



METAFOR KAVRAMININ ÇAĞDAŞ SERAMİK

SANATINDA YORUMLANMASI

(Yüksek Lisans Tezi)

Mustafa Bilge KOÇER

Kütahya - 2020

T.C.
KÜTAHYA DUMLUPINAR ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
Birleşik Sanatlar Anasanat Dalı

Yüksek Lisans Tezi

**METAFOR KAVRAMININ ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINDA
YORUMLANMASI**

Danışman:
Doç. Oya AŞAN YÜKSEL

Hazırlayan:
Mustafa Bilge KOÇER

Kütahya-2020

Kabul ve Onay

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürlüğüne,

Bu çalışma, jürimiz tarafından Birleşik Sanatlar Anasanat Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ ÇALIŞMA RAPORU olarak kabul edilmiştir.

Başkan: (İmza)

Üye (İmza)

Üye: (İmza)

Onay

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

İmza

Prof. Dr. Şahmurat ARIK

Enstitü Müdürü

Bilimsel Etik Bildirimi

Yüksek Lisans tezi olarak hazırladığım “Metafor Kavramının Çağdaş Seramik Sanatında Yorumlanması” adlı çalışmanın öneri aşamasından sonuçlandığı aşamaya kadar geçen süreçte bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle uyduğumu, tez içindeki tüm bilgileri bilimsel ahlak ve gelenek çerçevesinde elde ettiğimi, tez yazım kurallarına uygun olarak hazırladığımı, bu çalışmada doğrudan veya dolaylı olarak yaptığım her alıntıya kaynak gösterdiğimi ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu beyan ederim.

.../.../2020

Mustafa Bilge KOÇER

Özgeçmiş

1984 yılında Kütahya' da doğdu. İlk ve orta öğretimini Kütahya'da tamamladı. 2009 yılında Afyon Kocatepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü'nde lisans eğitimini tamamladı. 2008 - 2013 tarihleri arasında Altın Çini ve Seramik Fabrikası'nda çini alt yapı ve dekorlama konusunda eğitim aldıktan sonra aynı fabrikanın tasarım bölümünde çalışmaya başladı. Şirketin ürün tasarımlarının yanı sıra, tanıtım reklam broşür, katalog çalışmalarını da yürüttü. 2013 yılında Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Kütahya Teknik Meslek Yüksekokulu'nda Öğretim Görevlisi olarak akademik ve eğitimci hayatına başladı. Halen Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü'nde Öğretim Görevlisi olarak çalışmaktadır.

Projeler

- 2020 Kurumsal Kimliğin Çini, Üç Boyutlu Seramik Ürünler ve Grafik Tasarım Açısından Özgün Yaklaşımlarla Yeniden Tasarlanması (Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Örneği) (Devam etmekte).
- 2018 Çini Sanatçısı Hamza Üstünkaya ve Eserleri Kitabının Hazırlanması Projesi.
- 2017 I. Çizgi Film Animasyon ve Sempozyumu Projesi.
- 2015 II. Dumlupınar Seramik Yarışması Projesi.
- 2015 II. Evliya Çelebi Çini Yarışması Projesi.
- 2014 I. Dumlupınar Seramik Yarışması Projesi.
- 2014 I. Evliya Çelebi Çini Yarışması Projesi.

Sergiler

- 2017 8 Mart Kadınlar Günü, Ulusal Karma Sergisi, Kütahya.
- 2017 Uzak Yakın 2 Ulusal Karma Sergisi, Kütahya.
- 2015 Seramik ve Geleneksel Türk El Sanatları Ulusal Karma Sergisi, Sakarya.
- 2015 100. Yıl Çanakkale Zaferi Ulusal Karma Sergisi, Kütahya.
- 2015 Sanatsal ve Geleneksel Türk Sanatları Ulusal Karma Sergisi, Uşak.
- 2015 100. Yıl Çanakkale Zaferi Karma Sergisi, Kütahya.
- 2014 6. Uluslararası Kervansaray Buluşması Sergisi Battalgazi/Malatya.
- 2014 Dumlupınar'da Ulusal Karma Sergi II, Kütahya.

ÖZET

METAFOR KAVRAMININ ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINDA YORUMLANMASI

KOÇER, Mustafa Bilge

Yüksek Lisans Tezi, Birleşik Sanatlar Anasanat Dalı

Tez Danışmanı: Doç. Oya AŞAN YÜKSEL

Haziran, 2020, 92 sayfa

Metafor tanımını gereği spekülatif ve kişisel bir kavramdır. Bu durum metafor kavramının tanımını sübjektif bir hale getirmektedir. Metafor kavramı tanım olarak her ne kadar sübjektif olsa da ortak kanaat ve yalın bir düşünce biçimi ile yeterince açıklanamaz. Mecazi bir düşünce yapısı bu kavramı daha anlaşılır bir hale getirmektedir. Etkili bir metaforik anlatım, kişisel düşünceden ziyade, kültürel farklılıklara rağmen toplumun her kesiminde anlaşılabilir ortak bir düşünce yapısı oluşturmasını sağlamaktadır.

Metaforun tanımı yapılırken genellikle “Sözel” (Dilbilimsel) ve “Görsel” olmak üzere iki tür üzerinden değerlendirme yapılmaktadır. Sözel ve görsel metaforlar arasındaki farklılıkların en temelini, bu iki modun kendi alanlarında nasıl kullanıldığı ve anlaşılır bir şekilde nasıl ifade edildiği oluşturmaktadır. Bu farklılıklara rağmen her iki metafor türü birbiriyle ilişki içerisinde bulunmaktadır. Bu yönüyle metafor, hem plastik hem de görsel sanatlarda sözel ve görsel anlatım dili ile yakın bir ilişki içerisinde. Çünkü günümüz sanat anlayışında disiplinler ve malzemeler arasında sınırlar kalkmış, birçok sanatçı sanatsal üretimlerini sanatın tüm alanlarından yararlanarak ortaya koyar hale gelmiştir. Seramik sanatında en çok baş vurulan görsel metaforlar mecazi düşüncelerinin anlamlandırılması, kavramların ve imgelerin semboller/göstergeler aracılığıyla aktarılması olarak tanımlanmaktadır. Özellikle çağdaş seramik sanatında ironi, benzetme, alegori, metonimi gibi kavramların yer aldığı mecazi anlatım dillerinin en etkilisi olarak kabul edilen metafor, sanatçıların yaratım aşamalarında sıklıkla başvurdukları bir kavram olmuştur.

Bu çalışmanın ilk bölümünde metafor kavramının farklı düşünürlerin fikirleri doğrultusunda tanımları, oluşum süreçleri, işlevleri, türleri ve plastik sanat alanındaki yansımaları incelenmiştir. Tezin ikinci bölümünde ise geçmişten günümüze sanat tarihi kapsamında seramik eserlerde ne tür imgelerin ve göstergelerin kullanıldığı incelenmiş, ayrıca bu öğelerle sanatçıların yaratıcılık bağlamında kurdukları ilişkiler ve verdikleri metaforik mesajlar araştırılmıştır. Üçüncü bölümde ise “Mobbing” kavramından yola çıkılarak yapılan kişisel uygulamalara yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Mecaz, Metafor, Göstergibilim, Çağdaş Seramik Sanatı.

ABSTRACT**AN INTERPRETATION OF THE METAFOR CONCEPT IN
CONTEMPORARY CERAMIC ART****KOÇER, Mustafa Bilge****M. Sc. Thesis, Department of Fine Arts****Supervisor: Assoc. Prof. Oya AŞAN YÜKSEL****June, 2020, 92 pages**

It is known that metaphor is a very speculative, personal and depth concept that will be the subject of discussion. This makes the definition of the concept of metaphor subjective. Although it is subjective in definition, the common opinion for the concept of metaphor is that it cannot be explained sufficiently with its simple way of thinking and it is possible only with a figurative way of thinking. In addition to this, in an effective metaphoric narrative, it is necessary to form a common thought and be understandable by all segments of society despite cultural differences rather than personal thought.

When the definition of metaphor is made, evaluation is generally made on two types: “Verbal” (Linguistics) and “Visual” Metaphors. The differences between verbal and visual metaphors appear to be mainly due to differences in how these two modes are used in their respective fields and how they are intelligently expressed. However, despite these differences, both types of metaphors are interrelated. In this respect, metaphor is closely related to verbal and visual expression in both plastic and visual arts. Because the boundaries between disciplines and materials have disappeared in today's understanding of art, many artists have become manifest their artistic productions by making use of all fields of art. The most common visual metaphors in the art of ceramics are defined as meaningful figurative ideas and transferring concepts and images through symbols / indicators. Metaphor, which is regarded as the most influential of the metaphoric languages including concepts such as irony, analogy, allegory and metonymy in contemporary ceramic art, has been a concept frequently used by artists throughout the creation process.

In the first part of this study, the definitions, formation processes, functions, types and reflections of the concept of metaphor in line with the ideas of different thinkers are examined. In the second part of the thesis, what kind of images and indicators are used in ceramic works within the scope of art history from past to today are examined, and the relation between these elements and the metaphorical messages given by the artists in the context of creativity are investigated. In the third part, personal practices based on the concept of “Mobbing” are included.

Keywords: Art, Trope, Metaphor, Semiology, Contemporary Ceramic Art.

TEŞEKKÜR

Metafor Kavramının Çağdaş Seramik Sanatında Yorumlanması isimli çalışmanın teorik ve uygulama aşamalarında tezin oluşumu, gelişmesi ve sonuçlandırılmasında sabırlı ve yol gösterici tavrı ile desteklerini , desteklerini ve deneyimlerini esirgemeyen; danışman hocam Doç. Oya AŞAN YÜKSEL'e, Doç. İsmet YÜKSEL'e ve Doç Duygu KAHRAMAN'a, yapıcı önerileri ile atölyesini açarak teknik imkan sağlayan değerli abim Taner ZABUN'a, sanat deneyimlerini benimle paylaşan Fatih ŞİMŞEK'e, Doç. Safiye BAŞAR'a, Doç. Elif AYDOĞDU AĞATEKİN'e, Dr. Öğr. Üyesi Fidan TONZA'ya, manevi desteklerini üzerimden hiç eksik etmeyen başta sevgili eşim Merve KOÇER ve kıymetli kızım Zeynep KOÇER olmak üzere eşsiz aileme sonsuz minnetle teşekkürlerimi sunarım. Onların yardımları ve desteği olmadan bu çalışmayı tamamlayıp başaramazdım.

İÇİNDEKİLER

ÖZET	v
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER	vii
RESİMLER LİSTESİ	x
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM METAFOR KAVRAMI

1.1. METAFOR KAVRAMININ TANIMI	4
1.2. METAFOR OLUŞTURMA SÜRECİ	6
1.3. METAFORLARIN İŞLEVLERİ	9
1.4. METAFOR TÜRLERİ	11
1.4.1. Dilbilimsel Metaforlar	14
1.4.2. Görsel Metaforlar.....	16
1.5. GÖRSEL VE PLASTİK SANATLARDA METAFOR KAVRAMI ..	16

İKİNCİ BÖLÜM SERAMİK SANATINDA METAFOR KAVRAMI

2.1. SERAMİK SANATINDA METAFOR KULLANIMI	36
2.2. ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINDA METAFOR OLUŞTURMA SÜRECİ	43
2.2.1. Çağdaş Seramik Sanatında İmge – Algı – Yaratma İlişkisi.....	43
2.2.2. Çağdaş Seramik Sanatında Gösterge	45
2.3. METAFOR KAVRAMINI SERAMİK ÇALIŞMALARINDA KULLANAN SANATÇILAR	47
2.3.1. Kate MacDowell.....	47
2.3.2. Richard Slee	49

2.3.3. Patti Warashina.....	50
2.3.4. Richard W. James	52
2.3.5. Johnson Tsang	54
2.3.6. Ronit Baranga.....	56
2.3.7. Fatih Şimşek	58
2.3.8. Safiye Başar.....	61
2.3.9. Elif Aydoğdu Ağatekin	63
2.3.10. Fidan Tonza.....	66

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM KİŞİSEL UYGULAMALAR

3.1. UYGULAMALAR.....	70
3.1.1. Yok Olan Düşler Serisi	71
3.1.2. Dışavurum Serisi	76
SONUÇ	82
KAYNAKÇA	83
DİZİN.....	92

RESİMLER LİSTESİ

Sayfa

Resim 1.1: Kral Tutankhamun'unu Mezarından Scarabaeus Böceği Mücevher, M.Ö. 1333-1323.	17
Resim 1.2: R. Sanzio, Atina Okulu, 1511	18
Resim 1.3: E. Munch, Çıglık, 1893.....	20
Resim 1.4: G. Braque, Gitar Çalan Adam, 1911	21
Resim 1.5: P. Picasso, Guernica, 1937.....	23
Resim 1.6: G. Grosz, Toplumun Taşıyıcıları, 1926	24
Resim 1.7: P. Picasso Bull's Head, 1942	25
Resim 1.8: R. Hausmann, Mekanik Kafa Zamanın Ruhu, 1919.....	26
Resim 1.9: R. Magritte, La Durne Poignardde,1938.....	27
Resim 1.10: S. Dali, İstakoz Telefon, 1938.....	28
Resim 1.11: G. Posada, La Calavera de la Catrina, 1913.....	29
Resim 1.12: F. Kahlo, Dikenli Kolye ve Sinek Kuşu ile Otoportre, 1940.....	30
Resim 1.13: R. Hamilton, Just What Is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing, 1956	32
Resim 1.14: Oje Reklam Çalışması, 2010	33
Resim 1.15: El Roto, La Gran Droga, El País, 6 June 2003.	34
Resim 2.1: Ana Tanrıça Heykelciği, Pişmiş Toprak.....	38
Resim 2.2: Kubadabad Sarayı Çini Örnekleri, Konya, Karatay Müzesi.....	39
Resim 2.3: P. Voulikos, the Breakthrough Years, 1956.....	42
Resim 2.4: R. Arneson, Gerorge and in the Baths of Coloma, 1976.	43
Resim 2.5: K. Macdovell First and Last Breath, 2010.	47
Resim 2.6: K. Macdovell, Migrant, 2009.	48
Resim 2.7: R. Slee, Carrot, 2008.....	49
Resim 2.8: R. Slee, Viral Brush, 2012.	50
Resim 2.9: P. Warashina, Convertible Car Kiln, 1971.....	51
Resim 2.10: P. Warashina, Oil Slick, 2004.	52
Resim 2.11: R.W. James, Albert VI, 2017	53
Resim 2.12: R. W. James, The Matador, 2018.	54

Resim 2.13: J. Tsang, Yuanyang, 2002.....	55
Resim 2.14: J. Tsang. Talk To Me, 2013.	56
Resim 2.15: R. Branga, Breakfast, 2014	57
Resim 2.16: R. Branga, Grave Watchers Childhood, 2017.....	58
Resim 2.17: F. Şimşek, Başlangıç, 2018.	59
Resim 2.18: F. Şimşek, Çıplak Maskeli Kadın, 2018.	60
Resim 2.19: S. Başar, Bohça: 2010.....	62
Resim 2.20: S. Başar, Dilovası Üzerine Yeni Bir Okuma Önerisi II, 2014	63
Resim 2.21: E. Ağatekin, Çaptan Düşenler, 2012	64
Resim 2.22: E. A. Ağatekin, Ben Valiz Değilim, 2012	65
Resim 2.23: Fidan Tonza Triple Plug, (Üçlü Priz) 2019.....	67
Resim 2.23: Fidan Tonza, Kıyamete Hücum, 2019	68
Resim 3.1: M.B. Koçer, Düş Kapanı, Serbest Elle Şekillendirme, Sırlı Pişirim 900 °C, 19x23x12 cm, 2020	72
Resim 3.2: M.B. Koçer, Düş Kafesi, Serbest Elle Şekillendirme, Sırlı Pişirim 900°C, h: 50, R: 29 cm, 2020.	73
Resim 3.3: M.B. Koçer, Düş Hapishanesi, Serbest Elle Şekillendirme, Sırlı Pişirim 900°C, 26x30x48cm, 2020.....	74
Resim 3.4: M.B. Koçer, Düş Prangası, Serbest Elle Şekillendirme, Sırlı Pişirim 900°C, 38x26x18 cm, 2020.	75
Resim 3.5: M.B. Koçer, Düşüncelere Kilit Vurulmaz, Serbest Elle Şekillendirme, Sırlı Pişirim 900°C, 14x11x15 cm, 2020.....	76
Resim 3.6: M.B. Koçer, Aklımdaki Cümleler, Serbest El Şekillendirme, Sırlı Pişirim 900°C, 19x23x12 cm, 2020.....	77
Resim 3.7: M.B. Koçer, Düşünce Oyunları, Serbest El Şekillendirme, Sırlı Pişirim 900°C, 28x32cm, 2020.	78
Resim 3.8: M. B. Koçer, Düşünce Sıçraması, Serbest Elle Şekillendirme, Sırlı Pişirim 900°C, 30x28x17cm, 2020.....	79
Resim 3.9: M.B. Koçer, Satılık Düşünce, Serbest Elle Şekillendirme, Sırlı Pişirim 900°C, 35x29 cm, 2020	80



TEZ METNİ

GİRİŞ

Metafor kavramı yüzyıllardır sanat ve edebiyat alanında kullanılmaktadır. Yirminci yüzyılın sonunda ise popüler kültür ile birlikte yaygın bir ifade biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanat eserlerindeki metafor kullanımı, birleşik bir bağlamın parçaları olarak incelenmektedir. Bu durum hem sembolizme uzun zamandır duyulan ilgiden, hem de katılımcı gözlemin saha çalışması yönteminden kaynaklanmaktadır. Metaforlar, imgeler arasındaki bağlarla nasıl farklı anlatım dilleri elde edildiği üzerine bir bakış açısıyla incelenmektedirler. Metafor kavramının farklı sanat alanlarıyla iç içe geçmesi ve toplumun kültürel yapısına dahil olması bu kavrama güçlü bir dayanak oluşturmaktadır.

Kavramsal ifade biçiminin sıklıkla kullanıldığı çağdaş seramik sanatı, sanatsal imgelerin bir arada kullanılarak oluşturulması sebebiyle mecazi anlatımdan ayrı tutulamamaktadır. Çağdaş seramik eserlerde anlam ve mesaj kaygısı yaratıcı yöntemler ile birlikte kullanılmaktadır. Bu kavram çağdaş seramik sanatının üretim sürecinde kullanılan yöntemlerden birisi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu çalışmada yapılan araştırmalar sonucunda görsel ve plastik sanatlar alanında bulunan eserler incelenerek, metafor kavramı irdelenmiştir.

Araştırmanın Amacı

Araştırmanın amacı; tasarım eleman ve ilkelerine göre görsel ve plastik sanatlar alanında yapılmış olan eserlerin imge ve göstergelerinin incelenmesidir. Eserlerdeki metaforların, sanatçı ve izleyici bakış açısıyla nasıl anlamlandırıldığı ele alınmış ve etkili bir anlatım dili olan metaforun seramik ve farklı malzeme birliktelikleri ile oluşturma süreçleri irdelenmiştir.

Araştırmanın Önemi

Resim, heykel, grafik, görsel iletişim tasarımı alanlarında metafor kavramına dair birçok yazılı ve görsel doküman olmasına karşılık, seramik alanında kaynakların sınırlı sayıda olduğu gözlenmiştir. Bu sebeple araştırmanın seramik sanatında imgelerin algılanması, yorumlanarak yeni tasarımların yaratılması, referans kaynak oluşturulması ve yeni çalışmalara örnek olması yönünde kaynak oluşturması amaçlanmıştır.

Araştırmada Varsayım

Araştırma kapsamında metafor tanımı ve sanatsal ifadede ki önemi çağdaş sanat anlayışı bağlamında incelenmiştir. Ayrıca bu çalışmanın geçmişten günümüze seramik eserlerde aktarılan görsel metaforlar hakkında bilgi vermesi ve metafor kavramını çalışmalarında kullanmak isteyen kişilere kaynak oluşturması varsayılmıştır.

Araştırmanın Sınırlılıkları

Bu araştırma da kısmi olarak retorik metaforlara değinilmiştir. Seramik alanında kaynakların kısıtlı olması sebebi ile görsel metaforlar çağdaş metaforlar çağdaş seramik sanatı kapsamında sınırlandırılarak incelenmiştir.

Araştırmanın Yöntemi

Bu araştırmada genel tarama modellerinden yararlanılarak hazırlanılmıştır.



BİRİNCİ BÖLÜM
METAFOR KAVRAMI

1.1. METAFOR KAVRAMININ TANIMI

Metaforun sistematik yapısına uygun görsel ya da işitsel herhangi bir oluşumun ilk olarak insan zihninde herhangi bir şeyi çağrıştırmadığı yaygın olarak bilirse de, metafor kavramı hem yapısal hem de içerik olarak gündelik hayatımızın her alanında kullanılan bir olgudur. Örneğin Tepebaşı, (2013:15) metaforun tanımını “Gerçeğin zıttı olarak nitelendirmek mümkün olan metaforik anlatımda, gerek gündelik dilde gerekse edebi dilde normal sayılan ve aşına olunan dil kullanımlarının dışına çıkmış olunur” olarak yapmaktadır. Diğer taraftan Beardsley, “Metaforu absürtlük teorisine dayandırmış ve herhangi bir benzetmenin mantıklı düşünülmediğinde akla aykırı olma durumunun da metaforun temelini oluşturan etmen olduğunu” vurgulamıştır (akt: Duman, 2019: 42).

Metafor kavramı bir olguyu, kendinden daha öteye taşımak, kendinden daha fazlasını yüklemek anlamındaki Yunanca “Metapherein (meta: öte, üst; pherein: taşımak)” kelimesinden türetilmiştir.(Draaisma,2014:28). TDK (2019) Arapça’da “istehare”, Türkçede “mecaz” kelimesine karşılık gelen metafor “Bir ilgi veya benzetme sonucu gerçek anlamından başka anlamda kullanılan söz” olarak tanımlanmaktadır.

Mecaz kelimesi anlam bakımından; gerçek anlamının dışında bir başka anlamda kullanılan sözcükler olarak tanımlanırken, metafor; bir kavramı başka bir kavram üzerinden soyut ya da somut oluşumlarla aktarımın sağlanması olarak tanımlanmaktadır(Lakoff-Johnson,2015:14). Lakoff ve Johnson’un “Metaforlar Hayat, Anlam ve Dil” kitabı incelendiğinde mecaz kelimesinin metafor kelimesi ile içerik ve teknik olarak aynı amaç doğrultusunda kullanılmadığı anlaşılmaktadır.

Diğer taraftan Tepebaşı (2013: 13) mecazı; tek başına bir edebi sanat olmayıp, mecazı oluşturan metafor, metonimi¹, ironi², alegori³, kişileştirme⁴ ve benzetme⁵ kavramlarının bir arada veya ayrı ayrı kullanımıyla oluşturulan anlatım biçimi olarak tanımlamaktadır. Yazılı metinlerde, metanomi, benzetme, ironi gibi bir takım sözcük oyunları söz konusu olsa da metaforlar, hayal gücünü ve yorumlayabilme yeteneğini zorlayan özelliklere sahip olduklarından çok yönlü araçlar olarak daha sıklıkla tercih edilmektedirler (İnam,2006: 48). Metafor geçici anlamdan çok, kalıcı bir anlam ortaya çıkarması, anlamın bir yerden bir yere taşınması yönüyle diğer söz sanatlarından ayrılmaktadır. Yani bir şeyi eşdeğer olmayan bir obje veya durumla ilişki kurarak anlatmaktır. Burada belirtilmekte olan metafor ile ilgili Jeames Geary (2009) “Metaforun Gücü” adlı söyleşisinde Aristo’nun metaforla ilgili olarak, bir şeye başka bir şeyin özelliğini, niteliğini veya ismini vermek olduğundan bahseder ve metafor matematik formüllerinde olduğu gibi x’in yerine y’i koymak olarak tanımlamaktadır.

Aristoteles(1993:60) “Poetika” isimli kitabında metaforu “yabancı bir ismin türe verilmesi, türün anlamının cisme verilmesi, türden türe aktarımlarda veya karşılaştırma yaparak yeni paralellik kurmak” olarak açıklamaktadır. Aristo’nun yaklaşımına göre; metafor kullanımında günümüzde dahi temel alınan iki temel terimden bahsedilmektedir. Bunlar her metaforda işaret edebilecek bildik bağlamdan ayrılmaya atıfta bulunan “Yabancı isim” kullanımı ve sözcüğün her zamanki bağlamı içindeki yan anlamlarının yabancı bağlama aktarıldığı “Anlam aktarımı” kullanımları olarak tabir edilmektedir (Draaisma, 2014: 28).

¹ **Metonimi:** Türkçe’de ad aktarması, mecaz-ı mürsel ya da düz değişmece türünde adlar ile bilinen metonimi kavramı ise aralarında nitelik açısından bağ olan iki şeyin birbirinin yerine kullanılmasıdır.

² **İroni:** Etkiyi artırmak için, bir şeyin tersini söyleyerek alay etme

³ **Alegori:** Bir düşüncüyü, davranışı ya da eylemi, daha kolay kavratılmak için onu, yerini tutabilecek simgelerle, simgesel sözlerle, benzetmelerle göz önünde canlandırma işi.

⁴ **Kişileştirme:** İnsana özgü nitelikleri bulunmayan cansız varlıkları, hayvanları ya da düşsel yaratıkları, insana, kişiye özgü nitelikleri varmış gibi davrandırma, düşündürme, konuşurma sanatı.

⁵ **Benzetme:** Bir şeyin bir niteliğini herhangi bir bakımdan göz önüne getirmek, canlandırmak ya da daha etkili ve çarpıcı kılmak için, onunla başka bir şey arasında ortak bir nitelikte benzerlik kurma işi.

1.2. METAFOR OLUŞTURMA SÜRECİ

Metafor oluşturma yaratıcılık gerektiren bir dizi süreci içermektedir. Yaratma süreci öncelikle “Algı⁶” ile başlamaktadır. Garbin ve Flowers(1989:147) “Yaratıcı davranışı için önemli olan zihinsel işlemlerin doğası hakkında gayri resmi düşünce, algısal süreçlerin büyük önem taşıdığı yönündedir” olarak belirtmektedirler. Buna göre; “Yaratıcılık”, duyu organlarının algılanması ile başlayan, bunun sonucunda zihninin görsel imgelere dönüştürmesiyle devam eden ve görsel imgeler arasında ilişkiler kurmakla sonuçlanan bir süreci kapsamaktadır. “İmgeler arasındaki ilişkileri görme yeteneği”, büyük bilimsel keşiflerin veya dikkat çekici sanatsal yapıtların aranılan özellikleri olarak bilinmektedir. TDK (2019) “İmge” kavramını “Duyu organlarının dıştan algıladığı bir nesnenin bilince yansıyan benzeri” olarak tanımlamaktadır. Bu yönüyle imge, algı ile yaratıcılık arasında bir köprü kurmaktadır.

İnsanoğlunun duyu organları ile başlayan algı sürecinin ardından, nesnenin insan zihninde oluşan imge ve imgeleri yeniden yorumlaması, soyut olanı somut bir duruma getirilmesi ile insanın sahip olduğu yaratıcılığı doğurması metaforu tanımlar nitelikte ve metaforu oluşturma süreci hakkında fikir vermektedir. Kövecses(2003:311-12), metaforu oluşturma sürecine dair birbiriyle etkileşime giren bir dizi bileşenlerden bahsetmektedir.

Kavramsal metaforlar kaynak ve hedef alanlardan oluşur. Belirli hedeflere uyacak belirli kaynakların seçimi deneysel bir temel ile motive edilir. Kaynak ve hedef arasındaki ilişki, bir kaynak etki alanının birkaç hedefe uygulanabileceği ve bir hedefin birkaç kaynağa bağlanabileceği şeklindedir. Belirli kaynak ve hedef alan çiftleri metaforik dilsel ifadelerle yol açar. Kaynak ve hedef alanlar arasında temel kavramsal yazışmalar veya eşlemeler vardır. Kaynak etki alanları çoğu zaman temel yazışmaların ötesinde materyalleri hedefe eşler. Bu ek eşlemeler zorunlu veya çıkarımlar olarak adlandırılır. Bir kaynağın hedef alanla bir araya getirilmesi, çoğu zaman hem kaynak hem de hedef açısından yeni olan kavramsal materyallerin harmanlanmasıyla sonuçlanır. Kavramsal metaforlar çoğunlukla dilsel olmayan biçimlerde, yani sadece dilde ve düşüncede değil, toplumsal gerçeklikte de gerçekleşir. Kavramsal metaforlar, bütünsel olarak yapılandırılmış kavramsal birimler olan kültürel modelleri birleştirir ve çoğu zaman üretir.

⁶ **Algı:** dikkati bir şeye yönelterek, o şeyle ilgili olarak duyular aracılığıyla edinilen yalın bilgi, o şeyle ilgili bilgiyi bilincinde var etme, o şeyi anlama.

Kövecses'in tanımladığı gibi metaforlar hedef ile kaynak alan arasındaki semantik nitelikler vasıtasıyla oluşturulmaktadır. Hedef imge alıcısı başka bir ifadeyle benzeyen olarak da ifade edilirken kaynak ise imge göstericisi olarak nitelendirilmektedir. Semantik⁹ nitelikler ise kaynaktan almış olduğu anlamları hedef alana ileten aracı rolündedir ve imgesel sembolik göstergelerden oluşmaktadır.

Cebeci(2013:198)'e göre ayrıntı zenginliği taşıyan zihinsel imgeleri diğer zihinsel imgelere uygulayan metaforları “İmge Metaforları” olarak adlandırmaktadır. Ricoeur (1978: 141-159) “The Metaphorical Process as Cognition, Imagination and Feeling” adlı makalesinde sınırsız metafor teorileri arasındaki kopukluğa dayanan özel bir soruna odaklanmaktadır. “Her ne kadar bu sorun sadece psikolojik gelse de, ‘imge’ ve

‘duygu’ gibi terimleri içerdiği sürece, onu semantik⁷ bir metafor teorisi ile psikolojik bir hayal gücü ve duygu teorisi arasındaki sınırdan kaynaklanan bir problem olarak nitelendirebilirim” diye belirtmekte ve metafor oluşturulurken semantik ve psikolojik teorileri arasında bağlantı kurulması gerektirdiğine değinmektedir. Bu düşünceye göre; hayal gücü ve duyguları dahil etmeden, yani psikolojik olarak görünenlere semantik bir işlev vermeden sağlıklı bir metafor oluşturmanın mümkün olamayacağı yönündedir.

Metaforlar toplumlar tarafından ortak kabul edilen değerlere sahip semboller, kodlar ve göstergelerle oluşturulabilmektedir. Bu yönüyle bireyin imgeler arasında ilişkiler kurarak metafor oluşturma sürecinde kültürel altyapısının önemli bir konuma sahip olduğu bilinmektedir. Bu konuyla ilgili olarak Batı(2019:260) “Kodlar ve göstergeler, kültürden kültüre aktarım yoluyla nesiller arasında iletilir. Kültürün içinde doğan bireyler, kodlar ve göstergeleri hazır halde alırlar. İletişimin her türü, göstergeler ve kodlar içerir” olarak belirtmektedir.

Max Black(1962:40) göre; “İmgeler veya göstergeler bir metaforunda kullanıldığında toplum tarafından kolayca ve açıkça anlaşılır bir anlamı olması gerekir, aksi takdirde toplumun kültürel bir çerçeveye dayanmakta olduğu için metafor doğru anlaşılacaktır” iddiasındadır. Bu söylemlerden anlaşılacağı üzere birbirleri ile

⁷ **Semantik:** Anlambilim. dili, sözcükleri anlam yönünden karşılaştırmalı olarak ve bu anlamların zaman içindeki değişim ve gelişimlerini göz önünde tutarak inceleyen bilim dalı.

benzerliği olmayan göstergeler arasında bağlantılar kurulması ile oluşturulan metaforik mesajın, toplum üzerinde çok daha etkili olabileceği düşünölebilmektedir.

Etkili bir iletişim aracı olarak düşünölen metaforun oluşturulması kültürden hazır olarak alınan kod⁸ ve göstergelerin⁹ zihinde birleştirilmesi sürecini içermektedir. Langer 1948 yılında yayınlanan “Philosophy in a New Key” adlı kitabında insanoğlunun diğer canlılardan farklı olarak fikir yaratma ihtiyacına, algılanan imge ve göstergeleri nasıl sembollere¹⁰ dönüştüröleceğine değinmiştir.

Langer (1948:33-34)’a göre:

Fikirler şüphesiz özel algı organlarından duyulan duyu mesajlarının izlenmesinden ve belli belirsiz duyu raporlarından oluşur. Ancak, bunların yapıldığı yasa doğrudan bir birleşim yasası değildir. Bu ilkeleri bitişiklik ya da benzerlikle birleştirme gibi kullanmaya yönelik herhangi bir girişim kısa sürede anlaşılabilir bir karmaşaya ve yapıya yol açar.... Duyular tarafından algılanarak döşenen malzeme, temel fikirlerimiz olan sembollere sürekli olarak işlenir. Bu fikirlerden bazıları ‘fikir yürütme’ olarak adlandırdığımız şekilde birleştirilebilir ve değiştirilebilir.

Bitişkenlik ve benzerlik gibi kavramlarla açıklanamayan “yaratıcılık” ve bunun sonucunda “Fikir Yürütme” aşamasını Cebeci (2013: 58) Langer’ın düşüncesine atıf yaparak “Sembolizasyon bütün zihinsel faaliyetlerin başlangıç noktası” olarak değerlendirmiştir. Langer ve Cebeci’nin bahsettiği türden metaforik ifadelerin sıklıkla kullanıldığı edebi metinler veya görsel iletişim materyalleri incelendiğinde metaforun sembolik aktarım özellikleri farklı birçok örnek üzerinde karşılaşılan bir nitelik olarak düşünölmektedir. Örneğin Türk ozanlarından Açık Veysel şatiroğlu’nun yazmış olduğu eserlerinden en çok bilinenleri arasında yer alan “Gündüz Gece” isimli türküsünde “İki kapılı bir handa, gidiyorum gündüz gece” dizelerinde dünya hayatının doğum ile ölüm arasındaki bir akıştan ibaret olduğunu tasvir edilmeye çalışılarak, kapıyı; doğum ile ölümün metaforu, gece ve gündüzün sürekliliğini ise tükenmeyi sürdüren yaşamın metaforu olarak sembolik bir ifadeye dönüştürmüştür. Böylelikle metaforik açıdan birçok farklı imgenin sağlıklı bir şekilde zihinlerde çadışım yapmasını sağlamıştır.

⁸ **Kod:** Bir bilgiye ulaşabilmek için kullanılan simge ya da simgeler dizisi.

⁹ **Gösterge:** Bir şeyi göstermeye, belirtmeye yarayan, bir başka şeyin yerini alabilecek nitelikte olduğundan kendi dışında bir şey gösteren her türlü şey. Algılandıda belli bir şeyin tasarımıını uyandıran şey.

¹⁰ **Sembol:** Belli bir insan topluluğunun uzlaşarak kendisine belli bir anlam yüklediği somut nesne ya da im, işaret. Bir düşünceyi, soyut bir kavramı belirten somut nesne ya da im, işaret.

1.3. METAFORLARIN İŞLEVLERİ

Buraya kadarki anlatımlardan anlaşılacağı üzere metaforlar, görsel ve duyuşsal algıları genişletmekte, algıları zihinde imgeye çevirmekte ve yaratıcılığın içinde yer alan yorumlama / fikir üretme süreçlerinde önemli bir rol oynamaktadır. Keklik(1984:17) “Metaforlar ilk çağlardan bu yana farklı medeniyetlere mensup filozofların görüşlerine göre soyut meselelerin daha iyi anlaşılabilmesi için kullandıkları bir yöntem olmuştur” değerlendirmesinde bulunmuştur. Kimmer (2004: 276) metaforun işlevine dair düşüncesini insan bilimcilerine atıf yaparak “antropologlar kültürel düşünce sistemlerinde metaforun rolünü yaratıcıları, sürdürücüleri, sınırlayıcıları, kavramsal bağlayıcıları veya statükonun rakipleri olarak düşünmüşlerdir” olarak belirtmektedir.

Modern metafor teorisinde, Max Black, filozofların uzun süre görmezden gelmesinden sonra, metaforu iletişimin merkezinde bir aracı olarak değerlendiren ilk tartışmacıdır.

Bir filozofun metaforlarına dikkat çekmek, onun güzel el yazısı için bir mantığı övmek gibidir. Metafor bağımlılığı, birinin yalnızca mecazi olarak konuşabileceği prensibine göre, kimsenin konuşmaması gereken yasadışı bir kavram olarak tutulur. Oysa suçun niteliği belirsizdir. Konuyu yatırım yapan gizemi ortadan kaldırmak için bir şeyler yapmak istiyorum; Fakat filozoflar (dile duydukları bütün ilgi alanları için) konuyu bu kadar ihmal ettikleri için edebi eleştirmenlerden ne gibi bir yardım almalyım. Onlar en azından ‘güncel metaforu işlemelisin’ önerisini kabul etmiyorlar veya metaforun ciddi düşünce ile uyummadığını varsayıyorlar(Black,1955:273).

Black yapmış olduğu tanıma göre bu ihmal, yalnızca gerçek önermelerin bilgiye katkıda bulunabileceği yönündeki yanlış düşünceden kaynaklanmaktadır. Günümüzde ise bu yanlış düşünce yerini metafor kullanımının insan iletişiminde önemli bir rolü olduğuna yönelik düşünceye bırakmıştır. Örneğin Beck, (1978: 83) metaforun işlevi hakkında “Metafor insan iletişim sürecinin temel bir yönüdür. Daha da önemlisi, metaforlar, toplumsal yaşamımızı yöneten kavramların hassas bir şekilde uygulanmasında hayati bir rol oynamaktadır” demektedir. Seyhan (2017: 49) ise “Metaforların en kritik işlevleri olarak; denilebilir ki, ‘Soyut kavramları nasıl anlamlandırırız?’ sorusuna metaforik görüş ile yanıt aranabilirken, kavramlara yüklenen anlamların ne olduğu sorusuna metaforlar ile yanıt bulunabilir” olarak

değerlendirmektedir.

Tepebaşı "Metafor Yazıları" (2013:22-24) isimli kitabında; metaforun işlevini genel olarak 9 başlık altında incelemektedir.

- *Sözcük dağarcığının zenginleştirilmesi: Bu yönüyle metafor oluşturmada ki genel eğilim somut nesnelerin soyut kavramlar için kullanılmasıdır. Bu sayede ihtiyaç duyulan yeni kavramlar oluşturularak dilsel bir boşluk giderilmiştir.*
- *Odaklanma: Metafor soyut konularla bağlantı kurmak için bilişsel bir araçtır. Metafor alıcının ilgisine hitap etmektedir. Bunu yaparken izleyiciyi konunun bir noktasına odaklamaktadır. Bu işlevin olumsuz yönü ise başka hususların gözden kaybolma tehlikesidir.*
- *Hayal gücünün uyarılması: Metaforlar zihin dünyamıza seslenmektedirler. Bu durum zihnimizde imgeler oluşturarak resim çizmemize sebep olmaktadır. Buda hayal dünyasının uyarılmasına ile sonuçlanmaktadır.*
- *Tinsel alanların keşfi: Fizikteki "alan" ve "dalga" kavramları veya bilgisayar dilinde ki "virüs", "güvenlik duvarı" gibi metaforlar yeni keşifleri, bilgi ve tinsel alanların keşfi için uygun araçlardır.*
- *Duyguların aktarımı: Duyguların anlatmanın en iyi yolu metafor kullanımudur. Başarılı konuşmacılar, edebiyatçılar ve şarkı söz yazarları bu gerçekten yola çıkarak metafora sıklıkla başvurumaktadırlar.*
- *Estetik cazibe yaratması: Romantizm, realizim gibi sanat akımları edebi dönemler açısından bakıldığında, her dönemdeki özgün dil kullanımlarındaki metafor kullanımları ile dikkat çekmektedir. "Büyülü geceler", "masal dünyası", "duyguların tutsak olması" gibi metaforik kelimeler bir edebi dönem (romantizm) açısından anahtar kelimelerdir ve estetik değer taşırlar.*
- *Eğlendirme: Metafor özellikle reklam dilinde ve edebi dilinde insanlara eğlendirici gelir. Kelime oyunları, kişileştirme gibi değişik yöntemler kullanılabilir.*
- *Moral değerinin aktarımı: Özellikle dini değerlerin aktarımında sıklıkla kullanılır. Örneğin Mevlana'ya ait "hamdım, piştim, yandım" sözünde olduğu gibi.*
- *Davranışların uyarılması: Özellikle kriz dönemlerinden gündeme gelen "uyanın", "ayağa kalkın" gibi metaforik ifadeler çağrışımsaldır ve karşı taraftan eylem beklenir. Bu işlevi sadece politik ve dini söylemlerden ibaret göremeyiz. Yerine göre edebi dilde de kullanılır.*

Fernandez(1974:133) metaforların işlevini, soyut bir konseptten somut bir resme geçişi mümkün kılma, mantıksal boşlukları kapatma, parçaları daha büyük bir bütünle ilişkilendirmek ve sözel olmayan bir olguyu veya davranışı ortaya çıkarmaya

yardımcı olma olarak belirtmektedir. Draaisma(2014:34) ise “Metaforlar zıtlıklar birliği olmak gibi garip bir niteliğe sahiptir; Somut ile soyut, görsel ile sözel, çizgisel ile kavramsal olanı birleştirirler” olarak belirtmektedir.

Metafor vasıtasıyla doğrudan anlatım ile dolaylı anlatım arasında bir bağlantı kurulmaktadır. Sözcüklere karşılık gelen imgesel görsellerin direk ve dolaylı anlamları karşılaştırılmakta, görsellerin birlikte kullanılmasıyla ortaya çıkan yeni anlatımların manaları sorgulanmaktadır. Metaforların bu yönleri göz önünde bulundurulduğunda eğitim alanında yapılan çalışmalarda da metaforun öğrenmeye yaptığı katkıların büyük olduğu anlaşılmıştır. Örneğin Reynolds ile Schwartz (1983: 450) metaforsal yazının kalitesini ve etkinliğini değerlendirmek üzerine 71 lisans öğrencisi ile yapmış oldukları deneyin sonucunda metaforların düz edebi cümlelere göre daha iyi hatırlandığı gözlemlenmiştir.

1.4. METAFOR TÜRLERİ

Metaforlar, kavramları veya kelimeleri sınıflandırmaya, tarif etmeye, açıklamaya ve yeniden değerlendirmeye yönelik bir düşünce sisteminin oluşumuna olanak sağlarlar. Dur(2016:123) “Metaforlar, Antik Çağlardaki retorikten günümüze kadar felsefe, dilbilim, eğitim, psikoloji gibi farklı alanlarda incelenen bir konu olarak karşımıza çıkan, günümüzde ise postmodern söylemlerinin içinde de önemli bir yeri olan, disiplinler arası yaklaşımlara açık bir kavramsal yapı” olarak değerlendirmektedir. Bu durum toplum içerisinde metaforun kendiliğinden türlerine ayrılmasına sebep olmuştur. Bu türler kimi düşünürler tarafından ayrı ayrı, kimi düşünürler tarafından ise birbirlerine geçmiş olarak incelenmişlerdir (Karaahmet,2012:76).

İnam (2008: 50) “Televizyon Reklamlarında Metafor Kullanımı” isimli doktora tezinde “Somut ve soyut metaforlar arasında temel bir ayırım yapmak, tüketicilerin, metafora dayanan mesajları nasıl algıladıklarını anlamamıza yardımcı olabilir” yaklaşımında bulunarak soyut metaforların duygusal, somut metaforların ise fiziksel birtakım özellikleri çağrıştırdığından bahsetmektedir.

Soyut ve somut metaforlar incelendiğinde kavram ya da kavramlarda yapılan karşılaştırmalar doğrudan tecrübe edilerek birbirlerinden ayrı tutulmaktadır. Soyut metaforlar da ise; kavramlar doğrudan tecrübe edilmeyen; elle tutulamaz, gözle görülemez maddi bir yapısı olmayan karşılaştırmalar olarak anlatılmaktadır. Somut

metaforlar ise; maddi bir yapısı olan metaforlar olarak tanımlanmaktadır (Morgan ve Reichert, 1999: 2). Bu açıklamalardan hareketle, somut kavramların soyut kavramlarla karşılaştırıldığında anlamlı, anlaşılabilir ve kolay yorumlanabilir oldukları söylenebilir. Ancak bu özelliklere rağmen bu iki metafor türünün birbiri ile ilişkisiz olabileceği gibi yakından ilişkili olabileceği de düşünülmektedir. Çünkü somut metaforların duygusal bir etki yaratabileceği gibi soyut metaforlarında fiziksel bir takım nesnelere atıflar yapabileceği ifade edilmektedir. Dolayısı ile bu ikili arasında net bir ayırım ya da benzerlik olduğu söylenememektedir. Bu kapsam soyut ve somut metaforlar ile ilgili olarak; “Aslan kadar güçlü” ifadesinde soyut olan gücün, somut olan aslanın bir arada kullanılarak bütünleştirildiği görülmektedir. Dolayısı ile dilbilimsel açıdan ele alındığında soyut ve somut metaforların bir arada daha anlamlı bir yapıya kavuşturularak kullanıldıkları söylenebilmektedir.

Metaforların dilin en temel özelliği olmasının yanında, insanın düşünme sürecinin de metaforik olduğunu ve aynı zamanda insanın hayatını kavrama yöntemi olarak kabul eden Lakoff ve Johnson metaforu, günümüzde kavramsal metafor teorisine bağlı olarak yapısal (conceptual), yönelimsel (orientational) ve varlıksal (ontological) metafor olarak üç farklı başlık altında değerlendirmektedir. Bu araştırmacılara göre metaforlar, “Yapıları diğer yapılarla eşleştirmeleriyle yapısal, imaj şemalarıyla eşleşmeleriyle yönelimsel ve son olarak hedef alan şeyleri (entity) yaratmalarıyla ontolojiktirler” (Lackoff ve Johnson, 2005:296; İnam, 2008:49).

Lakoff ve Johnson (2005:36) çağdaş metafor teorisi içerisinde kavramsal metaforu bir kavramın metaforik olarak diğerine göre yapıya kavuştuğu durum olarak tanımlamaktadır. Teoriye göre metafor, kaynak kavram (source domain) ve hedef kavram (target domain) arasındaki ilişkiden oluşturulmaktadır. Kaynak kavram alanı somut bir kavram, hedef bilgi alanı ise soyut kavramı oluşturmaktadır (Akşehirli, 2006: 2). Örneğin, “Ahmet tilkidir” metaforunda olduğu gibi “kurnaz” soyut kavramı özdeşleşmiş olan “tilki” somut kavramıyla açıklanmaya çalışılmaktadır. Kısacası soyut kavramı somut bir kavram üzerinden ifade eden metaforlardır.

Kavramları bir diğer kavrama göre yapıya kavuşturmayıp, bunun yerine kavramları diğer kavramlara göre organize eden metaforlar ise yönelim metaforları olarak tanımlanmaktadır. Yönelim metaforlarının temelinde Mark Johnson’ın “imaj

tasarımı” (Image Schemata) diye bahsettiği bir teori yatmaktadır. Soyut kavramları fiziksel tecrübelerimizle kavramayı sağlayan Johnson’ın imaj tasarımı teorisine göre, uzay mekana dair kişisel tecrübelerimiz, büyük ölçüde aşağı-yukarı, içeri-dışarı, ön-arka, sığ- derin gibi mekânsal yönelimlere bağlı olan yön metaforlarının kullanımı ile gerçekleştirilir (Tepebaşı,2013:37).

Ontolojik metaforlar, “Şeyler” (Entity) ve “Tözler” (Substance) üzerinde kurgulanmaktadır. Buna göre şeyler soyut yani belli olmadığında, somut fiziksel kavramlarla tanımlanır hale dönüştürülebilmektedir. (Lakoff, Johnson: 2005: 50). Buna göre fiziksel olmayan kavramları ontolojik metaforlar vasıtasıyla kişileştirme yapıldığı görülmektedir. Örneğin “Enflasyon belimizi büktü” veya “Zihnim çok dolu” metaforlarında “Enflasyon” ve “Zihin” kelimeleri şeyleri yani somut kavramları temsil etmekte, deneyime dayalı etkileri fiziksel kavramlarla anlatılmaya çalışılmaktadır. Bu nedenle Ontolojik metaforlar kullanılmadığı durumda ifade edilmesi mümkün olmayan varlıkları tanımlaması ile dilin temellerinden birini oluşturmaktadır.

Seitz(1998:95) metafor için geleneksel yaklaşımlar büyük ölçüde sözel anlatımın bir özelliği olarak görülmesinin bilimsel araştırmalara ve gözlemlere dayandırarak günümüzde yetersiz kaldığını belirtmektedir. Kılıç ve Altıntaş (2016: 190) ise “Dilbilimsel metaforlar aracılığıyla edebiyatçıların dili yeniden kurgulayarak şiir, roman gibi eserler ortaya koymakta, görsel sanatçılar da görsel metaforlar aracılığıyla belli düşünce ve fikirleri aktarmakta” olduğunu belirterek Dilbilimsel ve Görsel olmak üzere iki temel metafor türüne atıf yapmaktadır.

Forceville (2016:142) ise “Multimodal Metaforlar” adlı teorisinde metaforu “Öncelikle bir düşünce meselesi ve sadece türevsel olarak bir dil meselesi” düşüncesini red etmektedir. Forceville, görsel işaretler, yazılı işaretler, sözlü işaretler, gibi çeşitli modların birbirleriyle bütünleşmiş bir analizini hedeflemekte, metaforlara yönelik çok modlu bir yaklaşım önermektedir.

Yus(2009:147) “Visual Metaphor Versus Verbal Metaphor: A Unified Account” adlı yazısında Forceville’in multimodal metaforlar teorisine atıf yaparak sözel ve görsel metaforların birbiri ile ilişkili olduğunu ve birlikte anlam kazanacaklarını belirterek şu düşüncesine yer vermiştir:

Metaforlarda multimodalite dahilinde analiz edildiğinde, sözel ve görsel verilerde bir metaforik yorum aranırken, genellikle farklı yorumlayıcı stratejiler gerektiren farklı olgular olarak ele alınmaktadır. Bunun aksine sözel, görsel ve multimodal metaforların anlaşılmasının benzer zihinsel prosedürleri içerdiği iddiasındayım. Görüntülerin algılanması dilsel veri çözme işleminden farklı olsa da, metaforların yorumlanmasına ulaşmak için metinler, görüntüler ve multimodal bilgilerin birbiri ile kombinasyonlarını gerektirmektedir.

Metafor hakkındaki kaynaklar incelediğinde metaforların türleri ile ilgili ortak bir düşünce birliğinde bulunulmadığı gözlemlenmiştir.

1.4.1. Dilbilimsel Metaforlar

Metaforlar dilbilimsel açıdan gündelik dilin yanı sıra, şiir, roman gibi edebi yayınlarda, reklam metinleri, gazete, dergiler gibi iletişim materyallerinde de rastlanmaktadır. Çok geniş bir kullanım alanı olan dilbilimsel metaforların, farklı türlere ayrıldığı görülmektedir. Dilbilimsel metaforların bu ayrımları hakkında birçok araştırmacının yaklaşımları farklılık gösterse de, Salman(2003:53) “Dilin Düş Evreni Eğreteleme” yazısında metaforu genel olarak Ölü, Kapalı, Karma ve Eksiltili olmak üzere dört başlıkta incelemektedir.

Ölü Metaforlar; genel olarak kökenleri unutulmuş, uzun süre kullanılmış, birbirinden alakasız gibi görünen iki olgunun bir bütün halinde kullanıldığı metaforlar olarak tanımlanmaktadır(Karahmet, 2017: 128). Nietzsche, dil ve düşünce sisteminin metaforik olarak çalıştığına inansa da duyulara olan inancının bilgi için en iyi seçenek olduğunu savunmaktadır(Akt. Hossain,2013:10). Hinman(1982:194) ise Nietzsche'nin metafor hakkındaki düşüncesini şu şekilde yorumlamaktadır:

Nietzsche'nin iddiası basitçe gösterge ile gösterilen arasında gerçek uyumun olması, metaforların dil içerisinde sabitleşmeleri ve anlamların bir alandan diğerine yaratıcı bir şekilde aktarılmasından ziyade, toplumun her kesimi tarafından kabul edildiği sürece doğru olduğu yönündendir. Gerçek metaforlar, ironik olarak, bize egemen olan ölü metaforlardır.

Örneğin; “Dağın eteği” ifadesi dağ ve etek imajlarının birbirlerinden farklı oldukları ancak dilbilimsel açıdan bir arada kullanıldıkları için zamanla bireyler tarafından özümsemiş, kabul edilmiş ve asıl anlamları unutulmuş bir ifade biçimine dönüşmüştür.

Kapalı Metaforlar, benzeyen ve benzetilen ilişkisinde, benzeyenin açıkça belirtilmediği görülmektedir(Diker,2010:42). Örneğin “O kamış, elemelerin yarattığı fırtınaya dayanamayacak kadar zayıftı” cümlesinde kamışın acılar karşısında direncini yitirmiş bir kişiye benzetildiği görülmektedir ve burada bir belirsizlik söz konusudur (İnam 2008: 47). Burada kamış benzetilen, insan ise benzeyendir. Cümle incelendiğinde benzeyenin belirtilmediğine dikkat çekilmektedir. Kapalı metaforları dilbilimsel açıdan diğer türlerinden ayıran en önemli özelliği ise, benzetilen ile benzeyen arasındaki ilişkide benzeyenin açıkça ifade edilmeyişidir.

Karma metaforlar incelendiğinde; iki ya da daha fazla sayıda benzetilenin verilerini birleştirildiği görülmektedir. Örneğin bu kapsamda Karaahmet (2012:99) karma metaforlar için benzetilenlerin (taşıyıcıların) çok sayıda olmaları gerektiğini ayrıca bir araya getirilerek birleştirilmeleri ile oluşturulabileceğinden bahsetmektedir. Söz sanatlarında sıklıkla karşılan karma metaforlar izleyici/dinleyici tarafından yorumlanmasına gerek duyulan metaforlardır. Örneğin; “Demir iradesine sahip bir sürü fırtına yıpratık” cümlesinde fırtınanın demir iradesine sahip olduğu yani çok güçlü bir yapısının varlığından, ayrıca iradenin insana özgü bir kavramla gizliden birleştirildiği, bunun yanında bu iradenin yıpratıldığı ifade edilmektedir. Dolayısıyla burada birden çok benzetilenin iç içe geçirilerek birleştirildiği görülmektedir. Bu nedenle ifadenin karma metafor türüne uygun olduğu söylenebilir.

Eksiltili metaforlar ise, metonomi ile metafor arasındaki geleneksel mantıksal paralelliğe dayanan metaforlardır (Demir,2009:78). Metonomi aynı düzlemdeki anlamları birbiriyle ilişkilendirerek işlenmesi, nesneye ilişkili bulunduğu bir başka şeyin adı verilmesi ve bir kavram metin içinde bütünü temsil etmesi anlamına gelmektedir (Batı,2007:331). Metonominin bu tanımı göz önünde tutularak eksiltili metaforun Aristoteles’e dek uzanan bir geleneğe göre, metafor ile metonomi arasında önemli bir mantıksal farkın olmamasına dayanmaktadır (Şahan,2014:13). Örneğin, “Arkadaşım kurttur” cümlesinde arkadaşımın gerçek bir “Kurt” olduğuyula, arkadaşımın işinde uzman olması konusunda belirsizlik varsa da metonomi ve metafor yapılış mantığı açısından bir fark olmaması durumunda eğreltili metafor söz konusudur.

1.4.2. Görsel Metaforlar

Görsel bir metafor, genellikle birbiriyle bağlantılı olmayan görsel öğeler arasındaki belirli bir ilişkilendirme, benzerlik veya benzerlik öneren görüntü dizinleridir. Bu tür metaforlar daha iyi bilinen sözlü metafor kavramına göre kendi has özelliklerini de geliştirmiştir. Kaplan (1992: 202) görsel metaforların sözlü metaforlardan daha etkili olup olmadığına dair net bir bilgi vermemektedir. Ancak mevcut literatür taramalarında görsel metaforların dilbilimsel metaforlara göre anlaşılmasının daha kolay olabileceği yönünde bazı göstergelerin mevcut olduğunu belirtmektedir. Whittock göre; sözlü metaforlarda, sanatçılar tarafından yaratılan benzetmeden, alıcının doğru veya yanlış kendi görüntüsünü yaratması gerekmektedir. Bunun aksine görsel bir metafor, üretilen benzetmeyi anlama çalışmasının bir bölümünü alıcıya bırakmadan kendisi yapmış olacağını belirtmektedir (Akt. Morgan ve Reichert, 1999: 4).

1.5. GÖRSEL VE PLASTİK SANATLARDA METAFOR KAVRAMI

Sanatın ne olduğu sorusunu ortaya atan ve bu soruya ilk cevap arayan düşünür, güzellik metafiziğinin de kurucusu olan Antik Yunan filozofu Platondur. Platon, Diyaloglar (2010) adlı eserinde insan hayatına sanatın girişini açıklamak için, eski Yunan mitolojisinde yer alan ve ilk insanın var oluşunu anlatan "Prometheus" mitine başvurmuştur.

Bir zamanlar tanrılar vardı ama olumlu türler henüz yaratılmamıştı. Yaratılmaları için kaderin saptadığı an gelince, tanrılar onları toprak, ateş ve bu ikisiyle karışabilen maddelerle yer altında şekillendirdiler. Gün ışığına çıkarılacakları an yaklaşınca, Prometheus ile Epimetheus'u her birine gerekli yetenekleri dağıtma işiyle görevlendirdiler. Ama Epimetheus, Prometheus'tan bölüştürme işini kendine bırakmasını istedi: 'İşim bitince gelir gözden geçirirsin' dedi... Epimetheus elindeki bütün güçleri fark etmeden hayvanlara dağıtır ve geriye insan ırkı kalmıştır; ne yapacağı bilemiyordur. Bu sıkıntılı halinde dağıtımı gözden geçirmek için Prometheus gelir, hayvanların çok iyi donatıldığını ama insanların çıplak, ayakkabısız, örtüsüz, silahsız kaldığını görür. Bunun üzerine Prometheus, Hephaistos ile Athena'dan ateşle birlikte sanatlar bilgisini çalar(Platon,2010:321).

İlkçağdan bu yana soyut ve metafizik öğeleri somutlaştırmak için imaj kullanımını sıklıkla başvurulan bir yöntem olmuştur. Antik Mısır sanat eserlerinde din

temelli bazı metafizik kavramlarını somutlaştırmak için imgelerin metaforik kullanımına sıklıkla rastlanmıştır. Antik Mısır topluluğunda ölümsüzlüğün simgesi, ölümden sonra da yaşamın delili olarak algılanmış olan ve Mısır sanatında sıklıkla kullanılan scarabaeus böceği, güneşin hareketinden sorumlu olan tanrı Khepri'nin düzenlemesi sayılmıştır. Bu böcek, güneş ile birlikte kullanımlarında, Güneş Sistemi'nin kendisine yaşam veren, kendisini yöneten Sirius Sistemi ile ilişkisini simgelemektedir. Yumurtalarını dışkı topları içerisine bırakıp ve arka ayaklarıyla toprağın içerisinde iterek yuvasına götürmesi güneşin gökteki hareketinin, böceğin oluşturduğu topaktan çıkan yavrular ise ölümden sonra dirilişin metaforik bir anlatımını oluşturmaktadır (Gökbel, 2018: 209)

Resim 1.1: Kral Tutankhamun'unu Mezarından Scarabaeus Böceği Mücevher, M.Ö. 1333-1323.



Kaynak: kosmosmacerasi.com İnternet Sitesinden, (25/09/2019).

Modern dünyaya geçişi temsil eden ve yeniden doğuş anlamına gelen Rönesans döneminde Roma İmparatorluğu'nun eski ihtişamına duyulan özlemle klasik mitoloji öyküleri herkes tarafından sevmeye başlanmış, Yunan ve Roma mitolojisi, insanlar tarafından iyi, hoş ve eğlenceli masallar olmaktan öte hayranlık duyulan anlatımlar olarak görülmüştür(Coşkun,2003:60). Platon, Aristoteles, Cicero, Homeros gibi düşünürlerin klasik düşünceleri yeniden keşfedilip topluma insanın başarılarına öncelik veren hümanizm düşüncesini aşılmıştır(Farting,2012:150). Tarih geçmişten gelen alışkanlıkla Hıristiyan ibadetleri ve sembolojisini ilham kaynakları olarak benimsemekten vazgeçmeseler de Rönesans dönemi sanatçıları bu anlatımlardan fazlasıyla etkilenmişlerdir. Rönesans'ın öngörülü niyeti, Hıristiyan ve Pagan

düşüncenin, doğal ve hayal gücünün kusursuz birleşimini oluşturmuştur (Cumming, 2008: 138).

Raffaello Sansio Da Urbino bu yönde eserler veren dönemin önde gelen sanatçılarından birisidir. Özellikle 1509-1511 tarihlerinde yapmış olduğu ve Vatikan sarayında Stanza della Segnatura'nın bir duvarını kaplayan Atina Okulu (Resim 1.2) adlı fresk, İtalyan Rönesans'ının klasik ruhunu en somut haliyle yansıtmaktadır. Bu eserinde Antik Yunan'ın önemli bilim, felsefe, sanat insanlarını bir arada toplamış, kompozisyonunda karakterler rastgele yerleştirilmemiş, sol kısımda müzik ve aritmetik ile ilgilenenler, sağ tarafta geometri ve astronomi ile ilgilenenler, orta kısımda ise filozoflar ve en merkezde ise Klasik Yunan felsefesinin iki önemli figürü Platon ve Aristoteles'i yerleştirmiştir(Haas,2012:7-8). Eserindeki karakterlerin freskteki pozisyonlarını ve hareketlerini ustalıkla konumlandırarak, kullandığı karakterlerin düşüncelerini metaforik olarak yansıtmayı amaçlamıştır. Örneğin, Platon yukarıyı gösteren eli ile bilginin çevremizde gördüğümüz sonsuz ve değişmez bir gerçekliğin tüm kaynağı olarak gökleri; Aristoteles ise yere dönük eli ile asıl bilginin tüm kaynağı olarak dokunabildiğimiz yeryüzünü göstermektedir.

Resim 1.2: R. Sanzio, Atina Okulu, 1511.



Kaynak: <https://dusunbil.com> İnternet Sitesinden,(26/09/2019).

Raffaello eserinde tasvir ettiği gibi Platon (M.Ö. 427-347), her şeyin aslının idealar dünyasında bulunduğu, içinde yaşadığımız dünyada gördüğümüz her şey bir idealar dünyasının taklidinden (Mimesis) ibaret olarak görmekte ve sanatı da bu taklit dünyayı yansıtmayı gerektiğini belirtmiştir (Turan, 2015: 3). Rönesans'da popülerliğini koruyan ve doğayı taklit anlayışına dayanan bu düşünce Modern sanat anlayışı ile

birlikte büyük ölçüde reddedilmeye başlanmış, yerini ifade, soyutlama, yaratıcılık ve buluşa bırakmıştır(Kılıç-Altıntaş,2016:191). Gombrich(1993:445) bu durumu şöyle izah etmektedir:

İlkel sanatçı, örneğin bir yüzü birebir kopya etmek yerine, basit biçimlerle bir yüzü oluşturunuyordu. Mısırlı ise gördüklerinden çok bildiklerini betimliyordu. Yunan ve Roma sanatı, bu kalıpsal biçimlere can kattı. Ortaçağ sanatı, bu biçimleri kutsal öyküyü anlatmada kullandı. Çin sanatında ise, onları düşünsel içe dalış amaçlarına yöneltti. Fakat bu kalıp biçimlerden hiç biri sanatçıyı gördüğünü resmetmeye itmiyordu. Bu düşünce yalnızca Rönesans'ta doğdu.

Modernizm 19. yüzyıl düşüncesiyle birlikte Rönesans'tan beri geçerli olan gelenekçi imkânların artık tükendiğine inanılmıştır (Tansuğ, 1992: 240). Modernizm düşüncesiyle geleneksel düşüncelere sırt dönülmüş, geçmiş yüzyılların egemen kıstasların hiçbirinden etkilenilmemiştir. Antik ve Orta Çağ sanat akımlarının etkisi bu akımla birlikte yok sayılmaya başlanmıştır. Çünkü gelenek gerici olarak nitelendirilebilecek iken, buna karşılık modernizm tek başına devrimci, gelişmeci ve aydınlanmacı olarak görülmüştür(Yamaner,2007:18).

Modernlik düşüncesi 18. yüzyılda Aydınlanma felsefecileri tarafından formüle edilmiştir. Aydınlanma Kant'ın deyimiyle insanın düşmüş olduğu durumdan kurtulup aklını yine insanın kendisinin kullanmaya başlamasıdır(...) Aydınlanmanın temel amacı objektif, bilim, evrensel ahlak, hukuk ve kendi iç mantığına düzenlenmiş özerk, yetkin sanata ulaşmaktır (Sallan ve Boybeyi,1994:314).

Bilimsel kesinlikle, görüntü olgusunun kendi yöntemleriyle yüzeye aktarmayı savunan izlenimciliğe (Empresyonizm) kadar geçmişe bağlı geleneksel alışkanlıklar devam etmiştir (Gombrich, 1993: 446). İzlenimciler genellikle bilinen kurallara aldırmaksızın kişisel izlenimlerine göre nesnelere aktarmayı amaçlamışlardır. Işığın değişen etkilerini yakalayarak, eserlerinde doğayı yakınlıkla yansıtmayı amaçlıyor olmalarıyla yenilikçi bir tutum izlemekteydiler(Sérullaz,1991:7).

19. yüzyılın sonlarında sanat terimleri, eğilimleri, entelektüel akımları çağın ruhunu tanımlamada temel oluşturmuştur. Fotoğrafın bulunmasıyla sanatın katı kuralları dışına çıkmış ve böylelikle sanat ile gerçek arasındaki ilişkide köklü bir değişikliğe yol açmıştır. Tam bu ortamda buna iyi bir örnek olacak dışavurumculuk (ekspresyonizm) akımı doğmuştur. Empresyonizm akımına tepki olarak kendisini gösteren ekspresyonizm sanatçıları, yalnız gerçeği aktarmak yerine, duygularının tüm yönleriyle

ortaya çıktığı ve inançların dile getirilmesi olarak tanımlanabilmektedir (Richard,1991:7).

1891 yılında yaptığı ve Edvard Munch'un en ünlü eseri olan Çığlık'ta (Resim 1.3) da aynı türde bir bakış açısı kullanılmıştır. Çığlık adlı tablosunu yapmaya götüren sürecini sanatçı günlüğünde şu şekilde açıklamaktadır:

İki arkadaşım ile birlikte yol boyunca yürüyordum. Sonra güneş battı. Gökyüzü aniden kan kırmızısına dönüştü ve melankoli dokunuşuna benzer bir şey hissettim. Hâlâ ayakta duruyordum, korkuluklara yaslandım, ölü gibi yorgundum. Mavi siyah fırtınanın üstünde, şehir kan dalgalarından damlayan bulutlara asılıydı. Arkadaşlarım gitti ve göğsümde açık bir yarayla korkarak tekrar durdum. Doğanın içinden büyük bir çığlık deldi geçti(Akt: Rothenberg,2011:137).

Ekspresyonizm akımının öncülerinden Norveçli ressam Edvard Munch resimlerindeki şiddet, yalnızlık, ölüm, melankoli gibi kavramları alışılmadık görüntülerle ifade etmektedir. Bunun yanı sıra eserlerinde özellikle cinselliğin vurgulandığı görseller de sıklıkla rastlanmaktadır.(Richard,1991:29). Bu tabloda neredeyse şekilsiz bir manzara kaosa sürüklenen dünyayı, renklerin doğaya aykırı oluşları ve kıvrımlı akıcı çizgiler, ana figürün umutsuzluğu için metafor oluşturmaktadır(Cumming,2008:138). “Çığlık” (Resim 1.3) tablosunun da dahil olduğu Munch'ın “Yaşam Frizi” adlı 22 adet eserden oluşan serisinde kendi dünya görüşünün bir anlatımı olarak görülmesini ve eserlerinde içinde bulunduğu çalkantılı duygularının metaforik anlatımlarını oluşturmayı amaçlamaktadır.

Resim 1.3: E. Munch, Çığlık, 1893.



Kaynak: www.istanbulsanatevi.com İnternet Sitesinden, (26/09/2019).

XX. yüzyılın başlarında endüstrinin hızlanması ve yüzyılın ekonomik savaşları, krizleri, sosyal değişiklikleri gibi faktörlerin oluşturduğu materyalist düşünce anlayışı toplumu etkilemiş, toplumun bir parçası olan sanatçı da bu çalkantılı durumun getirmiş olduğu iç huzursuzluğa karşı nesneyi parçalamış ve ilk soyut sanat eserlerini ortaya koyarak tepkilerini vermişlerdir (Turani,1992:555).

Bu süreç içerisinde Cezanné'nın "Doğada ne varsa küreye, koniye ve silindire göre biçimlenir" düşüncesi Picasso ve Braque gibi sanatçıları da etkilemiştir. Her iki sanatçıda Cezanné gibi bilimsel perspektifi terk etmişler, her cismin kendine ait kaçış noktası olduğunu savunmuşlardır. Doğa formlarını zihinlerinde parçalayarak, bu formları resim yüzeyinde yan yana, üst üste paralel olarak bir araya getirerek yeniden kurdukları analitik kübizm anlayışına varmışlardır(Turani,1992:582).

Bu dönemde Braque "Man With a Guitar" (Resim 1.4) eseriyle resim sanatında devrim yapmış bir sanatçı olduğunu göstermiştir. Sanatçı gitaristin göğüs ucunu gitar imgesine yakın yaparak Rönesans'ın yüksek yüzey yanılsaması Trompe l'oeil tekniğine gönderme yapmıştır. Resim üzerindeki düzleminde halat ve çivi resmi yapan kasıtlı olarak derinlik hissini ortadan kaldırmış ve çalışmanın bir deneyimden başka bir şey olmadığını, tamamen bitmiş bir sanat hazinesinden çok defter sayfasından olmaya daha yakın olduğunu vurgulamıştır(Farthing,2012:395).

Resim 1.4: G. Braque, Gitar Çalan Adam, 1911.



Kaynak: Farthing, 2012:395.

Picasso ve Braque hazır nesnelere yola çıkarak kolaj tekniğini sanatsal forma dönüştürmeleri ve her türlü nesnenin çalışmalarında özgürce değerlendirilmesinden dolayı, modern sanatın gelişiminde belki de en fazla etkiye sahip sanatçılardır (Beyoğlu, 2015: 229). Sanatın kübizmin analitik döneminde yansıtma kaygısı içerisinde Braque, önceleri boyalı kağıtlar ya da ahşap öykünmeleri, yalnızca tablonun düzenlenişini yalınlaştırırken, Picasso çalışmalarında konunun zorlukla tanımlanabildiği ilk kolaj tekniğini yaparak işleme yeni bir boyut getirdiği görülmekteydi (Kaplanoğlu, 2010: 97). 1912 yılında Picasso ve Braque çalışmalarında kolaj tekniğini kullanılarak analitik kübizm son bulmuş sentetik kübizm dönemini başlatmıştır.

Picasso'nun eserlerini hazır nesne kullanımının temelinde, Picasso'nun anadilinin kelimeler değil görsel imgeler olması ve eserlerinde kolajlarını görsel metaforlar olarak tanımlamaya istekli olması yatmaktaydı (Green, 1985:61). Picasso'nun belki de görsellerin metafor bağlamında kullanıldığı en güçlü ve en zengin eseri 1937 yılında Paris Dünya Fuarı'nda sergilenmek için yapmış olduğu Guernica (Resim 1.5) tablosudur. Picasso İspanya içi savaşı sırasında Guernica Kasabası'nda bir pazar yerinin bombalanmasını gösteren siyah beyaz bir gazete sayfasındaki resimden etkilenmiş, yapmış olduğu bu eserini, "bir hikâye anlatmak istesem bunu fırçayla değil kalemimle, resimle değil yazıyla yapardım" diyerek kendisi resimde kullandığı imgeleri/sembolleri açıklamaktan itina etmiştir (Antakyalıoğlu, 1992:2).

Brigham Young Üniversitesi'nde Beşeri Bilimler de Öğretim Üyesi yapmış olan Jon D. Green (1985:66) "Picasso's Visual Metaphors" isimli bildirisinde "Bu çarpıcı çalışmanın üstün körü bir araştırması bile muazzam sayıda metaforik bağlantıyı ortaya çıkartacak kadar derin olduğunu" belirtmektedir. Örneğin, tuvalin üstündeki ışık, figüratif olarak, klasik ve Hristiyan ikonografisine geniş çapta çağrışımlar barındırmanın yanında, katliam sahnesinin üzerinde durması, ancak hiçbir şeyi aydınlatmamış oluşu bilinçli, ancak farkında olmayan bir dünyanın metaforu olarak tasvir edildiği görülmektedir (Green, 1984:67).

Resim 1.5: P. Picasso, Guernica, 1937.



Kaynak: Green,1984:68.

Avrupa’da 1. Dünya Savaşı’nın başlaması ile birlikte 1916 yılında İsviçre’nin Zürih kentinde Alman aktör oyun yazarı Hugo Ball, Alman şairi Richard Huelsenbeck, Romanyalı şair Tristan Tzara, ressam ve Şair Hans Arp ile Romanyalı ressam Marcel Janco tarafından Dadaizm akımı ortaya atılmıştır. Bu sanatçılar savaşı protesto etmek amacıyla bir araya gelmişler ve savaşın oluşturduğu olumsuzlukların sebebini medeniyet olduğunu savunmuşlardır. Dadaistler, hazır yapılmış biçimlerin ve burjuva toplumunda yerleşmiş “değişmez” kültürel değerleri yeni baştan inşa etmeye çalışmışlardır (Ataseven,2018:1028).

Turani (1992:602). Dadaistlerin sanat anlayışlarını şu şekilde açıklamaktadır:

Hans Arp, objeleri rastlantı yasalarına düzenleyerek ve muhtelif renkli kâğıtları birbirine yapıştırarak resimler yapıyordu. Romanyalı şair Tristan Tzara da şapkasından içine attığı, içinde sözcüklerin yazılı kâğıtları tek tek çekerek şiirler derliyordu. Bu iki tarz çalışma, yani kâğıt yapıştırma ve objeleri rastlantılara göre düzenleme, Dünya Savaşı’nda insanlığı kitle cinayetlerine sürükleyen, dünyanın akılcı ve ülkücü şarlatanlığına karşı protestodan ileri geliyordu.

1. Dünya Savaşı sürerken, Dada hareketinin Almanya’daki güçlü temsilcilerinden olan George Grosz savaşa en başından karşı çıkmış sanatçılardanı. Bu durum sanatçının Nazi Almanya’sında “Propaganda” takma adı ile siyasi propaganda yapması sonucunda “Bir Numaralı Kültürel Bolşevik” olarak yaftalanmasına ve daha sonrasında ise sürgüne gönderilmesine sebep olmuştur.

Bu dönemde “Toplumun Taşıyıcıları” (Resim 1.6) adlı eseri Grosz’un etkili ve aşırı derecede politik mesajları metaforik olarak vurgulayan eserlerinden birisi

olmuştur. Baygın bakışlarıyla sarhoş olduğu belli olan şişman politikacının beyni yerine gübre koyarak dönemin siyasetçilerin düşüncelerini ve politikalarını eleştirmiş, hemen yanı başında entelektüel görüntüsüyle duran gazetecinin ise kafasına miğfer şeklinde lazımlık yerleştirerek sisteme ayak uyduran ve kokuşmuş fikirlere çanak tutan gazetecilere bir gönderme yapmıştır(Farthing,2012:423).

Resim 1.6: G. Grosz, Toplumun Taşıyıcıları, 1926.



Kaynak: Farthing,2012:423

Dada sanatçıları birbiriyle alakası olmayan çeşitli dergi ve gazetelerden kestikleri resim ve yazı parçalarıyla kolaj tekniğiyle oluşturdukları yeni kompozisyonlar ile bütünde yeni ve farklı metaforik anlamalara ulaşmayı amaçlamaktaydılar. Dadaistler sanatın tüm alanlarında, orijinal ürünün üzerine farklı malzemeler ile eklemelerde bulunuyorlar ya da hazır kullanım ürünlerini çeşitli malzemeler ile birleştirip farklı bir ifade şeklinde sanat eseri olarak sunmuşlardır (Baskıcı ve Şölenay,2012:38). Hazır malzemeleri bir araya getirerek üretimler yapan sanatçıların başında Picasso, Man Ray, Duchamp ve Housmann gibi isimler gelmekteydi. Picasso “Bull’s Head” (Resim1.7) eserini oluşturma sürecini şu şekilde açıklamaktadır;

Bir gün eski bir hırdavat yığınının içinde bir bisiklet selesi ve paslanmış bir bisiklet direksiyonu buldum Bir anda hayalimden yıldırım gibi bu iki parça bir araya geldi. Tek yaptığım, onları birbirine kaynaklamaktı... Ancak heykeli oluşturan bisiklet koltuğu ve gidonu görmezseniz sadece boğanın başını görürseniz, heykel etkisinin bir kısmını kaybetmiş olur (akt. Wiegand, 1985:119).

Resim 1.7: P. Picasso Bull's Head, 1942.



Kaynak: Wiegand,1985:118

Alman Dada sanatçısı Raoul Hausmann yaptığı kolajlar ve asemblajlar, savaşın yaratmış olduğu yıkıcılığın, rasyonel iflasının bir metaforu olarak görülür. “Mekanik Kafa Zamanın Ruhu” (Resim 1.8) adlı eserinde ahşap kafa üzerindeki mezüre rasyonel akla, bardak savaşa, kulaklara takılan baskı rulosu ile kamara vidası ise makineleşen dünyayla insan arasındaki olumsuz değişime gösterilen tepkinin ifadesidir(Ergün,2012:11).

Resim 1.8: R. Hausmann, Mekanik Kafa Zamanın Ruhu, 1919.



Kaynak: Draaisma Bellek Metaforları Kitap Kapağı.

1916 yılında doğan ve 1920'lerin başında sona eren geleneksel burjuva görüşlerini eleştirmeyi ve eğer mümkünse tersine çevirmeyi kendine amaç edinmiş bir akım olan Dada ile ilk kez temeli atılmış olan Sürrealizm, 1924 yılında André Breton'un Birinci Sürrealist Manifesto'yu kaleme almasıyla birlikte bir akım halini almıştır. Breton(1997:14) Sürrealizm temel görevini şu şekilde açıklamaktadır:

Rüya ve gerçeklik olmak üzere, ilk bakışta çok çelişkili gibi görünen bu iki halin gelecekte, tabiri caizse bir tür mutlak gerçeklik olan sürrealiste de bütünleşeceğine inanıyorum. İşte ben bu sürrealist arayışının peşinden gidiyorum; bulamayacağımdan emin olmama rağmen, kendi ölümüne karşı ona sahip olmanın getireceği mutlulukları az da olsa hesaplamayacak kadar fazlasıyla aldırışsım.

Gerçeküstücülüğün üzerinde Dadaizm'in etkili olduğu görülürse de gerçeküstücülüğün sadece tepkilerle sınırlı kalmayan bir yapıya sahip olduğu kadar alternatif üretebilen kendi içinde ilkeleri olan, özgürlükçülüğü ve bireyi ön planda tutan bir görev belirlemiştir.

Dada olayı tahrip etme kuşkusu içinde kendini tükettiği halde Sürrealizm hemen hemen bilimsel biçimde bilinçaltının sırlı gücünü incelemeye ve yeni artistik doygunluğu yol açmayı deniyordu... Dadaizm gibi Sürrealizm de her şeyi yok etme niyetindedir.

Avrupa'nın bütün değerleri (dinsel, ahlaki görüşler, aile anlayışı, milli devlet sistemi) yıkılmalıdır. Mantığın yerini Freud'un bilinçaltı, dş, sayıklama ve çıldırma hali almalıdır(Turani, 1992: 612)

Sürrealistler, metaforun ve manipüle edilmiş benzerliklerin sınırsız ve keyfi bir şekilde kullanılmasını istemişlerdir. alışmalarında iki varlığın bariz benzerliğine değil, sözel ve görsel imgeler arasındaki ilişki dayandıran ve "resmin işlevinin şiiri görünür kılmak olduğunu" söyleyen Belçika sürrealist Reno Magritte'nin çalışmalarında şiirsel dili imgelerle görsel forma çevirmiştir. Bunu yaparken birleştirdiği görünüşte alakasız gibi gözüken nesnelerin arasında mantıklı bir temeli olan gizli bir bağ kurmaktadır. Örneğin "La Durne Poignardde" (Resim 1.9) eserinde lokomotifi bir şöminede donmuş halde, dumanı ise bacadan çıkmakta olarak resmetmiştir. Bu metaforik görüntüde görsel benzerlik ilişkisi görülmekte ve nesnelerin çağrıştırdığı diğer nesnelerin yerine geçtiği gözlenmektedir(Dubnick,1980:410-412).

Resim 1.9: R. Magritte, La Durne Poignardde, 1938.



Kaynak: Dubnick,1980:412

Benzer bir yaklaşımda gene Sürrealist sanatçı olan Salvador Dali'de görülmektedir. Dali, Freud'un teorilerine dayanan "paranoid – eleştirel" dediği yöntemi keşfetmiştir. Durmaz (2012) Dali'nin sanatından şu şekilde bahsetmektedir:

Sürrealist provokatör, karmaşık kişisel sembolizmin yaratıcısı, mistisizm yoluyla anlamın peşinde koşan Katalan ve eşinin ilahi imgesine tapan bir koca... Oysa Dali'nin tek derdi, yaşadıklarını ve hatta yaşayamadıklarını resimleriyle anlatmaktan ibaretti. Eserleri de kendisi gibi sıra dışı, aykırı, hırslı, dudak uçuklatacak derecede kışkırtıcı, kafasındaki abartılı imgelerini tuvale yansıtırken, ilk şaşırmanın ve dehşete düşenin kendisi olduğunu söyleyecek kadar da samimi ve hatta paranoyaktı. Resimlerine baktığınızda her bir çizgisinin fırça darbesinin nasıl bir ruh hali içinde yapıldığını, nasıl bir beyinden çıktığını sorgulatan ve hayal gücünün enginliği karşısında insana ufak çıldırmalar yaşatan ve algıların kapılarını zorlayan uçuk bir ressam...

Dali'nin eserleri kullandığı üslup ve yöntemi sıra dışı bir görüntü sergilemektedir. Eserlerinde insan belleğinde tuhaf çağrışımlar ve metaforik anlatımları meydana getiren imgeleri oldukça yoğun bir şekilde kullanmıştır. Örneğin Edvard James için yapılan ve sert tepkiler uyandırmayı amaçladığı "İstakoz Telefon" adlı eserinde, istakozun cinsel organının telefonla konuşmak isteyen kişinin ağzına gelecek şekilde tasarlanmıştır. Günlük hayatta sıklıkla kullanılan nesnelere bir arada kurgulanmasıyla oluşturulan bu eser, Dali'nin yiyecek ve cinsellik ilişkisi arasındaki inançlarının bir yansıması olarak değerlendirilmektedir (Hodge,2016:12-13).

Resim 1.10: S. Dali, Istakoz Telefon, 1938.



Kaynak: Hodge,2016:12.

Bu dönemde Meksika’da tartışma yaratan ilüstrasyonları ve hiciv sanatını bünyesinde barındıran yeni bir sanat akımı ortaya çıkmıştır. Bu akım adını Jose Guadalupe Posada’nın “Kurukafa Şeklinde Karikatürler” anlamına gelen ve her toplumda yozlaşmanın ölümcüllüğünün metaforik yaklaşımı olan “Calveras” kelimesinden almaktadır (Farthing,2012:436). Posada çalışmalarının başında, hala Meksika’da her yılın kasım ayında kutlanılan ikonik bir öneme sahip olan “Ölüler Günü” için sıklıkla kullanılan ve başında gösterişli şapkasıyla sosyetik bir kadını iskelet şeklinde resmettiği “La Calavera de la Catrina” (Resim 1.11) gelmektedir. Posada, bu eserinde olduğu gibi bir çok eserinde, kültürel seçkinlerden akademiden uzak, kara mizah ve esinlenerek yaratılmış bir hayali kullanarak bu tarz metaforik anlamları içinde barındıracak şekilde betimleme yoluna gitmesinden dolayı "halk" sanatçısı olarak kabul edilmektedir.

Resim 1.11: G. Posada, La Calavera de la Catrina, 1913.



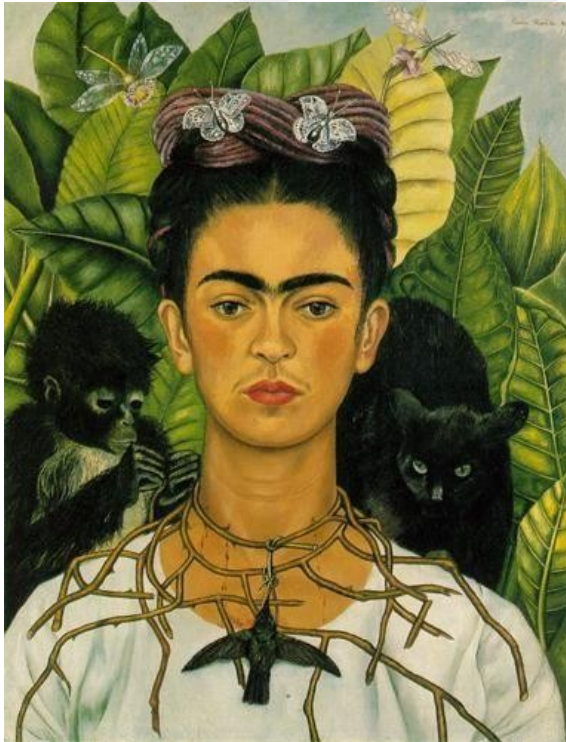
Kaynak: Farthing,2012:436

Bir başka Meksikalı sanatçı olan Frida Kahlo çalışmalarında tuhaf zıtlıkları bir arada kullanması ile sıra dışı olanı sembolik imgelerle sıradanlık içerisinde gösterebildiği için eleştirmenler tarafından Sürrealist olarak nitelendirilmiştir. Fakat rüyalardan ziyade çektiği acılardan kurtulmak için ölümü arzulayışını, kaybettiği çocuklarına duyduğu özlemi ya da eşi tarafından aldatılmış olmanın kederi gibi kendi

gerçekliğini tüm çıplaklığı ile bir takım metaforik imgelerle ve sembollerle izleyicisine aktarmaya hedeflemiş olmasından dolayı kendisini Sürrealist olarak nitelendirmemiştir (Öztürk ve Sadıklar, 2018: 63).

Sanat anlayışına en somut örnek teşkil eden “Dikenli Kolye ve Sinek Kuşu ile Otoportre” (Resim 1.12) isimli tablosunda Frida, kendini İsa ile bir Aztek tanrıçasının karışımı şeklinde betimleyerek hem çektiği acıları, hem de dış dünyaya karşı metanetli bir kadın olduğunu vurgulamaktadır. Hristiyan inancına göre Hz. İsa’nın çektiği acılara bir gönderme olan “Dikenli Kolye”, Meksika inancına göre ise aşktaki şansın sembolü olan “Sinekkuşu” bir arada kullanılarak kendisinin çekmiş olduğu aşk acılarına metaforik bir gönderme yapmıştır. Ayrıca geleneksel inanışa göre kötü şansın sembolü olan “kara kedi” eski eşinin kendisini aldattığı kadını temsil ederken, maymun imgesi ise evlilik sırasında ve sonrasında da göremediği sevgiyi ve sahip olamadığı çocuklarını simgelemektedir(Farthing,2012:442-43).

Resim 1.12: F. Kahlo, Dikenli Kolye ve Sinek Kuşu ile Otoportre, 1940.



Kaynak: Farthing,2012:442

20. yüzyıldan itibaren; tüketim kültürü tüm yaşam tarzını çevreleyerek, toplumun hayat yaşama biçimine yön vermeye başlamıştır. Durmaksızın piyasaya sürülen ürünler, bir yandan yeni gereksinimlere sebep olmuştur. İhtiyaçtan fazla üretimin başlamasıyla bu ihtiyaç fazlası ürünleri tükettirebilmek için endüstri, kitle iletişim araçlarından faydalanmıştır. I. ve II. Dünya Savaşları arasında Amerikan endüstrisi, pazar sıkıntısıyla karşı karşıya kalmış, yükselen teknolojik gelişimin etkisiyle toplumu doyumsuz ve tüketime dayalı, tüketildikçe mutlu olunacağını ve bireyin kimliğinin bu şekilde sağlanacağına dair bir inanç sistemi kurmuştur. Bu durumun etkileri sanat ve düşünce alanında da hissedilmeye başlamış, postmodern sanat anlayışı doğmuştur.

Bu hızlı değişimin bir yansıması da sanatsal akımlar üzerinde görülmektedir. Bir yeni akımın, geçmiş yüzyıllarla kıyaslandığında, birkaç yıl etkili olması ve sonra da bitmesi bu değişimin en büyük göstergesidir... Elbette ki bu yüzyılın sanat akımlarının, tüm modern sanat akımlarının, bugünün sanatı olan Postmodernizme oluşturdukları temel inkar edilemez bir gerçektir ve Dadacılık hâlâ yaşamaktadır. Ama bir akım değil, salt bir etkileşimdir. Postmodernizm, modernlerden asla soyutlanamayacak bir var oluş sürecine sahiptir ama postmodernizm, bunların arasındaki kutupları törpülemiştir (Yamaner, 2007: 23).

Fotoğraf, kitle iletişim araçları ve baskı teknolojisindeki gelişimin hız kazanması ile birlikte tüketim ürünleri afiş, reklam ve film gibi enstrümanlarla artık daha kolay bir şekilde pazarlanabilmiştir. Bu dönemde sanatta üzerine düşen payı almış, kişiler evlerini dekore etmek için yeni sanat eserleri yerine, sevdikleri pop ve film sanatçılarının resimlerini, biraz daha entelektüel olanlar ise sanat tarihinde yer etmiş eserlerin kopya baskılarını temin etmeye başlamışlardır.

1950’li yıllarda İngiliz ressam Richard Hamilton bu kitle iletişim araçlarındaki popüler imgeleri incelemeye başlamıştır. Bu dönemde sanatçı kendi arşivindeki ya da başkalarının arşivlerinden edindiği fotoğrafları hazır nesnelere kolaj yöntemiyle ekleyerek eserler ortaya koymuştur. 1956 yılında Londra’nın Doğu Yakası’ndaki Whitechapel Sanat Galerisi’ndeki açılan “İşte Yarım” konulu serginin afişi olan eseri “Just What Is It That Makes Today’s Homes So Different, So Appealing” (Resim 1.13) adlı eseri dönemin eleştirmenleri tarafından “Sanat Dışı” anlamına gelen “Kiç” olarak nitelendirilmiş ve dönemin gazete ve dergilerinden toplatılmıştır. Bu eserin imgelerini

ve kompozisyonunu Yılmaz (2006:183) “Modernizmden Postmodernizme Sanat” kitabında şu şekilde değerlendirmektedir:

Nesneleri her ayrıntısına kadar gösteren sanki bir Dürer ya da Vermeer resmi gibi, her şey çok açık. Şöyle okuyabiliriz kompozisyonu: “ Satın alın, kullanın, vicudunuza iyi bakın, sevişin ve sonrada dışarıya eğlenmeye gidin; göz önünde olun, çünkü var olmak görünmek demektir” Özetle ruhsal yeraltından maddi yerüstüne çıkış anlamına geliyordu tüm bunlar.

Resim 1.13: R. Hamilton, Just What Is It That Makes Today’s Homes So Different, So Appealing, 1956.



Kaynak: Yılmaz(2006:182)

Modernist akımları eleştiren Postmodernizm, teknoloji hakimiyetine giren insanın toplum içinde konumunun sorgulandığı, tüketici ile iletişimin öncelikli tutulduğu bir kuram olarak ortaya çıkmıştır. Firmalar pazarda rekabet avantajı sağlamak için daha güçlü markalar geliştirmeye ve marka değeri oluşturmaya çalıştıkça, müşterilerin algılarını anlamak araştırmalara konu olacak kadar önem kazanmaya başlamıştır. Gerard Zaltman’ın “Zaltman Metafor Ortaya Çıkarım Tekniği” (ZMET) bu alanda yapılan araştırmaların başını çekmektedir. Bu araştırmada, piyasanın düşünce ve

davranışlarını yönlendiren metaforları, yapıları, zihinsel modelleri ortaya çıkarmayı amaçlamıştır. Bununla birlikte firmaların pazarlama kararları ile segmentasyon stratejilerine veri sağlanması amaçlanmıştır.

Bu etkinin devamı olarak reklamcılık ve grafik alanlarında da gelişmeler gözlenmeye başlanmıştır. Bu alanlardan yeteri kadar istifade eden firmaların insan zihninde kalıcılığını artırmış ve marka değeri oluşturmaları sağlanmıştır. Bu sanatların aktarımında görsel imge kullanımı ve bu imgelerin birleştirilerek oluşturulan metaforik anlatımlar sıklıkla başvurulan bir yöntem olarak görülmüştür. 2010 yılında ünlü bir kozmetik firmasının ojesi için yapılan reklam çalışması (Resim 1.14) grafik çalışmalarına iyi bir örnek oluşturmuştur. Bu çalışmada, sert yüzeyin metanomisini olarak “konneve” imgesi ve konserve açıcısını yerine ise tırnağın kendisi kullanılarak “Dayanıklı Tırnakların” metaforu oluşturulmak istenmiştir.

Resim 1.14: Oje Reklam Çalışması, 2010.

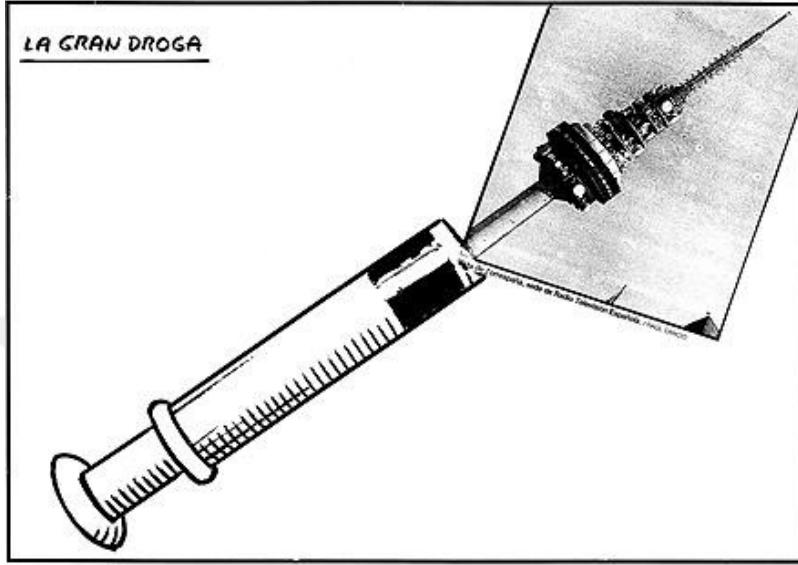


Kaynak: Forceville, 2013: 11.

Reklam ve grafik tasarım alanlarında imajları birleştirerek metaforik anlatımlara benzer tasarımlar, karikatür alanında da ortaya çıkmıştır. Örneğin El Roto'nun “La Gran Droga” (Resim 1.15) adlı çalışmasında, “Şırınga”, “Televizyon kulesi” ile birleştirilerek bir karikatür çizmiştir. Bu karikatürde “şırınga” genel olarak uyuşturucular için metonomik olarak, “Televizyon kulesi” ile genel olarak kitle iletişim

araçları ve kavramsal özellikleri anlamında çıkarımda bulunmuştur. El Roto bu karikatüründe, kitle iletişim araçlarının toplumu uyuşturduğuna dair metafor oluşturarak bir farkındalık yaratmıştır.

Resim 1.15: El Roto, La Gran Droga, El País, 6 June 2003.



Kaynak: Yus, 2009: 158.



İKİNCİ BÖLÜM
SERAMİK SANATINDA METAFOR KAVRAMI

2.1. SERAMİK SANATINDA METAFOR KULLANIMI

Seramik, en sade tanımıyla “Terrakotta” yani “Pişmiş toprak” olarak tanımlanabilmektedir. Bu tanımın yanı sıra Fransızca céramique, İngilizce ceramic, Almanca keramik olarak çevrilen seramik, özünde aynı olmasına rağmen birçok kaynaktan, farklı sanatçılar ve araştırmacılar tarafından farklı şekillerde tanımlanmaktadır. Anılanmert ve Zona (1997:1634) seramiği şu şekilde tanımlamaktadırlar:

Kimi zaman “keramik” biçiminde kullanılan “seramik” sözcüğü, Batı dillerinde fırınlama ve yüzey işlemlerinden bağımsız, genel bir terimdir. Türkçe ’de de bu geniş kapsamıyla birlikte kullanılmakla birlikte, uzmanlar arasında ilkel yöntemlerle yapılmış yüzeyi sırsız kapları ‘çanak – çömlek’, gene düşük ısıda fırınlanmış, ama yüzeyi sırlı yüzeyleri seramik ve yüksek ısıda fırınlanmış, yüzeyi sırlı ya da sırsız nesnelere de ‘porselen’ başlığı altında tanımlamak yaygınlaşmıştır.

Ateş Arcasoy’un “ Seramik Teknolojisi” (1983: 1) adlı kitabında seramiğin geleneksel tanımını “Organik olmayan malzemelerin birleşenlerin, çeşitli yöntemler ile şekil verildikten sonra, sırlanarak veya sırlanmayarak sertleştirilip dayanıklılık kazanmasına varacak kadar pişirilmesi bilim ve teknolojisidir” olarak yapmaktadır.

Paleolitik dönemler’de insanlar avcı/toplayıcı ve göçebe bir yaşam tarzını sürdürmektedirler. Ancak bu dönemde seramik ürünlerin yapıldığını gösteren bulgular mevcuttur. Bu sebeple Paleolitik Dönem’in sonlarında dönemin insanların doğadaki 4 elementi toprak, su, hava ile ateşi ustaca birleştirerek seramiğin plastik ve sertleşme özelliğini keşfettikleri sanılmaktadır. Neolitik Çağda ise yerleşik hayata geçilmesi ile yiyecekleri saklama amacıyla yapılan ürünlerin sayısında ciddi bir artış olmuştur.

Esin, (1997, 1517) Neolitik çağdaki gelişimi şöyle anlatmaktadır;

Antik dönemler arasında Neolitik Çağ, çağımızın sosyal ve ekonomik düzeninin temelini oluşturan insanlığın kültürel gelişimindeki en önemli süreçtir. Neolitik Çağ, Önasya ve özellikle Anadolu’da yaklaşık M.Ö. 8000’de başlayan ve M.Ö. 6000’de Kalkolitik’in başlamasıyla son bulan bir dönemdir. Neolitik Çağ; Akeramik (Çanak Çömleksiz) Neolitik ve Çanak Çömleklili Neolitik şeklinde iki evreye ayrılır. Çanak Çömleklili Neolitik de; İlk, Orta ve Son Neolitik olmak üzere alt evrelere ayrılır. Neolitik Çağ, insan topluluklarının, göçebe, yoğun toplayıcı ve avcı yani tüketici yaşam biçimi yerine yerleşik düzene, tarıma ve hayvan besiciliğine dayalı ilk üretimi yaşam biçimine geçtikleri dönemdir. İlk köy yaşamına geçilmesi, sürtme taş aletlerin cilalanması, daha sonraki alt

evrede çanak-çömlek yapımının başlaması bu çağda gerçekleşmiştir.

Erman (2012: 19)'a göre seramik ise;

Çağlar boyunca uygarlığın gelişimine ışık tutmuş, yer aldığı toplumun ekonomik, siyasal ve kültürel gelişiminin bir göstergesi olmuştur. Seramik üretimi; insanın uygarlığa yapmış olduğu en eski ve en kalıcı katkılardan biri olarak kabul edilmektedir. Bu nedendir ki seramik, döneminin ve ait olduğu uygarlığın sanatına, kullandığı tekniklere ilişkin eşsiz ipuçları veren en değerli tarihi belgeler arasında yer almaktadır.

Tarihi kalıntılar incelendiğinde, insanlık işlevsel çanak çömleklerin yanında inançları gereği yaptıkları Tanrı / Tanrıça heykelcikleri için de seramik malzemeyi kullandıkları görülmektedir. Bu heykelciklerin en bilinenlerinin başında doğurganlık, verimlilik, süreklilik gibi kavramlarının sembolü ona “Ana Tanrıça” heykelcikleri gelmektedir.

Neolitik ve Kalkolitik çağlarda, Hitit ve Frigler döneminde doğurganlığından dolayı tanrıların en büyüğü olan “Ana Tanrıça” olarak taçlandırılmıştır. “Kybele” adı ile de bilinen Ana Tanrıça, aynı zamanda bütün tanrı ve tanrıçaların anasıdır. Kybele, bolluğu ve bereketi de simgelemektedir. Bunun içindir ki kadın, obje olarak seramik formlarda sonsuza dek yaşatılmak istenmiştir (Gülaçtı, 2012: 79).

Anadolu topraklarının birçok yerleşim yerinde özellikle Çatalhöyük başta olmak üzere yapılan kazılarda bulunan, Frigler’de “Ana Tanrıça ve Oğul” söylencelerinde geçen Kibele’ye (Resim 2.1) birçok kadın figürü anaerkil bir yaşantıya işaret etmektedir. Bu figürlerin cinsel organları ve göğüsleri ya sayısal, ya da ebat olarak abartılı olarak yapılarak yaşamın kaynağına metaforik bir gönderme yapılmak istenmiştir.

Figürlerin genel olarak abartılı kalça ve göğüslere sahip (iri betimlenmesi) veya yırtıcı hayvanlarının yanında bulunduğu bir tahtta otururken (leopar), bazen de çocuk doğuran ya da emziren çeşitli yaşlardaki kadınlar olarak biçimlendiği görülmektedir. Figürlerin şişman olarak betimlenmesi, başka bir ifadeyle üreme ve besleme organlarının abartılı biçimi büyük ihtimalle kadının doğurma ve besleme gücüne dikkat çekmek için işlenmiştir (Demirbağ, 2017: 8)

Resim 2.1: Ana Tanrıça Heykelciği, Pişmiş Toprak



Kaynak: anadoluuygarliklari.com İnternet Sitesinden, (19/10/2019)

Benzer şekilde, İslam öncesi ata inanışlarıyla İslam sonrası inanışlarını ustalıkla harmanlayan Selçuklu seramik dekorları incelendiğinde, bilhassa sır altı veya lüster tekniğiyle yıldız şeklinde yapılan çinilerin dekor özelliklerinde inanç eksenli yaklaşımlar sıklıkla görülmektedir.

Selçuklu seramik sanatında ikonografi ve motifler de Türk Sanatı açısından büyük önem taşımaktadır. İslam öncesi Orta Asya kültür birikimiyle İslam Dünyasına dâhil olan Selçuklular İslam Sanatının kaynağı olarak kabul edilen İran ve Mezopotamya kültürüne Orta Asya Türk geleneklerini de eklemiş oldular. Selçuklu döneminde çok baskın ve belirgin olan bu etkinin İslam Sanatı üzerinden hiç kalkmadığı, onunla harmanlayarak zenginlik ve çeşitlilik kazandığı söylenebilir(Avşar ve Avşar, 2015: 106).

Selçuklu seramik sanatında kullanılan motif ve kompozisyon özellikleri incelendiğinde birçok sembolik objenin de metaforik anlamlar içerdiği gözlemlenmiştir. Konya’da, Beyşehir Gölü kenarında yapılmış olan Kubadabad Sarayı’nın duvarlarını kaplayan çiniler, metaforik anlam içerikli zengin örnekler sunmaktadır. Burada, kompozisyondaki karakterlere bağlı olarak tılsım olarak kabul edilen bereket getirdiğine inanılan nar dalları veya sürekli gelişen, cennete yükselen, hayatı ölümsüzlüğü sembolize eden hayat ağacı saray ileri gelenlerini ve soyluları gösteren insan tasvirlerinin yanında hayvan figürlerinin etrafında soyutlaştırılmış olarak tasvir edildiği görülmektedir.

Selçuklu çağı İslam seramik sanatında karşımıza çıkan süslemelerde Türk tipi olarak bilinen insan figürleri, Türk oturuşu olarak kabul edilen bağdaş kurma ve Avrasya inanç sisteminin uzantısı olan elinde bardak tutma gibi belirgin detaylar dışında giyim kuşam ve kompozisyon düzeninde İslam öncesi Türk kültürüne ait pek çok detay mevcuttur. İster sahnelerin anlamı, ister ise yazılı süslemelerin içeriği çeşitli detaylarda Türk mitolojisi ve Selçuklu Dönemi edebiyatının etki veya izlerine rastlanır (Avşar ve Avşar, 2015: 106).

Selçuklu sanatında da karşılaşılan diğer bir dekor öğesi ise hayvan figürlerinden oluşmaktadır. Bu hayvan figürleri de kendi içerisinde bazı semboller barındırmaktadır. Koruyucu ruhla egemenlik kuran ruhun birleşerek iki kat güçlü bir varlık oluşturmasını ifade eden çift başlı kartal, hükümdarlığın, edebi ışığın ve ölüm sonrası hayatın koruyucusu insan başlı aslan gövdeli sfenks, hayat ağacını korumakla hükümlü ve öteki dünyaya refakatçi olan kuş sembolleri bu tarz çalışmaların en somut örneklerini oluşturmaktadır.

Resim 2.2: Kubadabad Sarayı Çini Örnekleri, Konya, Karatay Müzesi



Kaynak: arsızsanat.com İnternet Sitesinden, (18/10/2019)

Neolitik Çağın insanlığın kültürel gelişimindeki önemi ve günümüzün sosyal ve ekonomik yapısının temelini oluşturmasından günümüze kadar geçen sürede sosyal, kültürel ve teknik alanlardaki gelişmeler ve değişimler sanat alanını da doğrudan etkilemiştir.

18. yüzyıla kadar yapılan sanat çoğunlukla bir yerin süslenmesi, bir hikayenin anlatılması (dinsel öğeler) amacıyla üretilmiştir. Güzel Sanatlar kavramının henüz gelişmediği dönemlerde sanat ve el sanatları birbirinden ayrı düşünülmezdi. Güzel Sanatlar kavramının ortaya çıkışı ile zanaat ve sanat kavramları birbirinden ayrılmış ve bu ayrımla büyük bir bölünme yaşanmıştır (Shiner, 2004: 24).

Seramik malzemenin sanat alanında kendine bir yer edindiği bir sanat dalı haline geldiği postmodern döneme giden sürecin temelini ise endüstri devrimi oluşturur.

“Endüstri devriminin sonucu olarak birçok nesnenin seri olarak üretilmesi, özensiz, zevksiz, ucuz nesnelerin ortaya çıkışına neden olmuştur. Böylesi bir üretim biçimine tepki olarak doğan sanat hareketlerinden ilki Sanat ve Zanaat (Arts and Crafts) hareketidir” (Şan Aslan: 2018: 1370)

İngiltere’de William Morris’in başlattığı El Sanatları ve Sanat Akımı (Arts And Crafts Movement) ve Walter Gropius tarafından kurulan 1919 yılında Bauhaus okulu ile yeniden canlanmıştır.

Bu dönemde özellikle batılı sanatçıların Doğu sanat ürünlerine ilgilerinin artması ile bu ülkelere seyahatleri ve bu ülkelerde yöresel seramik tekniklerini öğrenmesiyle Çin ve Japon örneklerini model aldıkları görülmektedir. Bu sanatçıların başında da Japonya’da Hamada Shoji ile birlikte seramik çalışmalarında bulunmuş olan İngiliz seramik sanatçı Bernard Leach (1887-1979) gelmektedir. Leach, Hamada Shoji ile Filozof Soetsu Yanagi bir hayat biçimi olarak gösterişsiz ve sade çalışma yöntemine öykünerek geleneksel anonim zanaatkârların saf sanatına saygı gösterme felsefesiyle başlattıkları Mingei Hareketi’ne dâhil olmuştur. Bu felsefeyle yola çıkan Leach kullanılabilirliği “Güzelliğin ilk prensibi” olarak düşünmüş ve Japon seramiğinde de etkili olan kullanılabilirlik özelliğini ön planda tutmuştur.

El sanatlarının yenileştirilmesi, kaliteli ve zevkli ürünlerin ortaya konması ve el sanatlarına duyarlılığın artırılmasıyla başlayan Arts and Crafts Movement, Çağdaş Seramiğin endüstriyel gelişme içerisinde kendine yeni pazarlar bulmasına, sanat okullarının ve akademilerin açılmasına neden olmuştur. Batıda bu anlamda gelişmeye başlayan çizgi, Uzakdoğu seramiklerinin sırlarının çözülmeye başlanmasıyla birlikte daha nitelikli ve teknik yönden zengin ürünlerin yavaş yavaş ortaya çıkmasını sağladı. Uzakdoğu seramiklerinin anlam ve değerini batıya taşıma anlamında bazı sanatçılar öncülük yapmıştır. Bu öncülerden biri de, resim öğretmenliği yapmak için gittiği Japonya’da çömlekçi olmaya karar veren ve sonra İngiltere’ye dönerek, Uzakdoğu seramiklerini batıya taşıyan Bernard Leach’dır. Leach böylece tüm işlemleri kendisi yapan, sır ve form mükemmeliyetini araştıran ve uygulayan çağdaş bir sanatçı niteliğini ortaya çıkarmıştır (Çevik, 2015: 81)

Bernard Leach İngiltere’ye dönmesiyle bu geleneksel yaklaşımını, edinmiş olduğu teknik ve bilgileri öğrencilerine aktarmıştır. Bu okulda yetişen Hans Cooper,

Lucie Rie ve Ruth Duckworth dışavurumcu ve soyut çalışmalarıyla seramik sanatının temellerini atmışlardır.

Seramik malzeme, Modernizmin soyut ideal sanat arayışında Modern Sanat tarihinde kendine bir yer edinmemiştir. Buna rağmen 1950'lerde modernist ilkelere yakın duran soyut biçimsel arayışların göze çarptığı seramik ürünler fark edilir. İngiltere'de Hans Coper ve Ruth Duckworth, Amerika'da John Mason'un seramikleri Modern Sanatın bir parçası olmasa da, modernist geleneğin öncüleri olarak değerlendirilebilir(Del Vecchio,2001: 9).

Bu dönemle birlikte ressam sanatçıların seramiğin özgün bir materyal olduğunu görüp seramik sanatında eserler üretmeye başlamışlardır. Picasso, Miro, Matisse, Kandisky gibi resim sanatçılarının öncülünü yaptığı bu süreç seramiğin sanat tarihi açısından kırılma noktalarından birini oluşturmuştur. Seramiğin çağdaş sanat anlayışı biçimlenmeye başlamış, seramik işlevsel araçından olmaktan çok mesaj içeren estetik bir nesne olmaya başlamıştır.

1960'lı yıllarda dünyanın geneline bakıldığında ise California seramik "Funk" hareketinin babası olarak nitelendirilen Robert Arneson seramik sanatçılarının yalnızca fonksiyonel ya da dekoratif ürünler ürettiği fikrini ret etmiştir. Arneson geleneklerle çelişen işlevsel olmayan biçimlerde seramik eserler yaratmaya başlayan ilk sanatçılardandır. Arneson, Pablo Picasso'nun seramik çalışmalarını inceleyen Kaliforniyalı Peter Voukos'un dışavurumcu eserinden büyük ölçüde etkilenmiştir.

Soyut Dışavurumcu anlayıştaki çalışmaları ile Voukos, seramik sanatında işlevi dışlamış ve seramik kap kavramını reddetmiştir. Sanatçının bu bakış açısıyla ürettiği ürünler ve seramiğe yaklaşımı Seramik Sanatında kırılma noktası olarak görülmektedir. Anlık duygularını ve enerjisini çalışmalarına yansıtan sanatçı, ürettiği sıra dışı seramikleri ile dikkatleri üzerine çekmiştir (Canpolat,2016:7).

Resim 2.3: P. Voulkos, the Breakthrough Years, 1956.



Kaynak: artaurea.com İnternet Sitesinden(2/11/2019)

Bu etkilenme Arneson'u daha maceracı ve daha önce belirlenmiş olan zanaat sınırlarını aşmaya teşvik etmiştir. Arneson, her çalışmasında yeni bir kimlik ortaya koyan, fotoğrafları ve aynaları kullanarak, kendi portrelerini içeren çok sayıda çalışmada yapmıştır. Arneson'ın pastiş tarzında yapmış olduğu eserlerinin başında gelmekte olan "Gerorge and Mona in the Baths of Coloma" (Resim 2.4) adlı çalışmasında olduğu gibi, çalışmalarında Anti kapitalist sosyal, politik ve ekonomik mesajlar vermeyi amaçlayarak sanat ve para arasındaki ilişkiyi metaforik şekilde ele almaktadır(Kırca,2016:69). Eserlerinde kişisel portrelerini evrensel kavram ve duyguları sunmak için ironik ve esprili bir olarak araç olarak kullanmıştır.

Resim 2.4: R. Arneson, Gerorge and Mona in the Baths of Coloma, 1976.



Kaynak: Başar,2018:158

Modernizm ile birlikte sanatçıların geleneksel yöntemleri terk ederek, alışlagelmiş kuralları yıkmaları, sanat yapıtlarının geleneksel üsluptan uzaklaşması, sanatı farklı boyutlara taşımıştır. Modern-postmodern sanatın getirileriyle geçmiş ve gelenek ile modern dışı bağlar kurulması ve bu bağların yeniden şekillenmesi, sanatın her alanında olduğu gibi çağdaş seramik sanatında da farklı üslup, yönelim ve yaklaşımların doğmasına sebep olmuştur (Aşan Yüksel,2019:253).

Postmodern dönemle birlikte, gerek geçmiş dönemlerin, gerekse günümüz sanat anlayışı içerisinde yapılmaya devam edilen seramik üretimlerinin izleyiciye mesaj verme kaygısı, işlevin ötesine geçmiş, imge, sembol ve göstergelerin metaforik anlamları üzerinde durulmaya başlanmıştır.

2.2. ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINDA METAFOR OLUŞTURMA SÜRECİ

2.2.1. Çağdaş Seramik Sanatında İmge – Algı – Yaratma İlişkisi

Postmodern sürecin getirileri ile çağdaş sanatta, tüm sınırlar ortadan kalkmış fikir, malzeme ve yaratım süreci çeşitlenerek daha özgür bir üretim süreci başlamıştır. Bu radikal değişim tüm sosyal hayatı etkilediği gibi, çağdaş seramik sanatını da doğrudan etkisi altına almıştır. Bu süreçte oluşan teoriler, seramiğin geleneksel sürecini değişikliğe uğratarak mesaj verme kaygısını ön plana çıkartmıştır. Farklı kavram, imge gösterge ve temalarının temsilinde oluşan metaforik uygulamalar, izleyiciyi sanat eserleri üzerinde yeniden düşünmeye ve sorgulamaya davet etmiştir.

Günümüzde, görsel kültür çağı içerisinde duyuşsal algı, oldukça değerli bir olgu haline gelmiş ve görsel merkezli kültürel sembollerin yaratımının önemli bir parçası olmuştur.

San(2004:27) Algının tanımını “Bir ya da birden fazla duyuş organının beyinde kaydettiğı bir uyarıcının yorumlanması” olarak yapmaktadır. Duyuş organlarımızla dış dünyadan algıladıklarımız, insan zihninde oluşan görsel bir yansımasıdır.

San (2010: 46) bu durumu şöyle anlatmaktadır:

İmgesel kavramlar algıdan oluşur, geniş, dağılan bildirişim alanını kapsarlar. Buna karşılık ussal kavramlar soyuttur; bilinçli olarak üzerine işlenir, benzer nesnelere ya da benzer imgeler topluluğundan benzer işaretlerin geliştirilmesi soyutlama ve indirgenme yoluyla olur. O şeye ilişkin olmayan dolaylı olan bırakılır, duyum ve duygulardan arıtılır.

Marksist estetiğın temellerine dayandırarak Avner Ziss (2016: 57) sanatı “İmgeler aracılığıyla gerçekliğın yeniden üretilmesi” olarak tanımlamaktadır. İmgeler öznel ve istemsiz olarak, insanın kendi tecrübe, deneyim ve sosyokültürel yapısı gibi etmenler doğrultusunda meydana gelmektedir. Ziss ayrıca, tasarımsal bir araç olan ve mecazi bir yetisi olarak değerlendirdiğı metafor kavramı ile imge kavramı arasındaki farkı şu şekilde açıklar:

Oysa iki kavram hiç özdeş olamaz. Metafor şiir dilinde bir değışmece (mecaz / Trope), en geniş anlamıyla yerinel (alegorik) ya da değışmeceli dil yetisinin bir yöntemidir, imgenin kendisi olamaz... İmge, gerçekliğın sanatsal çağrışımlı olmanın yanında, sanatçının bilincinde oluşmuş nesnel dünyanın düşünsel bir yansımasıdır ve bunun sonucu olarak, alıcı, tarafından algılanmaktadır. Tasarım ise, sanatsal düşüncenin nesneleşmesi olarak kendini gösterir ve onun duyuşlarla algılanmasını sağlar (Ziss, 2016: 58)

Çağdaş Seramik sanatında metafor oluşturma sürecinde, imge, algı ve bunların birleşimini sonucunda ortaya çıkan ifade kavramları yaratıcılık sürecinde sanatçıyı yönlendiren en önemli unsurdur. “Tüm bu evreleri içeren süreç sonunda yansıtma düşüncesi ile somut bir eser ortaya konulmakta ve yansıtılan düşünce malzeme ile üç boyuta aktarılmaktadır. “Yaratma ediminde, yaratıcı yönünü bilinçaltıyla harmanlayan sanatçı, fikrini biçime dönüştürecek maddeye yani malzemeye yönelir”(Önal, 2018: 8). Conrad yaratıcılık kavramını “Duygu ve imgelemi içine alan bir yaratıcı arama, araştırma ve bulma sürecinin, algıdan doğmuş duyum ve duygularla çağrışımlı, etkili bir mecazın doğuş sürecine başlangıç” olarak tanımlamaktadır(Akt. San, 1977: 17).

Yaratıcılığın bu tanımı göz önünde tutulduğunda diğer sanat disiplinlerinde olduğu gibi seramik sanatında merkezinde duran bir kavram olduğu görülmektedir. Seramik sanatında yaratıcılık süreci sembolik dil yaratma güdüsüyle derin bir bağ kurarken, aynı zamanda kültürel bir sürecin sonucuyla da desteklenmektedir. Metaforik algılar görsel sembollerin birbirleri ile bağlantılı olan anlamları ve zihinde oluşan imgeler ile birleşimi sonucunda oluşmaktadır. Metaforik anlatım içinde yaratma sürecini San, (1977: 16) şu şekilde aktarmaktadır:

Plastik sanatlarda metaforun oluşumu kökeni bilişsel ve biliş-öncesi aşamalardan gelen, kökeni alt bilinçte olan imgelerin, yeni düzenlemeler haline dönüşmesi ve bunların dışa vurulabilmesi için en uygun malzemenin bulunmasından sonra, malzemenin üretici düşünme süreçleri içinde somut biçime yani maddeye aktarılması sürecidir. Önemli olan bu dışa vurmanın, anlatımın, ifadenin tarzıdır.

Diğer sanat disiplinlerinde olduğu gibi seramik sanatında da etkili metafor yaratma; yöntemi, malzeme ve sanatçısının bakış açısına kadar bir çok öğenin birleşmesiyle mümkün olmaktadır. Ancak tüm bu süreç duyum yoluyla algılanan dış etmenlerin bellekte değerlendirilip imgeye dönüştürülmesi, imgelerin yorumlanarak birleştirilmesi ve yaratıcılıkla birlikte yeni tasarıların ortaya konulmasıyla mümkün olmaktadır.

2.2.2. Çağdaş Seramik Sanatında Gösterge

Bir nesneyi ya da bir olguyu göstermeye yarayan her maddesel biçime gösterge (signe) adı verilmektedir. Gösterge kendisinin dışında herhangi biçimin, şeklin veya objenin yerine geçmesi ve onu simgelemesi olarak da tanımlanmaktadır.

Gösterilen olgu, yani göstergelerin kapsamı belli bir anlam içermektedir. Eski çağlardan bu yana filozoflar, her zaman sanat dilinin göstergelerin bilimsel niteliği üzerinde durmuşlardır. İmgeler yoluyla yürütülen imgelemin göstergeler dizisi şeklinde oluşması, sanatın aktarma işlevi üzerine durulmasına sebep olmuştur. 20. yüzyılla birlikte bu alan bilim alanı olarak nitelendirilerek, “Göstergebilim” (Semiologie) olarak adlandırılmıştır.

Özellikle 1960’lı yıllardan sonra hızla gelişen bir bilim dalı olan göstergebilim sanat, iletişim, pazarlama ve reklamcılık alanlarında bilinçli olarak kullanılmıştır. Bir metin içinde var olan anlamlı dizgeleri göstergeler aracılığıyla okumak, kodları

anlamlandırmak, dizi, dizim, metafor ve metonimi ile metinler arası ilişkileri değerlendirmek, ima edilen anlamların altında yatan ideolojiyi ve kültürü arama yaklaşımlarıdır (Parsa ve Olgundeniz, 2014: 1).

Saussure göstergebilimi, toplumun dil yapısı içerisindeki göstergelerin ontolojisini inceleyerek bir bilim dalı olarak kurgulayan ilk dilbilimci olarak bilinmektedir. Saussure (1998: 46) göre gösterge;

Toplumsal ruhbilime, bunun sonucu olarak da genel ruhbilime bağlanacak bir bilim. Göstergebilim (Fr. Sémiologie < Yun. Semeion 'gösterge'den) diye adlandıracağız biz bu bilimi. Göstergebilim, göstergelerin ne olduğunu, hangi yasalara bağlandığını öğretecek bize. Henüz yok böyle bir bilim; onun için göstergebilimin nasıl bir şey olacağını söyleyemeyiz. Ama kurulması gerekli; yeri önceden bellidir.

Seramik sanatında çağdaş sanat anlayışı içerisinde gösterge; simgesel ve tasarımsal bir anlam taşımaktadır. Göstergeleri bilimsel ve sanatsal olmak üzere iki kategoride toplayan ve bilimsel göstergelerin asıl anlamlarına alternatif bir anlamları olamayacağını belirten Ziss (2016, 89) sanatsal göstergeleri şu şekilde açıklamaktadır:

Sanatsal gösterge (ki imge onun en iyi anlamlama işlevidir) simgesel ve tasarımsal bir değer taşır: başka bir deyişle insani, toplumsal ve ruh bilimsel deneyim büyük katmanlarına yönelen ussal ve duyuşsal etkinliğin en son vargısını belirtmeye yarar. Sanatsal gösterge, bilincin özgül bir yolla yansıtılmış olduğu ve bu yüzden gerçek, somut ve duyulur özelliklerinden bir şey yitirmemiş bulunan gerçekliğin kendisini simgeleştirme olanağı verir.

Seramik sanatında göstergelerin bir araya gelip, seramik malzeme birlikteliği ile oluşturulan yeni tasarımların alıcı tarafında yorumlanması, sanatçının ve alıcının kişisel tecrübe ve deneyimlerine göre farklılık göstermektedir. Sanatsal göstergelerin bir bütünlük içinde algılanması, bilinçteki akılsal ve duyuşsal alanları daha etkin kılmakta ve göstergenin anlamlandırılması sırasında, alıcının duyuşsal ve hissi deneyimlerinin tümünü devreye sokmaktadır.

2.3. METAFOR KAVRAMINI SERAMİK ÇALIŞMALARINDA KULLANAN SANATÇILAR

2.3.1. Kate MacDowell

Amerikalı sanatçı Kate MacDowell, 2004 yılında seramik çalışmalarına başlamıştır(Stark,2013).

Kate MacDowell'in porselen heykelleri, insanlar ile doğa arasındaki çekişmeleri ve çekişmeler sonucu ortaya çıkan çevresel tehditleri konu almaktadır. MacDowell kendi web sayfasında çalışmalarını şu şekilde açıklamaktadır:

Çalışmalarım doğanın insanların yarattığı çağdaş hayatla olan çatışmalarını konu almaktadır. Çalışmalarım, iklim değişikliği, toksik kirlilik ve GDO bitkileri de dahil olmak üzere olumsuz çevresel faktörlere bir tepki niteliğindedir. Ayrıca seramik çalışmalarım, sanat tarihi, figürler ve diğer kültürel yapılardan da alıntılar taşımaktadırlar (MacDowell, 2019).

Resim 2.5: K. Macdovell First and Last Breath, 2010.



Kaynak: katemacdowell.com, (12/12/2019)

Sanatçının “First and Last Breath” (İlk ve Son Nefes) (Resim 2.5) isimli çalışması insan ve doğa arasındaki çarpık ilişkiyi gösterdiği en çarpıcı eserleri arasında yer almaktadır. Eserinde kullandığı gaz maskeli tavşan, sadece izleyiciye eğlenceli gözükmesine karşı, sanatçı kirlilik ve çevre hakkında yapmış olduğu yorum ile bir

farkındalık yaratmaktadır. Çalışmada ana tavşan figürüne kıyasla doğada olağandışı bir nesne olan maske, odak noktasını oluşturmaktadır. Bu anlatım dili, gaz maskesinin doğaya aykırı bir nesne olduğu gerçeğine vurgu yapmakta ve yalnızca anne tavşanın bu maskeyi takmasıyla ilgili izleyici üzerinde bir sorgulama yaratmaktadır. Eserin adından anlaşılacağı gibi imgelerin yerleşiminde de yavru tavşanların doğması ve muhtemelen kısa bir süre sonra ölmesi gerçeği ile birlikte yaşam ölüm arasındaki kısa süreye vurgu yapılmaktadır. Yavru tavşan imgesi ilk nefesini alır gibi gözükse de izleyici üzerinde üzücü ve kederli bir duygu yaratmaktadır. Maske, annenin felakete hazırlıklı olduğunu ve duruşuyla muhtemelen bir tehlikeyi sezindiğini izleyiciye hissettirmektedir.

Sanatçı porselenin sırsız, pürüzsüz ve zinter yapısını figürlerinde tercih etmektedir. Işığında etkisi ile ortaya çıkan doğal gölgeler, çalışmanın önemli özelliklerini tanımlamaya ve parçadaki dokuları vurgulamaktadır.

Resim 2.6: K. Macdovell, Migrant, 2009.



Kaynak: Sanatçının Kendi İnternet Sitesinden, katemacdowell.com (12/12/2019).

MacDowell, insanların doğadan uzak olmasına ve doğaya verdiği olumsuz etkilerine karşın, "Migrant" (Göçmen) (Resim, 2.6) isimli çalışmasında insan ve doğa arasında güçlü ironik bir bağ kurmaktadır. Eserlerinde, insan uzuvlarından çıkan ağaç

kökleri ile iç içe olan ekosistem sayesinde, insanlığı doğanın bir parçası olarak izleyiciye sunmaktadır.

2.3.2. Richard Slee

Richard Slee, yaşamına ve çalışmalarına Londra'da devam eden İngiltere'nin önemli çağdaş seramik sanatçıları arasındadır. Slee çalışmalarında, seramiğin geleneksel üslubuna meydan okumaktadır. Eserlerinde hem geleneksel, hem de çağdaş kültürün içinde yer alan nesnelere dekoratif, süs ve sembolik anlamlarına atıfta bulunmaktadır. Sanatçı üretim sürecinde seçmiş olduğu objelerin farklı anlamlarını keşfetmek için yeniden kurgulayarak farklı kimlikler kazandırmıştır(Ostermann ve Whiting,2006: 216).

Slee çalışmalarında, gündelik yaşama dair objeleri sıklıkla kullanmasının nedenini bu objeleri sanatsal yaratımın sembolleri olarak görmesi olarak açıklamaktadır.

Resim 2.7: R. Slee, Carrot, 2008.



Kaynak: Fielding,2011

Sanatçı seramik malzeme ile şekillendirdiği doğadan edinmiş olduğu hazır nesnelere, farklı malzemelerin birlikteliği ile başkalaşıma uğratmayı amaçlamıştır. Sanatçının “Carrot” (Havuç) (Resim 2.7) isimli seramik havuç formu, demir malzeme ile birleştirilerek şemsiye metaforu oluşturulmuştur. Eseri meydana getiren malzemelerde çok az ortak ilişkinin olmasına karşın, işlev dışı objelerin bir araya gelerek yaygın bir kullanım eşyasına dönüşmesi ve farklı bir kimliğe bürünmesi söz konusudur. Sanatçı eserlerinin birçoğunda da bu anlatım dili doğrultusunda üretimlerini

gerçekleştirmiş ve objelerin yapısı ile işlevsel özellikleri arasında ki bağı ortaya koymayı amaçlamıştır. Sanatçı eserlerinin üretim süreci ile ilgili;

Seramik alanında uzmanlaşmış biri olarak üretim sürecim, seramik malzemenin görsel yaratıcılık için kullanılması aşamasında geleneksel stüdyo çömlekçiliğinden (studio pottery) çağdaş üretim aşamasına evrilmiştir. Eserlerimde mevcut olan mix media yaklaşım hem seramik hem de seramik olmayan malzemelerin, üretim amaçlarının dışına çıkıp, farklı kimlikler kazandırma gerçeğine vurgu yapmaktadır(Slee,2005)

Resim 2.8: R. Slee, Viral Brush, 2012.



Kaynak: Fielding,2011

Sanatçının “Viral Brush” (Resim 2.8) isimli çalışmasında seramikten yapılmış bir çalıyı parçalamak üzere balta kullanan bir adam figürü yer almaktadır. Sanatçı tahta fırçanın tüm kıllarını çıkartarak yerleri sırlı seramik çubuk demetleriyle doldurulmuştur. Bu parlak sırlı seramikleri parçalamak üzere yerleştirilen baltalı plastik figür ile birleştirerek bir dizi yoğun metaforik anlatı tasarlanmıştır.

2.3.3. Patti Warashina

Seramik sanatçısı ve heykeltıraş olan Patti Warashina, Amerika da Robert Sperry, Harold Myers, Rudy Autio, Shoji Hamada, Shinsaku Hamada ve Ruth Penington ile çalışmış ve eserlerini Funk hareketinden ilham alarak üretmeye başlamıştır(Fernandez,2003:2).

Sanatçı çalışmalarında toplum içindeki insan kavramı, feminizm, politik, sosyal temalı konulara mizahi ve ironik bakış açısı ile anlatmaktadır(Sessions,2013:26).

Resim 2.9: P. Warashina, Convertible Car Kiln, 1971.



Kaynak: americanart.si.edu İnternet Sitesinden

Sanatçının özellikle ilk dönem çalışmalarında yer alan araba göstergesi “Car Kiln” serisinde sıklıkla gözlemlenmiştir. Bu serinin bir parçası olan “Convertible Car Kiln” (Resim 2.9) isimli eserde, 1960'ların sonunda arabaların ve fırınların yalnızca erkek dünyasına ait olduğu fikrine meydan okunmuştur. Warashina (1971) kendisini bu fikre iten süreci, “Okuldayken fırın yapımı ilgili konuşmalar erkeklere yönelikti. Kadınların evleneceği, evde kalacağı ve bebek sahibi olacağı varsayılırken, seramik dünyası erkeklere aitti. . . Bu ayrımcı tutuma cevap olarak kendi fırınlarımı yapmaya başladım” olarak açıklamaktadır. Sanatçı bu nesnelerin hiçbirinin sadece erkeklerin dünyasına ait olduğuna dair bir anlayışın tersini kanıtlama güdü ile metaforik tasarımlar oluşturmuştur.

Figüratif çalışmaları ile de tanınan Warashina, formlarında rüya, hayal ve fantezi temalı hikâyeleri özgün anlatım dili ile izleyiciye aktarmayı amaçlamaktadır. Sanatçı, figürlerini kendi deneyimlerinden yola çıkarak tasarlamaktadır. Figürlere olan ilgisini ise insan figürlerinin sanatçının fikirlerini yansıtabileceği en yakın referans noktası olarak görmesinden kaynaklandığını ifade etmektedir. Vücudun kullanımı, yaşadığı medeniyet içinde kendi varoluşunun yansımasını ve gözlemini adeta “Görsel Günlüğünün” metaforu olarak işlerine yansıtmaktadır(Hackett,2001).

Resim 2.10: P. Warashina, Oil Slick, 2004.



Kaynak: Sanatçının Kendi İnternet Sitesinden, pattiwarashina.com (12/12/2019),

Sanatçının 2004 yılında yapmış olduğu en çarpıcı örneklerini “Drunken Power” serisinde görmek mümkündür. Bu seride dünyayı karışıklığa sürükleyen silah, kumar ve dünya petrol baronlarını esprili fakat bir o kadar kaotik metaforlar oluşturarak yansıtmayı amaçlamıştır. Warashine bu serinin bir parçası olan “Oil Slick” (Resim 2.10) isimli eserinde, petrokimya şirketlerinin insanlığı tehdit etmelerine bir gönderme yapmaktadır. Sanatçı çalışmasında bu durumun oluşturduğu kaygan zemin karşısında düşen yada elleri kolları bağlı olan figürlerle metaforik bir anlatımı yaratmıştır.

2.3.4. Richard W. James

Amerikalı sanatçı Richard W. James eserlerinde farklı objeleri birlikte kullanarak büyük ölçekli seramik heykeller oluşturmaktadır. Sanatçı yapmış olduğu büyük boyutlu seramik çalışmalarda, yetişmiş olduğu kırsal kültür ile bağlantılı olan nesnelere tercih etmektedir.

Resim 2.11: R.W. James, Albert VI, 2017



Kaynak: Sanatçının Kendi İnternet Sitesinden, richardwjames.com (12/12/2019)

James, seramik heykellerinde gençliğiyle ilişkilendirdiği yorgan, kumaş, tornavida, çekiç gibi aletleri bir gösterge olarak kullanmaktadır. Seramik figürler, nostaljik nesnelerin merkezinde tasarlanarak bir dili metaforik anlatım yaratılmaktadır. Sanatçı üretim sürecini kendi internet sayfasında şöyle açıklamaktadır:

Giysilerin onarılması ve ev inşaatı, atalarımın yaşam tarzından bana miras kalan bir iştir. Bu el sanatları, çok fakir ve kırsal bir ortamda büyüyen ailemin hayatta kalabilmesi için kimliğimizin ayrılmaz bir parçasıdır. Heykellerimde kullandığım seramik malzeme ile diğer malzemelerin birleşimi, geçmişte hem kadın hem de erkek işlerini yaparak yetiştirilişimi sembolize etmektedir. İçimdeki göstergeleri anlamam etrafımdaki dünyayı anlamamı ve bağlantı kurmamı sağlamıştır. Hayatımın en önemli yılları ile ilişkilendirdiğim materyalleri ve süreçleri eserlerimde kullanmak, aynı yıllarda bana verilen kültürel göstergeleri sorgulamanın en etkili yoludur (James,2019).

Resim 2.12: R. W. James, The Matador, 2018.



Kaynak: Sanatçının Kendi İnternet Sitesinden, richardwjames.com (12/12/2019)

Sanatçının “The Matador” (Resim 2.12) isimli eserlerinde, giyimli ve süslenmiş karakterleri, belirli kültürel inançları ifade etmek ve tarihi bilgileri iletmek için kullanmaktadır. Çalışmaları, kişiliğin bellek inşasını ve bununla birlikte etrafımızdaki dünyayla etkileşimini araştırmaktadır. Kişinin kendisine olan bakış açısı ile başkalarının bakış açısı arasında var olan tutarsızlıkların metaforlarını ortaya koymaya çalışmaktadır.

2.3.5. Johnson Tsang

Hong Kong’lu Johnson Tsang alaylı bir seramik sanatçısıdır. Elle şekillendirme yöntemi ile ustalıkla şekillendiği realistik heykel çalışmalarını dünya çapında tanınmaktadır. Eserlerinde kullanmış olduğu bebek figüründe genellikle masumiyet ön planda olsa da savaş ve şiddet konuları bu zıtlık üzerinden anlatılmaktadır.

Tsang'ın eserleri, gerçeküstücü hayal gücünün eşlik ettiği gerçekçi heykellerdir. Sanatçı eserlerinde izleyiciye aktarmak istediği temaları toplumsal olaylara karşı hissettiği duyarlık ile anlatmaktadır. Her ne kadar anlatım dili olarak sürrealist bir yaklaşım görülse de, toplumsal olaylara karşı bir farkındalık yaratmayı amaçlamaktadır.

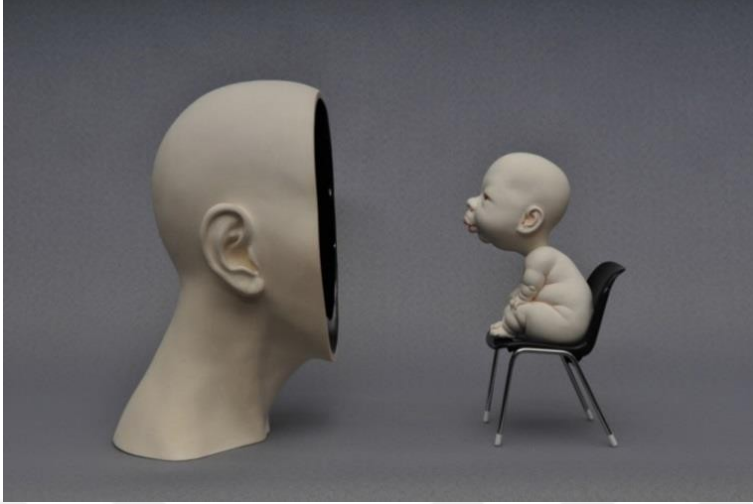
Resim 2.13: J. Tsang, Yuanyang, 2002.



Kaynak: Artworks of Johnson Tsang, johnsontsang.wordpress.com (29/12/2019)

Tsang, paslanmaz çelik ve porselen malzemeyi birlikte kullanarak ani sıçrama hareketini izleyiciye aktarmıştır. Sanatçının “Yuanyang” (Resim 2.13) isimli çalışmasında, bu sıçrama hareketini o kadar etkili bir şekilde ifade etmiştir ki izleyici adeta o sürece dahil olmuştur. Uludağ ve Yeşilmen (2016:212) Tsang'ın eserleri hakkında, “Seramik malzemenen oluşturduğu heykellerinde akışkanlık öylesine mükemmel bir anlatımla betimlenmiş ki her bir eserin izleyicisine aktardığı öyküleri duyguları akan, taşan, sıçrayan coşkulu suyun sesine rağmen fisıltı halinde duyabilmek mümkündür.” yorumunu yapmışlardır.

Resim 2.14: J. Tsang. Talk To Me, 2013.



Kaynak: Artworks of Johnson Tsang, johnsontsang.wordpress.com (29/12/2019)

Tsang “Talking to Me isimli bir başka çalışmasında özellikle insanlığın, korku, hassas duygular ve kırılğan yapısını seramik malzeme ile aktarmayı amaçlamıştır. Sanatçının bu çalışmasında (Resim 2.14) ismi kadar figürlerin yapısı ve konumuyla da dikkat çekmektedir. Beyaz rengin hakim olduğu çalışmada siyah rengin cinsiyetsiz olarak betimlenmiş yetişkin bireyde kullanılması ve bir çok eserinde de kullandığı beyaz renkli bebek figürünün seçilmiş olması, yaş, cinsiyet fark etmeksizin toplum içerisindeki iletişimsizliğin sorunsallığına metaforik bir yaklaşım taşımaktadır.

2.3.6. Ronit Baranga

İsraili sanatçı Ronit Baranga, seramik malzemeyi geniş teknik alt yapısı ve sınırsız çalışma imkânı ile mükemmel bir malzeme olarak görmektedir.

Baranga kendisi ile yapılan bir söyleşide seramik malzemeyi, “...El ile şekillendirdiğim formları kalıp, torna yöntemi ile tasarladığım parçalar ile birleştiriyorum. Bence seramik çalışmak zor, ancak bir kez dilini anladıktan ve kontrol kazandıktan sonra, bu inanılmaz bir malzemedir” şeklinde açıklamaktadır (Baranga,2017).

Resim 2.15: R. Branga, Breakfast, 2014



Kaynak: Sanatçının Kendi İnternet Sitesinden, www.ronitbaranga.com, (5/6/2020)

Sanatçı “Self Feeding” (Resim 2.15) serisi ile endüstriyel porselen sofr ve mutfak ürünlerinin fonksiyonel özelliklerini yok sayarak tasarladığı kimi zaman ürkütücü olarak değerlendirilen düzenlemeleri ile bilinmektedir. Branga “Breakfast” (Resim 2.15) isimli eserinde kullandığı gerçekçi ağız, parmak gibi insan uzuvları ile mutfak eşyalarını ilginç canlılara dönüştürmeyi başarmıştır. Canlı ve cansız bu iki kavramın aralarındaki bağlantı ile sofr eşyalarının fonksiyonel özelliklerini göz ardı ederek, bu nesnelere farklı kimlikler kazandırmayı amaçlamaktadır. Sanatçı sadece işlevsel özellikleri ön planda olan porselen mutfak ürünlerini kişileştirme çabasına girmektedir.

Sanatçı işlerini şu şekilde açıklamaktadır:

Düzenlemelerim onlarca sofr eşyasının bir araya gelmesinden oluşuyor. Bardaklar, çaydanlıklar, şeker kaseleri ve insan parmaklarının ve ağızlarının ortaya çıktığı tabak yığınları. Hareketsiz ve canlı olanın bir arada olduğu bu tasarımlarda, fonksiyonel sofr takımlarının algılanma şeklini değiştirmeye çalışıyorum. İşlevsel pasif, sofr takımları artık kendisine ve çevresinin farkında olan aktif bir nesne olarak algılanabilmektedir. Masada, duran parçalar birbirine doğru eğik, muhtemelen birbirlerini besliyor, birbirlerinden kaçıyor veya takip ediyor ya da yalnız kalmış gibi birbirleriyle etkileşime giriyor. (Baranga,2017).

Resim 2.16: R. Branga, Grave Watchers Childhood, 2017



Kaynak: Sanatçının Kendi İnternet Sitesinden, www.ronitbaranga.com, (5/6/2020)

Sanatçının "Grave Watchers Childhood" (Resim 2.16) isimli eserinde olduğu gibi, bebek figürlerine eklemiş olduğu farklı uzuvlarla birlikte bebeklere ait olan masumiyet ve sevimlilik özelliği izleyici tarafından tekrar sorgulanıyor. Bebeklerin tehdit edici, göz korkutucu duruşları masumiyet duygusu ile bir arada sunulsa da izleyicileri şiddet içeren farklı duygulara sürüklüyor. Sanatçı bu çalışmalarında, "Masumiyet" kavramının altında yatan esas gerçekleri kurmuş olduğu zıtlıklarla gün yüzüne çıkarmayı hedeflemiştir. Bebeklere toplumun yüklemiş oldukları değerleri, toplum içerisindeki konumları ve rolleri hakkında bir sorgulama yaratmayı amaçlamaktadır. Sanatçının çalışmalarındaki bu yaklaşım, izleyiciyi farklı soruları cevaplamaya da davet etmektedir.

2.3.7. Fatih Şimşek

Fatih Şimşek, çalışmalarını genellikle tarih öncesi çağlardan itibaren, günümüze kadar gelen süreç içerisinde bereketin, adaletin, özgürlüğün ve eşitlik gibi kavramlarının her zaman kutsal bir sembolü olan kadın figürü üzerinde kurgulamıştır.

Şimşek(2018a:30) eserlerindeki kadın figürünü kullanma sebebini şu şekilde açıklamaktadır:

Savaş ve çatışmalarla dolu günümüz dünyasında, hayatı daha yaşanabilir ve anlamlı kılan, özgürlüğün, bereketin, sağlığın, refahın ve adaletin sembolü olan kadınları çalışmalarında anlatmak istedim. Havva Ana'dan Yunan özgürlük tanrıçası Libertas'a, İsa'yı doğuran Meryem'den, Fransız ihtilalinin simgesi "Halka Yol gösteren Özgürlük" ve kurtuluş savaşında katırlarla askere cephane taşıyan hürriyet sembolü isimsiz kadın kahramanlardan ilham aldım.

Sanatçının çalışmalarında kadın figürü ile birlikte gaz maskeleri ve asma kilit gibi gündelik hayatta kullanılan ve sembolik anlamlar yüklenen imgeler kullanılmaktadır.

Resim 2.17: F. Şimşek, Başlangıç, 2018.



Kaynak: Fatih Şimşek Yüksek Lisans Tezinden.

Sanatçı "Başlangıç" (Resim 2.17) isimli çalışmasında kullanmış olduğu her bir imgenin sembolik anlamları kapitalist sistemin dayatmasına ve toplum üzerindeki etkilerine dair derin metaforik anlamlar içermektedir. Örneğin; gaz maskelerinde kullanılan kilit, dünya devletlerinin acımasız koşullara ayak uydurmuş olması ve toplum üzerinde oluşan yıkıcı etkilerin ve koşulların oluşmasına karşı protesto edilecek şartların oluşmasını simgelemektedir. Bu çalışmadaki kilitli maske sistemin bireylere dayattığı zorluklara karşı yaşanılanları ve onları sürüklediği açmazları da vurgulamaktadır. Figürün çıplak vücudu bireyin meta dünyasından sıyrılarak tamamen ruhani boyutta

olduğunu temsil ederken yüzeydeki dokular ise fiziki ve ruhani şiddeti temsil etmektedir.

Resim 2.18: F. Şimşek, Çıplak Maskeli Kadın, 2018.



Kaynak: Fatih Şimşek Kişisel Arşivinden

Sanatçının “Çıplak Maskeli Kadın” (Resim 2.18) çalışmasında kadın figüründe kullanılan semboller, daha önce ki eserleriyle benzerlik gösterse de bu kez figürün pürüzsüz dokusu dikkat çekmektedir. Kadın figürün lotus pozisyonunda yoga yapıyor gibi durması ruhani arınmayı ve çevresindeki zorluklara karşı direnişini sembolize etmektedir. Sanatçı kadınların konumunu, kimi zaman özgürlüğün, kimi zaman da erkekler dünyasının üstünde bir gücün sembolü olarak görmektedir. Sanatçının kadına yüklemiş olduğu bu sembolik yaklaşım şöyle anlatılmaktadır; “Tarih boyunca bütün savaşlarda bütün acılarda erkek ya ölür ya da öldürür fakat kadın öyle mi? Kadın ölemez! Kadın tecavüze uğrar ölemez, kadın şiddete maruz kalır ölemez çünkü kadın umudun ve özgürlüğün temsilidir. Bence kadın umudu doğurandır, geleceği doğurandır”(Şimşek,2018b).

Bu yaklaşımıyla sanatçı, insan boyutundan daha büyük olarak modellediği kadın figürünü, çok sayıdaki küçük boyutlu gaz maskeli insan figürlerinin merkezine oturtmuştur. Bu ufak gaz maskeli insan figürleri toplumun her bir bireyini sembolize etmektedir. Çalışmasında sanatın protest yanını kullanmayı amaçlayan sanatçı eserlerindeki bu yaklaşımını şu şekilde açıklamaktadır:

Gaz maskesinin, yüze takılan bandanın veya suretin gizlenmesi durumunun protestolara katılan kişilerin sembolü haline geldiğini görürüz. Bu noktada benim çalışmalarındaki protest kadının sembol olarak kullanıldığı kimlikte gaz maskesinin aynı işlevi görmesi söz konusudur. Kadınların (protest kimliklerin) maskelerini çıkartabileceği bir dünya aranmaktadır(Şimşek, 2018a:31).

2.3.8. Safiye Başar

Safiye Başar çalışmalarını yaşadığı coğrafyada ki, kadın hayatlarının sorunsallığına kadın figürü ile bağdaştırarak geleneksel el sanatlarından referanslar ve sembolik imgelerle oluşturmaktadır. Ayrıca kadının gizli kalmış arzularını ve benliğini görünür kılmaya amaçlamıştır.

Başar çalışmalarında kadının toplumdaki konumunu, kadınlarla özdeşleşmiş el sanatlarından ve çeyiz hazırlama geleneği üzerinden sorgulamaktadır. Kadına dair objeleri, porselen malzeme ile yeniden tasarlayan sanatçı, porselen malzemenin dirençli ve kırılğan yapısının birbirine zıt özelliklerini de vurgulayarak metaforik anlamlar üzerinde durmaktadır. Eserlerini sevgi, arzu, umut, annelik, eş gibi kadının toplum içerisinde ki konumunu ve atfedilen zorunlulukları sembolize eden isimlerle adlandırmaktadır. Başar(2015:70) çalışmalarına vermiş olduğu isimleri şöyle açıklamaktadır; “Bu isimleri tercih ediyorum çünkü bazıları evlilikten ve gelecekte beklenen içindeler. Diğerleri toplum tarafından korunan sorumluluklardır. Kadın beklenti, sorumluluk ve geleneksel inançların arasında sıkışır. Yaşam ve özgürlükten beklentileriyle mücadele ettikleri için onlar birer yıldızlar” olarak açıklamaktadır.

Resim 2.19: S. Başar, Bohça: 2010.



Kaynak: Uluslararası Cluj Seramik Bienali Kataloğu.

Kadına dair yapmış olduğu “Bohça” (Resim 2.19) isimli eseri 2015 yılında Güney Kore’de 8. Gyeonggi Uluslararası Seramik Bienalinde sergilenmiştir. Bienalin kataloğu için vermiş olduğu röportajda eserinin esin kaynağı ve çıkış noktası hakkında şu bilgiyi vermektedir:

Endişeliyim. Benim endişem sadece kendimle değil. Bu coğrafyada yaşıyan kadınlarla ve diğerleriyle ilişkili. Bu kaygı sanatsal işlerimde, heykellerde ve videomda tetikleyici bir faktör oldu. Hepsinde kadınısı el sanatlarından referanslar var. Kadınların toplumdaki konumunu ve mücadelesini ifade ediyorlar. Yaptıklarımnda, temel biçim evlilik demeti-bohca'dır. Genç kızlar, çocukluğundan itibaren bohçalarını örmeyi öğrenirler. Dikiş dikerek örüyorlar ve arzularını ve hayallerini de ekliyorlar; özgürlük, sevgi, dostluk vb.(Başar,2015:68).

Resim 2.20: S. Başar, Dilovası Üzerine Yeni Bir Okuma Önerisi II, 2014



Kaynak: Başar,2019:230

Sanatçının kağıt katkılı porselen çamuruyla yapmış olduğu “Dilovası Üzerine Yeni Bir Okuma Önerisi II” (Resim 2.20) isimli çalışmasının ana temasını çevre ve emek kavramları oluşturmaktadır. Türkiye’nin Dilovası sanayi bölgesinde ki çevre kirliliği ve sağlık problemleri yoğunlaşmaktadır. Sanatçı Türk Tabipler Birliği’nin bu bölge için hazırladığı rapordan bazı sayfaları seramik yüzeye aktarmış, metnin anlam bütünlüğünü ortadan kaldırmak için bir kısım yerini altın varakla kaplamıştır. Sanatçı ekonomik ve politik çıkar doğrultusunda bilimsel bilgiyi manipüle edildiğine işaret etmektedir. Sanatçı bu eserine ortaya koyarak zamanının gerçek bilgisini geleceğe taşımayı amaçlamaktadır(Başar,2019:230-31).

2.3.9. Elif Aydoğdu Ağatekin

Elif Aydoğdu Ağatekin, çevresinde ve özellikle de farklı alanlarda hizmet veren seramik fabrikalarının atık sahalarında bulduğu seramikleri farklı şekillerde kullanarak, kavramsal ve politik içerikli eserler oluşturmaktadır. Sanatçı atık seramik malzemeleri sanat eserlerinde kullanım amacını, estetik amaca dayalı sanatsal tasarım ve uygulamalarda yeniden kendisini gösterebileceği fikrine dayandırmaktadır. Ayrıca seramik malzemeyi en iyi ifade aracı olarak gören sanatçı, üretim aşamasında atık seramikleri kullanma amacını şu şekilde açıklamaktadır:

Atıkların kıymetsizliklerinden kazandıkları değer, benim anlatmaya en çok ihtiyaç duyduğum, anlatmadan duramadığım; hepimizin her gün yaşadığı, “değersizlik, yokluk, kırılmalık ve vazgeçilmişliği” ifadede eder. Yargısal olarak değiştirilemez olan bu

parçaları yeniden biçimlendirebilme olasılığı, ileri dönüşüme yönelik yeni arayışları beraberinde getirir ve bana da yepyeni yollar açar. Benim için heyecan verici deneyimleri içeren bu yol, her gün yeni kelimelerin anlamını öğrendiğim ve bitmesini hiç istemediğim bir yolculuktur (Ağatekin,2020).

Sanatçı çalışmalarında çevre sorunları, insan hakları, kadın erkek eşitliği, toplumsal sorunlar gibi birçok kavramın siyasi ve medya yansımalarından esinlendiği görülmektedir

Resim 2.21: E. Ağatekin, Çaptan Düşenler, 2012



Kaynak: Elif Aydoğdu Ağatekin Kişisel Arşivinden

Sanatçının “Çaptan Düşenler” (Resim 2.21) isimli eserinde Türkiye de son dönemlerde yaşanan itibarsızlaştırma kavramını değerlendirmiştir. Eserinde porselen atık sahasından temin ettiği pişirim sırasında porselen sofraya eşyalarının ağızlarının deforme olmasını engellemek için kullanılan halkaları kullanmıştır.

Bu halkaları çöpte bulduğumda aslında çok şaşırılmışım. Kırıktaki olsalar o kadar kıymetli bir malzemeyi atık sahasında görmek sarsıcıydı. Yıllarca en kaliteli porselen sofraya eşyasının pişiriminde görev yapmış bu pahalı ve çok kaliteli halka biçimindeki çapları tıpkı

toplumun en ulaşılmaz yerlerinde bulunmuş ve haksız yere hapse atılmış, itibarsızlaştırılmış bugün suçsuz oldukları ispatlanmış ve hepsi birer değer olan, bu vatan için çalışmış ve iyi insanların yetişmesinde görev almış bazı generallere, askerlere, rektörlere, akademisyenlere, avukatlara, gazeteci ve yazarlara benzettim (Ağatekin,2020).

Sanatçı, raku tekniği uyguladığı bu çalışmasında halkaları alt üst ilişkisini ön plana çıkartarak sergilemiş ve bir dizi metaforik anlatımda bulunmuştur. Çalışmanın üst kısımda asılı olarak sergilenen halkalar, Türkiye'nin bulunmuş olduğu koşullar karşısında olumsuz olarak etkilenen kişileri sembolize etmektedir. Alt kısımdaki halkalar ise bu olumsuz koşullar karşısında mağdur olan kişileri, alt üst olmuşluğu, parçalanmışlığı, kırgınlıkları ve dağılmış olmalarının göstergesini oluşturmaktadır.

Resim 2.22: E. A. Ağatekin, Ben Valiz Değelim, 2012



Kaynak: Elif Aydoğdu Ağatekin Kişisel Arşivinden

Sanatçının “Ben Valiz Değelim” (Resim 2.22) isimli eseri ülkesinde başlatılan ve toplunda tepkilere yol açan “Kürtaj” konusuyla ilgilidir. Bu süreçte sanatçı basındaki sosyal medyadaki farklı yaklaşımlarını izlemiş ve bu görüşlerin en çok kadınları kıldığını gözlemlemiştir. Sanatçı bu eserini oluşturma sürecini şu şekilde açıklamaktadır:

Kadının doğurganlığının ana tanrıçalıkla taçlandırıldığı, bereketle sembolleştirildiği bu toprakların üzerinde artık yalnızca bir valiz kadar değer görmeye başlamamızdan duyduğum rahatsızlığı ifade etmek için bu çalışmayı; isteyerek veya istemeyerek doğurmuş, bebeğini aldırılmış veya aldırılmak zorunda kalmış, doğurmayı her şeyden çok isteyen veya artık hiçbir zaman doğurmak istemeyen, tüm bu süreçlerin kendine

özel sancularını hayatında en az bir kez tatmış ve hiçbiri yalnızca bir valiz olmayan her kadın için hazırladım (Ağatekin,2020).

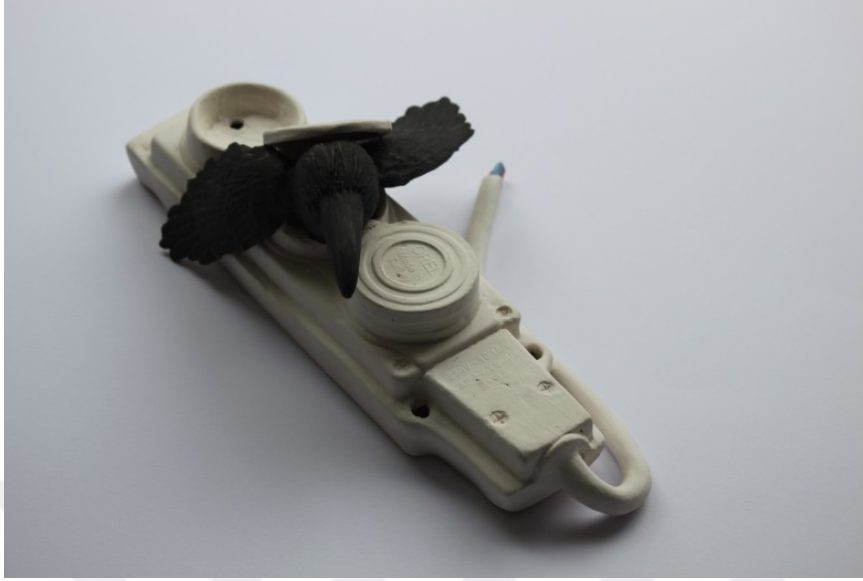
Sanatçı bu eserinde, kadınların anne olma veya olmama kararlarını toplumun kadının bu kararlarına aşağılayıcı bakış açısını, eleştirel bir yaklaşımla metaforik olarak yansıtmayı amaçlamıştır. Bu yaklaşımla sanatçı, dikdörtgen prizma şeklinde kullandığı refrakter plakaların üst kısımlarına yerleştirdiği atık porselen kase detayı ile bir valize benzetmiştir. Oluşturduğu valiz şeklini benzerlik ilişkisi ile “Kadın” figürünün göstergesi olarak kullanmıştır. Valizlerin üzerindeki cenin şeklinde bebek figürleri bagaj etiketlerinin “SEZ” (Sezaryan), “NOR” (Normal), “KÜR” (Kürtaj) kodları ile metaforik bir anlatıma bürünmüştür. Böylelikle doğumun nasıl gerçekleştireceklerine ve ya hamileliğin bitirilmesi ile ilgili kararın, dönemin hükümetinin kendi inisiyatiflerine alma çabasını eleştirmiştir.

2.3.10. Fidan Tonza

Fidan Tonza'nın çalışmalarının ana temasını, sanatçının kişisel deneyimleri oluşturmaktadır. Sanatçı çalışmalarında seramik malzeme ile şekillendirdiği hazır nesnelere, ironik, aynı zamanda da dikkat çeken öğelere dönüştürmektedir. Günlük kullanım eşyalarından çıkışlı olarak tasarladığı hazır nesnelere, kullanım amaçları ile kimi zaman yakın ilişkili, kimi zamansa ilişkisiz öğelerle birleştirilerek oluşturulmaktadır. Ancak her iki durumda da çalışmalar kullanım amaçlarını terk ederek yeni kimliklere bürünürler. Tonza bu yaklaşımını şu şekilde açıklamaktadır;

Belli bir amaç ve işlev için üretilmiş günlük kullanım nesnelere, sanat alanında kullanılmaları kendi işlevlerinden kopartılarak başka bir bağlama geçmesi, bir dönüşümü içermektedir. Endüstriyel parçaların var olan kimliklerinin dışına çıkartılarak başka bir kimlik kazandırılması yönünde oluşan kurgu, sanatta “dönüştürmek, değiştirmek ve başkalaşım gibi meselelere vurgu yapmaktadır. ...Nesnelere farklı bakış açıları ile yaklaşılabilirliği ve yeni anlamlar yükleyerek sanatsal düzenlemeler yapılabilirliğinin bir pratiğini oluşturmaktadır. Ayrıca bir nesneyi kendi bağlamından kopararak, sanatsal bir ifadeye dönüştürme konusunda algılayıcı üzerine etkileşime dikkat çeker. Nesnenin tek bir amaç doğrultusunda var olmadığını ortaya koyarak sanat için farklı form arayışlarına gönderme yapar(Tonza 2020)

Resim 2.23: Fidan Tonza Triple Plug, (Üçlü Priz) 2019.



Kaynak: Fidan Tonza Kişisel Arşivinden

Sanatçı Triple Plug (Resim 2.23) isimli çalışmasında geçmişin her şekilde bireyi takip ettiğini ve hatırlanmak istemese bile her şekilde kendini hatırlattığına vurgu yapmaktadır. Sanatçının kullanmış olduğu 3lü priz iyi ve kötü anıların toplandığı bir kutuya gönderme yapmaktadır.

Tonza Triple Plug (Üçlü Priz) isimli çalışmasını şu şekilde anlatmaktadır;

Kötü tecrübeler ve olaylar sizi ummadığınız bir yerden yakalar. Saklamak istediğiniz üzüntüler, kırgınlıklar, yıkılmışlıklar bir kuzgun gibi sanki iki dünya arasında gidip gelir. İki dünya arasında sembol olarak kabul edilen kuzgun burada bir metafor olarak yaşayanlar için ölüm, ölü ruhlar içinse hayatı temsil ederken, hatırlamama veya unutma çabası içindeki insana bir görünür bir uzaklaşır. Ölüm ve yaşam gibi nettir. Enerjisi kesilmiş olsa bile, kan kaybediyor olsa bile kötü anılarda kendi hafıza kutusunu oluşturmaktadır(Tonza 2020).

Resim 2.23: Fidan Tonza, Kıyamete Hücüm, 2019



Kaynak: Fidan Tonza Kişisel Arşivinden

Tasarlanan her yeni nesne kendi öz varlığını korumakta, kendi fonksiyonel özelliğinden uzaklaşmamış gibi gözükse de farklı metaforlarla farklı kimliklere bürünmüştür. Sanatçı Kıyamete Hücüm isimli çalışmasında Seramik bir pense ve ya seramik bir çekiç yine sahip olduğu fonksiyon ile özdeşleşen 'kıskaca alma, vurma' gibi eylemleri kullanılan hayvan figürleri ile vurgulamaktadır.

Bir takım zihinsel oyunları oynayan bu çalışma nesnelere farklı bakış açıları ile yaklaşılabileceğini ve yeni anlamlar yükleyerek sanatsal düzenlemeler yapılabileceğinin bir pratiğini oluşturmaktadır. Ayrıca bir nesneyi kendi bağlamından kopararak, sanatsal bir ifadeye dönüştürme konusunda algılayıcı üzerinde bir etkileşime sebep olur. Nesnenin tek bir amaç doğrultusunda var olmadığını ortaya koyarak sanat için farklı form arayışlarına gönderme yapmaktadır.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
KİŞİSEL UYGULAMALAR

3.1. UYGULAMALAR

Günümüzde, ifade ve düşünce özgürlüğüne karşı sıklıkla rastlanılan mobbing (yıldırma) kavramı çalışmaların ana temasını oluşturmaktadır. Latince kökenli “Mobbing” sözcüğü; psikolojik şiddet, baskı, kuşatma, taciz, rahatsız etme veya sıkıntı vermek anlamlarına gelmektedir. Türkçe karşılığı “Psikolojik Yıldırma” veya “Bezdiri” olan mobbing kavramı, özellikle hiyerarşik olarak yapılanmış gücü elinde bulunduran kişinin ya da grubun, diğerlerine psikolojik baskı yapmasıyla oluşmaktadır (Göktürk ve Bulut, 2012: 53).

Aşırı denetleyici, korkak, güç duygusu ve iktidar açlığı içinde olan, düşmanlıktan hoşlanan, can sıkıntısı içinde zevk arayışında olan kişiler; mobbing uygulayanların ortak özelliği olarak karşımıza çıkmaktadır.

Genellikle yaratıcı, etik değerleri yüksek ve işinde başarılı kişilerin karşılaştığı mobbing, yetkin çalışanların yanında kendi statülerinin tehdit altında olduğunu hisseden kişilerin başvurduğu bir yöntem olarak bilinmektedir.

Yok sayılma, küçük görülme, görmezden gelinme, yapılan işin sabote edilmesi, suçlanma, yersiz eleştirilme, motivasyonun kırılmaya çalışılması, düşünce özgürlüğünün kısıtlanması gibi bir çok çeşidi olan mobbing, hedef alınan kişilerin moralini ve iş performansını olumsuz etkilemektedir. Özellikle insanının yaratıcı düşünmesini, duygu ve düşüncelerini aşağılanma korkusuyla rahatça dile getirememesi gibi durumlara yol açmaktadır.

Felsefe, bilim, eğitim ve sanat alanları için gerekli olan yaratıcılık ediniminin temelinde, insanı diğer canlılarla ayıran en temel özellik olan düşünme ve düşüncelerini ifade edebilme güdüsü yatmaktadır. Günümüzde her alanda sıklıkla karşımıza çıkan bu kavram, sanatsal bakış açısı, kendi kişisel deneyimlerimiz üzerinden hassas bir bakış açısı ile ele alınarak sorunsallaştırılmıştır. Yapılan uygulamalar “Mobbing” kavramına dikkat çekmek ve farkındalık yaratma amacıyla, çalışmaların özünü oluşturmuştur.

Çalışmalarda yer alan “Beyin” imgesi, “Düşünce” kavramlarının en somut sembolik göstergesi olması sebebi ile tercih edilmiştir. Bu göstergeler kafes, kapan, kilit gibi sembolik anlamlar içeren farklı objeler ile birleştirilmiştir. Belli bir amaç ve işlevi çağrıştıran bu objelerin, sembollerle girmiş olduğu etkileşim ile bambaşka kimliklere

bürünmeleri sağlanmıştır. Böylelikle anlatım diline yapılmış olan katkılarla “Düşünce ve fikir özgürlüğüne” karşı yürütülen mobbing faaliyetlerine karşı metaforik anlamlar içeren üretimler ortaya çıkmıştır.

3.1.1. Yok Olan Düşler Serisi

İlk çağlarda insanlık tarihine yön veren birçok keşif ya tesadüfen yada ihtiyaçtan keşfedilmiştir. İnsanoğlu teknolojinin gelişmesi ve ilerlemesi ile hayal dünyasında tasarladığı, canlandığı her şeyi gerçek hayata geçirmeye başlamıştır. Bu hayal gücü ki insana, ateşi cam içine alarak aydınlanmayı, kuşlar gibi uçabilmeyi, kendisinden çok uzak olan biriyle rahatça iletişim kurabilmeyi ve sayamayacağımız birçok yeniliğin keşfini sağlamıştır.

İnsanın keşfetme süreci etrafında gördüğü verileri zihninde değerlendirmesi ile başlayan, hayal gücüyle harmanlanması ile devam eden ve yaratıcılıkla son bulan bir serüvendir. Bu serüvende özgür düşünemeyen, düşlerine sınırlar çizilen, kapan altında tutulan, insanların durumları nasıldır? sorusu sıklıkla karşımıza çıkmaktadır.

“Yok Olan Düşler Serisi” nin Düş Kapanı (Resim 3.1) isimli çalışması “Ya düşlerine sınırlar koyulan, kapana kısılan, hapsedilen insanların ruh halleri nasıldır?” sorusundan yola çıkılarak tasarlanmıştır. Bu çalışma; “Büyük ihtimalle bu insanların zincirlerinin bir parçası olan hayal güçleri yoktur artık. Gördükleri, tecrübeleri, hissettikleri ya zihinlerini kemirmekte ya da kör karanlık boşluklarında unutulmaya yüz tutmaktadır. Yaratıcılık desen tamamen unutulmuştur. İnsan düşünme yetisini kaybetmesi ile yalnızca nefes alan, acıktığında yemek yiyen, uykusu geldiğinde uyuyan alelade bir canlıya dönüşmüştür. Kendisini diğer canlılardan ayıran bahşedilmiş yegâne özelliği yoktur artık” cümleleriyle ifade edilmektedir.

Resim 3.1: M.B. Koçer, Düş Kapanı, Serbest Elle Şekillendirme, Sırlı Pişirim 900 °C, 19x23x12 cm, 2020.



Fotoğraf: Mustafa Bilge Koçer.

Düş Kapanı isimli çalışma, insanları esaret altına alan farklı düşünce ve fikirlerin bireyler üzerinde adeta bir baskı yarattığı gerçeğine ışık tutmaktadır. Düş kapanı isimli çalışma; “kişiler bu durumdan kurtulmak isteseler de kurtulamaz, kurtulmaya çalıştıkça da yaralanmaya başlarlar. Bu esaret hayatı yavaş bir şekilde olmaktadır. Bireyleri etkisi altına almaya çalışan kişiler önce kişiyi tuzağa çekmek için türlü iyilikler yapar sonra kişinin minnet duymaya başladığı anda tuzağa düşürürler. Tuzağa düşen kişi etkisi altına alınan kişinin her düşüncesine hak verir her fikrini savunur hale gelerek itaat etmeye başlar. Bu durum bireyin özgür düşüncesini ifade etme özgürlüğünün elinden alınmasını fark etmesine kadar sürmektedir. Fakat o

vakitten sonra kurtulmak için çok geç kalınmıştır” şeklinde ifade edilmektedir.

Düş Kapanı (Resim 3.1) isimli çalışmada, “Beyin” imgesi bireylerin özgür düşüncelerini, “Kapan” imgesi ise özgür düşünmeye karşı yapılan olumsuzlukların göstergesi olarak kullanılmıştır. Kapana bağlı zincirler ise farklı kişilerin düşüncelerini, hayallerini, yaratıcılıklarını sembolleştirmiştir. Bu gösterge ve semboller ile kişilerin düşüncelerinin, hayallerinin ve yaratıcılıklarının yok sayılması ile kendi benliklerini yavaş yavaş kaybetmeleri süreci izleyiciye aktarılmaya çalışılmıştır.

Resim 3.2: M.B. Koçer, Düş Kafesi, Serbest Elle Şekillendirme, Sırlı Pişirim 900 °C, h: 50, R: 29 cm, 2020.



Fotoğraf: Mustafa Bilge Koçer.

İnsanlar kendi değerlerinin farkına varmaları ve dünyada var oluşlarını sorgulamalıdır. Başkalarının düşüncelerine göre hareket etmemeli, özgür iradelerini ortaya koymalıdır. Düşüncelerini özgürce ifade edebilmeleri gerekmektedir. Aksi durumda insan kendi fikirleri içerisinde yok olmaya mahkumdur.

Düş Kafesi (Resim 3.2) isimli çalışmada, “Kafes” imgesi bireyleri etkisi altına alan insanların zihinlerini temsil etmektedir. Kafes içerisindeki “Beyin” imgesinin turuncumsu rengi ve musalla taşı üzerine yerleştirilmesi ile, izleyiciye bir ölüm sahnesini canlandırılmış ve bireyin düşüncesinin yok oluşunu sembolize ederek izleyiciye aktarmıştır.

Resim 3.3: M.B. Koçer, Düş Hapishanesi, Serbest Elle Şekillendirme, Sırlı Pişirim 900°C, 26x30x48cm, 2020.



Fotoğraf: Mustafa Bilge Koçer.

Düş Mapusu (Resim 3.3) isimli çalışmada, birey örmüş olduğu duvarları ile dış uyaranlardan izole olarak adeta hipnoz olmuş gibi görünmektedir. Büsttün üst kısmını oluşturan duvar imgesi dikenli tellerle çevrilerek adeta beyin imgesini hapsedmiştir. Bireyin psikolojik olarak zarar görmüş ve kafasındaki düşüncelerden sıyrılmakta zorluk yaşayan ruh hali, kendi belleğinde terk edilmiş düşüncelerin karşısında iç dünyasına dönüşünü ve kendini ifade etme korkusunu metaforik bir dille izleyiciye sunmaktadır.

Resim 3.4: M.B. Koçer, Düş Prangası, Serbest Elle Şekillendirme, Sırlı Pişirim 900°C, 38x26x18 cm, 2020.



Fotoğraf: Mustafa Bilge Koçer.

Düşünme güdüsü insanlığa verilmiş “Hediye mi, yoksa ceza mı?” sorusu tarih boyunca düşünürler tarafından sorgulanmıştır. Publilius Syrus “Bazı düşünceler vardır

ki, insan onların efendisi olmalıdır, aksi halde uşağı olur” demektedir. Bu sözden anlaşılacağı gibi birey düşüncelere hükmedebilirse bu bir hediye, aksi halde bireyi esir alan bir ceza dönüşüverir.

Düş Prangası (Resim 3.4) isimli çalışmada, “Ayak”, “Beyin” ve “Pranga” imgeleri bulunmaktadır. “Ayak” imgesi “İnsan” kavramının metonomik olarak göstergesi, “Beyin” imgesi “düşünce” ve “Pranga” ise “Esaret” kavramının sembolü olarak kullanılmıştır. Beyinde kullanılan metalik etkili sır var olan bir tehlikeyi dile getirerek izleyicinin dikkatini çekmeyi hedeflemektedir

3.1.2. Dışavurum Serisi

Bireyler, toplumun baskılaması sonucunda düşüncelerini özgürce ifade etmekten kaçınırlar Her ne kadar bireylerdeki bu ifade güdüsü, ideal olanı yansıtmaya çabasının bir ürünü olsa da, bu baskılanma durumu giderek daha vahim bir hal almaktadır. Günümüzde zihinler sıkılmaya, kilit vurulmaya çalışılsa da özgür düşünceler mutlaka gün yüzüne çıkmak için bir yol bulacaktır.

Resim 3.5: M.B. Koçer, Düşüncelere Kilit Vurulmaz, Serbest Elle Şekillendirme, Sırlı Pişirim 900°C, 14x11x15 cm, 2020.



Fotoğraf: Mustafa Bilge Koçer.

Düşüncelere Kilit Vurulmaz (Resim 3.5) isimli çalışmada “Beyin” ve Kilit” imgeleri kullanılmıştır. Beyin deforme edilerek gerçek formunu kaybetmiştir. Adeta patlamış gibi görünen beyin imgesi izleyiciye tüm baskılara ve engellemelere rağmen özgür düşüncelerin gün gelip mutlaka gün yüzüne çıkacağı mesajını iletmektedir. “Kilit” imgesi ise ideal düşüncenin açığa çıkmasına engel olma çabasına bir gönderme yapmaktadır.

Resim 3.6: M.B. Koçer, Aklımdaki Cümleler, Serbest El Şekillendirme, Sırlı Pişirim 900 °C, 19x23x12 cm, 2020



Fotoğraf: Mustafa Bilge Koçer.

Her bireyin zihnini kurcalayan, meşgul eden ve dışarıya aktarmak istediği düşünceleri vardır. “Aklımdaki Cümleler” (Resim 3.6) isimli çalışmada, beyin imgesi

ve konuşma balonları yer almaktadır. Siyah konuşma balonları, beyaz beyin imgesini griye dönüştürmüştür. Bu renk geçişleri beyni meşgul eden düşüncelerin belleği yavaş yavaş yok edişine doğru giden yolu metaforik olarak izleyiciye sunmayı amaçlamaktadır.

Resim 3.7: M.B. Koçer, Düşünce Oyunları, Serbest El Şekillendirme, Sırlı Pişirim 900°C, 28x32cm, 2020.



Fotoğraf: Mustafa Bilge Koçer.

Bireylerin farklı düşüncelere müdahale etmesi ve kişilerin düşüncelerini değiştirme çabası bu çalışmanın ana temasını oluşturmaktadır. Her bireyin düşüncesi, kendi kişiliğini ve kimliğini oluşturmaktadır. Her ne kadar fikirler birbirinden farklı olsa da her birey kendi doğrularıyla yaşamaktadır. Akıl Oyunları (Resim 3.7) isimli çalışmada, bireylerin düşünce sistemi “Kaydırmalı Yapboz” oyununa benzetilmiştir. Çalışmanın merkezinde yer alan “Beyin” görseli ters ve siyah renkte resmedilerek, olumsuz düşüncelere gönderme yapılmıştır. Çalışmanın üst köşesinde yer alan “Beyaz Beyin” imgesi ise olumlu düşüncenin sembolü olarak kullanılmıştır. Çalışma genel

olarak her ne kadar bireylerin düşünceleri olumlu yada olumsuz olsa da kalıplaşmış düşüncelerin değiştirmesinin zor olacağına vurgu yapmaktadır. Çünkü bireylerin belleklerindeki resim (yani düşünce) şekillenmiştir; değiştirmek ise imkansız bir hal almıştır.

Resim 3.8: M. B. Koçer, Düşünce Sıçraması, Serbest Elle Şekillendirme, Sırlı Pişirim 900 °C, 30x28x17cm, 2020.



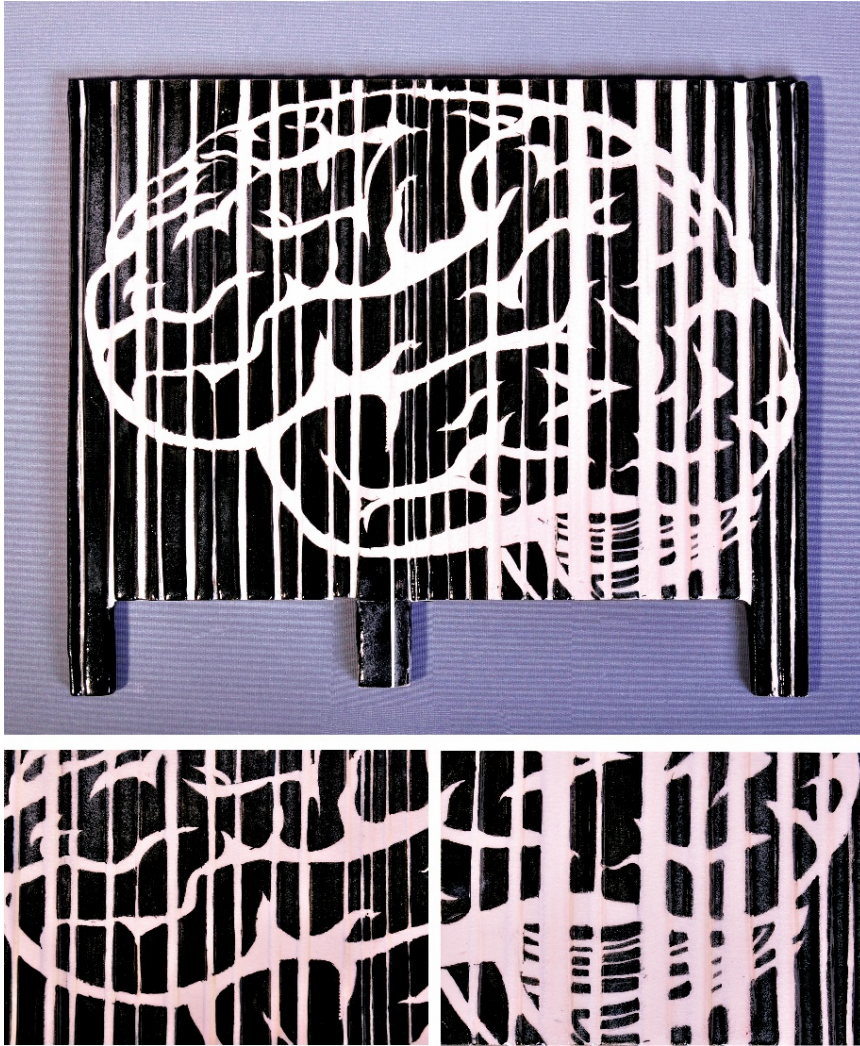
Fotoğraf: Mustafa Bilge Koçer

Düşünce Sıçraması (Resim 3.8) isimli eserde yanan mum olarak şekillendirilmiş beyin imgesi akıcı artistlik bir sır ile sırlanmıştır. Merkezde bulunan

siyahımsı renkli beyin imgesinin etrafı küçük beyaz renkli beyinlerle çevrelenmiş ve aralarında bir köprü oluşturulmuştur. Küçük beyinlerin üzerlerinde yer alan siyah dokular merkezde yer alan siyah renkteki beyin imgesinin diğer düşünceleri etkisi altına almasını temsil etmektedir. Yanan bir mum gibi gözüken merkezdeki beyin imgesi kendi kendini tüketiyor olmasını temsil etse de diğer beyinleri de etkisi altına aldığı düşüncesine vurgu yapmaktadır.

Düşünce Sıçraması çalışmasında yer alan gösterge ve sembollerin birleşimiyle, düşüncelerin yayılarak etkilerinin kalıcı olarak insanlığın belleğinde belki de hiç çıkmayacak bir leke olarak kalacağına metaforik bir anlatısı yapılmıştır.

Resim 3.9: M.B. Koçer, Satılık Düşünce, Serbest Elle Şekillendirme, Sırlı Pişirim 900 °C, 35x29 cm, 2020.



Fotoğraf: Mustafa Bilge Koçer

Bireylerin düşüncelerini kendi iradeleri doğrultusunda ifade etme istekleri, kapitalist düzen içerisinde, ne yazık ki her zaman mümkün olmamaktadır. Kapitalist sistem kuruluşunun temelinde Adam Smith'in “Görünmez El” metaforu gelmektedir. Bu temel, kişisel çıkar sağlama isteğinin, toplum için üst düzeyde ortak bir yarar sağlayacağını savunmaktadır. Fakat günümüz kapatalist dünyasında kişisel menfaatlerin ne kadar toplumun yararına kullanıldığı adeta bir soru işaretidir. Bu çıkar ilişkisi, karşılıklı menfaatler gereği kimi bireylerin düşüncelerini başkalarının isteği doğrultusunda şekil vermeleri sonucunu da doğurmuştur. Bu durum iş ortamında, medyada, siyasette sıklıkla kendisini göstermiş, bireyleri başkalarının kişisel çıkarları doğrultusunda fikirlerini beyan eden insanlar topluluğu haline sokmuştur.

Satılık Düşünce (Resim 3.9) isimli çalışmada “Satın almak” fiilinin göstergesi olarak “Barkot” sembolü kullanılmıştır. “Barkot” şeklinde modellenmiş seramik pano üzerine “Beyin” imgesi aktarılmıştır. Çalışma, gösterge ve sembollerini kullanım biçimleriyle, düşüncelerini menfaatler doğrultusunda ifade eden insanlara metaforik bir gönderme yapmayı amaçlamaktadır.

SONUÇ

Bu çalışmada mecazi düşünce biçimleriyle yeni olanı tasarlama ve üretme sürecini içinde bulunduran metafor kavramı, felsefe, psikoloji, antropoloji ve sanat alanlarında bir çok düşünürün tartıştığı bir kavram olarak incelenmiştir. Metafor oluşturma süreci, farklı disiplinlerdeki sanatçıların bu kavrama yaklaşımı, malzemeyi kullanım şekli ve sembolleri kurgulayışı birçok dönemde ve sanat eserinde gözlemlenmiştir. Yapılan araştırmalarda diğer mecazi düşünce öğeleri gibi metaforun da yaratıcılık sürecinde etkili bir anlatım elemanı olduğu sonucuna varılmıştır.

Referans alınan düşünceler ile metaforun sanatsal yaratıcılık içerisinde farklı disiplinlerde yorumlanması, oluşturma süreçleri ve eser türlerinde değişkenlik gösterdiği anlaşılmaktadır. Aynı zamanda, toplumların kültürel farklılıklarından dolayı metafor oluşturma sürecinde ve anlaşılabilirliği konusunda da bir takım zorlukların mevcut olduğu gözlenmiştir.

Postmodern süreç ile birlikte sanatın her alanında olduğu gibi çağdaş seramik sanatında da sınırların kalkması ile daha özgür üretim anlayışları ortaya çıkmıştır. Bu süreçte sanatçıların anlatım dillerini zenginleştirmek için fikir, malzeme üslup ve süreç açısından çeşitliliklere başvurmaları ile yapılan üretimlerde metaforik anlatımlara sıklıkla başvurulmuştur. Modern ve postmodern değişimler ile çağdaş seramik sanatının geleneksel üretim yöntemleri farklılaşmış bunun sonucunda da farklı kavramsal temaların birlikteliğinde oluşan metaforik anlatımlar izleyiciyi yeniden düşünmeye ve sorgulamaya sevk etmiştir.

Seramik sanatında metaforik anlatımların Ana Tanrıça Heykelleri, Selçuklu dönemindeki çiniler ile başlayan ve eskilere dayanan süreci günümüz çağdaş seramik sanatını da etkilemiştir. Postmodern süreç ile yalnızca seramik malzeme kullanımı mesaj iletme kaygısı ile birlikte metaforik tasarımları beraberinde getirmiştir. Metaforik anlatımların seramiğin geniş teknik altyapısı ile olan birlikteliği sanatçılara sınırsız anlatım dili olanakları sunmuştur. Geçmişten günümüze uzanan metaforik tasarımların farklı anlatım olanaklarının gelecekte de birçok sanatçıya ilham olacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Ağatekin, E. A. (2020, Haziran 2). Elif Aydoğdu Ağatekin Seramik Sanatı ve Eserleri Hakkında Söyleşi. (M. B. KOÇER, Röportaj Yapan)
- Akşehirli, S. (2007). Çağdaş Metafor Teorisi. *Ege Edebiyat*.
- Altıntaş, O., & Kılıç, İ. B. (2016). Çağdaş Sanatta Metaforik Düşünce. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 5(20), 185-202.
- Anadolu Uygarlıkları*. (tarih yok). Ekim 19, 2019 tarihinde Çatalhöyük Ana Tanrıça Kültü:<http://www.anadoluyygarliklari.com/anadolu-da-ilk-yerlesimler/catalhoyuk-ana-tanrica-kultu/> adresinden alındı
- Anılanmert, B., & Rona, Z. (2007). Seramik. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (Cilt 3, s. 1634-1641). içinde İstanbul: Yapı - Endüstri Merkezi Yayınları.
- Antakyalıoğlu, Z. (1992). GUERNICA. *Lebriz Sanal Dergi*, 1-2.
- Aristoteles. (1993). *Peetika*. (İ. Tunalı, Çev.) İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Art Aurea*. (2016, 10 23). Kasım 2, 2019 tarihinde Voulkos: The Breakthrough Years: <https://artaurea.com/2016/voulkos-the-breakthrough-years/> adresinden alındı
- Aslan, P. (2018). Seramikte Dekor Tekniklerinin Kavramsal Bir İfade Aracı Olarak Kullanımı. *İdil Sanat*, 7(51), 1369-76.
- Atar, G. M., Şener, G., & Onay, A. (2016). Aşkın Metafor Hali: Sevgililer Günü Kapsamında Kadın ve Erkek. *Global Media Journal TR Edition*, 6(12), 411-433.
- Ataseven, S. Y. (2018). Modernizmin Sanatsal Gelişimi. *İdil Sanat Dergisi*, 7(48), 1021-1029.
- Avşar, L., & Avşar, M. (2015). Seramik Sanatı Eğitiminde Selçuklu Seramiğinin Yeri. *Kalemisi Dergisi*, 3(5), 97-110.
- Baranga, R. (2017, Kasım 30). RONIT BARANGA. (M. Meinert, Röportaj Yapan)
- Başar, S. (2015). Silent Scream. (E. Argo, Röportaj Yapan)
- Başar, S. (2018). Çağdaş Sanatta Eleştirel Bir Dil Olarak İroni Ve Seramik Sanatındaki Yansımaları. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*(41), 154-

165.

- Başar, S. (2019). Çağdaş Sanatta Yazı: Seramik Malzemenin Plastik Dili Üzerinden Bir Değerlendirme. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*(43), 222-233.
- Başar, S. (2019, Aralık 18). Seramik Sanat Yaratım Sürecinde Metafor . (M. B. Koçer, Röportaj Yapan)
- Baskıcı, Z., & Şölenay, E. (1992). Dadaizm Sanat Akımı Ve Seramik Sanatına Etkisi. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 0(29), 35-47.
- Batı, U. (2007, Haziran). Reklamlarda Retorik Figürlerin Kullanımı. *Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*, 7(28), 327-335.
- Batı, U. (2019). *Reklam Dili*. İstanbul: Alfa Basım Yayın Dağıtım .
- Beck, B. E. (1978). The Metaphor as a Mediator Between Semantic and Analogic Modes of Thought. *Current Anthropology*, 19(1), 83-97.
- Beyoğlu, A. (2015). Sanat Eğitiminde Kolaj Tekniği ve Richard Hamilton'ın Eser Örneğinin İncelenmesi. *Ege Eğitim Dergisi*, 16(2), 225-241.
- Black, M. (1955). Metaphor. *Proceedings of the Aristotelian Society*, 55, 273-294.
- Black, M. (1962). *Models And Metaphors Studies In Language And Philosophy*. New York: Cornell Universtiy Press.
- Boybeyi, S., & Sallan, S. (1994). Postmodernizm - Modernizm İkilemi. *Araştırma Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Felsefe Bölümü Dergisi*, 15, 313-323.
- Breton, A. (2009). *Sürrealist Manifestolar*. (Y. S. Kafa, A. Günebakanlı, & A. Güngör, Çev.) İstanbul: Alıkkırkbeş Yayın.
- Bulduk, N., & Catanak, A. M. (2019). *Dijital çağ Türk Edebiyatı ve Medyalararasılık Tartışmaları*. İstanbul: Hiper Yayın.
- Canbolat, A. (2016). Amerika'da Çağdaş Seramik Sanatının Gelişiminde Etkili Olan Akımlar. *Atatürk Üniversitesi Sanat Dergisi*(29), 5-14.
- Cebeci, O. (2013). *Metafor ve şiir Dilinin Yapısal Özellikleri*. İstanbul: İthaki Yayınları.

- Çevik, N. S. (2015). Avrupa Seramik Sanatında Endüstrileşme Süreci ve Cumhuriyet Sonrası Türk Seramik Sanatına Yansımaları. *Sanat ve Tasarım Dergisi*(16), 77-95.
- Coşkun, İ. (2003). Modernliğin Kaynakları: Rönesans Üzerine Bir Değerlendirme. *İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi*, 60.
- Cumming, R. (2008). *Sanat*. (A. I. Önel, & A. Çetinkaya, Çev.) Leo, Çin: İnkilap Kitapevi.
- Demir, M. (2009). Batı 'Metafor'u Ve Doğu 'İstİare'sinin Mukayeseli Olarak İncelenmesi. *Türkbilig Türkoloji Araştırma Dergisi*(18), 64-90.
- Demirdağ, M. F. (2017). Anatanriça İkonografisi Ve Anaerkillik. *Bilge Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 1(1), 6-18.
- Draaisma, D. (2014). *Bellek Metaforları Zihinle İlgili Fikirlerin Tarihi*. (G. Koca, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Dur, B. İ. (2015, Ocak). Hand Image As A Metaphor And Its Usage. *Global Journal of ARTS Humanities and Social Sciences*, 3(3), 19-28.
- Durmaz, V. (2012, Ocak 26). *Sürrealist Provokatör: Salvador Dali*. 11 15, 2019 tarihinde Mağara Fikir Sanat Dergisi: <https://www.magaradergisi.com/sanat/1298-surrealist-provokator-salvador-dali.html> adresinden alındı
- E.Reynolds, R., & Robert M.Schwartz. (1983). Relation Of Metaphoric Processing to Comprehension and Memory. (S. Graham, Dü.) *Journal of Educational Psychology*, 450-459.
- Ergün, C. (2012). Temel Sanat Eğitiminde ve Çağdaş Sanatta Kolaj - Fotomontaj. *Sanat - Tasarım Dergisi*, 1(3), 5-9.
- Erman, D. O. (2012, Ocak). Türk Seramik Sanatının Gelişimi: Toprağın Ateşle Dansı. (E. G. Naskali, & H. O. Altun, Dü) *ACTA TURCICA*(1), 18-33.
- Esin, U. (1997). Peheistorya. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (Cilt 3, s. 1513-1517). içinde İstanbul: YEM Yayınları.
- Farthing, S. (2012). *Sanatın Tüm Öyküsü*. (F. C. Çulcu, Çev.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

- Fernandez, J. W. (1974). The Mission of Metaphor in Expressive Culture. *Current Anthropology*, 2(15), 119-145.
- Fernandez, R. (2003, Ocak). *A Finding Aid to the Patti Warashina*. 12 15, 2019 tarihinde Archives of American Art: <https://sirismm.si.edu/EADpdfs/AAA.warapatt.pdf> adresinden alındı
- Fielding, A. (2011). *Richard Slee: From Utility to Futility*. Aralık 14, 2019 tarihinde Victoria and Albert Museum Web Sayfası: <http://www.vam.ac.uk/content/articles/r/richard-slee-from-utility-to-futility-essay/> adresinden alındı
- Forceville, C. (2016). "Pictorial and Multimodal Metaphor. N.-M. Klug, & H. Stöckl (Dü) içinde, *Handbuch Sprache im Multimodalen Kontext The Language in Multimodal Contexts Handbook* (Linguistic Knowledge Series b., s. 241-260). Berlin: Mouton De Gruyter.
- Garbin, J. H., & Flowers, C. P. (1989). Creativity and Perception. J. A. Glover, R. R. Ronning, & C. R. Reynolds içinde, *Handbook of Creativity* (s. 147-162). Boston: Plenum Press.
- Geary, J. (2009). *TED Global*. Nisan 25, 2009 tarihinde TED Global Web Sitesi: https://www.ted.com/talks/james_geary_metaphorically_speaking/transcript?language=tr#t-373811 adresinden alındı
- Gökbel, M. (2018). Çağdaş Seramik Sanatında İmge Olarak Böcek Kullanımı. *Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 8(2), 206-225.
- Göktürk, G. Y., & Bulut, S. (2012). Mobbİng: İşyerinde Psikolojik Taciz. *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1(24), 53-70.
- Gombrich, E. H. (1992). *Sanatın Öyküsü* (4. b.). (B. Cömert, Çev.) İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Green, J. D. (1985). Picasso's Visual Metaphors. *The Journal of Aesthetic Educ*, 19(4), 61-76.
- Gülaçtı, N. (2012). Sanatsal Bir Obje Olarak Kadın ve Bazı Toplumlarda Kadına Bakış. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 1(2), 76-91.
- Haas, R. (2012). Raphael's School of Athens: A Theorem in a Painting? *Journal of*

Humanistic Mathematics, 2(2), 2-26.

Hackett, R. (2001, Aralık 18). *Pioneering Ceramic Artist Patti Warashina is Still Standing*. Aralık 15, 2019 tarihinde Seattle Post-Intelligencer: http://seattlepi.nwsourc.com/visualart/50966_pattivarashina18.shtml adresinden alındı

Hales Gallery. (tarih yok). Ocak 2, 2020 tarihinde Richard Slee: <https://www.halesgallery.com/artists/26-richard-slee/works/11426/> adresinden alındı

Hales Gallery. (2019). *Richard Slee*. Aralık 14, 2019 tarihinde Hales Gallery Web Sitesi: <https://www.halesgallery.com/artists/26-richard-slee/overview/> adresinden alındı

Hinman, L. M. (1982). Nietzsche, Metaphor, and Truth. *Philosophy and Phenomenological Research*, 43(2), 179-199.

Hodge, S. (2016). *Beş Yaşındaki Çocuk Bunu Neden Yapamaz*. (F. C. Çulcu, & G. Metin, Çev.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Hossain, A. (2013). Between Concept And Metaphor: Reviewing Nietzsche's Doctrine Of Truth. *International Journal of Philosophy*, 1(1), 6-20.

İnam, Ö. (2008). *Televizyon Reklamlarında Metafor Kullanımı*. Yayınlanmış Doktora Tezi, Anadolu Üniversitesi , Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.

İstanbul Sanat Evi. (2015, Ocak 1). Eylül 26, 2019 tarihinde Edvard Munch Çiğlik: <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-m/munch-edward/edward-munch-ciglik-9139/> adresinden alındı

James, R. W. (tarih yok). 12 12, 2019 tarihinde Richard W. James Ceramics: <http://richardwjames.com/> adresinden alındı

Johnson, M., & Lakoff, G. (2005). *Metaforlar Hayat Anlam ve Dil*. (G. Y. Demir, Çev.) İstanbul: Paradikma Yayıncılık.

Kaplan, S. J. (2012). A Conceptual Analysis of Form And Content in Visual Metaphors. *Communication*, 13(3), 197-209.

Kaplanoğlu, L. (2008). Sanatsal Bir Değer Olarak "Kolaj" / 'Collague' As An Art Value.

Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi, 97-104.

- Karabağ, R. (2017, Aralık 18). *Arsız Sanat*. Ekim 28, 2019 tarihinde Renkli Dünyası ile Kubadabad Sarayı Çinileri: <https://arsizsanat.com/renkli-dunyasi-ile-kubadabad-sarayi-cinileri/> adresinden alındı
- Karamehmet, B. (2012). *Kuramsal İletişimde Metafor*. İstanbul: Beta Basım Yayım Dağıtım.
- Karamehmet, B. (2017). Metafor ile Marka Yönetmek. *Atatürk İletişim Dergisi*(13), 125-148.
- Keklik, N. (1984). Felsefe Bakımından Metafor. *Felsefe Arkivi*(25), 17-36.
- Kimmel, M. (2004). Metaphor Variation in Cultural Context: Perspectives from Anthropology. *European Journal of English Studies*, 8(3), 275–293.
- Kırca, A. D. (2016). Pastiş ve Seramik Yapıtlara Yansıması. *Yedi: Sanat, Tasarım Ve Bilim Dergisi*(15), 67-76.
- Kosmos Macerası*. (2015, Haziran 22). Eylül 25, 2019 tarihinde Skarabe Sembolü: <http://kosmosmacerasi.com/v1/2015/06/skarabe-sembolu/> adresinden alındı
- Kövecses, Z. (2003). Language, Figurative Thought, and Cross-Cultural Comparison. *Metaphor and Symbol*, 4(18), 311-320.
- Langer, S. K. (1954). *Philosophy in a New Key A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art* (6 b.). New York: The New American Library.
- Li, Y. (2018). Ceramic Art Creation from the Perspective of Senses. F. University (Dü.), *3rd International Conference on Contemporary Education, Social Sciences and Humanities (ICCESSH 2018)* içinde (s. 573-574). Moscow: Atlantis Press.
- M.Özdoğan. (2007). Çanak - Çömlek. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (Cilt 1, s. 380-383). içinde Yapı - Endüstri Merkezi Yayınları.
- Macdovell, K. (tarih yok). *Statement: Kate Macdovell*. Aralık 12, 2019 tarihinde Kate Macdovell Web Sitesi: <http://www.katemacdowell.com/> adresinden alındı
- Morgan, S., & Reichert, T. (1999). The Message Is in the Metaphor: Assessing the Comprehension of Metaphors in Advertisements. *Journal of Advertising*, 28(4),

1-12.

- Önal, P. B. (2018). *Sanatta Malzemenin Yaratım Sürecindeki Rolü Ve Seramik Sanatında Esere Özel Bünye Kullanımı*. Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü. Ankara: Pınar BAKLAN ÖNAL.
- Ostermann, M., & Whiting, D. (2006). *The Ceramic Narrative*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Öztürk, S. D., & Sadıklar, Z. (2018, Ekim). Frida Kahlo'nun Mekânları: Otoportrelerde Retorik Analiz Denemesi. (Z. Turkan, Dü.) *Yakın Mimarlık Dergisi*, 2(1), 56-70.
- Parsa, A. F., & Deniz, S. S. (2014). *İletişimde Göstergibilim ve Anlamlandırma Sürecini Örneklerle Değerlendirme*. Ege Üniversitesi, İletişim Fakültesi, İzmir.
- Platon. (2010). *Diyaloglar (7 b.)*. (T. Aktürel, Çev.) İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Rangel, V. T. (2012, Ocak). José Guadalupe Pasada. *Periódico Munal*, 10.
- Richard, L. (1991). *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi (2 b.)*. (B. Madra, S. Gürsoy, & İ. Usmanbaş, Çev.) İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Ricoeur, P. (1978). The Metaphorical Process as Cognition, Imagination, and Feeling. *Chicago Journals Special Issue on Metaphor*, 5(1), 141-159.
- Rothenberg, A. (2001, Ocak). Bipolar Illness, Creativity, and Treatment. *Psychiatric Quarterly*, 72(2), 131-147.
- Şahan, K. (2014). *Türk Şiirinde Metafor (1923-1960)*. Yayınlanmış Doktora Tezi, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.
- Salman, Y. (2003). Dilin Düş Evreni: Eğretilenme. *Kitaplık(65)*, 53-54.
- San, İ. (1977). *Sanatsal Yaratma Çocukta Yaratıcılık (1. b.)*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- San, İ. (2004). *Sanat ve Eğitim (3 b.)*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- San, İ. (2010). *Sanat eğitimi Kuramları (3 b.)*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Seitz, J. A. (1998). Nonverbal Metaphor: A Review of Theories and Evidence. *Genetic, Social, and General Psychology Monographs*, 124(1), 95-119.
- (tarih yok). *Seramik Sanatında Sanat-Siyaset İlişkisinin İncelenmesi*.

- Sérullaz, M. (1991). *Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi* (2. b.). (D. Erbil, Çev.) İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Sessions, B. (2013, Haziran). Patti Warashina: Wit and wisdom: A retrospective. *Ceramics Art and Perception*(92), 26-29.
- Seyhan, O. (2017). Metaforların Türleri, Özellikleri ve İşlevleri. B. KILCAN (Dü.) içinde, *Metafor ve Eğitimde Metaforik Çalışmalar İçin Bir Uygulama Rehberi* (s. 37-50). Ankara: Pegem Akademi.
- Şimşek, F. (2018). *Seramik Sanatında Sanat-Siyaset İlişkisinin İncelenmesi*. Dokuz Eylül Üniversitesi, Seramik Ve Cam Tasarımı Anasanat Dalı. İzmir: Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Şimşek, F. (2018, Aralık 27). Yüzümdeki Gülümseme. (Z. Öztürk, Röportaj Yapan)
- Slee, R. (2005). *Trans-Ceramic Art*. Aralık 15, 2019 tarihinde UAL Research Online: <http://ualresearchonline.arts.ac.uk/930/> adresinden alındı
- Smithsonian American Art Museum. (1971). *Convertible Car Kiln*. 02 21, 2020 tarihinde Smithsonian American Art Museum: <https://americanart.si.edu/artwork/convertible-car-kiln-33915> adresinden alındı
- Stark, M. (2013, Ağustos 27). *Artist Profile: Kate MacDowell, United States*. aralık 12, 2019 tarihinde Saskatchewan Craft Council: saskcraftcouncil.org/artist-profile-kate-macdowell-united-states/ adresinden alındı
- Stewart, J. (2018, Ekim 6). *The Story Behind Raphael's Masterpiece 'The School of Athens'*. Ağustos 29, 2019 tarihinde My Modern Met Web Sitesi: <https://mymodernmet.com/school-of-athens-raphael/> adresinden alındı
- Tansuğ, S. (1992). *Resim Sanatının Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Türk Dil Kurumu, (TDK), <http://tdk.gov.tr/>, (10.04.2020).
- Tepepebaşı, F. (2013). *Metafor Yazıları*. Konya: Çizgi Kitapevi Yayınları.
- Tonza, F. (20, Haziran 3). Fidan Tonza Seramik Sanatı ve Eserleri Hakkında Söyleşi. (M. B. KOÇER, Röportaj Yapan)
- Tsang, J. (2012, Eylül 15). *Artworks of Johnson Tsang*. Nisan 25, 2020 tarihinde johnsontsang.wordpress Web Sitesi: <https://johnsontsang.wordpress.com/>

2012/09/15/yuanyang-stainless-steel-ceramic-sculptures-by-johnson-tsang-chueng-shing/ adresinden alındı

Turani, A. (1992). *Dünya Sanat Tarihi* (4. b.). İstanbul: Remzi Kitapevi.

Uludağ, K., & Yeşilmen, N. (2016). Gerçekliğin Düşsel Seramik Hali: Talking to Me. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 4(8), 209-219.

Vecchio, M. D. (2001). *Postmodern Ceramics*. London: Themes & Hudson.

Vural, D. Ü. (2009). Sanat Yoluyla Öğrenme. A. O. Alakuş, & L. Mercin (Dü) içinde, *Sanat Eğitimi ve Görsel Sanatlar Öğretimi* (s. 153-161). Ankara: Pegem Akademi.

Warashina, P. (2007). *Home*. Aralık 15, 2019 tarihinde Peti Warashina Web Sitesi: <https://pattivarashina.com/home.html> adresinden alındı

Wiegand, W. (1985). *Pablo Picasso*. (C. Dövenler, Çev.) İstanbul: Alan Yayıncılık.

Yamaner, G. (2007). *postmodernizm ve sanat*. (V. Büyükşahin, Dü.) Ankara: Algi Yayın.

Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Yılmazkarasu, S. (2018, Ekim 26). *Düşün Bil*. Eylül 26, 2019 tarihinde Raffaello'nun 'Atina Okulu' Şaheserinin Arkasındaki Hikâye: <https://dusunbil.com/raffaellonun-atina-okulu-saheserinin-arkasindaki-hikaye/> adresinden alındı

Yüksel, O. A. (2019). Çağdaş Seramik Sanatında Yapıbozum. *İdil Sanat*, 8(54), 253-262.

Yus, F. (2009). Visual metaphor versus verbal metaphor: A unified account. C. Forceville, & E. Uriós-Aparisi (Dü) içinde, *Multimodal Metaphor* (s. 145-172). Berlin ve NewYork: Mouton de Gruyter.

Ziss, A. (2016). *Estetik*. (Y. Şahan, Çev.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

DİZİN

- A-**
 Alegori, 5
 Algı, viii, 6, 43, 90
- B-**
 Benzetme, 5
- D-**
 Dadaizm, 26, 83
- E-**
 Ekspresyonizm, 20, 88
 Empresyonizm, 19, 89
- G-**
 Görsel Sanat, 90
 Gösterge, viii, 8, 45
- İ-**
 İmge, viii, 6, 7, 43, 44, 86
 İroni, 5, 83
- K-**
 Kişileştirme, 5
 Kolaj, 83, 85, 87
- M-**
 Mecaz, v, 4
- Metafor, iii, v, vii, 1, 4, 5, 6, 9, 10, 11,
 14, 32, 44, 81, 83, 84, 87, 89, 90
 Metonimi, 5
 Multimodal, 13, 85, 91
- P-**
 Pişmiş Toprak, x, 38
 Plastik sanat, 45
- R-**
 Retorik, 83, 88
 Rönesans, 17, 18, 19, 21, 84
- S-**
 Sembol, 8
 Seramik, iii, iv, v, vii, viii, 2, 36, 37, 40,
 41, 43, 44, 45, 46, 50, 53, 55, 62, 68,
 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91
 Somut, 11
 Soyut, 9, 11, 13, 41
 Sürrealist, 26, 28, 29, 84
- T-**
 Terrakotta, 36
 Trompe l'oeil, 21
- Y**
 Yaratıcılık, 6, 71, 89

