

**T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SERAMİK VE CAM ANASANAT DALI**

**METAFORİK KAPLAR
“Boşluk Kavramı İle Söz Ve Düşünce Eylemi”**

Yüksek Lisans Tezi

Nazlı Pektaş

İstanbul - 2008

**T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SERAMİK VE CAM ANASANAT DALI**

**METAFORİK KAPLAR
“Boşluk Kavramı İle Söz Ve Düşünce Eylemi”**

Yüksek Lisans Tezi

Nazlı Pektaş

Danışman: Yrd. Doç. Dr. Nalân Danâbaş

İstanbul - 2008

T.C. MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜDÜRLÜĞÜ

TUTANAK (YL – 1)

Seramik-Cam Anasanat Dalı Yüksek Lisans programı 10100444 no.lu öğrencisi Nazlı PEKTAŞ'ın Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 14. maddesine göre hazırlayarak Enstitü'ye verdiği "METAFORİK KAPLAR (BOŞLUK KAVRAMI İLE SÖZ VE DÜŞÜNCE EYLEMİ) " adlı tezini, Enstitü Yönetim Kurulunun 03 Haziran 2008 günü yapılan toplantısında tayin edilen aşağıda isimleri ve imzaları bulunan biz jüri üyeleri huzurunda ilgili yönetmeliğin 15. maddesi gereğince ...4.5..... dakika süre ile savunmuş ve sonuçta ;

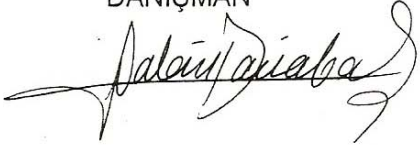
A) Yüksek Lisans öğrencisi Nazlı PEKTAŞ'ın tez savunmasında BAŞARILI..... olduğu ...0.Y. BİRLİĞİ... ile kararlaştırılmıştır.

B) Adı geçen öğrencinin başarısız olması halinde kendisine tezini düzeltmesi veya yeniden yazılabilmesi için ay süre tanınmıştır.

İşbu tutanak 3 (üç) nüsha tanzim edilmiş ve Enstitü Müdürlüğü' ne sunulmak üzere tarafımızdan imzalanmıştır.

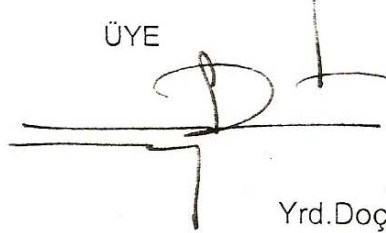
Yrd.Doç.Dr.Nalan DANABAŞ Yrd.Doç.Şeyma BOBAROĞLU Yrd.Doç.Sevil SAYGI

DANIŞMAN



Yrd.Doç. Nurdan ARSLAN
YEDEK ÜYE

ÜYE



Yrd.Doç.Kemal GÜRBÜZ
YEDEK ÜYE

ÜYE



MADDE 15. :

a) Tezli Yüksek Lisans programındaki bir öğrenci, elde ettiği sonuçları ilgili kurul tarafından belirlenen kurallara uygun biçimde yazmak ve tezini jüri önünde savunmak zorundadır.

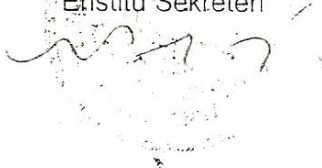
b) Yüksek Lisans tez jürisi, ilgili anasanat dalı başkanlığı' nın önerisi ve yönetim kurulu onayı ile atanır. Jüri, biri öğrencinin tez danışmanı ve en az biri yüksek öğretim kurumu içindeki başka bir anasanat dalından veya başka bir yükseköğretim kurumundan olmak üzere üç veya beş kişiden oluşur. Jürinin üç kişiden oluşması durumunda ikinci tez danışmanı jüri üyesi olamaz.

c) Jüri üyeleri, söz konusu tezin kendilerine teslim edildiği tarihten itibaren en geç bir ay içinde toplanarak öğrenciyi tez sınavına alır. Tez sınavı, tez çalışmasının sunulması ve bunu izleyen soru – cevap bölümünden oluşur. Sınav süresi en az 45, en çok 90 dakikadır.

d) Tez sınavının tamamlanmasından sonra jüri tez hakkında salt çoğunlukla " kabul ", " red " veya " düzeltme " kararı verir. Bu karar ilgili anasanat dalı başkanlığınca tez sınavını izleyen üç gün içinde ilgili enstitüye tutanakla bildirilir. Tezi reddelinen öğrencinin enstitü ile ilişkisi kesilir. Tezi hakkında düzeltme kararı verilen öğrenci en geç üç ay içinde gereğini yaparak tezini aynı jüri önünde tekrar savunur. Bu savunma sonunda da tezi kabul edilmeyen öğrencinin enstitü ile ilişkisi kesilir.

Tutanağı Tanzim Eden :

Neslihan POLAT
Enstitü Sekreteri



ÖNSÖZ

Önsöz yazılmaya başlandığında, geride uzun bir zaman bırakılmıştır. Seçilen konu ile baş başa geçirilen günler tükenmiş, söylenecek sözler tamamlanmıştır. Önsöz tüm araştırmanın en başına yazılsa da aslında, derin bir nefes alınarak geriye atılan son bir bakıştır.

Dil ile ilgili bir kavram olan Metafor, farkında olmadığımız, dilimizde habersizce dolaşan bir kavramdır. Metaforsuz canlı bir dil hayal etmek zordur. Söz gücünü metaforlardan alır. Nesne ya da kavram kendi anlamlarından uzaklaşıp başka yerlere taşındıklarında; bu anlamlandırma ilişkisini çözen göstergebilimdir. Göstergebilimin anlam üstündeki serüvenini izlemek, gösteren ve gösterilen ilişkisini okumak, metaforun disiplinlerarası sanat üretimindeki yerine bakmak ve sonrasında kaplarla kurulan ilişkiyi çözmek; metaforun aslında, dilin gücü olduğu kadar sanatın da gücü olduğunu derinden görmemi sağlamıştır.

Araştırmalarımın oluşum sürecinde gösteren ve gösterilen ilişkisini çözmek; kişisel yolculuğumu da daha kolay okumama yardımcı olmuştur. Özne - nesne ilişkisinde kurulan anlamlar, daima gerçek sandığım, kendi anlamlandırmalarıma odaklanmamı sağlamıştır. Böylece, belleğimde olan biteni görerek; hep derinlerde saklanan, gördüğümü sandığım anlama, yüzleşme fırsatı buldum.

Metafor ötekini anlamlandırma sürecidir. Bu süreç boyunca çalışmalarım, tüm bilgi, deneyim ve sabrı ile hep yanımda olan ve desteğini hiç esirgemeyen tez danışmanım Sayın Yrd. Doç. Dr. Nalân Danâbaş'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Titizliği ve kılavuzluğu bu çalışmayı tamamlamamda belirleyici bir yön oluşturmuştur.

Metaforik Kaplar'ı araştırma sürecimde doğru kaynaklara ulaşmamda desteğini daima yanımda hissettiğim, Sayın Prof. Dr. Güngör Güner'e, Sayın Yrd. Doç. Dr. Şeyma Bobaroğlu'na, Sayın Canan Beykal'a, Sayın Sakine Çil'e (Ph.D.), Sayın Arş. Gör. Özgür Aktaş'a teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	ii
ÖZET	v
SUMMARY	viii
GİRİŞ	1
1- ANLATIM ARACI OLARAK KAP FORMU VE KÖKENİ.....	7
1.1- KAP.....	7
1.2- TARİH ÖNCESİ ÇAĞLARA GENEL BİR BAKIŞ VE İLK ÇANAK ÇÖMLEK ÜRETİMİ (PALEOLİTİK, MEZOLİTİK, NEOLİTİK, KALKOLİTİK, İLK(ERKEN) TUNÇ ÇAĞI)	8
1.3- İLK ÇANAK ÇÖMLEĞİN ORTAYA ÇIKIŞI	12
1.4- KÜLT KAPLARI (RHYTON).....	17
2- ÖTEKİ İLE ANLAMLANDIRMAK: METAFOR VE GÖSTERGEBİLİM	29
2.1- METAFOR.....	29
2.2- METAFORUN TANIMI	31
2.3- METAFOR TÜRLERİ.....	33
2.3.1- KAVRAMSAL METAFOR	33
2.3.2- ONTOLOJİK/VARLIKSAL METAFOR.....	34
2.3.3- YÖN METAFORU	35
2.4- GÖSTERGEBİLİM.....	36
2.5- GÖSTERGE VE ANLAMLAMA	38
2.6- GÖSTERGEBİLİM VE METAFOR	41
3- METAFORLA ANLATMAK	43
3.1- SANATTA METAFOR	43
4- BOŞLUK	76
4.1- BOŞLUK KAVRAMI.....	76
4.2- SÖZ VE DÜŞÜNCE EYLEMİ İLE BOŞLUĞUN ŞEKİLLENDİRİLMESİ -BOŞLUK VE KAP İLİŞKİSİ-.....	83
4.3- BOŞLUĞU SARAN METAFORİK KAPLAR	84
5- METAFORİK KAPLAR	86
5.1- GÖSTERGEBİLİMSEL BİR YAKLAŞIMLA METAFORİK KAP	86
5.2- İMGELEM VE MADDE İLİŞKİSİNİN YARATMA SÜRECİNE ETKİSİ	88
5.3- METAFORİK KAP.....	93
6- ÖZNE- NESNE İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA KİŞİSEL BİR İZ “DÖNGÜSEL BELLEK”	115

SONUÇ	119
KAYNAKÇA.....	121
RESİM KAYNAKÇASI.....	125

ÖZET

Yaratma sürecinde, öznenin nesne ile kurduğu diyalogun derinliği, biçim- içerik ilişkisi içinde “ötekini” anlatmakla ilişkilidir.

Bu ilişkide ötekini anlatmak metafor yapmaktır. Yapılan metafor düşüncenin biçime transferidir. Biçim düşüncenin taşıyıcısıdır. “Bir şeyi başka bir şeyle anlatmak” olarak kısaca tanımlanan metafor; kap yaratıcısının kullandığı bir kavram haline geldiğinde, eylemi gereği taşıyan ve saklayan kap, boşlukla kurduğu biçimsel ilişki ile birlikte “metaforik kap” olduğunda, boşlukta iz bırakan, onu taşıyan söz ve düşünce eylemi olarak anlam kazanmaktadır.

İlk örneklerini tarih öncesi kült kaplarında gördüğümüz bu anlatımcı kaplar; arketipal bir ilişkiyle yaratıcıları tarafından biçimlendirilirken, içinde buldukları zamanın sözlerinin taşıyıcıları olmuşlardır.

Tarihin kile ilk dokunduğu zamanlarda, insanın içinde bulunduğu toplumsal yaşamının bir parçası olarak kendini kile aktarma isteği güçlüdür.

Nesne düşünmeye başlamıştır. Metaforik kaplar bir anlamda düşünen objelerdir. Anlam kelimelerden kurtularak üç boyutlu bir şekle bürünmüştür. Kap artık taşıma işlevinin ötesine geçerek ya da somutu değil soyutu sahiplenerek boşluğu biçimlendirmektedir. Bu noktada kült kapları ilk metaforik kaplardır.

Günümüz sanatçıları da sözlerini biçimleriyle aktarırken seçtikleri form kap olduğunda, aynı arketipal dürtüyle yarattıkları kaplarda, biçim- içerik düzleminde form aracılığı ile boşlukta farklı izler bırakarak sözlerini aktarmışlardır. Kült kaplarında olduğu gibi günümüz örneklerinde de kabın temel eylemi olan saklamak ve taşımak sanatçının düşüncesinin göstergesi olmuştur.

Bu ilişkiler içinde gösteren ve gösterilen ilişkisi göstergebilim ile anlamlandırılmıştır. Farklılaşan kap formu her seferinde gösteren olurken, gösterilen her sanatçının kendi sözü olmuştur. Yapılan metaforları anlamlandırmanın yolu göstergebilimsel çözümlenmelerle mümkündür.

Metaforla anlatmak, gösteren ile gösterilenin kurduğu ilişkinin en zengin yoludur. Metafor dilimize habersizce girerken; sanatçının bilinçli seçimi olmuştur. Metaforla anlatmak, üretilen sanat yapıtının derinliğini oluşturmaktadır. Nesnelar dünyasında dolaşan sanatçı içinde olduğu disiplinde ya da disiplinlerarası gerçekleştirdiği üretiminde; sık sık metaforlar kullanmıştır. Metafor yapmak dili zenginleştirdiği gibi sanatı da dünya ile ilişkiye kolayca sokan ve onu güçlendiren derin bir yol olarak karşımıza çıkmaktadır. Nesnelari izlerken gördüğümüzle, gördüklerimizin ardında kalanlar arasındaki bağ metafordur. Sanatta metafor, nesnelar dünyasında yapılan yolculukta, sanatçıların göstermek istediklerini, gösteren nesnelar üzerinden, metafor kavramı ile okumaktır.

Düşünceler, kap ile biçime kavuşurken, ortak payda boşluk etrafında bir araya gelmek ya da boşluğu saklamak için buluşmaktır. Bu buluşmanın izini, düşünen ve yaratan insanın el izlerinde bulmaktayız.

Boşluğun anlamı doluluğun varlığıyla ilişkilidir. Bu iki kavram karşıtlık ilişkisi içinde birbirlerini görünür kılarlar. Bu ilişki içinde kap her ikisini de bir arada tutan bir formdur ve bu yönüyle de güçlü bir anlatım aracıdır.

Kullanım amacıyla yapılmayan her kap metaforik değildir. Kap taşıdığı düşünceyi ona bakana aktarabilmeli, varlığını öncelikle taşıdığı düşünceyle ortaya koyabilmelidir. Kap bu noktada aracıdır ve varlığıyla en baştan metaforiktir. Sözü ve düşünceyi, boşluğu da içine alarak aktarmaktadır. Gözle görülmeyen bir şeyi görünür kılmak için seçilmiş, ilkel zamandan beri başvurulmuş boşluğun izleridir.

Metaforik kap, dn ya da bugün, düşüncesini çamurla buluşturan sanatçının dilini oluşturmaktadır. Yaratıcısı düşüncelerini saklandığı bir anlatım aracı yaratırken, bunun için dil kurmuş ve bu dil için; su, toprak ve ateşin dostluğundan yararlanmıştır.

Yaratıcısı tarafından biçimlendirilen her simge kendi evrenini oluşturur. Kaba bakarken aslında gördüğümüz yaratıcısının kaynağıdır. Baktığımız yaratılan evrendir ve biz nesneden koparak, izlettirilen evrene doğru bir yolculuğa çıkarız. Anlamı ararken ya da kabın işaret ettiğini bulmaya alışırken, onun bilincine ulaşırız. Zihinden gelerek biçime ulaşan gsterilendir.

Döngüsel Bellek bilincin derinliklerinde sürekli tekrarlanan sınır izgisinin kişisel bir izidir.

SUMMARY

In the process of creating, the depth of the dialogue the subject builds with the object is about narrating “the other” in the context of style-content relationship.

In this relationship, narrating the other is to make a metaphor. The metaphor is the transference of ideas into form. The form is the complement of idea. When metaphor, which is simply defined as “describing something by referring to something else”, becomes a concept used by the vessel creator, turning the vessel, a carrier and protector by nature, into the “metaphoric vessel”. With its formal relation to space, the metaphoric vessel gains a meaning for the trace it leaves in the space. It turns into an oral and ideological act conveying this trace. These expressive vessels, the earliest examples of which are seen in the prehistoric cult containers, have been the conveyors of the words of their time, while they were being shaped -in an archetypal relation – by their creators.

In times when history first touched clay, mankind had a strong motivation in expressing himself –as an inseparable component of the society- in and via clay. This was when the object started to think. To a certain extent, metaphoric vessels are thinking objects. Freeing itself from the words, meaning becomes a three dimensional shape. Going beyond its function as a container, the vessel grows to be the owner of the abstract – instead of concrete- and forms the emptiness and space. With this standpoint, the cult containers are indeed the first metaphoric vessels.

When today’s artists choose to express themselves in forms of vessels, they manifest their declarations by leaving distinctive traces in the space via forms within the form-content context of the containers they create with the same archetypal instinct. Like in all cult vessels, preserving and enclosing, the two basic functions of the vessel- have both been the basic signifier of the artist’s thoughts. The relationship between the signified and signifier have been attributed meaning via semiotics. While the

differentiated vessel form always becomes the signifier, the signified is the statement of each artist. The key to attribute a meaning to and interpret the metaphor is to make semiological analyses.

Expressing via metaphors is the richest way of building a relationship between the signifier and signified. Metaphor is a deliberate preference by the artist. Expressing via metaphors generates the depth of the piece of art. Wandering in the world of object, the artist frequently employs metaphors in the relevant discipline or in the interdisciplinary context. In addition to enriching the language, expressing via metaphors is a profound route fortifying art. Thus, art finds an easier way to connect with the outer world. Metaphor is the connection between what we see when we observe the objects and what is left beyond of our observations. Metaphor in art is an attempt to read what the artist intended to express in his/her journey to the world of objects via the concept of metaphor, using the signifier objects.

While the ideas obtain a form through a vessel, the common denominator is to gather around a space or to unite with the objective of hiding the emptiness. We find the trace of this uniting in the fingerprints of the thinking and creating person.

The meaning of emptiness is directly correlated with the presence of fullness. These two concepts turn each other visible through the contradiction in their nature. Vessel is the form holding the antonyms together. This very quality makes the vessel a strong means of expression.

Not all non-utilitarian vessels are metaphorical. The vessel should first be able to convey the idea it carries to the viewer. It should stand out with the idea it embodies. At this point vessel is a mediator. Its very presence is metaphorical. Vessel is to convey the idea or declaration, while containing the space as well. Here it reflects the trace of the emptiness to turn the invisible into something visible; a method man uses since the prehistoric times.

Yesterday or today, the metaphoric vessel is the language of the artist molding clay into ideas. While its creator forms a means of expression, which can also embrace ideas, builds a language for this purpose. Meanwhile, the endless friendship between water, clay and fire is benefited from in an attempt to develop this language.

Every symbol formed by its creator generates its own universe. When looking at the vessel, what we really is the source of its creator. What we look at is the universe created. Unattached from the object, we set off to a journey to the universe before our eyes. In our attempt to look for the meaning or while trying to find what the vessel is signifying, we come to an understanding. The vessel is the signified given a form, pouring out from the mind.

Cyclic Memory is the personal trace of the continuously repeated borderline in the depths of the consciousness.

GİRİŞ

İlkelden bugüne yaşamda kalma mücadelesi veren insanlık, bedenini dış dünyanın etkilerinden korumayı öğrendi önceleri. Sonra kendini saklamayı başardı doğadan gelen tanrı saydığı gök gürültüsünden, rüzgar gücünden... Önceleri ev mi dedi bilinmez yaşadığı mekanlara; fakat korunmak ve sığınmak güdüsü, hep eşlik etti tüketilen zamanlarda insanlığa.

Doğayı tanımaya başlayan insanoğlu kendini korurken, doğanın verdiği de saklamak ve biriktirmek ihtiyacı duydu zaman içinde. Kimi zaman kuru bir meyve kabuğu, kimi zaman bir hayvan kemiği içinde sakladı; avladığını ve topladığını. Doğanın içinde zorlu yürüyüşüne devam ederken biriktirmek istemedi yiyeceğini. Fakat zaman geçip, Neolitik dediğimiz yerleşik yaşamın ilk izlerini oluşturmaya başladığında; - toplumsal dokunun yavaş yavaş oluştuğu, avcı - toplayıcı – göçebeden; tarım yaparak, hayvan evcilleştirerek, sabit köylere yerleşilen zamanlarda- avlayarak ya da toplayarak, doğadan aldığını koruması gerekiyordu. Pişirmek, kurutmak ve çoğaltmak için, üretme zamanı gelmişti artık.

İ.Ö. 7 bin'e gidildiğinde eldeki yeni buluntular, üreten insanla tanıştırır bizi. Karşımıza çıkan form “ Kap ” bizi sadece saklama eylemine götürmez, bulunan her kap, çağı için yeni bir teknolojik gelişmeyi gösterirken; teknolojinin de ötesine geçerek sosyal yapı için de ipuçları verir. Üreten ve çoğaltan insanın sosyalleştiğini, yerleşik yaşamın da zaman içinde iyiden iyiye hız kazandığını anlatır. Zaman akarken göçebe – yerleşik yolculuğundan kentli kültüre doğru ilerleyen insanlığın serüveni, inanç sisteminin belirginleşmesi ile farklı bir boyut kazanır. Bilinmeyenin, korkuların ve ulaşılamaz olanın biçimlendirdiği inanç sistemi kuvvetli bir etkiyle, sosyalleşen insanı da biçimlendirir. Slavoj Zizek, inancı şöyle tanımlar: “ *Radikal biçimde dışsal olan, insanların pratik, fiili yaşayışları içinde cisimleşmiş olan şey inançtır.* ”¹ O halde inancı

¹Slavoj Zizek, “ İdeolojinin Yüce Nesnesi ”, Türkçesi: Tuncay Birkan, İstanbul, Metis Yayınları, 2004, s.49.

cisimleştirmek ilkel insan için kaçınılmaz bir ihtiyaçtı. İncanın kapsayıcılığı, insan elinin biçimlendirdiği kap için de uzun süre belirleyici oldu. Ateşten önce, güneşin kuruttuğu avuç içinde şekillendirilen küçük kapların yolculuğu, ateşle birlikte dayanıklılık kazanarak ilerledi ve değişti. Bir yandan kil ile kurduğu ilişkiyi geliştiren, bir yandan da incanın biçimlendiren insan, bu ikisini kabın saklama ve koruma eyleminde buluşturdu. Sıradan ihtiyaçları için başladığı kap yapma eylemine, kutsal ihtiyaçları için devam etti.

İlkel insanın korkuları ve inanışları doğrultusunda biçimlenen ibadet biçimleri, yarattıkları tanrılara sundukları adaklar, onları sunma ritüelleri ve tüm bunlar için kullandıkları nesnelere rastlantılardan kaynaklanan sıradan bir biçimlenmeler değildir. Bu kap gibi kavrayıcı bir şeydir. Tümü birbiriyle ilişkilidir. Kaynağı insan olan bu bütünlük uzaktan bakıldığında evrenle ilgilidir. İnsanın kendini ortaya çıkarış biçimidir. İçerdeki her şey dışarıdakilerin etkisiyle su yüzündedir artık. Araştırmanın başlığı olan “ Metaforik Kaplar ” bu noktada ilkel insanın su yüzüne çıkardığı bilincinin derinliklerini anlatan kült kaplarıdır. İlkel çömlekçi sıradan bir buğday kabı yaparken kullandığı basit yaratıcılığını; tanrısına adak sıvısı dökmek ya da içki sunmak için yaptığı kaptaki bilincinin derinliklerinde bir yolculuğa çıkarak oldukça büyük bir değişime uğrattı. Kendi gerçekliğini, insan ya da hayvan biçimli kaplarda anlattı; tanrılara sunulan hediyeye kaplar aracılığıyla.

Kap, metafor ile birleşirken işte bu gerçekliğin ilk imzaları olan kült kaplarının referans alınmasını sağladı. Araştırmanın ilerleyen bölümlerinde görüleceği gibi metafor kısaca bir şeyi başka bir şeye göre anlamaktır. Anlama eylemi gerçekleşirken, kabın taşıma eylemi temel alınarak; duygu ve düşünce kap aracılığıyla görünür kılınmış ve yine kap aracılığıyla aktarılmıştır. Ve zaman içinde kült kapları bu eylemi gerçekleştiren ilk ve çok güçlü örneklerdir.

Umberto Eco metafor'u düşüncenin biçim ile açıklanması olarak görür.¹ Düşüncenin biçime dönüştüğü noktada sanatçısı tarafından seçilen nesnelere göstergebilimsel bir çözümle anlatmak, sanat eserini salt bir estetik nesne olmaktan çıkarıp, zihinsel bir sürecin biçimine dönüştürür.

Üretilen anlamları araştıran göstergebilim, metaforla oluşan anlamları çözmede başvurulan bir çözümlemedir.

Metaforla anlatmak, sanatın kendisinin de bir metafor olduğu günümüz dünyasında çok güçlü bir anlamlandırma biçimidir. İlkel insanın sezgileri ile ulaştığı adını henüz bilmediği bu transfer yöntemi, sanatın tarihinde farklı farklı dönemlerde sıkça karşılaşılan bir dil oyunu olmuştur. Yaratıcı süreçte, özne nesne ilişkisi içinde, sanatçı tarafından seçilen göstergeler göstereni işaret ederken; öteki ile anlatarak metafor gerçekleşmektedir.

Sanatın tarihini okurken metafor ile anlamlandırmak sıkça başvurulan bir yöntemdir. En ilkel bizon resmini anlarken, yapılan da metaforik bir okumadır. Çağdaş sanatı anlamlandırırken de, boşluğa biçim veren yeni bir kabı kelimelere dönüştürürken de.

Sanat nesnesini yakalamak için çıktığı serüvende sanatçı gördüklerinin bilinen anlamlarıyla tatmin olmaz. Onun için sıradan bir nesne bile gözünün gördüğünden fazlasını anlatır. Burada onu ilgilendiren göz ile görünenin dışında kurduğu düşünsel bağ ve hatta duygusal derinliktir.

Bu noktada araştırmanın ana başlığında yer alan metaforun sanatçının nesnelleştirme süreci içinde çok önemli bir kavram olduğuna dikkat çekmek gerekir. Metaforla anlatmak, sanatın tüm dallarında disiplinlerarası bir ilişki içinde kendini göstermektedir. Yaratıcı süreçte, özne nesne ilişkisi içinde sanatçı gösteren ve gösterilen ilişkisi içinde metafor yapmak sanatın tüm dallarında da oldukça kullanılan bir anlatım aracıdır. Bu noktada

¹ Umberto Eco, **Açık Yapıt**, Türkçesi: Nilüfer Uğur Dalay, İstanbul, Can Yayınları, 2000, s.79.

metaforla anlatmak bölümü içerisinde, farklı disiplinlerden örnekler seçilerek, metaforik anlatım derinleştirilmek istenmiştir.

İlk ve en önce boşluğu bir gösterge olarak kullanan kap, boşlukla gösterdiklerini saklama ve sarma eylemini boşluk üzerinden kurmaktadır. Kabın temel eylemi boşluğu sarmaktır. Araştırmanın alt başlığını oluşturan “ Boşluk kavramı ile söz ve düşünce eylemi ” burada farklı bir boyut kazanmıştır. İlkelin boşlukla kurduğu ilişki elbette bilinmez fakat temel eylem aynıdır ve her kap önce boşluğu taşır. Bu noktada temel eylemden yola çıkılarak ilkel örneklere geçilmeden önce kabın boşlukla kurduğu ilişkiye değinilmesi araştırmanın son bölümü olan, metaforik kaplara geçilmeden önce, yüzyıllar arasında, kabın değişmeyen eyleminin görünür kılınması isteğidir.

İster İlkel insan tarafında yaratılsın, ister günümüz sanatçısı tarafından ortaya çıkarılsın, bu anlam yüklü kaplar göstergebilimsel açıdan da geniş bir alan sağlar.

Roland Barthes “ *Nesne, eylem ile insan arasında bir tür aracıdır.*”²der. İşte araştırmanın başlığını oluşturan metaforik kaplar; yaratıcıları ile evren arasında bağlantıyı sağlayan nesnelere dir. Köprü nesnelere de diyebileceğimiz metaforik kaplar günümüz sanatı içinde bu kez sanatçısının bilinçaltını, boşluğu sararak elle tutulur hale getirmiş; kelimeler şeylere dönüşmüştür. Günümüz sanatçısını belirleyen pek çok şey vardır. İnanç tek belirleyici değildir artık. Taşıma eylemi tamamen yer değiştirmiştir derin yolculuklara çıkan kap yaratıcısı için. Somut olanın mekanını değiştiren kap, bu kez boşluğun yanına yaratıcısının düşünce ve duygularını alarak transferini gerçekleştirmiştir. Taşıma ve saklama metaforu artık soyutu sahiplenmektedir. Adak sıvısı dökülen tanrı olmasa da, sanatçısı belki de kendisi için tekrar tekrar tanıklık ediyordur kendi bilincine.

² Roland Barthes, **Göstergebilimsel Serüven**, Türkçesi: Mehmet Rifat- Sema Rifat, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005, s.196.

Eski kap, kült kapları metafordan habersiz, en derin metaforlar sakladılar yüzyıllar boyunca. Yeni metaforik kaplar da metafor tanımını bilerek, derinleştirdiler ve güçlendirdiler bu tanımlı boşluğu sarmayı unutmadan.

Eski kap kült kabı ile yeni “ metaforik kap” arasındaki anlamlandırma, her ikisinde boşlukla kurduğu ilişki ile ilgilidir. Aradan geçen yüzyıllar ilkel yaratıcı ile günümüz yaratıcıları arasında boşlukla bir bağ kurmuştur.

Boşluk üzerinde gösterilenler sanatçının sezgileridir. Ortaya çıkanlar düşüncelerin biçime ulaşmasıdır. “ *Sanatsal yapıtlın biçimi, onun anlamıdır, içeriği ise yaşama ilişkin tüm kavrayışlardan açılır.*”³

Bu araştırma için günümüz metaforik kap örnekleri araştırılırken; bu kavrayışlar paralelinde incelenmeye çalışılmış, yaratıcısının kurguladığı biçim – içerik ilişkisini ne ile temellendirdiği araştırılmıştır. Bu temellendirmede; “***Kült Kapları ile Günümüz Metaforik Kapları Arasındaki Ortak İlişki Sadece Boşlukla Kurulan Fiziksel Bir Bağ mıdır? Yoksa Yaratma Sürecindeki “İmgelem Ve Madde” İlişkisi de Bu Süreç içinde Belirleyici Midir?***” sorusu sorularak bu süreçteki imgelem ve madde ilişkisinin belirleyiciliği araştırılmıştır. Ana eylem boşluğu sarmak ya da boşlukta bir iz bırakmaksa, kült kapları ile metaforik kaplar arasında kurulan bağ bu iz biçimsel olarak desteklemektedir. Yaratma Sürecindeki “İmgelem Ve Madde” İlişkisi, her iki kap yaratımında arketipal düzlemde ortak gücünü bilinç dışı varlık sorunsalından almaktadır. Sanatçısının bu ilişkiler düzleminde belirlediği içeriğin, göstergebilimsel açıdan çözümlemeleri yapılarak, seçilen örnekler üzerinden metaforik kap tanımlı ile olan ilgileri gösterilmeye çalışılmıştır.

³ Özlem Ergür, “Şeyma Reisoğlu ile Sanatta Yaratma Süreci Üzerine Söyleşi”, **US DÜŞÜN VE ÖTESİ, Estetik Sorunu**, Sayı:9, kış 2005,İstanbul, Anadolu Aydınlanma Vakfı Yayınları,s.185.

Döngüsel Bellek isimli yerleştirme ise kap formunun kişisel bir anlatımıdır. Döngüsel Bellek: “*Bilincin derinliklerinde uzun zamandır varolan sınır çizgisini tekrarlayarak; s a n ı l a n her sonuçta başa dönmektedir.*”

1- ANLATIM ARACI OLARAK KAP FORMU VE KÖKENİ

1.1KAP

Söz ve düşüncenin eyleme dönüşmüş biçimi olarak kabul edilen metaforik kap, izleri tarih öncesinde karşımıza çıkan bir formdur. İlk örneklerini dini törenlerde kullanılan adak kaplarında ya da içki kaplarında görürüz. Bu kap formuna ve metaforik anlamına geçmeden önce, temel işlevi boşluğu saklamak olan kap formunun tarih öncesi ve sonrasında izlediği yolda nasıl bir gelişim gösterdiğine bakmak; seramiğe dönüşen kilin, anlam yüklü evrenini, arkeolojik bulguların ışığı altında aralamamıza yardımcı olacaktır.

Kil, geriden kalan yüzyıllar içinde onu şekillendiren ellere kendini teslim ederken geçmişin izlerini hep hatırlattı. Güneşte kurumaya bırakılan bir parça toprak, kimi zaman duvar oldu bir ev için, kimi zaman bir kap. Ateşle buluşan kil, duvarlar ördü bazen ya da o duvarların sahibine bir içki sundu. Ama gelenek hiç değişmedi. Kilin üç boyutlu evrenini keşfeden insan, kille sakladı doğanın verdiklerini ya da kilden heykellerle saklandı doğanın gücünden.

1.2- Tarih öncesi çağlara genel bir bakış ve ilk çanak çömlek üretimi

(Paleolitik, Mezolitik, Neolitik, Kalkolitik, İlk (Erken)Tunç Çağı)

Toprak, insanoğlunun el izlerini gizlemekten hiç yorulmadı. Binlerce yıldır farklı coğrafyalar; farklı kültürler aktarıyor, saklanan izlerin yardımıyla bizlere.

Arkeologların yazısız zamanlar olarak isimlendirdiği Paleolitik, Mezolitik, Neolitik ve Kalkolitik çağlar, insanlığın farklılaşma ve gelişme sürecindeki ilk izlerdi. Bir yandan evrendeki değişim hızla devam ederken, öte yandan insan, diğer canlılardan farklılaşarak yaşamla mücadelesine devam etti.

İlk izleri, doğayla savaştan insanın yaptığı aletlerde bulduk. Paleolitik dönemde ateşi bulan insan, önceleri bitkilerle beslenirken avcılığı öğrendi. Kuş vurmak için aletler yaptı. Avladığı kuşu pişirdi kemiğinden iğne yaptı. Vurduğu hayvanın derisiyle korundu doğadan; doğaya karşı. Avlanarak ve besin toplayarak yeryüzündeki izini bıraktı insanlık önceleri. *“Dünyada bugüne göre çok daha sıcak ya da soğuk iklim koşullarının yaşandığı Paleolitik Çağ’da insan, zorlukları geliştirdiği kültürle yendi. Bu çağ bize benzeyen canlıların bugünkü insana dönüşüm süreciydi.”*⁴

Yazısız zamanlarda kendi içinde evreler atlatan paleolitiği hemen arkasından takip eden Mezolitik Çağ oldu. *“Mezolitik Çağ’ı insanların yeni çevre koşullarına önceki dönemden gelen kültür ve teknolojileriyle uyum sağlaması olarak tanımlayabiliriz. Çevre koşullarının değişimi dünyanın bazı yerlerinde öncekine oranla daha olumlu bazı yerlerinde ise daha olumsuz, zorlayıcı koşullar ortaya çıkaracaktır.”*⁵

Koşullar hızla değişirken, insan da değişerek ve öğrenerek yeni bir çağın kapısını aralayarak yerleşik yaşama adım attı. Neolitik Çağ ismiyle anılan izlerde, insanlığın çevresiyle olan uyumu ve onu düzenleme sürecindeki tutarlılığı karşımıza çıkar.

⁴ Prof. Dr. Mehmet Özdoğan, “İlk Adımlar Paleolitik Çağ”, **Arkeo Atlas**, sayı:1, İstanbul, 2002, s.46.

⁵ Prof. Dr. Mehmet Özdoğan, “Adım adım yerleşik yaşam Mezolitik Çağ”, a.g.y. , s.59.

“İnsanların bir milyon yılı aşkın avcı-toplayıcı ve göçebe yaşamından sonra tarım yapmaya, hayvan evcilleştirmeye ve sabit köyler kurmaya başladığı Neolitik Çağ değişik aşamalardan geçerek 6 bin yıl gibi uzun bir süreye yayılır. Bu dönem yalnızca teknolojiye önemli yeniliklerin çıkmasıyla değil, toplumun yaşam biçimi, hayata bakışı ve düzeninde de köklü değişikliklerin gerçekleştiği bir süreçtir. Günümüz uygarlığının temelleri bu dönemde oturur. Endüstri Devrimi'ne kadar geçen zaman boyunca hakim toplumsal düzenin temelleri bu süreç içinde atılır. Uygarlık tarihinin en önemli dönüşümü olması bakımından Neolitik çağ birçok araştırmacı tarafından "Neolitik Devrim" olarak da adlandırılır. Sonuçlarıyla yaşamda devrim yaratan, terminolojisi ile "Neolitik", ders kitaplarında geçen adıyla "Cıvalı Taş Devri" artık İlk Üretimci Köy Topluları olarak da adlandırılıyor.

Neolitik Çağ'ı, Çanak Çömleksiz Neolitik ve Çanak Çömleli Neolitik Çağ olarak iki bölümde ele almaktayız. Bu bölümlene yalnızca kilden kap kacak yapımı gibi yeni bir teknolojinin ortaya çıkmasına bağlı değildir. Çanak Çömleksiz Neolitik Çağ'da yerleşik yaşam ve bunun gereği yeni bir mimari, köy yaşantısı ortaya çıkar; beslenmeye tahıllar ve evcilleşme sürecindeki hayvanlar giderek daha fazla katılır, ancak avcılık ve toplayıcılık hala yaşamın temelini oluşturmaya devam eder. Buna karşılık Çanak Çömleli Neolitik Çağ ile birlikte çiftçiliğe, besin üretimine dayalı ekonomik model tüm kurallarıyla birlikte yerleşmeye başlar ve bu toplumsal yaşamın her kademesine yansır. Bu nedenle Neolitik Çağ'ın ikiye bölünmesi, bu dönemlere verilen adların belirlediğinden daha da önemlidir.”⁶

Neolitik çağ tarih içindeki bölümlenmesini üretim modelinin değişimine bağlı olarak kazanırken, bu modelin simgelerinden olan kap, arkeologlar arasında belirleyici bir nesne olmuştur.

⁶ Prof. Dr. Mehmet Özdoğan, “Çanak Çömleksiz Neolitik Çağ”, a.g.y., s.66.

“İÖ 10 bin yıllarıyla başlayan yerleşik yaşam yukarıda değinildiği gibi hızlı bir gelişim süreci içine girer, tarım ve hayvan evcilleşmesinin yanı sıra toplumsal yaşam yeniden biçimlenir, yeni yeni teknolojiler, alet türleri odaya çıkar. İ.Ö. 7 bin yıllarından itibaren yaşama yeni bir buluntu türünün, kap kacağın girdiğini görmekteyiz. Kilin belirli işlemlerden geçirilip biçimlendirilmesinden sonra ateşle pişirilerek sertleştirilmesiyle elde edilen kap kacağın yaşama girişinin önemi, basit bir teknolojik gelişmenin ötesinde bir anlam taşır. Bu değişim her şeyin ötesinde üretim modeline dayalı yaşamın, çiftçi-köy yaşantısının kurumsallaşmasını simgeler. İÖ 7 bin yılıyla 5 bin 500 yılları arasındaki dönemi kapsayan Çanak Çömlekli Neolitik Çağ'ın sonunda avcılık artık beslenmek için yaşamsal önemde olmaktan çıkar, günümüzde olduğu gibi boş zaman uğraşısı haline gelir. Bu dönemde başta buğday ve arpa olmak üzere mercimek ve baklagillerin yoğun olarak ekildiği biçildiği ve giderek bunların tür çeşidinin arttığı görülür.”⁷

Neolitik Çağ, yerleşik yaşamın kurallarını koyup uygulamaya devam ederken, tüm düzenlemeler kentleşme sürecinin habercisiydi. Ekonomik gelişmeler farklı coğrafyalarda, farklı zamanlarda Kalkolitik Çağ'ın (Bakır çağı) başlangıcını belirledi. *“Kentleşme sürecine giren toplulukların yani geliştirdikleri ekonomik düzenin gereği “ekonomik çıkar bölgesi” oluşturmak dünya tarihinde ilk kez Kalkolitik Çağ'da gerçekleşir.”⁸ “Yeni veriler, madenin ilk işlenmesinin Neolitik Çağ'ın Çanak Çömleksiz evresinde başladığını ortaya koymuşsa da, kullanımının çeşitlenmesi ve yaygınlaşması bu dönemde gerçekleşmiştir. M.Ö. yaklaşık 5.000–3.000 yılları arasına tarihlenen Kalkolitik Çağ, İlk, Orta ve Son olmak üzere üç aşamada incelenir. Gelişkin tarım ve hayvancılık, insanın sosyal yapısındaki değişimleri giderek çabuklaştırmıştır. Yöneticiler, din adamları, çeşitli zanaatçılar gibi farklı grupların yanı sıra anıtsal mimari, savunma ve sulama sistemleri, uzak mesafe ticareti ile lüks/prestij maddelerinin ticareti gelişmiştir.”⁹*

⁷ Prof. Dr. Mehmet Özdoğan, “Çanak Çömlekli Neolitik Çağ”, a.g.y., s.88.

⁸ Prof. Dr. Mehmet Özdoğan, “Köyden kente Kalkolitik Çağ”, a.g.y., s.110.

⁹ <http://tayproject.eies.itu.edu.tr/veritab.html>

Bu çağda bir çağ öncesinde bulunan kap üretiminde, “standardizasyonun yanı sıra yeni işlevlere yönelik formlar ve bezek türleri ortaya çıkar.”¹⁰ İnanç sisteminin de belirginleşmesi bu çağda kült kaplarının artmasına yol açtı.

Kalkolitik Çağ’a tarihlenen pek çok yerleşim yerinde insan biçimli ya da bezemeli kült kapları ile karşılaşılmaktaydı. “*Kalkolitik Çağ’dan itibaren Eski dünya da başlayan ticaret ilişkileri ve kültürlerin etkileşimi, Anadolu yarımadasını Akdeniz-Ege-Karadeniz deniz ticareti ile Mezopotamya-İran-Kafkaslar-Balkanlar arasındaki kara ticaretinin merkezi durumuna sokmuştur. Arkeolog ve tarihçilerin Son/Geç Kalkolitik Çağ adı verdikleri çağdan İlk Tunç Çağı adını verdikleri çağa geçişin, kesin bir tarihi söylenememektedir. Bu geçişi iklimsel olaylara ya da göç gibi önemli kriterlere de bağlamak yanlıştır. Yine bir başka yanlış bu geçişin kesintisiz olduğunun söylenmesi ya da artık İlk Tunç Çağı’na girilmiştir tanımlaması yapılmasıdır. Son Kalkolitik Çağ adı verilen dönemdeki kültür öğeleri, yerel geleneklere bağlı olarak gelişmesine devam etmiştir. Gözlükule’de gaga ağızlı testilerin ortaya çıkışı İlk Tunç Çağı ayırım için ilk yapay kıstas olmuştur.*”¹¹

Tunç Çağ’ının ilk evresinde görülen çanak çömlek buluntu yerlerine göre farklılık gösterir. “*Batıda, Ege ve Marmara Bölgesi’nde Troya I evresinde görülen çanak çömlek mal türü hakimiyetini kabul ettirmiştir. İç Anadolu Bölgesi’nde ise Son Kalkolitik Çağ çanak çömlek mal grupları devam etmektedir. Doğu Anadolu’nun kuzey kesiminde Erzurum-Kars bölümünde Karaz malı ile Gürcistan etkili Sioni benzeri mal, güney kesiminde Yukarı Fırat bölümünde Karaz malı ile Mezopotamya kökenli mallara ait kaplar bulunmaktadır. Güneydoğu Anadolu’da Orta Fırat bölümünde Son Kalkolitik Çağ/İlk Tunç Çağı I. Evrede yalın basit mal ile Saklı astar bezemeli mal örnekleri hakim mal gruplarıdır. Uruk Dönemi gelenekli biçimler de bulunmaktadır. Güney ve*

¹⁰ Prof. Dr. Mehmet Özdoğan, “Köyden kente Kalkolitik Çağ”, a.g.y., s.131.

¹¹ Savaş Harmanakaya, “Türkiye İlk Tunç Çağı Araştırmaları Üzerine bir Değerlendirme”, http://tayproject.eies.itu.edu.tr/downloads/ITC_SH.pdf, (28 Mayıs 2007)

Güneydoğu Anadolu Bölgeleri'nde çark yapımı kaplar üretildiği halde batıya bu teknoloji henüz gelmemiştir. Tüm buluntular Doğu Anadolu'nun güneyinde ve Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nde, Geç Uruk'dan İlk Tunç Çağı I. evreye bir devamlılığın olduğunu işaretler."¹²

Tarih öncesi çağlar yazının bulunmasıyla yerini tarih çağlarına bırakır. Yazının ilk olarak M.Ö. 3000 yıllarında Sümer rahipleri tarafından kullanıldığı bilinmektedir. Bu tarih de yaklaşık olarak Orta Tunç Çağı'na rastlamaktadır. Yazının bulunması sosyal ve kültürel yaşamda bir kırılma noktasıdır. Artık yazılı tarih dönemi başlamıştır.

Araştırmanın bu bölümü ilk Tunç Çağı verileriyle sonlandırılmadan önce; bundan sonraki bölümde, ilk çanak çömleğin ortaya çıkışı konusuna değinilerek metaforik kaplara referans oluşturan kült kapların ilk örneklerinden başlayarak, yazısız ve yazılı çağları da içine alan kronolojik bir değerlendirme yapılacaktır.

1.3. İlk çanak çömleğin ortaya çıkışı

Evrenle mücadelesine devam eden insanoğlu, toprağın, suyun, güneşin faydalarını ihtiyacı oldukça öğrendi. Önceleri kendini doğadan korurken, sonra ondan elde ettiklerini saklamak istedi. Saklamak için kap yapmak temel eylemdi. Boşluğu sakladığının farkında mıdır bilinmez ama ilkel insan önceleri tahılını ve suyunu biriktirmeyi öğrendi.

“Kilden kap kaçak yapımı, esas olarak basit bir teknolojiye dayanır. Çanak Çömleksiz Neolitik Çağ'da geliştirilen terazzo, bakır işçiliği gibi çok daha karmaşık yöntemler göz önüne alındığında, kilin özelliklerini çok eski dönemlerden beri bilen insanların bu birikimlerini kap kaçak yapımında kullanmamış olmaları, buna gereksinim duymamış olmalarıyla açıklanabilir. Olasılıkla kilin bu şekildeki kullanımı ilk olarak fırınlamayla değil, kurutulmasıyla sertleştirilen ve depolama amacı için yapılan ambarlarla

¹² Savaş Harmanakaya, “Türkiye İlk Tunç Çağı Araştırmaları Üzerine bir Değerlendirme”, http://tayproject.eies.itu.edu.tr/downloads/ITC_SH.pdf, (28 Mayıs 2007)

karşımıza çıkar. Tahılın giderek artan ölçüde günlük yaşama girmesi "sulu aşı" ortaya çıkartmış, köy yaşantısı da konut içinde su tüketimini arttırmıştır. Aynı süreç içinde bazı besinlerin mayalandırılması, örneğin arpanın biraya dönüşümü gibi kilden kap kaçak gereksinimini ortaya çıkartan etkenler olarak düşünülmelidir. En eski kap kaçağın nerede bulunduğu sorusunu yanıtlamak olanaksızdır. Bunlar fırınlanmadığı için günümüze kadar yangın içinde kalmamışlarsa gelememişlerdir. Ancak Çayönü kazısında Çanak Çömleksiz Neolitik Çağ içinde gördüğümüz "kerpiç kapların" bunların öncüsü olduğunu düşünebiliriz. Teknik olarak gerçek anlamdaki ilk çanak çömleği bölgenin batısından bilmekteyiz. Bunlar kapalı ortamda fırınlanmış, koyu renkli, üzeri sürtülerek parlatılmış-açkılanmış (perdahlanmış) kaplardır. Bu teknolojinin İÖ 6 bin 500 yıllarında hızla doğma doğru yayıldığı, açık ateşte fırınlanan, açık renkli kapların, yüzeyi basit çizgi baskı (kazıma) yöntemiyle bezemelilerin ve hemen ardından da kalın kırmızı astarlı kap kaçağın ortaya çıktığı görülür. Bu süreci en iyi yansıtan yerlerden biri Birecik yakınlarındaki Mezraa Teleilat kazısıdır. Bölgenin batısında Amik Ovası'nda Tell Kurdu ile Mersin yakınlarındaki Yumuktepe kazıları da ilk kap kaçağın gelişimini izlememizi sağlayan önemli merkezlerdir.”¹³

Neolitik çağdan önce ilkel insan toprağın sırrını çözmüştü, kullanıma yönelik eşyalar yapmasa da kimi zaman korkuları kimi zaman inançları için yoğurdu toprağı. Kimi zamansa doğada gördüklerini kopyaladı, doğanın bu tükenmez kaynağıyla oynayarak.

“İnsanlar, kil adını verdiğimiz plastik olma özelliğine sahip, yani yoğrularak biçim verilebilen ve daha sonra bu biçimini kaybetmeden kalabilen özel bir cins toprağın bu niteliğini, Üst Paleolitik Çağ'da, 35 bin yıl öncelerinden itibaren bilmekteydi. Bu dönemde kilden şaşılacak kadar başarılı heykeltçiler ya da mağara duvarlarına kabartma figürler yapmışlardı. Çanak Çömleksiz Neolitik Çağ'dan itibaren kilin değişik şekillerde yoğun olarak mimaride kullanılmaya başlandığını görmekteyiz. Buradaki kullanımı ev tabanları, duvar sıvası, harç, dam örtüsü, orak kenarı, orak tabanı gibi çok

¹³ Prof. Dr. Mehmet Özdoğan, “Çanak Çömlekli Neolitik Çağ”, a.g.y., s.91

farklı şekillerdeydi. Bu olanağı kilin sulandırılınca, içine başka maddeler karıştırılarak niteliğinin değiştirilebilir olması sağlıyordu. İÖ.9 bin yıllarından itibaren hasır ya da kamışlardan yaptıkları sepetlerin yüzeyine kille sıvayarak Önce geçirimsiz (gözeneksiz) depo kapları, hemen ardından yine aynı yöntemle örerek yaptıkları ambarları kille kaplamaya başlamışlardı. Çanak Çömleksiz Neolitik Çağ'ın içinde kilin yeni bir kullanım alanı daha çıkar, elle biçimlendirilerek güneşte kurutulan kil topanları, yapı malzemesi olarak değerlendirilir. Kerpiç adını verdiğimiz bu uygulama, kilin geniş, yüzeyler halinde hazırlanıp tahta kalıplarla kesilerek güneşle kurutulmasıyla seri üretilir hale gelir ve yapımı hızlandıran "kerpiç tuğla" bu dönemde karşımıza çıkar. Güneşte kurutularak sertleştirilen kilin ateşte pişirildiği zaman daha da sağlamlaştığı ve kalıcı duruma geldiğini Neolitik Çağ insanları uzun bir süreden beri bilmekteydi. Bunu özellikle kilden küçük heykelciklerin, takıların, açkı aletlerinin ve diğer bazı nesnelerin yapımında kullanıyorlardı. Ancak İ.Ö. 7 bin yıllarında kilin kap kacak yapımı için kullanılması, bugün çömlekçilik adını verdiğimiz uygulamanın başlaması, önemli bir devrim sayılabilir. Bu, insanların farklı killerin özelliklerini tanımaları, hangi kili ne tür malzeme ile karıştırmaları gerektiğini ve bunu pişirerek ateşin kontrolünü sağlamaları ile mümkün olmuştu.

Kilden kap kacak yapmanın birçok yöntemi vardır. Bunun en basiti sepet gibi hazır bir nesnenin kalıp gibi kullanılarak yüzeyinin kille kaplanması ve bundan sonra fırınlanmasıdır. Ancak bu yeni bir kap yapmak için başka bir kabın tahribine neden olduğundan tercih edilen bir yöntem değildir. İkinci yöntem, "sucuk" ya da "kangal" yöntemi olarak adlandırılan rulo haline getirilen değişik çapta kil halkalarının üst üste yerleştirilmesi ve daha sonra yüzeyin düzeltilmesi yöntemidir. Bu daha çok büyük depo kapları gibi yapımı zor olanlarda kullanılır.

Üçüncü ve en yaygın olan yöntem "el ile açma"dır. Burada çömlekçi, parmaklarıyla kili ezerek ve çekerek biçimlendirir ve daha sonra bazen bir taşla döverek ya da yüzeyi sıyrarak verdiği biçimi daha düzgün bir hale getirir. İ.Ö. 7 bin ile 3 bin 500 yılları arasında kullanılan bu yöntemle en karmaşık biçime sahip yumurta kabuğu kalınlığında

kenarlı kapların yapılması mümkün olmuştur. Bu yapım yöntemi, kırsal kesimlerden günümüze kadar süregelmiştir."¹⁴

Kap üretiminde bugün de yaygın olarak kullanılan ve geleneksel yöntemi hemen hiç değişmemiş olan çark ile şekillendirmenin serüveni ise şöyledir: "Mezopotamya'da M.Ö. 5000 yılından başlayarak düzenli toplum yaşamının ilk belirtileri görülmektedir. M.Ö. 3500 yılına ait olduğu saptanan Uruk'ta ilk çömlekçi çarkına, dolayısıyla çarklı çömlekçiliğe rastlanmıştır; en önemlisi de L. Woolley kazılarında araba tekerleği kalıntılarının ortaya çıkarılmasıdır. Ancak, çömlekçi çarkının mı araba tekerleğini doğurduğu, yoksa araba tekerleğinin mi çömlekçi çarkını doğurduğu henüz çözümlenememiş bir tartışma konusudur.

MÖ.3000 yıllarında çarklı çömlekçiliğin kuzey Mezopotamya'dan tüm Mezopotamya'ya, batı Hindistan'a, Suriye'ye, Mısır'a ve Önyasya'ya yayıldığını gene arkeolojik kazıların yardımıyla izleyebiliyoruz. Anadolu'da ilk çarklı çömlekçiliğe ait bulgulara M.Ö. 3000 –2000 yılları arasında ilk kez Kayseri dolaylarında, Alişar'da, Boğazköy'de ve Truva'da rastlanıyor. Yere yakın, bir milin üzerine oturtulmuş, elle döndürülen bu çömlekçi çarkı türüne uzun süre bir yenilik getirildiği söylenemez. Ancak bu arada millerin bir yatağa oturtulmuş olduğunu, yapılan işlerin çark dönerken sicimle rahatça kesilmiş olmalarından anlıyoruz.

MÖ. 800 yıllarında eski Yunan uygarlığında çarklı çömlekçiliğin doruğuna eriştiğini söyleyebiliriz. Bu nedenle Yunanlılar bu gerecin yaratıcısının ancak kendileri olabileceği tezini savunmaktadırlar. M.Ö. 600 yıllarında yapılan işlerin hangi ustalara ait olduğunu simgeleyen, örneğin "Euphoinios beni biçimlendirip dekorladı." ya da Euthymides adlı ustanın yazdığı "Euphorinios'un erişemeyeceği güzellikte dekorladı." gibi yazılar vardır. Bunlar bize o zaman bir meslek gururunun var olduğunu kanıtıyor. Bu ustaların, aynı zamanda kendi işlerinin deniz aşırı ülkelere ticaretini yapan,

¹⁴ Prof. Dr. Mehmet Özdoğan, "Çanak Çömlek Teknolojisi", a.g.y., s.98.

atölyelerinde ağır işlerde çalıştırdıkları bol esir bulunduran çok varlıklı kişiler olduklarını öğreniyoruz.

Örneğin 1880 yılında, merkezi Rusya'da çömlekçilere ayakla döndürülen çömlekçi çarkı kullanılmak istendiği zaman çömlekçiler, buna, bir haftada çektiğimizi el tornasıyla bir günde çekiyoruz diyerek direnç göstermişlerdir.

Çömlekçi çarkını kendilerinin bulduğunu savunan eski Yunan kültürünün bugünkü Kreta (Girit) ve Messinen'inde elle döndürülen çarklarla çalışan pek çok çömlekçi köyü vardır. Roland Hampe ve Adam Winter bu adalardaki izlenimlerinde sarp bir dağ köyünde çark mekanizmasını yağlamak için un kullanıldığını görmüşler, çömlekçi kadınların aynı işi örneğin zeytinyağının da görebileceğini bilmediklerine tanık olmuşlardır. Bu dönemde çömlekçi çarkı da biçim bakımından bir gelişme gösteriyor. Örneğin çarkın çapı büyüyor, mil ve milin yataklanması daha da geliştiriliyor, çark yerden biraz daha yükseltiliyor; öyle ki çarkta çalışan kimse artık oturarak çalışabiliyor. Ne var ki çark gene de ancak elle döndürülebilecek durumdadır. Ayakla döndürülebilen ilk çömlekçi çarkına M.Ö. 300 yılında Philae adasında (Yukarı Mısır'da) bulunan bir tapınağın duvar rölyeflerinde rastlıyoruz. Ayakla çevrilebilen çömlekçi çarkının çeşitli aşamaları yanında elle döndürülen çömlekçi çarkı çağımıza dek hemen her yerde yaşamını sürdürmüştür.”¹⁵

“İ.Ö. 2 bin 600 yıllarından itibaren Batı Anadolu'ya gelen çark yapımı, daha kırsal bir ekonominin olduğu Marmara'nın kuzeyindeki Trakya Bölgesine ancak İ.Ö. 7. yüzyılda geçer.”¹⁶

¹⁵ Prof.Dr.Güngör Güner, **Anadolu'da Yaşamakta Olan İlk Çömlekçilik**, İstanbul, Ak Yayınları,1988,s.11

¹⁶ Prof. Dr. Mehmet Özdoğan, “Çanak Çömlek Teknolojisi”, **Arkeo Atlas**, sayı:1,İstanbul, 2002, s.98.

Tarihöncesi dönemde çark ile birlikte sayıca çoğalan ve çeşitlenen çanak çömleğin dışında; kilden oyuncaklar, müzik aletleri, kandiller, tören kapları da arkeolojik buluntular olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu buluntular arasında, yukarıda da söz edildiği gibi törenlerde kullanılan kült kapları tezin konusu içine girmektedir.

1.4- Kült Kapları (Rhyton)*

Ekonomik ve sosyal gelişmeler devam ederken, inanç sistemi de şekillenen insanoğlu doğayla tanışmaya devam ederken ondan korkmayı da öğrendi. Tanrılar yarattı korktukları adına, yarattığı tanrılara kurbanlar adadı hediyeler sundu.

Bu iletişim sistemi içinde insan, yaratıcılığını kullandı hayatta kalabilmek adına. Doğaya karşı doğanın verdiğinden güç alarak yaşamayı ve korunmayı istedi. Öğrendikleri ve yaratıcılığı bilinçaltıyla birleşerek kimi zaman heykel oldu kimi zaman bir tapınak. Karşılığı biraz daha fazla yağmur ya da daha fazla av olan bu ilişkide tanrılar istediklerini verdikçe daha çok yarattı insanoğlu. Doğada işler karışınca, mitler oluşturdu tanrılar arasında, kimi zaman tanrılara karşı.

Tüm bu serüven içinde, temel işlevi boşluğu sarmak olan kap, günlük ihtiyaçları karşılama görevinin dışında söz ve düşünce eylemi olarak karşımıza çıktı. Bu sıradan bir eylem olmadı hiçbir zaman. Düşünce söze dönüşürken, kil de kimi zaman en güçlü hayvanın ağzından sundu adağını kimi zaman bir insan bedeninden.

*Latince cultus yani "tapınma" temel kökünden gelen kült kelimesi Türkçe'ye 'ye Fransızca culte'den girmiştir. Günümüz Türkçe sözlüğü kült kelimesinin karşılığı olarak "din" ve "yerel özellikler taşıyan dini törenler" karşılığını vermektedir. Rhyton kelimesi arkeoloji sözlüklerinde; dini törenlerde adak sıvısı dökmek için veya tanrılara özel bir içki sunmak için kullanılan çoğunlukla hayvan biçimli ya da insan biçimli sunu kabı olarak tanımlanmaktadır. Şu halde bu bölümde sözü geçen kaplar, arkeoloji literatüründe kimi zaman kült kapları kimi zaman rhyton olarak karşımıza çıkacaktır.

Dini törenlerde adak sıvısı dökmek için veya tanrılara özel bir içki sunmak için kullanılan çoğunlukla hayvan biçimli ya da insan biçimli sunu kabı¹⁷ olarak tanımlanan kült kapları üretildikleri çağın inançları hakkında bilgilendiğimiz formlardır. Yapılan arkeolojik araştırmalar sonucunda bu kapların en erken örneklerine neolitik çağın hemen ardından gelen kalkolitik çağın orta evresinde rastlamaktayız.

“Hititlerin Bibru olarak adlandırdığı hayvan biçimli kil kaplar, törenlerde kült nesnesi olarak kullanılan adak ve libasyon kaplarıdır. Bunlar arasında tanrı, tanrıça atribütleri (simge) olarak bilinen her türlü hayvan şeklini görmek mümkündür. Ayakta duran arslan, antilop, domuz, kartal, keklik, köpek, boğa, tavşan şeklinde biçimlendirilen Bibrularla tanrılara içki sunulmuş, onurlarına içilmiştir. Ayrıca kap emziklerinin, kulp uçlarının hayvan başı; kulplarının çift at, kartal, insan; ağız kenarlarının da antilop ve kartal başları ile süslenmesi yaygın bir uygulamadır. Biri sakallı Ölü insan başı, diğeri kadın ve erkek başı kabartmalı, boğa boynuzları ile bezeli kadehler de kült kapları arasındadır. (...) Yerli sanatkarlar, hazırladıkları kült kapları ile Anadolu’da eski Mezopotamya geleneğinin yaşamasını sağlamışlardır. Bunun en çarpıcı örneği tapınıktaki tanrıçayı taşıyan tanrı kayığıdır.”¹⁸

Neolitikle yerleşik yaşama adım atan insan, kalkolitikle birlikte kentler de kurmaya başlamıştı. Kurulan kentlerle birlikte inanç sistemin de şekillendiğinden söz edilmişti: *“Anadolu ve Balkanlar’da Güneydoğu Anadolu’dan farklı olarak gelişen Orta Kalkolitik Çağ’ın inanç sistemlerinin en iyi buluntuları Aşağı Pınar* kazısında ortaya çıktı”¹⁹* İnsan biçimli çift karınlı kült kabı (**Resim 1**) kalkolitik çağın inanç sistemi hakkında bir belge niteliğindedir. Benzerleri, Macaristan’a kadar görülen Toptepe’de**

¹⁷ Secda Saltuk, **Arkeoloji Sözlüğü**, İstanbul, İnkılap Kitabevi,1990,s.130.

¹⁸ Prof. Dr. Tahsin Özgüç, “Assur Ticaret Kolonileri Kültepe -Kaniş”, **Arkeo Atlas**, sayı:3,İstanbul, 2002, s.17.

*Kırklareli il merkezinin 500 metre güneyinde yer alan tarih öncesi dönemin Trakya ve Balkanlara özgü yerleşim özelliklerini taşıyan arkeolojik yerleşim yeri.

¹⁹ Prof. Dr. Mehmet Özdoğan, “Köyden Kente Kalkolitik Çağ”, **Arkeo Atlas**, sayı:1,İstanbul, 2002, s.126- 127.

** Tekirdağ Marmara Ereğlisi yakınlarındaki höyük.

bulunan yaklaşık bir metre yüksekliğindeki, dört ayaklı, yüksek arkalıklı bir iskemleye oturur durumda betimlenmiş, etekli erkek biçimli kült kabı da (**Resim 2**) aynı döneme tarihlenir.²⁰



Resim 1



Resim 2

Anadolu Medeniyetleri müzesinde sergilenen Troia II döneminde tarihlenen ve sık rastlanan ilk tunç çağına ait insan bezemeli ve elinde çift kulplu kap tutan kadın görünümündeki bu kap (**Resim 3**) ise Tunç Çağın' ın başlarındaki inanç sisteminin izleridir.²¹



Resim 3

²⁰ A.g.y., s.128.

²¹ Prof. Dr. Manfred Korfmann, "Denizsel Troia Kültürü", **Arkeo Atlas**, sayı:2, İstanbul, 2003, s.135.

Assur Ticaret Kolonileri Çağı olarak da bilinen Orta Tunç Çağı'nda, Kültepe-Kaniş*, Yakındoğu' da seramik üreten seçkin merkezlerden biridir. Anadolu seramiğinin Asur Kolonileri Çağı'nda zirvesine eriştiği söylenebilir.²²

Bu çağda hayvan anatomisini iyi tanıyan usta sanatkarlar tarafından, dini törenlerde tanrılara özel bir içki türü sunmak için kullanılan kült kapları yapılmıştır. Bu ritonlar (kült kapları) ev sahibinin, özel bir amaç, için veya törende evin koruyucu tanrı veya tanrıçasının kültüründe kullanılmak üzere hazırlanmış, özenle korunmuş kült objeleri takımını oluşturuyorlardı.²³ Uçan bir kartalın betimlendiği sunu kabı (**Resim 4**) İ.Ö. 19. yy.'a tarihleniyor.²⁴



Resim 4

Yine aynı yüzyıla tarihlenen ve Kültepe Kaniş'te bulunan domuz biçimli kült kabının (**Resim 5**) akıtacak kısmı burnunda doldurma kısmı sırtındadır ve yeni bir üslubu temsil etmektedir. Assur'lu bir tüccarın evinde ortaya çıkarılan bu kap²⁵ da diğerleri gibi dini ritüellerde kullanılmaktadır.

* Kültepe –Kaniş, Hattuşa\Boğazköy kentinin 124 km güneyinde, Kayserinin 8 km kuzeydoğusundadır.

²² Prof. Dr. Tahsin Özgüç, **Kültepe Kaniş\Nesa**, İstanbul, YKY Yayınları, 2005, s.115.

²³ A.g.y., s.167.

²⁴ Prof. Dr. Tahsin Özgüç, “Assur Ticaret Kolonileri Kültepe -Kaniş”, **Arkeo Atlas**, sayı:3,İstanbul, 2004, s.13.

²⁵A.g.y.,s.14.



Resim 5

Kültepe- Kaniş, MÖ 2. binde Yakınoğu şehirleri arasında en çok pişmiş toprak riton üreten merkezdir. Bu merkezde salyangoz biçimli (**Resim 6**) ritonlara da rastlanmıştır.²⁶



Resim 6

Hayvan biçimli ritonların yanı sıra yine Kültepe’de hayvan başı biçimli (**Resim 7**) içki kabı olarak da kullanılan ritonlar bulunmuştur.²⁷



Resim 7

²⁶ Prof. Dr. Tahsin Özgüç, **Kültepe Kanis\Nesa**, İstanbul, YKY Yayınları, 2005, s.184.

²⁷ A.g.y., s.179.

Asur Ticaret Kolonileri Çağı' nın en parlak evresini oluşturan höyüğün ikinci katında bulunan sandal biçimli (**Resim 8**) ritüel kaplar bulunmuştur.



Resim 8

Sandalın Eski Mezopotamya'nın ticaret, ulaşım, ve ritüel faaliyetlerinde çok önemli bir yeri vardır. Tanrı sandalları, Sümer edebiyatının önemli bir konusunu teşkil eder; şiirlerde münferit tanrıların ritüel gezileri kutlanırdı. Sandallarda oturan veya ayakta duran tanrılar kült heykelleri veya insanların festival zamanında yaptıkları geziler tasvir edilmektedir. Akad çağında da sandallar “*sandal tanrı*” veya “*insan şekline sokulmuş sandal*” olarak kutsamıştır. Anadolu’da önemli bir merkezde, Eski Mezopotamya’ya ait bir geleneğin izine rastlanmış olması, Mezopotamya geleneğinin Anadolu’da devam ettiğini gösteren önemli bir belgedir.²⁸

Son Tun Çağı'na gelindiğinde kendilerine “ Neşalı” diyen Hititler, Orta Anadolu’da kurdukları devletlerini bir dünya imparatorluğu yaptılar.²⁹ İÖ. 2. bin yılı başlarında Anadolu’ya göç ettikleri varsayılan Hititler kendilerini “*bin tanrılı*” olarak tanımlıyorlardı. Tanrıların sayıca çokluğu gibi tanrılarca kutsal sayılan hayvanlar da bir hayli fazlaydı.

²⁸ A.g.y., 186-192.

²⁹ Prof. Dr. Ali Dinçol, “Hititler Son Tunç Çağı”, **Arkeo Atlas**, sayı:3, İstanbul, 2004, s.22.

Hititler’de Bibru olarak isimlendirile hayvan biçimli kült kapları tanrılarca kutsal sayılan hayvanlar olarak şekillendirilmekteydi.

Hattuşa-Büyükkale’de bulunan boğa biçimli sunu kapları (**Resim 9**) Tanrı Teşup’un kutsal boğaları olan Huri ve Şerri’yi simgeliyordu.³⁰



Resim 9

Tarih öncesi çağların sonuncusuna gelindiğinde, demirin bulunup işlenmesi ile adını demir çağı olarak tarihe bırakan Demir Çağı ile karşılaşıyoruz. Bu döneme ilişkin bilgilerin çoğunu Assur yazılı kaynaklarından elde ediyoruz.

Assurlular’ın Urartu adını verdiği, oysa kendilerine “Biainili’li yani “ Van’lı” diyen Doğu Anadolu’nun güçlü imparatorluğu Urartu Devleti hemen her konuda standardizasyona gittiği gibi çanak çömlek konusunda da bunu başararak güçlü bir kalite yakalamıştır. Van Gölü havzasında birkaç yüzyıl boyunca kullanılan, metal kaplara öykünülerek yapılan, parlak bir emay görünümündeki astarlarıyla kırmızı kaplar, Urartu Devleti’nin simgelerindendir.

³⁰A.g.y., s.55.

Demir Çağı'nın Doğu Anadolu'daki en güçlü temsilcisi Urartular'ın çizme biçimli ritonları da (**Resim 10**) Urartu çömlekçiliğinde önemli bir yere sahipti.³¹



Resim 10

Çizme biçimli (**Resim 11**) ritonlara Kültepe-Kaniş'te de rastlanmıştır.



Resim 11

Demir çağında, çağın evrelerine göre, plastik ve hayvan tasvirlerinde soyutlama ve doğallıkta yüksek bir düzeye erişildi. Yaratılan bu kült kapların, motivasyonunu

³¹Prof. Dr. Veli Sevin, "Urartu Çanak Çömlekçiliği", **Arkeo Atlas**, sayı:4,İstanbul, 2005, s.104.

(güdülemesini) yalnızca dini inançlarda değil, bu devirde yaşamış insanların zenginliğinde ve sahip oldukları servetin düzeyinde aramalıyız.³²

Anadolu'nun doğusunda; demir çağına tarihlenen kült kapların örneklerinden sonra bu kez daha da doğudan; hem göçebe hem de yerleşik yaşam tarzlarını sürdüren İran demir çağı topluluklarından, örneklere bakmak kült kapların çeşitliliğini anlamaya yardımcı olacaktır.

“İran'ın yüksek kesimlerinde yaşayan topluluklar yazı kullanmadıkları için, Demir Çağı ile ilgili bilgilerimiz yalnızca arkeolojik verilere dayanır. Ancak bölgede kazılan yerleşme sayısının oldukça az olması elimizdeki verilerin çoğunlukla mezarlıklardan gelmesi bu sürece birçok eksiği bulunan bir resim görünümü verir. Verilerdeki dengesiz dağılım, bu toplulukların göçebe ya da en azından mevsimlik göçebe oldukları önünde yorumlanmıştır. Oysa son yıllarda İran yaylalarında yapılan araştırmalar bu yörelerde de yerleşmelerin bulunduğunu gösterirken birçok yeni mezarlık da bulunmuştur.”³³

Demir Çağı II dönemine ait Marlik mezarlığında bulunan antropomorfik (insana benzeyen)³⁴(Resim 12) kaplar kült kapları sınıflandırmasında ilginç örneklerden biridir.



Resim 12

³² Prof. Dr. Tahsin Özgüç, **Kültepe KanisNesa**, İstanbul, YKY Yayınları, 2005, s.202.

³³ Barbara Helwing-Hamid Fahimi, “İran’da Demir Çağı”, **Arkeo Atlas**, sayı:4, İstanbul, 2005, s.135.

³⁴ A.g.y., s.137.

Demir çağında, Anadolu'da gördüğümüz kült kaplarına ait geniş yelpaze İran'da da devam eder. Yine Demir Çağına ait Tepe Baba isimli bir bölgede çıkartılan insan biçimli kap, **(Resim 13)** da sunu ya da adak amacıyla üretilmiştir.



Resim 13

Hazar Denizi'nin yakınında Marlik bölgesinde Marlik mezarlığının buluntuları arasında yer alan öküz biçimli riton **(Resim 14)** da kült kapları içinde ayrıcalıklı örneklerden biridir.



Resim 14

İran'ın birinci binyıl yerleşmeleri arasında yer alan Ziwiyeh'te Ziwiyeh mezarlığında yapılan kazılarda son yıllarda Asur ve İskit etkilerinin görüldüğü birçok buluntu ele geçmiştir. **(Resim 15)**



Resim 15

Khurvin mezarlığı buluntuları arasında da gri arkeologların gri mal (beyaz kil) olarak adlandırdıkları gruptan ritonlara rastlanmıştır. **(Resim 16)**³⁵



Resim 16

Kült kapları konusunda, Anadolu ve İran'dan aldığımız örnekler dışında elbette dünyanın farklı coğrafya ve kültürlerinde başka başka zamanlarda çok çeşitli örneklerle karşılaşabiliriz. Fakat yapılan araştırmanın bu bölümüne bir sınırlandırma getirmek gerekmektedir. Çalışmanın başlığı olan Metaforik Kap için kült kapları referans

³⁵A.g.y., s.137-143.

gösterilmiş, konuya arkeolojik ve tarihsel bir okuma ile ara verilmiştir. Diğer bölüme geçmeden önce belirtmelidir ki; ilk çanak çömlek üretiminden, kült kaplarına gelinen yolda, elle tutulur bilindik nesne kap, metafor kelimesi ile yan yana geldiğinde yani “Metaforik Kap” olduğunda, düşünce bu üç boyutlu nesneye aktarılmış, kap artık sözü ve düşünceyi taşımaya başlamıştır.

Bu araştırmada, günümüz örneklerine geçilmeden önce, tarihin kile ilk dokunduğu zamanlarda da, insanın içinde bulunduğu toplumsal yaşamının bir parçası olarak kendini kile aktarma isteğinin güçlü bir şekilde var olduğu belirtilmiştir.

Duygularımızı ve düşüncelerimizi kaplara aktarırken, onlar var edenin değildir artık. Nesne düşünmeye başlamıştır. Metaforik kaplar bir anlamda düşünen objelerdir. Anlam kelimelerden kurtularak üç boyutlu bir şekle bürünmüştür. Kap artık taşıma işlevinin ötesine geçerek ya da somutu değil soyutu sahiplenerek boşluğu biçimlendirmektedir.

2- ÖTEKİ İLE ANLAMLANDIRMAK: METAFOR VE GÖSTERGEBİLİM

2.1- METAFOR

Aristoteles, metafor kullanımına göre bir şairin kapasitesini ölçerdi. *Retorik ve Poetika* adlı yapıtlarında incelediği metafor için; “*metafor yapmak kadar, yapılmış metaforu da anlamak da bir deha göstergesidir.*”³⁶ diyerek, Platoncu önyargılara rağmen, metaforun ne denli önemli olduğuna dikkat çekmiştir.

Söz, gücünü günlük dilde ya da edebiyat dilinde metaforlardan alır. Yalnızca bir söz sanatı olmayan metafor, bir şeyi başka bir şeyle çağırma, ³⁷ Aristo’ya göre.

Nesne ya da kavram kendi bağlamından koparılıp başka bir yere daha önce ait olmadığı bir yere taşınır. Sanatçı bu ilişkiyi kurarken karardır ve Nietzsche bu konuda şöyle der: “(…), *içimizdeki her türlü duygulanımın başlangıcı olan, sanatsal anlamda metafor üretimi, bu formları öngörür ve onlardan gerçekleşir. Metaforların kendilerinden, nasıl olup da daha sonra kavramsal bir yapı inşa edilebileceğini açıklamanın tek yolu, bu özgün formların kararlılığına başvurmadır.(...)*”³⁸

Düş dünyasının, kelimelere yer değiştirdiği ve sanatçının bunları şeylere dönüştürdüğü evrende metafor oldukça derin ve zengin bir alandır. Umberto Eco metafor’u düşüncenin biçim ile açıklanması olarak görür.³⁹

George Lakoff ve Mark Johnson’un “*Metaphors We Live By*” özgün adıyla 1980 yılında yayınladıkları, *Metaforlar Hayat Anlam ve Dil* olarak Türkçeye çevrilen kitapta metaforun yaşamımızdaki yeri şöyle belirtilmektedir: “*Metafor, çoğu insan için poetik muhayyile (şüursel hayal gücü) ve retorik (güzel söz söyleme) gösteriş hilesidir-*

³⁶ Serkan Uzun, Ümit Hüsrev Yolsal, **Felsefe Sözlüğü**, Ankara: Bilim Ve Sanat Yayınları,2003, s.459.

³⁷ Aristoteles,**KİTAP-LİK, Aylık Edebiyat Dergisi, Dosya: Metafor** , Sayı:65, yıl: 11, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları Ekim 2003,s.85.

³⁸ Nietzsche, “Ahlakın Ötesinde Gerçek Ve Yalan Üzerine”,a.g.d.,s.87.

³⁹ Umberto Eco, **Açık Yapıt**, Türkçesi: Nilüfer Uğur Dalay, İstanbul, Can Yayınları, 2000, s.79.

olağan/gündelik dille ilgili bir sorun değil olağandışı dille ilgili bir sorundur. Ayrıca metafor genellikle yalnızca dilin karakteristiği, düşünce ve eylem sorunundan çok kelimeler sorunu olarak görülür. Bu nedenle çoğu insan çoğunlukla metaforsuz da mükemmel bir hayat sürebileceğini düşünür. Tam aksine biz, metaforun gündelik hayatta sadece dilde değil, düşünce ve eylemde de yaygın olduğunu keşfettik. Gündelik kavram sistemimiz- kendileriyle düşündüğümüz ve eylemde bulunduğumuz terimler-temelde doğası gereği metaforiktir.”⁴⁰

Kavram sistemimizi inceleyen yazarlar, farkında olalım ya da olmayalım metaforun, en sıradan ayrıntılarda bile gündelik yaşamımıza dahil olduğunu söyleyerek sözlerine şöyle devam etmektedirler:

“(…) Algıladığımız şeyi, dünyada yolumuzu bulma tarzımızı ve diğer insanlarla ilişki kurma biçimimizi, kavramlarımız yapıya kavuşturur. Bu yüzden kavram sistemimiz gündelik gerçekliklerimizi tanımlamakta merkezi bir rol oynar. Eğer biz kavram sistemimizin büyük ölçüde metaforik olduğunu öne sürmekte haklıysak, o vakit düşünme tarzımız, tecrübe ettiğimiz şey ve her gün yaptığımız şeyler, daha çok, bir metafor sorunu demektir. Fakat kavram sistemimiz normalde bizim farkında olduğumuz bir şey değildir. Gündelik hayatı oluşturduğumuz küçük şeylerin çoğunda biz sadece belirli hatlar boyunca neredeyse otomatik olarak düşünür ve hareket ederiz. Bu hatların tam anlamıyla ne oldukları hiçbir şekilde açık değildir. Bu hatları keşfetmenin biricik yolu dili incelemektir. İletişim, düşünür ve eylemde bulunurken kullandığımız kavram sistemiyle aynı sisteme dayandığı için, dil bu sistemin nasıl bir sistem olduğunun önemli delil kaynaklarından biridir.”⁴¹

Şu halde, yaşamın içinde - gizlenmiş ya da değil - metaforlara ulaşmak için onun tanımlarından yola çıkmak ve dilin içindeki çeşitlerini keşfetmek gerekmektedir.

⁴⁰ George Lakoff, Mark Johnson, **Metaforlar Hayat Anlam ve Dil**, Türkçesi: Gökhan Yavuz Demir, İstanbul, Paradigma Yayınları,2005,s.25.

⁴¹ A.g.y., s.25-26.

2.2- Metaforun Tanımı

*“Metafor belki de insanın sahip olabileceği en verimli güçtür.”*⁴²

Jose Ortega Gasset,1948*

*“Metaforun özü bir tür şeyi başka bir tür şeye göre anlamak ve tecrübe etmektir.”*⁴³

Yaşamı anlamlandırırken, ölümü anlamlandırmaya çalıştığımız gibi.

Varlığımızı anlamlandırmak için kullandığımız dili keşfetmek, bu verimli alanda sonsuz oyunlar oynamak, edebiyatçıların da, günlük dili kullanan bizlerin de -farkında veya değil - yaşamı kavrayış biçimimizin bir parçasıdır.

Düşüncemizi şekillendirirken metaforlara başvururuz. Metafor yaygın kullanılan Türkçe karşılığıyla “ eğretilme ” olarak dilimize çevrilse de bu kelime tam olarak anlamı karşılamamaktadır.

Metafor kelimesini anlayabilmek için kelimenin kökenine gitmek ve asıl anlamını orada aramak daha doğru bir yaklaşım olacaktır: “Eski Yunan dilinde “öte” anlamındaki *meta* sözcüğüyle bir yerden başka bir yere taşıma, bir alandan başka bir alana götürme, bir şeyi başka bir şeye aktarma gibi anlamlara gelen *phoros* sözcüğünün birleştirilmesiyle oluşturulmuş *metapher*in sözcüğünden türetilmiş felsefe terimi: *metafor*.”⁴⁴ Felsefe sözlüğü eğretilmenin karşılığı olarak bu tanımı verirken, Türkçe sözlük eski dilde istiare karşılığı olarak eğretilmeyi vermekte ve bu da ödünç alma, geçici olarak bir kelimenin anlamını başka bir yerde kullanma anlamına gelmektedir. Kelime anlamlarına baktığımızda metafor, anlamın bir yerden başka bir yere taşınmasını anlatırken, eğretilme anlamı ödünç almıştır, yani tekrar geri verilmek üzere oradadır asıl ve gerçek anlamına tekrar iade edilebilir. Metafor ise kelime köküne indiğimizde, karşılaştığımız

⁴² Türkçesi: Soner Akşehirli, “Metafor: Merkezi Söz Figürü,”2005, <http://www.ege-edebiyat.org/modules.php?name=News&file=article&sid=119>, (14 Şubat 2007)

* İspanyol filozof ve hümanist. 20. yüzyıl da İspanya’da kültür ve edebiyatı yeniden canlandırma hareketinde etkili olmuştur..

⁴³ George Lakoff, Mark Johnson, a.g.y., s.27.

⁴⁴ Serkan Uzun, Ümit Hüsrev Yolsal, a.g.y. , s.458.

transfer kelimesi, uzaklaştırılan anlamın artık gittiği yerde kaldığı ve yeni mekanıyla bütünleştiği bilgisini bize verir. Anlam taşınmıştır. Dilimize yerleşen farkında olduğumuz ya da olmadığımız pek çok kelime metaforik anlamlar taşımaktadır. Öz anlamı, ödünç alma olan *eğretileme* ne yazık ki metaforun yerine geçen bir kelime değildir. Bu sebeple bu araştırmanın tüm bölümlerinde metafor kelimesinin orijinal haliyle kullanılması düşünülmüştür. Ancak yapılan alıntılarda alıntıların orijinal şekline sadık kalınarak *eğretileme* ismi kullanılacaktır. *

*“En genel anlamda bir sözcüğü sözlük anlamı dışında bir anlamla kullanmaya karşılık gelen eğretileme terimi edebiyatta, özellikle şiir dilinde başvurulan bütün söz sanatlarının ortak adıdır. Eğretileme, ortak anlam birimcikler kapsadıklarından aralarında eşdeğerlik ilişkisi kurulan anlamlı öğelerden birinin öbürü yerine kullanılmasına olanak tanımaktadır. Sözgelimi “ üzüntünün kaynağı ” derken, “kaynak” sözcüğü sözlük anlamının dışında neden ya da köken sözcükleri yerine eğretilemeli bir anlamda kullanılmaktadır. Öte yandan yerleşik felsefe dilinde eğretileme, anlamı belli bir gerçeklik katmanından alarak bir başka gerçeklik katmanına çoğunluk benzerlik ilişkisi temelinde taşıma yoluyla yeni bir anlam üretmek için yapılan dilsel anlam bilgisi işlemini anlatmaktadır.”⁴⁵Şu halde; kavram sistemimizi, yaşam içindeki gerçeklikleri açıklamak için kullanırken düşünce sürecimiz farkında veya değil büyük ölçüde metaforiktir. Örneğin, “ Vakit nakittir ” gibi dilimize ne zaman yerleştiği belirsiz bu deyim üzerinden pek çok söz üretebiliriz: *Zamanımı harcıyorsun, sana harcayacak vaktim yok, zamanımı tüketiyorsun, seninle zaman harcamaya değer mi* gibi daha da çoğaltılabilecek metaforlarla zamanın para kadar değerli ve zor bulunan (özellikle endüstrileşme ile kentli kültür için daha da değerli hale gelmiştir) bir kaynak veya meta olduğunu düşünürüz. Kısaca zaman hakkındaki endişe, sahiplenme, onu kaybetme, bulma gibi, duygularımızı para gibi değerli bir metaya atıfta bulunarak anlatırız.⁴⁶*

*Karşılaşılan kaynakların çoğunda metafor çevirmenlerce *eğretileme* olarak çevrilmiştir.

⁴⁵ Serkan Uzun, Ümit Hüsrev Yolsal, a.g.y. ,s.459.

⁴⁶ George Lakoff, Mark Johnson, a.g.y., s.30- 31.

İster gündelik dilin kavram dünyasında, ister bir şiirin mısralarında karşımıza çıksın, bizim için metafor sözcüklerin onu üretenler tarafından onların isteği doğrultusunda çıktığı bir yolculuktur. Yurdanur Salman, eğretilmeyi “dilini düşvreni olarak”⁴⁷ niteliyor. Çıkmış her yolculukta yeni yeni düşler kuran da bu düşlere ortak olan da, dilin bu güçlü alanında yeni düşünce imgeleri yaratmaktadırlar.

Avner Ziss *Estetik* isimli kitabında metafor’u (eğretilme) şöyle tanımlamaktadır: “*Metafor: Sanatçının düşüncesinin nesnesini, duyulur dünyanın nesnelere ve olaylarına benzetme olanağı sağlayan yöntem; dışsal benzer özellikleri olan iki olayın, birinin içsel özünü, ötekini yardımıyla gün yüzüne çıkarmak için sanatsal karşılaştırılması.*”⁴⁸

Sanatçı söz ve düşüncesini ister harflerle, ister nesnelere eyleme geçirsin, dilin bu gücünü kullanarak kendi evrenini başkalarının evrenleriyle buluşturarak yeni yeni pencereler açmaktadır.

2.3- Metafor Türleri

Günümüzde çağdaş metafor teorisine bağlı olarak yapılan sınıflamaya göre temelde üç tür metafor vardır: Kavramsal (conceptual) metafor, varlıksal (ontological) metafor, yön (orientational) metaforu.⁴⁹

2.3.1- Kavramsal Metafor

“*Kavramsal metaforlar dilimizin soyut sistemi içine yayılmışlardır. Ve bu dil sistemini kullanan insanların dünyayı algılayış biçimleriyle ilişkilidir. Kavramsal metaforlar, kaynak kavram alanı (source domain) ve hedef kavram alanı (target domain) olmak*

⁴⁷ Yurdanur Salman, “Dilin Düşvreni: Eğretilme”, **KİTAP-LİK, Aylık Edebiyat Dergisi, Dosya: Metafor**, Sayı:65, yıl: 11, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları Ekim 2003,s.53.

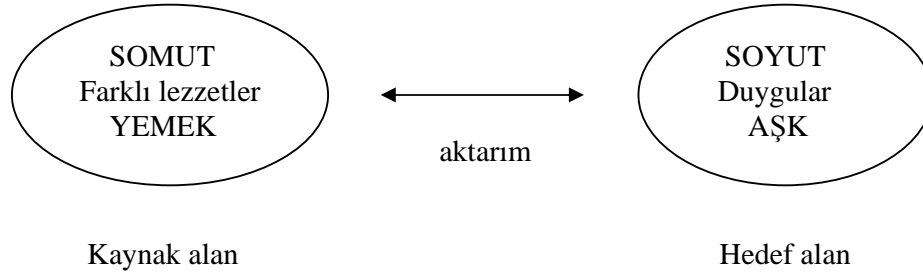
⁴⁸ Avner Ziss, **Estetik**, Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi, Türkçesi: Yakup Şahan, İstanbul, De Yayınevi, 1984, s.292.

⁴⁹ Soner Akşehirli, “Çağdaş Metafor Teorisi,”2005, <http://www.ege-edebiyat.org/docs/257.doc> ,(19 Şubat 2007)

üzere iki kavram alanından oluşur. Hedef kavram alanı, kaynak kavram alanı vasıtasıyla anlaşılır. Kaynak kavram alanı somut bir kavram, hedef bilgi alanı ise soyut veya fiziksel bir kavram ya da nesnedir. Lakoff'a göre kaynak kavram alanı ile hedef kavram alanı arasında sistematik bir ilişki mevcuttur. Buna 'aktarım' (mapping) denir. Yani kaynak kavram alanına ait bilgiler hedef kavram alanına aktarılır. Lakoff bunu, Çince'deki "Aşk, yemektir" metaforunu kullanarak şemalaştırmıştır.

Kavramsal metafor: Aşk, yemektir.

Dilsel metafor: Bu aşkın tadı kalmadı.”⁵⁰



2.3.2- Ontolojik/Varlıksal Metafor

“Fiziksel olmayan bir varlığı fiziksel bir varlık ya da madde, töz (substance) olarak gösteren metafordur. Ontoloji felsefede, oluşun doğası ve ilişkileri ile ilgilenen metafizik dalı ya da oluşun doğası ve varlık türleri ile ilgili özel bir teoridir. Varlıksal metaforlarda bir şeyin ontolojik statüsü değişir; bir şey, başka bir şey olur. Mesela “Bu acıya dayanmak çok fazla sabır gerektirir ” cümlesinde, soyut ve sayılamayan bir kavram olan sabır, sayılabilen fiziksel bir varlık olarak tasavvur edilmiştir. Bir başka örnek de “Zihnim çok dolu ” cümlesidir. Burada da zihin, sanki içinde bir şeyler bulunan maddî bir varlıktır. Varlıksal metaforlar, insanların soyut veya mânevî varlıklar hakkında konuşabilmeleri için adeta zorunlu bir nitelik taşıır. Yukarıdaki örnek

⁵⁰ Soner Akşehirli ,a.g.y. ,s.2.

cümlelerde sabır ve zihin, varlıksal metaforlar kullanılmaksızın ifade edilmesi mümkün görünmeyen varlıklardır. Bu nedenle varlıksal metafor dilin temellerinden biridir.

Çağdaş metafor teorisi, metaforun sadece bir söz sanatı olmadığını, dilin ve insan zihninin en temel çalışma biçimlerinden biri olduğunu gösterir. Ayrıca diller arasındaki asıl farklılıklardan birinin de doğayı, dünyayı metaforik olarak kavramlaştırma, anlaşılır kılma noktasında olduğunu görmek mümkündür. Bu teorinin edebiyat araştırmalarında da yeni pencere açacağına şüphe yoktur.”⁵¹

2.3.3- Yön Metaforu

“Kavramların birbiriyle mekânsal olarak ilişki içinde olduğu metafor türüdür. Kavramsal metafor teorisinin ana öğretisine göre, soyut kavramları somut deneyimler ve duygularla anlarız. Bunların içinde en güçlüsü yeryüzündeki doğrudan fiziksel yaşam deneyimlerimizdir. Gelişimimizin ilk aşamalarından başlayarak bedenimizin dışındaki dünyayı tecrübe etmeye başlarız; dış dünyayı içimizdeki dünyadan ayırmayı öğreniriz. Yerçekimi kuvvetini ve diğer kuvvetleri, uzaklıkları, derinlikleri, dengeyi ve simetriyi öğreniriz. Bütün bunlar Mark Johnson’un ‘imaj tasarımı’ (image schemata) dediği şeyin oluşumunu sağlar. İmaj tasarımı, soyut kavramları fiziksel tecrübelerimizle kavramayı sağlayan bir mekanizmadır. Soyut fikirleri kavramlaştırırken imaj tasarımlarını kullanırız. Bu işlem, büyük ölçüde aşağı-yukarı, içeri-dışarı, ön-arka- sığ-derin gibi mekânsal yönelimlere bağlı olan yön metaforlarının kullanımı ile gerçekleşir. Yön metaforlarında özellikle düşey boyutların kullanımı yaygındır. Bu konvansiyonel metaforun birçok örneği hem bizi hem de hayatımızda ilişki halinde olduğumuz diğer nesnelere etkileyen yer çekimi kuvveti nedeniyle meydana gelir. “Daha fazla, yukarıdır” metaforu en yaygın olan yön metaforu örneğidir. Mesela “Moralim yükseldi” ifadesinde, ‘moral’ kavramı düşey boyutta, aşağı-yukarı yönelimi içinde anlaşılan bir kavramdır; bu nedenle ‘moralî yükselmek’ ifadesi bir yön metaforu örneğidir. Bunun gibi “enflasyon düşmeye başladı” ifadesinde enflasyon, “yüksek

⁵¹ Soner Akşehirli ,a.g.y. ,s.3.

statii” ifadesinde statii, “ateşi yükselmek” ifadesinde ateş, aşağı-yukarı yönelimi içinde kavranmaktadır.”⁵²

2.4- Göstergebilim

İlkçağ Yunan Felsefesinden, Stoacılara onlardan da Skolastik düşünörlere pek çok felsefeci göstergeleri tartışma konusu yapmıştır. Eski Yunanca’da “gösterge” anlamına gelen semeion ile “bilim “anlamındaki logos sözcüğünün birleştirilmesiyle türetilmiş felsefe terimi olan semiology\ semiotics dilimizde karşılığını göstergebilim olarak bulmuştur.⁵³

“En genel anlamda bildirişim amaçlı her türlü gösterge dizgesinin yapısını ve işleyişini inceleyen göstergeler bilimini anlatmaktadır. Göstergebilim, dilde anlamın nasıl oluştuğunu, anlamın oluşu sürecinde göstergelerin dilin içinde nasıl dolaştıklarını kavramaya yönelik olarak yapılan her türden araştırmanın ortak adıdır.”⁵⁴

Yapısalcı dilbilimin kurucusu Ferdinand de Saussure dili bir göstergeler dizgesi olarak betimler. Ona göre; “(...) temel anlam birimi olan göstergenin “ gösteren” ile “gösterilen” olmak üzere iki ana bileşeni vardır. Göstergenin bu iki yapıtaşını olmadan göstergeyi tam olarak kavramak olanaklı değildir. Saussure’ün çözümlemesinde gösteren, belli bir düşüncüyü, belli bir anlamda dile getirmek amacıyla kullanılan sözcük ya da sözcük öbeği olarak tanımlanmaktadır. Buna göre gösterenin, bir sözcüğün sesi gibi, bir tümcenin yazılı biçimi gibi ya da bir fotoğrafın görünümü gibi her zaman için duyu organlarınca algılanabilen fiziksel bir varlığı olmak zorundadır. Bu noktada gösteren belli bir nesneye, sözcüğe ya da sese henüz belli bir anlamın yüklenmediği duruma; herhangi bir şeyin anlamlılık öncesinde bulunduğu hale karşılık gelir. Göstergenin görölebilen, duyulabilen, koklanabilen, dokunulabilen, tadılabilen fiziksel varlığı anlamlandırma sürecinin de fiziksel varlığını oluşturur.(...) Saussure’nin

⁵² Soner Akşehirli ,a.g.y. ,s.3.

⁵³ Serkan Uzun, Ümit Hüsrev Yolsal, a.g.y. ,s.618.

⁵⁴ Serkan Uzun, Ümit Hüsrev Yolsal, a.g.y. ,s.618.

çözümlemesinde gösterilen, anlama ya da yorumlama sürecinde kullandığımız “kavrama” a, bu kavramla taşınan zihinsel içeriğe karşılık gelmektedir. Gösteren ile birlikte göstergeyi oluşturan gösterilen, göstergenin gönderme yaptığı ya da zihinde canlandırdığı kavramı dile getirmektedir.”⁵⁵

Mehmet Rifat “XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 2. temel metinler” isimli kitabında Ferdinand de Saussure’in göstergebilim ile ilgili şu sözlerine yer vermektedir: “(...) Dil kavramlar belirten bir göstergeler dizgesidir; bu özelliğiyle de yazısıyla, sağır dilsiz alfabetiyle, simgesel törenlerle, incelik belirten davranış biçimleriyle, askerlerin kullandığı işaretlerle, vb. vb. karşılaştırılabilir. Yalnız, dil, bu dizgelerin en önemlisidir. Demek ki, göstergelerin toplum içindeki yaşamını inceleyerek bir bilim tasarlanabilir; bu bilim toplumsal ruhbilimin, dolayısıyla genel ruhbilimin bir bölümünü oluşturacaktır; biz bu bilimi göstergebilim olarak (Fr. Sémiologie) adlandıracağız. (...) Göstergebilimin kesin yerini belirlemek de ruhbilimciye düşer; dilbilimcinin görevi, göstergesel olgular bütünü içinde dili özel bir dizge yapan şeyin ne olduğunu tanımlamaktır.(...) Eğer dilbilime ilk kez bilimler arasında bir yer verebilmişsek, bunun nedeni, dilbilimi göstergebilime bağlamış olmamızdır.”⁵⁶

“Göstergebilim, anlam evrenini çözümlemeyi amaçlar: Anlam oluşumunu, anlam yaratmak, anlamlandırmak gibi soyut dizgileştirilmesi, açığa çıkarılması gibi konular anlamla ilgili ilk akla gelenlerdir. Bu bakımdan anlamla ilgili her şey göstergebilimin alanına girer. Genel izlem, doğal dillerden ya da doğal dünyadan bağımsız bir çözümleme kurgusudur denilebilir. Anlamın oluşumunu genel izlem kurgusuyla çözmek olasıdır. Bu kurgu üçlü bir aşama, içerir: İlki, anlamın en derin dolayısıyla en soyut düzeyini oluşturan göstergesel- anlatsal yapılar İkinci olarak, yüzeysel göstergebilimsel yapıları içeren ve onları bir sözceleme sürecinden geçirerek söyleme aktarmayı

⁵⁵Serkan Uzun, Ümit Hüsrev Yolsal, a.g.y. , s.616.

⁵⁶ Mehmet Rifat, **XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 2. temel metinler**, Türkçesi: Mehmet Rifat- Sema Rifat, İstanbul, YKY Yayınları Cogito 77, 2005, s.235–236.

üslenen söylemsel yapılar, üçüncü ve son aşama açısından doyurucu bir çözümleme alanı oluşturmayan metinsel yapılar.”⁵⁷

2.5- Gösterge Ve Anıamlama

Çevremizde olan biten için hazırlanmış kodları çözmek iletişimi kolaylaştırır. Yani kimi zaman nesnelere bürünmüş gerçeklik, kimi zaman işaretler, kimi zamansa sesleri anlamlandırmak, gösterileni çözmek kültürler arası alışverişte karşılıklar ya da benzerliklerden doğan anımla kolaylaşmaktadır.

"Gösterge bir uyarıcıdır-yani duysal bir tözdür. Uyandırdığı belleksel imge kafamızda başka bir uyarıcının imgesine bağlanır. Göstergenin işlevi, bir iletişim doğrultusunda bu ikinci imgeyi canlandırmaktır.”⁵⁸

Zihnimizde bir şeyi başka bir şeyle ilişkilendirirken anlamlandırma yapıyoruz. Bir film ya da bir oyun izlerken veya bir roman okurken; kurgulanan dünyadaki ilişkiler ağıyla oluşturulan dili çözüp anlamaya çalışırız. Gösterenlerle gösterilen arasındaki bağı çözmek, anlamlandırma eylemini gerçekleştirmek demektir.

İletişim ile algılama arasında derinden bir yakınlık vardır. Algılama, enerji yayan duysal gerçeklik ile onu alan duyularımız arasında bir iletişimdir. Bu türlü bir iletişimi gerçekleştirirken; gösterge bir anlam iletme amacının belirtisi olarak tanımlanabilir. Fakat bu amaç bilinçdışı da olabilir. Eski ya da "mantık- öncesi" kültürler, görülen dünyada, dünya- ötesinin, tanrıların, ataların, bildirilerini bulurlar ve yaşamları ve davranışları bu göstergeleri yorumlamalarına bağlıdır. Çağdaş psikanaliz bu geniş alana yeniden el atmıştır. Psikanaliz (özellikle de Lacan ve onu takip edenler), bilinçaltının ortaya koyduklarını, bir tür iletişim ve bir dil olarak görür.⁵⁹

⁵⁷ V. Doğan Günay, “**Göstergebilim Göstergebilim Yazıları**”, Multilingual Yayınları, 2002, s.11.

⁵⁸ Pierre Guiraud, **Göstergebilim**, Türkçesi: Prof.Dr. Mehmet Yalçın,Ankara, İmge Kitabevi, 1994,s.39.

⁵⁹Pierre Guiraud, a.g.y.,s.40.

Anlamlamayı gerçekleştirirken karşımıza gösteren ve gösterilen olmak üzere iki terim çıkar. Anlamlamayı bu iki terim üzerinden açıklarız. Anamlama; *"Bir nesneyi, bir varlığı, bir kavramı, bir olayı anlağımızda canlandırabilecek bir göstergeye bağlayan, gösterenle gösterilenin birleşme süreci; anlam aktarma ve anlam verme eylemidir."*⁶⁰ Michael Foucault anlamlamayı şöyle tanımlar: *"Anlamı aramak, benzeşik şeyleri bulmak demektir. Göstergelerin yasalarını aramak da benzeşik şeyleri bulmak demektir. Varlıkları betimleyen bilgi, yorumlanıp çözümlenmeleri demektir. Göstergelerin konuştuğu dil ise, kendilerini birbirine bağlayan dizim bilgisinden başka bir şey anlatmaz."*⁶¹ Anlam bir bağıttır ve her anlamı yeni bir anlam içine alır. Demek ki göstergebilim, göstergelerin bir bilimi olduğuna göre, bütün bilgileri, bütün deneyimleri de kapsar, Çünkü her şey göstergedir. Her şey gösterilen, her şey gösterendir.⁶²

Roland Barthes, Göstergibilimsel Serüven adlı kitabında yer alan **"Nesnenin Anlambilimi"** adlı makalesinde, nesnelere ve anlamları konusunda şunları söylemektedir: *"Yaygın olarak nesneyi "bir şeye yarayan bir şey" olarak tanımlarız. Buna göre, nesne, ilk bakışta, bir kullanım ereklığında bir işlev olarak adlandırılan bir şeyin içinde tümüyle yutulup gitmiş gibidir. Dolayısıyla da, bizim kendiliğinden hissettiğimiz, nesnenin bir çeşit geçişliliği söz konusu olur: Nesne insanın dünyayı etkilemesine, dünyayı değiştirmesine, dünyada etkin bir biçimde var olmasına yarar; nesne, eylem ile insan arasında bir tür araçtır. İşte bu noktada zaten şöyle bir gözlemlenir: Boşuna yaratılmış nesne yok gibidir; kuşkusuz işe yarayamayan biblolar da her zaman estetik bir ereklilik taşırlar. Benim belirtmek istediğim aykırı düşünce, ilkece bir işlevi, bir yararlılığı, bir kullanımı olan nesnelere, bizlerin katışıksız araçlar olarak yaşadığımızı sanmamız; oysa gerçekte bunlar, başka şeyler taşırlar, kendileri de başka şeylerdir: Anlam taşırlar. Bir başka deyişle, nesne gerçekten bir şeye yarar, ama bilgileri iletmeye de yarar; biz bunu her zaman için nesnenin kullanımını aşan bir anlam vardır diyerek tek cümleyle özetleyebiliriz. (...) Örneğin bir dolmakalem kaçınılmaz olarak belli bir zenginlik, sadelik, ciddilik, fantezi, vb. anlamını*

⁶⁰ Aktaran: Pierre Guiraud, a.g.y. , s.129

⁶¹ Aktaran: Pierre Guiraud, a.g.y. , s.54.

⁶² Aktaran: Pierre Guiraud, a.g.y. , s.58.

*sergiler; yemek yediğimiz tabakların her zaman için bir anlamı vardır ve anlam taşımadıkları, anlam taşıyormuş gibi göründükleri zaman da kesinlikle hiçbir anlam taşımama anlamını taşırlar. Dolayısıyla da anlamdan kurtulan hiçbir nesne yoktur.”*⁶³

Nesnelerin anlamına yönelik bu cümleleri kuran Barthes, nesnelerin bu anlamı ne zaman kazandıklarına dair görüşlerini şöyle dile getirmiştir: “*Peki nesnenin bu tür anlam yüklenmesi ne zaman gerçekleşir? Nesnenin anlam belirtmesi, anlam aktarması ne zaman başlar? Şöyle yanıtlamak istiyorum: Bu durum, nesnenin bir insan toplumu tarafından üretildiği ve tüketildiği anda, imal edildiği, belli kural ve ölçülere uydurulduğu anda gerçekleşir. Burada pek çok tarihsel örnek verilebilir: Sözelimi Roma Cumhuriyeti’ndeki eski askerlerin yağmurdan, kötü havalardan, rüzgârdan, soğuktan korunmak için omuzlarına bir örtü attıkları olurdu; o sıralarda, nesne, giysi olarak henüz ortaya çıkmamıştı elbette; adı yoktu, anlamı yoktu; yalnızca salt bir kullanım sınırlıydı; ama Örtülere, kesildikleri, seri halinde işlendikleri, standart bir biçime uyduruldukları günden itibaren bir ad verme zorunluğu ortaya çıktı ve bu adsız giysiye "paenula" (ya da "penula") adı verildi; işte o anda da bedene oturmayan bu örtü, bir anlamın, "askerilik" anlamının taşıyıcısı durumuna geldi. Bir toplumun parçası olan bütün nesnelerin bir anlamı vardır; anlamdan yoksun nesnelere bulmak için tam olarak doğaçlama nesnelere düşünülmemelidir; oysa gerçeği söylemek gerekirse bu tür nesnelere yoktur.”*⁶⁴

Barthes, bu savı için Levi Strauss’un, Yaban Düşünce adlı kitabında bir örnek verir. Strauss’ göre ilkel toplumda ufak tefek önemsiz nesnelerin bu işleri yapmaktan hoşlanan biri tarafından yapılması, nesneye bir anlam arama ve anlam vermektedir. Doğaçlama nesnelere ulaşmak için toplumdışı durumlara bakmak gerekir. Örneğin sokakta yaşayan bir adamın, soğuktan korunmak için yarattığı kağıttan ayakkabılar onun ürettiği özgür nesnelere olsa da; kısa bir süre sonra özgür nesnelere olmayacaktır. Bu kağıttan ayakkabılar

⁶³ Roland Barthes, **Göstergebilimsel Serüven**, Türkçesi: Mehmet Rifat- Sema Rifat, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005, s.196- 197.

⁶⁴ Roland Barthes, a.g.y. ,s.197.

artık sokakta yaşayan adamın *göstergesi* olacaktır.⁶⁵ Bu konuyla ilgili Barthes son olarak şunu belirtmektedir: “Bir nesnenin işlevi her zaman, en azından bu işlevin göstergesi durumuna gelir.”⁶⁶

2.6- Göstergebilim ve Metafor

Toplumsal yaşamda, hemen her alanda anlamlar üretmekteyiz. Yaşamı şekillendiren düşüncelerimiz, üretilen her işaret, sembol ve dil bizi anlamlandırmaya doğru yönlendirmektedir. Anlamlandırmak bir iletişim şeklidir. Edebi bir metin, tiyatro oyunu ya da plastik sanatlarda karşımıza çıkan bir obje ile gösterilen ve gösteren arasındaki ilişkiyi çözmeye çalışırız. Bu, çoğumuzun bilinçli yaptığı bir eylem değildir. Yaşamımızın ilk yıllarından başlar bu çözmece ve geçen yıllar içinde dilimize yerleşen metaforlarla kimi zaman bu çözümleme için fazla bir zaman harcamayız. Çoktan bilincimize yerleşmiştir, biz farkında olmadan.

Göstergebilim, farkında veya değil, çevremizde oluşturduğumuz anlam kümelerini araştırır. Metaforu; dilin içinde düşüncelerimizin yer değiştirme oyunu olarak kabul edersek, göstergebilim bu oyunla oynamaktan ve nasıl oynandığını araştırmaktan kendini alamaz.

Araştırmanın başında metafor tanımlanırken; “*Metaforun özü bir tür şeyi başka bir tür şeye göre anlamak ve tecrübe etmektir.*”⁶⁷ cümlesi yer almıştı. Şu halde göstergebilim bu türden bir iletişimde anlamı çözen bir bilim dalı olarak karşımıza çıkacaktır.

Lacan’dan aktarılanları okurken, onun bastırmayı dilbilimsel bir metafora benzettiğini görürüz ve O, metaforu dilbilimsel bir gösterenin yerine, onunla eşzamanlı ilişkide bulunan bir başka gösterenin kullanılması eğilimi olarak tanımlar. Böylece gösterilen değişmeden kalmakla beraber gösterilenin kökensel göstereni, yerini bir başka gösterene

⁶⁵ Roland Barthes, a.g.y. , s.198.

⁶⁶ Roland Barthes, a.g.y. ,s.198.

⁶⁷ Dipnot 8

bırakmış olur.⁶⁸ Bu yer değiştirmede yani transferde insan gerçekliğe ulaşırken; metafor, artık doğası gereği yaptığı bir eylem haline gelmiştir.

Lacan'a göre insan kendi gerçekliğini giderek st üste yığılan metaforlarla düşünür, böylelikle kendi gerçekliğiyle düşüncesi arasında bir uçurum meydana gelir. st üste yığılan metaforlar ardında bilinçdışı simgeler kalmıştır. İnsan kendi gerçekliğini giderek daha toplumsallaşmış simgelerle düşünür ve dile getirirken esas çıplak gerçekliğini dile getiren simgeleri geride, bilinçdışında bırakmış olur.⁶⁹

Kendini ifade etmenin yollarını, mağara duvarına çizdiği ilk resimlerden bugüne çoğaltan insanı anlamlandırmak, onun ürettiği sözcelerin izini sürmekle gerçekleşecektir.

Sinema, tiyatro gibi szn ve beden bir arada olduğu ifade biçimlerinin yanında yazın alanında üretilen her türden cümleler göstergebilimin alanı içinde zmlenirken, plastik sanatlar da– ki bugün güncel sanat disiplinler arası iletişimle bu alanın sınırlarını iyiden iyiye genişletmiştir– göstergebilimin aradığı anlamın başka bir alanıdır.

Özne olarak insan, iletişim için yarattığı dillerle büyük bir oyun oynamaktadır. Metafor da bu oyunda çok güçlü bir etkiye sahiptir. Sanat ise yaratıcısının onu götürdüğü alanda, başka özneler tarafından anlamlandırılırken, göstergebilimsel açıdan, kelimelere dönüşecek şeyler olarak beklemektedir.

⁶⁸Saffet Murat Tura, **Freud'dan Lacan'a Psikanaliz**, Kanat Kitap, 2005, s.180-181.

⁶⁹ Aktaran, Hakan Kızıltan, "Jacques Lacan Ve Psikanaliz",Lacan'ın Yaşamı VePsikanalize Katkısı, <http://www.icgoru.com/makale/lacan.shtml>, (26 Mart 2007)

3. METAFORLA ANLATMAK

3.1-Sanatta Metafor

Delacroix'ya göre, "*dünyayla ilişkiye girmek için dünyayı canlandırmak gerekir.*"
"Delacroix'nın 'dünyayı canlandırmak' dediği şey ancak nesnelere canlı bir dokunuşta ortaya çıkabilir, estetik nesnenin estetik nesne olarak belirmeye başladığı nokta bu noktadır."⁷⁰

Sanat, Delacroix'dan bugüne aldığı yolda, estetik nesne denilen şeyi değiştirip dönüştürürken; anlamı çoğaldıkça çoğalan, disiplinlerarası bir görünüme kavuşmuştur. "Yaşadığımız şey sarsıcı bir değişim, artık ne antik dönemdeki yontucunun kaygısı gibi tanrı ve tanrıçaların peşlerinden koşuyoruz, ne de Barok bir heykeltıraş gibi hünerimizi doruk noktasına ulaştırıp meydanlar tasarlayıp, çeşmeler yapıp çok yönlülüğün içinde sanatçı ve zanaatçılığı birlikte yürütme gibi bir kaygımız var. Bu çoktan aşılmış bir durum. Kaideyi çoktan savurduk. [...] Düşünmenin ve sanat eseri üretmenin biçimi çoktan değişti. Kişisel izler, derin duyarlılıklar, kaos, ya da çatışma... Hazır nesne ya da video, yazı veya mail, mermer ya da plastik, fotoğraf ya da resim..."⁷¹

Değişen malzeme, kovalanan yüzyıllar, sosyal yaralanmalar... Yaratırken dil kuran sanatçı, dilini oluştururken son derece özgürdür. 'Yazdığımı' okuturken ister disiplinlerarası buluşma gerçekleştirsin ister klasik malzeme ile çalışsın seçtiği nesnelere kurduğu dilin gösterenleridir. O artık yeni bir dünya yaratmaktadır. Bu yeni dünya; "öznenin nesneye dokunduğu ve nesneyi kendisinin kılmaya başladığı", başka bir deyişle nesnelere yalnızca duyuşal yoldan kavranan dış dünyaya ait nesnelere olmanın ötesinde kendi gerçekliğini aşan bir kavrayışla kendi "ben"inde yeniden anlatıma kavuşturduğu bir yer olarak ele alınabilir."⁷²

⁷⁰ Avşar Timuçin, **Estetik**, İstanbul, Bulut Yayınları, 2000, s.165.

⁷¹ Nazlı Pektaş, "Kaidesiz Heykel", **Artist dergisi**, Haziran, İstanbul,2006, s.40-45.

⁷² Ayşe Kedik, **Yaratıcı Süreçte Özne- Nesne Bağlamında Nesnelleştirme(Objektivasyon)**, Ankara, Basılmamış Tez, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayını, 2003, s.22.

*“İnsan nesnelere, renklerle, eşyalarla dolu bir dünyada yaşar ve bunlar karşısında yaşamının her anında bir tavır almak zorundadır. Dolayısıyla, kendisini yalıtık bir özne, bu dünyayı da bir nesne olarak, daha doğrusu karşıda-duran olarak birbirinden koparamaz”*⁷³.

Nesneler, sıradan yaşam tecrübeleri içinde kişiler için -birbirinden aynı ya da farklı-bilgiye dönüşüp yorumlanabilme potansiyeline sahiptirler. Bu nesnelere çoğu zaman bilgi temellidir ve günlük yaşam deneyimlerini içerir. Aynı nesnelere, sanatçı için; sanatçı özne –nesne –izleyici özne birlikteliğinde sıradan olandan koparak, düşünce ve düşüncenin ardındakilerle bilincin derinliklerine inerek, tekrar ve taklit olarak değil, sanatçıdan doğan yeni ve özgür bir yorumla kelimelere dönüştürerek yeni bir düzeni temsil ederler.

Sanatçı; *“gözlemlediği şeye dair 'doğru' bir yorum getirmek zorunda değildir -çünkü sanatta bizi ilgilendiren yorumun kendisidir.”*⁷⁴ Bu noktada yaratıcısı yarattığı şeyin aynı zaman da bir yorumcusudur da. Sanatçı; gerçeğe varmanın ve bilgiye ulaşmanın tek yolunun yalnızca duyular ve akıl olmadığının farkındadır ve dünyada-olmanın anlamını yorumlama yoluyla kurar.⁷⁵ Bu kurmacada bilinenler değişime uğrayabilir, bilgi tersyüz edilebilir, bilinenler başka bir şeyle yer değiştirebilir. Bu noktada Octavia Paz'ı hatırlamak gerekmektedir. *“Bilmek, bilineni değişime uğratan bir eylemdir. Şiirsel etkinlik ise büyümlü bir süreçtir.”*⁷⁶

Sanatçı nesnelere kurarken, onların sıradan bilgisini unutarak, içsel bir bağ kurarak biçim içerik ilişkisini oluşturur.

⁷³ Paul Hühnerfeld, **Heidegger Bir Filozof, Bir Alman**, Türkçesi: Doğan Özlem, Ankara, Gündoğan Yayınları, 1994,s.15.

⁷⁴ Alan Megill, **Aşırılığın Peygamberleri**, Türkçesi: Tuncay Birkan, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 1998, s.146.

⁷⁵ Ayşe Kedik, a.g.y. , s.31.

⁷⁶ Aktaran: Ayşe Kedik, a.g.y. , s.32.

Buradaki bilginin biçimine **Benedetto Croce**'nin tanımına değinerek bakmakta fayda vardır. *“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; kısacası, ya imgeler ya da kavramlar üreticidir.”*⁷⁷

Sezgisel olarak öğrendiğimiz bilgi, nesnenin özünün tüm gerçekliğiyle kavranmasıdır. Duyu ve akıl öze ulaşmada yeterli değildir. İçerik biçimi giyerken, öz bu buluşmada sezgiler aracılığıyla içerik olur ve biçime ulaşır.

Sanatçı biçimi ararken, bir başka deyişle öze uygun biçimi kurgularken; *“Dünya sanatçının tek ve sonsuz laboratuvarıdır. Bu laboratuvar onun iç dünyasını da içermektedir.”*⁷⁸ Aslında sanatçı; baktığı yerden, hem içinde hem de dışında hem de kendisinde olduğu bu dünyanın – bu karşıtlık ilişkisinin- merkezidir. O bu merkezde seçtiklerini içselleştirerek, kurmacasının derinliğini kendi belirlemektedir. İçinde dolaştığı, içine aldığı bu sonsuz çokluk onun oyuncağıdır artık.

Bulduğu nesne ya da kavramı, bilinen gerçekliğinden koparıp, özne- nesne ilişkisi içinde yeniden konumlandığı yerde nesne ya da kavram artık sanatçısının ona yüklediği anlamı taşıyan yeni bir şeydir ve yeni kelimeler söyler. Bu noktada sanatçı öze uygun biçimi oluşturacak nesne ve kavramı bir araya getirdiğinde bir metafor söz konusudur ve bir şey başka bir şey üzerinden anlamlandırılmaya çalışılmaktadır.

“Önemli olan bu noktada, öznel dünya ile nesnel dünya arasındaki diyalog sonucunda öncelikle nesnelere dünyasına ya da başka bir deyişle dışa yönelerek sonra tekrar kendisine, kendi iç dünyasına dönen ve böylece "dünya üzerinde bir bakış açısı" olduğu kadar aynı zamanda dünyadan aldıklarıyla kendi içinde de bir göz olan sanatçının nesnelere/nesnel dünya aracılığıyla kendi bilincinin, kendi duygularının ve kendi

⁷⁷ Aktaran: Ayşe Kedik, a.g.y. , s.33.

⁷⁸ Avşar Timuçin, a.g.y. ,s.143.

dünyasının yanı sıra dış dünyanın/gerçekliğin de gizli kalmış yanlarını keşfedip bunları bir anlamda nesnelere tekrar sunmasıdır.”⁷⁹

Sanatla ilişkiye girerken, görme duyusu bedeninin en güçlü alıcısı olarak kullanılır. Göz, kurulmaya çalışılan diyalogda, sanat yapıtını anlamlandırmaya çalışırken yöntem; kişiye ve onun kurduğu diyaloga göre değişir.

“‘Kulak dilsiz, ağız sağırdır’ der Goethe,’ ama göz hem duyar hem konuşur.’”⁸⁰
Hermann Bahr, görmenin tarihini resim sanatının tarihi ile ilişkilendirir ve şöyle der:“Resim sanatının tarihi görüntünün -ya da görmenin- tarihinden başka bir şey değildir. Teknik ancak görme tarzı değişince değişir; ancak görmenin yöntemi değiştiği için değişir. Görüntüdeki değişikliklere ayak uydurmak üzere değişir. Görme yöntemi ise insanın dünya ile kurduğu ilişkiye göre değişir. İnsan dünyayı ona karşı aldığı tutuma uygun olarak görür.”⁸¹

John Berger ise görme eylemi ile ilgili olarak şu sözleri dile getirir:“[...]Gene de sözcüklerden önce gelen ve sözcüklerle tam olarak anlatılamayan görme, uyarıcılara karşı mekanik bir tepkide bulunup bulunmama sorunu değildir. (Görme eylemi, ancak gözüün retinasını ilgilendiren sürecin küçük bir bölümünü alırsak böyle tanımlanabilir.) Yalnızca baktığımız şeyleri görürüz. Bakmak bir seçme edimidir. Bu edimin sonucu olarak gördüğümüz nesne -her zaman elimizle dokunabileceğimiz bir nesne anlamında olmasa da- ulaşabileceğimiz bir alana getirilmiş olur.”⁸²

Gören göz ve izlenen nesne arasında bağ kurulmaya çalışırken kuşkusuz görme eylemi son derece önemlidir. Daha da önemlisi izlenen nesne yaratılırken, görme eylemini gerçekleştiren yaratıcının görme duyusu son derece gelişmiş olmalıdır.

⁷⁹Avşar Timuçin, a.g.y. , s.36.

⁸⁰ Hermann Bahr,“**Dışavurumculuk**”, Modernizmin Serüveni, YKY Yayınları, 2003,s.228.

⁸¹ A.g.y. ,s.225.

⁸² John Berger, **Görme Biçimleri**, İstanbul, Türkçesi: Yurdanur Salman, 1990, s.8.

Nietzsche sanatçının görme eylemi ilgili olarak: “Hiçbir şeyi olduğu gibi görmez, daha dolu, daha yalın, daha güçlü görür”⁸³ diyerek, gerçekliği anlamlandırırken sanatçının gözünü, derinlere çevirebilen bir yeteneği olduğunu vurgular. Sanatçıya gelen ve ondan izleyiciye geçen; onun gerçekliği sorgularken kalıplaşmış olanın dışında gezinirken bulduğudur.

Bu konuda Klee şunları dile getirmektedir: “Görülen dünya sadece duyusal olarak kavranan değil tinsel olarak, ben'in ifadesi, dışlaşması olarak kavranan dünya”dır.⁸⁴ O halde dünya, sanatçı tarafından anlamlandırılmaya çalışılırken; kavrama görme eyleminin basit anlamının dışında gerçekleşmektedir. Bu var olanı yeniden kurmaktır.

“Goethe, 'dünyaya dikkatle baktığımızda her keresinde teori yaparız' der. Zira baktığımız nesne üzerinde düşünmediğimiz sürece onu gerçekte hiç de görmeyiz. Görmek her zaman tanımaktır. Gözün zihne teslim etmediği, onu alıp da düşünceye dönüştürmediği etkinin biçimi yoktur. Ona biçim veren biziz. Bir ağacı düşünme gücümüzle görürüz; bu güç olmasaydı o yalnızca bir renk duyumu olurdu.”⁸⁵

Yaratma sürecinde, görme eylemini düşünce gücüyle birleştirerek bakmakla görmek arasındaki farkı aşarak kendisi ve nesnesi arasındaki ilişkiyi belirleyip nesnelleştirme sürecini tamamlayan sanatçı için seçtiği şey artık bir sanat nesnesi haline gelmiştir.

Sanat nesnesini yakalamak için çıktığı serüvende sanatçı gördüklerinin bilinen anlamlarıyla tatmin olmaz. Onun için sıradan bir nesne bile gözünün gördüğünden fazlasını anlatır. Burada onu ilgilendiren göz ile görünenin dışında kurduğu düşünsel bağ ve hatta duygusal derinliktir. Bu noktada araştırmanın ana başlığında yer alan metaforun, sanatçının nesnelleştirme süreci içinde çok önemli bir kavram olduğuna dikkat çekmek gerekir.

⁸³ Alan Megill, a.g.y. , s.70.

⁸⁴ İsmail Tunalı, **Felsefenin Işığında Modern Resim**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1996, s.130.

⁸⁵ Hermann Bahr, a.g.y. , s.225.

Metafor ve Göstergebilim başlıklı ikinci bölümde metaforun tanımı yapılmış ve şu tanıma yer verilmişti: “*Metaforun özü bir tür şeyi başka bir tür şeye göre anlamak ve tecrübe etmektir.*”⁸⁶ Bu tanımdan ve yukarıda anlatılanlardan yola çıkarak sanat yapıtının görünen gerçekliğinin ardında bir de izlettirmek istenen, duyularla kavranamayan bu somut olmayan şey gerçek bir nesne üzerinden anlamlandırmaya çalışılmaktadır. Anlatılmak istenenin görüntüye kavuşması Tunalı’nın da belirttiği gibi, “*bir şeyin duyularla kavranmasıdır; var olan bir şey görünür olur.*”⁸⁷

Roland Barthes, **Göstergebilimsel Serüven** adlı kitabında gösteren ve gösterilen ilişkisi ile ilgili olarak şunları söylemektedir: “*Ağzının tadını bilen yemek düşkünü kral Louis XVIII, aşçısına pizzolaları birbiri üstüne koydurup, pişirttirir, sonra da yalnızca hepsinin suyunu çekmiş olan en alttaki parçayı yedi. Aynı biçimde benim göstergebilimsel serüvenim şu an’ının da, öncekilerin özünü çekmesini filtrenin dokusunun da, tıpkı kralın pizzolaları gibi, filtreden geçirilecek özdekle aynı olmasını isterim, tıpkı gösterilenin gösteren olması gibi.*”⁸⁸

Bir anlatım dili olarak sanat yapıtı, sanatçısının belirledikleri içinde dolaşırken çoğu zaman anlam yaratıcısının gözüdür aslında. Yaratıcı göz, nesnelerin derinliğine inerek görür ve gördüğünü biçime çevirirken, özne- nesne ilişkisini somutlaştırır. Bu noktada sanatçının gösterdiği gösteren olur. Aşar Timuçin sanatçının görme eylemi ile ilgili şunları dile getirmektedir: “*Görünenin altında sezilmeyi bekleyeni yakalamak önemlidir. Her zaman daha derinde bir şeyler olmalıdır. Bu yüzden sanatta her şey bir görme sorununa indirgenebilir. Sanat yaratma düzeyinde de, izleme düzeyinde de değerlendirme düzeyinde de görme ile ilgilidir. Görmek bir duygu-düşünce bütününde bir gerçekliği tüm belirleyici özellikleriyle saptamak ya da paranteze almaktır. Her*

⁸⁶ George Lakoff, Mark Johnson, s.27.

⁸⁷ İsmail Tunalı, a.g.y. , s. 164.

⁸⁸ Roland Barthes, a.g.y. , s.18.

sanat yapıtı özel olarak görülmüş ve gösterilmiş ilişkilerin yansıdığı bütünlüklü bir yapıdır. Sanatın alanında göz olabilmek gerekir.”⁸⁹

Gözlerimizin önündekini keşfederek bize sunan sanatçı, görünenlere verdiği anlamla yarattığı nesnesini izleyicinin duyularına sunar sıra diğer gözlerde ve kulaklarda ve hislerdedir.

Yaratıcısı tarafından yeniden “kurgulanan dünya” nesnelleşirken, sanatçının dışındakiler ve içindekilerle kurduğu diyalogun ürünüdür. Bu diyalog oldukça derindir. Gösterenler aracılığıyla izleyiciye ulaşan gösterilen, çok uzun bir deneyimden geçerek gözler önüne gelir. Bu derin diyalogda biçim içerik ilişkisinin gösterilene kattığı değer şöyle dile getirilebilir:“*Bir özün/irreal bir içeriğin ürünü olarak biçim, öze/irreal içerikle aynı şey olmamakla birlikte, birinin varlığını diğerinin varlığının olanaklı kıldığı bir bağımlılık ilişkisi nedeniyle, onlardan ayrı da değildir. Böylesi bir ilişkide irreal olanın/irreal içeriğin/özün belli bir biçim aracılığıyla somutlaştırılması ya da başka bir ifadeyle duyularla algılanabilir hale getirilmesi görünüşü meydana getirecektir. O halde biçim görünüşü meydana getirendir. Görünüş ise bu anlamda, biçim aracılığıyla varlık kazanması nedeniyle, nesnenin (sanat yapıtının) dış ilişkilerinin ve özelliklerinin bir toplamı olarak irreal içeriğin açıkça görünür kılınması ya da başka bir deyişle duyularla algılanabilir düzeye getirilmesidir.”⁹⁰*

Duyularla algılanabilir düzeye gelen bu yeni dünyanın gerçekliğe ulaşırken izlediği yolun izini sürmek gerekirse; “*Bu yeni dünya gerçek dünyanın içinde, ondan ayrı bir dünyadır, ona gerçekliğin içindeki gerçeklik diyebiliriz. Yine de o gerçekliği açıklamak için vardır. Tam onun gerçek olmadığına inanmaya başlayacağımız yerde ona yakalanıveririz. Onda gerçeklik özel biçimler altında dışlaşır. Başlangıçta sırtımızı dönmeye hazır olduğumuz bu şey kısa zamanda bizi içlerine, kuytularına çeker,*

⁸⁹ Avşar Timuçin, a.g.y. , s.45

⁹⁰ Ayşe Kedik, a.g.y. , s.74.

gizlerine çağırır, bizi gündelik yaşamda alışık olmadığımız bir güzel deneyiyle karşı karşıya bırakırken bize yasalarını, kurallarını öğretir.”⁹¹

Metaforla anlatmak, gösterenle gösterilen ilişkisinin geldiği en zengin yoldur. Dilimize habersizce giren metafor, sanatçı için bilinçli bir seçimdir. Derinlik sanatçının yer değiştirmeye oyununda kullandığı metaforlardan kaynaklanmaktadır. Bu noktada nesnelere dünyasında dolaşan sanatçının; –metaforla anlatmak genel başlığı altında ele alınan bu bölümde, Sanatta Metafor alt başlığı içinde– genel olarak değinilen nesnelleştirme sürecinde izlediği yol üzerinden bazı örnekler üzerinde durulması konunun anlaşılabilirliği için yararlı olacaktır.

Canan Beykal’ın 2007 yılında gerçekleştirdiği “mayın” isimli videosu, aniden patlayan gizli güç mayın ve savaşın kanının, çocukluğumuzda oynadığımız bildik bir oyun –sek sek– ile ilişkilendirilmesi, iç içe geçmesi üzerine kurulu. (**Resim 17**)

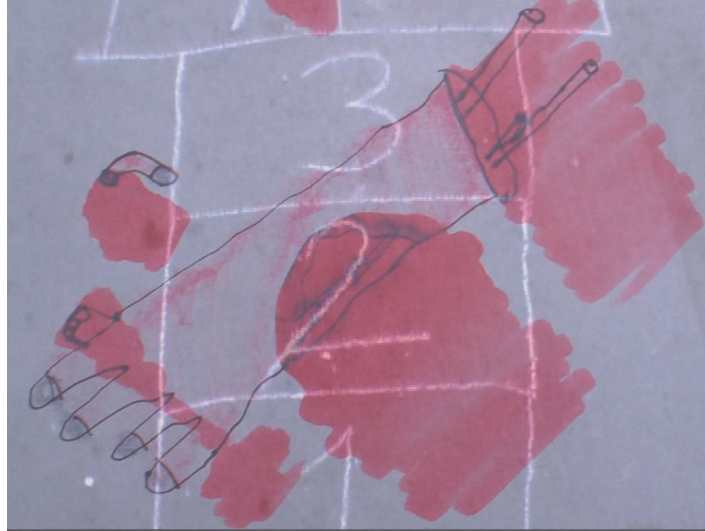


Resim 17: Canan Beykal, *Mayın*, 2007

⁹¹Avşar Timuçin, a.g.y. , s.138.

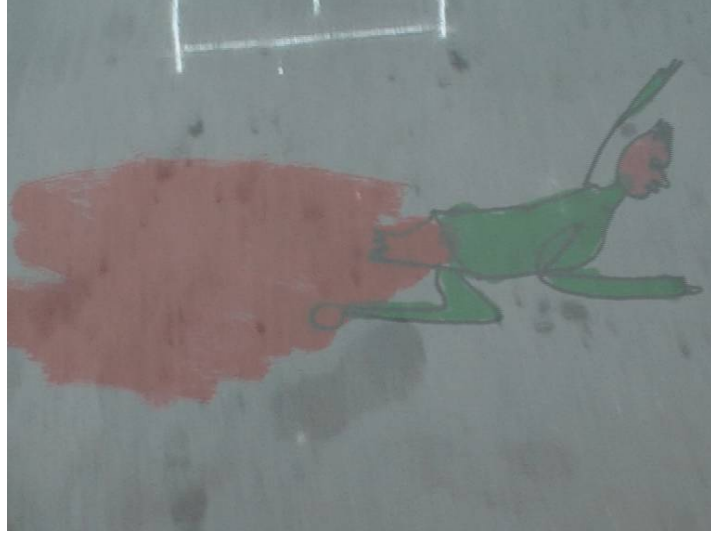
Üç dakika boyunca sek sek oynayan çocukların görüntülerini; savaşı televizyondan seyretmiş ve uzaktan duymuş bir çocuğun çizimleri ile birlikte izliyoruz. Çizimlerde; savaştan kaçan bir ailenin korkusunu hissediyor, patlayan mayının sesini duyuyor, kopan kol ve bacakları, yaralanan kamuflaj elbiseli askerin düşüşünü ve yayılan kanı izliyoruz, Arvopart'ın parmaklarının ucundan gelen ses eşliğinde.

Sanatçı, çocukların sek sek oyunu ile büyüklerin savaş oyununun görüntülerini birbirinin üzerine düşürürken oyun savaşın ya da savaş oyununun metaforu oluyor. Sek sek mi tek bacakla oynanıyor? Mayın mı tek bacak bırakıyor? Tek bacakla mayından mı kaçılıyor? Soruları, kaçışan küçük bir aile, devrilen ve parçalanan bedenler eşliğinde zihnimizden geçerken oyun metaforu üzerinden ölümü görüyoruz. Kopan bir kol bize savaşın kötü bir oyun olduğunu hatırlatıyor. **(Resim 18)**



Resim 18: Canan Beykal, *Mayın*, 2007

Hiç mayın görmüyoruz ama korkusunu hissediyoruz sek sek için atılan her adımda ve yayılan kan izinde. (**Resim 19**)



Resim 19: Canan Beykal, *Mayın*, 2007

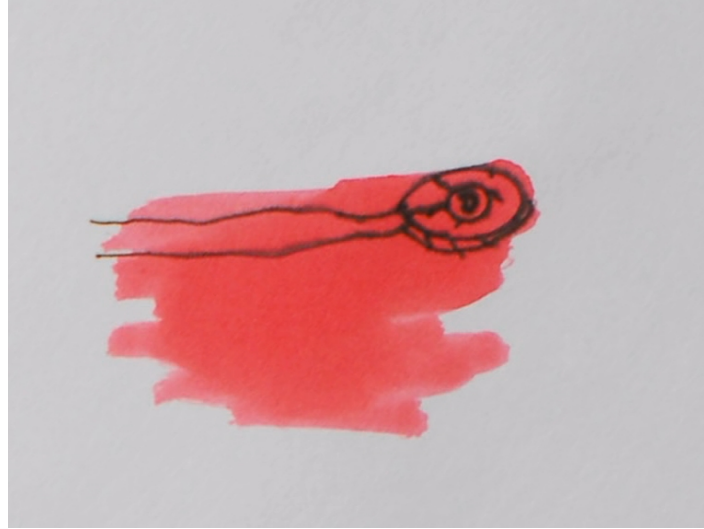
Çocuklar hep sek sek oynamaz. Bazen boş bir tarla ya da bir asfalt kenarı da oyun alanıdır onlar için. Çocuk ondan, o çocuktan habersiz sek sek bile oynamadan duyulan ses mayının sesidir. Çocuk yanlış çizgiye basmıştır ve birdenbire kendini ait olmadığı bir oyunda bulur.

“mayın”, videosunda olduğu gibi, sanatçı 1988’den bu yana çocuk ölümleriyle ilgili işler yapıyor. 1997’de AKM’ de gerçekleştirdiği “ Bir Küçük Aslancık” sergisinde de temel motif “ölüm”. Ölüm; yaratıcı süreçte, özne nesne ilişkisi içinde sanatçı tarafından sürekli kullanılarak gösterilen olmayı sürdürüyor.

Beykal’ın “mayın’ı” seçmesi tesadüf değil. Sanatçı, anlaşmazlıkların, silahlanmanın, çatışmaların arttığı, hızla militerleşen dünyada, olup bitene karşı gösterdiği sessiz duyarlılığının etik dışavurumunun estetik bir göstergesi olarak bu kez mayın’ı seçiyor.

Canan Beykal'ın hemen tüm çalışmalarında fark edilen sessiz protestocu, anti-militarist, yalıtılmış tavır, mayın'da da varlığını koruyor. Çizimlerin kurguya kattığı mesafe, mayın'ın hüzün dolu bir öyküye dönüşmesini engelliyor. İzole edilmiş bir tavırla sergilenen bu kararlı karşı duruşta mayın, güçlü bir metafor. İzleyeni “küresel savaş çağında” zorlama bir iyimserliğe değil, sorgulamaya ve düşünmeye yöneltiyor. Böylelikle güncel, sosyal, sanatsal ve kültürel siyasete sessiz ve öznel bir yanıt veriyor.

Beykal bu videoda, bitmeyen savaş düzeninin, nasıl bir oyuna dönüştüğünü oyun ve mayın göstergeleri ile anlamlandırıyor.” (**Resim 20**)



Resim 20: Canan Beykal, *Mayın*, 2007

“Mayın” ’da izlediğimiz nesnelere canlanmıştır ve Sek sek bir metafora dönüşerek, mayını gösterirken; oyun metaforu ile savaş anlamlandırılmaktadır.

Beykal, “mayın” ’da seçtiği nesnelere yeni anlamlarını verirken, nesnelere derin gerçekliğini keşfetmiştir. Mayını izlerken, sek sek tekinsizdir. Sek sek’ i izlerken mayın patlar ve oyun savaşa dönüşür.

Gerçek olanla, gerçekmiş gibi yapan, Barthes'ın dediği gibi *gösterilenin gösteren* olduğu mayın videosu, metaforla anlatmak konusunda derin bir video örneği olarak karşımıza çıkar.

Yaratıcı süreçte, gösteren ve gösterilen ilişkisi üzerinden yapıtını kuran ve böylece metafor kullanan sanatçılardan bir diğeri de Joseph Beuys'tur.

İkinci Dünya Savaşı sonrasında en simgeselleşen figürü olan Avrupalı sanatçı Joseph Beuys, kolektif dönüşüm için bir katalizör, rahip ya da şaman olarak hareket eden sanatçı kurban mitini kişileştirmiştir. Beuys'un, plastik sanattaki katı biçimsel özelliklerden çok, sanatsal eylemdeki efektlerle ilgilendiği herkes tarafından bilinir.⁹² *“Beuys'un peşinde olduğu şey, tüm yüzey tasvirlerini, tüm kalıplaşmış temelleri unutmaktı. Beuys, ağı oluşturan unsurların doğrudan şeylerin ve varlıkların, akışkanlığına karışan 'ressam' adına (underground olsa da) bozulmasını savunuyordu. Bu yolla, 'aksiyon' büyü törenlerine yaklaşır ve estiyaptı (happening) kendi değerini arttırarak antik Şaman toplantılarının otantik havasına bürünür, 'ölü fare' olayının büyüü betimleyen imgelere karşılık gelmesi özellikle dikkat çekicidir. Kemerli mağara, özel ışıklandırma efektleri, fare, ceset, devasa gölge, kolun ikili anlamı gibi unsurların tekrarı sadece bir rastlantı değildir ve kaçınılmaz bir yorumsama problemi yaratır.[...] Beuys'un Şamanizm'inden bahsetmek yakın dönem edebiyatında moda olmuştur. 1943 yılında Kırım'da meydana gelen efsanevi uçak kazası ve kafatasındaki iki travma ile harap olmuş sinirlerini tedavi ederek onu tekrar sağlığına kavuşturan Tatarlarla birlikte yaşaması gibi inanılmaz deneyimlerin de yer aldığı varoluşsal yolculuğu, karizmatik kişiliğinin gelişimi, kaderi vs. [...] Esrime teknikleri üzerine yapılmış olan klasik çalışmaya göre (en son varsayımlara göre, Beuys bunları her yönüyle bilmekteydi) Şaman giysileri, Şaman'a hayvan formunda sihirli yeni bir vücut bulma özelliği kazandırıyor. Soğuğa direnmek için bu giysileri giyen herhangi bir kişi de insanüstü özellikler kazanıyordu. Estiyaptıyı izleyenler Beuys'un kıyafetinin*

⁹² Juan Antonio Ramirez, **Gaudi'den Le Corbusier'ye Arı Kovamı Metaforu**, Türkçesi: Ayfer Teker Garcia, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2007, s. 84.

özgünlüğünü gördüklerinde, özellikle de bu aksiyonu onu kot pantolon ve tişörtle görmeye alıştıkları diğer aksiyonları ile karşılaştırdıklarında, şaşırmakta oldukça haklıydılar. Ünlü keçe takım elbise ne pratikti ne de standart giysilere benziyordu, ama Beuys'un dediğine göre bu sembolik bir giysiydi, bir 'imge', bir 'sanat eseri'ydi. Ona göre: **"Keçe takım elbise insana en yakın korunaktır, bir mağaradır, onu sarar ve izole eder. Genellikle ılıktır ve sıcaklığın dışarı kaçmasını engeller. Bu, ruhani bir doğadan gelen 'farklı' bir sıcaklıktır, ama aynı zamanda ilkel, ilkseldir."**⁹³ (Resim 21)



Resim 21: Joseph Beuys, *Keçe Takım Elbise*, (Felt Suit), 1970

Felt Suit (Keçe Takım Elbise) adlı çalışması için sorulan "Giysinin keçe malzemesi, bir kişinin fiziksel samimiyetini koruma rolü mü oynuyor?" sorusuna, sanatçı şöyle cevap vermiştir: "Samimiyet karakteri evet, bu çok açık. Keçe giysi bir şaka değil. Gösterilerim sırasında yaptığım keçe heykellerin bir uzantısı. Burada keçe bir samimiyet ögesi veya bir izolatör olarak görünmüştür. Keçe, genellikle fontla bağlantılı olmak üzere bütün samimi heykel kategorilerinde kullanılmıştır. Ve bunun bir türevidir,

⁹³Victor I. Stoichita, **Gölgenin Kısa Tarihi**, Türkçesi: Bilge Aydın, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2006, s. 233–237.

bu nedenle samimiyet karakteri üzerinde bir duruşa sahiptir. Eninde sonunda, samimiyet kavramı daha da ileri gider. Gösterilerimde sadece fiziksel samimiyet değil, bir kızılötesi ışıktaki kullandım. Aslında, tamamen farklı bir samimiyet amaçladım, yani bir evrimin başlangıcının manevi samimiyeti.”⁹⁴

“Şapkaya gelince, Beuys onun hakkında daha az şey söyler, ama kıyafetinden farklı olarak, ondan neredeyse hiç ayrılmaz ve çok geçmeden şapka halkın gözünde onun ayrılmaz bir parçası haline gelir. Onun pratikte bir işlevi vardır (kafatasındaki travmanın sonuçlarını gizler) ama aynı zamanda da Beuys’un simgesidir. Şapka, sahibinin normlardan ayrıldığına (gizleyerek) ve onun farklılığına işaret eder. Keçe takım elbise/ şapka formatıyla ilintili olarak, her ikisinin oynadığı simge-anlamsal bir rol vardır. Keçe takım elbise Şaman’ın ritüel örtüsüdür, ve şapka da, antropologlara göre, onun sürekli ve gerekli niteliğidir. Eliade bu konuda şöyle der: “Şapka, Şaman’ın en önemli giysisi olarak addedilir. Şamanlara göre, güçlerinin büyük bölümü bu şapkalar tarafından gizlenir. Bu nedenledir ki, Şaman’dan ne zaman dünyevi bir şey yapması istenirse, Şaman’ın bunu şapkasız yapması gelenektir. Bu konuyu sorguladığımda bana söylenen şeydi: Şamanlar törenlerini şapkasız yaptıklarında her türlü gerçek güçten sıyrılıp çıkmış olurlardı ve böylece tüm tören onu seyredenleri eğlendirmek için yapılmış bir parodiden başka bir şey olmazdı.”

Beuys’un Şamanizm’inin doğasında olan sembolik anlamlar, diğer tüm estiyaptılardan daha fazla “Ölü Fare” Action Dead Mouse’da açığa çıkar. [...] Şaman’ın doğüstü güçleri iki yolla açığa çıkardı: Onlara bilgelik erdemi (örneğin hayvanları anlama ve rüyaları yorumlama yeteneği) ve eyleycilik lütfü bahşedilmişti. Bu iki kategorideki güçler sergilendiği içindir ki Action Dead Mouse gerçek Şaman törenlerinin basitleştirilmiş bir hali olarak görülebilir. Farenin ölümünün önceden tahmin edilmiş olması, tanıklar tarafından hatırlandığı üzere Şaman’ın birinci düzey güçlerine aittir.

⁹⁴ Jörg Schellmann , **Joseph Beuys The Multiples, Catolouge raisonne of multiples and prints**, New York University Pres, 1980, s.16

[...]Beuys'in *Dead Mouse* ile başarmaya çalıştığı neydi? Aklımızda tutmamız gereken şudur: Şaman'ın en temel işlevi şifa vermektir, aksiyon prensipte tasvirin yeniden hayat bulmasına yöneliktir. Fakat bu 'tasvir' binanın en üst katında gerçekleştirilen bir 'sanat' değildir, yegane tasvir, yeraltı ediminin kendisidir. Beuys'un edimleri (ölüm üzerine meditasyon, hayat meyvesi kültü) bundan böyle sembolik olacak ve dalga dalga yayılacaktır. Beuys, kendisi iyileşirken, şifacının ruhunun vücudunu terk ettiğini, değişik zaman boyutlarında ve değişik formlarda Örneğin bir gölge olarak- ikiye bölündüğünü muhtemelen biliyordu. Fakat Beuys'un actum'unun asıl önemini ortaya çıktığı nokta şudur: Tüm bunların, devasa bir soru işaretine benzeyen ve sanatı yeniden canlandırması gereken kocaman bir gölgenin üzerine düştüğü, kendi arka plan tuvali gibi kör bir penceresi vardır."⁹⁵ (Resim 22)



Resim 22: Joseph Beuys, *Kımlıda Ölü Fare*, (Action Dead Mouse)1970

İnsan bedeni ile heykeli ilişkilendirerek, adına sosyal heykel diyen Beuys, kendi izlerinden yola çıkarak bedeni ile keçe elbise arasında kurguladığı ile yeni bir anlam yaratmıştır. Yeniden kurgulanan beden ve keçe elbise ilkel toplumun Şamanist

⁹⁵Victor I. Stoichita, a.g.y., s. 233-235.

törenleriyle birleştirilerek, beden imgeye, imge şifaya dönüşmüş, beden ve keçe metaforları kullanılarak, insanın iyileşme ve dönüşme sürecine gönderme yapılmıştır. Düşüncesini biçime dönüştürürken Beuys kendi sözleriyle şöyle der: *“Ben bir şey ürettiğimde başka birine mesaj gönderiyorum. Bilgi aktarımının kökeni maddeden değil benden gelir, düşünceden gelir.”*⁹⁶ Düşüncesini görünür kılan kendi deyimiyle plastikleştirilen sanatçı, heykel sanatının değişen yüzünde yaratıcılığı sorgulayıp, insanın da sanat olduğunu söylerken belleğindeki izlerden seçtikleriyle yaşamın metaforu olarak sanatı seçmiştir. Beuys bu seçimde nesnelere için şöyle der: *“Benim nesnelere, 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. Düşünen formlar, düşüncelerimizi nasıl biçimlendirdiğimizdir veya konuşan formlar, düşüncelerimizi nasıl sözcükler olarak şekillendirdiğimizdir veya sosyal heykel yaşadığımız dünyayı nasıl biçimlendirdiğimiz ve şekillendirdiğimizdir.”*⁹⁷

Alışılmışın dışında sanatsal üretimler yapan Beuys’un İtalyan Arte Povera (Yoksul Sanat) sanatçıları da etkilemiştir.

Modern uygarlığa şiirsel bir eleştiri getiren Arte Povera sanatçıları, kelimelerin sembolik gücüne dayanarak, alışılmamış ve onaylanmamış malzemeler kullanarak metafordan yararlanmışlar ve Beuys ile değişen heykelin tarihine katkıda bulunmuşlardır.⁹⁸

“Geleneksel sanatın kabullenmediği gereç ve yöntemleri, sanat ve yaşam hakkında yeni bir tavır belirlemek üzere, kimi kez kavramsal, kimi kez çerçevesel ve yaşantısal olarak kullanan, sanatın satılıp alınabilirliğini, meta olarak değerini de yok etmeyi amaçlayan

⁹⁶ Klaus Honnef, *Art of the 20th Century*, Taschen Books, 2000, s. 553.

⁹⁷ Turhanlı, Halil; "Sanatta Devrimci Tufan", Cumhuriyet Dergi, Sayı:465

⁹⁸ Klaus Honnef, a.g.y., s. 557.

ve sanat- yaşam bağlarını konu eden”⁹⁹ *Arte Povera* sanatçılarından İtalyan Jannis Kounellis, “her türlü malzeme ve teknikle yarattığı işlerinde içeriği ve anlamı ön plana çıkartmayı, sanatı maddesellikten kurtararak, kavramsala öncelik tanımayı amaçlamıştır.” [...]“1970’ler boyunca bellekte kalan tarih kavramını irdeleyerek, “raf” ögesini, zaman içinde üstünde çeşitli şeylerin biriktiği bir simge, yani tarih metaforu olarak değerlendirmiştir.”¹⁰⁰ **(Resim 23)**



Resim 23: Jannis Kounellis, **isimsiz**, 1984

⁹⁹ Jale Erzen, “Yoksul Sanat”, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, cilt:3, İstanbul, Yem Yayınevi, 1997, s.1944.

¹⁰⁰ Jale Erzen, “Kounellis Jannis”, A.g.y. ,cilt:2, s.1052.



Resim 23: Jannis Kounellis, **isimsiz** (ayrıntı), 1984

Günlük dilde habersizce kullandığımız metafor; plastik sanatlarla biçime dönüşürken seçilen her kavram, sanatçısının belleğindeki izler ve sezgileriyle biçime kavuşmuştur. Biçime kavuşan sezgiler; doğayı ve doğanın verdiklerini malzeme olarak seçen Land Art (Arazi Sanatı) sanatçıları için müzede saklanan ve yüzyıllarca izlenebilen sanata dönüşmekten koparak; yeryüzü üzerinde değişebilen dönüşebilen hatta yok olabilen bir ize dönüşmüşlerdir.

Akımın temsilcilerinden Hans Haacke'nin "*sosyal örgütlerin yönetimi, doğal örgütlenmelerden çok daha farklı davranış göstermezler ve teknoloji ile doğa açıkça aynı işlem kurallarını izler diye açıkladığı*"¹⁰¹ Land Art, kimi zaman doğaya müdahale ederek, kimi zaman, onu taklit ederek, bazen paketleyerek, doğanın sistemine sanatsal izlerle katılmaya çalışmıştır.

*"Bu işler üzerinden iyice düşünersek bunların, insanların, maddelerin sömürülmesine karşı; yirminci yüzyıl kentinin belirgin özelliği olan inşa etme ve yıkmaya karşı duyulan birer tepki olduklarını anlarız."*¹⁰²

¹⁰¹ Canan Beykal, "**Arazi sanatı**", Artist, Haziran 2004, s.31.

¹⁰² Norbert Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, Türkçesi: Prof. Dr. Cevat Çapan- Prof. Dr. Sadi Öziş, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1982, s.323.

Land Art'ın içinde izlediğimiz Christo ve Jeanne- Claude; “*Tüm işlerimiz bağımsızlık hakkında*”¹⁰³ diyerek metrelerce bez kullanarak binaları sararken(**Resim 24**) ya da bir perde gibi ayırırken(**Resim 25**) aslında saklama ve ayırma eylemlerini bir metafora dönüştürerek özgürlüğe ve ötekileştirmeye dair dikkat çekmek istemektedirler.



Resim 24: Christo ve Jeanne- Claude, *Paketlenmiş Pont Neuf Köprüsü, Paris*
(The Pont Neuf Wrapped, Paris), 1975–1985



Resim 25: Christo ve Jeanne- Claude, *Kapılar*, (The Gates, Project for Central Park) 1980

¹⁰³ Jacob Baal- Teshuva, **Christo ve Jeanne- Claude**, New York, Taschen,2001,s.ön kapak arkası.

Akıl düşüncelerine imgeler seçerken, onların üç boyutlu varlığını, kimi zaman birebir kendilerinden kaynaklanan bir gerçeklikten yola çıkarak oluşturur. 49. Venedik Bienali'nde, **Public Figures**, (2001) isimli çalışmasıyla Koreli sanatçı Do-Ho Suh kadesiz heykel sorularına, yine kaide kullanarak cevap vermektedir. “[...] yüzlerce figür, üzerinde herhangi bir heykel bulunmayan kocaman bir kaideyi sırtlamış götürüyordu! Toplum-birey ilişkilerini inceleyen bir yerleştirmeydi gerçekte bu; öte yandan, kadesini çoktan yitiren heykelin öyküsüne ilişkin simgesel bir göndermeyi de barındırıyordu. Sanki heykel tepetaklak olmuş, figürler altta kalmış, mekana yayılmıştı. Kaidenin bir anlamı kalmamıştı.”¹⁰⁴ (Resim 26)



Resim 26: Do- Ho Suh, *Halka ait Figürler*, (Public Figures), 2001 (ayrıntı)

Resim 26: Do- Ho Suh, *Halka ait Figürler*, (Public Figures), 2001

¹⁰⁴ Ahu Antmen, “**Yerleştirme: Heykelin Dönüşümü mü?**”, Sanat Dünyamız Dergisi, İstanbul, Sayı 82, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2002, s.201–213.

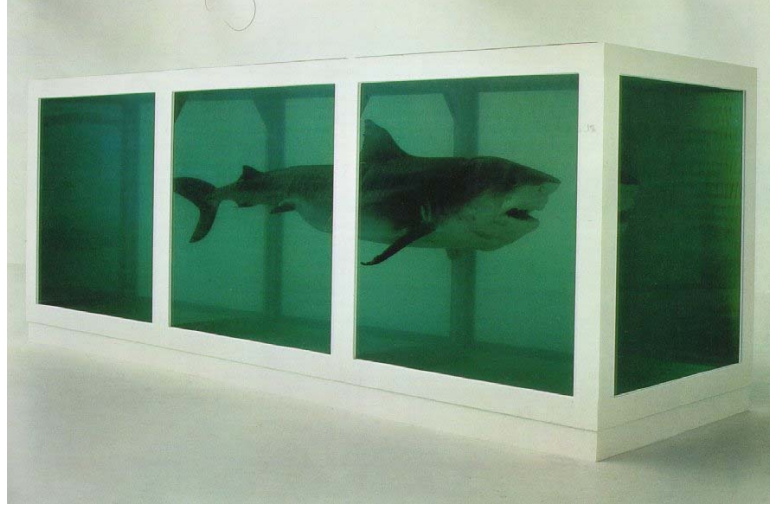
52.Venedik Bienalinde, Paolo Canevari Bouncing Skull (Kurukafa sektirme), (2007) isimli videosu da; Sırp ordusunun, Belgrat'ın merkezinde yer alan eski karargahının NATO tarafından 1999 yılında bombalanmasına ilişkin metaforik bir anlatımdır. Sanatçı savaşın içinden seçtiği kafatası imgesini, yaşamın içinde eril bir söylem taşıyan futbol oyunu ile ilişkilendirerek, gerçekten de bombalanmış bir alanda kafatasını –top-muş-gibi sektiren genci, savaşın bir skor tablosu haline gelen dünyamızın yeni oyuncusu yapmıştır. Topa dönüşen kafatası çok derinden gelen bir sezgiyle oldukça sığılaşan savaş dünyasını anlatmaktadır. (Resim 27)



Resim 27: Paolo Canevari, *Kurukafa Sektirme*, (Bouncing Skull), 2007

Young British Artist olarak anılan grubun en önemli sanatçısı İngiliz Damien Hirst; *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fiziki İmkansızlığı) (Resim 28) isimli çalışmasında; sık sık kullandığı ölüm temasını; bu kez büyük bir su tankının içinde Formaldehitte (*anatomik kadvraların saklanması için kullanılan sıvı*) ile korunan ölü bir köpekbalığı kullanarak gerçekleştirmiştir. Sanatçı, bu çalışmasıyla galeriler ve sergi alanlarının, bugünün

değiştirilemez ölümsüzlük anlayışı için panayır ve gösteri alanına dönüşüp dönüşmediğini sorgulamaktadır.¹⁰⁵



Resim 28: Damien Hirst, *Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fiziki İmkansızlığı*, (The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living), 1991

Hirst; bu anıtsal ve vahşi görünümlü çalışmasında köpekbalığı metaforu ile güncel sanatın hızla tüketilen kısa ömürlü sürecine gönderme yaparak; sanatın, tüketim toplumunda köpekbalığı vahşiliği içinde hızlıca tüketimini sorgulamıştır. Ayrıca “*Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fiziki İmkansızlığı*” başlığından da anlaşıldığı gibi, sanatçı bu korkunç ölü hayvanı korunaklı bir tank içine alarak, ölümle canlı insanı yüz yüze getirerek kendi ölümlülüğünü de hatırlatmaktadır.

Sanatçı nesnelere kurduğu düşünsel birliktelik ve duygusal bağ ile sıradan yaşam tecrübelerini güçlü birer anlatım aracı haline getirebilir. Bu noktada sanatçı Nalân Danâbaş’ın “Dialog” (2007) isimli çalışması (**Resim 29**) yeryüzünün insanla buluştuğu andan günümüze izlenen yolda, sürekli tekrar edilen dünyaya geliş, varoluş sürecinin bağ dediğimiz gerçeklikle taşıdığı anlamları sorgulamaktadır.

¹⁰⁵ Klaus Honnef, a.g.y., s.572.

Bu derin ve sarsıcı bir sorgudur. Sanatçı göbek bağı denilen fiziksel bir bağın kendisini metafor olarak kullanarak, “ bağ ” dediğimiz anne ve çocuk arasındaki ilişkiyi anlamlandırmaya çalışmıştır. Sanatçı kurulan bu bağın sessiz ve sürekli tekrarlanan bir dialog olduğunu, bağın taşıyan ve taşınan arasında ilk andan başlayarak bir dil kurduğunu anlatmaktadır. Çocuğun, bu bağ aracılığıyla annenin bedeniyle kurduğu ilişki, varoluş ve dünyaya geliş sürecinde yaşananlar onu taşıyan, saklayan ve koruyan bedende ve ruhta derin izler bırakmaktadır. Bu izler kalıcıdır. Acı, her yara izinde olduğu gibi bu izlerde de kendini ele verir. Ama bu; o bedene tutunmaya çalışan, o bedenden çıkan bir varlığın izidir ve yeri kaybolmasa da acısı kurulan bağın içinde kaybolup gidecektir.

Dialog’da gördüğümüz izler ve porselen bağlar birbirine tutunan bir ilişkinin metaforlarıdır.



Resim 29: Nalân Danâbaş, *Dialog*, 2007



Resim 29: Nalân Danâbaş, *Dialog*, 2007
(ayrıntı)

Yaratma sürecinde hazır nesnenin Marcel Duchamp' dan bu yana kullanılma hızına bakıldığında, seçilen her nesne sanatçının dilinde malzeme olmaktan çıkıp bir alete dönüşüyor. Seçilen şey belirlenen kurguda; dönüşerek, yer değiştirerek, çoğalarak yeniden üretiliyor.

Turner ödüllü heykeltıraş Rachel Whiteread 2006 yılında Londra'da Tate Modern'in görkemli salonu Turbine Hall'da 14 bin plastik kutudan oluşan devasa kutu yığınının oluşan 'Embankment' (**Resim 30**) isimli yerleştirmesinde; kullandığı -hazır nesne- plastik saklama kaplarını metafor olarak seçmişti. Arasında dolaşılabilen dev plastik kutular bu kez sanatın malzemesiydi ve sanatçı ile müzenin anlaşma tarihi bittiğinde, kutular sanat eseri olmaktan çıkıp çok amaçlı ucuz birer saklama formu olarak yaşamdaki gerçek nesnelliklerine döneceklerdi. Sanatçı bir gazetecinin “ *Neden bunu yapacaksınız?* ” sorusu üzerine “ *Dünyada çok fazla sanat var* ” cevabıyla, katlanan ve tekrar tekrar kullanabilen saklama kapları ile hızla tüketilen günümüz sanatı arasında bir ilişki kurmuş, sanatta tüketim nesnesini saklayan bir form kullanarak bu türden -çok sanatın- tekrar tekrar kullanılmasına katlanan kaplarla yanıt vermiştir.



Resim 30: Rachel Whiteread, *Embankment*, 2006

Güçlü metaforik çağırışlar yapan nesnelere kullanmak günümüz sanatının alışkanlıkları arasında ilk sırasında yer almaktadır.

Geçtiğimiz yılın mart ayında İstanbul'da gerçekleştirilen KOMŞULARLA KONUŞMALAR\NEIGHBOURS IN DIALOGUE adlı sergide yer alan Filistin'li (Galile) Wafaa Yasin' in "Middle Eat" (**Resim 31**) isimli yerleştirmesi, hem ismiyle hem de seçilen nesne ile güçlü bir metafor örneğidir. Güney Kafkasya, Ortadoğu ve Doğu Akdeniz'den komşuların davetli olduğu sergide çağdaş sanatın ifade biçimleri kullanan sanatçılar, oluşturdukları dil ile dünya üzerindeki olumsuz ve yıkıcı başka konuşmalara rağmen bir arada bulunarak, farklı seslerle aynı dilli konuştular.

Bu sergide Wafaa'nın, çalışması naif bir iş gibi gözükse de oldukça siyasal bir iştir. Filistin'deki temel gereksinimleri sağlamak ve günlük yaşamı ayakta tutmaktan öteye geçemeyen yaşam şartlarından yola çıkarak; kırsal kesimden seçtiği demirden yalak etrafına yerleştirdiği saman kaplı taburelerle bir "ziyafet sofrası" hazırlayan sanatçı; kırsala ve hayvanlara ait olan nesnelere batının Filistin'i gördüğü şekle de işaret etmiştir. Batı, Filistin'i şehirleşmemiş bir kültür, kırsal bir yığın gibi görmektedir. Sanatçı kurduğu bu sofranın ismini koyarken tavrını daha da sertleştirmektedir. "Middle Eat" başlığıyla, hem Ortadoğu insanları, kendi kendilerini yemekte, hem de bütün dünya, Ortadoğu'yu yemektedir.¹⁰⁶

¹⁰⁶ Nazlı Pektaş, "Beral Marda İle KOMŞULARLA KONUŞMALAR\NEIGHBOURS IN DIALOGUE Üzerine ", **rh+sanart**, Nisan, İstanbul, 2007, s.50.



Resim 31:Wafaa Yasin *Middle Eat*, 2007

Şeyma Bobaroğlu'nun Bosnalı çocuk "*Alaaddin*" (**Resim 32**) isimli çalışması 2000 yılında Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde gerçekleştirilen Riskli Gölgeler sergisinde yer almıştı. Ayağı koltuk değnekli çocuk "*Alaaddin*", dönemin savaşının bir sonucuydu. Sanatçı, Bosna-Hersek savaşı boyunca medyada tekrar tekrar gösterilen gerçek Alaaddin'in, nesneye dönüşen gerçekliğini birebir tekrar ederek, alçı gibi ucuz ve kolay üretim malzeme kullanarak, seyirlik nesneye dönüşen, "izleyenlerin" duyarsızlaşmasına sebep olan bu figürü aynı yöntemle çoğaltarak, yaratılan duyarsızlığa tepki göstermiştir.

Reisoğlu, dünyanın izlediği bir savaşın, sebebi ya da suçlusu olmayan fakat bir piyona dönüşen tek bacaklı Alaadin'ler ve onların kendilerinden de büyük gölgeleriyle, savaşın gölgelediği bedenleri ve yaşamları, büyüyen sakat gölgeler eşliğinde izleyiciye sunmuştu. Sanatçı; sakat bir çocuk ve onun kendinden de büyük gölgesini metafor olarak kullanarak, kuralları çok sert olan bu stratejik oyunda yer almak zorunda bırakılan çocukların gerçekliğini gözler önüne sermiştir. Savaşın kurallarından habersiz Bosnalı Alaaddin çoğaltarak, eksik bir çocuk bedenine dönüşmüştür.



Resim 32:Şeyma Bobaroğlu, *Bosnalı çocuk “Alaaddin”*, 2000

20. yüzyılın başında, metafizik resmin ustası Chirico nesnelere dünyasında yaptığı yolculukta seçtikleriyle teatral bir dünya kurarken, son derece güçlü metaforlar da yaratmıştır. Sanatçı; *“1911- 1918 yıllarında ürettiği yapıtlarla düş içeriğini yansıtmaya arayışına katılır. Bireysel dünyasını değiştiren Chirico, metafizik iç-dünya betimlemelerine yönelecektir, İtalyan eleştirmen Sofici, Chirico'nun resimlerini düşlerin dili olarak tanımlamasının nedenidir bu özellik. Apolliner de Soffi-ci'nin görüşüne katılmaktadır. Chirico'nun resimlen gerçeküstü akımın geleceği ile ilgili önsezileri yansıtır. Onun yapıtlarında, kentler, geniş alanlar oluşturan boşluklar, yontular, terzi makineleri, trenler; ılık, çarpık bir akşam ışığı ile aydınlatılarak gerilim yüklü bir beklentiye itilir. Nesnelere anıtaştıran ışık seli uzayan dev gölgeler, Chirico'nun kuşkularıyla beslenirler. Büyük boşluklar oluşturan geniş alanlarda karanlık mekânlara açılan kemerli yapılar, yapıların önlerinde parlak gövdeli antik yontularla boy ölçüşen muzların yarattığı garip bir cansız doğa ilişkisi zaman ötesini çağırır. Bu aşamada hızla giden tren bir anda durmuş görünen yaşama alışkanlık kazandırır. "Tedirgin Eden Düşünce" adlı yapıtında da boşlukla ezici bir nesne kalabalığının gerilimli sessizliği, şaşırtıcı bir perspektifle izleyicileri sarsar. Chirico'nun sanatında açık seçikle ürkütücü, tehlikeli boşlukların çağırıldığı*

bilinmeyen olaylar dürtüsü, uykuyla uyanıklık arasında görülen ve huzuru kaçırın düşleri anımsatır.”¹⁰⁷

Suzi Gablik Magritte isimli kitabında Chirico'dan etkilenen Sürrealistler için şöyle yazmıştır: “Chirico'dan etkilenen Ernst, Magritte ve Tanguy gibi ressamlar onun, görünüşler dünyasını kendisinden önce hiç yapılmadığı biçimde şiirsel gizemle donatma biçimiyle büyülenmişlerdir. Sanatçının resimlerinde nesnelere gerçek hayatta olduğundan daha geniş bir anlama sahiptirler. Bu resimlerde, izolasyon yoluyla işlevsel rollerinden alınıp umulmadık yerlere yerleştirilen sıradan, bildik nesnelere gizemli ve tuhaf olmaktadır. Örneğin *Aşk Şarkısı*'nda (Resim 33) (1913–14) alçıdan bir Belvedere Apollonu başı. Kauçuk bir cerrah eldiveni ve yeşil bir topun mimari bir mekan içinde bir araya gelmesi derin bir mantıkdışı olaylar duygusu verir. Bu şekilde Chirico'nun resimlerinde yer alan sıradan nesnelere halüsinasyon yaratan bir izlenime yol açmaktadır.”¹⁰⁸ Sanatçı, adeta bir tiyatro dekoru yarattığı resimlerinde gerçek nesnelere alışılmadık boyut ve mekanlarda kullanarak, gerçek nesnelere gerçek dışı olanı sorgulamaktadır.



Resim 33: Chirico, *Aşk Şarkısı*, 1914

¹⁰⁷ Kıymet Giray, “Yirminci Yüzyılda Gerçekleşen Bir Akım: Gerçeküstü” **Türkiyemiz Dergisi**, sayı:67, İstanbul, s.6.

¹⁰⁸ Aktaran: Emel Abora, **Sürrealizm Akımında Nesnenin Değerlendirilişi**, İstanbul, Basılmamış Tez, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayını, 1996, s.82.

Gösterenle gösterilen ilişkisi üzerinden okunan metafor kavramı ile ilgili en çarpıcı örneklerden biri de sürrealistler içinde yer alan Magritte'dir. "Resimleri, tanınabilir sahneleri ve nesnelere betimleyen René Magritte, doğacı Sürrealist bir ressamdı. Magritte'in resimlerindeki fantezi öğesi, Dali'den sonra, bize çok daha sınırlı ve ölçülü görünür. Magritte, sanatın geleneksel özünü, sanatın bir iletişim aracı olduğu gerçeğini yakalamıştı. Onun benimsediği bu anlayışa göre, herhangi bir görüntü, betimlediği nesneyle özdeş olarak karşımıza çıkar. Sürrealistler arasında, Duchamp'ı bir yana bırakırsak, en filozof ressam odur diyebiliriz. Görüntülerini -çoğu zaman domuz yağı kullanarak yaptığı izlenimini veren cepheden çizilmiş kompozisyonları- çok basit bir üslupla sunuşu, resimlerindeki aykırılığı gizler gibidir. **Sözcüklerin Kullanılışı** (1929) (Resim 34) bunun iyi bir örneğidir. Bu yapıt, Magritte'in betimlemelerle sözcükleri yan yana getirdiği resimlerinden biridir. Burada bir tabela ressamının yapabileceği bir piponun altına 'Bu bir pipo değildir.' sözcüklerinin eklendiğini görürüz. Beklentimize göre, bu sözcükler karşısında ya şaşırırız, ya da onları hemen kabul ederiz. Bu elbette içine tüütün konup yakılacak bir pipo değil tuval üzerine sürülmüş boyadır. Ama görüntülere baktığımız zaman, böyle sağduyuya dayanan tepkiyi bir yana bırakırız. Görüntüler bizde birtakım duygular uyandırdığına göre, gösterilenle gösteren arasında gerçekçi bir ayırım yapmamız anlamsızdır. Bir anlamda resimde gördüğümüz pipo, cebimizdeki pipodan daha gerçektir. Çünkü gördüğümüz şu ya da bu sapı olan, içi kirli ya da ağızlık yerinden bir parça kopmuş belli bir pipo değil, genel bir pipodur. 'Pipo' dediğimiz nesnenin varlığını, kafamızdaki pipo kavramı belirler. Kuşkusuz 'pipo' sözcüğü bir İngiliz ya da Fransız için yeterli olabilir. Ama bir İtalyan, bir Kızılderili ya da Çinli için bunun aynı anlamı taşıması gerekmez. Resmi gören bazı kimseler pipoyu hemen tanıyacaklardır; ama sözcükleri çözemeyeceklerdir. O zaman bu ileti ne anlama gelecektir? Bazıları da hiç pipo görmemiş olabilirler; ama Fransızca'yı da biliyorlardır. Bu durum onların dünya konusunda bildiklerini nasıl etkileyecektir? **Magritte Düşlerin Anahtarı** (1930) (Resim 35) adlı resminde, dört ayrı nesneyi betimleyip, bunların altlarına isimler yazmıştır: bir çantanın altında 'gökyüzü', çakının altında 'kuş', yaprağın altında 'masa', süngerin altında ise 'sünger' sözcüklerini okuruz. Bu sonuncusu bizi öbürlerinden daha çok şaşırtır ve adlarla başlıklar konusunda

düşünmeye yöneltir. Çıplak bir kadın resmine 'Çıplak' başlığı konabilir. Ama neden? Magritte'in bu dört parçalı tabloya verdiği ad, bizdeki şaşkınlığın, düşlerin ve merakın bir nesneyi adlandırmaktan ve adlara duyduğumuz güvenden kaynaklandığını gösteriyor. Belki de o saplı deri eşyanın adı, gerçekten 'gökyüzü' olmalı. Sözcükler kesinlikten uzak, güvenilmez şeylerdir; ama biz gene de görüntülerden çok güvenimiz sözcüklere. Bu arada görüntülerin de görsel gerçeklere yaklaşabileceğini kabul ederiz.”¹⁰⁹ Sanatçı nesnelere ve onlara atfedilen isimler aracılığıyla düşüncelerin imgesini sunmaktadır.



Resim 34: Magritte, *Sözcüklerin Kullanılışı*, 1929

¹⁰⁹ Norbert Lynton, a.g.y. , s. 180–181.



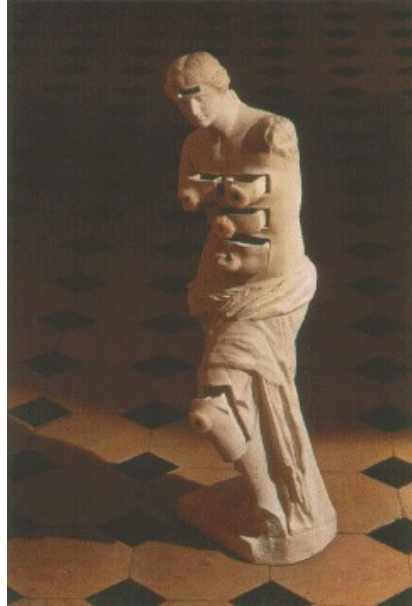
Resim 35: Magritte, *Düşlerin Anahtarı*, 1930

Plastik sanatlarda nesnelere, onları yapan elin düşünce gücüne, inançlarına, kültür birikimine, ait olduğu coğrafyaya, tanrılarına, törenlerine, geleneklerine, savaşlarına, rüyalarına ait anlamlarla yüklüdürler. Bu anlam yüklü evrende gerçeküstücüler arasında Freudien bir yaklaşımla resim yapan Salvador Dali, bilinçaltı nesnelere derin bir anlatım aracı haline getirmiştir. Tek tek nesnelere saymak, Dali'nin resimleri için sayfalar sürebilecek bir zenginliği kapsamaktadır. Dali tüm resimlerinde bilinçaltını adeta uçurmuştur. O gözkapaklarının ardında kalanları eksiksiz bir biçimde gözlerimizin önüne sermiş ve bilinçaltımızı sorgulatmıştır. “*Dolaplar ve çekmeceler de Dali'nin ilgisini çekiyordu; o dönem yapıtlarında bunlara sık sık rastlıyoruz: Sözgelimi, Antropomorfik Dolap (Resim 36) (1936), Çekmeceli Milo Venüsü (Resim 37) (1936). Dali'nin bu yapıtlarındaki çekmeceler, Sigmund Freud'dan esinlenmişti. Viyanalı profesörün psikanaliz kuramlarını görsel bir dille anlatmak için çekmece imgelerini kullanıyordu. Oysa çekmeceler, tanımadığımız bir mutfaktan gelen mide bulandırıcı kokular da*

salabiliyorlardı, açıldıkça... O tuhaf mutfak, savaştı. Gizli Yaşamı'nda şöyle yazıyordu Dali: "Kutsal İspanya'nın her yanından bir tütsü kokusu yükseldi; rahip cüppesi, yanmış keşiş yağı ve inanan kutsanmış bedenlerin kokusu... şehvet ve galeyan ile kutsanmış, hem kendi aralarında hem de ölümlü zina eden güruhun bedenlerinden fışkıran her tür salgıyla sırlıklam saç kokusuna karıştı."¹¹⁰



Resim 36: Dali, *Antropomorfik Dolap*, 1936



Resim 37: Dali, *Çekmeceli Milo Venüsü*, 1936

¹¹⁰ Gilles Néret, **DALİ**, Türkçesi: Ahu Antmen Taschen ve Remzi Kitabevi ortak yayını, 2005, s. 45.

Tarih öncesinden itibaren insan; çizdiği, boyadığı, şekillendirdiği her nesnede düşünce gücünü, duygularını, inançlarını, korkularını anlatmaya çalıştı. Yaptıklarına anlamlar yüklemeyi hep sevdi.

Sanatta Metafor başlığı altında, nesnelere dünyasında yapılan yolculukta, sanatçıların göstermek istediklerini, gösteren nesnelere üzerinden, metafor kavramı ile okumak ve bu konuda sanat tarihi için nesnelere seçmek; düşüncenin üç boyuta transferi olan metafor kavramına plastik sanatlar alanında geniş bir alan açmıştır. Örnekler, başlığı **Metaforik Kap** olan araştırmanın bu bölümü için sınırlı tutulmuştur. Asıl konu örneklerine ileride değinilecektir. Burada amaç metafor kavramını, plastik sanatların diğer alanlarından da örneklerle güçlendirmektir.

4- BOŞLUK

4.1- Boşluk Kavramı

Felsefe sözlüğü boşluğu şöyle tanımlar: “İçinde hiçbir özdeğin bulunmadığı uzayı, doluluk karşıtı olan uzay dile getirir. Antik çağ Yunan düşüncesinde atomcuların, özellikle Epikouros’culuğun varsaydığı boşluk, hareketin gerçekleşmesi için zorunlu görülüyordu. Boşluk olmasa özdeksel öğeler kımıldayacak yer bulamazlar ve hareket edemezlerdi. Bu anlayışa göre iki özdek aynı zamanda aynı yeri kaplayamazlar. Descartes felsefesi bu anlamdaki boşluğa karşıdır.”¹¹¹

Fransız düşünür Descartes’e göre ise boş mekan yoktur: “Çünkü mekan ve madde aynı şeydirler, mekan maddenin yer kaplamasıdır. Bunun içindir ki boş mekan olamaz, çünkü bu bir madde olmada mekan olması demektir ki mümkün değildir. Mekan baştan aşağıya madde ile doludur. Descartes bu durum da devinimin nasıl gerçekleştirilebileceğini de şöyle açıklamaktadır: Mekan maddesi sıvıdır. Ve sürekli olarak akmaktadır. Katı cisimler, kendiliklerinden devinemezler, bu sıvının akışıyla yer değiştirirler, Daha açık bir deyişle, katı doluluk sıvı doluluğun içine yerleştirilmiştir ve devinim katı doluluğun sıvı dolulukta yüzmesinden ibarettir.”¹¹²

Yukarıda Descartes’in atomcuların görüşüne karşı olduğunu belirtmiştik. Bu görüş paralelinde; “(...) evrenin her yeri doludur, evren **plenum**’dur.(latince dolu, kalabalık, sıkışık) Yine de cisimler arasında gözlenen farkların onları oluşturan küçük parçaların boyut, biçim ve devinimlerine bağlı olduğunu düşünür. Bölünemez cisimcikler, atomlar olamaz; çünkü uzam doğası gereği sonsuza dek bölünebilir. Evrende devinimin ana biçimi çemberseldir.”¹¹³

¹¹¹ Orhan Hançerlioğlu, **Felsefe Ansiklopedisi Kavramlar-Akımlar**, İstanbul, Remzi Kitabevi, cilt 1, 1993, s.192.

¹¹² Orhan Hançerlioğlu ,a.g.y. ,s.340.

¹¹³ Serkan Uzun, Ümit Hüsrev Yolsal, a.g.y. , s.360.

İlkçağ Yunan felsefesi kaynaklı “atomculuk” ise: “*maddenin atom adı verilen bölünmez parçacıklardan oluştuğunu evrenin de gözle görülemeyen bu “ temel parçacıklar” dan meydana geldiğini savunan ve doğadaki değişkenlik ve çeşitliliğin açıklanmasını bu atomların devinimine dayandıran felsefe öğretisi*” dir.¹¹⁴ Bu felsefenin düşünürleri Leukippos ve Demokritos’a göre atomlar; belli bir biçimi olan boşlukta devinen parçacıklardır. Atomlar harflerin kelimeleri oluşturması gibi varlığı meydana getirirler. Lego denilen oyuncaklar atomun kavranmasında örnek olarak kullanılabilirler. Demokritos ve Leukippos felsefelerini üç konu üzerine dayandırmışlardır. Bunlardan ikisi Elea felsefesinden, diğeri ise Pisagorcu felsefeden gelmektedir.

- 1) Boşluğun varlığı
- 2) Varlığın çokluğu
- 3) Uzlaşım kuvveti

Bu sisteme göre, doluluk kadar da boşluk, varlık kadar da yokluk, vardır. ‘Mademki deney bize eşyanın doğduğunu, bozulduğunu, değişip hareket ettiğini gösteriyor, öyle ise eşyanın derinliğinde çokluk ve hareketin var olduğuna inanmak lazımdır.’ Buradan yola çıkarak hareket varsa boşluk da vardır denilebilir. Leukippos boşluğu 3 deneyle ispatlar:

- 1) İçi külle doldurulmuş bir vazoya, ihtiva ettiği boşluklara eşit miktarda su sığdırılabilir.
- 2) Bazı cisimler, basınca elverişlidir.
- 3) Canlı varlıkların bedenine sürekli besinler girmektedir.

Demokritos’un bilgi teorisi ile ilgili düşüncelerine ulaştığımızda da boşlukla ilgili düşüncelerine rastlarız: “*Demokritos’un bilgi teorisine göre insan bilgisi iki bölümlüdür. Birinci bölüm karanlık bölümdür. Karanlık bölümü görme, duyma, tatma, koklama gibi duyu bilgileri oluşturur. Bu bilgiler görecelidir. İkinci olan aydınlık bölümü ise akıl ve sezgi yoluyla elde edilen bilgiler oluşturur. Bu tür bilgilerin doğruluğu göreceli değildir. Düşünür bilginin karanlık tarafının, küçüğü göremediği, işitemediği, koklayamadığı, dokunma ile algılayamadığı zaman tersine olarak daha*

¹¹⁴ Serkan Uzun, Ümit Hüsrev Yolsal, a.g.y. , s.128.

inceye yöneleceğini söyler. Bu yönüyle atom Platon'un idealarına benzer ve tek gerçek bilgi olarak nitelendirilir. Çünkü Demokritos'a göre aslında renk, tatlı, acı yoktur sadece atomlar ve boşluk vardır. Bunlar yanılısamalardır. Buna rağmen düşünür, duyuların önemini şu sözüyle anlatır: "Zavallı akıl, kanıtlarını bizden alarak bizleri yere vurmak mı istiyorsun? Yere vurmak senin için yere yıkılma olacak." Buradan şu sonuç çıkar, akıl ne kadar üstün olursa olsun duyulara muhtaçtır. Demokritos akıl yürütmeyi duyumun üstüne koymasını şöyle açıklar. Cisimlerin yaydığı idoller duyu organlarına ulaşıncaya kadar o kadar bozulurlar ki biz onların ancak değişken hayallerini görebiliriz. Evrenin iki ebedi ilkesi atom ve boşluk ancak akıl ile kavranabilir. Bütün bunlara rağmen doğru bilgi konusunda ne kadar şüpheci olduğunu Demokritos'un şu sözlerinden anlıyoruz: 'Hiçbir doğru şey yoktur, veya eğer doğru varsa onu biz bilmiyoruz.' – 'Ne üzerine olursa olsun doğruyu tanımak bizim için imkansızdır. Doğru bir uçurumun derinliğindedir.' – 'Bazı şeyleri bilip bilmediğimiz de veya en tam bir bilgisizlik içinde yaşayıp yaşamadığımızı da bilemeyiz. Hatta bazı şeyler var mı, yoksa hiçbir şey yok mu olduğunu da bilemeyiz.'"¹¹⁵

Boşluğun anlamı doluluğun varlığıyla ilişkilidir. Bu iki kavram karşıtlık ilişkisi içinde birbirlerini görünür kılarlar.

İslam Felsefenin kurucusu kabul edilen Farabi ise boşlukla ilgili düşüncelerini, orijinal ismi "*Ebû Nasri'l-Fârâbî'nin Halâ Üzerine Makalesi*" olan "Boşluk Üzerine" adıyla tanınan makalesinde dile getirmiştir.

Farabi'nin bu yapıtı incelendiğinde, diğer Aristotelesçiler gibi, boşluğu kabul etmediği anlaşılmaktadır. "*Farabi'ye göre, eğer bir tas, içi su dolu olan bir kaba, ağzı aşağıya gelecek biçimde batırılacak olursa, tasın içine hiç su girmediği görülür. Çünkü hava bir cisimdir ve kabın tamamını doldurur ve suyun içeri girmesini engeller. Buna karşılık Farabi eğer, bir şişe ağzından bir miktar hava emildikten sonra suya batırılacak olursa,*

¹¹⁵ "Atomcu Felsefe", www.fdk.yildiz.edu.tr/Yazilar/AtomcuFelsefe. (24 Nisan 2007)

suyun şişenin içinde yükseldiği görülür. Öyleyse doğada boşluk yoktur. Ancak, Farabi'ye göre suyun şişe içerisinde yukarıya doğru yükselmesini Aristoteles fiziği ile açıklamak olanaklı değildir. Çünkü Aristoteles suyun hareketinin doğal olarak aşağıya doğru olması gerektiğini söylemiştir. Boşluk da olanaksız olduğuna göre, bu olgu nasıl açıklanacaktır? Bu durumda Aristoteles fiziğinin yetersizliğine dikkat çeken Farabi, hem boşluğun varlığını kabul etmeyen hem de bu olguyu açıklayabilen yeni bir varsayım oluşturmaya çalışmıştır. Bunun için iki ilke kabul eder:

1. Hava esnektir ve bulunduğu mekânın tamamını doldurur; yani bir kapta bulunan havanın yarısını tahliye edersek, geriye kalan hava yine kabın her tarafını dolduracaktır. Bunun için kapta hiç bir zaman boşluk oluşmaz.

2. Hava ve su arasında bir komşuluk ilişkisi vardır ve nerede hava biterse orada su başlar.

Farabi, işte bu iki ilkenin ışığı altında, suyun şişenin içinde yükselmesinin, boşluğu doldurmak istemesi nedeniyle değil, kap içindeki havanın doğal hacmine dönmesi sırasında, hava ile su arasındaki komşuluk ilişkisi yüzünden, suyu da beraberinde götürmesi nedeniyle oluştuğunu bildirmektedir.”¹¹⁶Yapmış olduğu bu açıklama ile Farabi, Aristoteles fiziğini eleştirerek düzeltmeye çalışmıştır. Farabi'nin açıklamaları, sonradan Batı'da Roger Bacon (yaklaşık 1220–1292) tarafından doğadaki bütün nesnelere birbirinin devamıdır ve doğa boşluktan sakınır biçimine dönüştürülerek genelleştirilecektir.

Çin felsefesinde Taocuğun önemli iki ismi Lao-tzu ve Chuang-tzu'nun metinlerinde, Boşluk kavramının statüsü üzerine herhangi bir karışıklığa meydan verecek yorumlardan kaçınıldığına tanık olmaktadır. Bu yorumlardan bir kısmı şöyledir: “Lao-tzu (xiv. Bölüm) Görmeksizin baktığımızda, onu görünmez olarak isimlendiririz; işitmeden dinlediğimizde ise, kulakla duyulmaz o; işte birliği oluşturan ve birbiriyle harmanlanmış olarak karşımıza çıkan üç şey. Üst tarafı aydınlık, altı ise gölgeli değildir. Nesne olmayan şey tanımlanamaz; belli- belirsiz dönüşene kadar kıvrımlı bir

¹¹⁶ Aktaran, Bilim İnsanlarının Biyografisi, Farabi, http://www.teknolojitasarim.info/tt_club/club_biyografi_farabi.htm, (19 Nisan 2007)

yol izler. Bundan kaynaklanan şey, biçim ve suret olarak nitelendirilemez. Suret olmayan bir surettir bu.”¹¹⁷ “Chuang-tzu (“Gökyüzü- Toprak” Bölümü) Başlangıçta hiçlik vardı; Hiçlik’in hiçbir adı yoktur. Hiçlik tekten doğdu. Tek hiçbir biçim özelliği taşımaz.”¹¹⁸

Taocu varlıkbilim, madde dünyasının alanları içerisinde Boşluk kavramının oynadığı rolün altını çizer: *“Boşluk bütünlüğe ulaşmayı amaçlar. “Dolu” olan bütün nesneleredeki gerçek bütünlüğe ulaşmayı olanaklı kılan odur gerçekten de. Lao- tzu şöyle diyebilirdi. “ Temel bütünlük, görünürdeki boşluktur. Tükenmez olandır yani...”¹¹⁹ “Chuang-tzu (“Gökyüzü ve Toprak” Bölümü) Ruh yüceliğidir Boşluk. Kendiliğinden öten kuş gibidir o. Evrenle özdeşleşir.”¹²⁰*

Boşluğun olamadığına dair kör inanç Aristo’dan devralınmıştı. Aristo’ya göre doğada boşluk olamazdı ve doğa boşluktan nefret ederdi. Ona göre böyle olmasaydı su tulumbası çalışmazdı. Kola basıldığında kalkan pistonun yaratmak üzere olduğu boşluğa su yürümezdi. Ortaçağdan kalma bu inanç çoktan yıkıldı.¹²¹ Günümüz fizikçileri ise boşluğu Kuantum Fiziği ile açıklarlar. Heinz R. Pagels mikrokozmosun gizemini anlattığı Kozmik Kod adlı kitabında; boşluğu kuantum mekaniği ile şöyle açıklar: *“Atom-altı parçacıklar, Newton’un klasik fiziğinin verdiği tenis toplarının hareket yasalarına uymazlar. Onlar kuantum teorisinin verdiği tekinsiz hareket yasalarına uyarlar ve Richard Feynman’ın söylediği gibi hepsi aynı şekilde çılgındır.*

Temel gerçeklik özel görecelik ve kuantum mekaniği kurallarına tabi bir alanlar kümesidir, başka her şey bu alanların kuantum dinamiğinin bir sonucu olarak çıkarılır. (...) Kuanta ((maddenin en küçük parçası - zerre) olarak bilinen atom-altı partiküller) alanının dönüşümü ve organizasyonu dışında maddi gerçeklik yoktur – olan

¹¹⁷ François Cheng, **Boşluk ve Doluluk**, Türkçesi: Kaya Özsezgin, Ankara, İmge Kitabevi,2006,s.59.

¹¹⁸ François Cheng, a.g.y. ,s.58.

¹¹⁹ François Cheng, a.g.y. ,s.60.

¹²⁰ François Cheng, a.g.y. ,s.63.

¹²¹ Çağlar Tuncay, Fiziğin F’si, İstanbul, Arkadaş Yayınevi, 2007, s.49 -56.

hepsi budur. (...) Madde fikri alan kavramında kaybolmakla kalmamış, alan kuantayı bulma olasılığını belirlemiştir. Her kuantum etkileşimi oluşunda tanrı zar atmaktadır.

Uzayın boş görünmesinin tek nedeni, tüm kuantanın bu büyük yaratılış ve yok edilişinin çok kısa süreler ve uzaklıklarda yer almasından ileri gelmektedir. Büyük uzaklıklarda boşluk sakin ve düzgün – bir jet uçağıyla yeterince yüksekte üzerinden uçarsak, oldukça düzgün görünen bir okyanus gibi – görünür. Fakat okyanusun yüzeyinde, küçük bir bot içinde, ona yakın olunca, deniz yüksek ve büyük dalgalarla dalgalanır durumda olabilir. Benzer şekilde, yakından bakarsak, boşluk da, kuantanın yaratılışı ve yok edilişiyile dalgalanır. Atomlar düzeyinde bakarken bile, kuantanın bu boşluk dalgalanmaları son derece küçük, fakat gözlemlenir durumdadır. Atomik enerji düzeylerinin ölçümü temelinde, fizikçiler boşluk dalgalanmalarının gerçekten mevcut olduğunu ve eğer daha da küçük uzaklıklara bakabilselerdi, boşluğun tüm kuantanın çalkalanan bir denizi gibi görüneceğini bilirler. Yeni fizikçilerin görüşünde “doğa boşluğu hor görür” yerine “boşluk fiziğin tamamıdır” diyor. Varolmuş olan veya varolabilecek olan her şey halihazırda potansiyel olarak orada, uzayın hiçbir şeyliğindedir. Fizikçiler bu dikkate değer boşluk görüşüne Heisenberg’in belirsizlik ilkesi ve anti-parçacıkların varlığını daha derin anlayarak geldiler. Belirsizlik ilişkisi, enerjinin sakınımı yasasının kuantanın hiçbir şeyden yaratılamayacağı anlamına geldiği tezinde bir kaçamak yaratmıştır. Kısa zaman aralıkları için hiçbir şeyden yaratılabilirler. Enerji hesabındaki hatalar boşluk denizindeki dalgalar gibidir. Bazı yerlerde dalgalar daha yüksektir, bazı yerlerde daha alçaktır, fakat ortalamaları yüksekte gördüğümüz şey – düzgün bir deniz – olur. Enerji hesapçımızın yaptığı rasgele hatalar gerçekliğin istatistiksel doğasının ve zar atan tanrı'nın bir başka gösteresidir. Boşluk olmak ve olmamak arasında rasgele dalgalanır.

Kısa zaman aralıkları için enerji belirsiz olduğundan, ilke olarak, bir kuantum boş uzayda oluşup sonra da çabukça ortadan kaybolabilir. Gerçekliğin için giren ve sonra dışına çıkan bu tür kuantum sanal kuantum olarak adlandırılır. Ancak yeterli enerjisi olsaydı gerçek bir kuantum, gerçek bir parçacık haline gelebilirdi. Bu sanal kuantum,

enerji hesapçısının yaptığı hatalara benzer. Bunların bir sanal gerçekliği vardır, fakat sonunda silinmek zorundadır. Eğer boşluğa gerekli enerjiyi bir dış kaynaktan sağlayabilseydik, o zaman boşluk içindeki sanal parçacıklar gerçek olabilirdi. Bu durum enerji muhasebecisine, hesabında gerçek bir kredisi olduğunu ve gelir hatalarından birinin bir masraf hatası ile silinmek zorunda olmadığını söylemeye benzerdi. Bu sanal kuantadan gerçeğinin yaratılması süreci laboratuvarında gerçekten gözlemlenmiştir.

Boşluğu gözde canlandırmanın bir diğer yolu, 3 boyutlu yatağı daha önce tanımlamış olduğumuz gibi bir kuantum alanının bir benzeri olarak düşünmektir. Yatağın yayları tüm uzayı kaplıyordu ve sonsuz derecede küçüktüler ve bir yayın titreşimi bir kuantum parçacığına karşılık geliyordu. Boşluğun hiçbir yayın titreşim yapmadığı yaylar kafesi – gerçek parçacıkların yokluğu – gibi düşünebiliriz. Ancak, Heisenberg'in belirsizlik ilkesi nedeniyle, bir yayın kesin olarak hiçbir titreşimi olmadığından hiçbir zaman emin olamayız. Böylece yayların, aslında gerçek parçacıklara karşılık gelen düzeyin altında titreşim yapmalarına izin verilmektedir. Bu titreşimler sanal kuantaya – okyanustaki dalgalara – karşılık gelir. Bu titreşimlere gerçek enerji sağlayacak olsaydık, gerçek parçacıklar olma düzeyine kadar artabilirlerdi. Boşluk her olası kuantum titreşimleriyle doludur.”¹²²

Evrenin var oluşu, devamlılığı ve sonrası üzerine sonsuz düşünceler üretirken insanoğlu, boşluk kavramına ilişkin değişen coğrafyalarda kimi zaman farklılaşan kimi zaman benzeşen düşünceler üretirken, nasıl tanımlarsa tanımlasın aynı evrenin sınırları içinde aynı şeyleri anlamlandırmaya çalışmış yüzyıllar boyu.

¹²² Heinz R. Pagels, **Kozmik Kod II**, Türkçesi: Nezihe Bahar, İstanbul, Sarmal Yayınevi, 1993, s. 91

4.2- Söz ve Düşünce Eylemi ile Boşluğun Şekillendirilmesi

- Boşluk Ve Kap ilişkisi-

Gerçeküstücüler arasında karşımıza çıkan Fransız şair Paul Eluard *Ne plus partager* (1926) isimli şiirinde, “*L espace ala forme de mes regards*” “*Boşluk bakışlarımın biçimini taşıyor*” şeklinde dilimize çevrilen bir dize yazmıştır.Varlığı ya da yokluğu ne şekilde tanımlanırsa tanımlansın Eluard’ın dizesi boşluğun varlığını insanoğluna bağlar. Bakışlarımızla tanımlarız boşluğu düşüncelerimizden çıkan nesne boşluğun ismidir artık.

Varlığını, Descartes gibi reddetsek ya da Kuantum ile açıklamaya da çalışsak düşüncelerimizde doğan, bakışımızın biçimini alan boşluk, söz ve düşünce eylemine dönüşürken, ortaya çıkan form aracılığıyla bilinçaltımızın rehberine dönüşmektedir.

Boşluk, sözün ve düşüncenin eyleme dönüştüğü noktada bir kap olduğunda ise; artık bir nesne ile buluşmuştur ve formu olan, bu formun içinde yine kendini saklayan bir metafora dönüşmüştür.

Boşluğu bir forma dönüştüren kap, varlığı ve yokluğu düşünürlerce tartışılan bir kavram olarak somutlaşmış gibi görünse de; bu halini doluluktan kaynaklanan bir eylemden kazanır ve aslında sözün ve düşüncenin, yine kendisi gibi gözle görülemeyen iki şeyin eyleme dönüşmesinin göstergesi olur. Ve her yeni düşüncenin izi olarak yüzyıllardır önce kendisini taşıyan bir forma dönüşür. Gözle görünen doluluk, varlığını bildiğimiz dokunamadığımız boşluğu görünür kılmaktadır.

Kap bir buluşma noktasıdır. Düşünceler, ilkel çömlekçiden bu yana boşlukta serbestçe salınırlarken; kabın içinde ve dışında yaratıcısının eylemiyle harekete geçerek doluluk yaratırlarken, boşluğa yaklaşmaktadırlar.

Philip Rawson, “Seramik Sanatında Analoji ve Metafor” isimli makalesinde içinde bir şeyler barındırmayı çağrıştıran geleneksel kap için olmazsa olmaz iki özelliğini

vurgulamıştır. “1) boşluk diyarını içinde barındırıp, izole etmek hatta onu kutsamak 2) kabı sadece bir atıl obje olarak göstermeyerek, ona dünyada özel bir mevcudiyet atfederek, kabın tanımını yapan dışa dönük formlar sergilemek.”¹²³

Bugün bir anlatım aracı olarak şekillendirilen kap geldiği noktaya birdenbire gelmemiştir. Binlerce yıl önce saklama eylemiyle gerçekleştirilen kaplardan, adak için yapılanlara, dinsel törenlerde kullanılanlara kadar izlediği yolda hep bir aktarıcı olmuştur. Sakladığı, taşıdığı koruduğu nesnelere dışında sözü ve düşüncüyü de aktaran bir formdur kap.

İşlevi ya da sözü ne olursa olsun yüzyılların bu ortak geleneğinin en temel eylemi boşluğu sarmaktır. Kap ile oluşturulan metaforların yanı sıra boşluğun izini çıkarması sebebiyle kap zaten metaforik bir formdur. Sözü boşluğa boşluğun söze transferidir.

Kelimeler, kap ile nesnelleşirken ortak payda bir boşluk etrafında bir araya gelmek ya da bir boşluk saklamak için buluşmaktır. Bu buluşmanın izini düşünen ve yaratan insanın el izlerinde bulmaktayız.

4.3- Boşluğu Saran Metaforik Kaplar

Sanatçısı tarafında yaratılan “şey” kelimelerin biçime transferidir. Bu şey bir kap olduğunda; gerçekliğe kavuşma anından başlayarak, yaratılma amacı ne olursa olsun ortak bir eylem ile görünür hale gelmektedir asırlardır.

Kap boşluğu sarmaktadır. Boşluk yaratmaktadır. Boşlukla var olmaktadır. Yukarıdaki bölümde kabın, sözü ve düşüncüyü de taşıyan bir form olduğundan söz edilmişti. Kap, saklama eylemini gerçekleştirirken, ilkel zamanda adak sıvısı korurken; günlük kullanım için yapılmış kaplardan farklılaşmış ve yaratıcısının elinde gerçekliğe

¹²³ Philip Rawson, “Analogy and Metaphor in Ceramic Art”, **Ceramics Millennium** , Canada, The Pres of the Nova College of Art and Design, 2006, s.38

kavuşurken, inanç, korku, dilek ve bilincin derinliklerinden gelen pek çok şeyle birlikte boşluğu kutsal bir amacın sorumluluğunu taşıyarak sarmaya başlamıştır. Kap artık inancın biçime transferinde bir araçtır. Kutsaldır. Kimi zaman sandaldır, kimi zaman bir boğa veya salyangoz ve bazen bir çizme... İncin belirlediği biçim, bizi kült kaplarıyla tanıştırır. Neolitikten hemen sonra karşımıza çıkan bu kaplara ilk bölümde değinilmiştir. Metaforik kaplara referans oluşturan kült kapları ile; metaforik kapların ortak bir eylem çevresinde birleşmesi bu araştırmanın temelini oluşturmaktadır. Kullanım amacıyla yapılmayan, sadece boşluğu saklayan ama aynı zamanda sözü ve düşünceyi, aktaran metaforik kaplar; adak sıvısını aktaran ve saklayan kült kaplarıyla birlikte boşluğu sararak söz ve düşüncenin eylemini gerçekleştirmektedirler.

Kullanım amacıyla yapılmayan her kap metaforik değildir. Kap somut bir nesne taşımasa da içerdiği düşünceyi izleyicisine aktarabilmeli varlığını öncelikle taşıdığı düşünceyle ortaya koymalıdır. Kap bu noktada araçtır ve varlığıyla en baştan metaforiktir. Sözü ve düşünceyi boşluğu da içine alarak aktarmaktadır. Gözle görülmeyen bir şeyi görünür kılmak için seçilmiş, ilkel zamandan beri başvuru boşluğun izleridir.

5- METAFORİK KAPLAR

5.1-Göstergebilimsel bir yaklaşımla Metaforik Kap

Kabın yaratıcısı dün ya da bugün, düşüncesini çamurla buluştururken, bir dil oluşturmaktadır. Saussure göre: Dilin yapıları göstergeler üzerinden işler ve yapı, göstergelerin anlam kazanmasını sağlar. Gösterge, gösteren ile gösterilen arasındaki ilişki üzerine kurulur. Dil bir kâğıda benzetilebilir. Düşünce kâğıdın ön yüzü, ses arka yüzüdür.¹²⁴

Dilini, biçimlendirdiği üç boyutlu nesnesi üzerinden kuran kap yaratıcısı için, bu iki yüz de kapta iç içe geçmiştir. Düşüncesini kap ile seslendiren sanatçı, bilinçaltını biçimlendirirken kurduğu biçim içerik ilişkisinde, kabına aktardığı kendi gerçeklerini, oluşturduğu dil yardımıyla anlatır. “(...)Ya da başka bir ifadeyle, *"insan kendi varoluş gerçeğini olduğu gibi değil, ancak dilin ona sunduğu, kendi kuralları olan bir yapıdan dolaymlanarak biçimlendirilebilir, düşünülebilir ve ifade edilebilir."*¹²⁵

Lacan, dilbilimsel kuramla, bilinçdışının topolojisini (ilingebilgisi) aramak ve öznenin oluşumu tartışmalarına özgül yorumlar getirmeye çalışır: “*Lacan'a göre, bilinçdışı dil gibi yapılaşmıştır; gösterge bir ses değil, işitsel bir imgedir. Başka bir ifadeyle gösteren fiziki bir nesne değil, bilişsel bir nesnedir. Gösterilen ise dış dünyadaki bir nesne değil, "kavram"dır. Demek ki ona göre gösterenin her iki ögesi de zihinseldir. Gösterme ilişkisi, bir işitsel imgeyi (yani göstereni) bir kavrama (yani gösterilene) bağlayan ilişkidir. Gösterge dış dünyada bir şeyin anlamlı olarak yerini tutar ama anlamı kendi içindedir, yoksa dışarıda gönderimde bulunduğu yerde değil. Yani anlamın kaynağı bilinçtir.*”¹²⁶

¹²⁴ Sadık Erol ER, “Lacan’ı anla(ma) mak”, *Virgül Aylık Kitap ve Eleştiri Dergisi*, sayı:107, İstanbul, 2007, s.49.

¹²⁵ Sadık Erol ER, a.g.y. , s.49.

¹²⁶ Sadık Erol ER, a.g.y. , s.49.

Anlamı ararken ya da kabın işaret ettiğini bulmaya çalışırken, aslında aradığımız yaratıcısının kaynağıdır. Dolayısıyla ulaştığımız onun bilincidir. Gösterilen öznenin belirlediği bir kavramdır ve de zihinden gelerek biçime ulaşır.

“Lacancı göstergenin sadece işitsel bir imge olmadığını, simgeleştirmeye imkan veren her şey olabileceğini, gösterilenin ise (ya da “özne”de gösterilen) öznenin yaşantıladığı her şey olduğunu anlatır. Demek oluyor ki, Lacan’da simgeler insanın çıplak yaşantılamasını kendi biçimsel kurallarına göre yapılandırır ve bilinçdışı öznenin simgesel evrene giriş hareketinde üretilir.”¹²⁷

İngiliz Sanat tarihçisi ve “**Seramikler**” kitabının yazarı Philip Rawson ise bu konuda şöyle der: “*Başka insanların çömlerinde asla ne olduğunu bilemeyeceğimiz pek çok alana gönderme yapılmış olabilir. Ama bu, kendimizi hiçbir göndermeyi de fark edemeyeceğimize inandırarak sınırlandırmayı haklı çıkarmaz. Sıradan insani tecrübelerimiz bazında rastlayabileceğimiz bu sembolik kodlama seviyelerini önemsemek bizim görevimizdir, bundan kaçamayız. Nitekim görsel sanatlar hala bir çeşit onomatopoeia’ya (ses yansıması) dayanıyor gibidir; hareketlerin performansı taklide yakın durur.*”¹²⁸

Yaratıcısı tarafından üretilen her simge kendi evrenini oluşturur. Kaba bakarken aslında baktığımız yaratılan evrendir ve biz nesneden koparak, izlettirilen evrene doğru bir yolculuğa çıkarız.

¹²⁷Sadık Erol ER, a.g.y. , s.49–50.

¹²⁸ Philip Rawson, a.g.y., s.53.

5.2- İmgelem Ve Madde İlişkisinin Yaratma Sürecine Etkisi

Kült Kapları ile Günümüz Metaforik Kapları Arasındaki Ortak İlişki Sadece Boşlukla Kurulan Fiziksel Bir Bağ mıdır? Yoksa Yaratma Sürecindeki “İmgelem Ve Madde” İlişkisi de Bu Süreç içinde Belirleyici Midir?

*“Aklımızın imgeleyici güçleri iki çok farklı eksen üzerinde gelişir. Kimileri yenilik karşısında gösterirler kendilerini; renklilik, çeşitlilik, beklenmedik olaydır takıldıkları. Bu güçlerin harekete geçirdikleri imgelemin betimleyecek bir ilkbaharı her zaman vardır. Doğada, bizden uzakta hanidir yaşayan bu güçler çiçekler üretirler. Öteki imgeleyici güçler varlığın temelini eşelerler; varlığın içinde hem ilk olanı hem de sonsuz olanı bulmaya çalışırlar. Mevsime ve tarihe hükmederler. Doğada, bizde ve bizim dışımızda tohumlar üretirler; biçimin bir tözün içine gömüldüğü, **biçimin İçsel olduğu** tohumlar üretirler.”¹²⁹*

Araştırmanın ana başlığı Metaforik Kap ile inanç ritüelleri için yüzyıllar öncesinde yaratılmış kült kapları arasındaki ilişkiye yukarıdaki bölümlerde değinilmiş, boşlukla kurdukları ortak bağ anlatılmıştır. Bu konu hakkında araştırmanın geldiği noktada; yaratıcı süreçte, imge yaratıcıları ister yüzyıllar öncesinden ellerimize ulaşan bir kap tasarlasınlar, ister günümüz sanatçıları sözlerini taşıyan bir kap yapsınlar ortak eylem, boşluğu sarmak dışında da ortak imgeleyici güç, madde ile kurdukları ilişkidir. Bu ilişkideki ortak nokta nedir? İmgelem biçime kavuşup maddeleşirken bu süreç nerelerden geçmektedir? Gibi sorular elbette yanıtız değildir.

“Bir ağızda felsefi olarak ifade edilecek olursa, iki imgelem ayırt edilebilir: biçimsel nedene yaşam veren bir imgelem ve maddesel nedene yaşam veren bir imgelem; ya da daha kısa bir deyişle, biçimsel imgelem ve maddesel imgelem. Kısaltılmış bir biçimde ifade edilen bu son kavramlar aslında şiirsel yaratımın bütüncül bir felsefi incelemesinde kaçınılmaz gibi görünürler.”¹³⁰ “Yapıtın sözün çeşitliliğine, ışığın değişken yaşamına sahip olması için duygusal bir nedenin, kalpten doğan bir nedenin biçimsel bir nedene dönüşmesi gerekir.

¹²⁹ Gaston Bachelard, **Su ve düşler**, Türkçesi: Olcay Kunal, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2006, s. 7.

¹³⁰ Gaston Bachelard, a.g.y. ,s.7.

Ama imgelem ruhbilimlerince alabildiğine sıkça dile getirilen biçimin imgeleri dışında, maddenin imgeleri, maddenin doğrudan imgeleri vardır - göstereceğiz bunu. Görüş adlandırır onları, ama el tanır. Devingen bir haz tutar, yoğurur, hafifleştirir onları. Maddenin bu imgeleri tözsel olarak, içsel olarak, biçimlerden uzaklaşarak, gelip geçici biçimlerden, boş imgelerden, yüzeylerin geleceğinden koparak düşlenir. Bunların bir ağırlığı vardır, bir kalptir bunlar. Kuşkusuz iki imgeleyici gücün işbirliği yaptığı yapıtlar da vardır. Hatta ikisini bütünüyle birbirinden ayırmak olanaksızdır. En devingen, en dönüştürücü, bütünüyle biçimlere en fazla teslim olmuş hayal bile bir ağırlığı, bir yoğunluğu, bir yavaşlığı, bir tohumlanmayı muhafaza eder içinde.”¹³¹ Tohumlanma, ilkel zamanlardan bu yana yaratıcı insan çeşitlenerek günümüze ulaşır.

Jung’ a göre insanoğlunun geçirdiği çeşitli deneyimler genetik olarak kodlanarak sonraki kuşaklara aktarılır. Bu ilk imge kalıpları ve durumları, farklı koşullarda, farklı coğrafyalarda benzerlikler göstererek ortaya çıkabilirler.

Bu noktada, Bilgin Saydam’ın Jung’un Dört Arketip isimli kitabına yazdığı **Carl Gustav Jung “Nesnel Ruhun Şamanı”** adlı sunuş yazısına göz atmak gerekmektedir. *“Jung’un kuramsal temelini sunduğu, arketipoloji ve bilinçdışı dinamiklere yoğunlaşan "Analitik Psikoloji" okulu, arketiplerin doğası gereği, imgeler, resimlerle çalışır. İmgelerin çok-anlamlılık ve muğlaklıkları, çok daha belirli ve keskin bir ifadeyi taşıyan sözcüklerin apaçıklığından farklıdır.*

İmgeler çocukluğu ve çocuksuluğu çağrıştırır. İmgelerin gerçeklik çıpası, sözden çok daha derinlere, gerilere gider. Bu da zaten eşya ve durumlar üzerinde hakimiyet amaçlı olan söz’ün, her şeyin söze dökülebileceği saplantı ve zorlantısından farklı bir kabul-edışı içerir. Denetim amaçlı söz-leştirici’nin korkusu, resmin çocuksuluk, İlkel-lik, muğlaklık, gelişmemişlik yaftalarıyla azımsanma ve küçümsenmesine yol açabilir. Oysa arketiplerin işlevi, kristalizasyon odakları gibi "mevcut" türe-özgü biyolojik-

¹³¹ Gaston Bachelard, a.g.y. ,s.8.

evrimsel algılama-duyumsama-yorumlama-tepki-le(ş)me **şemalarını** oluşturmak değildir. Arketipler, o şemaların mihenk noktalarında beliren, kendini gösteren ve kendini zor-layan görüngülerdir. Arketiplerin gücü kendilerinden menkul değildir; bir yer ve durumun imgesidirler ve o yer ve durumun kendisinden kaynaklanan bir zorlayıcılıkları vardır. Bu olgu onları -paradoksal gözüğe de-, daha bir vazgeçilmez kılar. Zira güçleri kendilerinden menkul değildir. Varoluş açılımı bütünlüğünün zorunlu görüngüleridir. Ana eylem şemaları ve duruşların somutlaşmalarıdır.

Jung'un pagan kaynaklı girdilere de açık psikososyal gelişim ortamı, herhalde "arketip" fikrinin oluşum ve gelişimine katkıda bulunmuştur. Şekilleştirilen ve "numinosum" ile yani kavranılamayan gizemli bir güç ile doldurulan ruhsal içeriklerin (arketiplerin), şamanın, insan ve doğayla ilgili her türlü soru(n)da başvurduğu, yardımlaştığı ya da çatıştığı "dış(-laştırılmış)" gizemli güçlerle benzerliği açıktır. Jung, kendini-insanı-insanlığı sağaltım için öngördüğü ve önerdiği her yöntemi, bir şamanın esriğinde yaşadıklarına benzer tarzda, ar-ketipsel güçlerle kurduğu ilişki içinde deneyimlemiş, ortak bilinç boyutuna geri döndüğünde yaşadıklarını bilimsel kurgu içinde paylaşımına açmıştır. Jung'un psikoterapistin işlevini açılmak üzere kullandığı "yaralı sağaltıcı" tanımlaması, şamanın sağaltıcı/düzenleyici işlevinin daha yüksek ve bütünlümlü bir bilinçlilik düzeyindeki tekrarıdır. Modern zamanların "had-bilmez" "bilinç"-liliğinden farklı olarak, ben-liğin zaaf ve sınırlılığının, Ruh'un görkem ve çokluğunun ayırıcısında, "Nesnel Ruh'un Şamanı" olarak, Jung'un uçları kavuşturan duruşu, postmodern zamanlarda daha da modern gözükmektedir.¹³²

Bir yapıtın ya da düşüncenin dayandığı ilk örnek anlamına gelen arketipler, ortak bilinçdışının içeriğidirler. Her insanda vardır ve görüntüleri bellekte canlı olmayan imgelerdir. Ve bu imgeler evrenseldir: Herkeste vardır, ortaktır ama yine de bireysel farklılıklar nasıl oluşmaktadır? Jung bunu var olan imgenin herkese farklı görüneceğini, bu sebeple bireysel farklılıklar oluşturacağını belirterek açıklamıştır. Örneğin anne

¹³² Carl Gustav Jung, **Dört Arketip**, Türkçesi: Zehra Aksu Yılmaz, İstanbul, Metis Yayınları, 2005, s.11-12.

arketipi ele alındığında her çocuk bu imge ile doğar fakat dünyada karşılaştığı anneyle etkileşiminden sonra farklı şekillenecektir. Toplumdan topluma farklılıklar gösterir, bu nedenle bireysel farklılıkları engeller nitelikte olmadığı açıkça görülür.¹³³

Kolektif bilinçdışına ait arketipler metafiziksel (doğaya aşkın) ve ruhsal bir sürece aittir. Yukarıda anne arketipi ile örneklenecek olan bu ilksel kalıplar aprioridir (kendiliğinden) Bilinçdışında kaldığı sürece karanlıktır, bilince çıktıkları zaman anlam kazanırlar.

İlkel zamanda, insan topluluklarının içinde bulunduğu yaşam biçimleri doğanın belirleyiciliği ile şekillenmiştir: “*Tanrının doğada içkin bulunduğu inancı*”¹³⁴ olarak kısaca tanımlanan, Panteizm’de (kamutanrıcılık, tümtanrıcılık) insanoğlu doğanın bütün nesnelere canlı kabul etmektedirler. “*Tanrı kavramını meydana koyacak kadar geliştiklerinde bunu doğaya yakıştırmışlardır.*”¹³⁵

İnsanoğlunun doğadaki tüm nesnelere canlı kabul etmesi de aprioridir. Godelier’e göre yeryüzündeki farklı coğrafyalarda yaşamış ilkel insan topluluklarında doğal olaylar şeyleştirilip dinsel varlıklarla açıklanmakta, somut nesnelere kişileştirilmektedir; örneğin orman, insan gibi düşünen ve davranan bir dinsel kişiye, bir “Tanrı”ya dönüşmektedir.¹³⁶

Eski Yunanca’da "bütün", "her şey", "hepsi" anlamlarına gelen par: sözcüğü ile Tanrı anlamına gelen theos sözcüğünün biraraya getirilmesiyle oluşturulmuş felsefe terimi olan Panteizm; Tanrı'nın evrenin tek yaratıcısı olduğunu olurlamakla birlikte; Tanrı ile evreni bir görür. Varolan her şeyin Tanrı olduğunu, Tanrı'nın da varolan her şey olduğunu düşünür. Dinlerde ortaya konduğu bildik anlamıyla "aşkın" bir Tanrı'nın

¹³³ Gizem Sönmez <http://www.yaziyaz.com/dergi/2007/07/kolektif-bilincdasi-ve-icerigi-arketipler/> (19 Şubat 2008)

¹³⁴ Orhan Hançerlioğlu, a.g.y. ,s.295.

¹³⁵ Orhan Hançerlioğlu ,a.g.y. .s.295

¹³⁶ Claude Levi-Strauss, **Din Ve Büyü**, Türkçesi: Ahmet Güngören, İstanbul, Yol Yayınları,1993.s.21

varlığını yadsıyarak; dünyanın üstünde ya da dışında bir Tanrı olmadığını savunur. Varolan her şeyin tanrısal doğadan pay aldığı, bütün her şeyin Tanrı'nın bir parçası olduğunu ileri sürer; dünyanın ya da doğanın bir bütün olarak sözcüğün en geniş anlamıyla Tanrı ile Özdeş olduğunu savunur.¹³⁷ Dünya, Tanrıdan ayrı bir varoluş içinde düşünülemez, doğa tek bir organizmadır.

Hititlerin kült metinlerinde sıkça geçen uygulamaların başında “İçki Töreni” gelir. Bu tören kral ya da kraliyet çifti tarafından yapılırdı. Hitit metinlerinde... Kral ya da kraliyet çifti “*tanrıyı içiyor*”... Şeklinde bir ifade geçer. Bu ifadenin yorumu bilimsel çevrelerde tartışma konusu olsa da cümle “tanrıya içirmek” ya da “tanrıların şerefine içmek” şeklinde anlaşılmaktadır. Kelimesi kelimesine çevirisinde “Tanrıyı İçmek” şeklindedir. Ancak, kralın kutsal kaptaki sıvıyı içme işlemiyle tanrının doğa üstü varlığını paylaşması anlamına geldiğini de ileri sürenler vardır.¹³⁸

Hititler’ in “*Tanrıyı içmek*” sözü yukarıda tanımlanan panteizm düşüncesinin aynası gibidir. Tanrı, çok tanrılı bir kültür olan Hititler için nesnelleşerek doğanın verdiği bir sunu olmuştur. Kendisine adaklar adanan sunular armağan edilen Tanrı bu kez kendisi bir sunudur ve kült kaplarında karşılaştığımız formlar tanrılaşan doğa ya da doğa ile içkinleştirilen tanrının göstergeleridir ve her Hititli yaptığı kült kaplarıyla Tanrısına adaklar sunarken kaplarını da tanrılaştırmaktadır.

Kült yaşam biçimleri arketipaldir. Doğa ve Tanrının içkinleştirildiği bir düzende yaratıcı düşüncesi ve onunla ilişkilendirilen her şey ortak bilinç dışının içeriğini oluşturur. Bu noktada Tanrısı için kap tasarlayan ve onu ortaya çıkaran yaratıcı, arketipal bir biçimde bu eylemi gerçekleştirir.

¹³⁷ Serkan Uzun, Ümit Hüsrev Yolsal, a.g.y. , s.1442.

¹³⁸ Stefano De Martino, **Hitit İmparatorluğunda Kült ve Bayram Kutlamaları Hititler ve Hitit İmparatorluğu**, Bonn, 2002,s. 44-447

İlkel insanın kült kap yaratma edimi ile günümüz sanatçısının metaforik kap tasarımı arasında arketipal düzlemde ortak bir baē bulunmaktadır. Günümüz sanatçısı sıradan ihtiyaçlarımız dışında kap yaptığında; yani söz ve düşünce eylemini boŐluēu saran bir form aracılıēıyla aktarmak istediēinde onu bu edime yönelten Şey, bilinç dışı birikiminin itici gücüdür. Bu itici gücü, tıpkı kült kapları yapan ilkel mleki gibi arketipal bir durum içerisindedir.

Geçmişte Tanrı bilincine sahip olduktan sonra panteist bir tavırla doēayı Tanrısı ile ikinleŐtiren ilkel insan, bilinç dışını kült kaplar aracılıēı ile görünür kılarken; metaforik kap yapan sanatçı da bilinç dışı varlık sorunsallarını kap aracılıēı ile aktarmıştır.

Yaratma Sürecindeki “İmgelem Ve Madde” İlişkisi, her iki kap yaratımında arketipal düzlemde ortak gücünü bilinç dışı varlık sorunsalından alırken ana eylem boŐluēu sarmak ya da boşlukta bir iz bırakmak, kurulan bu baēı biçimsel olarak desteklemektedir.

5.3- Metaforik Kap

Çok etkili bir ifade mekanizması olan kap yapma geleneēi, sözün biçime transferinde Şiirsel bir anlatım dili yaratarak, kültürden kültüre yüzyıllarca aktararak süregelmektedir. Günümüzde de kap yaratıcıları, bu geleneēi kişisel anlatım gcleriyle birleştirerek yeni kurgular oluŐturmaktadırlar. *“Sanatçı-mlekiler objelerini, yeni duygulardan yola çıkararak icat etmeleri, hatta tıpkı çocukların masal uydurması gibi kafadan atmaları gerektiēini gayet iyi bilirler. mleēin uzun süren birçok teknik sonrasında elde edilebilmesi nedeniyle deneyimden bir anlam üretmek de uzun ve yavaş ilerleyen bir süreçtir. El yapımı çömlek dünyasının uzun zaman olan iŐlemleri bu binyılda neredeyse yarı-otomatik bir hal aldı. Böylece mlekinin ıkrıēı bir yandan boş formların tekrarını teŐvik ederken, öte tandan da kap fikri ve gereēinin ardındaki motivasyon gücü olmuştur. Sosyal gerçeklik kurgusu hl ‘sıradan’ ve ‘faydalının’ hünerli modlasyonlarından anlam çıkaran form ve iŐlemlere göre ayarlanmış bir estetik olarak varlıēını sürdürmektedir. Bu son derece ayrıcalıklı iki sözcük (sıradan ve*

faydalı) aslında bu tür çömlekçiliğin ne kadar özel bir rol üstlendiğinin de göstergesidir. Bu çömlek türü, tanıdık bir gündelik hayat efsanesidir. Bu efsane bağlamında, evcilleştirilmiş varoluş şekli tanıdık, bildik formlar aracılığıyla hayat bulur. Kabin, saklama kabı gibi koruyucu doğası, bu çömleğin ev gerçekliğini ve fikrini çağrıştırmasına neden olur. Nitekim yuva da en temel kap ve korunaktır. Yuvanın o psikolojik alanında bu tür çömlekler her bir odayı çeşitli fikirlerle döşeyen güçlü kurgular olabilir.”¹³⁹

“Kap, metaforu davet eden bir soyutlamadır. Tıpkı dil oyunları ile dolu bir oyuncakçı dükkanı gibidir. Alison Britton’un tartıştığı gibi “iki yüzü olan objeler nazım ve nesrin özelliklerini tek bir çatı altında toplayabilir. İşlevin ‘hareketi’, bir şey üzerinde kafa yorup, yorum yapmanın dekoratif işaretleriyle içi içe geçmiştir.”¹⁴⁰

“Britton’un “Yapan’ın Gözü” –The Maker’s Eye- adlı çalışmasında, derinlere inerek şunu öne atar: “...veya belki de zihnimde, kökleri çok derinde olan bir şeyle ilgili karşı konulmaz (ve gayet soyut) bir düşünce vardır. Kaplar temeldir, arketiptir (ilk örnektir) ve belli bir zamana ait değillerdir. Kap, medeniyetin temel dayanaklarından biri ve simgesidir.” Son derecede güzel bir şekilde söze dökülen bu itkinin kaynağı olarak bir tür kolektif bilinç ima edilmektedir; formlar açısından değil de imaj ve fikirler açısından.”¹⁴¹

Daha önceki bölümlerde de söz ettiğimiz Phillip Rawson, Seramikler –Ceramics- adlı çalışmasında; “Her bir çömleğin temsil ettiği sembol, konu ve insan eyleminin iç içe geçmişliğinden” söz eder. Ona göre “objeler hayatla sanat arasındaki boşluğu diğer sanatlarda (yazar, özellikle resim ve mimarinin adını verir) gözlenmeyen bir şekilde doldurmaktadır: bunlar kendilerini üreten bitkiden koparılarak ayrılmış kesme

¹³⁹ John Houston, “ Abstraction and The Vessel”, **The Abstract Vessel**, Bellew with Oriel\Welsh Arts Council,London,1991,s.9

¹⁴⁰ John Houston, a.g.y., s.29

¹⁴¹ Aktaran: John Houston, John Houston, a.g.y., s.32

çiçeklere benzer.” Oysa “seramik söz konusu olduğunda her an kökle burun buruna getiriliriz.” Yine bir orijin imajı. Rawson’un tutkulu içgörürleri her başarılı çömlekte insan hayatının tümünü keşfeder: hiçbir şey yitirilmemiştir, her şey bir denge içinde tutulmuştur.” Rawson bunu bir ‘başkalaşım imajı’ olarak tanımlar. “...görünür ve elle tutulur form ve göndermelerinde, kendi maddesel doğasının ispatını tahrip eden, inkar edilemez biçimde maddesel bir şey. Aynı zamanda, bu maddesel olan, kendi içinde insanın her seviyedeki deneyimleri ve gündelik hayatından o kadar çok form ve gönderme barındırır ki, bu insana neredeyse kendi vücutsal varoluşunun bir projeksiyonu gibi gözükebilir.”¹⁴²“Kap, her biri gizemli ve yarı mistik özellikler taşıyan Stonehenge’tir, Akropol’dür, Persepolis’tir. Bu yüzyılda kap hayal gücümüze farklı seviyelerde heyecan katıyor. Kapalı ve yanına yaklaşılmaz formlar yerleştiren Baldwin ve Eglin gibi, sanatçılar için kap idealdir, “ur-form” dur. Kap merkezi bir nosyon (kavrayış) (muhtemelen en temel olan) olarak kalır. Primo Levi’nin dediği gibi: “İnsan kap kacak üreticisidir. Zaten tanım gereği hiçbir şey inşa etmeyen tür insan değildir. Kısacası bana göre kap kacak iyi veya kötü insana ait olan şu iki nitelik nedeniyle imal edilir: Bunlardan ilki yarın hakkında düşünebilme yeteneği, ikincisi ise maddenin davranışını öngörebilme kapasitesidir.”

Seramiğin insanın doğasını içinde barındırma veya ölçme kapasitesinin bizim 20. yüzyıl hayal dünyamızı bu kadar heyecanlandırmasının bir nedeni de yaratılış efsaneleri ile arasındaki bağıdır. Soyut kap, ham kilin et kadar yumuşak olduğu, ateşe konmuş kilin hafıza kadar dayanıklı olduğu yolundaki fikirlerimizle döllenenmiştir.[...]”¹⁴³

Metaforik kaplar kişisel hammaddelerden üretilen, düşünsel objelerdir. İşlevsel kapların aksine, faydacı ve pratik olmaktan çok yaratıcısının yorum gücünü kattığı, masalsı ve şiirsel kaplardır.

¹⁴² John Houston, a.g.y., s.32.

¹⁴³ John Houston, John Houston, a.g.y., s.33-34.

Eleştirmen Herbert Read 1930’larda seramikten övgüyle söz etmiş ve onu katıksız sanat olarak tanımlamıştır. Read, seramik sanatını, formun en özgür ifadesi ve en soyut özünü elde etme iradesi olarak nitelemiş, onun bu sözleri, sanatçı-çömlekçiler açısından modernizmin dili ile anlamlar arasında faydalı bir bağ kurulmasına katkı sağlamıştır.¹⁴⁴ Yaratıcısının alışlagelmiş teknik endişelerinden sıyrılan anlam yüklü bu soyut kaplar; metafor ve analogiler açısından öylesine zenginlerdir ki, zihinsel bağlarımız, bunlarla akraba olan icat, yapı ve kurgularla şekillenir- bir melez diller öbeği içinde doğaçlama olarak meydana getirilen şiir-objeler de diyebiliriz.¹⁴⁵ Yaratıcısı, metaforik kabını oluştururken son derece özgürdür. Kil onun için bir araçtır ve o boşluğu kavrarken onu sonuca götüren her yolu deneyerek, şiir objesini biçimlendirir. “*Yeni çömlek boğumcuklardan ibaret bir melezdur: Kendi formunu bulmak için dekorasyonu ve hayal gücünü geri dönüşüme tabi tutmuş dekoratif bir obje; bozmayı ve aldatmayı formal araçlar olarak gören karmaşık ve kültürlü bir obje; sıradan ve metaforik olan arasında dengeli bir biçimde duran ve amacı açısından biraz çift anlamlılık sergileyen bir obje.*”¹⁴⁶ Otvavio Paz, bir soyut kabı kendi derin düşüncelerinin konduğu bir kap olarak hayal eder.¹⁴⁷

Anlam yüklü bu kaplarda iz, geçmişten günümüze kabın öyküsünün gerisinde kalmıştır. “*Anlam bıraktığı izden daha az önemli hale gelebilir. Kaynak, niyet, dürtü... Bunların hepsi de duruma bağlı kanıtlardır. Tanımlanabilirler; tartışmaya açıktırlar. Ama eser küçük izle değil inancın baskısıyla şekillenir ve yapılandırılır.*”¹⁴⁸ Ama anlama hayat veren de onlardır. “*Organizmalar olarak formlar ve çizilmiş (veya gizlenmiş) anlam olarak işaretler düşünen obje için hayat verici analogilerdir.*”¹⁴⁹

Sahip oldukları biçim veya üstlerinde taşıdıkları bir çizgi ve desenle düşünmeye başlayan kaplar geçmişten de referans olarak kurgulanmışlardır. “*Düşünen obje*

¹⁴⁴ John Houston, a.g.y., s.7.

¹⁴⁵ John Houston, a.g.y., s.12.

¹⁴⁶ John Houston, a.g.y., s.24-25.

¹⁴⁷ John Houston, a.g.y., s.41.

¹⁴⁸ John Houston, a.g.y., s.49.

¹⁴⁹ John Houston, a.g.y., s.49.

yapıcıları zanaatları hakkında uzun ve sadık hatıralara sahiptir. Düşünen obje kurgusaldır. Bu yüzyılın sanat stratejileriyle yeniden düşünülmüş ve yoğunlaştırılmış bu hatıralar, bu olağanüstü sanat eserlerinin özellikleriyle oynar. Hafıza sanatçının hem hammaddesidir, hem de deneyimini elekten geçirdiği bir süzgeç görevi görür.”¹⁵⁰

Metaforik kap yapmak; sanatçısının derin düşüncelerini sakladığı bir anlatım aracı yaratmak, bunun için dil kurmak ve bu dil için; su, toprak ve ateşin dostluğundan yararlanmaktır. Bu birliktelikten yararlanan sanatçıların kaplarını tanımak metaforik kaplar konusunda şu ana kadar anlatılanları destekleyecektir.

İspanyol sanatçı, **Xavier Toubes** radikal çanaklar yapar. Çalışmalarında tezatların, gerilimlerin ama aynı zamanda da uyumluluğun rolü vardır. (**Resim 38**)



Resim 38: Xavier Toubes, *Lozas*, 1999

“ Xavier’in işlerine *Yeni Dünyalar Yeni Çanaklar* adını vermemin sebebi Toubes’in İspanya, İngiltere, ABD ve Hollanda dahil pek çok farklı ülkede yaşamışlığına bir göndermedir. Aynı zamanda bilim adamları tarafından bize tarifi yapılan dünyalar anlatılmaktadır: bir su birikintisinde bulunan mikro dünyalar, nanoteknoloji (küçük

¹⁵⁰ John Houston, a.g.y.,s.49-52

yaklaşık atom boyutlarında) yapıların ticari bir amaca hizmet edebilecek şekilde düzenlenmesi) ve içimizde ve çevremizde gelişen mikro dalgaları... Toubes görsel araçlar kullanarak, bu yeni dünyaları tanımlamak için gerekli bir dil, bir iletişim şekli arayışı içindedir. Bu konunun bütün kaşifleriyle kurulan bir diyalogdur. Toubes tanımlamanın farklı seviyeleri arasındaki farklılıkların bilincindedir. Özellikle de farklı disiplinlere has olanların varlığını teslim eder. Ama aynı Toubes bunlar arasında bir birlik olabileceğine yürekten inanır. Bu genellikle küçümsenen bir fikirdir. Temel olarak, Toubes kendi ifadesiyle gerçekliğin kendisi de aynı hayat gibi muhteşem şekilde sıkıştırılmış ve tek bir çatı altında toplanmış olduğundan, bu dillerin bir içselleştirmesini yapma arayışındadır. Dünyalar birbirlerinin içinde yoğrulmuştur. İçinde günlük yaşantının kavramlarını sarmalar, üstelik sadece yüzeysel olarak değil, hayatın giderek daha da teknolojik bir hal olan ve gözle görülür iç organlarını da... İçinde yaşadığımız ve aynı zamanda bizim de içimize işleyen bir manzara gibi...

Pekçok bilimadamı kendimizi özerk birer varlık gibi görmenin yeni yollarını önermiştir. Böylelikle, durmaksızın hareket eden atom parçacıklarının yerine bireysellik adını verdiğimiz özgüllüğü görebileceğimizi öne sürmüşlerdir. Peki ama, sembolik olarak sınırları olan şeylerin en sembolüğü olan o el değmemiş vücut fikri bile bir illüzyondan ibaretse, o zaman çanak kavramı hakkında ne denebilir ki? Toubes'in çalışmalarında çanağın birçok yerinde delikler açması, çanaklık kimliği olarak kabul ettiğimiz şeyin sabitliğini çanaktan dışarıya akıtma çabasıdır aslında: böylelikle can çekişmekte olan varsayımların kutsiyeti delinmektedir. Paradoksal olarak, her iki istikamete de akış vardır. Çünkü delikler çanağın iç hacmine erişmemizi de sağlamaktadır. Aynı zamanda çanak bomboştur da.

Mucizevi şekilde içinde sıvı taşınabilen delikli bir çanak tutan bir rahibe alegorisi vardır. Bu alegoride çanağın el değmemiş olduğu fikri nispeten daha barizdir. Bu Toubes'in paradoksu değildir. Alegori, çanak olmanın güvenilirliğini vurgulamak için değil, gerçekliğin sınırsız doğası olarak giderek artan bir şekilde açan şeyle

Toubes'in aktivitesi ve dili arasında bağlantı kurar. Formlar çoğu zaman, gayet kasıtlı bir şekilde doğurganlığa gönderme yapar. Ama bunun saklamak, kap veya beşik olmakla ilgisi yoktur; daha ziyade maddenin transformasyonundan söz edilebilir. Toubes kilin plastik mecrasıyla maddenin hareketlendirilmesi arayışındadır. Uzun bir zamandır Toubes süregiden bir metamorfoz(başkalaşma) geçirebilen, kaygan bir yoğunluğu temsil etmesi nedeniyle bulut metaforuna çekim duyar. Bulut çoğul şekiller taşır. Bir mobilite aracı olan ve durmaksızın hareket eden bulutların sanatçının çalışmalarıyla daha derinde bir bağlantısı vardır. Bir başkalaşım süreci olarak hareket, sanatçı için merkezi bir metafordur.¹⁵¹”

Amerika doğumlu, Yunan asıllı sanatçı **Peter Voulkos** ise “*seramik dilini mimiksel bir imaj olarak dramatize etmiştir.*”¹⁵² Voulkos için büyük kaplar yapmak, hızla artan tutkuları için bir metafora dönüşmüştü. Eleştirmen E.C. Goosen 1958’de yazdığı soyut dışavurumcular adlı makalesinde Voulkos için şöyle der: “*Onun seramiklerinin büyüklüğü; hislerimizin, yaşadığımız zaman içinde gerçekten büyük bir sanata dönüştüğünü onaylar.*”¹⁵³ Tutkuyla bağlı olduğu büyük kap yapma eylemi; formlar üzerinde dramatik dokunuşlar yapma isteği ile birleşerek oldukça ilginç yeryüzündeki doğal değişimleri andıran formlar yaratmasına sebep olmuştur. Seramiğe uyguladığı vuruşlarla Voulkos; onun dilinde dönüştürücü bir etki yaratmıştır. **(Resim 39)**

¹⁵¹ Vincent McGourty, “New World- New Vessels”, **Ceramics: Art and Perception**, Sayı:44, yıl: 11, 2001,s.14-15.

¹⁵² John Houston, a.g.y., s.45.

¹⁵³ Edmund de Waal, **20th century ceramics**, Thames&Hudson world of art, London, 2003, s.161.



Resim 39: Peter Voulkos, *Noodle* 1996

Arte Povera (Yoksul Sanat) akımının temsilcilerinden biri olan İtalyan heykeltıraş **Giuseppe Penone**, doğa ile hassas bir bağ kuran sanatçıdır. Doğa ile insan arasındaki en temel bağa ulaşmaya yönelik arayışı, sanatçının doğayı sanatının hammaddesi olarak seçmesini sağlamıştır ve Penone, Arte Povera'cılar arasında organik malzemeye en fazla ilgi duyan sanatçı olmuştur.

1978 tarihli **Nefesler (Resim 40)** isimli serisi izleyene sanatçının derin soluğunu hissettiren dev kil kaplarıdır. Geniş karınlı, insan boyunda, pişmiş topraktan kaplar ile ilgili Penone; *“her nefes alıp verişimizde aslında bir heykel meydana getiriyoruz; çünkü her nefesle birlikte bir hava kütlesi diğer fizik ortamdaki başka bir hava ile temas geçiyor ve bu, önceki durumdan farklı olan yeni bir duruma yol açıyor’.* Yani, yeni bir varoluş. Yani, yeni bir heykel.”¹⁵⁴ demektedir.

¹⁵⁴ Y.Vesper, “Örtünün Ötesindeki Görünür Kılan Sanatçı:Giuseppe Penone”, <http://www.ykykultur.com.tr/sanatdunyamiz/92/yvesper.html> (1Nisan 2008)

Sanatçının nefesin yarattığı rüzgarı belki de nefesin yaşama hayat veren ve onu devam ettiren gücünü kullanan Penone bu tavrıyla: “*Enerjilerin transfüzyonu yoluyla bu nefesin biçimini açığa çıkarma eylemi, yaşamın canlılığının bir parçası olan görünmez maddeyi -hava ya da nefes- gösterdi. Bu kişisel diyaloglarda Penone, çevreyi değiştirmek için doğa güçleriyle insan eylemlerinin birleştirildiği yolları araştırdı.*”¹⁵⁵



Resim 40: Giuseppe Penone *Nefes*, (Souffle)1978

¹⁵⁵Kristine Stiles, Peter Selz, **Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings**, University of California Press,Ltd ,London,1996,s.586



Resim 40: Giuseppe Penone *Nefes, (Souffle)*1978 (ayrıntı)

İngiliz seramik sanatçısı **Ewen Henderson**, “farklı killeri bir araya getirerek oluşturduğu tabaklaşmış gibi görünen ince çatlaklara sahip kaplarıyla; jeolojik değişiklikler ile insan elinin ustalığı arasındaki ilişkiyi dramatize etmiştir.”¹⁵⁶ Onun kapları yeryüzünün katmanlaşan değişimine insan eli yardımıyla metaforik bir anlam yüklemektedir. **(Resim 41) (Resim 42)** İnsanın değişimi, insan ve yeryüzü arasındaki karşılıklı ilişki her iki özünde de dramatik bir etki yaratmaktadır.

¹⁵⁶ Edmund de Waal, a.g.y. , s.181.



Resim 41: Ewen Henderson, *Eğilen kap,*
(Leaning vessel), 1990



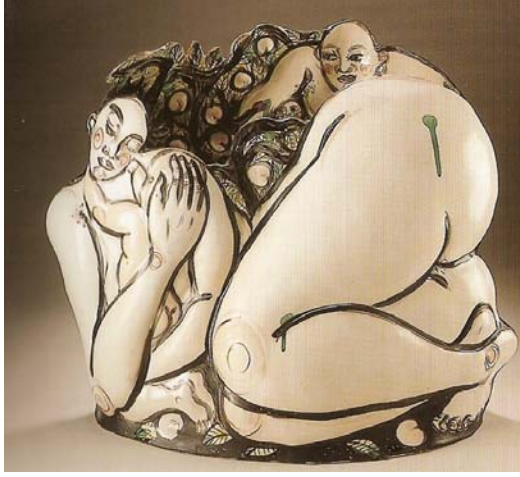
Resim 42: Ewen Henderson, *Kap*
(Vessel), 1987

Belirgin bir biçimde erotik düşünceler taşıyan kaplar yapan Japon sanatçı **Akio Takamori**; çalışmalarında zıtlık ilişkisini araştırır. Bu ilişki onun yaratılarında, doğu-batı, insan-hayvan, doğum-ölüm, kadın-erkek, iç-dış karşıtlığı olarak belirir.¹⁵⁷

Sanatçı insan ilişkilerini; arketipal, sosyal, tarihsel bağ düzeyinde araştırır. Bunu yaparken kap formu aracılığı ile şaşırtıcı ve erotik mesajlar verir. **(Resim 43)** Onun yaratıları; insanlık deneyimleri ve duygulanımlarından yordun düşmüş üç boyutlu dramatik bir etki yaratır.¹⁵⁸ Araştırdığı zıtlık ilişkisine bağlı olarak kapların hem iç hem dış yüzeyini resimleyerek bir anlatım dili oluşturan sanatçı; form olarak kabı seçerken, kap olarak beden de yarattığı nesnelere formu olmuştur. **(Resim 44),(Resim 45)**

¹⁵⁷Edmund de Waal, a.g.y., s.187.

¹⁵⁸Flinridge Foundation, Akio Takamori ceramic sculpture Saettle, WA
http://www.flinridgefoundation.org/visualarts/recipients20032004_akiotakamori.html (4 Nisan 2008)



(Ön)



(arka)

Resim 43: Akio Takamori *Şeftali Ağacının Altında*, (Under The Peach Tree), 1994

Sanatçı kabın iç boşluğunu kullanarak dış yüzeyde ifade ettiklerini iç yüzeyde devam ettirirken, iç-dış, boşluk- doluluk ilişkisine de yeni bir anlam yüklemiştir.



Resim 44: Akio Takamori, *Kovulmuş Melek*, (Fallen Angel), 1990



Resim 45: Akio Takamori, *Bay W'nin Portresi*, (Portrait of Mr. W) 1986

Amerikalı seramik sanatçısı **Betty Woodman'ın**, form olarak kap ve vazoları çağrıştıran, fakat tekrar tekrar kullandığı büyüleyici renk ve coşkulu desenleriyle adeta bir karnavalı andıran çığgın formları, resim ve seramik disiplinlerinin çığgın bir kombinasyonunu meydana getirir. (**Resim 46**) Form işlevini unutarak desenin ve rengin hizmetine giren üç boyutlu enerji dolu bir heykeldir artık. “Woodman'ın ressam-çömlekçi-temsilci olarak dehası, onu daha tanıdık, basit formlara, Meksika, İtalya ve Yunanistan folk seramiğinin göz alıcı, dalgalı ana diline yakınlaştırır. Woodman'ın imaj –objeleri izleyeni tanımlanmış bir kompozisyonla karşı karşıya bırakır. (Bazen bu tip objelerin öteki yüzünde başka bir “ön yüz” manzarası vardır). Bu kompozisyon, kendisini çevreleyenlerden saklanan (kamufle olan) ve yine onlar tarafından ele geçirilmiş bir çömleğin bütüncül veya kısmi silüetini sunar. Sabit örtüşme veya bakış açısı resimsi beklentiler yaratır. Ama bunlar, alt-rölyefin çıkıntısı veya ana hatların enerjisi tarafından ciddi biçimde değiştirilmiştir. Örtüşen sistemlerin karşılıklı çekimi

bir hareket duygusu yaratır. Sanki imajın içinde bir şey oluyormuş gibi... gelip geçici ama duyarlı bir özellik.

Objenin içindeki o hareket duygusunu oluşturan sadece bir kulpu tutmak, bir sapa dokunmak gibi aktiviteye davet eden kullanışlılık açısından baştan çıkarıcı olması değil, aynı zamanda, kendince bir mantıkla betimleyici olarak tanımlanmış formlardır. Bu duyguyu en iyi şekilde yaratansa en azından seramiğin repertuarı açısından “bilinmedik” formlardır. Woodman, uç veya desende net bir beklenti yaratır; sonra onu aynı derecede keskin, kuvvetli ve görsel bir ipucu oluşturan, başka bir desen veya uçla keser. Sanatçının unsurları dinamik bir biçimde yan yana dizişi, betimleyici ve optiktir. Ama bu yüzyılın klâsik didişmeleri, sürrealist uygulamaların pisişik çarpışmalarıdır: taban tabana uyuşmazlık veya kabus biyolojilerin eğri büğrü ve dümdüz çizgileri.”¹⁵⁹

(Resim 47)



Resim 46: Betty Woodman, *Aztec Vazosu*, (Aztec Vase) 2006

¹⁵⁹ John Houston, a. g.y.,s.53



Resim 47: Betty Woodman, *Gauguin'in Çıplağı*, (Gauguin's Nude) 2005

Amerikalı sanatçı **Rudy Auito** en çok figüratif seramik kaplarıyla tanınır. Onun bu heykelsi seramik kapları çoğunlukla tors biçimlidir. Formların dışı; özgür çizgisel bir üslupla insan ve hayvan figürleriyle bezenmiştir. (**Resim 48**), (**Resim 49**), (**Resim 50**)



Resim 48: Rudy Auito, *Allemande*, 2001



Resim 49: Rudy Auito, *Büyük Dağ Kabı*, (Big Mountain Vesel), 2001



Resim 50: Rudy Auito, *Mardi Gras*, 2006

İspanyol sanatçı **Claudi Casanova**'nın volkanik etkili kapları estetik bir tavır taşımazlar. (**Resim 51**) Barselona'ya iki saat uzaklıkta küçük bir Katalan köyü olan Olt'ta yaşayan ve çalışan sanatçının içinde bulunduğu doğal çevre, ürettikleri üzerinde etkili olmuştur. Sanatçıyı çevreleyen dağlık ve keskin coğrafya onun çalışmalarında varlığını gösterir.

Sanatçı yıllarca, ateşin doğal etkilerini, kazana benzeyen büyük kapları üzerinde görmeye çalıştı. Onun keskin kabuklu devasa kapları, ateşin kil üzerinde oynadığı oyunlar yardımıyla doğal çevrenin sanatçı üzerindeki etkisini de gözler önüne serdi. Yaklaşık 180 kilogram, ağırlığında ve 2 metre boyunda olan bu kap heykeller, ustalıklı gösterilmek istenen son derece başarılı bir biçimde birleştirmiştir. Bu dev kaplar işlevinden koparak, sanatçının zaman ve mekan sorunsalını ölçü ve keskin dokularıyla izleyiciye aktarmıştır.¹⁶⁰



Resim 51: *Claudi Casanova's, Büyük Helezonik Kap, (Large Swirl Plate) 1991*

Fransız sanatçı **Françoise Vergier**, kadın bedenini kap gibi kullanmış bir sanatçıdır. (**Resim 52**) Fransa'nın güneyinde yaşayan ve toprak ile çok yakın ilişki kuran sanatçı; kendini şu sözlerle ifade etmektedir: "*Heykeltraş oldum. Toprağın kızayım, çiftçi bir*

¹⁶⁰ Marc Del Vecchio, *Postmodern Ceramics*, Thames & Hudson world of art, London, 2001, s.83.

anne-babanın yedinci çocuğuyum, toprağa saygılıyım. Bana "eski dünyaya" ait olduklarını söylemişlerdi. Ben de bunu söylemeye karar verdim". Kırsalda yaşamının verdiği deneyimle kadın bedeni ile peyzaj arasında sıkı bir bağ kurmuştur.



Resim 52: *Françoise Vergier, Esmer annemin kemeri,*
(La ceinture de ma mère brune),2001

Sanatçı, 70'li yıllarda, kavramsal estetik anlayışı ile diğerlerinden ayrı bir konuma gelmiştir. O tarihten sonra, bir çiftçi gibi ellerini kullanarak, dilini doğrulayacak şekilde her şeyi kendi başına yapmaya başlamıştır. 80'li yıllardan itibaren heykeli için kadın bedeninin parçalarından yararlanmıştır: kafa, gövde, el, göbek, göz. Sanatçı 2000 yılından beri desenli, mineli, pişmiş toprak ile işbirliği içinde çalışmalar gerçekleştirmektedir.¹⁶¹ “Sanatçı için beden, antik mitolojideki gibi, işaretler bütünüyse, insan ve doğal unsurlar arasında ayırım yoktur, aynen rüzgar ve manzara gibi. Böylece, vücudun parçaları için tekrarlanan bir ilgi sezmek mümkündür: kafa, beden, göz, el, karın, göğüs, göbek, kadın veya erkek seksi. Buna geleneksel, dövme,

¹⁶¹Elisabeth Petibon, “Françoise Vergier : Le paysage, le foyer, le giron et le champ”,2004
<http://www.exporevue.com/magazine/fr/vergier.html>, (11 Nisan 2008)

hacamat, (Vücutun herhangi bir yerini hafifçe çizip üzerine boynuz, bardak veya şişe oturtarak kan alma) mücevher gibi vücut süslemelerinin dili de dahildir.”¹⁶²

Vergier’in obje ve heykelleri çoğu zaman güçlü şiiresel ve metaforik anlamlarla yüklüdür. Sanatçı bu gücü yaşadığı coğrafyadan ve kadınının bu coğrafya içindeki üretici gücünden alır.

Olgu Sümengen’in kadın kapları ise doğası gereği taşıyan, üreten, saklayan ve koruyan kadın bedenine sarsıcı bir dokunuş gerçekleştirmiştir.**(Resim 53) (Resim 54)**



Resim 53: *Olgu Sümengen İsimlessiz, 2007*



Resim 54: *Olgu Sümengen, İsimlessiz, 2006*

¹⁶²Elisabeth Petibon, “Françoise Vergier : Le paysage, le foyer, le giron et le champ”,2004
<http://www.exporevue.com/magazine/fr/vergieer.html>, (11 Nisan 2008)

İlk çağlardan günümüze doğurganlık ve bereketin imgesi olan kadın, Sümengen'in bedenlerinde kap formuyla birleşerek yüzyıllardır kullanılan evrensel ana tanrıça diline çağdaş bir katkı oluşturmuştur. Sanatçı, doğurganlık ve bereket metaforlarını kadın bedeninin taşıyıcılığı ile birleştirerek, biçimsel anlamda kapla başlayan ya da biten bedenleri, torna aracılığıyla daha ilk baştan birer kap olarak tasarlanıp bir araya geldiklerinde de bedene dönüşen kap olmuşlardır. Kap bedeninin, beden kabın birer metaforudur artık.

Land Art'ın en güçlü temsilcilerinden **Andy Goldsworthy** için “*sanat pratiği, doğal olanın biçimsizliğinden çekip çıkarılmış, kendiyle sınırlı nesnelere yönelik üretimine yönelik değildir. Ona göre estetik, ürün değil süreçtir – delikler açma, anıtsal boyutta kartopu yuvarlama, hendek kazma, yaprakları dikenlerle birbirine dikme sürecidir.*”¹⁶³ Geçen süreç içinde doğaya doğadan gelenlerle izler bırakan sanatçı için sık sık kullandığı delikleri (boşlukları) kimi zaman toprakta bir delik açarak kimi zaman yapraklar kullanarak kimi zaman kayalarla çalışarak gerçekleştirmiştir. (**Resim 55**) Sanatçı delikleri (boşlukları) için şöyle demektedir: “*Boşluk içindeki karanlık ateşin alevine benzer. Alev ateşin görünürlüğünün enerjisidir. Karanlıkta yeryüzünün alevi - onun enerjisidir. Daha fazla boşluk yapmayacağımı söyledim; şimdi biliyorum ki her zaman onları yapacağım. Onları hep aynı arzu ile çizeceğim ve her zaman uçurumun kenarına gelip şöyle bir bakacağım. Ve büyük bir ihtimalle sonunda hep delik yapıyor olacağım.*”¹⁶⁴

Tutkuyla bağlı olduğu formu, doğanın verdiği çeşitlilik içinde tekrar tekrar kullanan sanatçı kabın boşlukla kurduğu ilişkiye de dokunarak; boşluğu görünür kılmak istemiştir. Kumsalda, toprakta, karlar üzerinde, (**Resim 56**) pişmiş kil toplarda açtığı deliklerle (**Resim 57**) hep bir sonrasını, diğerlerini göstermek, çerçevelemek, saklamak ve korumak istemiştir.

¹⁶³ http://www.felsefeekibi.com/dergi2/s2_y17.html, (14 Nisan 2008)

¹⁶⁴ Terry Friedman- Andy Goldsworthy, **Hand To Earth Andy Goldsworthy Sculpture 1976-1990**, Henry Moore Centre for the Study of Sculpture, Leeds, 1990 s.24.



Resim 55: *Andy Goldsworthy, At kestanesi ağacındaki yırtılmış delik, (Horse chestnut tree torn hole), 1986*



Resim 56: *Andy Goldsworthy, Hole about four feet across one foot deep lined with peat, 1980*



Resim 57: *Andy Goldsworthy, Pişmiş Kil delikler, (Fired clay holes) 1989*

Lacana'a göre her duygu bir gösterendir ve her duygunun bir anlamı vardır.¹⁶⁵ Öznesne buluşması sonucunda öznenin dünyadan edindiği, içselleştirdiği bilgi etkilenim ve izlenimleri kendi duygularıyla birleştirerek anlamlandıran sanatçının, hissettiklerini, deneyimlediklerini, seçtiklerini ve beslendiklerini nesnelleştiren sanatçı, sözün biçime transferinde seçtikleri ile kendi arasında tam bir denge kuracaktır. Bu dengede yeni anlamına kavuşan nesnelere, kendisi başlı başına bir metafor olan sanatın dilden aldığı bu terimi gösteren ve gösterilen ilişkisi bağlamında desteklemektedir.

¹⁶⁵ Madan Sarup, **Post- Yapısalcılık ve Post Modernizm**, Türkçesi: A. Baki Güçlü, Ankara, Ark Yayınları, 1995, s.65.

6- ÖZNE- NESNE İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA KİŞİSEL BİR İZ “DÖNGÜSEL BELLEK”

“Sahip olduğu gerçekliği yiyen, yaratan ve koruyan varlık, sahip olduğu gerçeklikten başka bir gerçekliğin üstesinden gelmek uğruna sahip olduğu gerçekliğe giren ve o yabancı gerçekliğe dönüştürerek, yani o dışsal gerçekliği “özümseyerek” ya da “içselleştirerek” var olur.”¹⁶⁶

Döngüsel bellek: **Bilincin derinliklerinde uzun zamandır varolan sınır çizgisini tekrarlayarak; s a n ı l a n her sonuçta başa dönmektedir.**(Resim 58, Resim 59, Resim 60, Resim 61, Resim 62) Metaforik Kabın kişisel bir anlatımı olan bu çalışma, kendi gerçekliklerini biçime dönüştürürken yaşamı kendinden koparmadan ve yaşamdan kopmadan çıkılan bir yolculuğun başlangıcıdır.

“Jung’a göre, “ **son kertede, temel şey bireyin yaşamıdır... Biz kendi çağımızı yaratırız.**” Bireyin kendi çağını yaratma deneyiminin en önemli kısmı dünya ve kendisi hakkındaki bilgisi olacaktır.”¹⁶⁷

Özne- nesne birlikteliği ile yaşamsal tecrübeler ve ilksel düzlemde bilinç dışı varlık sorunsalı; gösteren ve gösterilen ilişkisi içerisinde biçime kavuşturulmak istenmiştir.

¹⁶⁶Madan Sarup , a.g.y.,s.22

¹⁶⁷ Danah Zohar, **Kuantum Benlik**, Türkçesi: Seda Kervanoğlu, İstanbul, Sarmal Yayınevi, 1998, s.260.



Resim 58: Nazlı Pektaş, *Döngüsel Bellek*, 2008



Resim 59: Nazlı Pektaş, *Döngüsel Bellek*, 2008



Resim 60: Nazlı Pektaş, *Döngüsel Bellek*, 2008



Resim 61: Nazlı Pektaş, *Döngüsel Bellek*, 2008



Resim 62: Nazlı Pektaş, *Döngüsel Bellek*, 2008

SONUÇ

Özne – nesne ilişkisi içinde, anlam, kelimelerden kurtularak biçime büründüğünde yani nesnelleştirme sürecini tamamladığında; özne ve nesne ile kurduğu diyalektik ilişkiyle, kendi dünyası arasındaki uzlaşmayı sağlamış olmaktadır. Bu uzlaşım süreci içinde sanatçının bulunduğu anlam; onun görme, bilme, seçme, biriktirme, izlenim edinme, karşılaşma gibi yaratma dinamiklerini içinde barındırır.¹⁶⁸Yaratma eylemini belirleyen süreçler tamamlandığında ortaya çıkan anlam artık bir görünüşe kavuşmuştur.

Metaforla anlatmak, nesnenin kap olduğu yaratma süreçlerinde yaratıcının, yukarıda sözü edilen yaratma dinamikleri ile birlikte boşlukla kurduğu ilişkiyi de kapsamaktadır. Kabın sardığı, sakladığı, taşıdığı boşluk ya da onda bıraktığı iz, yaratıcının biriktirdiklerinin göstergesidir. Yaratma dinamikleri ile şekillenen anlam, gösteren kap eşliğinde gösterilendir artık ve anlamın biçime, biçimin anlama transferidir. Bu karşılıklı bir ilişkidir. Söz konusu anlam ona uygun biçime kap aracılığı ile ulaşırken, onu yaratanın verdiği yeni anlamı taşımaktadır. Sanatçı gösterilenin derin gerçekliğini yeni bir anlam yüklediği kap ile gösterir.

İlkel zamandan bugüne yaratma Sürecindeki “İmgelem ve Madde” ilişkisi, kap yaratımında arketipal düzlemde ortak gücünü bilinç dışı varlık sorunsalından alır. Geçmişte Tanrı bilincine ulaştıktan sonra panteist bir tavırla doğayı Tanrısı ile içkinleştiren ilkel insan, bilinç dışını kült kaplar aracılığı ile görünür kılarken; metaforik kap yapan sanatçı da bilinç dışı varlık sorunsallarını kap aracılığı ile aktarmıştır. Bu ilkel zamandan bugüne aktarılan arketipal bir izdir.

Kabın kapsayıcılığı ve taşıyıcılığı ile birleşen metaforun kelime kökü olan transfer (Latince metapherin) ile birleşerek güçlü bir bütünlük oluşturmaktadır. Metaforik kaplar sözün biçime transferi, anlamın taşıyıcılarıdır.

¹⁶⁸ Ayşe Kedik, a.g.y. , s.146.

Nesne olarak kap, başlı başına metaforiktir. Onun aracılığı ile anlatılan “ne” ise kap onun metaforudur.

Yaratma dinamikleri ile birlikte; bilgi, akıl, sezgi, bilinç ve bilinç dışı düzeyde “Ben’i” oluşturan her şey, anlamı biçime dönüştürürken, dile habersizce giren metafor sanatta bilinçli bir seçimdir ve biçime dönüşen anlamı zenginleştirir, nesnelere disiplinlerarası bir özgürlük tanır.

Kaba baktığımızda, gördüğümüz yaratıcısının kaynağıdır. Bakarken aslında yaratılan evreni görürüz. Nesneden koparak, izlettirilene doğru yol alırız. Kabin gösterdiğini bulmaya çalışırken, onu yaratanın bilincine ulaşırız. Zihinden gelerek biçime ulaşan gösterilenleri yakalarız.

“İnsan dış dünya karşısında bir tavır alır [...], onu değişik şekillerde hissedip yaşar [...],bu dünya hakkında değişik kanaatler edinir.[...] Ve şurası gerçektir ki, insanın ne olduğu ne yaptığı, ne düşündüğü dünyayı kavramanın bu ilksel edimlerine bağlıdır.”¹⁶⁹

Bu noktadan bakıldığında yaratıcı dinamikler ve ilksel edimlerle birlikte sanatçı için metafor güçlü bir kaynaktır ve dile ait olan bu kavram sanatın kendisini ele geçirerek öteki ile anlamlandırmaktadır.

Metaforik kap, onu yaratanın boşluktaki izidir.

¹⁶⁹ Paul Hühnerfeld, a.g.y. ,s.16.

KAYNAKÇA

- BAAL Jacob - Teshuva, **Christo ve Jeanne- Claude**, New York, Taschen,2001
- BACHELARD Gaston, **Su ve düşler**, Türkçesi: Olcay Kunal, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2006
- BAHN Hermann, **Modernizmin Serüveni**, YKY Yayınları, 2003
- BARTHES Roland, **Göstergebilimsel Serüven**, Türkçesi: Mehmet Rifat- Sema Rifat, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005
- BERGER John, **Görme Biçimleri**, İstanbul, Türkçesi: Yurdanur Salman, 1990
- CHENG François, **Boşluk ve Doluluk**, Türkçesi: Kaya Özsezgin, Ankara, İmge
- ECO Umberto, **Açık Yapıt**, Türkçesi: Nilüfer Uğur Dalay, İstanbul, Can Yayınları, 2000
- FRIEDMAN Terry - GOLDSWORTHY Andy, **Hand To Earth Andy Goldsworthy Sculpture 1976-1990**, Henry Moore Centre for the Study of Sculpture, Leeds, 1990
- GUIRAUD Pierre, **Göstergebilim**, Türkçesi: Prof.Dr. Mehmet Yalçın,Ankara, İmge Kitabevi, 1994
- GÜNAY V. Doğan, **Göstergebilim Göstergebilim Yazıları**, Multilingual Yayınları, 2002
- HONNEF Klaus, **Art of the 20th Century**, Taschen Books, 2000
- HOUSTON John, **The Abstract Vessel**, Bellew with Oriel\Welsh Arts Council,London,1991
- HÜHNERFELD Paul, **Heidegger Bir Filozof, Bir Alman**, Türkçesi: Doğan Özlem, Ankara, Gündoğan Yayınları, 1994
- JUNG Carl Gustav, **Dört Arketip**, Türkçesi:Zehra Aksu Yılmaz, İstanbul, Metis Yayınları, 2005
- LAKOFF George, JOHNSON Mark, **Metaforlar Hayat Anlam ve Dil**, Türkçesi: Gökhan Yavuz Demir, İstanbul, Paradigma Yayınları,2005
- LYNTON Norbert, **Modern Sanatın Öyküsü**, Türkçesi: Prof. Dr. Cevat Çapan- Prof. Dr. Sadi Öziş, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1982
- MARTINO Stefano De, **Hitit İmparatorluğunda Kült ve Bayram Kutlamaları Hititler ve Hitit İmparatorluğu**, Bonn, 2002
- MEGILL Alan, **Aşırılığın Peygamberleri**, Türkçesi: Tuncay Birkan, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 1998
- NÉRET Gilles, **DALİ**, , Türkçesi: Ahu Antmen Taschen ve Remzi Kitabevi ortak yayını,2005
- PAGELS Heinz R., **Kozmik Kod II**, Türkçesi: Nezihe Bahar, İstanbul, Sarmal Yayınevi, 1993

- Prof. Dr. ÖZGÜÇ Tahsin, **Kültepe Kanis\Nesa**, İstanbul, YKY Yayınları, 2005
- Prof.Dr. GÜNER Güngör, **Anadolu'da Yaşamakta Olan İlkel Çömlekçilik**, İstanbul, Ak Yayınları,1988
- RAMIREZ Juan Antonio, **Gaudi'den Le Corbusier'ye Arı Kovanı Metaforu**, Türkçesi: Ayfer Teker Garcia, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2007
- RAWSON Philip, **Ceramics Millennium**, Canada, NSCAD The Press of the Nova Scotia, Collage of Art and Design, 2006
- RİFAT Mehmet, **XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergibilim Kuramları 2. temel metinler**,Türkçesi: Mehmet Rifat- Sema Rifat, İstanbul, YKY Yayınları Cogito 77, 2005
- SARUP Madan, **Post- Yapısalcılık ve Post Modernizm**, Türkçesi:A. Baki Güçlü, Ankara, Ark Yayınları, 1995
- SCHELLMANN Jörg , **Beuys Joseph The Multiples, Catolouge raisonne of multiples and prints**, New York University Pres, 1980
- STILES Kristine, SELZ Peter, **Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings**”, University of California Press,Ltd ,London,1996
- STOICHITA Victor I., **Gölgenin Kısa Tarihi**, Türkçesi: Bilge Aydın, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2006
- STRAUSS Claude Levi, **Din Ve Büyü**, Türkçesi:Ahmet Güngören, İstanbul,Yol Yayınları,1993
- TİMUÇİN Avşar, **Estetik**, İstanbul, Bulut Yayınları, 2000
- TUNALI İsmail, **Estetik**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1996
- TUNALI İsmail, **Felsefenin Işığında Modern Resim**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1996
- TUNCAY Çağlar, **Fiziğin F'si**, İstanbul, Arkadaş Yayınevi, 2007
- TURA Saffet Murat, **Freud'dan Lacan'a Psikanaliz** , Kanat Kitap, 2005
- VECCHIO Marc Del, **Postmodern Ceramics**, Thames&Hudson world of art, London, 2001
- WAAL Edmund de, **20th century ceramics**, Thames&Hudson world of art, London, 2003
- ZISS Avner, **Estetik, Gerçekliği Sanatsal Özümünün Bilimi**, Türkçesi: Yakup Şahan, İstanbul, De Yayınevi, 1984
- ZOHAR Danah, **Kuantum Benlik**, Türkçesi: Seda Kervanoğlu, İstanbul, Sarmal Yayınevi, 1998
- ANTMEN Ahu,“Yerleştirme: Heykelin Dönüşümü mü?”, **Sanat Dünyamız Dergisi**, İstanbul, Sayı 82, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık,2002

- ARISTOTELES,**KİTAP-LİK**, Aylık Edebiyat Dergisi, Dosya: Metafor , Sayı:65, yıl: 11, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları Ekim 2003
- BEYKAL Canan, “Arazi sanatı”, **Artist**, Haziran 2004
- ER Sadık Erol, “Lacan’ı anla(ma) mak”,**Virgöl Aylık Kitap ve Eleştiri Dergisi**, sayı:107, İstanbul, 2007
- GİRAY Kıymet, “Yirminci Yüzyılda Gerçekleşen Bir Akım: Gerçeküstü” **Türkiyemiz Dergisi**, sayı:67, İstanbul
- HELWING Barbara - Fahimi Hamid, “İran’da Demir Çağı”, **Arkeo Atlas**, sayı:4,İstanbul, 2005
- MCGOURTY Vincent, “New World- New Vessels”,**Ceramics: Art and Perception**, Sayı:44, yıl: 11, 2001
- PEKTAŞ Nazlı, “Beral Marda İle KOMŞULARLA KONUŞMALAR\NEIGHBOURS IN DIALOGUE Üzerine ”, **rh+sanart**, Nisan, İstanbul, 2007
- PEKTAŞ Nazlı, “Kaidesiz Heykel”, **Artist dergisi**, Haziran, İstanbul,2006
- Prof. Dr. DİNÇOL Ali, “Hititler Son Tunç Çağı”, **Arkeo Atlas**, sayı:3,İstanbul, 2004
- Prof. Dr. KORFMANN Manfred, “Denizsel Troia Kültürü”, **Arkeo Atlas**, sayı:2,İstanbul, 2003
- Prof. Dr. ÖZDOĞAN Mehmet, “Adım adım yerleşik yaşam Mezolitik Çağ”, **Arkeo Atlas**, sayı:1,İstanbul, 2002
- Prof. Dr. ÖZDOĞAN Mehmet, “Çanak Çömlek Teknolojisi”, **Arkeo Atlas**, sayı:1,İstanbul, 2002
- Prof. Dr. ÖZDOĞAN Mehmet, “Çanak Çömlekli Neolitik Çağ”, **Arkeo Atlas**, sayı:1,İstanbul, 2002
- Prof. Dr. ÖZDOĞAN Mehmet, “İlk Adımlar Paleolitik Çağ”, **Arkeo Atlas**, sayı:1,İstanbul, 2002
- Prof. Dr. ÖZDOĞAN Mehmet, “Köyden kente Kalkolitik Çağ”, **Arkeo Atlas**, sayı:1,İstanbul, 2002
- Prof. Dr. ÖZGÜÇ Tahsin, “Assur Ticaret Kolonileri Kültepe -Kaniş”, **Arkeo Atlas**, sayı:3,İstanbul, 2002
- Prof. Dr. SEVIN Veli, “Urartu Çanak Çömlekçiliği”, **Arkeo Atlas**, sayı:4,İstanbul, 2005
- SALMAN Yurdanur, “Dilin Düşevreni: Eğretileme”,**KİTAP-LİK**, Aylık Edebiyat Dergisi, Dosya: Metafor, Sayı:65, yıl: 11, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları Ekim 2003
- TURHANLI Halil; "Sanatta Devrimci Tufan", **Cumhuriyet Dergi**, Sayı:465

- **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, cilt:2-3, İstanbul, Yem Yayınevi, 1997
- HANÇERLİOĞLU Orhan, **Felsefe Ansiklopedisi Kavramlar-Akımlar**, cilt 1, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1993
- **Felsefe Sözlüğü**, Ankara: Bilim Ve Sanat Yayınları, 2003
- HANÇERLİOĞLU Orhan, **İnanç Sözlüğü**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1975
- SALTUK Secda, **Arkeoloji Sözlüğü**, İstanbul, İnkılap Kitabevi, 1990
- ABORA Emel, **Sürrealizm Akımında Nesnenin Değerlendirilişi**, İstanbul, Basılmamış Tez, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayını, 1996
- KEDİK Ayşe, **Yaratıcı Süreçte Özne- Nesne Bağlamında Nesnelleştirme (Objektivasyon)**, Ankara, Basılmamış Tez, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayını, 2003
- “Atomcu Felsefe”, <http://www.fdk.yildiz.edu.tr/Yazilar/AtomcuFelsefe>
- AKŞEHİRLİ Soner, “Çağdaş Metafor Teorisi,” 2005, <http://www.ege-edebiyat.org/docs/257.doc>
- AKŞEHİRLİ Soner, “Metafor: Merkezi Söz Figürü,” 2005, <http://www.ege-edebiyat.org/modules.php?name=News&file=article&sid=119>
- Bilim İnsanlarının Biyografisi, Farabi, http://www.teknolojitasarim.info/tt_club/club_biyografi_farabi.htm
- Flinridge Foundation, Akio Takamori ceramic sculpture Saettle, WA http://www.flinridgefoundation.org/visualarts/recipients20032004_akiotakamori.html
- HARMANKAYA Savaş, “Türkiye İlk Tunç Çağı Araştırmaları Üzerine bir Değerlendirme”, http://tayproject.eies.itu.edu.tr/downloads/ITC_SH.pdf
- KIZILTAN Hakan, “Jacques Lacan Ve Psikanaliz”, Lacan’ın Yaşamı Ve Psikanalize Katkısı, <http://www.icgoru.com/makale/lacan.shtml>
- PETIBON Elisabeth, “Françoise Vergier : Le paysage, le foyer, le giron et le champ”, 2004 <http://www.exporevue.com/magazine/fr/vergier.html>
- SÖNMEZ Gizem <http://www.yaziyaz.com/dergi/2007/07/kolektif-bilincdisi-ve-icerigi-arketipler/>
- VESPER Y., “Örtünün Ötesindeki Görünür Kılan Sanatçı: Giuseppe Penone”, <http://www.ykykultur.com.tr/sanatudnyamiz/92/yvesper.html>
- <http://tayproject.eies.itu.edu.tr/veritab.html>
- http://www.felsefeekibi.com/dergi2/s2_y17.html

RESİM KAYNAKÇASI

- **Resim 1** : **Arkeo Atlas**, sayı:1,İstanbul, 2002
- **Resim 2** : **Arkeo Atlas**, sayı:1,İstanbul, 2002
- **Resim 3** : **Arkeo Atlas**, sayı:2,İstanbul, 2003
- **Resim 4** : Prof. Dr. ÖZGÜÇ Tahsin, **Kültepe Kanis\Nesa**, İstanbul, YKY Yayınları, 2005
- **Resim 5** : Prof. Dr. ÖZGÜÇ Tahsin, **Kültepe Kanis\Nesa**, İstanbul, YKY Yayınları, 2005
- **Resim 6** : Prof. Dr. ÖZGÜÇ Tahsin, **Kültepe Kanis\Nesa**, İstanbul, YKY Yayınları, 2005
- **Resim 7** : Prof. Dr. ÖZGÜÇ Tahsin, **Kültepe Kanis\Nesa**, İstanbul, YKY Yayınları, 2005
- **Resim 8** : Prof. Dr. ÖZGÜÇ Tahsin, **Kültepe Kanis\Nesa**, İstanbul, YKY Yayınları, 2005
- **Resim 9** : **Arkeo Atlas**, sayı:3,İstanbul, 2004
- **Resim 10** : **Arkeo Atlas**, sayı:4,İstanbul, 2005
- **Resim 11** : Prof. Dr. ÖZGÜÇ Tahsin, **Kültepe Kanis\Nesa**, İstanbul, YKY Yayınları, 2005
- **Resim 12** : **Arkeo Atlas**, sayı:4,İstanbul, 2005
- **Resim 13** : **Arkeo Atlas**, sayı:4,İstanbul, 2005
- **Resim 14** : **Arkeo Atlas**, sayı:4,İstanbul, 2005
- **Resim 15** : **Arkeo Atlas**, sayı:4,İstanbul, 2005
- **Resim 16** : **Arkeo Atlas**, sayı:4,İstanbul, 2005
- **Resim 17** : Canan Beykal, Arşivi
- **Resim 18** : Canan Beykal, Arşivi
- **Resim 19** : Canan Beykal, Arşivi
- **Resim 20** : Canan Beykal, Arşivi
- **Resim 21** : <http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?workid=26293>
- **Resim 22** : STOİCHÍTA Victor I., **Gölgenin Kısa Tarihi**, Türkçesi: Bilge Aydın, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2006
- **Resim 23** : <http://www.nrw-museum.de/output/controller.aspx?cid=100&detail=1&detail2=3>
- **Resim 24** : BAAL Jacob - Teshuva, **Christo ve Jeanne- Claude**, New York, Taschen,2001
- **Resim 25** : BAAL Jacob - Teshuva, **Christo ve Jeanne- Claude**, New York, Taschen,2001
- **Resim 26** : <http://www.artthrob.co.za/01july/images/dohosuh01a.jpg>
- **Resim 27** : <http://www.brunolussato.com/uploads/Image/Chronique%20F.%20Bon%20net/Canevari1.jpg>

- Resim 28 : http://gretchenworsleynyc.files.wordpress.com/2007/10/hirst_impossibility.jpg
- Resim 29 : Nalân Danâbaş Arşivi
- Resim 30 : Nazlı Pektaş Arşivi
- Resim 31 : rh+sanart, Nisan, İstanbul, 2007
- Resim 32 : Riskli Gölgeler Sergi Kataloğu, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, yayınları, 2000
- Resim 33 : http://content.answers.com/main/content/wp/en/1/1b/De_Chirico's_Love_Song.jpg
- Resim 34 : <http://www.wbenjamin.org/magritte.jpg>
- Resim 35 : http://courses.washington.edu/hypertext/cgi-bin/12.228.185.206/html/wordsinimages/keydreams_200.jpg
- Resim 36 : NÉRET Gilles, DALİ, , Türkçesi: Ahu Antmen Taschen ve Remzi Kitabevi ortak yayını,2005
- Resim 37 : NÉRET Gilles, DALİ, , Türkçesi: Ahu Antmen Taschen ve Remzi Kitabevi ortak yayını,2005
- Resim 38 : MCGOURTY Vincent, “New World- New Vessels”, **Ceramics: Art and Perception**, Sayı:44, yıl: 11, 2001
- Resim 39 : <http://www.vulkos.com/frameportfolio.html>
- Resim 40 : <http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-penone/images/m/06.jpg>
- Resim 41 : <http://www.ceramicsculpture.com/masters.htm>
- Resim 42 : WAAL Edmund de, **20th century ceramics**, Thames&Hudson world of art, London, 2003
- Resim 43 : Jo Lauria, **Color and Fire: Defining Moments in Studio Ceramics, 1950–2000**, Rizzoli International Publications, New York, 2000
- Resim 44 : VECCHIO Marc Del, **Postmodern Ceramics**, Thames&Hudson world of art, London, 2001
- Resim 45 : VECCHIO Marc Del, **Postmodern Ceramics**, Thames&Hudson world of art, London, 2001
- Resim 46 : <http://hyaku.pair.com/~maxpro/main.html?id=24&show=13>
- Resim 47 : <http://hyaku.pair.com/~maxpro/main.html?id=24&show=13>
- Resim 48 : <http://www.rudyautio.com>
- Resim 49 : <http://www.rudyautio.com>
- Resim 50 : <http://www.rudyautio.com>
- Resim 51 : VECCHIO Marc Del, **Postmodern Ceramics**, Thames&Hudson world of art, London, 2001
- Resim 52 : <http://www.exporevue.com/magazine/fr/vergier.html>
- Resim 53 : Olgu Sümengen Arşivi
- Resim 54 : Olgu Sümengen Arşivi
- Resim 55 : <http://www.goldsworthy.cc.gla.ac.uk/>
- Resim 56 : <http://www.goldsworthy.cc.gla.ac.uk/>

- **Resim 57** : <http://www.goldsworthy.cc.gla.ac.uk/>
- **Resim 58** : Nazlı Pektaş Arşivi
- **Resim 59** : Nazlı Pektaş Arşivi
- **Resim 60** : Nazlı Pektaş Arşivi
- **Resim 61** : Nazlı Pektaş Arşivi
- **Resim 62** : Nazlı Pektaş Arşivi