklenmesi kapsam, ikili süreçleri çevreler. Her ne kadar bu tür metaforlar rol asimetrisi hakkında varsayımlarda bulunma eğiliminde olsa da, belki de terapi veya koçluktan gelen metaforları dahil etmemiz gerekecek, bir veren olarak kişi ve alıcı olarak diğeri, çoğu yetişkin ilişkilerde, şekillendirme süreci her iki yöne de gidecektir. Metafor ne olursa olsun anlamlı olmanın yolları diğerlerinin birbirlerinin hedef belirlemede, peşinde koşmasını ve başarmasını etkiler, genellikle mutlu ve anlamlı bir yaşamı ayırt etmek için yeterlidir (Finkel, 2019). Benliğinden kurtulmanın sonucunu açıklayan Michelangelo örneği kurtuluşun ve gerçek benliğe ulaşmanın iyi bir temsilidir. Taşın içinde yatan figürün önceden var olduğunu düşünen Michelangelo sanki onun dışarı çıkmak için de bir çaba harcadığını düşünmesi, benliğin arzusuna benzetilir. Heykel metafor olarak anlattığı benliğin daha anlaşılır şekilde temsilini kendisini var etmesiyle bağdaşık bir konumdadır.

Constantin Brancusi'nin Aşk Metaforu

Paris ve Philadelphia'daki Margit Rowell, Ann ve Friedrich Teja Bach, tarafından düzenlenen Constantin Brancusi'nin retrospektif heykelleri kesinlikle yeniden odak noktası olmuştur, hem genel halk arasında hem de sanat uzmanları ve yorumcular arasında, modern sanata katkılarından dolayı. Brancusi, heykelde gereksiz ve modası geçmiş olarak gördüğü figüratif portreden, ifade biçimi olarak daha vurgulu ve daha performanslı bir portreye

dönmüştür. Ancak genç heykeltıraş için hiçbir etki Rodin'in kendi estetik inancını tanımlamasına yardım etmesinden daha güçlü olmamıştır. 1907'de Brancusi, bir süre Meudon Ustası için kısa süre çalışmış ve böylece Rodin'in geleneksel olanı yenilemek için dramatik çabalarına tanık olmuştur. Rodin'in yanında çıraklık deneyimi onu daha ileriye taşımaya neden olmuştur. Brancusi'nin heykellerinin isimlerinin Rodin'in heykellerine benzemesi tesadüf değildir örneğin Rodin'in Ben Güzelim, isimli çalışmasının Brancusi'nin Bayan Pogany, için ilham kaynağı olduğu söylenmektedir. Bayan Pogany'nin gözlerine dikkat edilirse yani kafasından izole edilmiş bir kum saatinin bölmeleri görülebilir bir metaforu temsil etmiyorlar mı? Daha çok heykelin yumurta şeklindeki kafası bir kum saatinin üst bölmelerini hatırlatmaktadır. Bu benzeşen şeklin tesadüfi de olabilir veya amaçlanan kompozisyona bir bütün olarak atıfta bulunmak içinde yapılmış olabilir. Boynun zarif kıvrımı sağa doğru uzanan kollar tarafından dengelenmiş, böylece başın iki çapraz eksen üzerinde durduğu gösterilmiş ve aşağı doğru uzatıldığında bir X oluşturduğu şeklin kum saati modeli olduğu gözlemlenmektedir. Bunu doğrulamak için daha fazla unsur görünmektedir. 1912 versiyonunda, büst dirseğin ucuna dayanmakta ve heykelin morfolojisinde bilişim teknolojisi gibi sanatçının resmi icrası ile içine yazılmış gibi görünmektedir. Daha doğrusu sanki Mihai Eminescu'nun aşk şiirlerindeki kadın üslubu özümsemiş onu bu süreçte gösteren bir kum saati aygıtı gibi dönmektedir. 1913'te Bayan Pogany I, Amerika Birleşik Devletleri'nde ilk kez gösterildiğinde, büyütülmüş gözleri ve ince elleriyle şöhrete ulaşan eser hem ilgi hem de tartışma konusu olmuştur. Brancusi'nin sonraki heykeli (Şekil, 12) madde tinselleşerek hayalet gibi zihnin titreşmesine neden olan bir etki yaratmaktadır. Bayan Pogany'nin yanağında, küçük bir minder gibi kenetlenmiş eller nazikçe ona yaslanmış ve hakim bir iklimde temiz hava soluyor gibi durmaktadır. Bu soyut jesti genellikle çocuklar yatma niyetini belirtmek için kullanmaktadır. Yıldızlı bir alaca karanlıkta akşam büyüsünü yapmak için dirseklerini pencere pervazına dayayan Eminescu'nun güzel Catalina'sı yorumu ancak böyle yapılabilir. Bayan Pogany'nin sakin, ay gibi yüzü ve ruhani gözleri gözükmemektedir, önceden yıldızlarla konuşmuş gibi. Eminescu'nun şiirlerinde bu tür unsurları birbirine bağlayarak bir bütün oluşturmak mümkündür. Brancusi'nin Miss Pogany'deki kompozisyonuna paralel bir yapıda azap çeken gözler olması muhtemel olanlarla eşleştirilir, aşkın herhangi bir saatinde zaman ölçümü öneren kum saati şeklindeki gözlerin metaforu olarak (Stircea-Craciun, 1996).

Şekil 12

Constantin Brancusi, Bayan pogany II, Bronz, (61 x 21x 25, cm), 1920, Koleksiyon Albright-Knox Sanat Galerisi, Buffalo, New York



(Brancusi, 1920)

Brancusi eleştiriler karşısında onlara Milo Venüsü'nü yapıp haklı olmaksansa bu heykelleri yapıp yanılmayı tercih ederim demiştir, Brancusi; çünkü o yapılmıştır ve o dayanılmaz derecede yaşıdır bu bağlamda bakıldığında Bayan Pogany'nin önerilen eğilimi anne ile birleşen ve kütleye hayat veren kil hakkında kadının ilahi görevi için harika bir metaforu çağrıştırmaktadır. Brancusi Eminescu'dan esinlendiği gibi, Bayan Pogany, Venüs' ün yirminci yüzyıl avatarını temsil etmektedir. Hatta Pogany Orginal bağlamda amaçlanan yeterliliği ile ilgili olarak orijinal bağlamında sembolik mesajı ile antik heykellerle karşılaştırmaya başarılı bir şekilde direnebilmiştir. Miss Pogany III'te (Şekil 13), iki kollar, tek bir uzuvda kaynaşmış, baş dönüşü "Uzayda Bir Kuş" heykelindeki olağanüstü hareketiyle, kafa meditatif bir şekilde ileri bükülürken artık ellere dayanmamaktadır. Bayan Pogany'nin portre serisi III ile, Brancusi şu mantıksal sonuca ulaşır: kadının aşkı üzerine söylemi: tasvir etmek onun nihai tanrısal ilkesi, yani anneliğin yüceltilmiş iç birliğini vurgulayan görüntüsüdür sanki (Stircea-Craciun, 1996).

Şekil 13

Constantin Brancusi, *Madam Pogany III*, Bronz, 1933



(Brancusi, 1933)

Brancusi ilham aldığı bayan Pogany'nin portresini yaparken soyutlamanın arkasındaki ulaşmaya çalıştığı gerçekliği sanatın gerçekliğinden elde etmiştir. Pogany büstleri onun kendi iç karmaşıklığından doğan saf ve sakin duyguların sonucu olarak gerçeğe kavuşmuştur. Dingin ve çarpıcı form da gözlerin içerikle ilgili belirgin ipuçları sakladığı hissedilmektedir.

Ayna Metaforu

İslam tasavvuf geleneğinde ve sufi metafiziğinde Muhyiddin Arabi, Tanrı ve Alem ilişkisinde hakikat-suret arasındaki ilgiyi ayna metaforu ile metafizik alemlerin hakikatlerini ifade ederken kullanır. Ayna kendisine düşen tüm görüntü ve nesneleri yansıtması nedeniyle çoğu felsefi düşünce sistemlerinde doğaüstü gerçeklikleri açıklamak için kullanılmıştır. Tasavvufta insan ve Alem Tanrının bir yansıması olduğu düşüncesi ayna yansıması metaforundaki yansımaya benzetilir. İnsanın kalbi tanrının tecelli ettiği yansıdığı yer olarak ifade edilir. Mevlana Mesnevi'sinde ayna metaforu gönül kavramı ile ilgili istenilen ve arzu edilen bir bilinç halini ifade etmek için kullanılır. Ayna divan şairleri tarafından parlak ve aydınlık yönüyle sevgilinin yüzünü anlatmak için kullanılır. Cumhuriyet dönemi türk edebiyatında ayna ölüm, zaman, kainat ve sır gibi kavramları açıklamada kullanılmıştır. A. Muhip Dıranas'ın dizelerinde “*Gençliğimi kaybettim birtakım odalarda / Kaybolan gençliğimi aradım aynalarda*” olduğu gibi ayna kavramını oldukça sık kullanır (Koç, 2021).

İbnü'l-Arabî'ye göre, âlemlerden her bir varlık Cenâb-ı Hakk'ın tecellîlerini yansıtan birer ayna olmakla birlikte, bunlar tam anlamıyla cilâlanıp parlatılmış kusursuz aynalar değildir. İlâhî tecellîlerin yansımalarını en mükemmel şekilde alıp en açık ve kusursuz

bir şekilde gösterecek ayna, bu âlem üzerinde ancak insandır. Çünkü insan, ilâhî bir numûnedir (Ögke, 2009: s. 83).

Ayna özne ile nesnenin bulunduğu yer olarak görülür. Ayna karşısında duran insanın suretini kendisine gösterirken gerçeğin yansımalarını gerçekte gerçek olmayanın ilişkisinde iki farklı gerçekliğin ayrımını sorgular. Gerçek olan insan aynadaki kendi gerçek görüntüsünün yansımada ikinci kez gerçek olmadığını ve gerçekliğinin yansıması olduğunu görür. Bu Tanrı'nın gerçekliğinin alemlere yansımış gerçekliğine benzetilir.

Şekil 14

Ayna



(Ok, 2022)

Ayna temelde bir nesne olarak yansıtma özelliğinden dolayı birçok din ve düşünce sisteminde kullanılmıştır. Metafizik gerçeklikleri açıklamada ayna metaforuna oldukça sık başvurulduğu kaynaklardan anlaşılmaktadır. Bu dünya gerçek alemin bir yansıması gibi görülür bu da aynaya yansıyan gerçeğin görüntüsüyle ilişkilendirilir. “İnsan insanın aynasıdır” bu hadiste de anlatıldığı gibi insanlar kendi yanlış ve kusurlarını diğer insan da görür kendisinin yaptığı kusurları kendisinde görmez bu farkında olmazlık aynadaki yansımaya benzer. Ayna metaforu sisteminde santranç metaforu örneği şöyledir; satrançta en zayıf taş olan piyon karşı tarafa geçtiğinde şah dışında istediği her taş olabilir; bu insanda ego kavramına karşılık gelir ve her gerçek aynada yansıdığı gibi gerçek olmayabilir (Şekil 14).

Joseph Beuys’la Gelişen Toplumsal Heykel Anlayışı

20.yy’ın en önemli sanatçılarından biri olan Joseph Beuys İkinci Dünya Savaşı sonrasında yapıtları ile çok konuşulan ve tartışılan bir sanatçı olmuştur. Alman ordusu pilotu olarak katıldığı 1943 Kırım cephesinde uçağının düşmesi sonucunda ağır şekilde yaralanır. Kurtulma hikâyesinde yerli halk olan Tatarlar tarafından bulunduğunu ve geleneksel yöntemlerle tedavi edildiğini anlatır. Tatarların kendisini yağ ile birlikte keçeye sararak iyileştirdiklerini söyler. Orta Asya da bir inanç sistemi olan Şaman Dini ritüellerindeki ruhlarla iletişim kurma inancına dayanan Tatar’ların tedavi yöntemleri Beuys’ın sonraki sanat

hayatında büyük etkiye sahip olacaktır. Şamanlar dini ritüellerinde kullandıkları ölü hayvan, keçe, yağ vb. nesneler ile manevi bağlar kurarak büyüsel inisiyasyon durumunda başka bir ruhsal aşamaya geçerler. Beuys' un çalışmaları Şaman İnancı ritüellerinde kullanılan nesneler, sesler ve danslarla benzerlik gösterir.

Beuys, mistik-ezoterik bir dünya görüşüne sahiptir. Bu dünya görüşüne göre gerçekliğin temeli maddi değil ruhsaldır. Dünya veya evren ruhsal güçler tarafından yönlendirilir. Fiziksel olayların ardında metafizik yasalar vardır. İnsanın da temel amacı bu evrensel metafizik yasaları kavrayıp, kendi yaşamını buna uygun şekilde dönüştürmektir. Bu da ancak sanatsal yaratıcılık ile gerçekleştirilebilir. Beuys' un düşüncesine göre, her türden yaratıcı eylem sanattır ve yaratıcı eylemde bulunan herkes bir sanatçıdır. Beuys buna Sosyal Heykel der. Kaotik ve biçimsiz olan, eylem aracılığı ile biçime kavuşur. Bu süreç, daha iyi biçimler elde edilinceye kadar sürecek olan bir çevrimdir. Buradaki süreç daha çok bir katalizör yardımı ile oluşan kimyasal tepkimelere benzemektedir ve kimyasal/simyasal bir dönüşüm kastedilmektedir. Önce bireysel sonra toplumsal kurtuluşun, iyileşmenin formülü ve teorisi budur (Merdaner, 2016: s. 11-12).

Beuys düşünceler üretir ve kendi plastik teorisinde nesneler ve hayvanları yaşam ve ölüm arasında bir köprü olarak görmektedir. Beuys genel anlamda yapılan sanatın dışında yapılan çalışmaların özgürleştirici ve gerçek bir sanat anlayışına ulaştıracağını söylemiştir. Toplumda yapılan eylemleri plastik olduğu için her yapılanın sanat olduğunu düşünmektedir. Ona göre yaratıcı olan eylemler sanattır. Toplumun sanat aracılığı ile dönüştürülebileceğine inanmıştır. Beuys toplumun sorunları ile ilgilenen bir sanatçıdır.

Beuys sanatı tanımlarken; Her şeyden önce sanatın tanımını, sanatçıların yaptıkları özel uğraşın dışına çıkarak, her bireyin kendiliğinden sahip olduğu yaratıcılığın etkin bir biçimde harekete geçirilmesi doğrultusunda değiştirmeliyiz (Beuys'tan aktaran Beykal, aktaran Merdaner, 2016: s. 48).

Şekil 15

Joseph Beuys, Yağ ve sandalye, 1963, Frankfurt



(Beuys, 1963)

Beuys'a göre, her insan bir sanatçıdır. Hayatımızı şekillendiren düşüncelerin ve sistemlerin yeniden var olmasına katkı sağlayabilir. Beuys savaş sonrası yara alan Alman toplumuna iyileştirici bir güç olma çabasına girişmiştir. Ülkenin Nazi geçmişini çeşitli

şekillerde ele alırken çalışmalarını homeopatik terapi “Sanat Hapı” olarak çerçevelemiştir. Beuys’ un sanat teorisi bağlamında heykelin geçmişi ve çağdaş heykel pratiği bağlantısında kullandığı malzemeler ile metaforik rezonanslar kurarak Fuluxus’ a katıldığı 1963 yılında eylemler adını verdiği performanslarını başlatmıştır. 1. Sibiry Senfonisi, eyleminde sandalye üzerinde balmumu ve metal parçasını kullanmıştır (Şekil 15). Bu ilk eyleminin gelecekteki faaliyetlerinin özünü içerdiğini belirtmiştir. Beuys’ un eylemlerinin altında yatan temel neden doğu ve batı da evrenin bölünmüş yönlerini veya insanla hayvan arasındaki bağı akıl ve sezgi ile birleştirmektir. 3. Eyleminde “Ben Amerika’yı Seviyorum Amerika’da Beni” doğadan getirilmiş bir çakalla aynı mekânda yalnız kalmıştır. Avrupa’ lıların Amerika’ya gelişlerini ve Amerikan yerli halkının yaşamlarına müdahalesini eleştirmiştir. Beuys 1976 yılında Alman Öğrenci Partisini kurmuş ve dünya çapında silahsızlanma, Avrupa’nın birleşmesi, ayrıca kendi kendine yönetim, hukuk ve kültür alanlarında görüşler üretmiştir (Temkin, 1993).

Şekil 16

Joseph Beuys, Kara tahta- Ölü tavşan, Eylemden nesne, Avrasya sibiry senaryosunun 3. bölümü, 1963, 1966



(Beuys, 1963-1966)

Beuys ders verdiği dönemlerde sınıftaki kara tahta üzerine yaptığı uygulamaları Sosyal Heykel düşüncesinde öğretmen –sanatçı, sınıf ve galeri herhangi bir yer olarak gördüğü toplumu dönüştürebilme çabalarının gerçekleştirebileceği eylemlerindendir (Şekil 16) (Temkin, 1993).

Beuys bir yandan geleneksel sanat anlayışlarına saldırarak, sanatçının aynı zamanda bir filozof, politikacı, tarihçi, performansçı vb. olabileceğini savunurken, diğer yandan mesihçi söylemiyle bunun karşıtı olan bir kimliğe bürünüyor. Geleceği gören bir kâhin, mutlak hakikate sahip bir bilici gibi davranırken, bir toplumsal/siyasal önder portresi çiziyor. Bu portre, sosyalist ütopyacı Saint-Simon’un bir politik lider, bir avangard, hatta bir peygamber olarak gördüğü sanatçı tipini andırıyor. Bir askerlik terimi olan ve öncü birlik anlamına gelen “avangard” terimini sanata aktaran da zaten Saint Simon. Ona göre, sanatçı insanların duyularını ve duygularını yönetebilme otoritesine sahip

olduğu içindir ki bütün bu üstün vasıfları taşımaya layıktır. İşte Beuys da böylesine bir otorite kullanarak, kendisinin de sorumlu olduğu toplu şiddetle ilgili cürümleri bastırıp, faili kurbanı çevirerek onu günahlarından arındırabileceğine inanmaktadır (Artun, 2015: s.1).

Joseph Beuys II. Dünya Savaşı'ndan sonra sanatı derinden etkileyen sanatçılardan birisidir. Yaratıcılık ve katılım sanatı, toplum-spiritüalizm, bilim-mistisizm, politika-sanat, toplum-üretim kombinasyonlarında paylaşımcı, yenilikçi bir sanatçıdır. Sanat ile dünyanın değişeceğine inanmaktadır ve bunun için sanat tanımının tamamen yenilenmesi gerektiğini düşünüyordu. Sanatın daha geniş toplumsal süreç odaklı daha katılımcı ve siyasi olmasını istemiştir. Beuys için sosyal plastik ve sosyal heykel kavramı çok önemlidir. 1970'lerde Postmodern bir dünyadan bahseden Beuys eski olan kavramların hiçbirisinin eskisi gibi kullanılamayacağına inanıyordu ve toplumun, sanatın, politikanın değişmesi gerektiğini belirtmiştir. Yeşil partinin kurucularından biri olarak Beuys günümüzde büyük bir sorun olarak görülen ekolojik sorunlardan bahsetmiştir. Hümanizm, sosyal felsefe ve antropozofi gibi düşünce ekolleri ile birlikte ayrıca performans, happening, fluxus hareketi, kavramsal sanat, heykel, enstalasyon alanında yenilikçi ve öncü bir sanatçıdır. Sanat kuramcısı ve sanat eğitimcisi olarak sanatın tanımını yaparken genişletilmiş sanat, sosyal heykel alanına yeni yaklaşımlar getirmiştir. Katılımcı sanat anlayışında toplum ve sanat arasındaki bağı tamamlarken öncü sanatçı kimliğini üstlenen önemli bir figürdür. Geleneksel malzeme ve yöntemlere karşı çıkmıştır. Hayat ve sanat arasında köprü kurarak herkesin yaratıcı olabileceğini söylemiştir. Sanatın ve hayatın iç içe olması gerektiğine inanmıştır. Toplumu geliştirmede ve iyileştirmede herkesin etkili ve toplumsal sanatın bir parçası olabileceğine inanmıştır. Daha demokratik ve daha hümanist bir toplum inşa etmeye çalışırken sanatın önemini vurgular. Günümüzde kapitalizm, demokrasi ve ekolojiyi tartışırken temel olarak insan kent, doğa ilişkileri içinde Beuys'un önemli yerinin olduğu açıktır (Graf, 2021).

Siyasi ve Politik İlişkiler, Etkiler

Sanat siyaset ve toplum arasında gelişen evrensel ilişkinin kaynağını doğaya dönerek ya da kültürel gelişim sürecini inceleyerek bulabiliriz. Tarihin içinde gelişmiş belli bir kültürün alanı içinde modernleşmenin evrenselliğini yeniden inşa etmek için seçilebilecek yolun kültürün oluşumuna bakıldığında görülebilir. Genel değil de tikel bir örnekten Yunan sanatı ve kültüründen yola çıkarsak evrenselliği inşa ederken Avrupa merkezci anlayışın sapmaları yüzünden amacını kaybettiği ve kabul edilirliliğinin olmadığı görülür. Son zamanlarda doğacı ve kültürel sanat yaklaşımı düşünceleri bugün evrensel bir sanat biçimine ulaşmak için küresel sanat siyaseti tikel bir olayı benimsemekten öte evrensel insan doğasını ve onun ilkesel kültür değerlerini gözetmek durumundadır. 19. yüzyılın modernitesinde doğacı sanat karşısındaki

yaratıcı deha sanat ürünü söylemlerinin birlikte bugün her iki anlayışın da evrensellik tezini oluşturmak için bir arada olduğu görülmektedir. Bunda insan doğasının ve genetik biliminin sayesinde kültürel manipülasyona açık halde olmasının da büyük payı vardır. Postmodern kültürel dönemde sanat ve siyaset arasında doğacı ve toplumcu açıklamaların hem felsefede hem de estetik alanlarda gelişim göstermesi şaşırtıcı değildir. Postmodern düşüncenin ürünü bu açıklamalar bir taraftan da ırkçılık suçlamalarını bertaraf etmek içindir. Sanat ve siyasetin ortak kökeninde “*homo sapiens*” ten evrensel özelliklere bir insan türünden ve ilişkisinden bahsedebiliriz. Bu ilişki sosyal örgütlenme gibi kolektif yaşam biçiminde sanat; bu karmaşık ilişkiler içinde gelişmiş siyasetin koşullarını etkileyen evrimsel uyarlamanın sonucunda ortaya çıkmıştır. Evrimsel estetiğe göre sanat ile siyaset ortak bir geçmişe sahiptir ve evrimin sonucu olan bu ortak yön genetiklerimize işlenmiştir. Evrensel bir insan türünden bahsettiğimiz zaman sanat yapmak ve siyaset yapmak bu insan türünün ortak özellikleri arasında en genel olandır. O zamandan şimdiye değişen şey farklı kültürlerin doğmasıdır, bu kültürler evrensel bir insani özün çeşitleridir. Sanat ve siyasetin farklı bir biçimde açıklanması yeni bir tür ırkçılık olur. Bu tür yanlışlardan kaçınmak için farklı olan kültürlerin, ırkların ilk olarak bir türe ait olduğunu ve bunların doğal yollarla gelişen farklı türler ırklar ve toplumlar olduğunu, farklı sanatsal ve siyasal yapılarda olduklarını farklı diller, dinler geliştirip farklı ürünler ortaya koyduklarını kabul etmeliyiz (Kreft, 2020).

1980’li yıllar tıpkı 1780’li yıllarda gelişen siyasi olaylar gibi toplumda derin izler bırakmıştır. Fransız devriminin ikiyüzyıl sonra kesiştiği Doğu Avrupa komünist rejimlerinin yıkılması ile yeniden yıldönümü kutlanmıştır. Sovyetler Birliği’nde çöken komünist sistem yeni bağımsız devletlerin kurulmasına neden olmuştur. Soğuk savaşın sona ermesi bölgeye refah ve huzurun ve bir barış döneminin gelmesi beklentisini boşa çıkarmıştır. Çin’deki komünist rejim iktidarda kalmayı devam ettirirken Orta ve Güney Amerika’da istikrarsız rejimler iç savaşlarla karşı karşıya gelmiştir. Doğal kaynakların kirletilmesi nüfus artışı enerji üretimi gibi sorunlar yüzünden küresel ölçekte derin bir huzursuzluğa neden olmuştur. Yoğun kitlesel iletişim araçlarının kullanımı ile bu huzursuzluk ortamında küresel endüstrinin karşısında yerini alan yeni bir kültür zemini gelişmiştir. Sanatçıların uzun zaman içinde gelişen sanat yapısı karşısında sanatın anlamı ve amacı yeniden ve genellikle endişeli bir şekilde kendi iç düşüncelerini sorgulamalarına neden olmuştur. Bu bağlamda belli bir tarz ve uslupta yapılan resim ve heykellerin dışında yapılabilecek şeylerin sorgulanması sanatçıların problemi haline gelmiştir (Honour ve Fleming, 2016, Aktaran, Zöngür, 2018).

Bütün bu küresel ve toplumsal karmaşa ortamı sanatta yeni akımlar ve anlayışlar ortaya çıkmasına ve sanatçıların toplumu ilgilendiren, onlarla direk olarak ilişki kuracak çalışmalarına yönelmelerine neden olmuştur (Zöngür, 2018: s. 1320).

Almanya doğumlu New York'ta yaşayan sanatçı Hans Haacke Politik ve sosyal sistemlerin nasıl çalıştıkları ile ilgilenmiştir. Kurumların sanatsal finans desteklerini yaptıkları yanlış politikalarını örtbas etmek için kullandıklarını eleştirmiştir. Bazı şirketlerin ve ulusların Güney Afrika'daki politikalara güç ve etki sistemlerine karşı çalışmalar üretmiştir. Apartheid 1948-1994 yılları arasında resmi devlet politikası olarak Güney Afrika Cumhuriyeti'ne bağlı olan güney batı Afrika'da Namibya'yı içine alan ulusal parti hükümeti tarafından uygulanan ırkçı ve ayrımcı bir sistemdir. Hans Haacke' nin başyapıtı "A Breed Apart" (1978), İngiliz otomobil markası Land Rover'ın dergi reklamlarının görünümünü taklit eden bir çalışmadır. Güney Afrika'daki devlet şiddetinin görüntüleriyle şirketin Apartheid hükümetine yardım etme politikalarına dikkat çekmektedir. "A Breed Apart", eski otomobil üreticisi İngiliz Leyland' ı hedef alan bir yapıttır. Acımasız gerçek dünya ile büyüleyici reklam dünyası arasındaki zıtlıkları ve İngiliz Land Rover' ın ana şirketi Leyland' ın Güney Afrika Apartheid rejimiyle ilişkisinin çifte standardını ortaya çıkarmaktadır (Davis, 2019).

Şekil 17

Hans Haacke, A breed apart, 1978



(Haacke, 1978)

Hans Haacke kurumları eleştirirken toplumsal ilişkileri açıkça ortaya koymuştur. Bazı Amerikalı sanatçılar New York'taki Modern Müzeleri hedef alarak karşı gösteriler ve müzelerin bir gün kapalı kalması gibi eylemler yapmışlardır. Moma' da iki Vietnam savaşı karşıtı gösteri düzenlenirken 1970'de Andre ve Robert Morris Metropolitan müzesi önünde yakın zamanda yaşanan savaşa dikkat çekmek için müzenin bir gün kapalı kalması için "Sanat Grevi" adı altında talepte bulunmuşlardır. Bu eylemlere müzelerin direnmesi karşısında diğer kurumlar destek vermişlerdir. Bununla birlikte avangardlar arasındaki uluslararası bağları sağlamlaştıran tepkisel politikaların çoğu Haacke, Buren, Broodthaers ve sanat kurumları arasında ideolojik ayrılıkların ve kavgaların yaşanmasına da neden olmuştur (Hopkins, 2018).

Hans Haacke 1970'de modern sanatlar müzesi Moma' daki çalışmasında müze ziyaretçilerinden güncel bir sosyo-politik meseleyi oylamalarını istemiştir. Teklif kabul edilir ve yerleştirme hazırlanır ancak Haacke belirli olan soruyu açılıştan önceki güne kadar teslim etmez. Anket sorusu: "Vali Rockefeller'in Başkan Nixon' un Çin-Hint Politikasını kınamaması, kasım ayında ona oy vermemenizin bir nedeni olabilir mi?" sorusuna müzeye gidenlerin sayısı iki katına çıkarak ziyaretçiler tarafından Evet- Hayır olarak oylanmıştır. Bu

Çalışma daha sonra müze yönetimi arasında problemlere neden olmuş ve bazılarının müze yönetiminden istifa etmesine kadar gitmiştir (Davis, 2019).

şekil 18

New Museum’ da Hans Haacke’ nin MoMA anketi, Nev Museum, 1970, New York, ABD



(Haacke, 1970)

Haacke’ nin çalışmaları sanatçıların toplumla her türlü yeni yolla ilişki kurmanın nn açmıştır. Haacke’ nin sanatında güncel ilerici düşüncelerin nasıl ortaya çıktığı bugün daha iyi fark edilir. 1992’ de yaptığı çalışmasında George Bush’ un zenginler için vergi indirimlerinin erdemlerini yücelten bir cümle ile işlenmiş yastığın olduğu, işçi sınıfının enkazını anımsatan hırpalanmış bir kanepe olan ‘‘Trickle Up’’ı toplumun diğer bir yanını ifade eden güçlü bir metafor olarak algılamak çalışmanın ifadesidir (şekil 19). Genellikle kurumsal eleştiriler olarak görülen Haacke’ nin yapıtları 1970’ li yılların genişletilmiş sosyal perspektifi olarak algılanabilir. Haacke’ nin yaptığı toplumun problemlerini sanatla görünür kılma ve şeffaf hale getirme çabası olarak görülmektedir (Brackman, 2019).

Hans Haacke bir röportajında: ‘‘60’ ların sonlarına doğru benim kuşağım çok politize oldu. Vietnam Savaşı tüm aileleri, özellikle askerlik çağındaki yeleri olanları etkiledi. Yoğun ırk çatışmalarının yaşandığı bir dönemdi. Martin Luther King Jr. Suikast’ a kurban gitti. Bu olaylarla aynı zamana denk gelen kültürel bir devrim Paris’ i salladı. Avrupa’ da ve ABD’ nin bazı bölgelerinde kampüslerde olaylar patlak verdi. New York’ taki sanatçılar arasında da siyasi bir uyanış meydana geldi. Sanat İşçileri Koalisyonu olarak bilinen şeye ve şehirde ve başka yerlerde başka eylemci sanati gruplarının oluşmasına yol açtı. Nixon yönetiminin politikaları ve Vietnam Savaşı ile bağlantılı mtevellli heyetiyle müzelerde gösteriler düzenledik; renkli sanatçıların sergi ve koleksiyonlara dahil edilmesini, kadın sanatçıların çalışmalarına daha fazla önem verilmesini talep ettik’’ (Hacke, 2015).

Şekil 19

Hans Haacke, Trickle up, Nev Museum, 1992, New York, ABD



(Haacke, 1992)

Hans Haacke, Jeanne Siegel' e açıklamalar (1984) ‘‘Politik sanat dediğimiz olguyu tematik çerçeveye indirmek istemiyorum. Doğrudan belli bir politik olaya göndermede bulunmayan ama ideolojik bir eleştiri içeren işlerde politik sanat kapsamında değerlendirilmeli.(...) Ne zaman politik sanat dendiğini duysam tüylerim diken, diken oluyor. Bu terimle ele alınan yapıtlar bir bakıma tek boyutlu, kaba bir okumaya indirgenmiş oluyor. Daha da kötüsü, ‘politik’ olarak adlandırılmayan yapıtların herhangi bir ideolojik içeriği yokmuş, dolayısıyla politik göndermesi yokmuş gibi düşünülüyor. Tabi bu büyük bir yanılgı. Sanat denen şeyi yapmaya çalışan ve herhangi bir perspektifi tercih etmiyormuş gibi görünmek isteyenlerin yarattığı bir mit bu. Bilinç endüstrisinin her ürünü, genel ideolojik ortama katkıda bulunur’’ (Antmen, 2019: s. 284).

Hans Haacke’ye göre, her sanat eseri ya eleştirir ya da övgü içerir. Bu düşünceye göre sanat eserleri muhakkak ki az ya da çok politik bir düşünce etrafında gelişir.

Şekil 20

Jenny Holzer, Kan var, 1999, Venedik



(Holzer, 1999)

Jenny Holzer özellikle kamusal alanda artırılmış gerçeklik uygulamaları ile tanınır ve bazen tehditkâr bazen esprili özdeyişler kullanır. Kamu sanatı üzerinde etken bir öneme sahiptir. Sosyal alana müdahale eden sanatın öncüsü olan Holzer, kamu sanatı üzerindeki geniş kapsamlı etkisi nedeniyle 2019’da Chicago’nun Rosenberger Madalyası’nı almıştır. 2020 yılında Amerikan seçimleri öncesi Pandemi döneminde Chicago Üniversitesi ile birlikte halka açık alanlarda bina yüzeylerine yansıtılan led ışıklarla “Sen Benim Müttefikimsin” başlıklı bir çalışma başlatmıştır. Ayrıca şehrin farklı yerlerinde kamyon filosu ile ve veri tabanlı bir uygulama üzerinden halka ulaşılma ve katılımın zorunluluklarına “müttefikim siz olun” diyerek yanıt vermiştir. Savaş ve insanın toplum içerisinde kaygılarına, arzularına ve çeşitli sorunlara ilişkin çalışmalarında sözel dilin metaforik özelliğinden faydalanmıştır. Evrensel toplumun sorunlarını ifade ederken cesur yaklaşımlar ve çelişkili terimlerle farklı bakış açıları geliştirmiştir. Kamusal ve özel evrensel ve tikel gerçek ve kurgu kavramları arasındaki ilişkide insan bedeni ile ilgilenmiştir. Örneğin “Protect Protect” isimli çalışmasında işkence ve bedensel zarara atıfta bulunmaktadır.

Sanat sosyologlarından Bourdieu, Becker ve Luhmann’ ın sanatın münferit, bağımsız bir sahası olduğu kabulü üçünün kuramında da merkezi konumdadır. Üçü de sanatın sosyal yapılandırıldığı düşüncesindedirler. Bourdieu’de hakim ilişkiler ve sınıf konumları sanatın üretimi ve kabulünü etkiler. Sanatçı toplumdan bağımsız olamaz; sosyal alanda belirli bir konumu elinde bulundurur ve sadece eğitilmiş seçkin kişiler istifade eder. Becker’ de sanat, insanları beraber kılan bir şeydir. İnsanların etkileşimleri sanat eserinin içinde artar. Luhmann’ da sanat eseri bir iletişimdir. Yani öncesinde birden fazla insanın katıldığı bir çalışmadır ve sanat esrinin üretimi eskiden olduğu gibi şimdide toplumsaldır (Danko, 2017).

Dönüm noktalarından biri, Fransız küratör Nicolas Bourriaud’nın 1996’da Bordeaux’daki çağdaş sanat müzesinde yaptığı “Trafik” sergisidir. Çağdaş sanatlarda diğeriyle insanlar, kültürler, toplumlar Avrupa sanat dünyasında yankılanan yeni topluluklar yaratma amacı ile insan hakları çağına yönelik bir tavırla birleştirilen bu deneyler, çeşitli yazarlara sanatın sosyal boyutunun neler doğurabileceğini eleştirel olarak keşfetme konusunda ilham vermiştir. Örneğin Kester, sanatçının en üst yaratıcı ve izleyicilerin pasif izleyiciler olarak hiyerarşik kavramlarını azaltmanın bir aracı olarak sanat pratiklerinin değerini vurgulamıştır. Yine de, Kester’in bir tür sosyal ütopya yaratan sanat pratikleri fikrine, şu soruyu soran sanat tarihçisi Claire Bishop tarafından karşı çıkmıştır: Eğer ilişkisel sanat insan ilişkileri üretiyorsa, o zaman ne tür ilişkiler vardır? Üretiliyorsa, kim için ve neden? Jacques Ranciere’in çalışmasından yararlanan Bishop, bu uygulamaların ilişkisel estetikten çok, işbirlikçi faaliyetin toplumsal veya politik çıktılarıyla ilgilendiğini öne sürer: ilişkisel sanat, toplumun baskıcı

araçsallığı tarafından parçalanmış bir toplumu yabancılaştırmamalıdır. Ancak Ranciere'in görüşüne göre sanat, zaten doğası gereği politik bir anlam içerdiğinden, toplumsal değişimin sunağında feda edilemez. Batıda anladığımız şekliyle sanatın estetik rejiminin ortaya çıkmasından bu yana, sanat ve siyaset, her ikisinin de ortak yönleriyle yapısal olarak birbirine bağlı olduğu kesindir: görünür ve görünmez, işitilebilir ve duyulmazın yeniden dağılımı, düşünülebilir ve düşünülemez, mümkün ve imkansızdır. Ranciere'e göre, sanatın siyasetini taşıyan estetik deneyimdir: sanat, sanat ile kullanım değeri arasındaki, sanat ile yerleşik yaşam biçimleri ve pratikleri arasındaki ilişkiyi aşan bir deneyim üretir. Estetik siyaseti kendisini çelişkiyi düşünme, duyulur olanın dağılımını yeniden biçimlendirme veya verili algısal biçimleri yeniden yapılandırma yeteneğiyle tanımlar. Bu şekilde Ranciere, Bourriaud'nın ilişkisel estetik fikrine açıkça meydan okuyarak, çağdaş sanat uygulamalarının merkezine konsensüs yerine fikir ayrılığını yerleştirmiştir. Sanatın geleneksel olarak kamu politikası alanının Külkedisi olarak kabul edildiği Birleşik Krallık'ın özel bağlamından yola çıkarak, İkinci Dünya Savaşı'ndan bu yana sanatın bir dizi meseleyle örneğin kentsel dönüşüm, sosyalleşme ile nasıl ilişkilendirildiğini anlatıyor. Ekonomik büyüme sınırlı siyasi nüfuza sahip zayıf bir politika sektörünün politika hedeflerine ulaşmak için yeterli kaynağı çekmesine izin veren bir strateji haline gelmiştir. Burada, politika aktörleri tarafından sanatı sanat sektörünün dışındaki hedeflere ulaşmak için bir araç olarak kullanmak için sanatın yukarıdan aşağıya artan bir şekilde araçsallaştırılması ile bu sektör içinde devam eden aşağıdan yukarıya bağlılık arasında bir ayrım yapılmalıdır. İlki, girişte belirtildiği gibi, sanat pratiklerinin neoliberal politikanın neden olduğu boşlukları doldurmak için nispeten ucuz seçeneklerin öncüsü olarak geri kazanıldığı durumlara atıfta bulunur. İkincisinde, diğer politika sektörlerinin istediklerine sözde bir ödeme yapılır, ancak sanat sektörü, diğer sektörlerin istekleri doğrultusunda olsun ya da olmasın, hala kendi amaçlarını sürdürür. Bununla birlikte, araçlar ve amaçlar arasındaki bu fark, hem araçsallaştırma hem de bağlılık, kamu yatırımını meşrulaştırmanın bir yolu olarak somut ve ölçülebilir sonuçları varsayan bir politika için semptomatiktir. Sanat sektörü için bu, koşulsuz olarak sübvansiyon vermekten ziyade bir yatırım getirisi beklentisi anlamına gelir (Dewinter, Rutten, & Bradt, 2020). Sanat yapıtları her ne kadar kişisel ve öznel bir tavır içinde gelişmiş olsa da politik düşünce ve eleştirel bir yapıda olması onun ayrıca tekil yaratıcısını doğrudan veya dolaylı olarak toplumun gerçeklerine katmış olur. Sanatçı bir yandan toplumun parçası olurken diğer yandan kendisine özgü özelliklerini sanatın içinde gerçek kılmaktadır.

Toplumda Sanatçı Statüsü

Toplumlar sürekli olarak temel gereksinimler doğrultusunda gelişim ve yenilenme ihtiyaçlarını takip edip yaşamlarını sürdürmüşlerdir. Yenilenme ve gelişme yaşamsal ihtiyaçlar

çevresinin odağında hem fiziki hem de ruhsal olarak belirlemektedir. Günlük yaşam içerisinde kullanılan çeşitli alet ve gereçlerin gelişimi her dönemin kendi zaman ve şartlarında ilerlemiştir. Diğer yandan sanatın her türü de kendi zaman diliminde toplumun o anki yapısında ve gelişen olaylar çerçevesinde katmanları arsasında ilişki kurarak ilerleyişini sürdürmüştür. İlkel toplumlarda sosyal yaşamın içerisinde topluluklardaki kişiler arasında araç ve gereç üretmede becerisi olanlar ön plana çıkmış üretimlerini sonuçlandırırken içsel bir estetik yetiden faydalanmışlardır. Bu dışavurum zamanla ihtiyaç nesneleri yanında estetik obje ve nesnelerin üretimine doğru da evrilmiştir. Mağarada yaşayan topluluklar mağara duvarlarına çizdikleri çeşitli hayvan ve farklı türdeki resmettiklerinden belki bilgi amaçlı yararlanmıştır ve belki de tamamen estetik bir öge olarak faydalanmışlardır. Her ne şekilde olursa olsun bu şekiller ve biçimler o topluluğun bireylerinden bu alanda beceri ve yeteneğe sahip kişiler tarafından yapılmıştır. Bu tür üretimler zaman içerisinde çeşitlenebilmeyi sistemli bir hale getirmiş çanak, çömlek, oyuncak, heykelcik dibi nesneler üretebilmeyi başarmışlardır. Bu tür nesne ve objeleri üreten kişiler el becerileri yanında kişisel duygu ve düşüncelerini de yaptıkları şeylere aktarmışlardır. Mağara duvarına yaptığı av hayvanları veya av sahnesinde o resmi yapan kişi öncelikle topluluğun faydasına olan noktaları gözetmiş ve önemsemiş olduğu mantıklıdır. Eğer bu bilgi amaçlı ise kesinlikle dışarda gözlemlenen önemli unsurları yansıtmak durumunda kalmış ve eğer bu bilgi amaçlı değil de sadece bir av sahnesi ve ya sevilen önemli tasvir ise de burada belli bir düzen ve kuralları uygulanmıştır. Her iki durumda da bu resimleri ya da objeleri yapan kişi kendi yetisi ve anlayışı sınırında hem realist hem de estetik olguları önemseyerek hareket etmiş olmalıdır ki bugüne dek bize ulaşan kalıntılardan bu anlaşılmaktadır. Sanatçı muamması buraya kadar değerlendirme ve varsayım olarak ele alınmış bir bakış açısı ile ilgilidir. Sanatçının yarattığı eserleri sorgularken iki perspektiften bakabiliriz. Birincisi sanatçının kendi doğasını psikolojik açıdan değerlendirmek. İkincisi de çevresinde olan ve kendi dönemi sanatçıları ile eserlerine atfedilen değerden çıkarılacak sosyolojik yaklaşımdır. Bu iki önemli unsurun hem dönemlerle ilgili olduğu hem de kültürlerin etkisinde geliştiği sanatçının alanlarına etkendir. Toplumun sanatçıyı değerlendirmesi ve verdiği tepki kişisel özelliklerini kısmen de olsa etkilediği varsayılmaktadır. Tarihi süreç içerisinde bu yaklaşım toplumun sabit koşullarında ve sanatçının oynadığı rolde ortaya çıkmaktadır.

M.Ö. 2144-2124 Tarihleri arasında Sümerlerde Lagaş şehrinin yöneticisi olan Gueda' nın düşünüyü tanrısal bir esin olduğunu anlatan en eski metinlerden birinde Gueda' nın rüyasında kendisine tanrı tarafından bir tapınak yapılmasının emrinde sanatsal bir yaratı meydana getirmenin tanrısal bir esin olduğu anlatılmaktadır. Antik mısırdaki metinlerde de durum farklı değildir. Sanat tarihinde Mısır'da sanatçısı bilinen ilk eser eski krallık üçüncü hanedanlık döneminin ikinci firavunu Zoser için yapılan M.Ö 2667-2648 tarihlerinde Sakkara'daki

basamaklı piramittir. Bu yapının tasarımcısı olan mimar İmhotep tanrısal bir karaktere yakın anılmıştır. Antik mısır inancında Dünya heykeltıraşların heykeltıraşı tanrı Ptah tarafından yaratılmıştır. Antik mısırdaki Ptah zanaatçıların ve mimarların koruyucusu olarak görülmekteydi. Fakat bu iki örnek tanrısal düzeyde görülenler yapıları yapanlar değil onları tasarlayan ve yöneten kurucu kişiler olduğunu göstermektedir. Tanrısal bağla ilişkilendirilenler ressam, heykeltıraşlar ve çanak çömlek yapanlar değildir. Mısır'ın sosyal kast sisteminde ressam ve heykeltıraşlarda diğer meslek grupları taş oymacıları, kuyumcular, metal işçileri, çanak çömlekçiler, marangozlar ve dokumacılar gibi zanaat sınıfına dahil edilmişlerdi. Ressamlar ve heykeltıraşlar kuralların yöneticiler tarafından konulduğu alanlarda sadece el becerisi olan ve herhangi bir metot keşfedip uygulamaya izni olmayan kişiler olmuşlardır (Keser, 2018).

M.Ö. IV. yüzyıldan önce toplum içerisinde sanatçıya verilen değer önemli bir değişim görülmüştür. Bu tarihten önceki dönemlerde özellikle elle üretim yapan resim ve heykel sanatçıları zanaatçı olarak diğer el becerisine dayanan meslek gruplarıyla aynı düzeyde bir bakış açısı ile anılmışlardır. El becerisi ve fiziki kuvvete dayalı diğer tür meslek grupları heykel ve resim sanatçıları ile aynı düzeyde değer görmüştür. Sanatçı için yapılan tarihi değerlendirmede ilkel ve cahil topluluklarda sanatçının yaptığı ismiyle birleştirilmesi geleneğinin olmadığını açıklamaya gerek yoktur. Bunun evrensel bir gelenek olmadığı çok iyi bilinmektedir. Fakat birçok uygarlıkta sanatçısının kayıtlarına rastlanmayan önemli sanat eserleri bulunmaktadır. Bu değerlendirmelerin kökeni ve temeli antik Yunan dönemine aittir. Doğu ve Mısır medeniyetlerinden günümüze ulaşan kayıtlarda bir sanatçı ismine rastlamak istisnai bir durumdur. Ege ve Helenistik dönem öncesinde M.Ö. VI. yüzyılda Yunan sanatçıların eserlerinde ilk imzalara rastlanmaktadır. İlk sanatçı biyografisi metinlerine Antik Yunan Helenistik döneminde rastlanmaktadır. Erken Helenistik dönemde yaşamış olan ressam Apelles ve Zeuxis ilk biyografileri ile ünlü sanatçılardır. Bu tür biyografiler Antikite'den buyana tamamen ortadan kaybolmamış ve Orta Çağ boyunca Bizans'ta canlı tutulmuştur. Sanat literatürü hakkında ilk metinler M.Ö. IV yüzyılda tarihçi Duris tarafından yazılmış edebi yapıtlar olarak bilinmektedir. Klasik sanatçı biyografilerine giriş sayılabilecek İskender döneminde yaşamış büyük heykeltıraş Lysippos'un gençliğine ait; Plinius tarafından yazılan antikitenin büyük ansiklopedisi niteliğinde *Historia Naturalis* te ki hikayede anlatılmıştır. Anlatıldığına göre, Lysippos'un hiç öğretmeni olmamıştır. Bakır madencisi olarak çalışırken hemşehrisi olan Sikyonlu ressam Eupompos'un bir topluluğu işaret eden konuşmasında "Bunların hepsinin" demiştir. Yani: Taklit etmeye değer tek şey doğadır, başka bir sanatçı değil. Plinius'un da belirttiği gibi bu anekdot Duris'e ait *Yunan Heykeltıraşların Hayatları* adlı dağınık ve yetersiz alıntılarda oluşan bir eserden gelmektedir. Duris'in kayıtlarında Lysippos ile ilgili dört önermeden bahsedilmektedir. Lysippos'un bakırcıyken büyük bir sanatçıya

dönüşmesi, Öğretmenin olmaması, Tesadüfen Eupompos' un bir sözüne kulak verip mesleki seçim yapması, Duyduğu sözde taklit edilmeye layık olanın bir usta değil doğanın kendisinin olmasıdır. Büyük İskender'in portresini yapan Lysippos' un yapıtları sanatçı imgesiyle tam uyumludur. Lysippos Antikite'de eskilerin kendisi gibi insanları gördükleri gibi tasvir ettiklerine inanıyordu. Ayrıca bu kayıtlarda Lysippos' un kardeşi Lysistratos' un canlı varlıklardan alçı kalıp yöntemini kullanarak birebir benzerlik elde eden ilk kişi olduğu söylenmektedir (Kırs & Kurz, 2016).

Klasik Yunan dönemi filozofu Platon zanaatları gerçeklikle olan ilişkilerine göre sınıflandırmıştır. Gerçeklikten faydalanan zanaatlar, yeni gerçeklik yaratan zanaatlar ve gerçekliği birebir taklit eden zanaatlar olarak üç ayrı kategoriye ayırmıştır. Değeri en yüksek olan zanaat gerçek şeyleri kullanan avcılıktı. Mimari gibi gerçek şeyleri üreten zanaatlarda orta derecede zanaatlardı. Resim ve heykel gibi zanaatlar da gerçekliği taklit ettikleri için en değersiz zanaatlardı. Aristoteles ise Platon'un temel değerlerini kullanarak iki ayrı kategoride sınıflandırmış ve mimariyi resim, heykel gibi zanaatlardan daha değerli olarak görmüştür. Antik Yunan döneminde sanata arasında sınıflandırma incelendiğinde Klasik Yunan düşüncesinde bazı zanaat dallarının daha değerli olduğunu görürüz. Klasik yunan kültüründe fiziksel güç gerektiren zanaatlara göre entelektüel meşguliyetler daha değerli olarak kabul görmüştür. Yunan ve Roma kültürlerinde tüm nitelikleri ile bugün sanat olarak adlandırılan alanlar için özel bir kavram yerine resim, heykel, ziraat, hekimlik veya marangozluk gibi alanları *tekhne*, yani teknik beceri olarak sınıflandırmışlardır (Keser, 2018).

Antikite de İskender döneminde sanatçı rolünün üst sınıf ile yan yana anılmasında onların resim ve heykellerinin yapılmasının katkısı önemli olmuştur. Sanatçılar ile ilgili değişim daha çok sanatçı biyografilerinin oluşması ve az da olsa bazı metinlerde anlatılmasıdır. Sanatçılara zanaatçı bakış sıfatı fazla değişmese de sanatçıda yaratıcı imgesi önem kazanmıştır. Lysippos' un Büyük İskender'in saray heykeltıraşı olarak çalışmasını Antikite de sanatçı hakkındaki değişimin bir kanıtı olduğu görülmektedir.

Zanaatların sınıflandırılması sisteminde Yunan kültüründen Roma kültürüne yumuşak bir geçiş olmuştur. *Tekhne* (zanaat), *ars* (sanat), yapı inşacılığı, *architecture* (mimari) olarak adlandırılmıştır. Dünyanın İngilizce konuşan kısmında sanat kavramının karşılığı olan *art* terimi, latince *ars* teriminden gelmektedir. Romalılar *ars* terimini geniş çaplı aktivitelerini tanımlamak için kullanmışlardır. Yunanlıların *banausik* ve özgür zanaatlar (liberal zanaatlar) ayrımı, Romalılar' da *artes liberales* (liberal sanatlar) ve *artes vulgares* (vulger, bayağı sanatlar) arasındaki ayrımlar olarak yeniden oluşturmuşlardır (Keser, 2018).

Orta Çağ'da sanatların çoğunda Tanrısal konular ve onun yüceliği ile ilgili işler üretiliyordu. Orta Çağ'da da heykeltıraşlar ve ressamlar el becerisi olan kişiler olarak görülmektedirler. Bir resim ya da heykelde kullanılan malzemenin ne kadar pahalı olduğu onun değeri ile ilgili olmuştur. Klasik kültürde olduğu gibi resim ya da heykel malzemesinin değeri ile ölçülmüştür. Ressam ve heykeltıraşlar düşük statüde işler üreten kişiler olarak kalmışlardır. Orta çağda hristiyanlık doktrinine ve bilgelğine ulaşmak için liberal sanatlar dörtlüsünde olan aritmetik, geometri, astronomi ve müzik kollarına önem verilerek okullar açılmıştır. Orta çağ süresince bu sınıflandırma devam etmiş, resim ve heykel birer sanatsal yetenek olarak görülmemiştir. Orta Çağ boyunca resim ve heykel el işçiliği olan beceri alanı olarak değerlendirilirken sanatçılarda sosyal hiyerarşide tüccarlar seviyesinde köylü sınıfının üstünde bir yerde esnaf olarak kabul edilmekteydiler. Bu yüzden sanatçılar mesleklerini aile atölyelerinde öğrenip geliştirmişlerdir. Orta Çağ anlayışı iki istisna dışında sanatçıları anonimliğe mahkum ettiği görülüyor. Bu istisnaların birinde on ikinci yüzyılın sonlarında Frater Rufillus'un Almanya'daki Weissenau Manastırında hazırladığı hacıyografideki bir illüstrasyona imza atmasıdır. Bu çalışmadaki imza kullanılan mesleğe ilişkin boya sehpaları, fırçalar gibi metaryeller ile kıvrılarak sanatçının baş harfine (R) ye dönüşen bir desenin kullanması bir imza olmaktan çıkarak sanatçının otoportresine dönüşmektedir. İkinci örnekte ise yine on ikinci yüzyılda Fransa'daki Autun Katedralinin alınlığındaki İsa rölyefinin ayaklarının altındaki bölüme kendi ismini yazan Gislebertus olmuştur (Şekil 21), (Keser, 218).

Şekil 21

Aziz Lazare Katedrali alınlığı, Son yargı rölyefi, Detay, M.S. 12. yy, Fransa



(Gislebertus, 12.yy)

Rönesans'ın ilk dönemlerinde ressam ve heykeltıraşlar diğer meslek grupları marangozluk, terzilik gibi işleri yapan okuma ve yazma bilmeyen birer esnaf zanaatçı olarak görülmüştür. 14. yy. dan sonra resim ve heykel işi ile uğraşan sanatçıların statülerinde belirgin yükselmeler olmaya başlamıştır. Bu dönemde sanatçılar kendilerini ve yaptıklarını farklı bir bilinçle kavrayıp statülerini yükseltme çabasına girmişlerdir. Rönesans olgusu ressam ve

heykeltıraşların diğer basit meslek gruplarından farklı olduğu inancını güçlendirmiştir. Bu dönemdeki sosyal statüde yükselme arzusu sanatçıları ayrıca ekonomik dönüşümlerle de desteklemiştir (Keser, 2018). Sanatçı biyografilerinde ayrıca genç yetenekli sanatçıların keşfini anlatan hikâyelere Antik dönemde ve Rönesans'ta da rastlanmaktadır. Bu tür tesadüfi keşiflerin genç yeteneklerin çocukluk dönemlerinde yaptıkları oyun veya çizimlerde ortaya çıktığı kabul edilmektedir.

Bir köylü çocuğu olan Giotto hayvanlara çobanlık ettiği zamanlarda taşa, kuma hayvanların resmini çizmiştir. Tesadüfen onu gören Cimabeu çobanın yeteneğini fark etmiş ve çocuğu yanına alıp eğiterek İtalya'nın en ünlü sanatçılarından biri yapmıştır. Buna benzer bir hikâyede Herodotos'un da Thukydides' in yeteneğini keşfettiği ve Ksenophon' un Socrates'le aynı şekilde karşılaştıkları anlatılır. Yine İtalyan ressam Beccafumide Giotto' ya benzer bir hikâye ile anılmaktadır. Beccafumi de babasının koyunlarını otlatırken yere çizdiği hayvan resimlerini gören bir soylu tarafından oğlu gibi yetiştirilmiş ve onun mirasçısı olmuştur (Kris & Kurz, 2016).

Sanatçıların gençlik dönemleri ile ilgili bu hikâyelerin yeteneğin keşfinde tesadüfün önemi ve sosyal konumlarında yükselmelerinin sanatçı biyografileri örneğinde ayrıntıdır. Küçük yaşta yetenekli sanatçıların keşif hikâyeleri sanatçı biyografisi için destekleyici güç olmuştur. Orta Çağ'ın sanatçıyı değersiz kılan düşüncesinden sonra yeniden doğuş olarak görülen Rönesans döneminde de toplum içinde yapıtıyla dalga geçen ve eleştirenlerle mücadele etmiştir. Bu gibi durumlarla karşılaşan sanatçılar yaşadığı olumsuzluklara yapıtları ile cevap vermeye çalışmışlardır.

Bir rahip tamamlanmamış resme kutsal su serper ve öfkeye kapılan sanatçıyı, aslında hayırlı bir iş yaptığını ve her hayırlı işin yüz misli karşılık bulduğunu söyleyerek yatıştırmaya çalışır. Sanatçı bu karşılık işini bizzat üstlenir: pencereden eğilip, evi terk etmekte olan rahibin üzerine bir kova dolusu suyu boca eder. Bartolo Gioggi'ye resim sipariş eden bir adam, manzaradaki kuşların sayısının az olması nedeniyle hayal kırıklığına uğrar. Bartolo Gioggi de uşaklar pencereyi açık bıraktığı için kuşların kaçıp gittiğini söyler. Bu hikayelerde sanatçı, düşmanını onun aleyhine olacak şekilde bir eserine dahil eder. Bunun en ünlü örneği, Michelangelo' nun kendisini Mahşer Günü resminde lanetlenenler arasına koymasından yakınan Papa III. Paul'ün teşrifatçısıdır. Papa bu şikâyetin asıl sebebini anlamış olmalı, çünkü bu davanın, yetki alanının dışında kaldığını savunmuştu: Papa'nın sözü Cehennem'de geçmiyordu. Böylece örtük bir şekilde bizimde teşrifatçının korkularının nedeni olarak sayacağımız şey kabul edilmiş oluyordu: Hem alay konusu olacağını hissetmekteydi, hem de o yüzeysel korkunun altında, çok daha güçlü bilinçdışı, bir kaygı vardı, yani ressamın bu çalışmasıyla gerçekten de Cehenneme gönderilmiş olduğundan korkuyordu. Buna benzer rivayetler çok yaygındı. Federigo Zuccaro da iftirayı konu alan alegorik bir resminde düşmanlarını eşek kulaklarıyla tasvir etmişti. Böklin de, hile yapan bir resim simsarının karısını Susanna ve İhtiyarlar tablosunun modeli olarak kullanmıştır, tıpkı kibirli bir aktrisi Daphne olarak tasvir eden Girodet gibi (Kris ve Kurz, 2016: s. 110-113).

Sanatçılar toplum içerisinde karşılaştıkları olumsuzlukları yapıtları aracılığı ile çeşitli yaklaşım şekillerini kullanarak eleştirmişlerdir. Alegorik, alaycı, tehdit edici gibi yaklaşımları kullanarak kimi zaman açıkça, bazen de dolaylı olarak düşüncelerini göstermişlerdir. Yapıtlarını yanlış bir olay veya tavır karşısında savunma aracı gibi kullanmışlar ve bilgi sahibi olmadan eleştiride bulunan kişilerden eserleri yoluyla intikam almışlardır. Tıpkı şekil 22 de Böcklin' in yaptığı gibi.

Şekil 22

Arnold Böcklin, Susanna ve ihtiyarlar, 1888



(Willi, 2012)

Resim ve heykeli merkeze alarak sanatın tarihsel süreçteki statüsünün dönüşümüyle ilgili bir formülasyon üretilebilir. Antik dönemde resim ve heykel birer teknik beceri alanı yani zanaat olarak görülmekteydi. Sanatın uzun zaman teknik bir alan olarak beceri gerektiren alt sosyo-kültüre ait kişilerin uğraştığı yani soylulara hizmet edenlerin birer uğraşı olduğu anlayış klasik dünyada sanatın yavaş ilerlemesine ve bir disiplin olarak gelişmesinin gecikmesine neden olmuştur. Orta Çağ Avrupa'sında liberal bir alan olarak kabul görmemiş hatta mekanik alanlar arasında bile yer edinememiştir. Rönesans dönemi İtalya'sında mekanik beceri alanı olarak görülse de tasarım kavramıyla ilişkili diğer zanaatlardan farklı liberal sanatlar içerisinde akademik eğitim gerektiren birer sanat alanı olarak kavranmıştır. Papa 1600 yılında Roma'daki St. Luke Akademisi üyelerine liberal sanat statüsünü vermiştir, ancak bu gelişme batıdaki diğer kentler için henüz geçerli değildir. Bu gelişmeler doğrultusunda sanat tarihi ve sanat eleştirisi alanlarında bazı önemli teşebbüsler gerçekleşmiştir. On sekizinci yüzyıl Avrupa'sında resim ve heykel sadece güzellik kavramı ile değil deha kavramıyla ilgili alanlar olmuştur.

Günümüz sanatçısının bugün çağdaş ve gelişmiş bir toplumda yerinin önemi yüzleştiği problemler ile ilgili düşüncelerini üretimine katması ile ölçülenebilir. Sanat estetiğin yanında artık insanlığın karşı karşıya olduğu sorunları kendi payına düşen şekliyle yorumlamak

zorunda kalmıştır. Teknik sınırların kalktığı üretim biçiminde bu bir avantaj olurken, diğer açıdan bakıldığında insan merkezli dünyada halledilmesi gereken binlerce sorun sanatçı için dezavantajlı bir durum oluşturmuştur. Sanatçı ne yapmalı sorusu sürekli zihinsel düşünme biçiminin uğraştığı sorun olarak sanatçıyı dürtüleyen karmaşık bir ortam yaratmıştır.

Sanatçı kapitalist çağda kendi yerini bilinmez bir soru gibi bulmuştur. Kapitalizm her şeyi olduğu gibi sanatı da meta ya çevirmiştir. Yeni dünya da insan yaşantısındaki her şeyi alınır ve satılır duruma getirirken eski dünyayı büyük ölçüde unutmuştur. Önceden zanaatçı veya sanatçı belirli alıcılar için çalışmıştır yani gerektiği kadar üretmiştir. Bugün kapitalist düzendeki meta üreticisi ise alıcısı belli olmayan ve sürekli üreten bir duruma gelmiştir. Meta üretimi toplumun her alanına yayılmış, iş bölümünün artması ve işin parçalanması ekonomik belirsizlikler tüm bunlar insanlar arasındaki dolaysız ilişkileri kaldırmış, insanların toplumsal gerçeklere ve kendisine yabancılaşmasını zorunlu hale getirmiştir. Sanatın meta ve sanatçının da meta üreticisi olduğu böyle bir dünyada sanat nesnesi yarışma yasalarına uymak zorunda bırakılmıştır. Sanatçı özgürlüğe kavuşmuş ve özgürce üretim yapabilmıştır ancak dondurucu bir yalnızlığa itilirken düş ve ticari bir uğraşa dönüşmüştür. Kapitalist öncesi toplum sanatı destekleme eğilimindeyken kapitalist dönem sanatı para getirici görmediği için uzun bir dönem kuşkulu gözlemlerle takip etmiştir. Kapitalist için sanat ona zenginliği gösteren bir araç gibidir. Sanat ve sanatçının gelişimi için uygun bir ortam yaratmaz kapitalist sistem sadece bir ihtiyaç gereği kişinin hayatında bir süsleme veya bir yatırım aracı olarak değerlendirilir. Diğer taraftan kapitalist sistem ekonomik açıdan sanat için sonsuz kaynaklar sunduğu doğrudur. Kapitalizm sanata yabancı olmasının yanında çok yönlü ve özgün yapıtların yaratılmasına da yardım etmiştir (Fisher, 2020).

Sanatçıda Deneyim, Duygulanış ve Etkileniş

Deneyim evrensel bilgi karşılaştırması için önemlidir. Deneyim ön bilgileri anlağın duygusal olarak işlediği üründür. Deneyim bize neyin var olduğunu söylerken başka türlü olabileceğini de hatırlatır. Bu nedenle gerçek evrensellik vermeyen akıl doğrulamaktan çok uyarır. Aynı zamanda iç zorunluluk gösteren evrensel bilgiler deneyimden bağımsız açık ve net olmalıdır. Buna göre ön bilgi olarak adlandırılan duygusal bilgiler deneyimden ödünç alınırken yalnızca görgül olarak bilinirler. Belirtmek gerekir ki deneyimlerimiz bile kökenlerinde ön bilgi olan duygusal tasarımlara hizmet eden bilgilerle karışır. Deneyimlerden duyulara ait olanı çıkarırsak bile yine geriye belli kökensel kavramlar ve onlardan üretilmiş çıkarımlar kalır ki; deneyimlerden ayrıca tamamen ön bilgiler ortaya çıkar, bu da görünen nesneler üzerinden yalnızca deneyimin öğretebileceğinden daha çoğunu söyleyebilmeye imkan verir ya da bizi buna inandırmaya çalışır ve iddialara gerçek evrensellik ve doğruluk verir ki, bunları yalnızca

görgül bilgi sağlamaz. Bilgilerimizin tümü deneyim ile başlamasına karşın tüm bilgilerin deneyimden çıktığı sonucu çıkmaz. Görgül kaynaklardan türetilen bilgiler için a priori yetenekli olduğumuz veya olabileceğimiz, onları dolaysız deneyimden değil evrensel bir kuraldan ürettiğimiz bilinir ki bu kararıda deneyimden ödünç almışızdır. Öyleyse a priori bilgilerden şundan veya bundan değil saltık olarak bütün deneyimlerden bağımsız olan bilgileri anlayacağız. Cisimsel olan ya da olmayan herhangi bir nesneye karşın görgül kavramımızdan ve deneyimden öğrendiğimiz özellikleri uzaklaştırsak yine de ondan onu töz olarak ya da bir tözle bağılı olarak düşünmemizi sağlayanı alamayız. O zaman bu kavramın kendisini bize dayatışındaki zorunluluk yoluyla a priori bilgi kaynağımızda yerinin olduğunu kabul etmeliyiz (Kant, 2017).

Bir bilgi nesneler ile hangi yolda ve hangi araç yoluyla bağıntılı olursa olsun, onu onlarla dolaysızca bağıntılayan ve tüm düşüncenin araç olarak göz önünde tuttuğu şey sezgidir. Ama sezgi ancak nesneler bize verildikleri sürece yer alır; ve bu da yine, en azından biz insanlar için, ancak nesnenin anlağı belli bir yolda etkilemesi yoluyla olanaklıdır. Nesnelerin bizi etkileyiş kipi yoluyla tasarımları alma yetisine (alıcılık) duyarlık denir. Öyleyse duyarlılık aracılığıyla nesneler bize verilir ve yalnızca o bize sezgileri sağlar; ama anlak yoluyla düşünürler ve kavramlar ondan doğar. Ama tüm düşünce, ister doğrudan isterse dolaylı olsun, belli ayırmaçlar aracılığıyla, en sonunda sezgiler ile ve dolayısıyla bizim durumumuzda duyarlılık ile bağıntılı olmalıdır; çünkü bize başka hiçbir yolda bir nesne verilemez. Bir nesnenin tasarım yetisi üzerindeki etkisi, o nesne tarafından etkilenmekte olduğumuz sürece, duyumdur. Kendini duyum yoluyla nesne ile ilişkilendiren sezgiye görgül denir. Görgül bir sezginin belirlenmemiş nesnesine görüngü denir. Görüngüde duyuma karşılık düşene onun özdeği, ama görüngü çoklusunu belli ilişkiler içinde düzenlenebilir kılana ise görüngünün biçimi diyorum. Duyumların düzenlenebilme ve belli bir biçime koyulabilmesinin biricik olanağı olan şeyin kendisi yine bir duyum olamayacağı için, bize tüm görüngünün özdeği yalnızca a posteriori verilsede, biçimi tüm duyumlar için anlıkta a priori hazır yatıyor olmalı ve buna göre tün duyumdan ayrı olarak irdelenebilir olmalıdır. İçlerinde duyuma ait hiçbirşey bulunmayan tasarımlara arı (aşkınsal anlamda) diyorum. Buna göre genel olarak duyusal sezgilerin arı biçimi anlıkta a priori bulunur ve görüngülerin tüm çoklusu belli ilişkiler içinde bu biçim altında sezilir. Arı duyarlığın bu biçimin kendisine arı sezgide denebilir. Böylece bir cismin tasarımından anlağın ona ilişkin olarak düşündüklerini töz kuvvet, bölünebilirlik vb. , ve benzer olarak ondan duyuma ait olanları içine işlenemezlik, sertlik, renk vb. yalıtırsam, genede benim için bu görgül sezgiden geriye birşeyler kalır uzam ve şekil. Bunlar arı sezgiye aittir ki, bu duyuların ya da duyumun edimsel bir nesnesi olmaksızın bile, anlıkta yalnızca duyarlığın bir biçimi olarak a priori yer alır. A priori duyarlığın tüm ilkelerinin bir bilimine Aşkınsal Estetik diyorum. Arı düşünce ilkelerini kapsayan ve, aşkınsal mantık olarak adlandırılan bölüm ile karşıtlık içinde, aşkınsal öğeler öğretisinin ilk bölümünü oluşturan böyle bir bilim olmalıdır (Kant, 2017: s. 57-58).

Biçimlenmiş nesneler özlerinde duyularla bağıntılı olarak ve ön bilgilerle donatılmış şekilde zihnin anlağında belirli konumlardadırlar. Nesnelerin kavramları uzay boşluğunda sezilenenebilir ya da sezilenemez zaman ve uzayın kendisi gibi. Ruhsal olarak algılanan nesnelerin kavram karşılığı zihin de belli düzeyde de olsa kendine yer edinmiştir. Bir görüngüde

ortaya çıkmasada varlığını duyular ve istençler dışında anlıkta tasarlanmış olarak var edebilir. Duyu insanda gelişen ve yeri geldiğinde kendisini belli eden içsel bir sezgi halidir. Duyular gelişen veya olan şeyler karşısında istenç üretebilir. Bilme ve duyulanma istenç kipi dış etkenlerden sezilen olabilir ve onlara karşı bir bilgi üretebilir. Cisimleşmiş nesneler bizde deneyimlerden gelen bilgiler ile bilinir haldedirler. Onları tanımlamak için ne işe yaradıkları ne olduklarını bilmek için bu bilgileri kullanırız. Ayrıca onlarla ilgili duyular bağıntısında da deneyimler kavrayıcı biliş ve sezileniş gibi özsel olarak belirli bilgiler içerirler. Arı bir sezgide yer edinmiş nesneler biçimlenme halinde ön bilgideki görgül hatırlama ve tanıma deneyimini akıl yoluyla bir bağıntı içinde kurgular. Sezgi nesneler karşısında zorunlu bir hissediş üretir. Akıl yoluyla sezilenmiş biçim ve cisimler üzerinde anlık deneyimlerden bağıntılı görüngüler seçebilir. Özsel deneyim ve duyular farklı zihinlerde farklı şekillerde ve biçimlerde koşullara bağıntılı olarak değişik kavramlarda olabilirler. Bir olay yada oluş zihinde cisimsel nesneler ile anılır ve ya ilgilendirilebilirse duyu deneyimlerle bağıntı kurarak bilgiler elde eder.

Gerçek sanat yapıtı esrarengiz, mistik ve bilinmez bir şekilde doğar sanat yapıtı sanatçının içinden. Sanatçıdan ayrılarak kendi bağımsızlığına kavuşur, kişilik haline gelir, zihin soluyan bağımsız bir özne olur ve aynı zamanda maddi bir hayata kavuşur. Demekki bir sanat eseri kayıtsızca oluşmuş değildir ve zihinlerde kayıtsızca dolaşıp duran herhangi bir görüntüde değildir. Diğer varlık gibi o da etkin güçlere sahiptir (Kandinsky, 2009).

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

METAFORİK NESNE, TOPLUMSAL OLGU VE OLAY İLİŞKİSİNDE HEYKEL

Doğa Olayı Deprem ve Ai Weiwei

Çin’li sanatçı Ai Weiwei 2008 yılında Çin’in Sichuan eyaletinde meydana gelen deprem felaketinde 90 bin insanın yaşamını yitirdiği ve özellikle okul gibi dayanıksız kamu binalarında ölenler için anıt niteliğinde, ayrıca bunun önlenebileceğini hatırlatmak için harekete geçirici çağrı olarak bir çalışma üretmiştir. Bu çalışma sanatçının Çin hükümetini sorumlu tutma konusundaki geniş çabasının bir parçası ve gelecekteki felaketleri önlemek için önleyici bir adım olmuştur. 200 ton ağırlığında yaklaşık 40 metre uzunluğunda ve 20 metre genişliğinde bu anıtsal döşeme heykelini tamamlaması sanatçının dört yılını almıştır. Bu çalışmayı inşa etmek için, kötü inşa edilen okulların bir parçası olan bükülmüş ve kırılmış çelik takviye çubuklarını toplamıştır. Depremden önce olduğu gibi görünene kadar onları düzeltmek ve onarmak için metal işçileri görevlendirerek, demir çubukları sismograf üzerindeki salınımlara benzeyen dalgalara benzer şekilde düzenlemiş ve aralarındaki çatlak şekilleri fay hatlarına benzer biçimde oluşturmuştur. Binlerce ayrı bileşen Ai’nin sembolizminin tipik bir özelliği olan kaybedilen yaşamları ifade etmektedir.

Ai çalışmasında depremin belirli unsurlarını biçimleştirerek anlatımını görünür hale getirmiştir. Sanatın toplumsal bir sorunla karşılaşmasında ifade şeklini öznel bir tavırla göstermiştir. Bu durumu; Ai’ nin böyle bir sorun karşısındaki sorumluluk duygusunu içselleştirdiği birikimlerinden doğan tepkisel bir eylem olarak görmek mümkündür.

Şekil 23

Ai Weiwei, Straight, Kraliyet Sanat Akademisi, 2008-12, Londra



(Weiwei, 2008)

Ai' nin bu çalışmasında depremin sismograf cihazındaki deprem frekanslarını gösteren çizgisel verilerle açık olarak bağlantısı görülüyor. Ayrıca depremde yıkılan binalardan toplanan paslı demirler ölen insanların hem acılarıyla hem de hüznü sonlarıyla ilintili olduğu da kesindir. Bu çalışmada kullanılan nesneler, geçmiş kimlikleri üzerinden taşıdıkları anlamlar metaforik aktarım nesnesi olarak yeniden olayı hatırlatıcı bir konuma gelirler.

Sanat eserleri ve sanatsal performanslar sıradan hayattan parantezle ayrılmış, farklı ve dramatik bir deneyim odağı haline getirilmiş gibidirler. Sanat bilinen tüm kültürlerde sanat kuramcısı Ellen Dissanayake' nin “özel kılmak” diye adlandırdığı şeyi içerir (Dutton, 2017: s. 68).

Sanatın doğası gereği zevk ve estetik değerlerin sunulduğu sanat yapıtları takdir edilmesi gerektiği hissine katkıda bulunurlar. Dutton' un dediği gibi hayatın içinde olan diğer faaliyetlerde bile özel olarak planlanmış bir estetik değer içermeleri ve sanatla ortak unsurlar taşıması beklenebilir (Dutton, 2017).

Toplumsal Olay (Kadına Karşı Şiddet) Hatıra Metaforu

Şekil 24

Aktivist, Marina Korzh, 2019, Minsk Svaboda, Belarus



(Korzh, 2019)

2019 yılında Minsk şehir merkezinde 36 çift turuncu ayakkabıdan oluşan çalışmada her çift ayakkabı ölen aile içi şiddet mağdurunu temsil etmektedir. Her bir çift ayakkabının üzerindeki etiketlerde ölenlerin nasıl öldürüldüğü yazmaktadır. Ayakkabılardaki etiketlerde, örneğin çocuk ayakkabılarının birinde kafasına bir çekiç vurulduktan sonra bir telle boğularak öldürüldüğü, yaşlı bir kadının boynundan bıçaklandıktan sonra kan kaybından öldüğü gibi yazılarla anlatılmaktadır. Ayakkabıların görsellerini binlerce Minsk' li Facebook ve Twitter gibi sosyal medya gruplarında paylaşarak özellikle kadınlara ve çocuklara karşı işlenen aile içi şiddete karşı küresel bir eylem başlatmışlardır. Aktivist Marina Korzh açıklamasında: “Sanat enstalasyonu için ayakkabı seçtik çünkü artık aramızda olmayan insanlardan anlamlı bir şekilde bahsediyorlar” demiştir. Sergide kullanılan ayakkabılar, daha sonra umudu ve kadına şiddet

içermeyen daha parlak bir geleceği simgelemek için ayakkabıları turuncuya boyayan aktivistlere bağışlandı (BelarusFeed, 2019).

Şekil 25

Meriç Hızal, Alyazma, 2012, Antalya



(Hızal, 2012)

Anıt Meriç Hızal tarafından 2012 yılında Antalya Kent Konseyi ve Muratpaşa belediyesinin destekleriyle yapılmıştır. Türkiyede çeşitli şekillerde öldürülen kadınların anısına yapılan çalışma üzerinde 476 kadının isimlerinin ve memleketlerinin yazıldığı altı metre yükseklikte yazma biçimini temsilen kurgulanmış çelik bir yapıdan oluşmaktadır. Anıt Antalya'nın Bayındır Mahallesi Palmiye Parkında yüzmetre karelik bir alanı kaplamaktadır. Bu anıt 2010 yılında düzenlenen projede 12 eser arasından seçililerek uygulanmıştır. Anıtın yüzeyindeki ölen kadınların isimlerinin olduğu boşluklardan sızan ışık anıtın iç zeminine düşecek şekilde tasarlanmıştır. Yapıtın formu yazmayı, kırmızı rengi kadını ve ölümleri çağrıştırmacı nesneler olarak simgeleştirilmiştir.

Bir kavramın heykelde var olması, bir olayı belleğimizde canlı tutan, insan dışı şiddetin varlığını anımsatan kadına ve insana şiddetin, cinayetlerin, zalimliğin ve çağ dışılığın karşısında duran ve protesto eden heykellerin dünyanın her yerinde olması gerekir. Bu tür heykellerin yapılmasına neden olan asıl problem ve utanılacak olan kadına karşı şiddetin varlığıdır. Sanatın etkin ve yönlendirici gücü insanlığın onuruna çağrıda bulunan bu tür sanat eserleri ile gerçekleşecektir (Hızlan, 2012).

Şekil 26

Meriç Hızal, Alyazma, Detay, 2012, Antalya



(Hızal, 2012)

Kadına yönelik şiddet, kadınların yaşama, sağlık ve beslenme, eğitim, gelişme, toplumsal ve ekonomik yaşama katılım gibi temel insan haklarını ve özgürlüklerini ihlal eden önemli bir toplumsal sorundur. Kadını baskı altında tutmayı ve kadın üzerinde üstünlük kurmayı amaçlayan toplumsal cinsiyet temelli şiddet, erkek egemen toplumsal yapının etkisiyle oluşmakta ve toplum tarafından görülebilmektedir. Kadınların eğitime, ücretli iş gücüne ve karar mekanizmalarına katılımı konusunda yaşadığı eşitsizlik, ekonomik ve toplumsal kaynaklara ulaşmalarını olumsuz yönde etkilemektedir. Kadınları şiddete karşı savunmasız hale getiren toplumsal koşullar, kadını güçsüz erkeği ise güçlü ve iktidar sahibi olarak konumlandırır. Erkeğin kadından üstün olarak görüldüğü toplumsal cinsiyet düzeninde şiddet, erkeğin kadın üzerindeki iktidarını sürdürmesini sağlayan şiddet, eşitsiz toplumsal cinsiyet ilişkilerinin devamı için kullanılabilir (Acar, 2013, Aktaran: Akkaş & Uyanık, 2016: s. 17).

Bu çalışmayı sosyal medya hesaplarında paylaşan kişiler çalışma sayesinde bir noktada birleşerek Türkiye’deki kadın cinayetlerine karşı tepkilerini toplumun diğer bireylerine iletme fırsatı bulmuşlardır. Özellikle cinayetlere kurban gidenlerin yakınları kendi söylemlerini aynı ortamda ifade ederek yetkili kişilere duygu ve düşüncelerini aktarmışlardır.

Silahlara ve Savaşa Karşı

İnsan tarafından oluşturulan dünya yine insan tarafından oluşturulmuş sistem içerisinde kendi ırkı üzerinde yıkıcı, yok edici ve öldürücü oluşumlarında yaratıcısı olmuştur. Bu oluşumların en önemlilerinden biride savaştır. İnsan kendi ürettiği yasaların dışına çıkarak insanlık bilincine aykırı hareket ile karşı topluluklara üstünlük kurmak için tüm kuralları çiğnemeyi göze almıştır. Bu bozuk davranışsal yapıdaki sistemin bireyleri ve inananları insanlık tarihi içerisinde binlerce masumun ölmesine ve acılar çekmesine neden olmuştur. Bugün yaşayan insanların çoğu geçmişin karanlık dönemlerine karşı bilinçli olmayı ve mücadele etmeyi bırakmamışlardır. Savaşlara karşı koyma düşüncesini sürdüren yapılar

içerisinde sanatsal eylemlerin evrensel etkileşim ve aktarım yolunu kullanarak pozitif sonuçlar elde etmeye çalıştığı görülmektedir.

Doğanın yaratılmasından sonra insan ortaya çıkar ve doğal dünyaya karşıtlık oluşturur: varlığıyla ikinci dünyayı kurar. Genel bilincimize göre iki dünyalıyız: doğa dünyası ve tinsel dünya. Tin dünyası insanın meydana getirdiği dünyadır. İnsan istediği kadar tanrının dünyasını tasarlayıp dursun, daima tinsel bir dünyadır bu; insanda gerçekleşmesi, onun tarafından var kılınması gerekir (Hegel, 2014: s. 57).

İnsan kendi aklı ve mantığı ile ürettiği araç ve gereçleri yine aynı zihinle farklı amaçlar içinde kullanmıştır. Üretilmiş nesnelerin tanımları insan zihninde kodlanmış şekilde yeri geldiği zaman anımsanmakta ve bilinir olmaktadır. Bu nesneler gerçek amaçlarının dışına ancak sanat için çıkabilirler. İnsan ve diğer canlıların yaşamlarını tehdit eden zararlı olan araç ve gereçlerin yine insan tarafından üretilmiş olması bir ironidir. Silahların, bombaların, zehirli gazların öldürücü olduğu ve tüm insanların bilmesi gereken sıradan bir bilginin ötesinde unutulmaması gereken bilgiler olmalıdır. Sanat bu tanınmış nesneleri toplum yararına sanatsal bir biçim veya yapı üretmek için kullanabilir. Bu kullanım durumunda bir dil aktarıcısı olarak metafor devreye girer ve mesajını nesnenin bilinen özelliğinden faydalananarak insanlara iletir.

Algının içsel karşılığı bir dışsal imgeye uygulanmaz da kendi başına durursa, bu içsel karşılığın neye benzediği sorusu daha bir aciliyet kazanır. Özellikle de düşünme, nesneler ve olaylarla, sadece bir şekilde zihinde var oldukları sürece ilgilenebilir. Nesneler ve olaylar doğrudan algılama sırasında görülebilir, hatta kimi zamanda işlenebilirler. Aksi takdirde, onlar hakkında hatırlanan ve bilinen şeyler tarafından dolaylı olarak temsil edilirler. Neden belleğe ihtiyacımız olduğunu açıklarken, Aristoteles, “bir sunum olmaksızın zihinsel etkinliğin mümkün olmadığı”na işaret etmiştir (Arnheim, 2012: s. 117).

Şekil 27

Robert Longo, Death star, 2018, Art Basel, İsviçre



(Longo, 2018)

Fotogerçekçi virtüöz Robert Longo, Reagan döneminde öne çıktığından beri politik olarak yüklü işler yapıyor olsa da, Amerika'daki silahlı şiddetin kan dalgası onu yeni bir bölgeye sürüklemiştir. Gri boyalı bir alanın içinde tek başına, sağlam, minimalist bir kırıktan sarkan, yaklaşık altı buçuk fit çapında gizemli bir bakır küre asılı durmaktadır. Uzaktan bakıldığında, kürenin çekirdeği yalnızca hafif bir ortam ışığı yayarken, stratejik olarak konumlandırılmış spot ışıkları, dış kenarının bir güneş tutulmasının halesi gibi parlamasını sağlamaktadır. Parıldayan yüzeye yaklaşıp kadar onun çekici, aydınlatılmış topografyasının cilalı bakır kabuklardan oluştuğu gözükmemektedir. Yaklaşık 40.000 tane mermi, daha doğrusu, geçen yıl ABD'de her bir silahlı ölüme karşılık kabaca bir mermi. Metro Pictures ve Galerie Thaddaeus Ropac tarafından birlikte sunulan, Ölüm Yıldızı 2018, Longo'nun Amerika'daki ateşli silahların neden olduğu şiddet hakkında kendisine çok özel bir soru sormasının sonucudur. Aynı zamanda, bu vahşet Longo'nun son oyunu değildir. “Bu parça şok ve dehşetle ilgili değil” demiştir. Daha çok korkunç olan bir şeyden bir tür güzellik yaratmakla ilgili ve aynı zamanda kişisel olarak sizi bu silah sorunu hakkında ne yapacağım? Sorusuna maruz bırakmaktadır. Longo, bu zorlukla ilk kez 15 yıl önce mücadele etmiştir. Yeni mermi topu (*Death Star*), 1993'te yapılan ve neredeyse aynı başlığı taşıyan daha küçük bir parçanın üzücü bir devamı niteliğindedir. Bugün Buffalo'nun Burchfield Penney Art Center koleksiyonunda sergilenen orijinal Ölüm Yıldızı , bir önceki yıl yaklaşık 18.000 Amerikan silah zayıyatını simgeleyen yaklaşık 18.000 mermilik bir cephanelik kütesinden oluşuyordu. Longo, her iki Ölüm Yıldızı'ndan da silahlı intiharları hariç tutmuştur. Ancak 2018'de sadece silah ölümlerinin sayısı artmamış, karakterleri de değişmiştir. Longo, ilk Ölüm Yıldızı 'nın çok kişisel bir kökeni olduğunu açıklamıştır . Genç oğlu, New York'ta bir basketbol sahasında bir kavga çıktığını görmüş ve biri silah çekmişti. Kimse yaralanmasada, olay genç Longo üzerinde derin bir etki yaratmıştır. Sanatçının anlatımında oğlunun, artık en güçlü, en sert ya da en yetenekli adam olması gerekmediğini fark ettmiştir. Bu, Longo'nun ilk önce silah şiddeti hakkında düşünmesini sağlamıştır ancak yeni çalışma, özellikle Amerika'lı silah sahiplerinin yeni silahlarla olan aşk ilişkisinin küçük bir parçası olmadan mümkün kılınan kitlesel atışlarla motive edilmiştir. Longo, “tıpkı insanların bir hikayedeki anlatıları duymak istediği gibi, gerçekleri duyduğumuzda insanlar da örüntüleri görmek istiyor” diye açıklamıştır. Silahlı şiddet inanılmaz derecede karmaşık bir konu olarak tanımlanmaktadır. “Çözümü bildiğimi söyleyemem”, demiştir. Yine de Longo, Ölüm Yıldızı 2018'in kendi değişim ajanı olabileceğini ummaktadır. “Bir düzeyde herkes sanat fuarlarının ve sanat piyasasının olumsuzluğundan bahsetmektedir” demiştir. Yani “birçok insanın aslında pek çok önemli iş görme şansına sahip”, olduğunu söylemiştir. Longo, sanatçıların da bir rol oynayabileceğini ummaktadır. “Sanatın insanların bir şeyleri anlamasına veya en azından olaylara biraz farklı

bakmasına yardımcı olma kapasitesine sahip olduğuna inanmak istiyorum” demiştir (Schneider, 2018).

Şekil 28

Robert Longo, *Death star, Detay*



(Longo, 2018)

Doris Salcedo Bogota'daki çalışmasında Kolombiya'da iç savaş sırasında yitip gidenler için bir karmaşa ve bozuk düzen içerisinde ölümlerini ve İstanbul'daki çalışmasında da global ekonominin etkisinde kimliksiz göçmen kitlelerini anımsatmayı anlatmaktadır. Burada Salcedo boş sandalye düşüncesinin uzantısında Van Gogh'un *Yatak Odası* tablosundaki boş sandalyeleri işaret eder, oradaki sandalyelerde olmayışın, boş olmanın kalıntılarından faydalanmıştır.

Salcedo bu çalışmayı, 1985'te Adalet Sarayı Kuşatması'nın 17. yıldönümünü anmak için oluşturmuştur. 1985'te Gerilla üyeleri Kolombiya Yüksek Mahkemesi'ne saldırmış ve bazı sivilleri rehin almıştı. Yaklaşık üç yüz kişi rehin alınmış, bunlardan iki yüzü ilk saatlerde silahlı kuvvetler tarafından kurtarılmıştı. Rehlin alma iki gün sürmüştü ve saldırının “uyuşturucu baronu” Pablo Escobar'ın yardımıyla yapıldığı söylenmiştir. Siviller bırakılmış ve Yargıtay üyelerinin yarısını ölmüştü, ayrıca bazı insanlar saldırı sırasında ortadan kaybolmuştur. Bu kuşatma, cumhurbaşkanı Belisario Betancurt'un gerilla üyeleriyle yapılan bir barış sözleşmesini bozması nedeniyle gerçekleşmiştir (Nunez, 2016).

1985'te 300 kadar kişiyi rehin alan gerillalar, yaşanacaklar hakkında önceden bilgilendirilmiş fakat herhangi bir önlem almamış olan Kolombiya Ordusu'nun müdahalesiyle karşılaşmışlardır. İki taraf arasındaki çıkan çatışmada aralarından sivil, asker ve gerillaların olduğu 100'den fazla insan yaşamlarını kaybetmiştir (Merve, 2016).

Sanatçı açıklaması: Şiddet dolu bir ülkede yaşarken sanki şiddet gerçekleşmiyor gibi davranamazsınız. İşte bu yüzden sanatın bir çeşit denge yaratması gerektiğini düşünüyorum. Ticari olmayan bir yaklaşımla, tüm bu acımasız kayıpların dışındaki bir mekânda, anlam yaratabilecek bir sanat ortaya koyabilmek mümkün olabilir. Ve bu anlam, çetin sorular sormamız ve belki de, bu sorulara birtakım cevaplar bulmamız için

bize yardımcı olabilir. Sanat cevap vermez, yalnızca soru sorar. Sanırım yalnızca kamusal işlerim değil, eserlerimin tamamı yas tutmak üzerine. Yas ve yas tutmakta olan kişinin durumu. Ne zaman bir insan öldürülse içimizde bir boşluk meydana geliyor. Bu boşluğun dile getirilmesi gerek. Bu Kolombiya da kayıpların binleri aştığı, her gün toplu mezarların ortaya çıktığı diğer ülkelerde özellikle önem teşkil ediyor. Öldürülen kişilerin insaniyetini ortaya koyan tüm cenaze ritüelleri kayıp durumda. Bunların bir yere yerleştirilebilmesi gerekiyor. Bir sanatçı olarak bunları işaret etmek vazifelerimden biri. Benim görevim de bu (Merve, 2016).

Şekil 29

Doris Salcedo, 6-7 Kasım, Adalet Sarayı, 2002, Bogota, Kolombiya



(Merve, 2016)

Toplum ve Kadın

Şekil 30

Tracey Emin, Yatağım, Toplumun kadınların beklentilerini yoksayması, 1999-2000, Tate Gallery, Londra



(Emin, 1999-2000)

Bugün dünyadaki bir çok ülkede yasalarda erkeklerle eşit olmasına rağmen kadının toplumlarda algılanma şekli farklıdır. Yasaların kadına vermiş olduğu hakların çoğu toplumda bireyler tarafından önemsenmediği görülmektedir. Cinsiyetçi ayrımında toplumun kadına verdiği sorumluluk ve görevleri erkeklerle kıyaslama olarak algılanmaktadır. Toplumdaki ekonomik, sosyal haklara sahip olmada kadınlar eşitsizliklere uğramışlardır. En gelişmiş toplumlarda dahi kadınlara karşı şiddet ve güç kullanılmaktadır. Çalışma alanlarında kadınlar kayıt dışı işlerde zor koşullarda çalışmaktadırlar. İnanç ve töreler yüzünden kadınlar eğitim ve iyi koşullarda yaşama haklarından mahrum ve çoğunlukla erkeklerin karar verdiği şartlar dahilinde yaşamak zorunda kalmışlardır.

Kadınların, toplumda erkekler ile eşit hak ve özgürlüklere sahip olma mücadelesi, çok geç dönemlerde zayıf biçimde de olsa, onların bazı hakları elde etme talebinde bulunma girişimleriyle toplumların gündemine gelebilmiştir. Kadınların hak arayışları, İngiltere’de çok iyi tanınan bazı kadınların önderliğinde çok sayıda kadının parlamento seçimlerine kabul edilmeleri amacıyla parlamentoya başvurmaları, erkekler kadar iyi ve kaliteli eğitim görme istekleri ve erkeklerin sahip oldukları iş ve meslek kollarında çalışma talepleri söylenebilir. Mill, kadınların hak arayışı mücadelesinde, ABD’de düzenli aralıklarla toplantıların yapılabilmesi kadar etkin olmasa da, İngiltere’de bu amaca yönelik siyasi haklar elde etmek için bir dernek kurduklarını söyler (Mill, 1971, Aktaran, Geçit, 2013: s. 117).

Tracey Emin, 1999 Tate’deki sergisinde kirli çamaşırlarını yayınladığında, günah çıkarma ve sanatı için yeni bir standart belirlemiştir. Kötü bir ayrılığın ardından uzun, yatalak bir bükülmeden sonra My Bed (1998) başlıklı yerleştirmeyi tasarlamıştır. Yatağının, buruşuk mendillerin, lekeli giysilerin, sigaraların, boş votka şişelerinin, hamilelik testi vb. eşyalarının bir sanat eseri olabileceğine karar vermiştir. İzleyiciler, adli kanıtları gözden geçirerek dedektifler gibi bileşen parçalarını okuyabiliyorlardır. Yine de My Bed, daha sıcak, daha kişisel yanıtlar ortaya çıkarmıştır. Çağdaş sanatın en çarpıcı savunmasızlık tasvirlerinden biri olmaya devam eden, depresyon ve kalp kırıklığının karmaşasından sapmayan bir otoportre. Özellikle, kendi acı deneyimlerini Emin’in enstalasyonunda ima edilenlerle ilişkilendiren izleyicilere hitap etmektedir. Emin, özellikle kadınlar tarafından yapılan günah çıkarma çalışmalarını hakkında daha geniş bir anlatının parçasıysa, sanat tarihçisi Laura Lake Smith de onu zamanının bir ürünü olarak görmüştür. Emin, “otantik, gerçek olmayan bir kişilik” yarattığını söylemiştir. Smith, 1990’larda ve Noughts’ta, Emin’in çalışmasının sadece otobiyografik değil, aynı zamanda performatif olduğunu öne sürerek, “realite TV’nin, sosyal platformların, personaları çok kişisel bir şekilde yaratmanın yükselişi oldu” demiştir. Smith, özellikle Emin’in hikaye anlatma yeteneğini övmüştür. My Bed’e bakmak, izleyicinin enkaza neden olan olayları ve aksilikleri düşünmesini sağlar. Parça, depresyon, kendine zarar verme ve nihayetinde kurtuluş hakkında tam bir anlatı uyandırma yeteneği açısından geniş yatak elbette boş, çünkü Emin onu bırakmaya ve dertlerini sanata dönüştürmeye karar vermiştir. 2017’de Emin, My Bed’i

memleketi Margate'deki Turner Contemporary'de bir sergi için yeniden yaratmıştır. Bir röportajda Emin, parçayı ilk taktığından beri hayatının nasıl değiştiğini tartışmıştır. “Sigara içmiyorum, seks yapmıyorum, doğum kontrol hapı kullanmıyorum, adet görmüyorum, Turner bulutlarından birine benzeyen küçük soluk mavi külot giymiyorum” demiştir yazara. “Eskiden yaptığım gibi yatakta böyle lekeler yapmam ve yapsaydım böyle bir yatağım olmazdı, çarşaf lar hemen yıkanırdı”. Darren Pih; “İlginç olan, yatağın bir doğum, depresif izolasyon ve ölüm aşaması olmasıdır”. Edvard Munch ve William Blake'in çalışmalarında edebiyatta ve sanatta bulunan güçlü bir sembolizm vardır. Ancak Emin'in yatağı, bu motifler üzerinde özellikle kadınsı bir açı sunar; çalışmaları, bir kadın olarak hayatın kaygılarını anıtsal bir konuma yükseltir (Cohen, 2018).

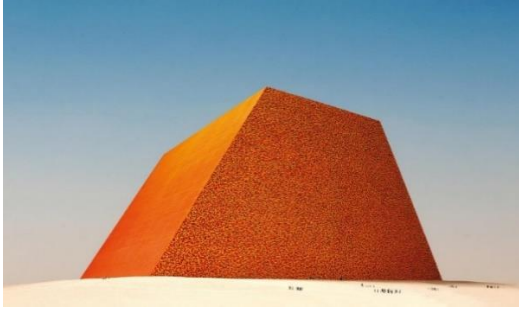
Kamusal Alanda Gösterim, Mekan ve Metafor, Christo ve Jeanne Claude

Bazı nesneler dünyanın her bölgesinde aynı zihinsel algılama türündedir. Örneğin mimari yapıları giydirmeleri ile tanınan Christo ve Jeanne Claude' un kullandıkları hazır yapı m nesne olan petrol varillerinin zihinlerimizde petrolle ilişkilendirilmesi gibi. Otomatik bir uyarı sisteminden gelen tepkiler ani değişimler karşısında görsel nesnenin zihnimizdeki önsezide görünür olanıdır. Sonrasında yapının tamamında kurgulanmış diğer etmenler bizi algılarımızda yeni kavramlar üretmeye iter. “*Metaforsuz doğrudan anlayabileceğimiz herhangi bir kavram varmıdır? Eğer yoksa, herhangi bir şeyi nasıl anlayabiliriz*” (Lakoff & Johnson, 2015: s.92).

Christo ve Jeanne'nin Abu Dabi için 1977 de tasarlayıp yapmayı planladıkları “Mastaba” ilk kalıcı heykeli olacak olan yüz elli metre yüksekliğindeki devasa yapı 410 bin adet 55 galonluk petrol fiçilerinden oluşacaktı. Gerçekleşmeyen proje yapılabilseydi eğer dünyanın en büyük ölçekli sanat yapıtı unvanını alacaktı. Christo' nun amacı İslam mimarisini yansıtan parlak ve ışıltılı renklerden oluşan mozaik görünümlü bir yapı oluşturmaktır. Bu proje petrol yataklarının zengin olduğu bir bölgede olmasından dolayı projede kullanılan nesnelerin insanlarda ilk oluşturduğu bağıntı petrolle olacağı açıktır. Çalışmaları hakkında fazlaca açıklama yapmayan Claude çifti bölgede Antik Mısır mezar anıtı olarak zaten tanınan yapının farklı şekillerde politik fikirlerle ilgili olmasını istememiştir.

Şekil 31

Christo ve Jeanne Claude, Mastaba, Model, 1979, Abu Dabi, BAE



(Claude, 1979)

Toplumsal bir mesele üzerinde çalışan sanatçı yapıtını bir meta olarak görmez. Önemli olan sadece problemin sanat sisteminde var edilerek toplumla ilişkilendirilmesidir. Amaç toplumsal sınıf, tabaka ayrımı olmaksızın toplum yararına gelişim ve iyileşme düşüncesine katkı sağlamaktır. Geçmişte belli bir toplumsal sınıfa daha yakın olduğu düşünülen sanatsal faaliyetlerin, çağımızda toplumun sorunlarını da konu ederek bu düşünceden arındığı, kamusal alanda sınıf ayrımı gözetmeyen sanat kurgulamaları ile kendisini var etmiştir.

Ahlaka sıkı sıkıya bağlı olan sanat, Bielinski'nin de yazmış olduğu gibi, soyut erdemleri ya da kusurları anlatmak zorunda değildir elbet. Toplumsal tipleri ortaya koymak, karakterler çizmek göreviyle yükümlü olan sanat, toplumun portresini insanlarla yapar ve insanların davranışlarını betimleyerek ahlaksal ilkelere destek olur ve olumsuzluklarla savaşır. Toplumsal insanı ve toplumsal ilişkileri kendisine asıl konu olarak aldığı sürece, sanat, kendi öz olanaklarıyla etik sorunları da çözer; neki sanatçı bu sorunları yapıtlarında doğrudan ele almaz (Ziss, 2009: s. 54).

Ahlakla bağıntısında sanat, toplumun gerçeklerini sanatın doğası gereği estetiğin kuralları ile somutlaştırmaya devam edecektir. Sorunlarla ilgilenen sanatçı yapıtlar üretirken bilgi aktarımında metafor nesne kullanımını bireysel bir sezgiden seçebilir.

Croce' ye göre bilginin iki biçimi vardır. Bilgi “ya sezgisel ya da mantıksaldır; ya düş gücü ya da us aracılığıyla elde edilen bilgidir; ya bireyselin ya da tümelin bilgisidir; ya tek tek şeylerin ya da şeyler arasındaki bağıntıların bilgisidir; ya imgeler ya da kavramlar üreticidir (Cömert, 2007: s. 27).

Metaforik nesneler sezgilerin bilgisinde tinsel olan yeni kavramlar üretmeye olanak verir.

Toplumsal Olay Taşıma Metaforu “Sömürü” İbrahim Mahamma

Şekil 32

İbrahim Mahamma, A friend, 2019, Milano, İtalya



(Mahamma, 2019)

Ganalı sanatçı İbrahim Mahamma, Milano’nun doğu kapısı olarak bilinen bu tarihi yapıyı eski kullanılmış jüt çuvallarıyla kaplamıştır. Afrika’nın küresel meta değişimindeki rolünü ve emeğin değerlendirilme şeklini sorgulamaktadır. Göç konusu ve yüzyıllardır devam eden Avrupa ve Afrika kıtaları arasındaki ticaret ilişkisine atıfta bulunmuştur. Kullandığı nesneler Afrika kıtasında zor şartlarda çalışan ve sömürülen insanı hatırlatan izleri ve duyguları yansıtmaktadır.

Metaforların ötesinde olan şeyler önemlerini, bu duyusal vaziyetin önermesindeki çıkarımlardan alırlar. Gerçeklerin aynası olan tüm metafor tipleri bireyin iç egzersizlerinde, onun özgürlüğüne odaklanmış yaşam deneyiminden geriye kalanlardır.

Sanat entelektüel egemenliğin bir aracı değil, artık “yüce”, elde edilemez bir şey olarak burjuvanın ya da kurgulayıcı entelektüelin keyfi olarak kullanılamaz: geçmişten geriye kalacak tek sanat doğrudan duygu olarak çıkacak olandır, bireyden baskıcı koşullarını çıkartacak olandır, ona onun davranışının karşılık geldiği yeni bir boyut verecek olandır. Gerisi, egemenlik aracı olduğu için dökülecek. Bir şey belirli ve kesin: üst duyusal arayışı, insanın yaşam deneyimlerinin arayışı, deneysel özgürlük egzersizi aracılığıyla kendisini ona açan bireyin yaşadığı “iradenin keşfidir” burada sadece doğrular önemlidir, kendi içlerinde, metaforik aktarımlar yaşamayan doğrular (Harrison & Wood, 2016).

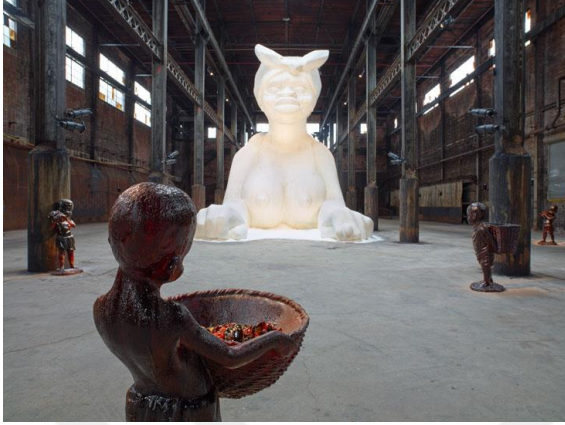
Kölelik ve Irkçılık, Kara Walker

Kara Walker’ın enstalasyon sanatı, ırkçı imgeleri, ironik ve absürt uyumsuzluğunda yeniden kullanmıştır. Kültürel eleştirmen Henry Louis Gates’in plantasyonun dehşetinin

postmodern bir eleştirisi dediği şeyi, sanatçı Betye Saar, beyaz üstünlükçü siyah canlılığı ve şehvet düşlemlerinin yeniden yazımı olarak görmektedir (Ioanes, 2016).

Şekil 33

Kara Walker, Sugar baby, Domino şeker fabrikası, 2014, Brooklyn, ABD



(Walker, 2014)

Siyah beden, kölelik döneminden günümüze kadar tuhaf bir büyülenme nesnesi olmuştur. Hem erkek hem de kadın siyah bedenlerin temsili, son birkaç yüz yılda çağdaş ana akım kültürde bol miktarda bulunsa da, onların imgelemleri ve varlıkları, kölelik döneminden ve 19. yüzyıl emperyalist kültüründen kaynaklanan klişeleşmiş veya ırkçı kavramlara çok nadiren meydan okumuştur. Özellikle siyah kadın bedeni, sırasıyla Jezebel ve Mammy gibi ırkçı ve açıkça cinselleştirici veya cinsellikten arındırıcı stereotiplere maruz kalmış ve olmaya da devam etmektedir. Irksal fetişizmin belki de en iyi bilinen ve rahatsız edici örneği olan ünlü 19. yüzyıl Saartjie Baartman vakasıdır. Baartman, 1810'da İngiltere'ye getirilen ve Londra'da bir sansasyon haline gelen Güney Afrikalı bir kadındır. Ona "Hottentot Venüs" adı verilmiş ve vahşi bir hayvan gibi yükseltilmiş bir sahnede gösteri amaçlı kullanılmış ve anatomisi ödeme yapan izleyiciler tarafından incelenmesine izin verilmiştir. Baartman, sadece 1.37 metre boyunda, alışılmadık anatomik özelliklerinden dolayı cazibeli figür haline gelmiştir. Nispeten büyük göğüsleri, çıkıntılı kalçaları ve genişlemiş dudakları çok dikkat çekici özelliklerindendir. Baartman ve hikâyesi nihayetinde siyahlık ve güzelliğin temsillerini şekillendirmiştir. Bazen aşırı derecede kuramsallaştırıldığı ve kavramsallaştırıldığı iddia edilse de, Baartman'ın davası, siyah kadın bedeninin temsillerini çevreleyen tartışmalarda oldukça alakalı ve açıklayıcı olmaya devam etmektedir. Daha çağdaş örnekler ise Tina Turner ve Aretha Franklin gibi siyah kadın şarkıcıların görünüşte gereksiz cinselleştirilmesini siyah kadınların bedenlerinin bir meta olduğu bedelini ödeyebilecek herkese açık olan ırkçı bir geçmişe duyulan yerinden edilmiş özlemin bir işareti olarak açıklanmaktadır (Bergh, 2018).

Şekil 34

Kara Walker, *Sugar baby*, Domino şeker fabrikası, 2014, Brooklyn, ABD



(Walker, 2014)

2014 yılında Kara Walker, tartışmalı, *A Subtlety* sergisini açmıştır. Bu özel sergide, siyah kadın bedeninin temsiline arkasındaki siyaset ve stereotipler gündeme getirilen tek konu değildi. Walker (2014) bir röportajında *A Subtlety* aracılığıyla şeker ticareti, köle ticareti, şekerin üzerine konulan çeşitli anlamlar ve daha sonra endüstrinin yan ürünleri gibi konuları ele almak istediğini belirtmiştir. Melas sadece sanayinin değil, köleliğin de yan ürünlerindendir. Gerçekten de, Sfenks tamamen tarihsel olarak düşündürücü işlenmiş şekerle kaplanmış ve bu onun kör edici bir şekilde beyaz olmasına neden olmuştur. Sfenksi çevreleyen on beş kahverengi, karikatür benzeri insan boyutundaki çocuk heykelleri, tarım ganimetleriyle doldurulmuş sepetleri taşıyan geniş depoya dağılmış vaziyette durmaktadır. Bu figürlerden on ikisi reçine dökülerek pekmez ve şekerle kaplanmış, kalan üçü tamamen şekerden yapılmıştır. Bu figürler, yapılarına bağlı olarak sergi süresince farklı derecelerde erimiş veya çökmüştür. Bir ziyaretçi, bozulmakta olan heykellerden rahatsız olduğunu hatırlatarak ve şunları söylemiştir; Yaz boyunca yol kenarında küçük çocukların kalıntılarını bulmak gibiydi. Walker bu heykelleri “şeker çocuklar” olarak adlandırdı ve onlar her gün değişirler. Onlar, bir şekilde yaşar ve bir şekilde nefes alırlar. Koyu tonları ve insan boyutları, serginin interaktif unsurunu vurgulayarak izleyiciyle neredeyse bütünleşmelerini sağlamaktadır. Sergide yer alan renklerin seçimi ilginç bir şekilde analiz edilebilir. Sfenksin şekerli derisinin beyazlığı, onu çevreleyen koyu kahverengi şeker çocukların zıddıyla neredeyse kör edicidir. Kahverengi şekerin rafine edilerek beyaz şekere dönüştürüldüğü arıtma süreci, sergi boyunca sfenksin renginin değişmesi ve şekerin beyazlığını bozması nedeniyle aşamalı olarak geri alınmıştır. Şeker çocuklar yavaşça

erimiş ve tabanlarından koyu kırmızı bir sıvı akmıştır. Beton zeminde oluşan havuzlar kanı andırmaktadır. Bu sembolik renk oyunu tek başına ilginç bir analizin temelini oluştursa da, Walker serginin diğer yönlerine odaklanmıştır. Bu renk oyununun ortaya çıkardığı soruların, daha fazla değilse de eşit derecede ilginç cevaplar sağlayan başka perspektiflerle de cevaplanabileceğini anlatmıştır. Bu serginin pek çok katmanı Domino Şeker Rafinerisi'nin duvarlarıyla sınırlı değildir. Snapchat uygulaması aracılığıyla erişilebilen coğrafi etiketli veya konuma bağlı filtrelerin yanı sıra, serginin 130.554 katılımcısını kendi fotoğraflarını ve sfenksin fotoğraflarını arkadaşlarıyla Instagram üzerinden paylaşmaya davet eden bir hashtag başlatmıştır. Açılıştan sonraki ilk birkaç gün içinde sosyal medya, sergi fotoğraflarıyla dolup taşmıştır. Ziyaretçiler, göğüslerini, kalçalarını ve dudaklarını yalamış, kısırmış veya dokunuyormuş gibi poz vererek sfenksi cinselleştirdikleri ve fetişleştirdikleri öz çekimleri ve fotoğrafları yüklemişlerdir. Pek çok kişi bu resimlere öfkeyle yanıt verse de, Walker'ın kendisi de şaşırmadığını ifade etmiştir. Walker: "Dünya'ya 10 metrelik dev bir vajina koydum ve insanlar 10 metrelik dev vajinalara yaptıkları gibi tepki veriyor". "Beklenmedik değil, insan davranışı çok kirli ve şiddetli, berbat ve uygunsuz ve bence işim buna dayanıyor, işim böyle durumlara yanıt vermekten gelir ve onu izleyiciden alır" diye açıklamıştır (Bergh, 2018).

Walker ırkçı düşünce ve hareketlere karşı bilinç oluşturma çabasında Afrika kökenli insanların bazı özelliklerini kullanmıştır. Çalışmasında Amerikan toplumu için güçlü çağrışımlar içeren onların çok yakından tanıdığı ve bilinçlerinde dolaşan bir mesele hakkındaki düşüncesini kimi anlamlı nesneler kullanarak doğrudan iletmıştır. Olayları belkide bu derce etkili anlatmanın yolu olan sanatsal bir yapı içinde kullandığı metaforlar sözel bir anlatımın etkisinden daha da çok konuşulur bir duruma getirmiştir.

Soykırım, Anish Kapoor

Şekil 35

Anish Kapoor, Symphony for a beloved sun, 2013, Berlin,



(Kapoor, 2013)

Holokost sırasında altı milyon Yahudi'nin sanayileşmiş cinayetini hatırlatan “Güneş İçin Senfoni” gibi korkutucu enstalasyonlardan, bir eğlence parkında bulunabilecek eğlenceli eğimli veya geometrik olarak parçalanmış aynalara kadar uzanmaktadır. Anish Kapoor’ un heykellerindeki kültürel kodlar taşıyan renkler ve ya kanı anımsatan kırmızı renkli eriyen mumlar güçlü metaforlar olarak toplumun değerlerinde kalacaklardır. Yada, bir simyacı olarak da anılan Joseph Beuys’ un yaratıcı eylemlerinde olduğu gibi, çeşitli anlamlar yüklediği hayvan metaforları, onu hayata döndüren yağ ve keçe yaşam metaforu olarak bilinecektir.

Resim gibi heykelde değişti, üzerindeki, eski kalıbı döktü, kaideyi parçaladı, harekete geçti ve melez bir ürün, nesne haline geldi. Resim ya da heykelden türetilen her şey nesneye gider, bu yüzden de o bir yol, bu yeni senteze giden bir geçittir (Harrison & Wood, 2016: s. 961).

İlk bakışta eriyen kırmızı mumlar insanı yığın halinde açıkça bir benzer olayın yakınlarına sürüklemektedir. Hemen görünen akışkan sıvının akan kanla yakın görüntüsü bu yönde duyuların açığa çıkmasına neden olmaktadır. Bu iyi bir hatırlatıcı metafordur.

Toplumsal Bir Olgu “Barış”, Eylem Metaforu, Antony Gormley

Antony Gormley, artan iklim felaketinden yaygın eşitsizliğe ve büyük teknolojinin hayatlarımız üzerindeki etkisine kadar, Güney Koreli müzik gurubu BTS’ un başlattığı insanları birleştirmek ve dünyayı farklı görmek içerikli bir proje için yaptığı çalışma da insanların farklı bir biçimde iletişim kurmalarına olanak sağlamaktadır. Gormley’ in çalışması küçülmüş bir dünyada aynı mekânı paylaşan insanların yakın iletişim içindeki yalnızlıklarına dokunan simgesel bir tür kopukluk örüntüsü sergilemektedir. Dünyaca ünlü bir müzik grubu ile kolektif olarak yürütülen bu proje insanlar için bir umut eylemi olarak sunulmuştur. Döngüsel yapı insanların birbirleriyle iletişim kurma sistemini sadece bir nesne olmayan kurgu içinde yapının elamanlarına dokunarak hissedebilmeyi olanaklaştırmaktadır.

Şekil 36

Antony Gormley, Dijital çağda heykel dikkat dağıtıcı antitez, 2020, Bridge Park, Brooklyn, ABD



(Gormley, 2020)

Şeyler arasında belirli benzerlik olmadığına ya da daha az ve daha zayıf benzerlik olduğunda metaforik ilişkiler meydana gelir. Sosyolog Mark Granovetter’ ın “*zayıf bağların gücü*” dediği şeye benzer. Genelde maddi ve manevi destekler en yakınlarımızdan gelse de yaşamımızda en etkili olan şeyler en uzak tanıdık ve arkadaşlar tarafından başlatılıyor gibi görünür (Harman, 2020). Gormley’in çalışmasındaki nesne ilişkileri Granovetter’ ın dediği gibi konu ile bağlantısı zayıf görünüyor olsa da düz anlam bakışı ile bakılmadığında daha güçlü anlamlar içermektedir.

Umberto Eco’ ya göre, üretimi yapan sanatçı, nesnesiyle bir bildiri yapılandırdığını bilir; bir alımlayıcı için çalışmakta olduğunu bilmezlikten gelmez. Bu alımlayıcının nesnel bildiriye, tüm ikirciliklerinden yararlanarak yorumlayacağını bilir; ama bu yüzden o, iletişim zincirinden yine daha az sorumlu saymaz kendini. Bunun sonucu olarak da her poetica, daha baştan, işlemsel bir tasarı olarak, iletişim tasarısını açıkça ortaya koyar; o, bir nesne üzerine ve onun etkileri üzerine tasarıdır (Bozkurt, 2014: s. 323).

Sevgi ve Hayranlık Metaforları

“Beni Sev” cilalı aynalı çelikten dev bir kalp heykelidir. Ortasında derin bir boşluk var, sanki forma güçlü bir kuvvet tarafından sert bir şekilde vurulmuş gibi, diğer tarafta buna karşılık gelen bir höyük vardır. Bu, kalbin şekline sonsuz ek konturlar yaratmaktadır. Ucunda neredeyse imkânsız gibi duran bu dev yürek, etrafını saran yeryüzünü ve gökyüzünü yansıtarak, en yüksek noktasından üzüm bağlarına hükmetmektedir. Sanatçı, “Anıtsal “Beni Sev” heykelimde, bu sembolik sembolü aldım ve onu, evrenin bir kara delikten yaratılışını ve gebe kalma anında yaşamın yaratılışını temsil etmesi için başkalaştırdım” diye açıklamıştır. “İzleyiciden cilalı aynalı çelik yüzeyle bu dünyanın harikası ve her yerdeki doğanın güzelliği üzerine yansıtmasını istiyorum” diye söylemiştir (Donum Art, 2016).

Şekil 37

Richard Hudson, Love me, Polished mirrored, Steel, 800 cm, 2016, Colifornia, ABD



(Hudson, 2016)

Şekil 38

Richard Hudson, Love me, Polished mirrored, Steel, 800 cm, 2016, Colifornia, ABD



(Hudson, 2016)

İnsanların dünyayı anlama biçimini hangi metafor çerçevesinden baktıkları etkiler. Belki de etrafımızda olan olaylarla ilgili güzel hayaller kurma ve olumlu metaforlar oluşturmaya çaba göstermeliyiz. Zihnimizde olan ama başka türlü anlatamadığımız karmaşık kavramları bir metaforla anlatabiliriz. Özellikle soyut kavramların metafor yoluyla anlatılması daha kolay anlaşılmasını sağlamaktadır. Aynı zamanda metaforlar bu kavramlarla ilgili düşüncelerimizi bilinçdışı olarak şekillendirir. Zaman, yaşam, eşitlik, adalet, ahlak, kendilik, zihin, ruh gibi kavramlar ancak metaforlarla anlaşılabilir ve paylaşılabılır hale gelir. Bu yüzden metafor yalnızca edebiyatta ve sanatta kullanılan, anlatımı güçlendiren bir dil oyunundan öte bir kavramdır (Kılıç E. Z., 2019).

Şekil 39

Sherrie Levine, Çok büyük beşik, Bronz döküm, 2018, Art Basel, İsviçre



(Levine, 2018)

Metaforlar duyuşsal motor-düşünce biçiminden soyut düşünceye doğru ilerleyiş sürecinin izlerini taşır. Örneğin duygular genellikle fiziksel kavramlarla ifade edilir. Sevgi ve şefkat sıcaklık ve yakınlık olarak ifade edilirken, ilişkilerde sorun olduğunu anlatmak için soğukluk, uzaklık gibi başka fiziksel kavramlar kullanılır. Masanın, sandalyenin ayağı olması insanın animistik düşüncenin etkin olduğu preoperasyonel döneminin kalıntısıdır. Adeletin elindeki terazi ise somut düşünceye örnektir. Dinler iyi, kötü, doğru, yanlış gibi kavramları ayrıntılı metaforik anlatımlar sayesinde insanların benzer biçimde algıladığı ortak düşünce biçimlerine dönüştürmüşlerdir. Masallarda bu

şekilde insanlığın ortak bilinçdışının bir parçası haline gelmiş metaforik anlatımlardır. İnsanları bekleyen tehlikeleri, cesareti, iradeyi, yılmazlığı masallardan öğreniriz. Bir olguya hangi metafor çerçevesinde yaklaştığı, kişinin o konudaki düşünce biçimini, duygularını, yargılarını etkiler ve konu ile ilgili nasıl bir başa çıkma yöntemi geliştireceğini de belirler. Bireyin içinde yaşadığı kültürün bir durumu nasıl anlamlandırdığı bu açıdan önemlidir (Kılıç E. Z., 2019: s. 46).

Edebi sanat eserleri malzeme olarak kelime ve sözcükleri kullanır. Anlatılmak istenen kavram kelimeler aracılığı ile yazı olarak biçimlenir. Bir metaforu anlatmak için kelimelerin oluşturduğu zihinsel düşüncelerden faydalanılır. Kelimelerin oluşturduğu metinler dilsel metaforlar la anlatılan şeyi daha da güçlü kılar. Kelimeler birliği bize bir kavramı veya somut bir nesneyi zihnimizde onu kendi düşüncemiz ve bilincimizle algılamamızı sağlar. Bu algılama biçiminde kişilerin o şeyi farklı algılamaları onların gerçek hayattaki konum ve durumları ile ilgili olarak değişebilir. Bir şiirle anlatılan sevgi kavramı her insanda farklı duygu ve düşünceler uyandırabilir. Soyut düşüncenin her insanda farklı geliştiğini gösteren çalışmalar psikanaliz alanında mevcuttur. İnsanlar ortak soyut bir dil geliştirmek için somut kavramlar ve nesneleri kullanmışlardır. Sanatsal yapıtlarda edebi metinlerin aksine nesne metaforları ile belki de kelimelerin anlatamayacağı kadar geniş kapsamda kavramları kullanarak zihnin algılarında farklı boyutlarda iletişime geçebilme olanağı vardır. Örneğin Sherrie Levine' nin beşik adlı çalışmasını kelimelerle anlatırken iyi ve kötü kavramlarını iyi ve kötü olarak ayrı ayrı anlatmak gerekmektedir (Şekil 40). Fakat bir nesne olarak beşik izleyenler için tamamen özgür bir alanda ve biçimde durmaktadır. Kişilerin ruhsal, duygusal ve estetik olarak farklı şekillerde görme, hissetme ve metaforlaştırmalarına olanak sağlamaktadır. Ayrıca metaforik nesne serbest çağrışım yöntemini kullanarak yorumlanabilir olup, sabitlenmemiştir. Her insan kendi bakış açısından bir özne olarak nesne ile anlam ilişkisinde analogi kurabilir.

Şekil 40

Kutluğ Ataman, Sabancının portresi, Kraliyet Sanat Akademisi 2016, Venedik Bienali 2015, Sabancı Müzesi 2014



(Ataman, 2014-2016)

Kutluğ Ataman’ ın “Sakıp Sabancı’nın Portresi” adlı video yerleştirme eseri, çeşitli nedenlerle Sakıp Sabancı’yla yolu kesişen binlerce kişinin portre fotoğrafından meydana gelmektedir. Yaklaşık 10.000 LCD ekrandan oluşan eser, önemi, mevkii ne olursa olsun insana değer veren Sakıp Sabancı’nın her konuya “önce insan” felsefesiyle yaklaşmasını, insanlara olan sevgisini ve saygısını yansıtmaktadır. Keskin zekâsı, ince esprileri ve candan tavırlarıyla halkla özdeşleşen Sakıp Sabancı’nın yaşamı boyunca insanlara ve hayata açtığı pencereleri görünür kılan eser, Sabancı’nın Türkiye’de teknolojiye yaptığı katkılara da atıfta bulunmaktadır. Görsel sanatlarda en ileri teknolojiyi kullanan eserin hammaddesini ise insanlar oluşturmuştur. Eser, ünlü iş adamına yakışan, zamanının ötesinde sıra dışı bir sanatsal fikri hayata geçirmiştir.

Doğa ve İnsan

Britanya’ lı sanatçı Damien Hirst’ ün 1991 tarihli eserinin adı “yaşayan birinin aklında ölümün fiziki imkansızlığı” İsminden de anlaşılacağı gibi Hirst eserinde, yaşayan birinin ölümü tam anlamıyla kavramasının imkansızlığına değinmektedir. Ölü hayvanları formaldehit kimyasal bir madde ile dolu bir tank havuzu içinde sergilerken Amerikan minimalist heykel biçimlerinden ilham aldığını belirtmiştir. Ölü hayvanları kullanırken genellikle insanlar tarafından öldürülen ve yiyecek olarak kullanılan hayvanları tercih etmiştir. İnsanların bu hayvanlara yürüyen yemek olarak bakmalarını eleştirmektedir. Kendisinin bu hayvanlara ölüm nesneleri olarak baktığını onların her an ölebileceğini ve aslında bu hayvanların bizim gördüğümüzün dışında daha farklı kişiliklere sahip olduklarını vurgulamaktadır. İnsanların bu hayvanları sadece yiyecek olarak görmelerini eleştirirken kendisinin de sanat yoluyla bu hayvanlara daha derin anlamlar yüklediğini söylemiştir. Bu eserlere başka bir açıdan bakıldığında ölü hayvanların formaldehit tanklarında bilimsel olarak ta korunduğu vurgulanmaktadır (Yılmaz A. , 2019).

Şekil 41

Damien Hirst, Yaşayan birinin aklında ölümün fiziki imkansızlığı, 2012, Tate Modern, Londra



(Hirst, 2012)

Damien Hirst ölü hayvanlar kullandığı çalışmalarında ölüm temasını işlemiştir. Bir tankın içine yerleştirilmiş ölü köpek balığı ölüm saçıyan bir hayvanın ölümle paradoksal ilişkisini yaşam ile ölümü sorgulamaktadır.

Bu, çalışmanın olumlu bir anlamda yüce olduğunu önermek veya Hirst' ün çevreci bir gündeme sahip olduğunu ima etmek değildir. Burada örnek bir sanatçı olarak değil, bize kendi zamanımız hakkında çok şey anlatan semptomatik bir sanatçı olarak ele alınmıştır. Bu nedenle, Hirst'ün toplumumuzun çelişkileriyle parçalanmış sanatı, daha çok sermayenin huzursuz rüya imgesi gibidir. En iyi çalışması, yaşadığımız çelişkileri, tıpkı rüyalarda olduğu gibi, kafa karıştırıcı, unutulmaz, ikonik görüntülerde yoğunlaştırmaktadır. Sıklıkla, Burke' ün yüce üzerine tezini kültürel üretim için bir el kitabı olarak almış gibi görünüyor. Hirst, Burke' ün bedene, ölümlülüğe, şiddete, acıya ve güce olan hayranlığını yansıtmaktadır. Burke' e göre, bu tür etkiler zihnin hissetmeye muktedir olduğu en güçlü duyguyu ortaya çıkarır ve o yüce olanı bu terimlerle tanımlar. Hirst' de üretimini bu maksimum duyguya doğru yönlendirmiştir. Bu bağlamda, Hirst' ün Burke'ün yücesini yeniden sahnelemesi, onu, yücenin mecazlarının ve temalarının ticari sömürüsüne ilişkin uzun bir geleneğe yerleştirir. Bu ticarileştirilmiş yücelik geleneği, Hirst'ü, izleyicilerini korkutma kaygısıyla, onu avangard tarihine yazarken, gişe rekorları kıran Hollywood'un refakatçisine yerleştirmiştir. Hirst'ün köpekbalığı Barnett Newman' dan çok Steven Spielberg' dir (White, 2013).

Bu nesneyi bu kadar tuhaf ve şaşırtıcı yapan şey, hayvanın doğal çevresinden yoksun, yani hareketsiz, donmuş ve korunmuş olmasıdır. Çok sayıda insan, televizyon veya akvaryum dışında hiç köpekbalığı görmemiştir, bu nedenle çalışma, izleyicinin onu güvenli bir çevrede görmesini ve potansiyel olarak soyutlanmış korkularıyla yüzleşmesini sağlar. Aslında bu sanat eseri, doğa ve diğer türlerle nasıl etkileşime girdiğimiz sorusunu ortaya çıkarır, bu yüzden sanatçı, esasen bu çalışmayı çeşitli seviyelerde işleyen bir deneyim aracı haline getirmiştir. Psikolojik bir perspektiften insan korkularıyla, bir hayvanın özellikleri ve zoolojik bir bakış açısıyla; rahatsız edici görüntülerle popüler kültür perspektifinden ve nihayet sanat eseri kavramının genişlemesiyle sanatsal bir perspektiften bakılmaktadır (Takaç, 2019).

Sürgün ya da Kaçış, Mona Hatoum

Mona Hatoum 1952 Lübnan Beyrut' ta doğmuştur ancak ailesi aslen Hayfa' lıdır. 1948' de Yahudi militanlar Hayfa' yı bombaladıkları zaman ailesi ile Beyrut'a kaçmak zorunda kalmıştır. Hatoum 1975' te bir süreliğine Londra'yı ziyaret etmiştir. Çatışmalardan dolayı Beyrut hava limanı uzun bir zaman kapalı kalmıştır. Bu gelişmelerden dolayı Hatoum Londra'da kalmak zorunda kalır ve Londra'da sanat okuluna gitmeye karar verir. Önce Byam Shaw Sanat Okulunu ardından Slade Sanat Okulunu bitirir ve halen çalıştığı Londra'da

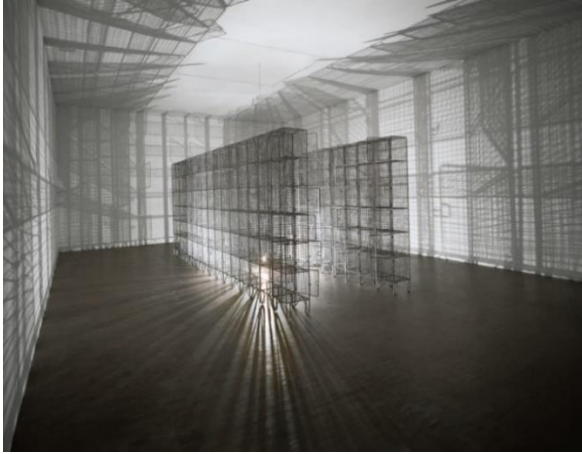
yaşamaktadır. Hatoum sınırlar ve kontrol etme ve gözetimi esas alarak kurumsal yapılarla ilgili bir dizi çalışma yapmıştır. Hatoum bunun için bazılarının açık bazılarının kilitli olduğu tel dolapları kullanarak karanlık bir odaya yerleştirmiştir. Dikey konumdaki kilitli dolaplar U şekli oluşturacak biçimde birbirine bağlı ve U şeklinin ortasında bir ampul tavandan asılı konumdadır. Ampul tavandan zemine inerek yavaşça hareket eder. Kurulumu ziyaret edenler ampulden gelen ışıkla kendi gölgelerini rahatsız edici şekilde duvarlarda yansımalarını görürler. Hatoum' un kendi deyimi ile o; mekâna girdiğinizde bütün mekânın ayaklarınızın altında sallandığını hissedersiniz. Sürekli akış halinde bir ortam tek bir bakış açısı ve referans yok istikrarsızlık ve huzursuzluk hissi vardır. Işık Cümlesi başlığı ile Hatoum izleyicinin yorumunu şu yöne çevirmiştir: hapis veya hapis fikirleri. Dolaplar belki okullar ve fabrikalar gibi diğer kurumsal yapılara da göndermede bulunmaktadır. Çalışırken ya da okullarda inşalar kişisel eşyalarını koyabilecekleri bu yerler Foucault' un da dediği gibi kurumlar aynı zamanda insanları disipline edebilir. Hatoum' un Işık Cümlesi kişisel özgürlüğü kısıtlamak için tasarlanmış ve inşa edilmiş çevrenin bulunduğu tüm durumları ifade etmektedir. Hatoum günümüz kurumsal denetim yapılarına doğrudan atıfta bulunmakla birlikte, Oslo anlaşmasındaki bölgelerin oranına göre insanları sabitleyerek kontrol altında tutmak düşüncesine ve anlaşmadaki Filistin haritasını küçük alanlara hapsedmek politikasına atıfta bulunmaktadır. Ayrıca Hatoum'un dikkati çektiği bir konuda Kudüs'te İsrail tarafından uygulanan üzücü olan ve Araplar için kısıtlı hareket anlamına gelen kapatma politikası olmuştur. Ayrıca Filistinlilere ikamet izni verme ve ikamet durumlarını değiştirme yetkisine sahip olan İsrail nüfusun kaydını da kontrol ettiği; örneğin kimlik kartı çıkartmak için Gazze'den Batı Şeria'ya geçişlerde kontrol noktaları ve yol bloklarıyla Filistinlilerin hareketleri kısıtlanmaktadır. Sadece küçük alanlarla sınırlı olmayan aynı zamanda kurumsallaşmış sistem Oslo'nun getirdiği kontrol noktaları, sokağa çıkma yasakları ve kapatmaların sayısı her zamankinden daha fazla hareketsizlik ve felç sistem etmiştir (Schulenberg, 2014).

Hatoum Işık Cümles'inde (1992), rahatsız edici durum tel örgü dolapların gölgelerinin sürekli hareket halinde olmasına neden olan, odanın üzerimizde dengelendiği ve yerin hareket ettiği hissi yaratan ampulün hareketiyle de sunulmaktadır. Hatoum bu tür tatsız stratejilere başvurmanın, görünürde saklı olan, güzel ve uyumlu olarak mükemmel görünen intikam arzusuna duyulan ihtiyaçla ilgili olduğunu belirtir. Bunun için bize Dante'nin İlahi Komedi'sinden alıntı yapar burada ona göre: (...) Cennette ulaşılan güzel barış bile onun intikam arzusunun özelliklerini ve cehennemde kişileştirilen yargının şiddetini gösterir. Floransa'dan sürgün edilen Dante gibi bir sürgünden başka kim, sonsuzluğu bekleyen hesapların halledileceği bir yer olarak düşünebilir. Sonuç olarak, Hatoum'un çalışmasında Lukacs'ın Ruh ve formlarda formüle ettiği insan, toplum ve kendisi hakkında diyalektiğin

uygulandığını söyleyebiliriz. Bu anlamda, olayları okuma ve yorumlama açısından bir olgunlukla karşı karşıyayız ve bu, doğrulayabildiğimiz gibi, temsiller arasındaki ikilik ile karakterize edilmiştir. Diğer bir deyişle, “insan ile doğduğu yer arasında empoze edilen bir çatlağın iyileştirilmesi imkansızdır” Ancak Hatoum’un çalışması, kayıpla ilişkili travmaya tutunmaktan uzak, gerçekler karşısında durumunu ve öznelliğini varsayar ve onları şiirsel bir iletişim stratejisine dönüştürür. Yani güzel ile tatsız arasındaki zıtlıktan başlayan estetik ve kavramsal kaynaklar aracılığıyla Hatoum, izleyiciyi yaşam deneyiminin içine ve onunla birlikte baskıcı ve tatsız bir gerçekliğin önüne yerleştirir. Kısacası, sürgün yaşamış bir sanatçının zarar görmüş varlığını, iyileştirilmesi zor travmatik bir süreç olarak ifade eden paylaşılan bir deneyimdir (Chouati, 2021).

Şekil 42

Mona Hatoum, Işık cümlesi, 1992, Tate Modern, Londra



(Hatoum, 1992)

Hatoum çalışmalarında sürgün bir yaşamın kendisinde bıraktığı etkisini çeşitli nesneler ile onların sembolleri üzerinden kurgulamıştır. Fotoğraf, ses, yazı, mektup gibi nesnelerden kimi zaman açıkça kimi zaman metaforik yöntemlerle sürgün edilen bir yaşamın izlerini aktarmaktadır. Hatoum annesinin banyo da çıplak fotograflarını ve annesinin Lübnan’dan gönderdiği mektupları İngilizceye çevirdiği “Measures of Distance” adlı videoda kullandığı nesneleri bir kurguda birleştirerek güncel olarak politik olan fikirlere işaret etmektedir. Burada devletlerin politikalarının kendi yaşamı üzerindeki olumsuz etkilerine ve sürgün bir yaşamın içinde olmasındaki nedenlere yaşamının içindeki kullandığı bazı nesnelerin yardımıyla dokunmuştur. Dünya da gelişen ve değişen sosyo kültürel yapılar çok kutupluluk teknolojik gelişim süreci kaçınılmaz olarak sanatın sonu söylemlerinin aksine sanatın farklı şekillerde biçimlenmesine yol açmıştır. Bildiğimiz geleneksel sanat nesnesinin sonu salt sanat nesnesi kavramından söylemsel ve eylemsel alanlara kaymıştır. Bu alanda kullanılan nesnelerin çoğu metafor örüntüsü, yani bir kurgulamada kavram ve teori öncelikli olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu örüntüde özne ile nesne arasında karşılaşma ilişkisinde nesnelerin özneye keşittiği detaylar bilgi aktarımı için imkan vermektedir.

Sanat ve metafor muhtemelen sinyal alıcı olası bir dünyayı eğlendiriyordur, ancak içeriğin doğru olduğu bir dünya ve ardından mümkün dünyayı ön plana çıkarmıştır. İnsanlar bilişsel sistemlerini düzenlemek için sanat ve metafor ararlar, daha çok biliş için bu yararın, gerçek olmayan sinyalleşmenin neden ortaya çıkacağını açıklayabileceği ilk yerdir. Sınırlı kanıtlar bu öneriyi desteklemektedir. Eğitimdeki uzmanlar görsel sanat eserlerini tekrar tekrar inceleyen ve tanımlayan, daha sonra daha iyi performans gösteren tespitini indeksleyken nesnel tıbbi teşhis görevlerinde bu müdahaleyi almayan öğrencilerden daha fazladır. Herhangi bir sanat eseri veya metafor tek boyutlu ve şaşırtıcı olmayandan zengin, yeni ve düşündürücüdür. Bu sürekliliğin dünyayı mükemmel bir şekilde takip edip etmediğini söylemek bize düşmez. Kötüden iyiye veya basmakalıptan yüceye çeşitlilik; çöl tadı olan manzaraları, basit işleri tercih edebilir ve onları düşündürücü bulabilir ve tek boyutlu metaforları bazı durumlarda oldukça etkili sunabilirler. Yine de, izomorfizm ve tercih sürekliliği metaforla ilişkili görünmektedir. Yetişkinler, birçok hedef veya kaynak teması olan metaforları tercih etmektedir. İnsanların, profesyonel sanatçıların soyut resimlerini, kromatik ve kompozisyon açısından benzer eserlere (karalamalar) gerçek orijinalliğini gösteren etiketler olsa bile çocuklar tarafından işler tersine çevrilir. Bu bulgu için izomorfik olmayan açıklama, örneğin profesyonel sanat eserleri içsel olarak daha tutarlıdır. Bu iki açıklamayı test etmek zor çünkü açık bir metafor da çizilen açık hedef veya kaynak bağlantısının aksine, sanatta hedef genellikle belirsizdir. Duygu izomorfizmi hipotezi doğru olsa bile, bireysel bir soyut resim veya enstrümantal müzik eseri, tek bir duygusal bölümle değil, daha çok duygusal bölümlerle eş biçimli onun türündendir (Rabb & Brownell, 2020).

BEŞİNCİ BÖLÜM

PROJELER ve ÇÖZÜMLER

Kesin Olmayan Nesne

Şekil 43

İlhan Kaya, Bilinç ve iç görü, Metal, 215 x 120 x 90 cm, Elgiz Müzesi, Teras Sergisi, Ağâh Uğur koleksiyonu, 2021, İstanbul



(Kaya, 2021)

Nesneleri algılama görsellik ile başlar onların gerçekte ne oldukları ilk bakışta görüngü de çözümlenir. Form ve biçimi tanımlamak için nesnenin şekli, yüzeyi ve rengi belirgin unsurlar ile düşünülen özneyi bir şeye yönlendirir. Dürtülerimiz iki zıt düşünce ile mücadele eder bunun ne olduğu ve ne olmadığı ile ilgili olarak.

Tüm insanlar çelişkili dürtülerin karmaşasından oluşan birliklerdir. Bu dürtüler birbirleri ile sürekli bir mücadele içinde olurlar. Sigara içmek isteyen dürtü onu bırakmak isteyen dürtüyle savaşıyor. Bütün dürtüler bir tür yönetme isteğinin nedenidir. Her bir dürtü bir diğerine kendisini kabul ettirmek ister der, Nietzsche (Özcan & Tüfenk, 2020).

Yönelimselliğin var olması nesneyi daha ileri bir düşünceye iter. Yönlendirme onun doğası dışında bir şeye değil kendi içinde olur. Örneğin bir çocuk boyutları ve malzemesi farklı olan bir nesne hakkında metafizik düşünceler geliştirebilir ve bu nesnenin aslında somut olarak sadece bir sanat nesnesi olduğunu öğrendiğinde onun gerçek metafizik doğasının farklı olduğunu hisseder (Voltalini, 2022).

“Birçok Sevinç, Keder ve Arzu türleri ve bunun sonucu olarak Ruhun kararsızlıkları halinde onlardan ibaret bütün duygulanışlar, ya da onlardan çıkan Sevgi, Kin, Umut, Korku vb. ’leri olduğu kadar bizim duygulanmış olduğumuz obje türleri de vardır” (Spinoza B. , 2016: s. 175). Bazı nesneler metafor olarak geçmişten geleceğe Dünya ve doğa için basitçe iyilik işaret ederler. Dijital, Uzay, süper olma gelecek için önemli kavramlardır. Yeni bilinçler bugün olandan yarına, geleceğe örnek eylemler taşıırken birikimler ve deneyimler gelecek için referans olacaktır. Geleceği şekillendiren şey nasıl olursa olsun dünyanın doğal yapısını öncelleştiren anlayış içinde olmalıdır.

Bireysel Silahsızlanma

Atatürk Üniversitesi, BAP, birimi lisans öğrencisi katılımlı projeler kapsamında yürütülen bu proje, sanatın toplumsal duyarlılık yaratma, farkındalık oluşturma ve yeni bir ifade olanağı sunma gibi işlevlerini göstermeyi hedeflemiştir. Bu proje BAP Birimi desteği ile sonuçlandırılmıştır.

Şekil 44

Bireysel silahsızlanma, Proje No: 8068, Lisans öğrencisi katılımlı araştırma projesi, Proje yürütücüsü: Mustafa Bulat, Araştırmacılar: Nida Çalayer, İlhan Kaya, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü, 2020, Ezurum



(Kaya, 2020)

Shakespeare; “Sanatçı zamanının olaylarını yansıtan kimsedir” (Bozkurt, 2014: s. 15). Bireysel silahlar halk sağlığını tehdit ederken bireylerin ölüm, yaralanma ve sakatlanmalarına neden olurlar. Ülkemizde her yıl bireysel silahların kullanılmasıyla çeşitli şekillerde ortalama 4500 kişi ölmektedir. Dünyada halk sağlığı çalışanları ve tıp otoriteleri diğer toplumsal sağlık problemleri sigara kullanımı, sağlık için hijyen vb. sorunlar ile mücadelede başarıya ulaşmış yöntemlerin kullanılmasıyla bu sorunun da çözülebileceğini ileri sürmektedir. DSÖ, şiddeti

önleme programında ateşli silahlara erişimin kısıtlanmasını alınacak ilk üç sıradaki önlemler içerisinde önermektedir (Umut Vakfı).

Kesişme

Şekil 45

İlhan Kaya, Kesişme, Odunpazarı Belediyesi Uluslararası Ahşap Heykel Festivali, 270x50x50, 2019, Odunpazarı Ahşap Eserler Müzesi, Eskişehir



(Kaya, 2019)

Yaşam iki zıt kutup arasında gelişir fakat bu zıtlık aynı zamanda uyumlu olmayı da gerektirir. Bu zıtlıkların kesiştiği yer ufuk çizgisi gibi, yeryüzü ve gökyüzünün birbirlerine dokunduğu sanal çizgidir.

Sanat imgeleri gerçekliği onun sonsuz çeşitliliği ve çok yönlü zenginliği içinde yansıtır. Sanatın da o sonsuz çeşitliliği ve çok yönlü zenginliği içinde değerlendirilmesi gerekir (Harrison & Wood, 2016: s 683).

Bağımsız olan sanat kendi dünyasını en etkileyici ve en çarpıcı renkler ve biçimlerle ifade ederken o an yaşanmış olur ve artık herhangi bir şekilde onu geri getirmek mümkün değildir. Bu an sadece anılarda kalır. Sanatın gerçek yüzü ve büyüklüğü ancak gün batımından sonra ortaya çıkmaya başlar (Debord, 2020). Somut sanat nesnesini Debord' un düşüncesinden referansla tanımlarken, somut nesneden soyut düşünceler üretmek için karanlıkta gördüklerimiz gibi, eserin bize düşüncemizde ne söylediğini ararız. Bu söylem dilini anlama ve çözme yolu sanat nesnesinin metaforik yapısından geçer. Gördüğümüz biçim ve şekilleri yaşam

tecrübelerimize göre değerlendirip sınıflandırırız ve bunlardan yeni kavramlar üretiriz. Aynı biçimler aynı nesneler niçin farklı bireylerde farklı duygular uyandırır. Bu metafor sistemine takılan nesne; çevre, yaşam, ekonomi, eğitim gibi faktörlerin etkilerinden doğan sonuçlar ile yakınlık gösterir. Amaç somut olan ile (beden) soyut olanı (zihin) ortak bir içkinlik zemininde buluşturmadır. Beden ile zihin arasındaki ilişki yok olamayacağı gibi somut nesne ile soyut düşünce arasındaki bağ da yok olamayacaktır. Bu buluşmanın sınırlılıkları tartışılabilir.

Savaş ve Çocuklar

Şekil 46

İlhan Kaya, Savaş mağduru çocuklar için gökyüzü, Karışık teknik, 40x100x100, 2015, Erzurum



(Kaya, 2015)

Savaşlarda en fazla etkilenenler şüphesiz masum çocuklardır. Bu konu üzerine duygudaşlık kurmak ve bu çocukların yaşadıklarını hatırlamak ve onların yerinde olmayı hissetmek, sorumluluk duygusu içinde hareket etmek insanlık görevidir. Çoğu birey bu konuda kendi vicdanı duygusu ile baş başa kaldığında muhakkak ki bir şeyler yapmak ister. Ve sanatçılar böyle bir şey karşında kendi sanat dili ile iyimser bir görüş veya karşı bir tepki için çalışmalar yapabilir. Burada yapılanın ne kadar etkili olup olmadığı sorgulanmamalıdır. Toplumun bireyleri bu gibi çalışmalar ile uyarılmaya ve belli bir bilinç geliştirmeye, bilgi edinme ve bilgi üretmeye yönlendirilmiş olurlar.

Pablo Picasso Fransız gazeteci Simone Tery' le yaptığı söyleşi de bir sanatçının ne olduğundan bahsederken şöyle söylemiştir; Sanatçı herhangi bir biçimde sadece sanatını yapan kişi değil aynı zamanda politik bir varlıktır. Dünyanın yürek burkucu, rahatsız edici ya da güzel olayları karşısında tetikte olan, onlardan kendi etkilerini çıkartan bir varlıktır. Başka insanlardan ve toplumdan insanın kendisini koparması mümkün değildir. Sanat gerektiğinde düşmana karşı kullanılan savunma savaşının bir aracıdır (Harrison ve Wood, 2016).

Pencere Metaforu

Şekil 47

İlhan Kaya, Pencere, Taş, 80x120x195, 2010, Yakın Doğu Üniversitesi, Kıbrıs



(Kaya, 2010)

Pencere veya kapı kavramı mimaride yapı bölümünün bir parçası olması dışında soyut anlamda boşluğun zihinde oluşan hayali varlığı, geçiş veya yer değiştirme olarak farklı bir şekilde anlamlandırır. Bu anlam bize bir çok şeyi ifade edebilir. Boşluk zihinde biçimlenirken de aidiyet ve kimlik kazanma gibi olguları içine alır. Mekânlarla ve kişilerle ayrıca kişilerin hayatlarıyla güçlü bağlar içindedir boşluk. Bireylerin, toplumsal ve maddi çevrelerini benimsemeleri, onlara anlam atfetmeleriyle gerçekleşir. İnsan-çevre etkileşimine ilişkin gözlem ve çalışmalar, insanın yaşadığı mekanları kişiselleştirme ve kendileme eğiliminde olduğu konusunda birleşmektedirler. İnsanın bir yere ve bunun ötesinde de bir yer kimliğine ya da burası noktasına ihtiyacı vardır. Pencere metaforu bireyin yaşadığı mekanları kişiselleştirmesi, karşıtlıklar kurma yoluyla gerçekleşen kimlik oluşumu gibi ve bu mekanları diğerlerinden farklılaştırmasını içermektedir.

John Locke' un Tabula Rasa “boş sayfa” önermesindeki boş sayfa metaforu gibi zihnimizde yeniden, geçmişten geleceğe izler taşıyan nesnelerin özgür saptamalarımızda yer edineceği gerçektir. Bu yenilik önermeleri ister farklı disiplinlerin kolektif yapısında, isterse bilemediğimiz bir şekilde olsun sanatçının ve sanatın özgün, uyarıcı ve açığa çıkarıcı eylemlere ihtiyacı olacaktır.

Metaforik Nesne, Çekiçler

Şekil 48

İlhan Kaya, Mola, Karışık teknik, 90x200x200, 2004, Erzurum. Kuartet Ajans, Koleksiyonu, 2004, İstanbul



(Kaya, 2004)

Günlük hayatın içinde birçok alanda kullandığımız teknik bir alet olan çekiçlerin sanatsal alana taşınması basit bir nesnenin sanat aracılığı ile etken görünür bir konuma getirilmesi düşüncesinden doğmuştur. Metafor olarak çekiçler, yaşam ve zamanla mekânsal diyalog kurgulamayı amaçlar. Bildiğimiz gerçek boyutlarından arınıp, biçim niteliklerini kaybetmeden kavramsal bir boyuta taşınılmasını içerir. Bu kavram çocukluktan gelen bir oyuncak nesnesi yerine tutunmaktadır. Bu objeler sanat nesnesi olarak sadece düşüncüyü görselleştirilen birer araçtırlar. Aynı biçim formlarla üçe bölünüp farklılaşır, fakat değişmezler. Parçalar bütüne dönüşerek algılanır, izleyiciyle düşsel bir köprü kurarak gerçeklikleri dışında boyutları değiştirilmiş, olarak anti duruma geçerler.

Sanat yapıtı kendisini doğru perspektiften görmemizi zorladığı kesindir oysa sanatsal olmayan bir alanda o nesne doğal bir parça veya herhangi bir nesnedir ve herhangi bir nesne olan şey bizim coşkulanmak suretiyle onu yüceltecek olmamız hiç kimseye onu bize sunma hakkını vermez. Yani bir fotoğrafçı kendisinin çok beğendiği bir fotoğrafı başkalarının da çok beğenmesini bekleyemez. Bazı nesneler sanat aracılığı ile değişir fakat ifade ettiği şeyde matematik bir kesinlik yoktur (Wittgenstein, 2017). Sanat eserlerinin çoğu zaman büyük beğeni alması gerektiği düşünülür. Bu hiçbir zaman mümkün olamayacağı için bu düşünce de doğru değildir.

Proje, Sağlık Çalışanları İçin Heykel Çalışması

Bu tez çalışması Atatürk Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri (BAP) birimi tarafından SSY-2022-10470 kodlu proje ile desteklenmiştir. Projenin konusu sağlık çalışanlarıdır. Ülkemizde toplumun her kesiminden bireylerinin Pandemi dönemi boyunca

sağlık çalışanları için minnet ve şükran dolu duygular içinde olduğu bilinmektedir. Bunun için sağlık çalışanlarına olan bu manevi duyguları anlatma ve iletmede sanatın iyi bir araç olduğu düşünülmektedir. Onlara bu minnet ve şükran borcumuzu ödemenin en iyi yollarından biri sağlık çalışanlarına adanmış nitelikli bir sanat eseri olabilir. Bunun için beyaz mermer bloktan kalıcı olacak şekilde yapılması düşünülen heykel çalışması Atatürk Üniversitesi kampüs alanı içerisinde uygun bir yere konumlandırılması düşünülmektedir. Bu amaçla yapılacak bir çalışma Atatürk Üniversitesi adına Dünya’da ve Türkiye’ de örnek bir davranış olarak önemli olacaktır. Toplumsal bir mesele olan bu konu geçmişte olduğu gibi bugünde sanatçının ve sanatın toplumla ilişkisinde ve toplumsal olaylar karşısında duyarlı olmasında önemli bir yerdedir.

Amaç ülkemizde Pandemi koşullarında hayatları pahasına mücadele eden sağlık çalışanlarına adanmış sanatsal bir çalışma üretmek. Ayrıca her türlü şiddete maruz kalan sağlık çalışanlarına bu amaçla manevi olarak değer vermek ve onlar için sanat aracılığı ile iyimser bir davranışta bulunmak. Sanatın gereği ile nitelikli ve kalıcı bir eser üzerinden onları anımsamak ve toplum için yaptıklarının ne derece de önemli olduğunu unutmamak.

Tez içeriği paralelinde yapılacak bu çalışmanın konusu; yaklaşık 220 cm yüksekliğinde ve 200 cm genişliğinde, 50cm derinliğinde beyaz Muğla mermerinden sağlık çalışanları için temsili metaforik yorumlanmış akçaağaç ve çınar ağacı yaprağı sembolü kullanılarak modern ve çağdaş sanat anlayışı ile birlikte özgün ve tek olacak şekilde heykel çalışması üretmek. Dünyada ve ülkemizde toplumu her yönüyle etkileyen salgın hastalık ile mücadelede en ön saflarda olan, en riskli koşullarda çalışan sağlık personelleri için, onlara ithafen yapılacak kalıcı bir sanat eseri bu projenin kapsamını oluşturmaktadır.

Antik dönemlerden günümüze toplumlarda birçok ağaç türüne özel anlamlar yüklenmiştir özellikle hastalıkları tedavi edici yönleri ile değerli ve kutsal sayılmışlardır. Akçaağaç Slavlarda insanın ölümden sonra döndüğü ağaç olduğuna inanılmaktadır. Akçaağaç farklı renk tonlarındaki yaprakları ve güzel görüntüsü ile sonbaharı temsil etmektedir. Akçaağaç yaprağı ile aşk ve sevgi ifade edilirken çınar ağacı ile güç, uzun ömürlülük, dayanıklılık çağrıştırılır.

Osmanlı döneminde de çınar ağacı beyitlere konu olmuştur. Aynı zamanda Osmanlı Devleti’nin de sembolüdür. Sevginin bir ifadesi olarak da çınar benzetmesi yapılır. Akçaağacın ve çınarın yaprakları beş parmağı da açılmış bir ele benzer. Bu nedenle şeyh gibi el veren (dergaha dahil eden), aşık gibi sevdiğine el açan, pir gibi düşünen, yanan, ata, pir, şeyh, il ve töre büyüğü gibi benzetmeler yapılır (Gündem, 2019). Çınar ağacı anıtsal özellikleri ile tanınan bir ağaçtır ve yaprakları her ağaç gibi onun yaşamını sürdürmesi için güneş ışıklarını toplayan bir yaşam kaynağıdır. Ayrıca çınar ağacı yaprakları bir çok hastalığın tedavisi için de

kullanılmaktadır. Bu çalışma kullanılan metaforik nesne ve semboller ile özgün bir değere ulaşmıştır.

Çalışma gerçekleştirildiğinde sanatın topluma ne şekilde fayda sağladığı karşılığını bulmuş olacak ve sanatın çıktısı olan sanat eseri kamusal alanda estetik bir değer olmasının yanında ayrıca toplumsal bir konu hakkında görevini yapmış olacaktır.

Hem sağlık çalışanları hem de toplumun diğer bireyleri karşılıklı olarak bu örnek davranış ile kendilerine olumlu çıkarımlar elde edeceklerdir. Sağlık çalışanları kendileri için yapılan böyle bir çalışma ile psikolojik olarak ayrıca motivasyon ve duygusal tatmin elde edeceklerdir. Toplumun diğer bireyleri ise sağlık çalışanlarına bu çalışma vasıtası ile duygularını ifade etmiş olacaklardır. Bu çalışma ayrıca bireyler arasında duygudaşlık kurulması için güçlü bir araç olacaktır.



SONUÇ

Bu çalışmada sanatın ve sanatçının toplumdaki statüsünü etkileyen toplum, sanat, sanat nesnesi ilişkisinde önemli role sahip olan modern toplumlarda özellikle 21.yy içerisinde gelişen olay ya da olgulara metafor sistemi ile yaklaşımı ve düşünceyi sanatsal yapıda topluma nasıl aktardığı incelenmiştir. Çağımız toplumlarında gelişmiş olaylara sanatçılar yapıtları üzerinden tepkilerini ve karşı fikirlerini belirtirken metafor sistemini ve metaforik nesneleri kullandıkları görülmektedir. Metafor sistemi tarihi süreç içerisinde de kullanılmıştır ancak son yüzyılda kullanımını, küresel ölçekte toplumlarda gelişen olayların artışı sanatın ve sanatçının da sorunu haline gelmesine neden olmuş ve sanatsal üretimlerde metaforik sistemlerin kullanılmasını yaygınlaştırmıştır. Dünyanın farklı bölgelerinde yaşayan sanatçılar kendi yaşadıkları toplumun sorunlarını kişisel bir sanat dili ile konu edinerek sanatsal üretimler yapmış ve sanatın bu alanda neler yapabileceğini yaşadıkları topluma iletmişlerdir. Günümüz toplumlarında iletişim ağının ve teknolojinin yoğun etkisinde hem bilimsel alanda hem de sanatsal alanda yapılan çalışmaların özellikle insan kaynaklı olayları yoğun olarak sorun edinip çözümleyici bir anlayış içinde çalışıldığı gözlenmektedir. Bu alanda sanatın özellikle farkındalık oluşturmadaki etkisi sınırsız üretme biçimi ile dikkat çekici konumdadır.

Simgesel nesneler aracılığı ile bir dil oluşturduğu ve anlatılmak istenen şeylerin bir değişim sürecinin sonunda farklı bir anlatım biçiminde ortaya çıktığı metaforun tanımından anlaşılmaktadır. Lakoff ve Jonson' un metafor tanımlarından anlaşılan sanat yapılarında ve sanat biçimlerinde gördüklerimiz üzerinden gömülü anlamlar aramaktır metafor. Metaforlar bu sistemler içerisinde göndermeler yaparak yeni gerçeklikler oluşturmaya yardımcı olurlar. İç görüde duyularımızın referansı olarak dünyayı yeniden algılamada bilişsel hislerin değişiminde yeni iletiler elde etmede zihinsel uyarılar oluştururlar. Bir fikir argümanı olarak metaforların düşünceleri ve anlayışları temelden değiştirme bozma-yeniden yapma ya da tamir etme gücüne sahip olduklarını görüş ve yorumlardan anlamak mümkündür. Metaforu psikolojinin alt dalı olan psikanalizde Sigmund Freud'un psikolojik hastaların tedavisinde klinik bir yöntem olarak beynin anlama ve işleme süreçlerinde zihinsel bir araç olarak kullandığı görülmektedir.

Metafor özellikle edebi dilde bireylerin soyut düşünme tarzını yazın dilinde ön plana çıkarmak için kullanılmıştır. Metafor bireylerin kendi aralarında soyut kavramlar üzerinden iletişim kurmalarını güçlendirerek, kavramların aktarılması için yeni ve geliştirilmiş bir dil gibi kullanılmıştır. Metaforik düşünme sistemi somut kaynak alanlarından ürettiği soyut düşünceler ile gelişmiştir. Gerçeklik yerine geçen sembolleri kullanan metafor aktarım sistemini en üst

seviyede güçlü ve anlaşılır kılınıştır. Duyuların zihinde en üst seviyede hissedilmesinde kullanılan metaforik düzen; örneğin “bıçak gibi keskindi sözleri” duygu aktarımında bıçağın keskinliği sözün ne derece de etkili olduğunu bize en güçlü şekilde hissettirmektedir. Özellikle çocukların eğitiminde kullanılan metaforların hem iyi-kötü ayırımında hem de öğrenilenlerin kalıcılığında önemli olduğu vurgulanmıştır.

Metaforlar sanatta estetik işlevlerinin yanında iyi ya da kötü olsun duyguların aktarılmasında ve sanat eserine değeri katmada yardımcı olmuşlardır. Çoğu sanat eserinde kullanılan nesnelerin ürettiği yeni ve istenilen ifadeler için metaforun zihinsel iletiyi deneyim yoluyla aktarımında daha da güçlü kılmasını sağlamıştır. Bilimsel alanda ise metaforlar daha çok hatırlatıcı olarak kullanılmaktadır. Bilimsel alanda kullanılan metaforlar sanatsal alana göre tam ters işlevdedirler. Bilimsel alanda metaforlar değişken olsa da yine de bunlara güvenilmiştir. Sanatsal alanda metaforların kullanımı bilimsel alana göre oldukça fazladır. Bilimsel alanda çeşitli şekilde şemalar ve şekiller akılda kalıcılığı ve öğrenmeyi kolaylaştırdığı için kullanılmıştır.

Nesnelerin işlevsel değil ontolojik olarak tamamen birbirlerine eşit oldukları ve indirgenemez oldukları kabul edilir. Nesnenin tanımında soyut ve somut olmak üzere iki ayrı şekilde farklı özellikler ile ayırt edilebilen ve algılanan sistemlerin kullanıldığı bu kavramlarla karşılaşırız. Nesne Paramides’ e göre, var olan her şeydir, bu da o zaman demektir ki görünen veya görünmeyen somut-soyut olan zihnimizde tanımlayabildiğimiz var edilmiş her şey nesnedir. Fiziki nesneler görüp dokunduğumuz uzakta-yakında olabilen şeylerken onların kavramları onların özü ancak tamamen farklı bir şeydir. Spinoza’ ya göre, cisimlerin kavramları ile kendileri tamamen ayrı şeylerdir. NYO, nesnelerin iki durumundan söz eder birincisi kullanılmayan nesnelerin ilişkiler ağında geri çekilmiş kendi aralarında ilişkide olan nesneler, ikincisinde ise duyularımız ile algıladığımız nesneler olarak tanımlanırlar. NYO’ ya göre, nesneler kendi aralarında insandan bağımsız bir ilişki ağındadırlar. Nesnelerin burada en dikkat çekici konumları kendi olma durumlarıdır. Bu durumdaki nesneler insan anlayışında değişmez ve kendileri insanın duygularını açmada özne konumunda olurlar. NYO’ nun düz anlamcılığa karşı olmasından anlaşılan; nesnelerin tamamen açık ve iletir durumda olmalarının etkisiz, zayıf ve sıkıcı olduğudur.

Bir şeyin geri bildirim alması için şu an olduğu şeyden başka bir şey yapması gerekir ki bu zorunludur. Saklanmış ve tam görünmeyen şeyler merak uyandırıcı olduğu için bilinmeyen mesaj daha etkili ve anlamlı olur. Bir sanat nesnesi kendisini açık şekilde ifade etme durumunda olursa eğer kendisini basitleştirmiş olur bu bizde sonlanmış bitmiş olma hissini uyandırdığı için anlamsızlaşır. Sanat eserleri üzerine beğenilerde düz anlamcı bakış açısında beğenin biçim

ile yakın alakası vardır. Kant'çı güzellik ve estetik düşünce de ise güzelliğin nesnede değil bakan kişinin gözünde olduğudur. Düz anlamcı bakış açısı nesnelerin nitelikleri dışına gitmez bunun aksine düşüncede nesnelerin görünmez ve bilinmez olan şeylerini aramak için düz anlamcılıktan çıkmak gereklidir. Örneğin bir nesne çekiç onun genel olarak biçimsel olan boyutu değil sınırlarını koruyarak bir şey yapıldığında değişim ve eklentiler az olduğu için daha az etkilere maruz kalacaktır. Fakat tersinde düşünüldüğünde fazlaca değişime uğrayan nesne birçok görüşe ve karmaşaya neden olacaktır. Salt nesne daha gizemli konumda olurken gerçek olmayan eklemeler farklı düşünce tipleri üreterek gerçekliğinden uzaklaşacaktır. Gerçekliğinden uzaklaşan nesne kaybolarak estetik sorunu ile birlikte niteliklerinin değişmesi durumuna düşerek de eksilecektir. Nesne olan kova özneler farklı düşündüklerinde kendisini çeşitlendirir her öznde farklı olay ve farklı tip algı olabilir. Oysa kendi gerçekliğinde daha öz bir içerik tutar. Etrafımızdaki her nesne kendi anlamı üzerinden çeşitlenebilir. Bir cam her zaman kesici olama özelliğini taşır aslında gerçekteki anlamı bu değildir fakat bu onun bir gerçekliğidir.

Nesnelerin hatırlatıcı ve öğretici yanları kültürel değerler üzerinden gelişebilir ve kişisel hatıralar ile belli zamana ve duygulara işaret edebilir. Çeşitli alanlarda nesne tabanlı öğrenme sistemleri geliştirilebilir. Bilgi taşıyan nesneler bize farklı bakış açılarının gelişmesinde yardımcı olabilir ve nesne görselleri dillerin aksine ortak bir yapıda buluşmayı kolaylaştırabilir. Çoğu kültürlerde kullanılan ortak nesneler benzer anlamlar üretmede tren, otobüs, masa, kapı, demir, plastik gibi kavram ve nesneler ortak dil aracı olarak kullanılabilir.

Toplum ile sanat arasındaki gerçek ilişki sanatın belli sınıfın etkisinde olan biçimcilikten ayrıldığında başladığı düşünülür. Bir tür üretme biçimi olan sanat kesinlikle birtakım değerlerde ve şeylerden faydalanır. Toplumla ideolojik ilişki içinde olan sanat toplumun gücünü sanatın tüm alanlarında elinde tutar. Bu yaklaşım biçiminde toplumun düşünce yapısını yansıtır. Bizim burada anlayacağımız gerçeklik doğayı veya nesneleri taklit eden gerçeklik değildir aksine toplumun ihtiyacı olan gerçeklik sanatın elinde tuttuğu gücün toplumun duyuları ile üretilmiş olmasıdır. Bu süreçte sanatın ve sanatçının özgürce düşündüğü gibi üretmesi, sanatın toplumun içinden gelen pratiklerden elde ettiği gerçekler ile kurduğu bağda ortaya çıkar. Bazı düşünürler sanatın ne kadar özerk olup olmayacağını tartışırken özellikle yirminci yüzyıl sorunları içinde sanatın özerkliğinin gerçekte mümkün olsa bile bunun aslında toplumdan soyutlanamayan sanatçının bir şekilde bu gerçeklerden kopamayacağını göstermiştir. Çünkü sanatçılarda her insan gibi toplum içinde yaşayan normal bireylerdir.

İnsan dünyaya geldikten sonra yaşadığı zaman süresince çevresindeki doğal yapıyı canlıları ve cansız olan nesneleri ve onların kavramlarını sahip olduğu yeti sayesinde öğrenir

ve bilir. Bu nesnelerin ayrımını ve sınıflandırmasını iyi-kötü faydalı-zararlı diye ayırabilir ve anlamlandırabilir. İnsan çıkarımlar ve kıyaslamalar yaparak bilimsel bilgiye ulaşabilir. Görme eylemi konuşma eyleminden önce geldiği için çoğu eylemlerimiz gördüklerimiz üzerinden gelişir ve mesajlar sözlerden önce görseller ile verilir. Bugün ki üretim sistemi sürekli olarak gerekli olmayan ihtiyaç duyulmayan fakat toplumu ihtiyaç varmış gibi büyük ticari kaygıların etkisiyle yönlendiren ve hızlıca tüketilmesi gereken ticari nesneler ile fazlasıyla kuşatmıştır.

Michelangelo Fenomeninde oyulmamış mermer blok içinde gizli heykelin kendisini fazlalıklarından kurtaracak heykeltıraşı beklerken bu bireyin gerçek benliğine benzetilir ve tamamlanmamış benlik heykelde olduğu gibi ideal kişi olmayı ister. Eksilen parçalar mermer bloğun içindeki heykelin çıkmasına yardımcı olurken heykel ve parçalar birbirlerini tamamlarlar. Bu bilgi bize bilim ve felsefe alanında değersiz olanında rollerinin olduğunun farkında olmayı öğretecektir. İnsanın ideal kişi ve ideal benliğine ulaşmak için fazlalıklarından arınması gerekir.

Günümüz sanatçısının son yarım yüzyıl içerisinde özellikle toplumsal olgu ve olaylar konusunda üretmiş olduğu sanat yapıtlarının amacını incelediğimizde sanatçının sorunlara karşı sorumluluğu görülmektedir. Özellikle açık alanı kullanması ve malzeme çeşitliliği açısından diğer sanat türlerine göre daha avantajlı olan heykelin düzenleme, kurgulama ve anıtsal nitelikleri ile ön saflarda olduğu kesindir. Bu türden üretim yapan sanatçıların kendi sistemleri ve teknikleri ile bir mesaj dili oluşturdıkları ve bu aktarım sisteminde nesneleri metaforik anlamlar üreten yeni yapılara dönüştürdükleri gözlemlenmiştir. Sosyal bir değer oluşturmada bireyin zihinsel süzgecinden geçen toplumun izlerini taşıyan ve temsil eden yani heykeller ile toplumun düşüncelerini yansıttıkları gerçektir. Bu çalışmada yer verilmiş heykel çalışmaları bu düşünceyi ispatlamaktadır.

Yaşamla ilgili gerçekliğin bir yönünü anlatmaya çalışan sanatçı sorunlarla yüzleşirken yaşamın iyileştirici doğasında bakışını yansıtır. Yaşamın pırıltılı safhalarında kaybolmak yerine mücadeleci tavrı kendisi için değil halk kitleleri içindir. Geçmişte sayısız sanat eseri bizi gelecek için yönlendirmektedir. Sanatla toplumun bağı, Eugene Delacroix tarafından 1830'da yapılan ve Fransız devrimini anlatan “Halka Önderlik Eden Hürriyet” isimli, aynı zamanda özgürlük, eşitlik ve kardeşlik kavramlarını sembolize eden tablodaki bir aktarıcı durumda olan figür metaforundaki gibi devam edecektir. Picasso’ nun İspanyol iç savaşındaki trajediyi resmederken dolaylı anlatım için kullandığı metaforik semboller olayların açıklayıcı nesneleri olarak hatırlanacaktır.

Sanatçı özelinde üretilmiş çalışmalar da, bugün karşı karşıya olduğumuz tehlikelerin ve topluma aktarılması gereken mesajların sözlerden çok görüngüde ifade edilmesi daha kalıcı ve

hatırlatıcı olacağı için sanatsal görsellerin üretimi ve kullanımı farklı bir bakış açısı ile çözümler önereceği düşünülmektedir. Bu önermeler heykel sanatında genişletilebilir ifade sisteminde yeniden tasarlanan ve en önemli özelliği somut nesnelerden soyut anlamlar üreten metaforlar aracılığı ile gerçekleşecektir.

Bu çalışmanın sonucunda ulaşılan önemli bulgulardan sanatçıların toplumun herhangi bir sorunu üzerine yapılan çalışma için konu ile ilişkisi olan nesneleri kullanmak ihtiyacı duyduğu anlaşılmaktadır. Bu yolla yapılan çalışmaların sadece sanatın estetik değerler üretmek için var olmadığı ve toplumda aslında bazı sorunlara çözüm bulmak için uğraştığı gözlemlenmiştir. Toplumsal bir mesele üzerine çalışan sanatçıların kendi yaşadığı toplumun sorunlarını veya bireysel yaşadığı sorunların toplumsal ortak bir sorun olduğu mesajını bir dil ve anlatım biçimi olarak kullandığı metaforik nesneler ile sanat sistemi içinde var edip topluma ilettiği görülmüştür. Heykelin bu tür bir çalışma ile yaygın iletişim ağları sayesinde toplumun çoğunluğuna üzerinde çalıştığı fikir ve düşüncüyü kolaylıkla ilettiği yukarıda verilen örnek çalışmalardan anlaşılmaktadır. Bir sinema filmi kendi meselesini kurguladığı kare içerisine çeşitli nesnelerin birikiminden faydalananarak bir görüntü elde edip izleyiciye sunar. Bir roman, bir şiir, bir şarkı veya bir türkü anlatmak istediği şeyi sözcükleri ve melodileri kullanarak elde etmeye çalıştığı duyguyu ve anlatmak istediği konuyu kendi sistemi içinde oluşturur. Vereceği mesajı bu yollarla topluma aktarır. Bir heykel de ortaya koyacağı düşünce için bazı tanınan ve bilinen nesnelerin özelliklerini kullanarak onların gerçek anlamlarından faydalanır. Bu tür sanat yapıtlarına özellikle yirminci yüzyılın başlarından itibaren gelişen olayların yoğun olduğu dönemlerde sıklıkla rastlanmaktadır. Örneğin Anish Kapoor kan görüntüsünü eriyen kırmızı mumlardan elde etmiştir. Mona Hatoum hapis olmayı ve özgürlüğün sınırlarını anlatmak için tel kafesleri kullanmıştır. Öldürülen insanların ve ailelerinin sorunlarını toplumun diğer insanlarına aktarmak için onların ayakkabı veya bazı özel eşyaları kullanılmıştır. Doris Salcedo yine ölen insanlar ve yerlerini terk eden insanlar için boş sandalyeleri kullanmıştır. Tüm bu örnek çalışmalarda görülüyor ki sanatçılar anlatmak istedikleri konu için o konu ile bağlantılı nesneleri kullanmak zorunda kalmıştır. Bu da bize metaforun önemini ve üzerinde çalışılması gereken bir sistem olduğunu göstermektedir. Tüm bu çalışmaların sonucunda toplum ile sanat arasında bağın sanatçı belleğinde oluşan öznel birikimlerin toplum yararına eyleme dönüştüğü ispatlanmıştır.

KAYNAKÇA

- Akkaş, İ., & Uyanık, Z. (2016). Kadına yönelik şiddet. *Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi SBE Dergisi* 6, 1, 32-42.
- Alioğlu, N., & Bayrak, B. (2019). *Çağdaş sanatta anlam sorunu üzerine bir deneme* (1. baskı). İstanbul: Literatür Yayınları.
- Anderson, D. (2013). Peirce on Metaphor. *Office of Scholarly Publishing*, 20(4), 453-468. <http://www.jstor.org/stable/40320065> adresinden alındı
- Antmen, A. (2019). *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar* (10. baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Arapoğlu, F. (2015). Estetik bir direniş hareketi: Fluxus. *Sanat Yazıları*, 32, 35-43.
- Arnheim, R. (2012). *Görsel düşünme*. (R. Ögdül, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları. (Çalışmanın orijinali 1997' de yayınlanmıştır)
- Artun, A. (2015, Kasım 6). Joseph Beuys: Şaman mı, şarlatan mı? *E-Skop Sanat Tarihi Eleştirisi*. Mart 6, 2021 tarihinde <https://www.e-skop.com/skopbulten/joseph-beuys-saman-mi-sarlatan-mi/2677> adresinden alındı
- Artun, A. (2018). *Çağdaş sanatın örgütlenmesi* (4. baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, N. A., & Artun, A. (2018). *Dada kılavuz* (1. baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ataman, K. (2014). *Sabancı'nın portresi* [Düzenleme]. Kraliyet Sanat Akademisi 2016, Venedik Bienali 2015, Sabancı Müzesi 2014
- <https://www.turizmglobal.com/londradan-sakip-sabancinin-portresi-gecti/>
- Barret, T. (2020). *Sanatı eleştirmek* (3. baskı). (G. Metin, Çev.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Baudrillard, J. (2020). *Tüketim toplumu* (14. baskı). (N. Tural, & F. Keskin, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Çalışmanın orijinali 1970 te yayınlanmıştır)
- Bayar, A. (2020, Ekim). Çağdaş görsel sanatta yeniden üretim ve sınırların belirsizliğini Benjamin ve Adornonun izinden sürmek. *Sanat Tarihi Dergisi*(29/2), 687. doi:10.29135/std.701597
- BelarusFeed. (2019, Aralık 10). *Belarusians say no to domestic violence with... orange shoes*. Mart 12, 2021 tarihinde BelarusFeed: <https://belarusfeed.com/belarus-domestic-violence-orange-world/> adresinden alındı
- Berger, J. (2020). *Görme biçimleri* (27. baskı). (Y. Salman, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları. (Çalışmanın orijinali 1972' de yayınlanmıştır)
- Bergh, L. V. (2018, 22 Aralık). Exhibitions of the stereotype in Kara Walker's A Subtlety. *Journal of Cultural Analysis and Social Change*, 2-11. doi:<https://doi.org/10.20897/jcasc/3989>
- Beuys, J. (1963). *Yağ ve sandalye* [Düzenleme]. Frankfurt.
- <https://tr.pinterest.com/pin/578220039642629847/>
- Beuys, J. (1963-1966). *Kara tahta-ölü tavşan* [Düzenleme].
- <https://tr.pinterest.com/pin/477522366710803420/>
- Beyoğlu, A. (2019). Sanatta mekân kurgusu bağlamında Joseph Beuys yapıtları. *Yedi: Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi*(21), 39.
- Bozkurt, N. (2014). *Sanat ve estetik kuramları* (11. baskı). Ankara: Sentez Yayıncılık.

- Brackman, Y. (2019, Aralık 4). *Art for Much More Than Art's Sake*. Şubat 6, 2021 tarihinde Kunstkritikk: <https://kunstkritikk.com/art-for-much-more-than-arts-sake/> adresinden alındı
- Brancusi, C. (1920). *Bayan pogany II* [Heykel]. Koleksiyon Albright-Knox Sanat Galerisi, Buffalo, New York
- <https://www.albrightknox.org/artworks/192722-mademoiselle-pogany-ii>
- Brancusi, C. (1920). *Bayan pogany III* [Heykel].
- http://www.katarte.net/2015/04/the-parisian-boheme-thought-the-soul-eyes-of-modigliani/constantin_brancusi_-_mademoiselle_pogany/
- Burritt, A. M. (2018). Pedagogies of the object: artifact, context and. *Journal of Museum Education*, 43(3), 228-235. doi:10.1080/10598650.2018.1469909
- Buonarroti, M. (1504). *David-Atlas slave* [Heykel].
- <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1037/gpr0000163>
- Bürger, P. (2017). *Avangard kuramı*. (E. Özbek, & Ş. Öztürk, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Campbell, N., Dunne, S., & Ennis, P. (2019). Graham Harman, immaterialism: objects and social theory. *Theory, Culture & Society*, 36(3), 121-137. doi:10.1177/0263276418824638
- Claude, C. J. (1979). *Mastaba* [Model çalışma]. Abu Dabi, B.A.E.
- <https://christojeanneclaud.net/mobile/projects?p=the-mastaba>
- Chouati, Y. (2021, Şubat). The Fiction of Exile: Poetics as a Narrative Strategy in the Work. 9(1), 83-99. Barselona, İspanya: Barcelona Research Art Creation. doi:http://dx.doi.org/10.17583/brac.2021.4233
- Cohen, A. (2018, 30 Temmuz). *Tracey Emin's "My Bed" Ignored Society's Expectations of Women*. Nisan 21, 2021 tarihinde artsy.net: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-tracey-emins-my-bed-ignored-societys-expectations-women> adresinden alındı
- Cömert, B. (2007). *Croce' nin estetiği* (1. baskı). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Crowell, (2019). *Fen eğitiminde görsel bir metafor örneği*. <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/us/>
- Çilingiroğlu, Ç., & Albayrak, M. B. (2020). Mükemmel Bir Suç. G. Harman içinde, *Nesne yönelimli ontoloji: Herşeyin yeni bir teorisi* (s. 9-14). İstanbul: Can Sanat Yayınları A.Ş.
- Danko, D. (2017). *Sanat sosyolojisi* (1. baskı). (N. Z. Arslanoğlu, Çev.) Ankara: Hece Yayınları.
- Danto, A. C. (2018). *Andy warhol* (1. baskı). (S. Sertabiboğlu, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Çalışmanın orijinali 2009' da yayınlanmıştır)
- Danto, A. C. (2019). *Sıradan olanın başkalaşımı*. (E. Berktaş, & Ö. Ejder, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Davis, B. (2019, 18 Kasım). *Sanat neden kendi başına bir fark yaratamıyor*. Şubat 6, 2021 tarihinde Artnet News: <https://news.artnet.com/opinion/hans-haacke-all-connected-new-museum-1695825> adresinden alındı
- Debord, G. (2020). *Gösteri toplumu* (1. baskı). (A. Ekmekçi, & O. Taşkent, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Çalışmanın orijinali 1992' de yayınlanmıştır)
- Değirmenci, K. (2017). Sanat sosyolojisi üzerine: belirli kavramsal gerilimler ve ikilikler. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, Kış(17), 1-9.

- Demir, C., & Karakaş Yıldırım, Ö. (2019). Türkçede metaforlar ve metaforik anlatımlar. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 21(4), 1085-1096.
- Dewinter, H., Rutten, K., & Bradt, L. (2020). Policy attachment in the arts: the underlying. *Cultural Trends*, 29(2), 96-11. doi:<https://doi.org/10.1080/09548963.2020.1763780>
- Donum art, Artist Richard Hudson. (2016). <https://www.thedonumestate.com/art/artists/15>. adresinden alındı
- Draaisma, D. (2018). *Bellek metaforları* (3. baskı). (G. Koca, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları. (Çalışmanın orijinali 1995' te yayınlanmıştır)
- Duman, M. A. (2018). *Cicero ve Hegel'in metafor anlayışları (Mukayese teorisi)* (1. baskı). Ankara: Gece Kitaplığı.
- Duman, M. A. (2019). *Beardsley ve Henle'nin metafor anlayışları absürtlük teorisi* (1 b.). Ankara: Gece Kitaplığı.
- Duman, M. A. (2019). *Metafor ve semiyotik* (1. baskı). Ankara: Gece Kitaplığı.
- Dumont, A. (1863). *Napolyon, Sezar olarak* [Heykel]. Chaudet heykelinin kopyası, Paris, Fransa. https://www.wikiwand.com/fr/Colonne_Vend%C3%B4me
- Dutton, D. (2017). *Sanat içgüdüü* (1. baskı). (M. Turan, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Emin, T. (1999-2000). *Yatağım* [Düzenleme]. Tate Gallery, London. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-tracey-emins-my-bed-ignored-societys-expectations-women>
- Erinç, S. M. (2009). *Sanat sosyolojisine giriş* (1. baskı). Ankara: Ütopya Yayın Evi.
- Finkel, E. J. (2019). Complementing the sculpting metaphor: reflections on how relationship partners elicit the best or the worst in Each Other. *American Psychological Association*, 23(1), 127-132. doi:DOI: 10.1037/gpr0000163
- Fisher, E. (2020). *Sanatın gerekliliği* (8. baskı). (C. Çapan, Çev.) İstanbul: Sözcükler Yayınları.
- Frigeri, F. (2019). *Pop sanat* (1. baskı). (E. Açıanal, Çev.) İstanbul: Hep Kitap. (Çalışmanın orijinali 2018' de yayınlanmıştır)
- Gearey, A. (2016). 'We Want to Live': Metaphor and ethical life in f.w. maitland's jurisprudence of the trust. *Journal of Law and Society*, 43(1), 105-122. doi:<https://doi.org/10.1111/j.1467-6478.2016.00743.x>
- Geçit, B. (2013). John Stuart Mill'de Kadının toplumsal konumu. *Beytulhikme An International Journal of Philosophy*, 3(2), 106-127.
- Gelegen, Ç. (2019, Eylül-Ekim). Metaforik beyin ileri kognitif işlevsellik ve soyut düşünme. *Psikeart*(65), 7-8.
- Genç, A., & Sipahioğlu, A. (1990). *Görsel algılama "Sanatta yaratıcı süreç"*. İzmir: Sergi Yayınevi.
- Giardano, L. (1684-1686). *Medicilerin olimpos dağı'nın bulutlarındaki zaferi* [Fresk]. Palazzo Medici-Riccardi. https://tr.wikipedia.org/wiki/Luca_Giordano#/media/Dosya:Luca_Giordano_023.jpg
- Gislebertus, (12.yy). *Son yargı* [Rölyef detay]. Aziz Lazare Katedrali alınlığı, Fransa. <https://www.art-prints-on-demand.com/a/gislebertus/west-portal-tympanum-depi.html>
- Gormley, A. (2020). *Dijital çağda heykel dikkat dağıtıcı antitez* [Heykel]. Antitez'' Brooklyn Bridge Park, 2020, ABD. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2020/feb/05/antony-gormley-k-pop-superstars-bts-project-brooklyn-bridge-park>

- Graf, M. (2021, Ocak-Ekim). 100 yıl Beuys. *Joseph Beuys üzerine*. İstanbul, Türkiye: Akbank Sanat. 03 6, 2021 tarihinde <https://www.youtube.com/watch?v=aUpQzZUYA8U> adresinden alındı
- Gündem, (2019, 14 Aralık). Mayıs 15, 2022 tarihinde Haberler.com: <https://www.haberler.com/haberler/cinar-agaci-ozellikleri-neler-cinar-yapragi-12717780-haberi/> adresinden alındı
- Haacke, H. (1978), *A breed apart* [Fotoğraf].
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/haacke-a-breed-apart-t05206>
- Haacke, H. (1970), *New Museum'da Hans Haacke'nin MoMA anketi* [Düzenleme]. New Meseum. <https://www.nytimes.com/2019/10/31/arts/design/hans-haacke-review-new-museum.html>
- Haacke, H. (1992, *Trickle up* [Düzenleme]. New Meseum. <https://news.artnet.com/opinion/hans-haacke-all-connected-new-museum-1695825>
- Haacke, H. (2015, 22 Aralık). Kurumsal Sinirlere Dokunmak. (S. Gabrielsen, Röportaj Yapan) Şubat 15, 2021 tarihinde <https://kunstkritikk.com/touching-institutional-nerve/> adresinden alındı
- Harman, G. (2020). *Nesne yönelimli ontoloji: Herşeyin yeni bir teorisi* (1. baskı). (O. Karayemiş, Çev.) İstanbul: Can Sanat Yayınları A.Ş. (Çalışmanın orijinali 2017' de yayınlanmıştır)
- Harrison, C., & Wood, P. (2016). *Sanat ve kuram 1900-2000 değişen fikirler ve ontolojisi* (2. baskı). (S. Gürses, Çev.) İstanbul: Küre Yayınları.
- Hatoum, M. (1992). *Işık cümlesi* [Düzenleme]. Tate Modern, Londra.
<https://aestheticmagazine.com/mona-hatoum-poetic-political-tate-modern-london/>
- Hegel, G. (2014). *Tarihte akıl* (2. baskı). (A. Yardımlı, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayıncılık. (Çalışmanın orijinali 1822' de yayınlanmıştır)
- Heidegger, M. (2011). *Sanat eserinin kökeni* (2. baskı). (F. Tepebaşı, Çev.) Ankara: De Ki BasımYayım.
- Hızal, M. (2012). *Alyazma* [Heykel]. Muratpaşa Belediyesi, Antalya.
<https://www.haberler.com/antalya-ya-al-yazmalim-aniti-3427627-haberi/>
- Hızal, M. (2012). *Alyazma* [Heykel-Detay]. Muratpaşa Belediyesi, Antalya.
<https://haberciniz.biz/foto-galeri/al-yazma-anitinin-fotograflari-18864>
- Hızlan, D. (2012, 19 Şubat). Antalya'da Bir Utancın Anıtı. Hürriyet.com.tr. Mayıs 12, 2021 tarihinde <https://www.hurriyet.com.tr/antalya-da-bir-utancin-aniti-19951688> adresinden alındı
- Hirst, D. (2012). *Yaşayan birinin aklında ölümün fiziki imkânsızlığı* [Düzenleme]. Tate Modern. <https://www.diken.com.tr/the-physical-impossibility-of-death-in-the-mind-of-someone-living-damien-hirst/>
- Holzer, J. (1999), *Kan var* [Artırılmış gerçeklik, Düzenleme]. Venedik.
<https://www.artsy.net/artwork/jenny-holzer-there-is-blood-and-more-blood>
- Hopkins, D. (2018). *Modern sanattan sonra 1945-2017* (1. baskı). (F. C. Erdoğan, Çev.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Hudson, R. (2016). *Love me* [Heykel]. Colifornia, ABD.

- <https://mymodernmet.com/the-donum-estate-sculpture-park/>
- Hudson, R. (2016). *Love me* [Heykel]. Colifornia, ABD.
- <https://www.richardhudsonsculptor.com/work/love-me>
- Ioanes, A. (2016, 04 05). *Şiddet duygu ve Amerikan kültürü hakkında yazmak*. Şubat 20, 2021 tarihinde Dilettante Army: <http://www.dilettantearmy.com/articles/sugar-subjection-selfies> adresinden alındı
- Kandinsky, V. (2009). *Sanatta zihinsellik üstüne* (1. baskı). (T. Turan, Çev.) İstanbul: Hayabaz Kitap. (Çalışmanın orijinali 1912' de yayınlanmıştır)
- Kant, I. (2017). *Arı usun eleştirisi*. (A. Yardımlı, Çev.) İstanbul: İdea Yayın Evi. (Çalışmanın orijinali 1781/1787' de yayınlanmıştır)
- Kapoor, A. (2013). *Symphony for a beloved sun* [Düzenleme]. Berlin.
- <https://www.designpataki.com/anish-kapoor-debut-china-major-two-part-exhibition/>
- Karaş, H. (2019). Psikanaliz ve metafor. *Psikeart*(65), 11-12.
- Keser, N. E. (2018). *Sanat metodolojileri sanat tarihi ve eleştirisi*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Kılcan, B. (2019). *Metafor ve eğitimde metaforik çalışmalar için bir uygulama rehberi* (3. baskı). Ankara: Son Çağ Yayıncılık Matbaacılık.
- Kılıç, E. Z. (2019, Eylül-Ekim). Tasavvur. *Psikeart*(65), 45-46.
- Kılıç, İ. B., & Altıntaş, O. (2016). Çağdaş sanatta metaforik düşünce. *İdil Dergisi*, 5(20), 192.
- Kleinherenbrink, A., & Gusman, S. (2018, jan). The ontology of social objects: Harman's immaterialism and Sartre's practico-inert. *Open Philosophy*, 1(1), 79-93. doi:10.1515/opphil-2018-0007
- Koç, M. (2021). Muhyiddin İbnü'l – Arabî'den günümüze ayna metaforu. *Panzehir*. Nisan 03, 2022 tarihinde <https://www.panzehirdergi.com/ayna-metaforu-melek-koc/> adresinden alındı
- Korzh, M. (2019). *İsimsiz* [Düzenleme]. 2019, Minsk Svaboda, Belarus.
- <https://belarusfeed.com/belarus-domestic-violence-orange-world/>
- Kreft, L. (2020). Sanat ve siyaset: Sanatın siyaseti ve siyasetin sanatı. A. Artun(Ed.), içinde, *Sanat siyaset, kültür çağında sanat ve kültürel politika* (E. Gen, Çev., s. 9-46). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kris, E., & Kurz, O. (2016). *Sanatçı imgesinin oluşumu: efsane, mit ve büyü* (1. baskı). (S. Gürses, Çev.) İstanbul: İthaki Yayınları.
- Kuzu, E. S., & Kaptan, A. (2021). Bir tüketim nesnesi olarak sanat ve tasarımda değişen paradigmlar. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, 11(1), 476-489.
- Lakoff, G., & Johnson, M. (2015). *Metaforlar hayat, anlam ve dil* (2. baskı). (G. Yavuz, Çev.) İstanbul: İthaki Yayınları. (Çalışmanın orijinali 1980 de yayınlanmıştır)
- Leonardo, D., & Camargo, G. (2017). Popular pedagogy from marginal artistic practices. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 12(2), 125-145. doi:10.11144/javeriana.mavae12-2.pppp
- Levine, S. (2018). *Çok büyük beşik* [Heykel]. Art Basel, İsviçre.
- <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/69438/Sherrie-Levine-Very-Large-Cradle>

- Longo, R. (2018). *Death star* [Heykel]. Art Bhasel, İsviçre.
<https://a-collective.co/Robert-Longo-Death-Star-Fabrication>
- Lovlie, L. (2017). The test of practice—an essay. *Education Sciences*, 7(31), 2-9. doi:10.3390/educsci7010031
- Lowry, B. (1972). *Sanatı görmek*. (N. Yurtsever, & Z. Güvemli, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası A.Ş. Kültür Yayınları.
- Mahamma, İ. (2019). *A friend* [Düzenleme]. Milano, İtalya.
<https://www.domusweb.it/en/art/2019/04/11/ibrahim-mahama-in-milan-wrapped-porta-venezia-but-dont-call-him-christo.html>
- Merdaner, E. (2016). *Joseph Beuys-Sanatı ve felsefesine bir bakış*. İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Merve. (2016, 17 Ocak). *Doris Salcedo'nun hafıza durakları*. Nisan 4, 2021 tarihinde Sanat Blog: <http://www.sanatblog.com/doris-salcedo-hafiza-duraklari/> adresinden alındı
- Moran, B. (2018). *Edebiyat kuramları ve eleştirisi* (9. baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Munch, E. (1909-1916). [Painting]. Tören Salonu, Oslo Üniversitesi, Oslo. Wikimedia Commons aracılığıyla Tore Saetre tarafından görüntü. <https://eclecticlight.co/2017/04/27/edvard-munch-a-life-in-paintings-1910-1944/>
- Nunez, J. (2016, 27 Ekim). *Doris Salcedo November 6 and 7, 2002*. Nisan 4, 2021 tarihinde Art With a Purpose: <https://artwithapurposeblog.wordpress.com/2016/10/27/doris-salcedo-november-6-and-7/> adresinden alındı
- Ok, Ö. (2022). *Ayna* [Fotograf]. <https://www.kampustenevar.com/kategori-bilim-ve-teknoloji/wobegon-golu-etk>
- Oldenburg, C. (1998). *Kaşık köprüsü ve kiraz* [Heykel]. TK. Flickr aracılığıyla m01229 tarafından fotoğraf, 1998, Minnesota, ABD. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-claes-oldenburgs-supersized-pop-sculptures-made-public-art-fun>
- Ögke, A. (2009). İbnü'l-Arabi'nin Fusu'l-hikem'inde ayna metaforu. *Tasavvuf, İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi (İbnü'l-Arabî Özel Sayısı-2)*(23), 75-89.
- Özcan, H. D., & Tüfenk, O. (Dü). (2020). *İçkinlik etiği Nietzsche ve Spinoza*. İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Özdemir, F., & Koca, B. (2013). Makine olarak Andy Warhol. *İdil Dergisi*, 2(6), 249-252. doi:10.7816/idil-02-06-12
- Parıldar, S. (2019). All for a realist defense of metaphysics graham Harman vs. Peter Wolfendale. *İnsan ve Toplum*, 1-13. doi:10.12658/M0305
- Pierides, D., & Woodman, D. (2012, December 12). Object-oriented sociology and organizing in theface of emergency: Bruno Latour, GrahamHarman and the material turn. *The British Journal of Sociology*, 63(4), 662-679. doi: <https://doi.org/10.1111/j.1468-4446.2012.01431.x>
- Puryear, M. (2014-2015). *Big phrygian* [Heykel]. Painted red cedar, Matthew Marks Gallery, New York. <https://matthewmarks.com/exhibitions/martin-puryear-11-2014/lightbox/works/big-phrygian-2010-14-39105>
- Rabb, N., & Brownell, H. (2020). Art is metaphor. *Empirical Studies of the Arts*, 38(1), 111-118. doi:10.1177/0276237419868944
- Ramon, R. (2017). Pedagogías visuales y artísticas en torno al objeto cotidiano. *Educación y Pedagogía*(18), 31-53.

https://www.researchgate.net/publication/322959249_Pedagogias_visuales_y_artisticas_en_torno_al_objeto_cotidiano adresinden alındı

- Rauschenberg, N. (2019). Entre o cinema e a serigrafia: para uma biografia sociológica de Andy Warhol. *Tempo Social*, 31(1), 301-321. doi:<https://doi.org/10.11606/0103-2070.ts.2019.133761>
- Ricoeur, P. (2013). The metaphorical process as cognition, imagination, and feeling. *Chicago Journals*, 5(1), 143-159. <https://www.jstor.org/stable/1342982> adresinden alındı
- Rodrigo, C. (2021). What is an art object? *Argumentos-Revista de Flosofia*(26), 28-42. doi:10.36517/Argumentos.26.3
- Rusbult, C. E., Finkel, E., & Kumashiro, M. (2009). The Michelangelo phenomenon. *Sage Journals*, 18(6), 305-309. doi:<https://doi.org/10.1111/j.1467-8721.2009.01657.x>
- Ruskin, J. (2016). *Sanat üzerine dersler, seçme yazılar-2* (1. baskı). (A. N. Tezel, Çev.) İstanbul: Corpus Yayınları.
- Sadık, C. (2020). *Uygarlığın ayak izleri Rönesans'tan Barok dönem'e sanat dehalari* (3. baskı). İstanbul: Epilson Yayınevi.
- Merve, (2016. 17 Ocak). Doris Salcedo [Blog mesajı]. <http://www.sanاتبlog.com/doris-salcedo-hafiza-duraklari/>
- Saul, P. (1967). *Saigon* [Resim, tuval üzerine akrilik, yağ, emaye ve mürekkep]. Sheldon C. Collins/Whitney Museum Of American Art. <https://www.artnews.com/art-news/retrospective/from-the-archives-peter-sauls-twisted-allegories-strike-a-chord-in-1969-8432/>
- Schneider, T. (2018, 10 Haziran). *Art World Motivated by 'Rage and Hopelessness,' Robert Longo Takes Aim at American Gun Violence in an Epic Work for Art Basel*. Mart 22, 2021 tarihinde Artnet: <https://news.artnet.com/art-world/robert-longo-gun-violence-art-basel-1300301> adresinden alındı
- Schulenberg, A. (2014). Mapping Palestinian territories in Mona Hatoum's sculpture present tense. *Sites and Senses*, 12-18. Radboud University Nijmegen, Hollanda: Leiden : Brill. doi:http://dx.doi.org/10.1163/9789004270855_003
- Sinding, C., Warren , R., & Paton, C. (2014). Social work and the arts: images at the intersection. *Qualitative Social Work*, 13(2), 187-202. doi:10.1177/1473325012464384
- Skees, M. W. (2011). Kant, Adorno and the work of art. *Philosophy and Social Criticism*, 37(8), 915-933. doi:10.1177/0191453711413713
- Spinoza, B. (2016). *Etika* (6. baskı). (H.Z. Ülken, Çev) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Spinoza, B. (2019). *Aklın ıslahı üzerine bir inceleme* (1. baskı). (Ç. Dürüşken, & E. Çoraklı, Çev.) İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım.
- Stircea-Craciun, M. (1996). Roots (and beyond) to metaphors on love in Brancusi's sculpture I: "Miss Pogany". *Jstor*, 15(3), 42-48. <https://www.jstor.org/stable/23205592> adresinden alındı
- Şahin, H. (2021). Tüketim kültürü bağlamında sanatın metalaşması. *İdil*(88), 1807-1820. doi:10.7816/idil-10-88-08
- Takaç, B. (2019, Ağustos 4). Nisan 14, 2022 tarihinde widewalls: <https://www.widewalls.ch/magazine/damien-hirst-shark-the-physical-impossibility-of-death-in-the-mind-of-someone-living> adresinden alındı

- Temkin, A. (1993). Ann Temkin and Bernice Rose with a contribution. *Thinking is Form : The Drawings of Joseph Beuys*, 15-85. A.B.D: Philadelphia Museum of Art; The Museum of Modern Art. Ocak 11, 2021 tarihinde https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_387_300063076.pdf adresinden alındı
- Toplamacıoğlu, M. (1969). *Genel sosyoloji üzerine bir deneme*. Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları.
- Umut Vakfı, (tarih yok). Nisan 17, 2022 tarihinde Bireysel Silahsızlanma: <http://www.umut.org.tr/bireysel-silahsızlanma/> adresinden alındı
- van Gogh, V. (1886). *Vincent van Gogh'un, Ayakkabılar serisinden* [Painting]. <https://www.google.com/search?q=van+gogh+ayakkab%C4%B1lar&sxsrf=ALeKk02>
- Vargel, S. Y. (2019, Eylül-Ekim). Metaforlarla mayalanan ruh ve değişen zihin. *Psikeart*(65), 15-17.
- Veit, W., & Ney, M. (2021). Metaphors in arts and science. *European Journal for Philosophy of Science*, 2-24. doi:org/10.1007/s13194-021-00351-y
- Vernet, H. (1831). *Polonyalı prometheus* [Painting]. <https://www.tarihnotlari.com/horace-vernet/polish-prometheus-1831-by-horace-vernet/>
- Volatini, A. (2022). If intentional objects are onjects for a subject. how are they related? *Philosophical Psychology*. doi:https://doi.org/10.1080/09515089.2022.203542
- Walker, K. (2014). Sugar baby [Heykel-Düzenleme]. Domino şeker fabrikası, 2014, Brooklyn, ABD. <https://www.papayarose.com/home/karawalker-vikmuniz-kr9n7-sz5nw>
- Weichert, K. (2009). The role of image and imagination in Paul Ricoeur's metaphor theory. *Eidos a Journal for Philosophy of Culture*, 66. doi:10.14394/eidos.jpc.2019.0005
- Weitzman, E. (2008). No fun: aporias of pleasure in Adorno's 'aesthetic theory. *German Quarterly*, 81(2), 185-202. doi:10.1111/j.1756-1183.2008.00016.x
- Weiwei, A. (2008). *Straight* [Düzenleme]. Kraliyet Sanat Akademisi, Londra. <https://publicdelivery.org/ai-weiwei-straight/>
- White, L. (2013, January). *Damien Hirst's shark: Nature, capitalism and the sublime*. Nisan 24, 2022 tarihinde The art of the sublime: <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/luke-white-damien-hirsts-shark-nature-capitalism-and-the-sublime-r1136828> adresinden alındı
- Wikipedia, (1865-1478). *Benzen yapısı, Ouroboros* [Şekil]. https://en.wikipedia.org/wiki/August_Kekul%C3%A9
- Wikipedia, F. (tarih yok). August Kekulé. Ekim 9, 2021 tarihinde https://en.wikipedia.org/wiki/August_Kekul%C3%A9 adresinden alındı
- Willi, R. (2012, 2 Eylül). Arnold Böcklin [Blog mesajı]. https://www.nwzonline.de/kultur/dicke-susanna-in-schlimmer-situation_a_1,0,529813220.html
- Winterson, J. (2018). *Sanat başkaldırıdır* (2. baskı). (Z. Baransel, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık. (Çalışmanın orijinali 1995' te yayınlanmıştır)
- Wittgenstein, L. (2017). *Kesinlik üstüne-kültür ve değer* (3. baskı). (D. Şahiner, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları. (Çalışmanın orijinali 1977' de yayınlanmıştır)

- Yıldırım, Ö. (2021, 01 11). *Obje nesne nedir ne demektir*. Felsefe. Gen. Tr: <https://www.felsefe.gen.tr/obje-nesne-nedir-ne-demektir/> adresinden alındı
- Yılmaz, A. (2019). Damien Hirst'ün eserlerinde ölüm teması. *İdil Dergisi*, 57, 577-586. doi:doi:10.7816/idil-08-57-04
- Yılmaz, T. (2019). Metaforlar nerede yaşar. *Psikeart*(65), 20.
- Ziss, A. (2009). *Estetik, Gerçekliği sanatsal özümsemenin bilimi* (1. baskı). (Y. Şahan, Çev.) İstanbul: Hayalbaz Kitapevi.
- Zöngür, C. (2018). Mütevazı nesneler ve açık alan heykelleri. *İdil Dergisi*, 7(51), 1320. doi:10.7816/idil-07-51-03

