

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM-İŞ EĞİTİMİ ANA BİLİM DALI**

**MONA HATOUM'UN ÜRÜNLERİNE BİLİŞSEL DİLBİLİMSEL METAFORİK
BİR YAKLAŞIM**

Hande Naz DUYULER

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ADANA / 2019

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM-İŞ EĞİTİMİ ANA BİLİM DALI**

**MONA HATOUM'UN ÜRÜNLERİNE BİLİŞSEL DİLBİLİMSEL METAFORİK
BİR YAKLAŞIM**

Hande Naz DUYULER

**Danışman: Prof. Birnur ERALDEMİR
Jüri Üyesi: Prof. Suat KARAASLAN
Jüri Üyesi: Dr. Öğr. Üyesi Eser ÖRDEM**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ADANA / 2019

Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne,

Bu çalışma, jürimiz tarafından Resim-İş Eğitimi Ana Bilim Dalı'nda YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başkan: Prof. Birnur ERALDEMİR
(Danışman)

Üye: Prof. Suat KARAASLAN

Üye: Dr. Öğr. Üyesi Eser ÖRDEM

ONAY

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim elemanlarına ait olduklarını onaylarım.
.../.../2019

Prof. Dr. Serap ÇABUK
Enstitü Müdürü

Not: Bu tezde kullanılan özgün ve başka kaynaktan yapılan bildirişlerin, çizelge ve şekillerin kaynak gösterilmeden kullanımı, 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'ndaki hükümlere tabidir.

ETİK BEYANI

Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde ve ortaya çıkan sonuçlarda herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim. / / 2019

Hande Naz DUYULER

ÖZET

MONA HATOUM’UN ÜRÜNLERİNE BİLİŞSEL DİLBİLİMSEL METAFORİK BİR YAKLAŞIM

Hande Naz DUYULER

Yüksek Lisans Tezi, Resim-İş Eğitimi Ana Bilim Dalı

Danışman: Prof. Birnur ERALDEMİR

Haziran 2019, 124 sayfa

Tarihte sanatçıya yüklenen ilahi rol, hem sanatçının bilgi üretme çabasını göz ardı etmiş hem de izleyiciyi bir sanat ürünü karşısında edilgen konumda bırakmıştır. Tarihsel süreç içerisinde değişen sanat üretim biçimleri ve sanat algısı, çağdaş sanat ile birlikte disiplinlerarası bir konuma kendini yerleştirmiştir. Sanatçılar ürünlerini düşünsel boyutu yüksek, karmaşık kavramsal ve metaforik içeriklerde üretmeye başlamışlardır. Bu noktada hem sanatçının deneyimleri ve edindiği problemler bağlamında ortaya koyduğu sanat ürünü artık bir bilgi nesnesi haline gelmiş hem de izleyici geçmişteki edilgen konumundan kurtularak sanat ürününü deneyimleyebileceği bir konuma yerleşmiştir.

Bu çalışmada, Bilişsel Dilbilimsel yaklaşımlarda çoğunlukla içeriklerinin metaforik anlamda zengin oluşu dolayısıyla şiir ve atasözü incelemelerinde karşımıza çıkan yazınsal eserleri incelemede kullanılan bir yaklaşım biçimi olan Çağdaş, bir diğer adıyla Bilişsel Metafor Teorisi’nin, görsel sanatlar alanında sanat eserlerinin analizinde bir yöntem olarak uygulanabilirliği araştırılmıştır. Bu doğrultuda ulusal ve uluslararası literatür taranmış olup bilişsel bilimler, bilişsel dilbilim, eğitimbilimlerinde metafor kullanımı ve sanatta metafor kullanımı ile ilgili araştırmalara yer verilmiştir. Ulaşılan ilgili araştırmalarda ülkemizde bilişsel metafor teorisinin sanat ürünlerini inceleme yöntemi olarak fazlaca kullanılmadığı ancak uluslararası literatürde sıklıkla başvurulan bir yöntem olduğu görülmüştür.

Çalışmanın kavramsal açıklamaları içeren bölümünde biliş/üstbiliş, bilişsel dilbilim, metafor, imge metafor gibi kavramlar, literatür tarama yöntemi ile araştırılıp incelenmiştir. Bu veriler doğrultusunda, bilişsel dilbilimin alt araştırma alanlarından biri olan Çağdaş Metafor Teorisi, günümüzün önemli sanatçılarından biri olarak kabul edilen Mona Hatoum’un ürünlerindeki metaforik anlatımların incelenmesi amacıyla kullanılmıştır.

Araştırmanın üçüncü bölümünde sanatçının hayatı, eserleri, röportajları ve hakkında yazılan eleştiri yazılarına yer verilerek incelenmiştir.

Bu çalışma nitel bir araştırmadır. Araştırmanın temel problemini George Lakoff ve Mark Johnson'ın Çağdaş/Bilişsel Metafor Teorisi'ni sanat ürünlerini incelemek, sanat ürününü oluşturan metaforları çözümlemek için olanaklı hale getirmek oluşturmaktadır. Araştırmadan elde edilen veriler ışığında sanat eğitiminin süreç ve yöntemlerine ilişkin yeni öneriler sunmak araştırmanın alt problemini oluşturmaktadır. Bu doğrultuda Çukurova Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü'nden rastgele seçilen öğrencilerle yarı yapılandırılmış görüşme yöntemi kullanılarak bir uygulama gerçekleştirilmiş; öğrencilerin ürünleri alımlama biçimleri bilişsel dilbilimsel metaforik yaklaşımın olanaklarıyla incelenmiştir. Katılımcıların yorumları göz önünde bulundurularak Hatoum'un ürünlerindeki metaforik anlatılar Bilişsel Metafor Teorisi bağlamında açıklanmıştır. Bulgular, metaforun hedef ve kaynak alanları açısından incelenmiştir. Teori'nin de desteklediği üzere görüşmeler sonucunda ortak metaforik açılımlar elde edildiği gibi kültürel, çevresel ve bireysel farklılıklar da açığa çıkmıştır.

Araştırmanın alt amaçları doğrultusunda görüşmeler incelendiğinde katılımcıların kavramsal okumalar yapmakta güçlük çektiği ve daha somut anlatılarla kendilerini ifade etmeye çalıştığı gözlemlenmiştir. Sanat eğitimi alan öğrencilerin eser analiz edilen, sanat ürünlerine yaklaşımlarda bulunulan derslerde aktif katılımcı rolü oynamasının öğrencilerin kavramsal düşünme yetisini geliştireceği; bu derslerde metaforun doğasına ve oluşumuna ilişkin bilgilere yer verilmesinin yaratıcı sanatsal düşünme etkinliğine katkıda bulup, sanatsal üretimlerini zenginleştireceği sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Bilişsel Dilbilim, Çağdaş Metafor Teorisi, Çağdaş Sanat, Mona Hatoum

ABSTRACT**A COGNITIVE LINGUISTIC METAPHORICAL APPROACH TO MONA
HATOUM'S WORKS****Hande Naz DUYULER****Master Thesis, Art Education Department****Supervisor: Prof. Birnur ERALDEMİR****June 2019, 124 pages**

The divine role attributed to the artist in history both ignored the artist's efforts to produce knowledge and left the audience in a passive position against an art product. Throughout the history, changing art production styles and perception of art have placed themselves in interdisciplinary positions with contemporary art. The artists started to produce their products with higher intellectual dimensions complex conceptual and metaphorical contents. At this point both the art products and the artists create, in the context of their experiences and problems, has become an object of knowledge, and the audience has been able to experience the art product by getting rid of the passive position as in the past.

In this study, the applicability of the Contemporary, in other words, Cognitive Theory of Metaphor, an approach used in analyzing literary works which we encounter in poetry and proverb critiques since in cognitive linguistic approaches, their contents are mostly rich in metaphorical language, to the analysis of art works in the field of visual arts has been examined. In this direction, domestic and foreign literature have been analyzed and studies related to the use of metaphors in cognitive sciences, cognitive linguistics, educational sciences and metaphors in art have been included. In the related studies, it has been observed that the Cognitive Theory of Metaphor is not widely used as a method of examining art products in our country, but it is frequently used in foreign literature.

In the part of the study which includes conceptual explanations, concepts such as cognition/metacognition, cognitive linguistics, metaphor, image metaphor have been researched and examined using the literature scanning technique. According to these data, Contemporary Theory of Metaphor, which is one of the sub research areas of cognitive linguistics, has been used to examine the metaphorical expressions in the products of Mona

Hatoum, who is considered as one of the important artists of today. In the third part of the research, the life of the artist, her works, interviews and critiques about her are examined.

This study is a qualitative research. The main problem of the research is to examine the artworks of George Lakoff and Mark Johnson's Contemporary/Cognitive Theory of Metaphor and to make it possible to analyze the metaphors which form the artwork. In the light of the data obtained from the research, making new suggestions about the process and methods of art education constitutes the subproblem of the research. In this context, the semi-structured interview method was used with randomly selected students from the Faculty of Education, Department of Fine Arts of Çukurova University to examine the ways of perception of products by means of cognitive linguistic metaphorical approach. Taking the comments of the participants into consideration, the metaphorical narratives in Hatoum's products were expounded in the context of Cognitive Theory of Metaphor. Findings were examined in terms of target and source areas of metaphor. As the theory suggests, as a result of the interviews, common metaphoric expansions have been obtained, as well as cultural, environmental and individual differences.

When the interviews were examined in accordance with the subgoals of the research, it was observed that the participants had difficulty in doing concept-oriented readings and they tried to express themselves in a more concrete way. It is concluded that, actively participating in courses where different approaches to artworks are taken and works are analyzed, will improve art students' conceptual thinking skills and that providing information about the nature and formation of metaphors in these courses, will contribute to their creative and artistic thinking and enrich their artistic production abilities.

Keywords: Cognitive Linguistics, Contemporary Theory of Metaphor, Contemporary Art, Mona Hatoum

ÖN SÖZ

Hayatı, insanları, çevreyi, dünyayı, yaşantıları anlamaya ve keşfetmeye yönelik atılan her farklı adım, getirilen her farklı yaklaşım ve ifade biçimi; üretilen bilgileri özgün kılarak dünyayı başka açılardan deneyimlememizin ve sorgulamamızın yolunu açar. Sanat, bu sorgulamalar ve deneyimler sonucunda ortaya çıkan bir ifade, iletişim ve bilgi üretim biçimi olarak izleyicisi/alımlayıcısı ile kendini gerçekleştirir. Günümüz sanatının kendini ifade ediş biçimlerinin disiplinlerarasılığı, izleyicinin konumunu önemli bir yere taşımaktadır.

Sanat ürünlerindeki metaforik anlatıyı alımlamak, yorumlamak (tıpkı hayatı deneyimlerken olduğu gibi) izleyicilerin benzer ya da farklı algılarını kavramak arzusu; insanı anlamak, onun davranışlarının, anlatılarının, yöntemlerinin sebebini keşfetmek arzusuyla birleştiğinde bu süreç benim için oldukça heyecan verici oldu.

Çalışmamda gündelik hayatta kendimizi ifade ederken sıklıkla başvurduğumuz metaforların, düşünce sistemimizin temelini oluşturduğunu insanın biliş sistemi dahilinde inceleyip analiz edilmesi gerektiğini savunan, bilişsel dilbilim yaklaşımlarını; başka bir disiplin olan görsel sanatlarda, sanat ürününü, o ürünlerdeki metaforik anlatıları ve insanların bu anlatıları nasıl alımlayıp yorumladıklarını analiz etmek için kullanarak uygulanabilirliğini araştırdım.

Benim için oldukça deneysel ve zorlu olan bu süreçte başta bana ışık tutan, engin bilgi ve deneyimleriyle yol gösteren değerli danışmanım Prof. Birnur ERALDEMİR'e emeklerinden dolayı sonsuz teşekkür ederim. Tez savunma jürimde yer alan değerli hocalarım Prof. Suat KARAASLAN'a ve Dr. Öğr. Üyesi Eser ÖRDEM'e kıymetli görüşleri için çok teşekkür ederim.

Son olarak kendime, aileme ve güçlü motivasyon ağım pek sevgili arkadaşlarım, aynı zamanda tez yoldaşlarım Şahika Yaman Bayram ve Ezgi Yüksel'e ve benden desteğini esirgemeyen herkese sonsuz teşekkür ederim.

Hande Naz DUYULER

Haziran, 2019

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET	iv
ABSTRACT.....	vi
ÖN SÖZ	viii
KISALTMALAR.....	xii
ŞEKİLLER LİSTESİ	xiv
TABLolar LİSTESİ.....	xiii
EKLER LİSTESİ.....	xv

BÖLÜM I

GİRİŞ

1.1. Problem.....	3
1.2. Araştırmanın Amacı	6
1.3. Araştırmanın Önemi.....	7
1.4. Sınırlılıklar	9

BÖLÜM II

KURAMSAL AÇIKLAMALAR VE İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

2.1. İlgili Araştırmalar.....	10
2.2. Kavramsal Açıklamalar.....	16
2.2.1. Biliş / Üstbiliş (Metabiliş)	16
2.3. Bilişsel Dilbilim.....	20
2.3.1. Metafor	22
2.3.2. Kavramsal Metafor	25
2.3.3. İmge ve Görsel Metaforlar.....	27

BÖLÜM III

MONA HATOUM'UN YAŞAMI VE ESERLERİNİN İNCELENMESİ

3.1. Mona Hatoum'un Yaşamı ve Sanatsal Anlatımına İlişkin Söyledikleri.....	32
---	----

3.2. Mona Hatoum'un Sanatsal Anlatımının Örnek Çalışmalarla İncelenmesi.....	36
3.2.1. Mona Hatoum ve Ürünleri Üzerine Yapılmış Eleştirilerde Öne Çıkan Kavramlar.....	45
3.3. Mona Hatoum'un Seçilen Ürünlerindeki Metaforik Özelliklerin Belirlenmesi	49

BÖLÜM IV YÖNTEM

4.1. Araştırma Modeli ve Deseni	58
4.1.1. George Lakoff ve Mark Johnson'ın Metafor Teorisi.....	59
4.2. Evren ve Örneklem	61
4.3. Verilerin Toplanması	61
4.4. Verilerin Analizi	63
4.4.1. Geçerlik ve Güvenirlik Çalışmaları	63
4.4.2. Araştırmada Alınan Etik Önlemler	63

BÖLÜM V BULGULAR

5.1. Exodus Adlı Ürüne Bağlı Katılımcıların Görüşlerine Yönelik Bulgular.....	65
5.2. Map Adlı Ürüne Bağlı Katılımcıların Görüşlerine Yönelik Bulgular	68
5.3. Door Mat Adlı Ürüne Bağlı Katılımcıların Görüşlerine Yönelik Bulgular	70
5.4. You Are Still Here Adlı Ürüne Bağlı Katılımcıların Görüşlerine Yönelik Bulgular.....	73
5.5. Grater Divide Adlı Ürüne Bağlı Katılımcıların Görüşlerine Yönelik Bulgular.....	77
5.6. Incommunicado Adlı Ürüne Bağlı Katılımcıların Görüşlerine Yönelik Bulgular...	82

BÖLÜM VI TARTIŞMA VE YORUM

6.1. Exodus Adlı Ürünün Bulgularına Dair Tartışma ve Yorum	89
6.2. Map Adlı Ürünün Bulgularına Dair Tartışma ve Yorum.....	96
6.3. Door Mat Adlı Ürünün Bulgularına Dair Tartışma ve Yorum	101
6.4. You Are Still Here Adlı Ürünün Bulgularına Dair Tartışma ve Yorum	104
6.5. Grater Divide Adlı Ürünün Bulgularına Dair Tartışma ve Yorum.....	107

6.6. Incommunicado Adlı Ürünün Bulgularına Dair Tartışma ve Yorum	110
---	-----

BÖLÜM VII

SONUÇ VE ÖNERİLER

7.1. Sonuçlar	117
7.2. Öneriler	119

KAYNAKÇA	120
-----------------------	------------

EKLER	123
--------------------	------------

ÖZGEÇMİŞ	124
-----------------------	------------



KISALTMALAR

Akt. : Aktaran
Vd. : Ve diğçerleri



TABLOLAR LİSTESİ

	Sayfa
Tablo 1. Katılımcıların Seçilen Ürünlere Verdikleri Yeni İsimler	88
Tablo 2. Katılımcıların Exodus Adlı Ürüne Verdikleri Yeni İsimler	94
Tablo 3. Exodus Adlı Ürünün Kaynak Ve Hedef Alanları	95
Tablo 4. Map Adlı Ürünün Kaynak Ve Hedef Alanları	99
Tablo 5. Katılımcıların Map Adlı Ürüne Verdikleri Yeni İsimler.....	100
Tablo 6. Door Mat Adlı Ürünün Kaynak Ve Hedef Alanları.....	103
Tablo 7. Katılımcıların Door Mat Adlı Ürüne Verdikleri Yeni İsimler	104
Tablo 8. You Are Still Here Adlı Ürünün Kaynak Ve Hedef Alanları.....	106
Tablo 9. Katılımcıların You Are Still Here Adlı Ürüne Verdikleri Yeni İsimler	107
Tablo 10. Grater Divide Adlı Ürünün Kaynak Ve Hedef Alanları	109
Tablo 11. Katılımcıların Grater Divide Adlı Ürüne Verdikleri Yeni İsimler	110
Tablo 12. Incommunicado Adlı Ürünün Kaynak Ve Hedef Alanları	112
Tablo 13. Katılımcıların Incommunicado Adlı Ürüne Verdikleri Yeni İsimler	113

ŞEKİLLER LİSTESİ

	Sayfa
Şekil 1. Jardin Public (1993)	35
Şekil 2. Don't Smile You're on Camera (1980)	37
Şekil 3. Incommunicado (1993)	38
Şekil 4. Silence (1994).....	39
Şekil 5. Marrow (1996)	39
Şekil 6. Entrails Carpet (1995-detay)	40
Şekil 7. Grater Divide (2002)	41
Şekil 8. Daybed (2008).....	42
Şekil 9. No Way III (1996)	42
Şekil 10. Continental Drift (2000)	43
Şekil 11. Worry Beads (2009).....	44
Şekil 12. Prayer Mat (1995)	44
Şekil 13. Mobile Home (2005).....	45
Şekil 14. Exodus (2001)	50
Şekil 15. Map (1999).....	51
Şekil 16. Door Mat (1996).....	52
Şekil 17. You Are Still Here (2006).....	53
Şekil 18. Grater Divide (2002)	54
Şekil 19. Incommunicado (1993)	55
Şekil 20. Incommunicado (1993-detay)	56

EKLER LİSTESİ**Sayfa**

Ek 1. Katılımcı Görüşme Formu	123
--	-----



BÖLÜM I

GİRİŞ

Tarihin her döneminde hayata ilişkin bilgileri ve ona yönelik duyarlılıkları bilimin ve sanatın olanakları içinde değerlendirmeye sunmak insanlık için kayda değer bir seçenek olmuştur. Bilişsel kuram, insanın çevresine ilişkin bu bilgileri nasıl edindiği, çevresini nasıl algıladığı ve bu tür bilişler temelinde çevresi içinde nasıl davrandığı ve çevresi üzerinde nasıl etkili olduğuyla uğraşır (Dönmez, 1992, s. 131). Bilişsel bilimciler tarafından kullanılan biliş kelimesi, düşünmenin birçok yolunu, algı, problem çözme, öğrenme, karar verme, dil kullanımı ve duygusal deneyimleri ve bunların ilişkisini kapsar. Kısaca söylemek gerekirse bilişsel bilim, duygu, düşünce, akıl ve zekanın disiplinlerarası bilimsel araştırmasıdır.

Sanat da her estetik eylem gibi insanın bilişselliğinde gelişen yaratıcı bir etkinliktir. Bilim gibi, tek bir nedene ve özelliğe bağlı olmayıp o anda ve daha önce yaşanmış bilişsel duyuşsal deneyimlerin ürünüdür (Ören, 2015). Tinsel bir varlık olarak sanatın bilişselliği aynı zamanda sanat ürününün ontolojik niteliğini açıklar. Sanatın imgeleri yaşanılanlardan, görülenlerden, duyulandan sonra sanatçıda kalan ve onun anlatımını zenginleştiren bütün şeyleri, yani deneyimlenmiş bir süreci içerir. Deneyimlenen şeyler hakkında yargıda bulunmayı da içine alan bu süreç bilişsel etkinliğin en önemli özelliğidir.

Uzun yıllar özel bir beceri alanı, bazı insanlara bahşedilmiş özel bir yeteneğin görünümü olarak kabul edilen sanatsal etkinlikler, bugün artık her insana özgü bilişsel becerilerin özel bir görünümü olarak tanımlanmaktadır. Bu tanım; kavrama, yalınlaştırma, soyutlama, çözümleme ve yeniden tanımlama, doğrulama, karşılaştırma gibi işlemleri ya da süreçleri içerir. Bu süreçler bağlamında bilişsel bilimlerle sanat arasında kurulan ilişkiler sanat araştırmalarının kapsamını oldukça genişletmiş ve yeni araştırma yaklaşımları ve yöntemlerinin oluşmasına olanak sağlamıştır. Özellikle felsefe, psikoloji, nörofizyoloji, dilbilim ve antropoloji gibi alanlarda yapılan çalışmalar bilişin etkileşimli bir bakış açısına yönelik olduğu fikrini güçlendirmiş, bilişsel bilimler açısından sanatın bedensel deneyimlerin dışavurumunda önemli bir araç olarak görülmesini sağlamıştır. Serig (2008), sanatta bedensel deneyimlerden gelen bilginin, metafor ve anlatı dâhil olmak üzere diğer düşünce biçimleri arasında gruplandırma ve soyut çözümlemeler yapabilmek için temel oluşturduğunu söyler. Serig (2008), Efland

(2002), Lakoff ve Johnson'ın (1987) metafor şemalarının, görsel anılardan oluşturulmuş zihinsel görüntüleri değil, çeşitli görüntüleri oluşturan bilişsel yapıları içerdiğini ileri sürmektedir.

Bilişsel dilbilim çalışmaları bu bağlamda dikkat çekici bir yaklaşım olarak kabul edilmektedir. Bilişsel yaklaşıma göre sanat ve estetik, zihinsel sürecin üzerinde bir ayrıcalık veya ötesinde bir algı değil, algının temel içeriğidir. Bilişsel dilbilim çalışmaları, kültürel bir varlık olarak insanın duygu ve düşüncelerinin dışavurumlarının incelenmesi bakımından, hem bilişsel bilimlerin hem de insani bilimlerin kuram ve yöntemlerini kullanarak dikkat çekici veriler sunmaktadır. Bütün bu araştırmalar zihinsel ve bedensel deneyimlerin biliş üzerindeki etkilerine işaret eder. Bilişsel dilbilim çalışmaları sanat, edebiyat ve yaratıcılık hakkında yeni bilgiler edinmek için çağdaş psikolojinin bilinç, imgeleme, empati gibi konularını da içeren duygu ve davranış modellerine bağlı olarak, insan deneyiminin edebiyatta ve sanatta temsil edilme yollarını göstermeye başlamıştır. Sanatın imgeleri ve yazılı metinler bilişi anlamak için zengin bir veri kaynağı olarak kullanılmaktadır.

Bilişsel dilbilim çalışmaları öncelikle edebi metinlerin anlamları ve uyaranlarıyla ilgilidir. Bilişsel dilbilim;

Bütün yazınsal eylem sürecinin radikal bir biçimde yeniden ele alınması biçiminde tanımlanmaktadır (Stockwell, 2002, s. 5). Burada yazınsal süreç, hem şairden hem de okuyucudan kaynaklanan bilişsel süreçleri ilgilendirmekte ve yazınsal metnin anlamlı hale gelmesini sağlayan bilişsel mekanizmaları içermektedir. Böylece, bilişsel bilimler ile yazınsal bilimlerin ortak bir kavramsal çerçevede bir araya geldiği görülür. Ayrıca bilişsel yazınbilim, yazınsal metnin bilişsellik ve iletişim yönlerine vurgu yaparak, sosyal bilimlerde yeni bir farkındalık oluşmasını hazırlamış (Gavins & Steen, 2003, s. 2); yazın sanatını ve yazınsal yaratma sürecini bilişsel bakımdan ele almamızı sağlayan bilişsel yazınbilim, böylece disiplinler arası bir çalışma alanına dönüşmüştür (Lülecı, 2016).

Sistematik olarak metafordan anlatıya, empatiye, imgeye ve kendini okumaya kadar ilerleyen bu yöntem farklı sanat alanlarındaki araştırmalara da ışık tutmaktadır. Günümüz sanatının dikkat çeken sanatçılarından birisi olan Mona Hatoum'un ürünlerine ve izleyicinin bu ürünleri algılama biçimlerine yansıyan bilişsel boyutları incelemeyi amaçlayan bu araştırmada da bilişsel dilbilimsel yaklaşım modeli olan metafor teorilerinden yararlanılmıştır.

Araştırma, bir sanat üreticisinin gereksinim duyduğu iletişimin metaforik anlatımda nasıl kurgulandığını da göstermektedir. Çalışmaya dayanak oluşturan bilişsel metafor

teorisi, sanatçının ürünlerinde metaforik imgelere dönüştürülen gündelik nesnelerin, izleyicide oluşturduğu anlam katmanlarının çözümlenmesi için de kuramsal bileşeni sağlamıştır.

1.1. Problem

Sanat açısından biliş, bireyin kendi iç koşulları ve içinde yaşadığı fiziksel ve toplumsal çevreye ilişkin olarak işlediği bir bilgi, inanç ya da düşünce olarak tanımlanabilir. Diğer bir deyişle biliş bilinen ya da algılanan her şey olabilir (Dönmez 1992).

Sanatın tarihsel sürecinde bilişsel boyutun yeterince önem kazanamamış olmasında “dahi sanatçıya” özgü kılınan yeteneğin veya ona yüklenen ilahi rolün sağladığı yüksek statünün etkili olduğu düşünülebilir. Eisner’e göre (1987) bu algı “kültürümüzde uzun süredir yer alan ve sanatın zihinsel bir olaydan çok duygusal bir arınma olduğu algısı sanatın zihinle bağlantısız bir el uğraşı olarak düşünülmesine neden olmuştur. Bu el ve zihin ayrımı insanın yeterlikleri bağlamında zeka ve yetenek ayrımı olarak yansımaktadır. Smalser (1991), bir araştırmasında 19.yy bilim adamı olan Galton'un ressam ve müzisyenlerle yaptığı çalışmalar sonucunda yetenek veya dehanın bir edinim olmayıp kalıtsal olduğu görüşünü aktarır. Galton'un yeteneğin kalıtsal olduğu ve sonradan kazanılabilecek bir bilgi olmadığı şeklindeki görüşleri uzun yıllar kabul görmüştür. Efland (2002), sanatın toplumun çeşitli kademelerinde düşünce gerektirmeyen sadece yeteneğe bağlı basit bir alan olarak değerlendirildiğini belirtmektedir (Akyolcu, 2016).

Sanatın dehayla veya yetenekle birleştirilmesi sanatçının bilgi ve anlam üretme çabalarını yok saymakla kalmaz aynı zamanda izleyicinin bir sanat ürünü karşısındaki etkinliğini edilgen hale dönüştürür. Bu yaklaşım sanat ürünü karşısında sadece hayranlık duymamızı ya da bir beğeni geliştirmemizi önemser ya da talep eder. 20.yy'ın sonlarına doğru bilişsel psikoloji alanındaki kuramsal çalışmalar, Arnheim Goodman, Engle ve Gardner gibi araştırmacıların sanat üretimi ve eğitime ilişkin bilişsel süreçlere verdikleri önem yanında Efland ve Parsons'ın katkı sağlayan teorileri sanata ve sanatçıya farklı açılardan bakılmasını sağlamıştır. Sanat daha önceleri konumlandırıldığı duyuşsal alandan sezgisel ve duyuşsal olan bilişsel kategoride yer almaya başlamıştır. 1973 yılında Parsons estetik gelişim aşamalarını bilişsel gelişimsel terimi içinde tarif ederken Howard Gardner insani gelişimde ayrı bir biliş noktasının mümkün olabileceği önerisinde bulunmaktadır. 1983'te Gardner, sanat yapıtı oluşturma ve değerlendirmeyi de içine alan

birçok bilişsel kapasitenin gelişimine açıklık kazandıran çoklu zeka teorisini ortaya atmıştır. Bu teori bilişsel formları oldukça açıklayıcı bir biçimde ortaya koymaktadır. Eisner sanatı düşünmenin bir şekli ve bilmenin bir yolu olarak tarif etmektedir. Ona göre sanat zihni geliştirmekte, anlamlar bulmamızı ve o anlamları toplumsallaştırmamızı sağlamaktadır. Ona göre sanat bireye bir kural olmaksızın yargıda bulunma yeteneğini öğretecektir (Akyolcu, 2016).

Sanat üretiminde yargıda bulunmayı da içine alan bu süreç bilişsel etkinliğin en önemli özelliğidir. Dünyayı farklı açılardan algılamak için ya da yeni bir bakış açısı kazandırmak için değerli hale gelen sanat, özel bir hayal gücü düşüncesini de gereksindirmektedir. Bilişsel estetik yaklaşıma göre sanat, zihinsel sürecin üzerinde bir ayrıcalık veya ötesinde bir algı değil algının temel içeriğidir. Bu içerik kavrama, yalınlaştırma, soyutlama, çözümleme ve yeniden tanımlama, doğrulama, karşılaştırma gibi işlemleri ya da süreçleri içerir. Bu içerik sanatın bilişselliğini kişisel ve toplumsal yaşantılarla sanatın bağlantısını kuracak özel bir görüşe gereksinim duyulduğunu anlatmaktadır.

Bugün artık sanatçıların sanat üretimi süreçlerinde, bilişsel veya üstbilişsel süreçlerini farklı yöntemlerle ve kendi anlatım biçimlerine uygun olarak ortaya koyduklarını görmekteyiz. Bu örnekler sanatın toplumsal olan ile bağlantısını diğer bir deyişle sanatla hayat arasındaki ilişkiyi açık bir biçimde göstermektedir. Terry Barret bilişselliğin, sanatın benzersiz ve güçlü bir hayat bilgisi yarattığını bu bilgilerin sanatsal formlar dışında yaratılması halinde kaybolacağını ileri sürer. Barret'a göre sanat, hayatı anlamamanın özel bir yoludur, hayatı anlamamanın yollarından biri duygulardan geçer (Barret, 2015).

Eserleri alımlarken kendi bilişselliğimizle alımlarız. Aynı zamanda eser, bizim kendi deneyimlerimiz ve bilgimizden yola çıkarak içselleştirip alımladığımız gibi sanatçının yaşantıları, görüşleri ve deneyimleri hakkında bize bilgi verir. İzleyici ile sanat nesnesi arasında geçen algılama-deneyimleme süreci yoğun ve derin bir süreçtir. Sanatçı, eserini açıkça anlaşılacak şekilde ortaya koymayabilir böylece eser alımlayıcının bilgisini, deneyimlerini, yaşantılarını içeren izlenimleriyle şekillenir.

Bilişsel süreçlere odaklanarak sanatçının ve sanat ürününün kavram ve kurgu dünyasını anlamlandırmamızı sağlayan disiplinler arası çözümleme yöntemi Bilişsel Estetik Yaklaşım olarak ifade edilmektedir. Bilişsel Estetik Yaklaşım, sanatın nasıl bir şey olduğunu ya da bir türü, bir dönemi diğerinden ayırt eden özellikleri açıklamayı amaçlamaz. Tam tersine sanatçıların sanat yapıtlarını nasıl oluşturduklarını ve izleyicinin

bu ürünü nasıl anlamlandırdığına ilişkin açık ve nesnel bulgular sunmayı hedefler. Geleneksel ve çağdaş estetik yaklaşımların belirgin tezlerini de seçerek onları bilimsel bir dile, daha güçlü, açık ve doğru önermelere dönüştürmek çabası içinde sanat ürünü oluşturma ve alımlama sürecini, kısaca, estetik tavır ve estetik deneyim süreçlerini yeniden açıklamaya çalışmaktadır. Estetik deneyimi yaşıntılanmış (fizyolojik, psikolojik, duyuşsal, duyusal ve kültürel, politik) deneyimler aracılığıyla gerçekleştirdiğimizi ve bu deneyimlerle oluşan bilginin estetik hayal gücü ya da estetik tavrıda görünür hale geldiğini savunan bilişselci yaklaşım, sanatsal bilginin kurgusal anlatımlar ve metaforlar yoluyla açığa çıkarıldığını öne sürer. Anlaşılmaktadır ki kurgu ve metafor estetik tavrın en önemli elemanlarıdır (Consoli, 2012).

Bilişsel yaklaşımların tümü, kavramsal metaforların yaşıntıyı yapılandırma yollarını anlamayı kolaylaştırdığı görüşünü savunur (Goncalves, Craine, 1990). İnsanlar yaşamlarındaki önemli olayları (Carmicheal, 2000), yakın ilişkileri (Eckstein & Sarnoff, 2007) ve kendilerini (Hoskins & Leseho, 1996) anlamak için metafor kullanırlar. Yapılandırmacı yaklaşımı benimseyen kuramcılar ve uygulamacılar statik tek bir doğruya inanmak yerine dinamik bireysel gerçekliklerin belirleyici olduğunu savunmaktadırlar (Dale & Lyddon, 2000) (Kararımak & Güloğlu, 2012).

İnsan yaşıntısını ve zihinsel algılama becerileri anlamaya yönelik bilişsel dilbilim çalışmaları da son yıllarda kavramsal metafor kuramı üzerine yoğunlaşmışlardır. Bu kuram bağlamında bakıldığında metaforu ve kurguyu sadece dilin kullanımına bağlı ve sözcüklere dayalı mecazi bir anlatım olarak görmek ya da onların düşünceye dayalı bilişsel boyutunu görmezden gelmek sınırlı bir görüş olarak değerlendirilmektedir (Wickman & Ark, 1999). Metaforları sadece dolaylı anlatımı hedefleyen sözel ifadeler olarak gören geleneksel bakış açısının (Lakoff, 1993) aksine; çağdaş yaklaşımlar metaforları kavramsal sistemin önemli ve bütünleyici bir parçası olarak görmektedirler (Lyddon, Clay & Sparks, 2001). Dilin ve sözcüklerin yetersiz kaldığı durumlarda bireylerin iç dünyalarına ait duygu ve düşüncelerinin anlamı metaforla dış dünyaya taşınmaktadır (Zuniga, 1992) (Kararımak & Güloğlu, 2012).

Görülmektedir ki, Bilişsel Dilbilim Çalışmaları, sanatın en yaygın kullanımlardan biri olan metaforun, yalnızca dilsel boyutu olan bir söz sanatı değil, aynı zamanda bilişsel boyutu olan bir süreç olduğunu ortaya koymuştur (Lüleci, 2010). Sanat ürünleri ancak onu zihninde oluşturan bir üreticinin ve tüketicinin varlığında anlam kazanır. Zihnin işleyişi özellikle sanat alanında hala bilinmezliğini korumaktadır. Bilişsel yaklaşımlar, henüz sınırlı bir düzeyde de olsa, zihnin kurgusal süreçlerini ve bu zihinsel üretimlerle

yaratılan bilginin niteliğini çözümleyebilmek açısından anahtarlar sunmaktadır.

Sonuç olarak söylemek gerekirse, Bilişsel Dilbilim ve Bilişsel Estetik Yaklaşımın öngördüğü disiplinlerarası bir yaklaşım, metaforlar yoluyla oluşturulan kurgusal yapıyı ve izleyicinin alımlama ve yorumlama süreci arasındaki devingen etkileşimi farklı bir bakış açısıyla çözümlememize olanak tanıyabilir.

Mona Hatoum, kişisel kültürel/politik çağrışımları olan nesnelerden kışkırtıcı metaforlar üretir. Tanıdık gündelik nesneleri, yabancı, tehditkâr ve bazen de tehlikeli nesnelere dönüştürür. Yerleştirmelerinde, insan bedeninin kendisini de yabancılaştırır. Birçok üründe fiziksel ve psikolojik bir gerilim yaratarak izleyiciyi hem duygusal hem de entelektüel düzeyde etkiler.

İzleyiciyi etkisi altına alan ancak aynı zamanda tehditkar karşılayıp tedirgin hissettiren Hatoum'un metaforlarındaki kaynak/hedef (anlam) alanlarının açıklanması için bilişsel dilbilimsel bir yaklaşım modeli olarak metafor teorilerinden nasıl yararlanabiliriz? sorusu araştırmanın ana problemidir. Araştırmadan elde edilecek veriler ışığında, sanat eğitiminin süreç ve yöntemlerine ilişkin yeni öneriler sunulabilir mi? sorusu ise araştırmanın alt problemi olarak kabul edilmektedir.

1.2. Araştırmanın Amacı

Bilişsel söylem, sanatsal üretimi yalnızca sanatsal ve/veya estetik boyutu olan bir edim değil, hem üretim hem de alımlanma sürecinde, insan zihninin varlığını ve işlevselliğini gerektiren; bilişsel boyutları olan bir süreç olarak kabul eder. Sanat ürününün söylemi veya sanatsal bilişsel söylem kavramı, öncelikli olarak, bu alana ait varlıksal bir çerçevenin çizilmesini gerekli kılar. Craig Hamilton (2005, s. 280) bu türden bir çerçeveyi şiir açısından açıklar: Eğer edebiyatın, kendisine ait bir tür söyleme sahip olduğunu ve metaforik ve/veya sembolik dilin, şiirsel söylemin özünü oluşturduğunu kabul edecek olursak, bu durumda, metaforik dili inceleyen bilişsel dilbilim kuramlarına göre bu tür bir söylem, şiirin bilişsel söylemi biçiminde adlandırılabilir (Lülecî, 2010). Craig'in bu yaklaşımına koşut Lakoff ve Johnson (2005), metaforun gündelik hayatta sadece dilde değil, düşünce ve eylemde de yaygın olduğunu keşfettiklerini belirtirler (Sarı, 2016).

Lakoff ve Johnson (2005, s. 25) “Algıladığımız şeyi, dünyada yolumuzu bulma tarzımız ve diğer insanlarla ilişki kurma biçimimizi, kavramlarımız yapıya kavuşturur. Bu yüzden kavram sistemimiz gündelik gerçekliklerimizi tanımlamakta merkezi bir rol

oynar. Eğer biz kavram sistemimizin büyük ölçüde metaforik olduğunu öne sürmekte haklıysak, o vakit düşünme tarzımız tecrübe ettiğimiz şey ve her gün yaptığımız şeyler, daha çok, bir metafor sorunu demektir” diyerek aslında her türden sanatsal metaforun düşünme sistemlerimizi açıklamakta çok önemli bir veri olduğunu söylemektedir (Kılıç & Altıntaş, 2016).

Bilişsel dilbilimsel yaklaşımlara göre metafor, bir kavramsal alanın diğer bir kavramsal alan açısından anlaşılmasıdır (Kövecses, 2010). Metaforun temelini kavramların oluşturduğunu bildiğimize göre metaforlar zihindeki kavram ve ilişkileri etkin hale getiren ifadelerdir diyebiliriz. Bilişsel yaklaşımlara göre sanatsal üretimin hem üretim hem de algılamayı kapsayan her iki boyutu da her şeyden önce zihinsel bir etkinlik ise bu etkinliğin çözümlenmesinde de bilişsel dilbilimin getirdiği yaklaşımlar göz ardı edilmemelidir. Bu araştırmanın öncelikli amacı bilişsel dilbilimsel yaklaşımları ve bu yaklaşımların öne çıkardığı yeni kavramlar ve yöntemleri incelemek ve sanat ürünlerinde kullanılan metaforları çözümlmek için bir yöntem olasılığını araştırmaktır. Sanat eğitimi alan öğrencilerin bir sanat ürünündeki metaforları nasıl ve ne düzeyde algıladıklarını; o ürünü algılamalarında kişisel deneyimlerinin (bilişsel süreçlerin) bu süreçte nasıl yansıdığını araştırmak çalışmanın alt amaçlarıdır.

1.3. Araştırmanın Önemi

Son yıllarda ülkemizde bilişsel ve bilişsel dilbilimsel yaklaşımlara yönelen, bilişsel süreçlere odaklanan, kavramsal metafor kuramı vb. gibi yöntemleri inceleyen ya da kullanan sanat eğitimi araştırmaları yapılmaktadır. Ancak imge metaforları, sanat eğitimi ve metafor ya da sanatçı ve sanat öğrencilerinin bilişsel süreçlerini inceleyen kapsamlı bir çalışmaya veya uygulamaya rastlanmamıştır. Yalnızca bir çalışmada, Narin, 2015. Eğitim fakültesi 3. sınıf öğrencilerinin görsel imgeleri algılama farklılıklarının metafor yoluyla incelenmesi, öğretmen adaylarının yakınsak ve ıraksak düşünme düzeyleri, farklı metaforları algılama ve metafor oluşturma becerileri ile karşılaştırılmış, sanat eğitimi alan öğrencilerin metaforu algılama düzeyleri de bu kapsamda incelenmiştir.

Sanatçı ve sanat ürünleri hakkında yapılan farklı sanat alanlarındaki araştırmaların tamamına yakını incelenmiş, edebiyat ve sinema araştırmalarında son yıllarda dikkat çekici sayıda makaleye ulaşılmıştır. Görsel sanatlarda ise sanat ürününün özgün yorumlamaları ve az sayıda göstergebilimin olanaklarından yararlanan araştırmalar dışında bilişsel dilbilimsel yaklaşımlar kapsamındaki yöntemleri araştıran ve/veya

kullanan bir çalışma bulunamamıştır.

Ayrıca çağdaş/günümüz sanatının önemli sanatçılarından birisi olan Mona Hatoum hakkında küçük değinmeler dışında kapsamlı bir çalışma da yapılmamıştır. Bu saptamalar doğrultusunda, sanat araştırmalarına yeni bir açılım sağlayacağı öngörülen bu araştırma özgün ve önemli bulunmaktadır.

Ulusal araştırmaların aksine yukarıda belirtilen konularda yabancı literatürde daha çok kaynağa ulaşılmıştır. Bu kaynakların dilimize kazandırılacak olması ayrıca önemli görülmektedir.

Araştırmanın bir başka önemi ise tanınmış Amerikan sanat eğitimcisi Arthur D. Efland'ın sanat eğitime ilişkin yaptığı uyarılarla ilintilidir. Efland metaforun anlamın zihinsel yapısındaki rolüne dair bilginin öğretmenler için hayati önem taşıdığını ve sanat eğitimi için yeni vizyonun yaratıcı bilişte yattığını iddia etmektedir (Efland, 2004. Akt. Ingebrethsen, 2013). Metaforun sanatta kullanıldığını anlatırken, bunun insan bilişinde bir alan oluşturduğunu ve yeni ifade biçimlerini, kişisel görüşleri, sosyal ve ahlaki konuları ifade etme olasılıklarının bu alanda yattığını ileri sürer:

Sanat eseri, toplumsal yaşamdaki anlamların ve değerlerin söylemsel üretimine yönelik bir arena haline gelir. Metaforun gücünün bilincinde olmak, insan iletişiminin erişimini genişletme potansiyeline sahiptir. Sanat, günlük deneyimin üstünde ve ötesinde aşkınsal alemler değil, yeni metaforların ve imgelerin kayda değer özgünlükleri/farklılıkları ve etkileme güçleriyle **(sıradışı ve güçlü olmalarıyla)** deneyimler içinde öne çıktığı bir yerdir. Gerçekten de sanat, özellikle dikkate değer anlara verdiğimiz onurdur/duyduğumuz saygıdır (Efland, 2004, s. 758. Akt: Ingebrethsen, 2013).

Efland, hayal gücünü önemser ve hayal gücünün ve onun şekillendiği sistemin incelenmesinin öncelikle sanat araştırmalarının görevi olduğunu vurgulamaktadır. Anlamın metaforik yönüne değinmeyen bir sanat eğitiminin ciddi bir amaç taşımadığını savunur. Bireyin algısal süreçlerinde metafor yoluyla ortaya çıkan genel bilişsel faaliyete atıfta bulunan Efland, insanlar metafor ve imge şemalarıyla düşündükleri için öğretmenlerin bu bilgi alanında eğitim almaları gerektiğini savunur.

Öğretim, uygun/gerekli şemaları bilinç düzeyine getirecek/çıkaracak türden uyarıcı/yönlendirici açıklamalar kullanmayı gerektirir: çünkü bu şemaların pasif durumda olmaları muhtemeldir. Öğretmen, bu bilginin çağrıldığı aktif durumu yaratmalıdır (Efland, 2004. Akt: Ingebrethsen, 2013).

Sonuç olarak araştırma, sanatsal deneyimlerin bilişsel metaforları canlandırma

sürecine katkıda bulunduğu varsayımına nesnellik kazandırmanın önemli ve gerekli olduğunu düşünmektedir. Çünkü anlamlı içerikler, bilinçaltında ve otomatikleşmiş zihinsel yapılar içinde karışık bir halde durmaktadır ve çağrışımsal/ilişkisel sanat uygulamaları tarafından harekete geçirilir. Ancak, sanatçılar ve öğretmenler genellikle bu tür bilişin neleri içerdiği hakkında teorik bilgiye sahip değildir. Bu nedenle metaforik imgelerin temel bir çalışma nesnesi haline geldiği eğitime dönük hedefler düzeyinde değişiklikler uygulanması gerekmektedir. Bu araştırmanın Efland'ın vurguladığı özellikleri içeren bir sanat eğitimine katkıda bulunacağı düşünülmektedir.

1.4. Sınırlılıklar

- Araştırmada bilişsel dilbilimsel yaklaşımlardan kabul edilen George Lakoff ve Mark Johnson'ın Çağdaş Metafor Teorisi'nden yararlanılmıştır.
- Araştırma Mona Hatoum'un ürünleri ile sınırlandırılmıştır.
- Araştırmanın yöntemi nedeniyle ürünler arasından metaforik yaklaşımın güçlü olduğu örneklerle sınırlandırılmıştır.
- Ürünler, araştırmacı ve izleyici olmak üzere iki farklı şekilde sınırlandırılmıştır.
- İzleyiciler, kolay ulaşılabilmesi ve ürünleri izlemenin teknik olanaklara bağlı olması nedeniyle Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü öğrencilerinden rastgele seçilen bir grupta sınırlıdır.

BÖLÜM II

KURAMSAL AÇIKLAMALAR VE İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

2.1. İlgili Araştırmalar

Bu bölümde literatür tarama yöntemiyle bilişsel dilbilimsel yaklaşım hakkında yapılan araştırmalar taranmıştır.

Güzel sanatlar alanında “bilişsel dilbilimsel yaklaşım” üzerine yapılmış tez çalışmasına rastlanmamıştır. Bilişsel dilbilimsel teorilerin poetik ve retorik alanlarda uygulandığı düşünüldüğünden daha çok edebiyat, dilbilim vb. yazınsal türde verilen eserlerde kullanılmıştır. Eser incelemede bir yaklaşım olarak kullanılan bilgi işleme kuramı, sanatta metafor kullanımı ve görsel sanatlarda nesne kullanımı, nesnelerin kurgulanışı ile ilgili ulaşılan kaynaklar aşağıda verilmiştir.

Akyolcu (2013), “Resim-iş eğitimi anabilim dalı öğrencilerinin üstbilişsel farkındalıkları ile okul başarıları arasındaki ilişkinin incelenmesi” adlı yüksek lisans tezinde Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı öğrencilerinin üstbilişsel farkındalıkları ile akademik başarıları arasındaki ilişkiyi incelemiştir. Sınıf düzeyi, cinsiyet, yaş ve gelir düzeyi gibi bazı değişkenlerin üstbilişsel farkındalık üzerinde anlamlı bir etkisi olup olmadığını araştırmış, bu yolla, sanat eğitiminde bilişsel boyutun önemine vurgu yapmıştır.

Atakan (2014), “Yaratıcı Tasarım Sürecinde Bilişsel Yaklaşım ve Üstbilişsel Farkındalık” adlı yüksek lisans tezinde farkında olmanın farkındalığı olan üstbilişsel farkındalık üzerinde durmuş, üstbilişsel farkındalığın tasarım sürecine etkisini araştırmış ve süreçte tasarımcıya yol gösterebilmesi için farkındalık oluşturulması üzerine çalışmıştır.

Baran (2013), “Heykelde Hazır Nesne Algısı Ve Dönüştürme Üstüne Uygulamalı Araştırma Ve Bir Sergi” adlı sanatta yeterlik tezinde hazır nesnelerin sanat eseri olarak kendine yer bulması, özne-nesne ilişkilerine değinerek sanatçının nesneyi içselleştirip onu eser olarak sunabilmesi, nesnelerin dönüşümü ve bu durumun tarihçesi üzerinde durmuş, ayrıca kendi üretimlerini sergileyip tanıtmıştır. Çalışma literatür ve görsel döküman incelemesi ve uygulama çalışmasıyla tamamlanmıştır.

Consoli (2012), “A Cognitive Theory of the Aesthetic Experience” adlı makalesinde estetik deneyimi bilişsel bilimler temelinde yeniden tartışmayı amaçlamaktadır. Geleneksel felsefi estetikte, estetik deneyimin, belirli bir tutum ve karakteristik bir hayal

gücü gerektirdiğini günümüzde ise bilişsel yaklaşımların kurgu ve metaforu açıklamak için deneysel bulgularla desteklenmiş zengin kavramlar dizisi sunmakta olduğunu belirterek, estetik deneyimin bilişsel yaklaşımlarla nasıl bütünleştiğini ve nasıl bilgi sağladığını açıklamaya çalışmıştır.

Ertuş (2006), “Yazınsal Söylemde Fantastik Bir Doku: Bilişsel-Biçimsel Bir Yaklaşım” adlı makalesinde Oğuz Atay’ın “Unutulan” isimli öyküsündeki fantastik öğeleri ve öykünün akışını bilişsel biçembilim alanında incelemiş, okuyucunun öyküdeki fantastik öğeleri anlamlandırabilmesi açısından gerçekleşen zihinsel süreçleri bilişsel yaklaşımla ele alıp incelemiştir.

Esen (2013), “Man’Yōshū’da Kadın Şairler, Şiirleri-Bilişsel Poetika Açısından ‘Okuyucu-Dinleyici Sorumluluğu’” adlı doktora tezinde yazar-okuyucu-metin ilişkisinden yola çıkarak yazarın metinde açıkça bahsetmediği şeylerin okuyucu tarafından algılandığını bulgulamış, okuyucu-dinleyici sorumluluğunu Japonca’da bilişsel poetika açısından araştırıp incelemiştir.

Gibson (2008), “Cognitivism and the Arts” makalesinde bilişsel bir sanat kuramı olasılığını tartışmış, bunu tartışırken sanatçıların sanat yapıtlarında gerçekliğin izlerini nasıl açığa çıkardıklarını çeşitli sorularla belirlemeye çalışmıştır. Makale bu içeriğiyle araştırmanın önemli kaynaklarından biri olarak değerlendirilecektir.

Hacızade (2012), “Bilişsel Dilbilim Açısından Duyguların Dili” adlı kitabında Türkçe’de kullanılan duygu belirten ifadeleri bilişsel dilbilimsel gruplayarak incelemiştir.

Ingebrethsen (2013), “Drawing with Metaphors. Mediating ideational content in drawing through metaphors” isimli makale çizimlerde metaforların kullanılmasıyla ilgilidir. Yazar, soyut kavramlarla temsil edilen temaları görsel olarak ifade edebilme becerisini bir eğitim problemi olarak ele almıştır. Anlatı ve temaların, düşünce ve fikirlerin kelimeler yerine görsel olarak da ifade edilebileceğini öne süren yazar, sanatçıların iletmeyi amaçladıkları mesajları başkalarına yönlendirmek için kullandıkları yöntem ve araçları seçilen karikatür örnekleri üzerinden açıklamıştır. Soyut fikirlerin çizimlerde görsel anlatım yoluyla iletilmesi için metafor kullanılması gerektiğini ileri süren yazar metaforların çizimlerdeki fikirselleşmiş içeriklere aracılık etmek için nasıl çalıştığını incelemiştir.

Kamhi ve Antwi (2017), “A Cognitive Theory that Challenges Institution Definitions of Art” isimli makalelerinde özetlenen bilişsel teori ve sanatın sınırsızca açık uçlu olduğu inancına bağlı olarak "kurumsal" varsayımlara temelde meydan okumaktadır. İlk olarak 1960’larda tartışmalı romancı-filozof Ayn Rand tarafından formüle edilen teori

incelenmiş, büyük ölçüde akademiler tarafından ihmal edilen ancak son zamanlarda Amerikan Estetiği Derneği tarafından yayınlanan müfredatın okuma listesinde önerilen bu teoriyi hem Immanuel Kant hem de Alexander Baumgarten tarafından öne sürülen teorilerle karşılaştırmıştır. Çalışma Afrika'daki gibi Avrupa dışı kültürlerde gözlemlenebilir işlevsel ayrımlarla uyumlu bir “güzel sanat” görüşü sunmaktadır.

Kılıç ve Altıntaş (2016), “Çağdaş Sanatta Metaforik Düşünce” adlı makalelerinde çağdaş sanatta kullanılan metaforları örnekler üzerinden incelemiş; günümüz sanatçılarının geçmiş dönem sanatçılarından farklı amaçlara sahip olması paralelinde alışılmadık ve aynı zamanda anlaşılması zor metaforlar ürettikleri sonucuna ulaşmıştır. Bu çalışmada metaforik anlatımı sıklıkla kullanan çağdaş sanatçıların kullandığı metaforlar farklı sanat formlarından seçilen örnekler üzerinden incelenmiştir. Çalışma literatür ve görsel döküman incelemesi yoluyla gerçekleştirilmiştir.

Lüleci (2010), “Bilişsel Dilbilim, Şiirin Bilişsel Söylemi Ve Sisler Bulvarı'nda Bilişsel Etkinleştirme” adlı makalesinde Atilla İlhan'ın Sisler Bulvarı şiirini Bilişsel Dilbilim yöntemleri ile incelemiş, şiirde kullanılan ve okuyucunun farkında olmadan alımladığı metaforları ve bağlamları açıklamış; bu şekilde “bilişsel etkinleştirme”yi gerçekleştirmiştir.

Lüleci (2016), “Bir Gül İle Üç Bülbül: Açılanmış Şiirsel Metaforlar ve Modern Türk Şiirinde Gül Metaforuna Bilişsel Bir Yaklaşım” adlı makalesinde ele aldığı şiirler üzerinden klasik Türk şiirinden modern Türk şiirinde kullanılan metaforların kullanım, anlam ve bağlam açısından değişimini bilişsel yaklaşım kullanarak açıklamaktadır.

Matravers (2011), “Cognitive Theory in Art and Emotion” isimli çalışma müziğin duyguyu nasıl yansıttığı ve bu duygunun nasıl algılandığı konusunda farklı bilişsel yaklaşımlar bağlamında müzik deneyimini ve anlamlı yargıyı müzik ve duygular arasındaki bağı ortaya çıkaracak şekilde incelemiştir.

Narin (2015), “Eğitim fakültesi 3. sınıf öğrencilerinin görsel imgeleri algılama farklılıklarının metafor yoluyla incelenmesi” adlı yüksek lisans tezinde Eğitim Fakültesi lisans programlarında öğrenim gören öğrencilerin görsel imgeleri algılama farklılıklarını özgünlük ve yaratıcılık düzeyi açısından incelemiş ve bu niteliğin sanat eğitimi alma durumlarına göre değişip değişmediğini araştırmıştır. Bu amaç doğrultusunda, öğrencilerin, görsel imgelere ilişkin kullandıkları metaforların, yaratıcı düşünme özelliklerine göre dağılımını ve bu dağılımın öğrenim gördükleri programa, sanat eğitimi alıp almama durumlarına ve cinsiyete göre değişimini incelemiştir.

Serig (2008), “Visual Metaphor And The Contemporary Artist: Ways Of Thinking And Making” adlı yapıtında Sanatçılar ne yaratacaklarına nasıl karar veriyorlar?, düşüncelerinin geldiği yer neresidir? Sanat eğitiminde bu şekilde düşünmem öğretilmi? Sanatçıların düşünce ve yapım yolları açıklanabilir mi? Sanatçılar sanatlarını icra ederken neler yapıyorlar? gibi soruları çalışmasının temel problemi olarak almış ve bu doğrultuda bu soruları araştırmıştır. Bu bağlamda sanatçının ve izleyicinin bilişsel bilgisi üzerinde durmuştur.

Smedt ve Cruza (2010), “Cognitive Approach to the Earliest Art” isimli Paleolitik dönem sanatsal üretimlerini ele alan bu makale sanatı yaratmak ve anlamak için belli yeteneklere sahip olmanın gerekli olmadığını, Bilişsel yaklaşımın bir yöntemi olan kavramsal analizin bu nesnelerin nasıl yaratıldığına ilişkin bir dizi olanak sağladığını, bu yaklaşımın sanata özgü değil bilişsel alanlara özgü yetenekleri gereksindiğini söyler ve felsefi bir teori içinde tartışır.

Tığın (2014), “Sanat-Hayat Bağlamında Nesnelerin Yeniden Okunması” adlı yüksek lisans tezinde gündelik yaşamda kullanılan nesnelerin birer sanat yapıtı olabilmesinin koşullarını ve tarih içerisindeki görünürlüğünü araştırmış, günümüzde hazır nesne kullanarak üretilen sanat eserlerini incelemiştir. Çalışma literatür ve görsel döküman incelemesi yoluyla gerçekleştirilmiştir.

Yapılan taramada edebiyat, dilbilim, anlambilim, yazınbilim gibi alanlarda bilişsel dilbilimin farklı yöntemlerinin geliştirildiği ve daha çok şiir, deyim/atasözü ve öykü üzerinde çalışıldığı görülmüştür. Dil, biliş ve algı üzerine yapılan araştırmaların bilişsel yaklaşım modellerinden daha çok metafor, benzetme, bağlamı değiştirme gibi anlamı kurgulamaya yarayan teknikleri inceledikleri görülmüştür. Bilişsel dilbilim alanındaki çalışmalarla desteklenen çağdaş metafor teorisine göre metafor sadece dilde değildir; düşünmede ve eylemde kullandığımız kavramsal sistemimizin temelinde yer almaktadır (Akşehirli, 2007). Bu sistemin içinde zaman, durumlar, değişiklikler, gerekçelendirmeler ve amaçlar metaforlar ile zenginleştirilip daha derinlerdeki düşüncelerin açığa çıkarılmasında etkin rol üstlenmiştir. Buna göre kavramsal sistemimizin ve düşünme biçimlerimizin de temelde metaforik bir doğası olduğunu söylemek mümkündür (Güneş & Fırat, 2016).

Metaforla biliş arasındaki ilişkinin yaygın bir şekilde kabul görmesinden sonra özellikle sağlık ve sosyal bilimlerde birçok bilgi alanı bir nitel araştırma yöntemi olarak metafor analizini sistematik olarak kullanmaktadır. Katılımcının kullandığı metaforu merkeze alan veri toplama araçlarıyla oldukça kişisel derin bilgilere ulaşabilmektedirler.

Bilişsel yaklaşım modellerinin ilgilerini yönelttikleri bu kurgulama ve anlam oluşturma araçları sanatın birçok dalında özellikle de disiplinlerarası bir karakter taşıyan çağdaş sanat ürünlerinde yoğun olarak kullanılmaktadır. Bu ilişki çağdaş sanat ürünlerinin anlamlandırılması ve çözümlenmesinde de benzer yaklaşım ve yöntemlerin kullanılabileceği olasılığını güçlendirmektedir.

Yirminci yüzyılın başından, özellikle de ilk yarısından sonra genel geçer estetik ölçütlerden sıyrılmaya çalışan çağdaş sanatçılar, hayata ilişkin deneyim ve yargılarını dile getirirken bireyselleşmenin olanaklarını da zorladılar. Hazır nesne, video, performans gibi yeni anlatım biçimlerini yaygınlaştıran sanatçılar, geçmiş dönem örneklerinden farklı olarak oldukça karmaşık, izleyicinin kişisel deneyimlerine, algısına bağlı olarak zenginleşen ve yeni anlamlar oluşturan zorlu metaforlar üretmekte. Sanatsal formun biçimlenmesinden çok düşüncenin biçimlenmesine odaklanan çağdaş sanat neredeyse sanatın tanımının yapılmasını güçleştiren bir niteliğe büründü.

Çağdaş sanat tanımının yapılmasının güçlüğü kadar çağdaş sanat eserlerinin anlaşılmasının da güç olduğu birçok sanat tarihçi ve sanatçı tarafından dile getirilmektedir. Örneğin Danto, bildiğimiz estetik odaklı sanatın çağdaş sanatla beraber bittiğini ve neredeyse sanatın sonunun geldiğini ilan etmiştir. Belting, 1980'lerin ilk yarısından sonra sanatın estetik kaygıları terk ettiği görüşündedir. Whitham ve Pooke, çağdaş sanatla birlikte neyin sanat olup neyin sanat olmadığını ayırma varmanın çok güçleştiğini dile getirmektedir. Heartney'e göre sanat adı altında yapılan her türden eylem ve üretimin aynı disipline ait üretimler olduğunu söylemek oldukça güçleşmiştir. Ona göre günümüz sanatı ürünleri yönelim, malzeme, izleyicinin konumu ve sanatın amacı hakkındaki fikir birliğini ortadan kaldırmıştır (Kılıç & Altıntaş, 2016).

Çağdaş sanatın biçimlenmesinde oldukça etkili olan bir yaklaşım da kavramsal sanattan gelmektedir. Fikir ya da kavramın sanat çalışmasının en önemli özelliği olduğunu söyleyen Sol Lewitt'e göre sanatın kavramsallaşması onu yetenek ve el becerisi tutsaklığından kurtarmıştır; "Yapıtın nasıl görüldüğü pek önemli değildir; bir kılığı varsa bir şey gibi görünecektir. Anak sonuçta hangi biçimi alırsa alsın, çalışma bir döngüyle başlamalıdır. Çalışma kavramsal bir süreçtir; fiziksel gerçekliğini kazandığında, sanatçısı da içinde olmak üzere, herkesin algısına açıktır".¹

Yetenek, beceri, ustalık, biçim, teknik gibi sorumluluklarından kurtulan sanatçı bilişsel becerilerini nesneler, olgular ve kavramlar üzerine yoğunlaştırmış ve genellikle

¹ <https://www.sanattanimitoplulugu.org/Kavramsal%20Sanat%20Uzerine%20Paragraflar.htm>

metaforlar aracılığıyla izleyicinin düşünsel ilgisine yönelmiştir. Lynda Hartigan’a göre sanatçılar bu yıllarda kendi kimliklerini keşfetmek için metafor kullanmışlardır. Bu yolla gelenek, mit, metafizik, teknoloji gibi alanlara vurgu yapmış, sosyal, politik, ahlaki sorunlara dikkat çekmiş, mizahı ve dramatik konuları kullanmışlardır (Kılıç & Altıntaş, 2016). Bu ürünlerde karşımıza çıkan temel kavramlar (süreç, sezgi, bilgi, bellek, algı vb) aslında bilişsel becerileri içerir. Kısaca söylemek gerekirse bu ürünlerde ortaya çıkan bilişsel söylem sanatsal üretimi yalnızca sanatsal/estetik boyutu olan bir üretim olarak değil hem üretim hem de alımlanma sürecinde insan zihninin varlığını ve işlevselliğini gerektiren ve bilişsel boyutları olan bir süreç olarak kabul eder (Lüleci, 2010). Tam da bu nedenle genellikle dilbilimsel bir üretim olarak kabul edilen metaforların insan zihnini yönlendiren düşünsel süreçleri birçok farklı bilgi alanından araştırmacılar tarafından önemsenmekte ve uygun uyarlamalarla kullanılmaktadır (Kılıç & Altıntaş, 2016).

Metafor kavramını inceleyen ilk düşünür olarak bilinen Aristoteles’den başlayarak Lakoff ve Johnson’a kadar birçok düşünür (Serig, Feinstein, Parsons, Bornstein, Hassan, Hartigan vb.) metaforu bir şeyin başka bir anlam yerine; bir kavramsal alanın başka bir kavramsal alana dayanarak anlaşılması olarak tanımlamışlardır. Thibodeau’ya göre metaforlar çok karmaşık ve katmanlı konularda tartışmayı yayarak insanların konuyla ilgili düşüncelerini etkileyebilirler (Güneş & Fırat, 2016).

Bilişsel dilbilim incelemelerinde metnin/şiirin birkaç başlık etrafında analiz edildiği/açımlandığı ve bu şekilde bilişsel etkinleştirmenin yapıldığı gözlemlenmiştir. Bu araştırmada bilişsel metafor yaklaşımı temel alınmaktadır. Yöntem George Lakoff ve Mark Johnson’ın metafora ilişkin teorilerini sundukları “Metaphors We Live By” (1980) (Metaforlar, Hayat, Anlam ve Dil) üzerine kurulmuştur. Teori, metaforların günlük konuşmanın yaşamsal bir parçası olduğunu ve algı, düşünme ve eylemliliğimizi etkilediğini öne sürmektedir. Lakoff ve Johnson sözel dili analiz eder ve dilbilim içinde ve ötesinde araştırmacılara yararlı olan çok sayıda metafor ve mecazi fikir örnekleri sunar. Bu nedenle, metaforlara yaklaşımları, nesnelerin kavranışında ve algılanışında yararlı olan bir bilişsel dilbilim çerçevesi oluşturur. Anlamın, şiirsel ve retorik ifadelerin kaynaştırıldığı bir yaratıcı alan açar. Metafor üzerinden kurulan bu bilişsel dilbilim teorisi, görsel iletişimin her türünde yapılacak araştırmalar için yeni bir alan açmıştır. Ancak, bu tür araştırmalar resimsel iletişim ve görsel sanatlarda henüz gelişmemiştir (Ingebrethsen, 2008).

2.2. Kavramsal Açıklamalar

Bu bölümde bilişsel dilbilimsel metaforik yaklaşım hakkında biliş/üstbiliş, bilişsel dilbilim, metafor, kavramsal metafor ve imge metafor hakkında literatür tarama metoduyla yapılan araştırmalar aynı kavramlarla oluşturulan alt başlıklar altında toplanarak kavramlar hakkında bilgi verilmesi amaçlanmıştır.

2.2.1. Biliş / Üstbiliş (Metabiliş)

Bilişsel bilimler, duygu, düşünce, akıl ve zekânın disiplinlerarası bilimsel araştırmasıdır. Psikoloji, dilbilim, felsefe, bilgisayar bilimleri, yapay zekâ, nöroloji ve antropolojiyi kapsayan fikirler ve yöntemlerden oluşur. Bilişsel bilimciler tarafından kullanılan biliş kelimesi düşünmenin birçok yolunu, algı, problem çözme, öğrenme, karar verme, dil kullanımı ve duygusal deneyimleri karıştırıp, karşılaştırarak kapsar.

Biliş kavramı, etimolojik olarak Latince ‘cognoscere’ teriminin karşılığı olup; bilmek, kavramsallaştırmak ve tanımak anlamına gelir (Akpınar, 2011). Bilmenin bilgisi olarak açıklanabilir. Oxford sözlüğüne göre biliş; düşünme, deneyim ve duyular yoluyla zihinsel bir bilgi edinme ve anlama sürecidir; biliş sürecinden kaynaklanan bir algı, duyum, fikir veya sezgiler bütünüdür.²

Biliş bireyin çevresinde canlı cansız her varlığı algılayışının tamamı, olay ve olgular hakkında edindiği bilgilerin bütünüdür. Bu olgular içerisine algı, bellek, dikkat, sorun çözme, düşünme, hayal ve dil gibi süreçler de dahildir (Lüleci, 2010). Biliş için kısaca kişinin çevresinde algıladığı her şeyin kişide toplanan bilgisi, bu deneyimler ve bilgiler hakkında geliştirdiği düşüncelerin ve farkındalığın tümü yani bilinç diyebiliriz. Biliş, deneyimlenen, algılanan olay, olgu ve kavramların yani bireyin zihinsel süreçlerinin tümüdür.

Dönmez (1992), bilişsel kuramın çalışma alanını Scheerer (1954)’den yaptığı alıntıyla “... insanın çevresine ilişkin bilgileri nasıl edindiği, çevresini nasıl algıladığı ve bu tür bilişler temelinde çevresi içinde nasıl davrandığı ve çevresi üzerinde nasıl etkili olduğu ile uğraşır” şeklinde açıklar.

Akyolcu (2013), düşünmenin birçok farklı biçimde yapılabileceğini, bir amaç doğrultusunda yapılıyorsa bu düşünme şeklinin bilişsel olduğunu, bilişin birey tarafından algılanan nesneleri, bu nesnelerin özelliklerini veya soyut hallerini gösterdiğini

² <https://en.oxforddictionaries.com/definition/cognition>

belirtmektedir.

Üstbiliş ise, kişinin kendi bilişleri üzerine biliş geliştirmesi yahut biliş bilgisi olarak tanımlanır. Karakelle ve Saraç (2010), biliş ile üstbiliş arasındaki farkı Garner ve Alexander (1989)'dan yaptıkları alıntıyla, “biliş ile üst biliş arasındaki farkı, bilişin algılamayı, hatırlamayı ve buna benzer zihinsel süreçleri içermesi, üst bilişin ise insanın kendi algılamasını, anlamasını, hatırlamasını ve bunun gibi zihinsel süreçleri hakkında düşünmesini içermesidir” şeklinde belirtirler.

Bugüne kadar, üstbiliş araştırmalarının büyük çoğunluğu bilişsel, gelişimsel ve eğitim psikolojisinde gerçekleştirilmiştir; araştırmacılar, üstbilişsel süreçlerin öğrenme ve hafızanın düzenlenmesindeki rolünü araştırmıştır (incelemeler için bakınız: Dimmitt & McCormick, 2012; Dunlosky & Metcalfe, 2009; Hacker, Dunlosky & Graesser, 2009. Akt. Schwarz). Aslında üstbiliş araştırmalarında ele alınan konular felsefenin Aristo'ya kadar uzanan tarihinde karşımıza çıkar (bkz. Sachs, 2001). 19. yüzyılın sonlarına gelindiğinde Wilhelm Wundt'in laboratuvarında insanların kendi zihinsel süreçlerini deneyimlemelerine odaklanan yoğun deneysel çalışmalar, bilişsel psikolojinin başlangıcında çok önemli bir rol oynamışlardır (Wundt, 1883, 1896. Akt. Schwarz, 2015).

Üstbiliş terimi, 1970'lerde gelişimsel ve bilişsel psikologlar tarafından tanıtılmış, üstbiliş konusu, son yirmi yılda, psikolojik araştırmaların ilk 100 konusundan biri olarak kabul edilen önemli teorik ve ampirik bir ilgi görmüştür (Nelson 1992). Bilişsel psikoloji alanında, üstbiliş çalışmaları, geleneksel olarak insanların, özellikle hafıza alanındaki kendi zihinsel işlevlerini nasıl izlediklerini ve kontrol ettiklerini ele almıştır (örneğin, Koriat & Goldsmith, 1996; Nelson & Narens, 1994) (Akt. Petty, Zakary & Duane, 2007).

Araştırmalar, insanların deneyimlenen yaşantıları; yaşadıkları dünya hakkında kendi zihinsel süreçlerini bilgi kaynağı olarak kullanarak bir olayın gerçekleşme olasılığını, bir ifadenin gerçek olup olmadığını ya da bir kararın risklerini değerlendirebildiklerini, deneysel bilgilerin yanı sıra bu yargılarını bildirimsel olarak da kullanabilirdiklerini göstermektedir (Schwarz, 2015).

Schwarz'a göre tüm yargı teorileri, güvenilir bir kaynaktan gelen ve eldeki yargıya uygun ve uygulanabilir olan bu bilgilerin kriterleri karşılamayan bilgilerden daha uygulanabilir olduğunu varsaymaktadır. Ona göre, insanlar nesnellik hakkındaki temel düşüncelerini değerlendirir ve bu durumda oluşan üst bilişsel düşünceler nesnellik hakkındaki bilgilerin etkisini artırabilir, bozabilir veya tersine çevirebilir (Schwarz, 2015).

Schwarz'ın açıklamasındaki üstbilişsel farkındalık olarak da tanımlanabilecek bu

durum bireyin, hakkında bilgi sahibi olduğu nesnenin yahut kavramın (bilgi) kullanım alanlarını araştırması, bunun üzerine düşünmesi ve bu bağlamda nesnenin kullanım alanının dışına çıkararak farklı bir işlevde/alanda/kavramda kullanmasını sağlaması olarak tanımlayabiliriz. Atakan (2014) üstbilişi; kendini ve bilme sürecini tanıma bağlamında bir “iç iletişim”, üstbilişsel bilgiyi; bireyin kendi biliş süreçleri konusundaki bilgisi, üstbiliş kontrollerini ise üstbilişsel bilginin bireyin bilişsel süreci kapsamında nasıl kullanılacağına düzenlemeleri olarak tanımlamıştır. Ona göre; üstbilişsel süreçler olarak adlandırılan problem çözme ve yaratıcı düşünme, bilişsel bağlamda farkındalık ile ilgili olduğu düşünülen eylemlerdir (Atakan, 2014). Problem çözme sürecinde, sürekli sorgulama, bilgilerin karşılaştırılması, olasılıkların hesaplanması ve seçme söz konusudur. Sorgulama ve seçme eylemleri ise eleştirel düşünmeyi gerektirir (Ülgen, 2004. Akt: Atakan, 2014). Eleştirel düşünme, “yorum yapma” ve “karar verme” becerilerini içerir; gerçeğin aktarıldığı gibi değil akıl yürütülerek algılandığı bir süreçtir.

Bonnie B. Armbruster, üstbilişsel yapının en ilginç yanının yaratıcı düşünce çalışmaları olduğunu dile getirir. Özellikle üstbiliş perspektifinden yaratıcılığın ne olduğu sorusuna yanıt arar. Hangi üstbilişsel süreçlerin yaratıcı bireyleri daha az yaratıcı bireylerden ayırabileceğini sorgular. Walls’un yaratıcı modelinden yola çıkarak yaratıcılığın bir sorun ya da bir soruyla başladığını söyler. Armbruster’e göre yaratıcı etkinlik “istekli bir arayış - bir sorunun güçlü, bilinçli arzusu - bir problemin çözümü veya bir sanat eserinin inşası” ile başlar (Sinnott, 1970, s. 112. Akt. Armbruster, 1989). "Bir şey için güçlü, bilinçli bir arzunun" tanınması yaratıcı süreçte üstbilişin ilk örneğidir. Birey, bir sorun veya amacın farkındadır; bu amaç, yaratıcı çabanın arkasındaki yol gösterici güç haline gelir. Yaratıcı süreç üstbilişte çok etkileşimli ve yinlemeli aşamaları içerir. Yaratıcı bireyler, hazırlık aşamasında, yaratma eyleminde yeniden yapılandırmak için hammadde olan çok zengin, birbirine bağlı, esnek bilişsel yapılar inşa ederler. Birçok bilgiyi kodlar (bellekte temsil eder); aynı bilgiyi birçok farklı şekilde yeniden kodlar (bellekte değiştirir dönüştürür); bilgiyi kodlamada farklı düşünce tarzları (sözel ve görsel-algisal) kullanırlar (Armbruster, 1989).

Nörofizyolojinin ve ruhbilimin biliş ve üst biliş hakkında sağladığı bilgilerin felsefi kuramsal açıdan yorumlanması da gözardı edilemez. Öznenin bilişsel/üstbilişsel etkinliğini inceleyen ruhbilimcilerden Piaget’nin oluş bilgibilimi olarak adlandırılan sisteminin, yapılan bilimsel deneylerin sonuçlarını felsefi açıdan yorumlama girişimlerinde sanatın bilgisi ve sanat nesnelerinin üretimi açısından dikkat çekici görüşler içerdiği söylenebilir. Lektorsky (1998)’ye göre Piaget’nin görüşlerinin iki

özelliği vardır. Birincisi; biliş süreci, algımayla başlar ve karmaşık yapılarla sona erer. Bu sürecin bütün aşamalarında öznenin etkin bir rolü vardır. Nesnenin dönüşüme uğraması ancak öznenin farklı zihinsel süreçleri ve etkinlikleriyle gerçekleşebilir. İkincisi; özne nesne ilişkisi bilişsel oluşumlar olarak bütünsel yapılardır. Özneyle nesnenin birbirini karşılıklı olarak dengelediği özel bir eylemsel sistem olarak ele alınmalıdır.

Sanat tarihinin, öznenin nesneler dünyasıyla kurduğu özel bir ilişkinin tarihi olduğu gerçeğinden yola çıkarak sanatçı ve nesne ilişkisini Piaget'nin görüşleri bağlamında anlamak bu çalışma açısından oldukça önemlidir. Piaget'ye göre öznenin bağımsız bir nesne bilgi nesnesi olamaz. Bilgi her zaman özellikleri sınırsız olan bir dış nesnenin bilgisidir. Ancak nesne, öznenin önüne durmaksızın yeni sorular koyar ve yönelimler önerir. Öznenin bu bilişsel/üstbilişsel etkinliği, gerçek nesnenin karakterlerini bilgi sistemi içinde yeniden üretmeye yarar. Özne nesneyi gerçek bir biliş nesnesine dönüştürür (Lektorsky, 1999, s. 51-160). Korshunov nesne, bilgi ve biliş bağlamındaki görüşleriyle bu konuyu açıklar. Ona göre bir nesnenin insanın duyu organlarına yaptığı etkinin sonuçları (izleri) bir dış nesnenin yansıması olmakla birlikte, kesinlikle biliş sayılamazlar. Bunlar doğrudan doğruya bilişsel ilişki kapsamına girmezler ve bu ilişkinin sadece zorunlu önkoşulları oldukları için, bilişsel imgeler olarak tanımlanamazlar (bunlar fiziksel imgelerdir) Kurshunov'a göre nesnenin biliş nesnesi olması için bir öznenin algısına ve yargısına gereksinim duyulur. Hiç kuşkusuz bilişsel imge özeldir, öznel imge özgündür ve salt fizyolojik (sinirsel, nörolojik) bir beceriye indirgenemez (Akt. Lektorsky, 1999). Sanat ürünlerinin de öznel ve özgün olduğu ve bu nedenle bilişsel imge olarak kabul edildiği söylenebilir. Sanat nesnesinin nesneler dünyasına eklemlenmesiyle yeni bir bilişsel sürecin başlaması da kaçınılmazdır. Bu süreç izleyici öznelere sanat nesnesini alımlama ve algılama sürecidir.

Sanatsal düşünmenin kendine özgü kodlamalarla bilgi üreten üstbilişsel bir süreç olduğunu söyleyen Barret'a göre, bu kodlamalar hayatı anlamamanın özel bir yoludur. "Neden Bu Sanat" (2015) adlı yapıtında sanatın benzersiz ve güçlü bir hayat bilgisi yarattığını bu bilgilerin sanatsal formlar dışında yaratılması halinde kaybolacağını ileri sürer. Sanatı, hayatı anlamamanın özel bir yolu olarak gören Barret, hayatı anlamamanın yollarından birinin duygulardan geçtiğini ve bu duyguların bilişsel süreçlerde şekillendiğini söyler. Eser bize, kendi deneyimlerimizi anlamlandırmamız için bir olanak sunarken, sanatçının yaşantıları, duyguları ve deneyimleri hakkında da bilgi verir.

(1) Sanat eserleri bilişsel faaliyeti harekete geçirir ki bu da bize dünya hakkında

bir şeyler öğretir. (...) (2) Harekeye geçirdikleri bilişsel faaliyet sanat eseri olarak işlevselliklerinin bir parçasıdır. (3) Bu harekete geçirme sonunda sanat eserinden öğreniriz: Yeni bilgiler ediniriz, inançlarımız tazelenir ve anlayışımız derinleşir. (4) Bu şekilde öğrendiklerimiz her şeyden önce sanattan zevk almamızın ve sanat eserini değerlendirmemizin nedenlerinden biridir (Freeland, 2001. Akt. Barret 2015, s. 104).

Arnheim (1974), Sanat ve Görel Algı (Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye) isimli çalışmasında, duyuşsal algılamayı “hatırlama/geri çağırma, düşünme, öğrenme” gibi bilişsel eylemlerle ilişkilendirerek sürecin bütünlüğünü vurgulamış, bu bütünlük içinde gerçekleşen karşılıklı etkileşimin yaratıcı değişimlere yol açabileceği önerisini getirmiştir (Atakan, 2014).

2.3. Bilişsel Dilbilim

Literatürde yer alan birçok tanıma göre yirminci yüzyılın son çeyreğinde etkili olmaya başlayan “bilişsel dilbilim”, hem psikoloji hem de dilbilim alanındaki araştırmaların ışığında, dilin bilişle ilişkiye girme biçimlerini inceleyen disiplinlerarası bir dilbilim dalıdır. Dilin düşüncelerimizi nasıl oluşturduğunu ve zaman içinde oluşan ortak anlayışın değişimine paralel olarak dilin gelişimini açıklar. Uluslararası Bilişsel Dilbilim Derneği (ICLA)’nin açıklamasına göre Bilişsel Dilbilim, 1970’lerde, dil ve zihin ilişkisine ilgi duyan ve dilsel kalıpları açıklamak için dile özgü yapısal özelliklere odaklanan eğilimlere karşı çıkan bazı araştırmacıların çalışmalarından doğmuştur. Bu yıllarda dilbilimcileri etkileyen önemli araştırmacılardan biri Piaget’dir. Özellikle çocuğun soyut düşünme sürecini ve dil edinimini inceleyen çalışmaların çoğu Piaget’nin dil gelişimi ve çocuğun sanatsal gelişimi üzerine yapmış olduğu çalışmalarından ve psikolojideki bilişsel devrimden etkilenmiş, böylece güçlü işlevsel / bilişsel bir bağlam oluşturulmuştur.

Antuñano (2004), Bilişsel Dilbilimi, dil bilgisini genel biliş ve düşüncenin bir parçası olarak gören yeni bir yaklaşım olarak tanımlar. Dilsel davranışın; akıl yürütme, dikkat veya öğrenme gibi zihinsel süreçler ile ilişkilendirilmesine yol açtığını ve bu nedenle genel bilişsel becerilerin ayrılmaz bir parçası olarak anlaşılması gerektiğini söyler. Vyvyan Evans (2012), Bilişsel Dilbilimi, dil, zihin ve sosyokültürel deneyim çalışmalarına disiplinlerarası bir yaklaşım olarak tanımlar. Bilişsel dilbilimin, dil çalışmalarında anlam ve biçimin ayrılmazlığına olan bağlılık ile karakterize edilmesi gerektiğini dile getirir. Ayrıca, dilin, bilişin genel yönlerini yansıttığı görüşünü savunur. Ona göre, bu yaklaşımın bir başka özelliği de dilin en iyi kullanım bağlamında çalışıldığı ve ondan çıktığı görüşüdür.

Bu yeni paradigma, özerk bir dil görüşü içeren baskın nesil paradigmaya karşı bir tepki olarak görülebilir (bkz. de Mendoza, 1997) (Antuñano, 2004).

1980'lerin sonunda, özellikle Fillmore, Lakoff, Langacker ve Talmy tarafından yapılan dilbilim teorisi geliştirme türlerinin, önerilen tanımlayıcı mekanizmalarda kökten farklı görünmesine rağmen, temel yöntemlerle ilişkili olduğu görülebilir. Fillmore'un fikirleri Frame Semantics (Çerçeve Anlambilim) ve diğerleriyle işbirliği içinde Construction Grammar (Kuruluş Dilbilgisi) olarak gelişmişti (Fillmore vd., 1988). Bu doğrultuda çalışan ve bilişsel ilkelere ve yapılar odaklanan en etkili dilbilimciler Chafe, Fillmore, Lakoff, Langacker ve Talmy'dir. Bu dilbilimcilerden her biri, belirli bir dil tanımı ve dilbilim teorisine yönelik kendi yaklaşımlarını geliştirmek için çalışmışlardır. Bu çalışmaların amacı; söz konusu bileşene özgü bir dizi ilke ve unsur tarafından yönetilen bir 'sözdizimsel bileşen' içindeki sözdizimini dilin diğer bölümlerinden ayırmaya çalışmak yerine, dil yapısının dil dışındaki şeylerle ilişkisini incelemektir: dile özgü olmayan bilişsel ilkeler ve mekanizmalar; pragmatik ve etkileşimsel ilkeler; ve genel olarak ikonik ve ekonomik gibi işlevsel ilkeler.³

Genel olarak söylemek gerekirse bilişsel dilbilimciler ağırlıklı olarak iki genel sorgulama alanına odaklanmıştır; bunlardan biri dil yapısının incelenmesi (dilbilgisine bilişsel yaklaşımlar) bir diğeri ise kavramsal yapıyı (bilişsel anlambilimsel yönleri) incelemenin bir yolu olarak dil, şeklindedir. Dilin anlambilimsel özelliklerini araştıran araştırmacılar tarafından paylaşılan önemli varsayımlardan biri, anlamın dilin merkezi olduğu ve çalışmanın birincil odak noktası olması gerektiğidir. Onlara göre dil yapıları, anlamları ifade etme işlevine hizmet eder ve bu nedenle anlam ve biçim arasındaki eşlemeler, dilbilimsel analizin ana konusudur. Bu bakış açısına göre dilbilimsel formlar, ifade etmek için tasarlandıkları anlamsal yapılarla yakından ilişkilidir. Anlamalı olan tüm dil birimlerinin anlamsal yapıları araştırılabilir ve araştırılmalıdır.

Dil ve anlam ilişkisi üzerine en dikkat çeken araştırmacılar; bilişsel dilbilgisi teorisini geliştiren Langacker (1981, 1991), metafor kategorileri, sözlüksel anlambilim ve dilbilgisi üzerine çalışan Lakoff (1987) ve gramerin kavramsal temelini inceleyen Talmy (2000)'dir. Ancak deneysel psikoloji, eğitilim, edebiyat ve sanat gibi birçok bilgi alanının kullandığı analiz yöntemlerine zenginlik kazandırması açısından en dikkat çeken araştırmalar Lakoff ve Johnson'ın "Kavramsal Metafor Teorisi" ve Johnson'ın kavramsal metaforlar üzerine yaptığı araştırmalarından çıkan "Görüntü Şema Teorisi'dir".

³ <https://www.cognitivelinguistics.org/en/about-cognitive-linguistics>

Sonuç olarak; Bilişsel gelişim, bireydeki akıl yürütme, düşünme, bellek ve dildeki gelişmeleri kapsar. Zihinde oluşan şemaya göre, yeni tanınan nesneleri bu şemaya uydurarak veya şemayı yeniden düzenleyerek gerçekleşir. Bilişsel gelişim ve dil gelişimi birbirine paralel giden süreçlerdir (Küçükkaragöz, 2012). Düşünme ve problem çözme süreçleri dili içeren süreçler olarak kavramsallaştırılabilirler. Dil, bilişin temel bileşenlerinden olan algılama eyleminin dikte edilmesidir. Bu sebeple, bilişsel anlamda iletişim ve dilin yeri düşünme ve problem çözme süreçlerinde çok önem taşır (Solso, Maclin & Maclin, 2011. Akt: Atakan, 2014).

Ayrıca, bilişsel dilbilim, işlevsel dilbilim ve özellikle metaforik dil üzerine yapılan çalışmalar psiko dilbilim ve farklı sanat ve anlatım alanlarında ve söylem çalışmalarında da güçlü bir etki yaratmıştır. Özellikle yazınbilim alanındaki çalışmaların bilişsel dilbilimsel yaklaşımlarla yoğun biçimde ilişkilendirildiği, araştırmacıların bir analiz yöntemi olarak metafor kuramlarının olanaklarını araştırdıkları görülmektedir.

Araştırmacılar, bunun nedeni olarak metaforun, yalnızca bir konuşma şekli olmadığını, insanların günlük yaşamda ne düşündüklerini, düşüncelerini ve hayal ettiklerinin belirli bir zihinsel ve sinirsel haritalaması olduğunu iddia eder (Lakoff & Johnson, 1999. Akt. Gibbs, 2006). Metaforlar, kelimenin tam anlamıyla tanımlanması zor olan konular hakkında konuşmak için sadece bir süs, iletişim aracı olarak mevcut değildir. Bunun yerine, tüm metafor temelli geleneksel ifadeler de dahil olmak üzere metaforlar, insanların soyut bilgi alanlarını (örneğin, zaman, nedensellik, mekansal yönelim, fikirler, duygular, anlayış kavramları) daha spesifik, tanıdık ve somut bilgi açısından (örneğin, somutlaşmış deneyimler) metaforik olarak kavramsallaştırdıkları temel kavramsal haritaları yansıtır (Gibbs, 2006).

Bilişsel bir etkinlik süreci olan sanatsal üretimin önemli araçlarından biri kurgulanmış imgelerdir ve bu imgelerin çoğu metaforik özellikler taşır. Bilişsel metafor kuramı (Lakoff & Johnson'ın formül haline getirdiği gibi) sanat ürününde görselleşen hedef ile kaynak alan arasındaki anlamlandırmanın çözülmesi, sanatçının ve izleyicinin algı ve deneyim dünyalarının açıklanması açısından önemli olanaklar sunar.

2.3.1. Metafor

Metafor sözcüğü Eski Yunanca'daki *meta* (üzeri-ne) ve *phrein* (taşımak) sözcüklerinden gelir ve bir "şey" in bazı yönlerinin bir başka "şey" e taşındığı ya da transfer edildiği özgül zihinsel/dilbilimsel süreçleri ifade eder (Cebeci, 2013). Metafor tanımı

literatürde sıklıkla bir kavramın başka bir kavram üzerinden anlaşılması ya da bir fikri tanımlamak ve temsil etmek için başka bir fikrin niteliklerini ödünç alan açıklayıcı bir araç olarak karşımıza çıkar. Aristodan beri metafor şiirsel dilin bir aracı olarak kabul edilir. Dile özgü bir yapı, kelime oyunu ve bir dilsel ustalık gösterisi biçiminde düşünülür. Poetika'da Aristoteles, “Bugüne kadarki en büyük şey bir metafor ustası olmaktır. Bu ustalık başkalarından öğrenilemeyen bir şeydir” (Serig, 2008); diyerek metaforun bir deha belirtisi olduğunu vurgulamıştır.

20. Yüzyılda bilişsel bilim ve özellikle bilişsel dilbilim araştırmaları metaforun bir zihin ve biliş etkinliği olarak kabul edilmesi gerektiğini söyleyerek gerekçelerini oluşturdular. Bazı bilişsel dilbilimciler metaforu bir kavramsal alanın diğer bir kavramsal alanla açıklanması olarak tanımladı. Özellikle Lakoff ve Johnson’un 1980 yılında yayınladıkları *Metaphors We Live By* isimli eser, birçok bilimsel çalışmanın ilgisinin metafora yönelmesini sağladı. “Çağdaş Metafor Teorisi” olarak anılan teori disiplinler arası uygulamalarla ruh bilimden arkeolojiye, iletişim bilimlerinden sanatın birçok alanına insanların davranış ve ifade biçimlerini, duygu, düşünce ve eylemlerini anlamak ve anlamlandırmak için önemli bir yaklaşım biçimini oluşturdu.

Lakoff ve Johnson, metaforun gündelik dil biçimleyeni ve onu kuşatan bir bilişsel bir sistem olduğunu söyler. Bilişsel bir sistem olması metaforun insan zihninin genel olarak hayatı ve dünyayı nasıl algıladığıyla ilişkili olmasını gösterir. Aynı zamanda metaforlar dünyayı algılamamızı da şekillendirir (Lakoff & Johnson, 1980). Lakoff ve Johnson’a göre Metafor keşiftir, çünkü kelimenin tek başına daha önce taşıyamayacağı bir anlam boyutu keşfedilir ve böylece hem kelimenin hem de düşüncenin anlam ufku açar (Lakoff ve Johnson, 2015). Bu nedenle bilişsel dilbilişsel metafor incelemeleri metaforu bir düşünce malzemesi, insan kavrayışının bir şekli olarak ve sadece bir söz figürü değil aynı zamanda bir ‘düşünce figürü’ olarak görür.

Angus ve Rennie (1989), metaforu, “birbirinden farklı olan bağlama özgü anlam ve bilişsel sistem arasındaki uzlaşmayı sağlayan sözel anlatımların ve bilişsel yapıların bir biçimi olarak tanımlanmaktadır” (Akt. Kararımak & Güloğlu, 2012).

İnsanların düşünce yapısının metaforik olduğunu savunan Lakoff ve Johnson, kişinin bilinçdışında metaforik düşündüğünü, yalnızca dilin kullanımı esnasında ortaya çıkabildiğini yani metaforik düşünmenin insanın denetiminde olmadığını, metaforik dilin ikincil olduğunu çalışmalarında göstermişlerdir. Lakoff ve Johnson (2015)’ın çalışmalarında metaforların geçmişte kabul edildiği gibi yalnızca dilde gerçekleşmediğini belirtirler. Onlara göre bilişsel dilbilim ve bilişsel bilimler alanında yapılan son çalışmalar

ışığında;

- Metaforlar doğası gereği kavramsaldır; metaforik dil ikincildir
- Kavram metaforları gündelik tecrübelerde temellenir
- Soyut düşünce bütünüyle olmasa da büyük ölçüde metaforiktir
- Metaforik düşünce kaçınılmaz, hep mevcut ve çoğunlukla bilinçdışıdır

Bu ayırmaştırmadan yola çıkarak Akşehirli (2005), Lakoff ve Johnson'ın bilişsel metafor/metaforik kavram ile dilsel/metaforik ifadeyi birbirinden ayrı tuttuğunu söyler. Cebeci (2013), metaforun biri dilsel diğeri kavramsal olmak üzere iki boyutu olduğunu; metaforik ifadelerin yani metaforun dildeki kullanımının metaforik kavramlara dayalı olduğunu, altta yatan örtük metaforik kavrama ulaşılmasının dildeki metaforik yapının analiziyle mümkün olduğunu söyler. Lakoff ve Johnson'ın savunduğu “deneyimselci kuram”a göre metaforun düşünce ve eyleme dayandığına, ikincil olarak dille bağlantısı olduğuna işaret eder. “Buna göre, metaforun temel işlevi, bir “deneyim”in bir başka deneyime ilişkin bilgiler kapsamında “kısmi” olarak anlaşılmasını sağlamasıdır” der (Cebeci, 2013, s. 197-221). Lakoff ve Johnson, 'metafor' terimini, metaforik mekanizma tarafından yaratılan düşünce yapıları olarak tanımlar ve metaforik ifadelerden ayırırlar. Bir metaforik ifade bir metafor üzerine kuruludur; Örneğin, AŞK BİR YOLCULUKTUR metaforu, “Bir dönüm noktasındayız” (we are at a crossroads) metaforik ifadesini kullandığımızda devreye girer (Ingebrethsen, 2008, s. 14). Dönmez (1992), Fiske ve Taylor (1984)'a göre şemayı, belirli bir kavram ya da bir uyaran türü hakkında örgütlü bilgiyi temsil eden bilişsel bir yapıdır, şeklinde tanımlar. Şemalar bilgileri ve belleği örgütleyip düzenlemede rol oynarlar, der. Bir nesneye ait edindiğimiz bilgimizi belleğimizde saklamak durumunda olmadığımızı çünkü o bilgilerin o nesne ya da uyarıyı sınıflamada kullandığımız soyut imgede yani şemada var olduğunu belirtir. Şemanın yeni bir uyarıyı anlamada bize yardımcı olabileceğini; şemaları, haklarında doğrudan bilgiye sahip olmamamıza karşın, uyarıların özellik ve davranışlarını nasıl çıkarsadığımızı açıklamada kullanabileceğimizi (Dönmez 1992, s. 134) belirtir (Akt: Esen, 2013). Amerikalı eğitim psikologu Anderson, şemayı her zaman yeni deneyimler eklenerek, değişiklik gösterebilen organik bir yapı olarak tanımlar. Ona göre her bir şema bir diğer şemayla ilintilidir ve her bir şema alt şemalar ihtiva eder (Esen, 2013). Cebeci (2013), bir konuyu ana hatlarıyla, bir diğer deyişle ‘iskeletiyle’ gösteren yapılanmış bilgiye ‘şema’ dendiğini belirtir. Genel anlamda şema kavramı için, insanın erken çocukluğundan itibaren

deneyimleyerek edindiği kavramları, bilgileri, çoğunlukla bilinçdışında, zihninde kategorilere ayırarak daha sonra edindiği yeni bilgileri adapte edebileceği, içine yerleştirip birleştirebileceği bilişsel zihinsel alanlar topluluğu diyebiliriz.

2.3.2. Kavramsal Metafor

Lakoff ve Johnson **kavramsal metafor** (metaforik kavram, bilişsel metafor) ile **dilsel metaforu** (metaforik ifade) birbirinden ayırmıştır. Kavramsal metaforlar soyut fikirlerdir. Mesela “vakit nakittir” bir kavramsal metafordur; yani insanlar zamanı para ile birlikte kavramlaştırmıştır. Bu tip metaforlar dünyayı kavrayış şekli ile ilgilidir. Dilsel metaforlar ise bu soyut fikirleri gerçekleştiren, hayata geçiren, dildeki ifadelerdir. Mesela “Vaktini iyi harcamalısın” sözü, “Vakit nakittir” kavramsal metaforunun dildeki bir örneğidir; bir dilsel metafordur. Bir başka deyişle dildeki metaforik ifadeler, metaforik kavramların yüzeydeki bildirimleridir (Akşehirli, 2007). Lakoff ve Johnson kavramsal alanları iki başlıkta ifade eder; buna göre A kavramsal kaynak alanının B kavramsal alanı olan hedef alan açısından anlaşılmaya çalışılması şeklindedir. Bu iki farklı kavramsal alan arasında oluşturulan haritalama (mapping) yahut aktarım, metaforu oluşturur. Lakoff ve Johnson *Metaforlar Hayat Anlam ve Dil* (2015) adlı yapıtlarında kavramsal metaforların insanın deneyimleriyle doğru orantıda geliştiğini ve kullanıldığını ifade ederler.

Metaforik düşünce sisteminin oluşumu ve gelişiminin erken çocukluktan itibaren gerçekleştiğini ve bu şekilde insanlarda ortak temellenen sisteme birincil metaforlar dendiğini sinirbilimsel metafor teorisiyle açıklamışlardır. Metaforlar, bir sinir fenomenidir. Birincil metaforlar, biz onlardan haberdar olmaksızın, spontane ve otomatik olarak doğar. Çoğu çocuklukta, basitçe gündelik dünyada insan bedeni ve beyni ile iş görmesi dolayısıyla bilinçsizce ve otomatik olarak öğrenilen bu tür yüzlerce birincil kavram metaforu vardır. Zaman, nedensellik, olaylar, ahlak, duygular ve insan düşüncesindeki merkezi başka alanlar için birincil metaforlar vardır. Bu tür metaforlar ayrıca kompleks metaforik düşünce ve dil sistemlerimiz için bir üst yapı da sağlar (Lakoff & Johnson, 2015). Lakoff ve Johnson sinirbilimsel metafor teorisini erken çocuklukta deneyimlenen birtakım olgulara dayandırarak bu deneyimlenen olguların zihinde işlenmesiyle / aynı zamanda şema yapılarına kavuşmasıyla metaforik düşünme sisteminin oluştuğunu Sevgi Sıcaklıktır metaforu ile şöyle açıklar: Sevgi sıcaklıktır metaforu (“O *sıcak* bir kişidir” yahut “O kadın bir *buz kütesidir*”de olduğu gibi) ebeveynlerince sevgiyle kucaklanan bir çocuğun genel tecrübesinden doğar; burada sevgi, sıcaklıkla beraber oluşur. Beynin iki

yarı parçasında simultane gerçekleşen nöron faaliyetleri vardır; duygulara tahsis edilmiş nöronlar ve ısıya tahsis edilmiş nöronlar. Sinirbilimde söylendiği üzere “Birlikte ateşlenen nöronlar birbirlerine bağlanır”. Beyin bölgeleri arasındaki uygun nöron bağlantıları kapasiteye ilave edilmiştir. Bu bağlantılar fiziksel olarak Sevgi Sıcaklıktır metaforunu oluşturur.

Evans kavramsal metafor kuramını, farklı kavramsal alanlar arasında bulunan haritalamaları (mapping) veya örtüşmeleri içeren bir kavramsal bağdaştırma biçimi olarak tanımlar (Akt. Gen, 2014). Bu iki kavramsal alan arasında genellikle somut kavramlardan oluşan Kaynak alandan (source domain), genellikle soyut kavramlardan oluşan Hedef alana (target domain) doğru yapılan aktarım sonucunda metafor oluşur. Kavramsal alanlar arasında benzeşim noktası genellikle bulunmamaktadır. Bu demektir ki birbirinden bağımsız iki kavramsal alan arasında yapılan aktarım metaforu oluşturmaktadır. Kövecses (2010), bilişsel dilbilimde metaforu bir kavramsal alanın diğer bir kavramsal alan açısından anlaşılması olarak tanımlar ve kısaca kavramsal metaforu A KAVRAMSAL ALANI ile B KAVRAMSAL ALANI’nı açıklamak olarak ifade eder. Kövecses (2010), bu iki alan için verilmiş özel adları birbirleri üzerinden örneklendirerek, hedef alan (target domain), bizim anlamak için kaynak alanı (source domain) kullandığımız alandır şeklinde açıklar. Kaynak alan ile hedef alan arasındaki aktarıma haritalama (mapping) denmektedir. Lakoff ve Johnson, haritalamanın kendisi ile haritalamanın adını birbirinden ayırmak için bazı anımsatıcılar kullanırlar. Bu anımsatıcılar metaforu HEDEF ALAN KAYNAK ALANDIR biçiminde özetleyebilecek kalıp ifade tarzlarıdır (Lakoff, 1993. Akt. Gen, 2014). Haritalamanın kendisi ‘ilişkimiz çıkmazda’ dilsel ifadesi ise haritalamanın anımsatıcısı AŞK BİR YOLCULUKTUR kavramsal metaforudur.

Ingebrethsen (2008)’e göre, bilişsel dilbilimsel metafor teorisinin özü, büyük miktarda bilişsel metaforla zihinsel içerik oluşturmamızdır. Daha az bilinen kavramları anlamak için daha iyi bilinen kavramları kullandığımızı söyler. Bu düşünceye göre kaynak alan; çoğunlukla somut olan, deneyimlediğimiz bilgilerimiz, hedef alan ise; daha çok soyut olan ve bedensel deneyimlerimizle edinmemizin zor olduğu, ancak metaforlar aracılığıyla kavramsal sistemimizde açılıp ifade edebildiğimiz alanlardır. Erarslan (2011), metaforun bir kavramın başka bir kavram üzerinden anlaşılmasından daha güçlü bir zihinsel üretim olduğunu, çünkü ilgili kavrama dönük sahip olunan derinliği ve deneyimleri ifade ettiğini söyleyerek metafor üretiminin bilişsel yanına vurgu yapar.

Lüleci (2016), kavramsal metafor kuramı, bilişselliğimizde soyut düzeyde gerçekleşen kavramsallaştırmaların, dış dünyada karşılığı bulunan diğer alanlardan hareketle açıklandığını savunur” der ve devamında “ bu kuram, soyut içerikli kavramların, zihin dünyamızda anlamlandırılırken, somutlanmasının, aslında yerleşik bir bilişsel mekanizma olduğunu, bu mekanizmanın da gündelik dilde var olduğunu” söyleyerek bilişsel dilbilimsel metafor teorisinin de savunduğu; metaforik dilin ikincil olup aslında insanın erken yaşlardan itibaren deneyimleriyle çevresine ve kendine dair edindiği bilişsel bilgisi ile aynı oranda gelişen düşünme şeklinin metaforik olduğu önerisini dile getirir.

2.3.3. İmge ve Görsel Metaforlar

Lakoff *The Contemporary of Metaphor* (1992) adlı makalesinde imge metaforlardan bahsederken, imge metaforların kendilerini kelimelerde var etmediklerini, genel olarak metaforların kavramsal olduğunu, imge metaforların ise geleneksel zihinsel imgelerimizle yaptığımız kavramsal haritalamalar sonucunda oluştuğunu belirtir. Kavramsal haritalama metaforun oluşumunu sağlayan, bir kavramsal alandan diğer kavramsal alana yapılan aktarımdır.

Lakoff ‘un makalesinde imge metafor oluşumunu anlatmak için örnek verdiği Andre Breton dizesi şöyledir: “My wife... whose wiaist is an hourglass”. Lakoff bu dizede, imge metaforların oluşumunun kelimelerle olmadığını, kelimelerin bize haritalama yapmamızda yardımcı olduklarını şu şekilde ifade eder:

Bu bilinen kadın belinin üzerine kum saati imgesinin bindirilmesidir. Daha önce de belirtildiği gibi metaforlar kavramsaldir, kelimelerde kendilerini oluşturmazlar. Burada elimizde bir kumsaati ve bir kadın beli zihinsel imgesi bulunmakta ve biz kumsaatinin ortasını kadın beli imgesinin üzerine haritalandırmaktayız. Kelimeler bize kumsaatinin hangi parçasının belin üzerine haritalandırılacağını veya saadece kumsaati şeklinin kadın beline karşılık geldiğini/uyduğunu söylemezler. Kelimeler bize bir kavramsal alandan diğerine haritalama (aktarım) yapabilmemiz için kolaylık sağlarlar (Lakoff, 1992).

Verdiği bir diğer örnek ise “Onun ayak parmakları bir klavyenin tuşlarına benzer”’dir. Lakoff bu örneği parça-bütün ilişkisi ile şu şekilde açıklar:

Burada da kelimeler bize, kişiye özgü ayak parmaklarının bir klavyenin tuşlarına karşılık geldiğini söylemez. Tekrar edersek, kelimeler geleneksel zihinsel imgelerle kavramsal haritalama yapabilmemizi sağlar. Bilhassa, bir imgenin parça-bütün yapısının yönlerini diğer bir imgenin parça-bütün yapısının

açıların/yönlerinin üzerine haritalarız. Tıpkı tuşların, bütün bir klavyenin parçası olduğu gibi, ayak parmakları da bütün bir ayağın parçasıdır (Lakoff, 1992)

İmge metaforları, ayrıntılı zenginlik taşıyan zihinsel imgeleri, “ayrıntılı zenginliği” taşıyan diğer zihinsel imgelere uygular. Bu tür bir metafor tek seferlik bir metafor olup, bir zengin imgeyi bir diğer zengin imgeye bağlamaktadır. *“İmge metaforları”nın işleyişi diğer metaforlar gibidir; ancak hem kaynak hem hedef alanları “zihinsel imgeler”den oluşur* (Cebeci, 2013, s. 188-199). İmge metaforunun oluşumu için iki imgenin üst üste binmesi gerektiği söylenilebilir.

‘Bir defalık imge uygulamaları’, kaynak alandan hedef alana, alışılmış türden bilgi aktarımını sağlar; bu kapsamda hedef alana ilişkin bilgimizi genişletir; ancak bu *bilginin esasını değiştirmez*. Öte yandan, şiirde kullanılan metaforlarda, “hedef alana ilişkin bilgimizin bozulması” söz konusu olabilir. Burada kaynak alanda bulunan bir imgenin, hedef alanda bulunan bir imge üzerine uygulanması söz konusu olabileceği gibi, kaynak alan imgesinin hedef alanda bir imge “yaratmak üzere kullanılması da söz konusu olabilir. Bu tür imgelerin bize doğal gelmesinin nedeni, kaynak ve hedef alana ilişkin bilgimizdir (Cebeci, 2013, s. 199-200).

İmgelerin içindeki ayrıntıların bolluğu yüzünden, imge metaforu uygulaması çok spesifik durumlarla sınırlıdır. Bu yüzden, genellikle sadece “bir kerelik” uygulamalar mümkün olmaktadır. Bu açıdan, hem içinde fazla imge detayı olmayan “imge şemaları”yla hem de “hayat bir yolculuktur” gibi “üretken kavramsal metaforlar”la bir karşıtlık oluştururlar. Ingebrethsen (2008), imgelere dayanan metaforların hayal gücü bakımından zengin olduğunu ifade ederek imge metaforun bir kavramın hedeflenen başka bir kavram üzerine bilinen duyu-temelli form ile benzerlik ya da örtüşme/üst üste bindirme yoluyla yansıtıldığı dilsel ifadelerle formüle edilebilen yaratıcı bir içeriğe sahip olduğunu belirtir. “Lakoff ve Johnson bu kategorideki her metaforu ‘tek seferlik/one shot’ olarak açıklamaktadır. İmge metafor yalnızca görüntüye dayanmaz. Buna göre, detayları zengin her görüntü, ses veya diğer duyu-temelli tasarımlar olabilirler” (Ingebrethsen, 2008, s. 12). Serig (2008), ontolojik olarak çocuklarda metaforik gelişimin evrelerinden bahsederken çocukların ilk önce imgeler oluşturarak başladığını daha sonra bu imgeleri kelimelerle ifade ettiğini ve son olarak da iletişimin yetişkin formu olarak görülen imgesiz bağlamlarda algılamaya başladığını ifade etmektedir:

Metaforun dildeki ve görseldeki ayrımına vurgu yaparken bir takım kesin kurallarla oluşturulmuş bir olgu olarak dildeki metaforik anlamın yorumlanmasında tek bir sonuca ulaşılabilir. Fakat görsel metaforda kurallar çok

keskin değildir ve bir görseldeki metaforun birden fazla yorumlamasının olması mümkündür (Serig, 2008).

Ingebrethsen (2008), görsel iletişimi anlamada bilişsel dilbilimsel metafor teorisinin, düşünce mekanizmalarını ve yapılarını anlamak için bir araç gibi çalıştığını bu nedenle takdire şayan olduğunu söyler. Bilişsel dilbilimsel metafor teorisinin görsel sanatlara uygulanabilirliğini çoğunlukla politik çizimler yapan karikatüristlerin çalışmalarını inceleyerek araştırdığı *Metaphors We Draw By* (2008) adlı doktora tezinde bilişsel dilbilimsel metafor teorisinin metaforik çizim için geçerli olan bir anlama cihazını sistematik hale getirdiğini; metafor çeşitlerini, aralarındaki ilişkileri ve nasıl kullanıldığını ve nasıl kullanılabileceğini gösterdiğini ifade eder. Düşünce yapılarında, teori, metaforik olmayan ve somut (kabaca ifade edilen) ile soyut ve metaforik olarak anlaşılır olanı ayırır.

Görsel imge metaforu ortak form veya şekildeki iki resim elemanının üst üste getirildiği yerlerde gerçekleşebilir. Ortak form en sık kullanılan ortak kontur olur, ancak ortak doku, renk veya ışık değeri de olabilir. Ortak form başlangıçta açık bir şekilde mevcut olabilir ya da görsel benzerlik olarak kurulabilir. Yuvarlak top şekli görsel metaforlar yapmak için uygundur. Ortak şekil olasılıklarını arayarak olası görsel ikonikliğin bilincinde olma eğitimi, bir domuzun sırtının yarım küre ile ortak forma yuvarlandığı yerleşik benzerlik ile sonuçlanabilir. Olasılıklar, farklı görsel açılar ve temsil edilecek bir nesnenin özellikleri arasında geçiş yapma potansiyeli ile artar (Ingebrethsen, 2008).

Görsel bir metafor, genellikle birbiriyle bağlantılı olmayan iki veya daha fazla öge arasındaki belirli bir ilişkilendirme, benzerlik öneren bir görüntüdür. Bu her zaman olmasa da genellikle daha iyi bilinen imge metafor kavramına göre işler ve görsel metaforlar çoğunlukla benzersiz özelliklerle yüklü bir varlık oluşturmak için geliştirilir. İki ya da üç boyutlu ya da hareketli olsun bu imgesel varlık öncelikle görseldir. Ayrıca, izleyicinin yalnızca bir yaratık, garip bir nesne veya benzeri gibi adlandıracağı önceden bilinmeyen bir varlığın temsili değil, buluşsal ve bilişsel bir değere sahip olduğunu anlaması için tasarlanmıştır. Bilişsel metafor teorisinde bu, bir kategorideki bilginin, başka bir kategorideki görseli olarak tanımlanmaktadır.⁴

Efland (2002) metafor yaratmanın sanatçıların kullandığı bilişsel süreçlerden biri olduğunu savunmaktadır. Sanatta öğrencilerin metaforlar yaratmasının ve kullanmasının sanat eğitiminin nihai hedefi olması gerektiğini belirtir: “*Sadece sanatta, hayal gücünün*

⁴ <https://www.metaphorandart.com/>

ürünleri ve gelişimi -sorgu nesnesi haline geldikleri yer olan- farkındalıkla karşılaşır ve keşfedilir” (Efland, 2002; Roukes, 1988. Akt: Serig, 2008). Roukes (1988), tarih boyunca sanatçıların sosyal, etik, politik ve ahlaki problemler gibi mitoloji, metafizik ve teknoloji gibi kaynaklara dokunarak kendi deneyimlerini ve kimliklerini keşfetmek ve tanımlamak için metafor kullandıklarını söyler. Ona göre kavramsal veya imgesel olsun yahut her ikisini de kullanarak sanatçı kendi sanatına olan erişilebilirliği kontrol eder. Çünkü gizem sanatta önemli bir faktördür; sanatçı haklı olarak sanatının görünmezlik pelerini (Magritte’in kullandığı bir terim) ile kalmasında ısrarcı olabilir. Belirginliği önlemek için sanatçılar sıklıkla kişisel metaforlar kullanır. Bu, izleyicinin erişilebilirliğini reddetmek değil, sanatçı tarafından bireysel ifadeye izin vermek; gizemli ve ikircikli belirsizlik sağlamak ve izleyicinin kişisel yorumunu teşvik etmek içindir (Akt. Serig, 2008).

Sözlü metaforla kıyaslandığında, görsel metaforlar, benzetme, abartma, ironi, alegori, sembol, üstbilgi vb çeşitli alt bölümlere ayrılabilir. Çoğu kuramcı sadece resimsel, temsili imgeler üzerine odaklanır. Ancak görsel sanatların biçimsel yapısında, kompozisyon, yüzey, renk, kurgu düzenlemeleri, bağlam vb. birçok görsel özellik metaforik bir ipucu özelliği taşıyabilir. Bilişsel dilbilim bağlamında düşünüldüğünde, bunlar, imge metaforlar, somutlaştırılmış soyut gerçeği içeren bir düşünce süreci olarak kabul edilmelidir. Ve bunlar yaratımın önemli unsurlarıdır. Sanatçı metaforları izleyicide bir anlam uyandırmak için bir ifade aracı olarak kasten kullanmalıdır. Ancak izleyici eseri, sanatçının iletmek istediği anlamdan daha farklı bir metaforik anlama göre yorumlayabilir (Serig, 2008).

İmgesel/Sanatsal metaforları keşfetme konusundaki son derece yaratıcı çalışmaların çoğu, Lakoff ve Turner'ın "görüntü eşleme" dedikleri şeyle ilgiliydi ve daha çok sanatçılar tarafından gerçekleştiriliyordu. Bununla birlikte, bazı araştırmacılar önceleri görüntü eşlemelerini “daha karmaşık metaforlar” olarak tanımlayan bu görüşe pek değer vermedi. Ancak, M. S. Brandl’a göre Bilişsel Metafor Teorisi, sanat nesnelerinin üreticilerinin çabalarını vurgularken, sanatın üretilmesine ve çözümlenmesine uygulanabilecek bir düşünce yaklaşımı da sunuyordu. Lakoff’un ilham kaynağı olan Johnson ve Turner’ın Bilişsel Metafor Kuramı, sanatçıların kendilerini keşfetmek için yeni metaforlar yarattıklarını, bu metaforların izleyicilerin de kendi kişisel keşiflerini yapmalarına olanak sağladığını ortaya koydu.⁵

Bu yazarların ikisi de son kitaplarında görsel haritalama çalışmalarını genişletti.

⁵ <https://www.metaphorandart.com/>

Lakoff, özellikle Mark Turner tarafından düzenlenen The Artful Mind (2006) (Sanatsal Zihin) adlı kitabında bulunan “The Neuroscience of Form in Art” (Sanatta Formun Sinirbilimi) adlı makalesindeki sanatsal imgeler araştırmasını yoğunlaştırdı. Brandl’a göre Lakoff’un görüşleri aynı zamanda Rudolf Arnheim’in ayna metaforunu ve dişli çark formunu da yansıtıyordu. Bu görüş sanat ürününün, sanatçıların biçimsel, teknik ve artistik yönlerinin içeriğinin kültürel ve tarihsel olduğu ve farklı şematik yollarla somut bir şekilde ortaya koyduğunu benimser. Lakoff ve Johnson’a göre bu tür metaforlar çoğunlukla yapısalıdır.⁶

Sanatçılar için formun yapısı ve istenen anlamın yapısı (yani içerik) birbirlerinin işlevleridir. Bir görüntü eşleşmesi yapısal benzerlik içinde sağlam bir şekilde kökleşirse, Lakoff ve Turner bunu “ikonik” olarak adlandırır. Bu, genel olarak, dilde ikonikliğin ne olduğudur: anlamın yapısının, bu anlamı sunan dilin formunun yapısı açısından anlaşıldığı bir metaforik görüntü haritalamasıdır.⁷

Sonuç olarak, Görüntü şemaları, genellikle soyutlanmış bir alandan gelir ve duygulara hatta duyusal, sinestetik algılara da dayanabilir. Bu tür eşlemeler, bir sanat ürününde biçim ve içerik olarak tanımlanan iç ve dış alanları belirten şemalardır. Sanatta anlam görüntü şemalarının varlığı nedeniyle mümkündür.

⁶ <https://www.metaphorandart.com/>

⁷ <https://www.metaphorandart.com/>

BÖLÜM III

MONA HATOUM'UN YAŞAMI VE ESERLERİNİN İNCELENMESİ

Bu bölümde, Mona Hatoum'un yaşamına değinilmiş; çalışmaları hakkında yazılan eleştiriler ve verdiği röportajlar üzerinden bir inceleme gerçekleştirilmiştir.

3.1. Mona Hatoum'un Yaşamı ve Sanatsal Anlatımına İlişkin Söyledikleri

Mona Hatoum 1952 yılında Lübnan'da doğmuştur. Filistin kökenli, Lübnan / Beirut doğumlu İngiliz sanatçıdır. Hatoum'un ailesi 1948 yılında Filistin-İsrail savaşı nedeniyle Beyrut'a göç etmek durumunda kalmıştır. 1970-1972 yılları arasında Beyrut Üniversitesi Koleji'ne girdi. Hatoum 1970'lerin ortalarında öğrenci olarak İngiltere'ye gider ancak 1975 yılında Lübnan'da çıkan savaş yüzünden havaalanı dokuz ay boyunca kapanır ve ülkesine dönemez. Berlin – İngiltere arasında göçebe hayatı sürer. 1975'ten 1979'a kadar Byam Shaw Sanat Okulu'nda ve 1979'dan 1981'e kadar Slade Sanat Okulu'na devam eder. 1980'lerde İngiltere, Kanada ve Amerika Birleşik Devletleri'nde çok sayıda sanatçının yanında kalır. Hatoum, 1989'dan 1992'ye kadar Cardiff Yüksek Eğitim Enstitüsünde Kıdemli Araştırmacı olmuş, Londra, Maastricht ve Cardiff'te ve 1990'ların ortasında Paris'teki Ecole des Beaux-Arts'ta ders vermiştir.

1989 yılına kadar erken dönem çalışmaları şeklinde anılan video ve performans ağırlıklı üretimler gerçekleştirdi. 1989 yılından sonra enstalasyon ve heykel ağırlıklı kavramsal üretimlere yönelmiştir. 1995 yılında Turner Ödülüne aday gösterilmiş, 2011 Joan Miro ve 2017 Hiroşima Sanat Ödüllerini kazanmıştır.

Hatoum'un sanatı, yaşadıklarında bağımsız düşünülemez. Hatoum, uzun süre Filistin – İsrail arasında yaşanan inanç ve politik çatışmaları büyüyen bir endişeyle uzaktan gözlemlemiştir. Dolaylı veya doğrudan tanık olduğu savaşlar ve insani yıkımlar sanatçının eserlerine yansımıştır. Claudia Spinelli'yle yaptığı bir söyleşide Hatoum, kendi geçmişi ile yapıtları arasındaki ilişkiyi, Baykal (2012)'ın aktarımıyla, şöyle anlatır:

Savaşın kasıp kavurduğu bir ülkede büyümüş olmam, Filistinli ailemin memleketinden koparak Lübnan'da sürgün hayatı yaşamak zorunda kalması, haliyle dünyayı algılayışımı şekillendirdi. Yapıtlarıma bir huzursuzluk hissi olarak yansıdı bu. Hiçbir şeye güven duyulamayacağı hissi, hatta üstünde yürüdüğünüz zeminin bile sağlamlığından şüphe etmek... *Light Sentence* adlı yerleştirmemde, sanki yerin ayaklarınızın altından kaydığını hissedersiniz. Kendi geçmişim ve yerleşik olamama deneyimim ile bu sürekli değişen ve hatta tehditkar çevre arasında bir bağlantı

olabileceğini ancak bu yapıtı gerçekleştirdikten sonra düşünmeye başladım. Geçmişim veya hayat hikayemin yapıtlarıma girme düzeyi yaklaşık olarak budur (Claudia Spinelli, 1997. Akt: Baykal, 2012).

Benzeri bir açıklamaya Bomb Magazine dergisi için 1998 yılında Antoni'ye verdiği röportajda da rastlarız:

“Beyrut'ta muazzam bir kayba uğramış ve kendini bulundukları yere ait hissetmeyen bir ailede büyüdüm (...) 1975'te Londra'ya gittiğimde, oraya mahkum oldum, çünkü savaş Lübnan'da patlak verdi ve bu da başka bir yere ait olamama hissi yarattı bende. Çalışmalarım da doğal olarak bundan etkilendi” (Antoni, 1998).

Hatoum The Guardian (2016)'a verdiği röportajda ise o dönem yaşadığı sıkıntıları ifade ederken İngiltere'den karanlık güneşsiz ülke diye bahseder ve ekler: “İngiltere'nin sisini duymuştum ancak aynı zamanda ‘üzerinde güneş batmayan imparatorluk’ olduğunu biliyordum ve bu benim için, çocukça, İngiltere’de çok fazla güneş olduğu anlamına geliyordu. Ne büyük hayal kırıklığı! Tek başıyordum akşamları ve haftasonları çalışıyor ve devamlı soğuk yüzünden zorlanıyordum. Bazen eğer ölecek olsam kimse beni aramaya gelmez diye hissederdim”⁸. Tate (2000)'in alıntılıdığı bir röportajda Hatoum, aynı duyguları farklı biçimde dile getirir:

“Çalışmalarım, batıda Üçüncü Dünya'dan biri olarak yaşamak, yabancı olmak, marjinal bir pozisyonu işgal etmek, dışlanmış olmak, "Öteki" ya da "Onlardan biri" olarak tanımlanmak deneyimlerim hakkındadır”⁹

İngiltere’de Slade Güzel Sanatlar Okulu’nda eğitim aldığı yıllarda sanatçı öncelikle sergilediği performanslarıyla dikkat çekmiştir. 1980’li yıllardaki çalışmaları ağırlıklı olarak toplumsal ve sosyo-politik içerikli (ırk, kimlik, cinsiyet, sınırlar, siyasi sistemler vb.) performansları oluşturur. PressPlay *Artist in conversation* adlı sanatçılarla yapılan röportajların toplandığı kitapta Michael Archer’ın 1996 yılında Mona Hatoum’ile yaptığı röportaja da yer verilmiştir. Bu röportajda sanatçı: “Slade beni siyasileştirdi. Feminist grupların içine dahil oldum, toplumsal sınıf sorunları hakkında bilinçlendim, güç yapılarını incelemeye başladım ve neden bu kadar dışarıda (out of place) hissettiğimi anlamaya çalıştım” demiştir. Hatoum, performans yoluyla birey ile siyaset arasındaki

⁸ <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/apr/17/mona-hatoum-interview-installation-artist-tate-modern-exhibition>

⁹ <https://www.tate.org.uk/art/artworks/hatoum-so-much-i-want-to-say-t07536>

ilişkiyi keşfetmeye başlar. 1988 yılına kadar çoğunlukla video ve performansla çalışan Hatoum bu ürünlerde genellikle insan vücuduna atıfta bulunarak, şiddet, baskı ve röntgencilik gibi çatışma temaları ile ilgilendi. Ona göre çatışma, güzellik ve korku, arzu ve tiksime gibi karşıtların yan yana gelmesinden kaynaklanmaktadır. Sanatçı, 1990'dan sonra heykel ve enstelasyon ağırlıklı üretime yönelmiştir.

Hatoum, sanatsal anlatımının bu farklı dönem ve anlayışlarını aynı zamanda kendisi ve ne yapamak istediği hakkında bilinçlenme dönemi olarak kabul eder. Sanatçı Janine Antoni'nin Bomb Magazin için 1998 yılında Mona Hatoum ile yaptığı röportajda Hatoum sanatsal üretimlerinin gelişim aşamalarından şu şekilde bahseder:

İlk kursumdayken Minimal ve Kavramsal Sanat'ın içinde buldum kendimi. Daha sonra, büyük bir bürokratik kurum olan üniversiteye gittim, önce feminizm ile ilgili, daha sonra da üçüncü dünya ülkeleri ile batı arasındaki ilişkide olduğu gibi daha geniş anlamda güç yapılarını analiz etmeye başladım. Bu beni öfke ve panik duygusundan beslenen agresif/fikir çatışmalarına ortam hazırlayan performanslar yapmaya yönlendirdi. Daha sonra enstelasyon ve nesne üretmeye başladım. Çalışmalarım indirgemeci bir yaklaşımla biçimlense de minimal estetiğe geri döndüğümü söyleyemeyeceğim, bu daha çok formların soyut estetik yapılar olarak görülebileceği ancak aynı zamanda kafesler, dolaplar, sandalyeler ve yataklar olarak tanımlanabileceği indirgeyici bir yaklaşımdı. Bu nedenle iş, içinde bulunduğumuz sosyal çevrenin bir yansıması olarak görülmelidir. Minimal nesnelerin aksine, yalnızca kendi kendilerine anlam ifade etmezler (Antoni, 1998).

Aynı röportajda sanatsal üretimlerinin izleyiciyle buluşması ile ilgili gözlem ve yaklaşımlarını şu şekilde belirtir:

İlk performanslarımda izleyiciye mesaj taşıyan ve duyguları gösteren çalışmalarda bulundum. Deneylerin daha fiziksel, duygusal hatta daha dışavurumsal olanlarını tercih ettim. Burada, New Museum'da bir kadın, *Current Disturbance* çalışmasında yanıp sönen ampullerin cinsel orgazm olduğunu düşündürdüğünü söyledi. Harika !! Fakat sonra çalışmaların siyasi olarak düşünülmesi gerektiğini hatırlayınca kafeslerdeki ışıkların cezaevindeki insanların temsili olduğunu söylemek durumunda kaldı. Bu çok güzel çünkü sadece tek bir yorum olmadı. Bu çok güzel bir örnekti. Bu yüzden müzelerde ve galerilerde duvara açıklayıcı bir metin koymak istediklerinde bu durumu sakıncalı buluyorum. Bu izleyicinin bakış açısını, tüm yaratıcılığını sınırlandırıyor ayrıca hayal gücünü yok ediyor (Antoni, 1998).

Mona Hatoum'un çalışmaları genellikle şaşırtıcı, ve hatta tekinsiz bulunmaktadır. Sanatçı da bu eleştiriye olumlu.

Her zaman oldukça asi ve aykırı bir tavır aldım. Bir kalıba sıkıştığımı ne kadar

hissedersem, ters yönde de o kadar fazla gidiyorum. Jardin Public adında bir çalışma yaptığım zamandaki gibi. Etimolojik olarak “kamu” ve “kasık” kelimelerinin aynı kaynaktan geldiğini keşfettim. Paris'teki halka açık bahçelerde gördüğünüze benzer bir dövme demir sandalye kullandım – Fransız toplumunu vurgulamak için Fransızca bir isim verdim. Ve kasık kıllarını delikten üçgen şeklinde çıkarıp yerleştirdim tıpkı çimlerin (otların) o deliklerden çıkarak büyümesi gibi. Bu çalışmanın sürrealist yönünü çok beğendim. Yani bu çalışma oldukça komik ve cesurcaydı; ama aynı zamanda, kadınların cinsel organlarının her zaman halka açık sergilendiği gerçeği üzerine bir yorum alabilirsiniz. Birçok insan bu çalışmaya şaşırdı. İnsanların yaptığım işte mizah görmeyi beklemediklerini fark ettim (Antoni, 1998).



Şekil 1. Jardin Public (1993)

Kaynak: <http://kvadratinterwoven.com/mona-hatoums-hair>

Hatoum'un metaforları aynı mekanda ya da mekansal ilişkide, iki ya da daha fazla farklı varlığı zihinsel olarak temsil etmektedir. Kendisine ilişkin kolayca sınıflandırılmayan her türlü bilginin metaforlar tarafından hayata geçirilebileceği görüşünü içerir. Onun ürünleri, kışkırtıcı biçimde farklı çağrışımları zorunlu kılar, “Genellikle eserler çatışmalar ve çelişkiler ile ilgilidir - ve çatışma veya çelişki objenin kendisinde de olabilir. Untitled (Wheel Chair) (1998) adlı eserde olduğu gibi. Bir yandan kişi bu tekerlekli sandalyeyi kullanmak için birinin yardımına ihtiyaç duyarken diğer yandan bıçakların varlığı muhtaç olma ve içten içe kırılma duygusunu temsil eder. Tek bir parçada her türlü içsel çatışma var”.¹⁰

Mona Hatoum'un 1998 yılında Bomb Magazin için sanatçı Janine Antoni ile yaptığı röportaj önemli bir kaynak olarak görülmektedir. Bu nedenle günümüzde hakkında yazılan birçok yazıda veri olarak kullanılmaktadır. Bu söyleşi onun sanatsal etkinliğini bütün

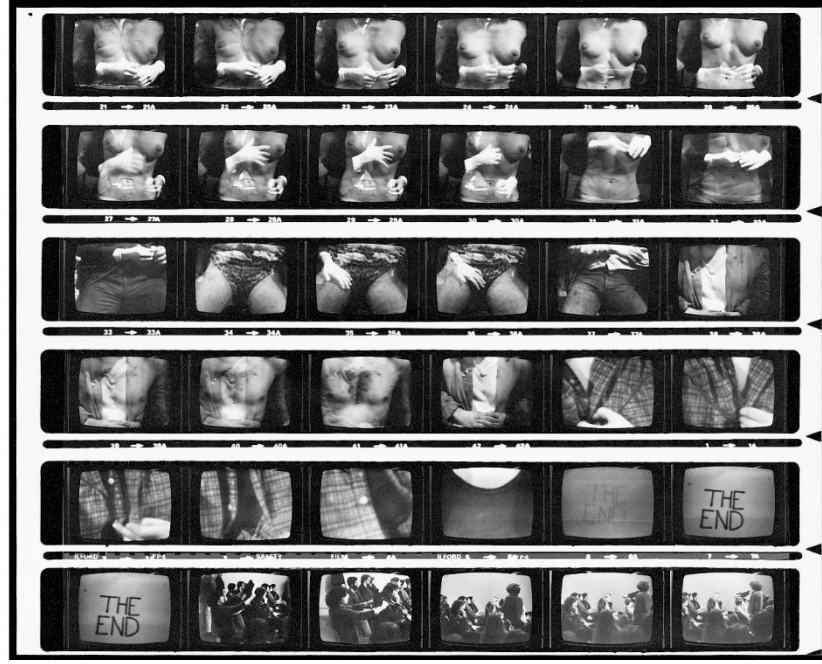
¹⁰ <https://www.khanacademy.org.tr/sosyal-bilimler-ve-sanat/sanat-tarihi-/global-cagdas-sanat/21.-yuzyilda-global-modernizm/mona-hatoumun-kendisiyle-celisen-esyalari/8995>

boyutlarıyla açıklar.

İlk aşamada çalışmalarımın güçlü bir biçimsel varlığa ve hem psikolojik hem duygusal tepkinin, fiziksel deneyim yoluyla aktif olmasını istiyorum. Genel anlamda, gerçekliğin kendisinin sorgulanabilir hale geldiği bir durum yaratmak istiyorum. İnsanın varsayımlarını ve etraflarındaki şeylerle olan ilişkisini yeniden değerlendirmek zorunda olduğu bir yer istiyorum. Bir nevi kendini inceleme ve bizi kontrol eden güç yapılarının incelenmesi: gardiyan mı yoksa mahkum muyuz? Ezilen mi yoksa ezen mi? Ya da her ikisi de mi? Çalışmalarımın bu algıları zorlaştırmasını, somut ve kesin cevaplar yerine belirsizlik ve bilinmezlik sunmasını istiyorum. Örneğin uzaktaki bir nesne, tüylü kadifeden yapılmış bir halıya benzeyebilir, ancak yaklaştığınızda, onun paslanmaz çelik pimlerden yapıldığını fark edersiniz. Ürün artık ilk izlenimdeki gibi davet edici değil, tehditkar ve soğuk bir nesneye dönüşmüştür. Yani ilk algılamamızdaki şey değildir. Böylece, üzerinde olduğumuz zemini sorgulamanızı sağlar; bu aynı zamanda tutum ve inançlarınızın dayandığı zemindir. Çalışmalarım, çok politik; retorik tutumlardan vazgeçip, politik düşünceleri biçimsel ve estetik olana doğru taşıdığım da daha açık bir sistem haline geldi. O zamandan beri kurumların, çalışmalarımın anlamını darlaştırmasına müsaade etmiyorum (...) Kendini bariz biçimde ortaya çıkaran, niyetini belli eden işleri çok sıkıcı buluyorum. İş için hayal güçlerini ve zekalarını kullanmalarını istiyorum hazır konularını değil (...) Anlamın gömülmesini istiyorum, tabiri caizse kullandığım malzemeye. Materyali kavramın bir uzantısı olarak veya bazen ona muhalefet olarak, çekim / itme, cazibe ve tikslenme ile çelişkili ve paradoksal bir durum yaratmak için seçiyorum (Antoni, 1998).

3.2. Mona Hatoum'un Sanatsal Anlatımının Örnek Çalışmalarla İncelenmesi

Mona Hatoum Slade Güzel Sanatlar Okulu'nda eğitimini sürdürdüğü sırada ve mezun olduktan sonra 1980'li yılların başından sonuna kadar video ve performans sanatlarıyla ilgilenmiştir. Beden ile zihnin ayrı görülemeyeceğini savunan sanatçı bu yıllardaki çalışmalarını anlatmak istediğini doğrudan ifade ettiği, anlatımının keskin olduğu izleyiciye bu bağlamda pek alan bırakmayan performanslar olarak gördüğünü söyler. bu video ve performanslarına: Don't Smile You're on Camera (1980), Under Siege (1982), The Negotiation Table (1983), Performance Still (1985/95) örnek gösterilebilir.



Şekil 2. Don't Smile You're on Camera (1980)

Kaynak: <https://www.timeout.com/london/art/mona-hatoum-the-more-people-can-relate-to-the-stuff-the-happier-i-am>

Sanatçı, Archer (1996)'a verdiği röportajda toplumsal cinsiyet kalıpları ile ilgili bir çalışması olan *Don't Smile You're on Camera* (1980) için şunları söylemiştir:

İnsanlar performanstan çıktıkları zaman bana bunu neden onlara yaptıklarımı sordular. İnsanların Mona Hatoum'un bir başka maço çalışması diye adlandırdıklarını hatırlıyorum. Görüşler bu yöndeydi. İnsanlar birine gözünü dikmenin erkek işi olduğunu hakkında konuşuyorlardı. Bende bunun sadece erkek işi olmadığı konusunda ısrar ettim. Umarım bunu kadın erkek rollerini anlatmak istediğimi için anlattığımı anlamışlardır (...) Bu basmakalıplara her zaman direndim hatta bu yüzden bir noktada feminist olduğum için eleştirildim bile (Michael Archer, 1996).

Mona Hatoum'un erken dönem performans ve videolarının dışında 90'lı yılların başında heykel ve yerleştirme çalışmalarının büyük bir kısmı ev içine ait gündelik yaşamda kullandığımız nesnelerden oluşmaktadır. Az da olsa masa, sandalye, yatak gibi mobilya diye tanımlayabileceğimiz nesneler yanında mutfak gereçleri çoğunluğu oluşturmaktadır. Sanatçı yerleştirmelerinde sıklıkla ses (elektrik akımı sesi) ve ışık da kullanmaktadır. Sanatçı kendi bedenine ait saç ve kıllar ve tırnak deri parçaları gibi bedensel sıvılar ya da parçalarını kullanarak oluşturduğu çalışmaları bulunmaktadır. Bunların dışında çoğunlukla metal kullanarak oluşturduğu heykelleri ve tellerden, kafes yapılardan oluşturduğu heykel ve yerleştirmeleri bulunmaktadır.

Mona Hatoum, gerçek hayattan ev içi yaşamdan aldığı, asıl görevleri bize huzur, rahatlık, konfor, güven vermek olan nesneleri, temel yapı ve işlevlerini bazen bozarak bazen bozmadan bir araya getirip birleştirerek, boyutlarını büyüterek, başka materyallerle yeniden düzenleyerek, ya da sıradışı ortamlarda kullanır. Nesnenin bağlamını değiştirir, huzursuz ve tedirgin edici hatta fiziksel tehdit algısı oluşturacak şekilde yeni bir bağlam oluşturur. Ev içine dair günlük kullanım nesnelerini, özellikle mobilyaları ve mutfak gereçlerini tekinsiz nesnelere dönüştürür ve bu yolla izleyicinin iç dünyasına ve insanın kırılganlığına referans verir. İnsanı çelişkiye düşüren ve kendi alışkanlıklarını sorgulatan işler üretir.



Şekil 3. Incommunicado (1993)

Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/hatoum-incommunicado-t06988>

Örneğin, Incommunicado bir bebeğin hastane yatağıdır. Soğuk ve sert çıplak metal bir bebek beşiğidir. Şilteyi desteklemek için sağlam bir tabana sahip olmak yerine, çerçeve boyunca gerilmiş ince teller vardır. Daha çok yumurta/peynir dilimleyici gibi görünür ve hemen bir tehlike ve istismar durumu ile ilişkilendirirsiniz. Hatoum, Incommunicado'yu hücre içindeki mahkumlarla ilişkilendirir. Bir bebeğin de korkusunu ve acısını anlatmak için mahkumlar gibi herhangi bir iletişim yeteneği olmadığını söyler (Antoni, 1998).



Şekil 4. Silence (1994)

Kaynak: <https://www.mutualart.com/Artwork/Silence/D435BA9245688FBF>

Hatoum, sağlam ve güvenilir olması gereken bir bebek beşiğinin ana materyalini deney tüpleriyle değiştirerek yeniden ürettiği *Silence* (1994)'la izleyiciyi en güvenli hissettiğimiz korunakların her an yok olabileceği gerçeğiyle yüz yüze bırakır. Aynı şekilde sağlam, güçlü, güvenilir durması gereken beşiğin ana materyalini kauçuk lastik ile değiştirerek yeniden kurguladığı *Marrow* (1996) omurgaları alınmış yığılı bir canlı gibi görünür.



Şekil 5. Marrow (1996)

Kaynak: <https://archive.newmuseum.org/exhibitions/279>

Baykal (2012) Hatoum'un beşikleri için şunları söyler:

Bir hücrenin yalıtılmışlığını ve engellenen iletişim özgürlüğünü hatırlatmak üzere *Incommunicado* (1993) adını verdiği yapıt, özünde metal parmaklıklı bir bebek

karyolasıdır. Ancak bir beşiğin sunması gereken güvenlik ve rahatlığın aksine, *Incommunicado* soğuk ve serttir. Üstelik sağlam bir bazanın bulunması gereken yere gerilmiş incecik keskin teller, işe fiziksel bir tehlike ihtimali ve şiddet hissi katar. Bu beşik, üzerine her ne konulsa konsun, dilimleyip parçalarına bölecektir. Hatoum ertesi yıl farklı bir malzemeyle, bu kez kırılabilirlik ve korunmasızlığa ilişkin duyguları devreye sokan yeni bir karyola üretti. *Silence* (1994) camdan deney tüpleri kullanılarak yapılmış olsa da, formu açısından bir öncekine benzeyen bir bebek karyolasıdır. Büyütülerek insan ölçeğine getirilmiş zarif bir cam biblo hissi uyandıran bu şeffaf bebek karyolasının içi tamamen boştur; sanki daha ilk kullanıldığında sırça bazası paramparça olmuştur. Öylesine narin görünür ki, nefes alsanız kırılacak gibidir (Tennessee Williams, 1999). Yine de heykelin kırılabilirliği ve güzelliği bir yana, izleyicinin duygularını en çok harekete geçiren şey, bu son derece masum mobilya parçasında kullanılan malzemenin taşımakta olduğu potansiyel tehlikedir. Hatoum'un *Marrow* (1996) adlı üçüncü karyolası ise, neredeyse etsi bir yumuşaklıktaki kauçukla üretilmiştir ve sanatçının da ifade ettiği gibi, yığılıp kalmış bir bedene benzer – kemiksiz bir ilik gibidir (Baykal, 2012, s. 29).

Entrails Carpet (1995)'i yapmak için kasıtlı olarak, yarı saydam bir silikon kauçuk kullanmıştır. Üzerinde çıplak ayakla yürümek isteği uyandırır. Öte yandan, halının yüzeyindeki deseni tanıdığınızda, çok itici bir şey olduğunun farkına varırsınız, sanki bir katliamın ardından her yere yayılmış bağırsaklara benzer. Cazibenin kışkırtıcılığı dehşetli bir korkuya dönüşür.



Şekil 6. Entrails Carpet (1995-detay)

Kaynak: <http://www.artnet.com/Magazine/news/walrobinson/walrobinson4-1-6.asp>

Grater Divide (2002) adlı çalışması boyutları büyütülmüş (insani ölçeklerde) ve üçgen yapısından açılmış olan bir rendeden oluşmaktadır. Alımlayıcı tarafından görülen ilk şey günlük kullanım nesnesi bir mutfak gereci olan rendedir. Boyutları büyütülen ve açılan rende, bir mutfak aletinden bir paravana dönüşmüştür. Kılıç ve Altıntaş (2016) bu çalışmayı, şu şekilde yorumlamışlardır

... bir paravana dönüşen rende, kadının toplumsal alandan soyutlanmış dünyasının bir metaforu halindedir. Kadının sosyal hayatta yaşadığı sorunlara yönelik bir mesaj içeren bu çalışmada sanatçı mesajını doğrudan iletmek yerine çeşitli objeleri olmadık şekillerde izleyiciye sunarak dolaylı bir anlatım ortaya koymuştur. Kadının özellikle geri kalmış toplumlarda sosyal hayattan uzak tutulmaya çalışılması, tek işinin evinde, mutfağında, ev işleriyle ve ailesiyle meşgul olmak olarak görülmesine duyduğu tepkiyi paravan ve rende formlarını kombinleyerek etkili bir şekilde ifade etmiştir (Kılıç & Altıntaş, 2016).



Şekil 7. Grater Divide (2002)

Kaynak: <https://www.tate.org.uk/context-comment/articles/never-take-anything-what-it-appears-be-ali-smith-on-mona-hatoum>

Baykal (2012), *Grater Divide* (2002)'da renderenin, mimari bir boyut kazanıp, mekanı agresif bir biçimde bölen bir paravana dönüştüğünü söyler. “Bu heykeller ne orijinal işlevlerini, ne de onlara sonradan atfedilen işlevi yerine getirebilirler artık: Paravan boyutlarına büyütülmüş bir rende ne bir mutfak rendesi ne de bir paravan olarak iş görür. Rende heykele dönüşürken fazlasıyla büyüyen keskin delikleri açıkça tehditkardır ve bir paravandan beklenen mahremiyeti sağlamak için de pek elverişli sayılmazlar. Yapıt her iki durumda da eve dair göndermeler yüklenirken, gözetlenme ve işkenceye ilişkin çağrışımlar yansıtan, kendinden menkul bir nesneye dönüşür” (Baykal, 2012).

Baykal, sıradan nesnelerin kavramsal bir sanat nesnesine dönüştürülmesinin yolları ve izleyicide yarattığı duygular üzerinde durmuş, Kılıç ve Altıntaş metaforik bir çözümlemeyle bir mutfak gereci olarak günlük kullanım nesnesi olan rendeyi “kadın” ile ilişkilendirerek insani ölçeklerde paravana dönüşen rendeyi, kadının toplumda yaşadığı sosyal sıkıntılar olarak değerlendirmişlerdir.



Şekil 8. Daybed (2008)

Kaynak: <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/43916/Mona-Hatoum-Daybed>

Benzer bir çalışma olan Daybed (2008), tek kişilik bir yatak boyutlarına büyütülmüş rendedir. Yatak dinlenmek, huzur bulmak amacıyla kullandığımız bir nesne olmasına karşın bu üründe bir işkence aletine dönüşmüştür.



Şekil 9. No Way III (1996)

Kaynak: <https://www.artsy.net/artwork/mona-hatoum-no-way-iii>

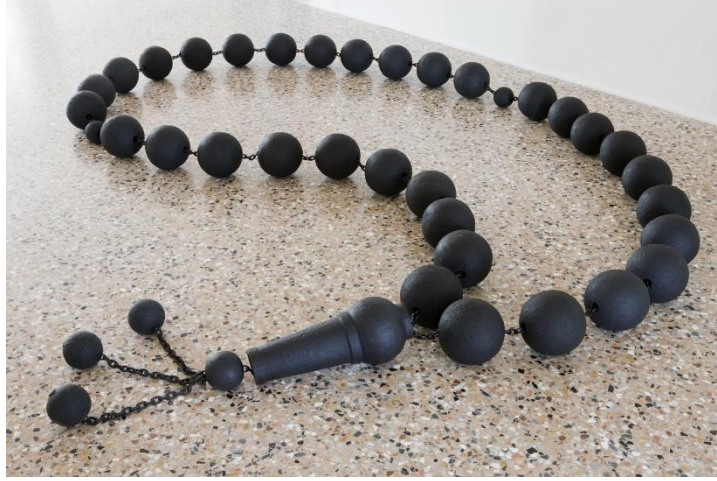
No Way III (1996) isimli çalışma yine bir mutfak gereci olan süzgecin deliklerinin çivilerle kapatılmasıyla oluşturmuştur. Bu çalışma insanların gündelik hayatın yarattığı alışkanlıklardan kurtulmasının neredeyse olanaksız olduğunu vurgular.



Şekil 10. Continental Drift (2000)

Kaynak: <https://mikesmithstudio.com/projects/continental-drift/>

Continental Drift (2000) adlı çalışması gözetlenme/gözetleme kavramını izleyiciye hissettiren bir çalışmadır. Çalışmaya baktığımızda yatay olarak oluşturulmuş dairesel bir dünya haritası görürüz. Sanatçı dünya haritasını cam kullanarak, okyanusları ise diğer çalışmalarında da kullanmayı seçtiği ince demir teller kullanarak oluşturmuştur. Bu dairesel dünya haritasının merkez noktasından tıpkı bir saatin yelkovanı gibi hareket eden ve dünyanın üzerinde sürekli turlar atan başka bir metal parça vardır. Sanatçı oluşturduğu bu yapıda merkezden hareket eden kolun dönmesiyle manyetik devinim yaratarak okyanusları oluşturan demir parçalarının kola doğru yukarı çekilmesini sağlamıştır. Bu görüntü çalışmaya hareket kazandırmaktadır. Bu görüntü hem saat, zaman, süre hissiyatı yaratarak zamanın akışını ve geçişini verebilirken aynı zamanda radar gibi de görünmektedir. Merkezden güçle hareket ederek bütün dünyayı turlayan tıpkı George Orwell'in ünlü eseri 1984'te bahsedilen Big Brother/Büyük Birader (Big Brother is watching you!/Büyük Birader seni izliyor!) gibi bir gözetim gücü/sistemi hissiyatı yaratır.



Şekil 11. Worry Beads (2009)

Kaynak: <http://www.gandiablasco.com/blog/en/mona-hatoum/>

Worry Beads (2009) ve Prayermat (1995) inanç sistemlerini konu alan çalışmalarına örnek olarak gösterilebilir. Worry Beads boyutları büyütülmüş ve bronz dökümle bir araya getirilen toplardan oluşmuş bir tespihtir. Tespih taneleri hem boyutlarından hem de dökümünde bronz kullanılmalarından dolayı ağır güller gibi görünmektedirler. Baykal (2012) bu çalışma için şunları söyler;

Birçok dinde dua ve meditasyona eşlik etmek ya da zihni dinlendirmek için kullanılan bu tefekkür nesnesi, böylesine görkemli boyutlara ve ağırlığa kavuştuğunda, savaş ve yıkıma dair çağrışımları harekete geçirir (...) değerli bir tespihten beklenen tatlı tıkırtının yerine geçen potansiyel ses, düşen top güllerinin sağır edici gürültüsüdür (...) sanatçının sıkı sıkıya zincirlediği tespih taneleri, bir zamanlar ağır ceza mahkumlarının ya da savaş esirlerinin ayak bileklerine bağlanan pranga güllerine kadar büyük ve ağırdır (Baykal, 2012).



Şekil 12. Prayer Mat (1995)

Kaynak: <https://www.britishartstudies.ac.uk/issues/issue-index/issue-3/hatoum-istanbul-1995>

Prayermat ise bir araya getirilmiş ve sivri uçları yukarı bakacak şekilde yerleştirilmiş çivilerle oluşmuş bir seccadedir. Ortasında bir pusula bulunan bu seccade 4. İstanbul Bieanalı'nde Aya İreni Kilisesi'nde sergilenmiştir.



Şekil 13. Mobile Home (2005)

Kaynak: <https://www.timeout.com/newyork/art/mona-hatoum-mobile-home>

Sanatçının seçtiği hazır nesneleri bir araya getirip kurguladığı Mobile Home (2005) adlı yerleştirmesi ev/yurt/aidiyet kavramlarını sorguladığı bir çalışması olarak görünmektedir. Güvenlik güçlerinin kullandığı barikatları kullanan sanatçı iki barikat arasına misina gibi ince şeffaf ipler germiş, bu ipler barikatların arasına yerleştirilen günlük kullanım nesnelerinin bazen içinden bazen arasından geçecek şekilde yerleştirilmiştir.

Mona Hatoum'un Türkiye'deki ilk ve tek kişisel sergisi 2012 yılında "*You Are Still Here*" başlığıyla İstanbul Arter Sanat Galerisi'nde gerçekleşmiştir. Sergi kataloğunda yer alan, üç makale (Emre Baykal "*Kendi Güvenliğiniz İçin Sorumluluk Sizin*" - Kirsty Bell "*Mona Hatoum İçin Bir Haritalama Denemesi*" – Edward W. Said "*Yerinden Etme Sanatı: Mona Hatoum'un Bağdaşmazlarının Mantığı*") Hatoum'un anlatım biçimine ilişkin önemli saptamalar içerir.

3.2.1. Mona Hatoum ve Ürünleri Üzerine Yapılmış Eleştirilerde Öne Çıkan Kavramlar

Mona Hatoum'un çoğu performans ve aksiyonlarının esas ögesidir Beden, bu konuda önemli saptamalarda bulunur. Sanatçı performans üretim süreçlerinden Antoni (1998)'ye

verdiği röportajda şu şekilde bahseder:

70'lerin sonunda London University College'ın bir parçası olan Slade School'da öğrenciyken benim için bir sorun oldu. Entelektüel sorgulamayı destekleyen çok güzel bir ortamım vardı. Ama etrafımdaki insanlar bedenden ayrı olarak zihni ele alıyorlardı bedensiz entelektüeller gibiydiler ve bedene yoğunlaşmaya başlamam bunun zıttı bir tutum oldu, önce bu yoğunlaşmamın ürünlerini ve süreçlerini çalışma için materyal olarak ele aldım daha sonra toplum için metafor olarak kullandım – toplumsal beden olarak (Antoni, 1998).

Yazar Hicks, (2015) *Küresel Sanat Pusulası 21. Yüzyıl Sanatında Yeni Yönelimler* adlı kitabında Hatoum'un çalışmalarını incelediği bölümde beden ve zihin kavramlarına sanatçıdan yaptığı şu alıntıyla yer vermiştir “Benim geldiğim kültürde beden ile zihin arasında çok büyük bir ayrım yoktur. İngiltere'ye ilk gidişimde hemen insanların bedenlerinden oldukça ayrılıp daha çok kafalarıyla meşgul olduklarını anladım, bedensiz entelektüeller gibiydiler” (Hicks, 2015, s. 77).

O zaman çalışmak istediğim her şeyin kısıtlamalar ve hatta sansürle karşı karşıya olduğu görüyordum. Bu kısımda çok dışlandım dışardan gelen biri idim onlar için entelektüel ortamı bozan biri. O zamanlar tartıştığım şeyler şimdi sanat dünyasının ortak konusu oldu. Burada bedenden bahsediyorum. 80'lerin sonunda, bedenimi, sanatçının bedenini işten çıkarmak istedim. İzleyicinin vücudunun doğrudan işle etkileşime girerek benim yerine geçmesini istedim. Çalışmalarım hep izleyicinin aklında kaldı. İzleyiciyi işe dahil etmek çok güzeldi. Mobilyaya dayalı heykeller beden hakkında da çok şey ifade ediyor, izleyicinin kendisini zihinsel olarak nesnelere yansıtmaya teşvik ediyor (Antoni, 1998).

Baykal (2012), Arter'de düzenlenen Mona Hatoum sergisi için yazdığı yazıda şunları söyler:

... sergi bu doğrultuda, Hatoum'un ev/yurt ve yerinden edilme; yakınlık ve mesafe; kayıp ve ayrılık; bizi her an gözetim altında tutup denetleyen kurumsal iktidar yapıları; tehdit altındaki insan bedeni; ya da “onu etkisi altına alan toplumsal güçlerin bir metaforu olarak” (Brett, 1997) beden gibi konulara adanmış çalışmalarından yaptığı anlamlı alıntıları bir araya getiriyor... Baykal, Mona Hatoum'un yapıtlarının ayırt edici özelliklerinden birisini, beklenmedik öğelerin bir aradalığı sayesinde çelişkili anlar yaratıp, korunma, şefkat ve güven duygularıyla özdeşletirdiğimiz gündelik nesne ve ortamlara ilişkin deneyimlerimizi tersine çevirmekte kullandığı yöntemlerin çeşitliliği olarak belirtmiştir. Ona göre heykellerin birçoğu gündelik ev-içi nesnelerden ödünç alınmıştır ve esinlendikleri nesneleri malzeme ve/veya ölçek bakımından değişime uğratırlar. Bu da onlara rahatsız edici bir gerçekdışı nitelik kazandırarak olağan işlevleriyle güçlü bir tezat oluşturur. Zıtlıkların yan yana getirilmesiyle

ortaya çıkan gerilim, bu dönüştürülmüş nesnelerin hala kolayca tanınabilir olmaları sayesinde iyice vurgulanır: Son derece tanıdık nesnelerin alışık olduğumuz işlevleri değiştirilmiş, tepetaklak edilmişlerdir.

Karşılaştırmalı edebiyat profesörü olan Edward W. Said'in 2000 yılında Mona Hatoum'un çalışmaları için yazdığı bir yazıda Said, Hatoum'un dünyasında alışıldık bir yerin olmasının mümkün olmadığını söyler. Ona göre, sanatçının işleri, bize gösterdiği acaip odalarda olduğu gibi, çok temel bir dislokasyon ifade eder. Çalışmalar, izleyicinin hafızasını o yerin daha önce ne olduğunu hatırlamaya zorlamakla kalmaz, ona bu bilindik yerin ve nesnelerin yeni yorumunun ne kadar olası olduğunu, orijinaline ne kadar yakın ve aynı zamanda ne kadar uzak olduğunu da sorgulatır. "Aşinalık ve yabancılık çok tuhaf bir biçimde birbirine kenetlidir, yanyana ama aynı zamanda uzlaşmaz (...) Ev hali / yaşamı böylece bir dizi tehditkar ve radikal ölçüde tekinsiz nesnelere dönüştürülür, nesnelerin bu yeni ve evsel olmayan halleri tanımlanmayı beklemektedir. Bu nesnelerde yapılan oynamalar düzeltmeye, üstünde yeniden çalışmaya uygun değildir artık, çünkü eski konum orada ve fakat ulaşılamaz bir biçimde dondurulmuş gibidir" (Said, 2000).

Said bu yazısında T.S. Eliot ve Jonathan Swift'in iki eserinden (Gulliver ve East Coker) örneklerle karşılaştırmalar yapar. Hatoum'un işlerinde Eliot'un sıkı disiplininin hiç iz olmadığını şu şekilde ifade eder "Bu seküler bir dünyadır, bağışlamayan ve bağışlanmayanların, değişmeyen, gerçekçi dünyası. Nesnelik kazanmıştır içine, elimize orada neyin saklandığını anlamamızı, kutuyu açmamızı sağlayabilecek bir anahtar verilmeden." ve Swift'in eseriyle Hatoum'un işleri arasında şu şekilde bağlantı kurar: "Orada bulunanı, onu tuhaflığından kurtarma gibi bir amaç taşımadan, olduğu gibi göstermek ve daha önemlisi, bir zamanlar nasıl bir halde olduğunu unutmaya gayreti de olmaksızın. Tam tersine, nesnenin özündeki güzellik, dislokasyonun ısrarlı / inatçı / direngen bir parçası olarak kendini bir hayli belli eder. Muhtemel bir kullanım değeri yeni dağınıklıkta korkutucu/sarsıcı bir biçimde sürdürülür, ama hiç bir açıklama, hiç bir 'nasıl' yönelimi yoktur: hafıza bu nesnelerin bize önceden tanıdık olduğunu ama artık öyle olmadığını söyleyip durur" (Said, 2000).

The Guardian'da sanatçıyla yapılan bir röportajda Hatoum'un "Kirli olan her şeyle çalışmak istedim, iğrenç olduğunu düşündüğümüz her şeyle" sözü alıntılanmıştır, yazar bir sonraki cümlede şunu söyler "Ancak sonuç ne dışavurumcu ne de teşhircidir, hepsi bir kinaye ve metonimi meselesidir". Tüm sembol ve önerileri kavramaya dikkat etmeniz

gerekir”.¹¹ Hatoum’un The Guardian röportajında alıntılanan aykırı tümcesi Antoni (1998) röportajında kurduğu bir başka ifade olan “Her zaman oldukça asi ve aykırı bir tavır aldım. Bir kalıba itildiğimi ne kadar hissedersen, ters yönde de o kadar fazla gidiyorum” ile bağdaşmakta, sanatçı ve eserlerinin karakteristik bilişsel ve üstbilişsel tavırları hakkında bize bilgi vermektedir.

Sonuç olarak söylemek gerekirse Hatoum’un işleri Edward W. Said’in ifadesiyle; “kendisiyle özdeşleşemeyen bir kimliğin sunumudur” (Said, 2000).

Yarattığı nesnelerde sürgünü figürleştirir ve konumlandırır. Çalışmaları mülkiyetsizliğin, mülkiyete dönüşme paradoksunu sergiler. İşler, sıradan bir mekanda keskin/dimdik durarak, izleyicinin görmeden geçemeyeceği ve görünce de sarsılacağı bir atmosfer yaratırlar. Başka hiç kimse Filistin deneyimini görsel olarak bu kadar acı ve fakat bu kadar oyuncu olarak, bu kadar hayran olunası/çekici/cazip ama aynı zamanda da bu kadar uyarıcı işlememiştir daha önce. Enstalasyonları, nesneleri, kendi kendilerini etkiler adeta ve izleyici de bunun farkındadır. Ustaca kullandığı tekdüze ve sıkıcı malzemenin (saç, çelik, sabun, bilyeler, lastik, tel, ip vb) provokatif bir biçimde önemsizleştirdiği ve belirgin bir biçimde azalttığı ve tuhaf bir biçimde kendi kendini etkileyen müthiş bir özgünlük/yaratıcılık taşıyor yapıtları. Belki bir başka çağda işleri gümüş ya da mermerden yapılmış harabeler ya da değerli bir şeyin kopmuş parçaları şeklinde sunulabilirdi ve bize, ölümlülüğümüzü, paylaştığımız yıkıcı/tehlikeli insanlığı hatırlatabilirdi. Ama göçmenlerin, kamplarda denetim altında tutulanların, sığınmacıların, sürgünlerin, katliamların ve ülkelerinden kaçanların olduğu bir çağda, Hatoum’un işleri kendiyle yüzleşen, delicesine başkalarının peşine düşen ya da onlara zulmeden bir inatçı hafızanın kullanılamayacak hale gelmiş gündelik yaşam araçlarıdır. Gündelik nesnelerde görülen değişiklikler, geri dönüşe ya da gerçek bir restorasyona izin vermezler ama geçmişin, homurdanmadan, ya da retorik bir ses yükletmeden, sessiz bir katastrof olarak taşınmasına da razı değildirler (Said, 2000).

Mona Hatoum’un siyasi çatışma – küresel eşitsizlik – öteki olma gibi kavramlarla dinamik bir sanat pratiği geliştirdiği görülmektedir.. Sanatçının çalışmalarında öne çıkan kavramların toplumsal cinsiyet rolleri – göç/sürgün/yerinden edilme – ev/yurt/aidiyet– küresel eşitsizlikler – politik ve ekonomik dengeler/savaşlar– inançlar /toplumsal tabular– güven/güvensizlik/ ikiyüzlülük gibi kavramlar olduğunu, tuzak, tehdit, risk temaları üzerinde dururarak, izleyiciyi bu başlıklarda yeniden düşünmeye zorladığı söylenebilir.

Performans: Look No Body! (1981) ve Don’t Smile You’re on Camera (1980) adlı izleyiciyle etkileşimli olan performansları genel anlamda gözetlenme, beden ve toplumsal cinsiyet kalıpları ile ilgilidir.

¹¹ <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/aug/28/mona-hatoum-artist-pompidou-centre>

Negotiation Table (1983), Under Siege (1982), Road (1985) gibi performansları küresel eşitsizlik, dünyadaki politik ve siyasi güçler ile ilgilidir denilebilir.

Video ve video yerleştirme: Measures of Distance (1988), Corps Etranger (1994), Deep Throat (1996), So Much I Want To Say (1983) toplumsal cinsiyet kalıpları, siyasi ve politik güçler, yabancılaştırma/ötekileştirme ile ilgilidir denilebilir.

Heykel: Socle du Monde (1992-93), Entrails Carpet (1995), Hot Spot (2013), Globe (2007), Silence (1994), Marrow (1996), Untitled (Wheel Chair) (1998) gibi çaişmaları örnek gösterilebilir.

Yerleştirme: Recollection (1995), The Light at the End (1989), Light Sentence (1992), Home (1999), Homebound (99-00), Undercurrent (2008), Hanging Garden (2008) gibi çalışmaları örnek gösterilebilir.

3.3. Mona Hatoum'un Seçilen Ürünlerindeki Metaforik Özelliklerin Belirlenmesi

Bu bölümde sanatçının seçilen çalışmalarının Lakoff ve Johnson'ın Çağdaş Metafor Teorisi'nde sundukları, bir kavramsal metaforun oluşması için kaynak alandan hedef alanda aktarılan kavramın hedef alandaki kavram üzerinden yeni bir kavram / anlatı üretilmesi gerekmektedir. Lakoff, soyut aklın bedensel deneyime dayandığına ve metaforun somuttan soyuta bir yansımayı gösterdiğine işaret eder (...) Lakoff'a göre kavramsal imgelerimiz içinde paylaşılan yapılar sayesinde imge metaforlarda bir imgenin bir diğer imge üzerinde uygulanması mümkün olmaktadır (Cebeci, 2013).

Cebeci (2013), *Metafor ve Şiir Dilinin Özellikleri* isimli araştırmasında şiirde kullanılan imge metaforların özelliklerini açıklar. Lakoff ve Johnson'a göre imge şemalarının kendilerinin zengin zihinsel imgelere sahip olmadıklarını ancak zengin zihinsel imgeler için yapı sağladıklarını söyler. Ona göre bu tür bir yapı sayesinde bir imgenin diğerine uygulanması mümkün olmaktadır. "İmge metaforlarının işleyişi diğer metaforlar gibidir, ancak hem kaynak hem de hedef alanları zihinsel imgelerden oluşur. İmge yapıları hem parça bütün yapısını hemde nitelik yapısını kapsar". Cebeci, Lakoff ve Turner'a göre; şiirde kullanılan metaforlarda "hedef alana ilişkin bilginin bozulması"nın; kaynak alanda bulunan bir imgenin hedef alanda bulunan bir imge üzerinde ya da kaynak alan imgesinin hedef alanda bir imge yaratmak üzere kullanılmasının söz konusu olabileceğine dikkat çeker (Cebeci, 2013, s. 198-199-200). X unsuru A sınırlandırılmış alanında ise X in B nin içinde olduğunu söyleriz örneği ile şiirde kullanılan imge metaforlarına yönelik çözümlemeyi açıklar.

Bu yöntemin Mona Hatoum'un seçilen çalışmalarına uygulanması Şekil 14, 15, 16, 17, 18 ve 19'da gösterilmiştir.



Şekil 14. Exodus (2001)

Kaynak: <https://www.magasin3.com/en/artwork/exodus-2/>

Bu çalışmada bavullar bize yolculuk bilgisi verir. Bu yolculuğun niteliğini belirleyen imge saçtır. Çalışmadan edindiğimiz bilgileri şu şekilde yorumlayabiliriz:

1. Saçın kompozisyondaki varlığı, saçın canlı yapısı dolayısıyla çalışmaya insani bir özellik kazandırır.
2. Saç burada bavullar arasında bir “bağ” olarak konumlandırıldığından bu bağ bilgisi bizde iletişim, birliktelik, birlikte hareket etme gibi olguları çağrıştırır.
3. Çalışmanın adının göç olması ve yerleştirmede bulunan bavulların varlığı edindiğimiz pozitif bağ çağrışımını çelişkiye düşürerek bu bağa her an kopabilir özelliği kazandırmaktadır.
4. Sanatçı göçün ne olduğunu bize biraz sonra kopacak gibi görünen saçlarla ifade etmiştir.

Bu noktada her an kopabilir olan saç imgesi “yaşam”, “insan (kadın)”, “bağ (ilişki)” gibi çoğaltılabilir anlamları üstlenir. Bu bilgilerden hareketle imge metaforun kaynak ve hedef alanlarını şu şekilde belirtebiliriz:

Bavullar yolculuktur, saç ise bu yolculuğu niteleyen imgedir. Saçın bağlayıcı ve bu bağı koparıcı özelliği yolculuğun niteliğini betimler bu bağlamda imge metaforun Kaynak Alan: Saç / Hedef Alan: Yolculuktur.



Şekil 15. Map (1999)

Kaynak: Sites and Senses Mapping Palestinian Territories in Mona Hatoum's Sculpture Present Tense Anneke Schulenberg, 2014 | doi 10.1163/9789004270855_003

Buradaki dünya haritasının niteliğini belirleyen imge, haritayı oluşturan bilyelerdir. Bilyeden aldığımız bilgiler şunlardır;

- 1- Bilyeler en ufak bir kıpırtıda hareket edebilirler, dolayısıyla bilyeler hareketli ve hassastır.
- 2- Sınırların değişkenliğini vurgulayan imge bilyelerdir. Bilyeleri bu hareket özelliğinden dolayı bir arada tutmak güç olduğundan bize, “denge”, “düzen”, “sınır” gibi kavramların bilgisini verirler
- 3- Haritayı oluşturan tek materyal olan cam bilyeler birim tekrarı tekniği kullanılarak dünya haritasını oluşturmuşlardır, bu bağlamda bilyelerden “eşit/eşitlik” bilgisini edinebiliriz.
- 4- Harita imgesi oluşturulurken başka materyal kullanılmadığından ülke sınırları belirtilmemiştir. Sınırların olmayışı ve yukarıda edindiğimiz eşitliğin bilgisiyle bilyeler “insanlar” olarak yorumlanmaya açıktır.

Bu bilgilerden hareketle imge metaforun kaynak ve hedef alanlarını şu şekilde belirtebiliriz: Kaynak Alan: Bilyeler / Hedef Alan: Dünya Haritasıdır



Şekil 16. Door Mat (1996)

Kaynak: https://whitecube.com/news/news_and_events/mona_hatoum_at_the_whitecube_gallery_london

Door Mat adlı bu çalışmada, çalışmanın (paspasın) niteliğini belirleyen imge, çalışmayı oluşturan ters çevrilmiş iğnelerdir.

Paspastan aldığımız bilgiler şunlardır;

- 1- Üzerinde welcome (hoş geldiniz) yazan bir paspas bize gitmek-gelmek ve bir “davet” bilgisini verir.
- 2- Bu bilgiyle birlikte gidilen “yer”de hoş karşılanacağımızın bilgisini alırız.

Paspası oluşturan temel imge iğnedir. Bu noktada iğnelerin ters çevrilerek yerleştirilmiş olması bize çalışma hakkında şu bilgileri verebilir:

- 1- Gidilen “yer”de “hoş geldiniz” şeklindeki karşılama ifadesinin bize öncelikli verdiği hoş karşılanma bilgisi paspası oluşturan temel imge dolayısıyla çelişkili bir ifadeye dönüşür.
- 2- Bu durum paspası (daveti) güvenilir kılmaz bununla birlikte tehditkar hale getirir.
- 3- İnsana ait bir özellik olan “ikiyüzlülük” bu bağlamda çalışma ile ilişkilendirilebilir.

Bu bilgilerden hareketle imge metaforun kaynak ve hedef alanlarını şu şekilde belirtebiliriz: üzerinde hoş geldiniz yazan paspas davettir, bu bağlamda kaynak alan:

paspas; daveti güvenilmez ve tehditkar kılan imge olan iğneler hedef alandır denilebilir.



Şekil 17. You Are Still Here (2006)

Kaynak: <https://paddle8.com/work/mona-hatoum/158679-you-are-still-here/>

Bu çalışmada aynanın (kendine bakışın) niteliğini belirleyen imge, üzerinde yazan “Hala Buradasın” yazısıdır. Bu bağlamda çalışmaya yaklaşacak olursak çalışma bize;

- 1- O an “orada” olduğumuz bilgisini verir. “Orada olmak”tan yola çıkarak “bir yerde olma hali” sorusuna yöneldiğimizde “varlık/var olma hali” sorugusuna yöneliriz.
- 2- Bu bağlamda ayna, kişinin kendini görmesi, kendi fizik varlığına bakması iken “Hala Buradasın” yazısıyla birlikte fizik varlığından bir iç sorgulamaya/hesaplaşmaya doğru yönelir.
- 3- “Hala” bir yerde olma hali bize “hala” var olduğumuz (hayatta olduğumuz) bu bağlamda yaşama dair yapılacak şeylerin olduğu yahut “hala” yerimizde saydığımız, hayatımıza dair gelişme göstermediğimiz gibi sorgulamalara yöneltir. Bu sorgulamalar kişinin hayata bakış açısı ile kendi içine yönelmesi halinden doğar. Bu bilgilerden hareketle imge metaforun kaynak ve hedef alanlarını şu şekilde belirtebiliriz:

Bu çalışmada ayna bakmak/görmek, yazı ise fark etmek/yüzleşmek olarak

alınabilir. Bu bağlamda Kaynak Alan: Ayna / Hedef Alan: Hala Buradasın (yazı) olarak alınabilir.



Şekil 18. Grater Divide (2002)

Kaynak: <https://www.tate.org.uk/context-comment/articles/never-take-anything-what-it-appears-be-ali-smith-on-mona-hatoum>

Bu çalışmanın niteliğini belirleyen imge hem rende hem paravan imgesidir. Rendenin günlük kullanım işlevlerine baktığımızda; doğramak, bölmek, küçültmek, bir bütünü parçalarına ayırmak, parçalamak, kesmek gibi işlevler çıkarırız. Paravanın günlük kullanım işlevlerine baktığımızda; bölmek, sınır yaratmak, özel alan yaratmak, ayırmak gibi bilgilerimizden hareketle betimleriz. Sanatçının üçgen formdaki bir rendeyi formunu açarak ve boyutlarını büyüterek başta ilk rende formu dikkatimizi çekse de bir paravana dönüştürdüğünü hissederiz.

Paravana dönüştürülen rende imgesinin günlük kullanım işlevlerinden yola çıkarak yaklaştığımızda renderin görevinin;

- 1- Bir bütün olanı küçültmesi, ayrıştırması, çoğaltması, kesmesi, doğraması, dilimlemesi, parçalaması vb olduğunu söyleyebiliriz.
- 2- Aynı yöntemi paravan imgesi üzerinden uygularsak paravanın görevinin;
- 3- Bir alanın içinde alanı bölerek ikinci bir alan yaratma, özel alan yaratma, bölme, ayırma, gizleme, vb. olduğunu söyleyebiliriz. Bu bağlamda rendeye içkin anlam üzerinden okunan paravanın birincil özelliği olan özel alan yaratma, gizleme görevlerini yerine getiremediğini görürüz. Aynı şekilde boyutları insani

ölçeklere büyütülen ve üçgen formundan ayrılarak paravana dönüştürülen rendenin de günlük kullanım işlevlerini yerine getiremediğini görürüz. Bu şekilde artık bir kavrama, bir sanat nesnesine ve bir imge metafora dönüşen rende/paravan bize şu bilgileri verir;

- 4- Bir mutfak gereci olan rende cinsiyeti çağrıştırmaktadır. Özel alan yaratma işlevine sahip olan paravan ise rende üzerinden okunduğunda cinsiyeti (kadını) çağrıştırmaktadır.

Bu bilgilerden hareketle imge metaforun kaynak ve hedef alanlarını şu şekilde belirtebiliriz: Kaynak Alan: Paravan / Hedef Alan: Rendedir.



Şekil 19. Incommunicado (1993)

Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/hatoum-incommunicado-t06988>

Incommunicado (hücre hapsi) adlı bu çalışmanın niteliğini belirleyen imge, yatağın şilte konması gereken alanının keskin ince tellerin gerilmesiyle oluşturulmuş olmasıdır. Bu kesici tellerin çalışmayı tehditkar kılmasının yanısıra beşiğin kendisi de beşiği oluşturmak için seçilmiş materyal vasıtasıyla görüntü itibarıyla soğuk ve rahatsız edicidir hale getirilmiştir. Bu bağlamda eserden edinliğimiz bilgileri şu şekilde açıklayabiliriz:

- 1- Çalışmanın adını Türkçe’de “hücre hapsine çarptırılmış tutuklu” hukuki terimiyle karşılığını bulur. Çalışmayı oluşturan beşik bize bebek/çocuk, aile/ebeveyn bilgisini

verir. Hücre hapsinin diğer mahkumiyetlere göre daha ağır bir yaptırım olduğu bilgisi, kimseyle görüştürülmeyen tutuklu olduğu bilgisini çalışma ismiyle bize vermektedir. Bu bağlamda hücre hapsine çarptırılmış tutuklu bebek yahut ebeveynler olabilir.



Şekil 20. Incommunicado (1993-detay)

Kaynak: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/apr/17/mona-hatoum-interview-installation-artist-tate-modern-exhibition>

Bu bilgilerden hareketle imge metaforun kaynak ve hedef alanlarını şu şekilde belirtebiliriz: Beşik hem hedef alan hem kaynak alan olarak yorumlanabileceği gibi, dilimleyiciler de kaynak alan olarak çalışmanın niteliğini önemli ölçüde betimler.

Başka bir açıdan yaklaşıldığında doğan çocuk insanlara yeni birer toplumsal kimlik/rol kazandırarak (anne-baba) onların birey hayatlarında sınırlandırıcı, kısıtlayıcı bir etkiye neden olabilir.

BÖLÜM IV

YÖNTEM

Bir sanat ürününün görsel bir anlatı olarak görülebileceği varsayımıyla şekillenen bu araştırmada sanatçıların zihninde farklı kavramları etkinleştiren görsel imgenin, anlatının temel ögesi olduğu kabul edilmektedir. Anlatı, retorik biçimler ve araçlar olan metaforlara ve metonimlere dayanır. Bilişsel dilbilimsel metafor teorisi, bu retorik biçimlerin içeriği nasıl şekillendirdiğini anlamak için kullanılır.

Metafor, bir kavramsal alanın başka bir kavramsal alan açısından anlaşılması olarak tanımlanmaktadır (Kövecses 2002, s. 4. Akt: Ingebrethsen, 2013). Bu tanım bilişsel dilbilim çalışmalarında geniş ölçüde kabul görmektedir. Bilişsel dilbilim araştırmacıları, ortak zihinsel / bilişsel sistemler hakkında çalışırlar. Bu metinler incelendiğinde zihinsel sistemlerin yani bir kültürel varlık olarak insanların düşüncelerinin belirli şekillerde organize edildiği sonucuna varırız. Bu süreçte işitsel duyuşal sisteme bağlı fiziksel unsurlar olan sözlü kelimeler beyinde zihinsel öğeler olan kavramlara bağlanırlar. Bilişsel dilbilim teorisinde bu işlem metafor, metonomi ve anlatı olarak görülür. Teori, sözel dile bağlı kavramsallaştırmaya dikkat çeker. Sözel dil perspektifini koruyan metafor araştırmalarına ilişkili olarak bu araştırma görsel anlatılarda da metaforların çok önemli bir anlatım aracı olarak kullanıldığını kabul etmektedir.

Bilişsel dilbilimsel metafor araştırmalarını kaynak alan bu araştırmanın yöntemi, bilişsel dilbilim kuramı içerisinde yer alan George Lakoff ve Mark Johnson'ın 1980 yılında yazdıkları *Metaphors We Live By* (Metaforlar Hayat, Anlam ve Dil) adlı yapıtlarındaki çığır açan metafor teorileri üzerine kurulmuştur. Lakoff ve Johnson'ın teorileri, metaforların günlük konuşmanın yaşamsal bir parçası olduğunu ve algı, düşünme ve eylemlerimizi etkilediğini öne sürmektedir. Lakoff ve Johnson sözel dili analiz eder ve dilbilim içinde ve ötesinde araştırmacılara yararlı olan çok sayıda metafor ve mecazi fikir örnekleri sunar. Lakoff ve Johnson'a göre metaforlar düşünce ve dili şekillendiren, yapıya kavuşturan unsurlardır. Metaforların dilsel yönü ikinci plana itilir ve kavramsallığı öne çıkartılır. Kavramların niteliği olarak ele alınan metaforlar sadece sanatsal veya estetik kaygılarla değil belirli kavramların daha iyi anlaşılmasını sağlamak için kullanılır (Parın, 2017). Lakoff ve Johnson, iki kapsayıcı metafor ulamı ile çalışır. Birinci ulam, geleneksel kavramsal metaforlardır. Diğer ulam imge metaforlarıdır. Bunlar, bir görüntünün diğerinin üstüne bindirilmesiyle eşleştirilen iki zihinsel imgenin

oluşturduğu tek çekim türünün haritalarıdır (Kövecses 2002, s. 4. Akt: Ingebrethsen, 2013). İmge metaforlar Lakoff ve Johnson tarafından daha az ele alınmıştır. Ancak, bu ulam metafora dayalı sanat ürünlerinde daha önemli bir rol oynar. Çünkü bu metaforlar, sanat ürününün düşünsel içeriği ile ilişkilendirdiğimiz zihinsel yapılardır. Bir kavramsal alanın başka bir kavramsal alan açısından anlaşılması olarak aktarılan farklı metafor tanımları bu düşünceyi desteklemektedir. Bu tanıma göre “Kavramsal bir alan, herhangi bir deneyimin zihindeki varlığıyla ilintilidir”. Kövecses bu duruma “uzlaşılmış bir kavramsal metaforun kaynak alanına yeni bir kavramsal unsurun eklenmesiyle yeni bir dilsel yapıya kavuştuğunu belirtir (Akt. Lüleci, 2016). Örneğin, hayat bir yolculuktur metaforunda yolculuklarla ilintili bir şekilde düzenlenmiş bir bilgi birikimine sahibiz demektir (Kövecses 2002, s. 4. Akt: Ingebrethsen, 2013). Bu nedenle, yeni kavramlar ortaya çıktığında düşüncelerimiz büyük ölçüde metaforiktir ve konuşmamız, metaforlarla gelişir.

Daha açık bir ifadeyle açıklamak gerekirse Lakoff ve Johnson, kavramları kaynak ve hedef olarak ikiye ayırır. Daha iyi bilinen, deneyimlediğimiz somut kavramlar kaynak alan içerisinde yer alır, bu somut kavramlara daha iyi bilinen yaşam, ölüm, zaman, ekonomi, vb. gibi soyut kavramlar da eklenilerek genellikle somut kavramlar olarak anlaşılmaktadır. Daha iyi bilinen bu kavramlar, kaynak alanlar olarak ele alınır. Daha az bilinen ve daha soyut olarak algılanan kavramlar hedef alanlardır. Metafor bilginin hedef alanlardaki daha soyut kavramlarla eşleştirildiği kaynak alanlar olarak işlev görür. Örneğin bir hedef alan olarak hayat, yolculuğun kaynak alanından bilgi ile bir yolculuk olarak anlaşılabilir. Hayatı bir yolculuk olarak kavramsallaştırmak bilişsel bir işleyiş olarak metaforla gerçekleşir. Bu işleyiş, sanatsal düşüncelerde de işler ve bu nedenle metaforlar sanat ürünlerinin merkezindedir.

4.1. Araştırma Modeli ve Deseni

Bu araştırma Nitel bir araştırmadır. Araştırmanın ilk iki bölümü literatür tarama yöntemiyle oluşturulmuştur. Üçüncü bölümde yarı yapılandırılmış görüşme yöntemiyle veri toplanmıştır.

1. Aşama; Mona Hatoum’un hayatı ve ürünleri hakkında bilgi toplanmış, özellikle sanatçının kendi hayatına ve ürünlerine yönelik açıklamaları ile sanat kuramcıları ve eleştirmenlerin Hatoum’a ilişkin yorumları incelenmiştir.

2. Aşama; Mona Hatoum'un eserlerindeki imge metaforların çözümlenmesidir. Çözümleme Lakoff ve Johnson'ın metafor kuramından yola çıkılarak yapılmıştır (kaynak ve hedef alanların belirlenmesi). Lakoff, soyut aklın bedensel deneyime dayandığına ve metaforun somuttan soyuta bir yansımayı gösterdiğine işaret eder (Cebeci, 2013). Lakoff'a göre kavramsal imgelerimiz içinde paylaşılan yapılar sayesinde imge metaforlarda bir imgenin bir diğer imge üzerinde uygulanması mümkün olmaktadır. Bu bağlamda sanatçının imgelerinin kaynak ve hedef alanları belirlemiştir.
3. Aşama; Mona Hatoum'un ürünlerindeki bilişsel uyarım biçiminin Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü öğrencileri örneğinde incelenmesidir. Belirlenen altı ürün bölüm öğrencilerinden rastgele seçilen on sekiz öğrenciye gösterilerek yarı yapılandırılmış görüşme tekniğine uygun olarak veri elde edilmiştir. Veriler özellikle sanatsal anlatımlarda kullanılan Bilişsel dilbilimsel metafor teorisi yaklaşımıyla analiz edilmiştir.

4.1.1. George Lakoff ve Mark Johnson'ın Metafor Teorisi

Bilişsel bilimlerin dil alanındaki araştırmalarını kapsayan bilişsel dilbilim içerisinde yer alan bilişsel metafor kuramı George Lakoff ve Mark Johnson'ın çalışmaları sonucu literatüre kazandırdığı Çağdaş Metafor Teorisi'ne kadar dilde gerçekleşen bir eylem tanımıyla varlığını sürdürmüştür. Bilişsel Metafor Kuramı, Çağdaş Metafor Kuramı için kullanılan bir diğer isimdir (Kövecses, 2002; Lakoff, 1980, 1993; Lakoff, 1989. Akt: Esen, 2013). George Lakoff ve Mark Johnson *Metaphors We Live By* (Metaforlar Hayat Anlam Ve Dil) (1980) adlı yapıtlarında Çağdaş Metafor Teorisi'ni sunmuş, klasik metafor tanımının aksine metaforların dilde, kelimelerde var olmadığını, insanın düşünüş şeklinin/yapısının metaforik olduğunu, metaforik dilin ikincil olduğunu ifade etmişlerdir.

Cebeci, *Metafor ve Şiir Dilinin Yapısal Özellikleri* (2013) adlı kitabında Bilişsel Dilbilim başlığı altında Lakoff ve Johnson'ın Çağdaş Metafor Teorisi üzerinde durmuş ve açıklamaya çalışmıştır. Bu bölümde, Lakoff'a göre bilişsel bilimlerin tanımını, psikoloji, dilbilim, antropoloji, felsefe ve bilgisayar bilimli alanlarında derlenen verileri kullanarak, insan zihninin ne olduğunu, deneyimlediğimiz şeyleri nasıl anlamlandırdığımızı, kavramsal sistemlerin ne olduğunu ve nasıl organize edildiğini araştıran yeni bir bilim dalıdır, şeklinde ifade eder (Cebeci, 2013). Bu bağlamda bilişsel bilimleri klasik görüş ve yeni görüş biçimleri olarak ayırıp tanımlayarak, metafor kavramının klasik ve çağdaş

terimlerine açıklayıcı bir zemin hazırlamaya çalışmıştır. Buna göre klasik görüşün zihni soyut ve bedene ait olmayan bir oluşum olarak nitelediğini, yeni görüşün ise zihni bedenle güçlü bir şekilde bağladığını ifade eder.

“Klasik görüş, zihni, nesnel anlamda doğru ya da yanlış olabilecek önermelerde bulunma vasfıyla değerlendirirken, yeni yaklaşım zihninin, metafor, metonimi, temsili imge oluşturma yeteneği gibi ‘imgeleme ile ilgili vasıflar’ını öne çıkarır (...) Bilişim bilim çerçevesinde geliştirilen yeni yaklaşımsa, bedensel deneyimlerin ve imgeleme ait mekanizmaların nasıl kullanıldığı hususunun, deneyimleri ‘anlam’a dönüştürmemizi sağlayan kategori oluşturmamız açısından merkezi bir rol oynadığı görüşünü savunur” (Cebeci, 2013, s. 186-187).

Ingebrethsen (2008), geleneksel kavramsal metaforların, zihnimizde ve beyin nöron ağında yerleşik olan zihinsel kalıplar olduğunu, bu modellerin soyut kavram ve düşünce için materyal olduğunu ifade etmiştir.

“Bilişsel dilbilimsel metafor teorisi üç özellik belirler: (1) bu düşüncenin çoğunlukla bilinçsiz olduğu, (2) soyut kavramların büyük ölçüde metaforik olduğu ve (3) zihinsel olarak somutlaşmış olduğu. Son ifade, bu metaforların çoğunun uzaydaki nesnelerin bedensel deneyimlerine ve bilgisine dayandığı anlamına gelir” (Ingebrethsen, 2008).

Bilişsel metafor teorisini, bedensel ve duyuşsal olarak algıladığımız ve bu yolla edindiğimiz bilgilerin biliş sistemimizi oluşturması sonucu düşünüş şeklimizin metaforik olması şeklinde tanımlayabilir; yaşıntımız boyunca bu bağlamda ne kadar farklı deneyimler edinirsek metaforik düşünme sistemimizin o kadar farklılaşıp, gelişip, genişleyebileceğini söyleyebiliriz. Metafor kullanımının gelişimi deneyimsel gelişimlerimizle yani artan deneyimlerimizle doğru orantılıdır. Artan deneyimin artan yaratıcı metafor kullanımına işaret ettiği şeklinde açıklanabilir.

İnsanın yaşıntıları sonucu deneyimlediği her şeyin bilişsel sistemini oluşturması ve bu deneyimlerin zihinde kavramsallaşması ile insanın düşünüş şeklinin metaforik olduğu bilinmektedir. İnsanın doğası gereği ortak evrensel metaforlar oluşabildiği gibi, toplumsal, kültürel ve bireysel, özgün metaforik ifadeler de ortaya çıkmaktadır. Bu görüşü Deignan (2003), “Metaforik ifadeler bireylerin içinde bulunduğu kültürler ve bu bireylerin kullandıkları diller yoluyla çeşitlilik gösterir” ifadesiyle destekler. Kövecses (2005, 2010), insanın deneyim ve yaşıntıları ile ortaya yikan farklı metaforik düşünüş ve ifadeleri şu şekilde belirtir:

Metaforun bireydeki kavramsallaşması bedensel ve kültürel olarak meydana gelir. Bireylerin metaforik algıları farklı diller ve kültürlerde oluşmuş deneyimler yoluyla gözlemlenir. (...) Bir insanın bedensel ve kültürel deneyimi o kişinin/bireyin metaforik algısında ayrılmaz iki unsurdur (Kövecses, 2005, 2010).

Lakoff ve Johnson ise metaforik düşüncesin yaşantısal ve kültürel tutarlılığına *Metaphors We Live By* (2015) adlı yapıtlarında şu şekilde değinmektedir:

“Bir kültürdeki en temel değerler o kültürdeki en temel kavramların metaforik yapısıyla tutarlık içindedir (...) Bütün kültürel değerlerin fiilen mevcut bir metaforik sistemle tutarlılık sergilediği iddiasında değiliz, yalnızca fiilen mevcut ve köklü değerlerin metaforik sistemle tutarlı olduğu iddiasındayız” (Lakoff & Johnson, 2015, s. 50-51)

4.2. Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın örneklemine kolay ulaşılabilmesi ve ürünleri izlemenin teknik olanaklara bağlı olması nedeniyle Çukurova Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Öğretmenliği Anabilim Dalı öğrencilerinden, rastgele seçilen 18 öğrenci oluşturmaktadır. Derinlemesine görüşme yapılması nedeniyle örneklem sayısının yeterli olduğu varsayılmıştır.

4.3. Verilerin Toplanması

Bu çalışma nitel bir araştırmadır. Görüşme yöntemi ise nitel araştırmada en sık kullanılan veri toplama aracı olarak kabul edilmektedir. ‘İnsan deneyimlerine’ dayanan nitel veri, insanların ‘algılarını, varsayımlarını, önyargılarını’ (Van Maanen, 1997) ve bunların sosyal yaşamla olan ilişkisini açıklamak ve insanların hayatlarındaki olaylara, süreçlere ve yapılara yönelik düşüncelerini ortaya çıkarmak için oldukça uygundur (Miles & Huberman, 2015). Nitel verinin bir diğer özelliği, karmaşık durumları ortaya koymaya yönelik güçlü bir potansiyelle birlikte zengin ve bütüncül bir içerik sunmasıdır. Bu tür veriler, gerçeğe ilişkin ilk elden ve etkili betimlemeler sağlamaktadır (Miles & Huberman, 2015). Nitel bir yöntem olan Görüşme Tekniğinin temel amacı ise insanların deneyimlerini ve bu deneyimleri nasıl anlamlandırdıklarını anlamaya çalışmaktır. Bu nedenle odaklaşılan nokta insanların öyküleri, betimlemeleri ve düşünceleridir. Araştırmacı, görüşme yöntemi kullanarak görüşme yapılan kişinin içsel dünyasına girmeye ve olayları onun perspektifinden anlamaya ve kavramaya çalışır (Patton, 1987, s. 109) (Seidman 1991, s. 3. Akt. Türnüklü, 2000).

Araştırma bir sanatçının ürünlerinde yer alan metaforların katılımcılar tarafından nasıl anlamlandırıldığını ve hangi soyut kavramlarla ifade edildiğini belirlemeyi amaçlamaktadır. Öncelikle hangi ürünlerin seçileceğini ve ne tür sorularla katılımcıların yönlendirileceğini belirlemek için otuz öğrenciyle grup çalışması yapılmış, daha sonra beş yüksek lisans öğrencisiyle görüşülerek pilot uygulama tamamlanmıştır. Pilot uygulamanın bulguları uzman görüşüne sunulmuş, altı ürün ve yönlendirme soruları belirlenmiştir. Seçilen ürünler Exodus (2001), Map (1999), Door Mat (1996), You Are Still Here (1994), Grater Divide (2002), Incommunicado (1993) adlı çalışmalardır.

- 1- Exodus (2001); birbirinden yaklaşık otuz santim uzakta yan yana duran iki bavul ve bu iki bavulu birbirine bağlayan saçtan oluşmuştur. Bir bavulun üzerinde exo diğer bavulun üzerinde dus heceleri yer almaktadır. Bu heceler birbirine saçla bağlanmıştır. Görselde iki bavuldan exo ve dus hecelerinden çıkan saçlar yerde buluşmaktadırlar. Belirlenen sorulara ek olarak “bavullar sizce nerede bekliyor?” sorusu sorulmuştur.
- 2- Map (1999); cam bilyelerin bir araya getirilmesiyle oluşturulmuş büyük bir dünya haritası yerleştirmesidir. Bütün bilyeler aynı büyüklükte ve aynı renktedir. Haritada sınırlar belirtilmemiştir. “sergilendiği alanda olsanız bu çalışmaya ne kadar yaklaşırdınız?” sorusu eklenmiştir
- 3- Door Mat (1996), üzerinde “Welcome” yazan ve sivri uçları yukarı bakacak şekilde yerleştirilmiş iğnelerin bir araya getirilmesiyle oluşturulan bir paspastır.
- 4- You Are Still Here (1994), üzerinde “You Are Still Here” (Hala Buradasın) yazan bir ayna yerleştirmesidir. “bir yerde olma halini nasıl tanımlarsınız?” sorusu eklenmiştir.
- 5- Grater Divide (2002), farklı kesme özelliklerine sahip üç rende bir araya getirilerek ayakta duran bir paravana dönüştürülmüştür.
- 6- Incommunicado (1993), metalden yapılmış bir beşiktir. Beşiğin şilte konulan yerde peynir ya da yumurta gibi yumuşak yiyecekleri kesmeye yarayan keskin teller gerilmiştir.

Görüşmeler 23.03.2019 ile 15.04.2019 tarihleri arasında gerçekleştirilmiştir. Katılım gösteren her öğrenciden randevu alınarak yüz yüze, sessiz bir sınıf ortamında görüşülmüştür. Her bir görüşme ortalama 45dk sürmüştür. Katılımcıların izniyle ses kaydı alınmıştır. Katılımcılara her eser için görüşme formunda hazırlanan sorular sorulmuş, yarı

yapılandırılmış görüşmenin verdiği esneklikle alınabilecek en açıklayıcı bilgiye ulaşmak amacıyla ek sorular yöneltilmiştir. Görüşme formu EKLER bölümünde Ek 1. Katılımcı görüşme formu olarak bulunmaktadır.

Bir metafor sanat ürününün kendisi olduğunda ürünün taşıdığı bilginin farklı biçimlerde algılanması mümkündür. Bu farklılık izleyicinin bilişsel özellikleriyle ilgilidir. Zamana, kültüre, deneyimlere, inanç ve ideolojiye, cinsiyete bağlı olarak değişebilir. Bu nedenle katılımcılara, doğru veya yanlış bir cevabın olmadığı söylenmiş, gösterilen eserlere yönelik tüm duygu ve düşüncelerini açıkça ve samimi bir biçimde ifade etmeleri istenmiştir. Seçilen ürünler iki farklı elemanın ya da kavramın bir araya getirilmesiyle oluşturulmuş imgelerdir. Katılımcılara her elemanın ayrı ayrı somut bir varlığa işaret ettiği bu iki varlığın biraraya gelmesiyle soyut bir kavram oluştuğu bilgisi verilmiş, eseri incelerken bu bilgiyi dikkate almaları söylenmiştir. Her görüşmenin sonunda katılımcılara sanatçıyı tanıyıp tanımadıkları sorulmuş, sanatçının yaşantısı hakkında bilgi verilmiş, bu bilgi ışığında ürünlere ilişkin görüşlerinde bir değişiklik olup olmadığı sorulmuştur.

4.4. Verilerin Analizi

Ses kaydına alınan görüşmeler, araştırmanın verilerini oluşturmuştur. Kayıtlar araştırmacı tarafından metin haline dönüştürülmüştür. Görüşmeye katılan öğrencilerin gerçek isimleri kaydedilmemiş K1, K2, K3... gibi kodlarla ifade edilmişlerdir. Öncelikle her ürüne ilişkin açıklamalar ayrı ayrı değerlendirilmiş, en çok vurgu yapılan kavramlar, benzer ve farklı içerikler olarak belirlenmiş ve sayısal veri elde edilmiştir. Çalışmaların tümüne ilişkin görüşler bağlamında sanatçının dikkatimize sunduğu ürünleri katılımcıların hangi deneyimlerle yorumladıkları belirlenmeye çalışılmıştır. Yorumlarda öne çıkan kavramlardan edinilen bilgiler ışığında metaforik ifadeler oluşturulmuştur. Her ürüne ilişkin bilgiler bulgular bölümünde başlıklar halinde verilmiştir.

4.4.1. Geçerlik ve Güvenirlik Çalışmaları

Bu araştırma boyunca biri tez danışmanı diğeri bilişsel dilbilim alanında çalışmalar yapan bir uzman ile beraber iki uzmana başvurulmuştur.

4.4.2. Araştırmada Alınan Etik Önlemler

Çukurova Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü öğrencileri ile gerçekleştirilen bu uygulama gönüllülük esasına dayanmaktadır. Bölüm öğrencilerine

duyuru yapılarak görüşmenin içeriği ve amacı hakkında bilgi verilmiştir. Katılmak istediğini belirten öğrencilerden uygun tarihler için randevu alınmış, bu tarihlerde görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Katılımcılara görüşmelerin ses kaydına alınacağı önceden belirtilmiştir. Araştırma bulguları yazılırken öğrencilerin kimliklerine dair bilgi verilmemiş, her biri kodlarla belirtilmiştir.



BÖLÜM V

BULGULAR

Bu bölümde çalışmanın alt amaçlarına ilişkin yapılan uygulamanın bulguları verilmiştir.

5.1. Exodus Adlı Ürüne Bağlı Katılımcıların Görüşlerine Yönelik Bulgular

18 katılımcı esere ilişkin görüşlerini dile getirmişlerdir. 15 katılımcı, Exodus adlı eserde öncelikli olarak saç odaklanmıştır. 15 katılımcının 12'si saç kadın olarak anlamlandırmıştır.

K2: *“Saçlar yine kadın. Kırmızı valiz. Böyle gitmek istemeyip de gitmek zorunda kalan kadın. Göç sadece bir yerden başka ülkeye gitmek gibi değil de içindeki duyguların göçmesi gibi.”*

K9: *“Bavul ve saç terk etme bağlantısı, mutsuz bir kadın bu yüzden çağrıştırdı terk etmeyi. Terk eden kadın. Zorlu bir hayat yaşamış gibi bütün her şeyini iki bavula sanki evdeki bavulları toplar ve gidersin.”*

K13: *“Kırmızı ve kahverengi dişiliği biraz hissettirdi bir de uzun saç kullanması bir kadın ya da bir erkek saç olabilir. Cinsiyetçi yaklaşmamak gerekiyor ama nedense bana onu hissettirdi, kadını çağrıştırdı.”*

K14 : *“Direkt bana bir acı duygusu uyandırdı sanki, böyle kadına bir zulüm, öyle bir his verdi. Belki o kırmızılar şiddeti veya kanı da temsil ediyor olabilir. Kaçmaya çalışan, bir şeylerden kurtulmak isteyen bir kadın gibi geldi. Galeride görseydim direkt bunu düşünürdüm. Bir havaalanı ya da otogar. Bir kaçma hissi uyandırdı.”*

Saçla ilişkili olarak dile getirilen bir diğer kavram “bağ” kavramıdır. “ Bağ” kadın, ve kanbağı olarak “aile” kavramı ile ilişkilendirilmiştir.

K1: *“Göç, yol. Aile kavramı geçti aklımdan. Birleştirici anlamında mı acaba saç kadın ailenin birleştirici gücü gibi. Yürüyüp gidecekler birazdan. Aile gibi düşündüm.”*

K6: *“Kopamayan, kopmakta zorlanan bir isteksizlik bir kararsızlık da olabilir. Bir kanbağı da aynı zamanda bende öyle şeyler de uyandırdı.”*

K16: *“Sadece iki bavul olsa yolculuk noktasını koyabilirdim. Saç biraz cinsiyeti de*

çağrıştırdı. iki varlığın birbirine olan bağlılığıyla kat ettiği bir yol mu desek o tarz bir şey söyleyebiliriz.”

18 katılımcıdan 5'i iki farklı bir duyguyu da yaşadıklarını belirtmiş, saçın kadını işaret ettiği düşünülürse iyimser yaklaşılabilirliğini belirtmiştir. Katılımcı 8, 9 ve 15'in görüşleri örnek olarak gösterilebilir:

K8: *“Aslında bu bebeğin göbekbağı vardır anneyle çocuk ilişkisi gibi bir şey olabilir. Saçla birleşmeleri sonucu mutluluk olabilir ortada.”*

K9: *“... saçı düz bir bağ olarak da düşünebiliriz. Bavulların arasındaki ilişkiyi yansıtmak için. Aile bağı gibi çok hüznü olmayan bu iki bavul birbirine ait, birbirine bağlı iki insan gibi. Mutlu mesut birbirine bağlı iki üç insanın birlikte olmasını yansıtan bir eser olabilir. Göçün her zaman hüznü olması gerekmiyor (...) aralarında bir bağ olduğunu düşündüğümde bir birliktelikle bağ ile göç edilmesi bence daha pozitif bir durum. Bir savaştan bile kaçsan ailenle birlikte kaçırıyorsan bence bu olumlu bir şeydir.”*

K15: *“Yazı olmasa bile saç birlikteliği sağlıyor, bir tür aileden kopmak başka bir yere gitmek mi bir tür kopamama durumu var çünkü göç zorunlu olarak kendi ailesini de beraberinde götüren bir şey.”*

Bir katılımcı (K15) ise saçı yine bağ, aile, anne-oğul ilişkisi olarak alımladıktan sonra anne yani kadın “toprak”, “öz”, “köken” kavramlarıyla ilişkilendirmiş, kökten, topraktan, özden kopamama durumu şeklinde ifade etmiştir:

K15: *“Sadece eş durumu değil de anne oğul ilişkisi de olabilir. Bir bağdan kopma durumu olabilir. Saç onu bağlıyor özünde kopamama durumu mu var? Saç aynı zamanda anne bir köken, kadın bir köken, topraktan, yaşadığı topraktan özünden kopamama durumu da söz konusu burda.”*

Eseri oluşturan diğer öge bavullardır. 13 katılımcı bavulları “yolculuk” ve “göç” ile ilişkilendirmiştir. Bu yolculuğun zorunluluk içerdiği ve gönülsüz bir gidişin olduğunu belirtmiş, “göç” kavramını “terk etme” ve “ayrılık” ile ilişkilendirmiştir. 12 katılımcı göçün kadınla olan ilişkisinin hüznü verici olduğunu ifade etmiştir.

Bavullarla ve saçın birlikte algılanmasına ilişkin kullanılan diğer bir kavram “suç”

olmuştur. “suç” kavramı, “cinayet, şiddet, katliam” gibi vurgularla dile getirilmiştir. Bu katılımcılar bavullara “örtme, gizleme” gibi amaçlar yüklemektedir. Cinayet algısının temel tetikleyicisi olarak saç, kadın cinayetlerini çağrıştırmıştır. Kadın cinayetleri de kültürel bir olgu olarak 3 katılımcının yorumlarında belirleyici olmuştur. Bu çağrışımla çalışmaya yaklaşan katılımcılar artan kadın cinayetleri ve kadına şiddet haberlerine dikkat çekmişlerdir. Katılımcılar (K5, K11, K14) bavulların “suç” ile ilişkilendirilmesinin sebeplerini renginin kırmızı olmasının kanı çağrıştırmasına ve saçların yere değmesinin normal görünmediğine vurgu yaparak belirtmişlerdir.

K5: *“Bir kadının yerde sürüklenip saçlarının ve bavulun bir araya gelmesi direkt onu çağrıştırıyor. Zaten ülkemizde de birçok haber çok yaygın durumda. Kadın cinayetleri üzerine (...) gizlilik derdim. çünkü düşündüğüm şeyler üzerinde bir gizleme de var. Cinayet mesela işlenmişse eğer onu gizlemek için bavula konduğunu düşünürsek, bir yerden bir yere gidiyorsa olduğu coğrafyadan uzaklaşması gerektiğini falan düşünebiliriz. Ya da ekstra örtme de olabilir. Bir kadının saçının yerde olması aslında olması gerektiği yerde değil de şu an yerde görmemden kaynaklanıyor. Yani normal şartlar altında bi kadının yere yatıp ya da saçını boylu boyunca uzatması çok normal bir şey değı.l”*

K11: *“Aklıma cinayetler geldi saç valiz, sevgilisini kesip doğrayan, valizin renginden kadın cinayetleri geldi (...) Saç olmasa yolculuk beraber gidiş, iki kişiyle. Ama baktığımda kadın cinayetleri.”*

Suçla ilişkili olarak bir katılımcı (K11) “savaşta katliam”, diğer bir katılımcı ise (K15) “savaş sonrası göç” ile ilişkilendirmiştir:

K11: *“... yine saçtan dolayı Rusların Kafkasya’da yaptığı çerkeslere bir sürgün gibi topraklarından zorla bir terk ediş gidiş arkada bir ölüm bırakarak (...) Bir katliam sonrası bir göç olabilir. Zorla bir sürgün, bitmişlik.”*

K15: *“Göçü andırıyor çünkü bir yerden bir yere yer değişikliği söz konusu. Bavul andırıyor çünkü genel göçün temsil ettiği karşılık bulduğu şey metafor olarak bavul. Kırmızı olmasının sebebi zorunlu göç olarak görüyorum. Genellikle bir tür savaşın yarattığı dehşetin arkasındaki o kandan dolayı kırmızı olduğunu düşünüyorum.”*

Eseri yorumlarken sıklıkla kullanılan kavramlar ve kullanım sıklıkları aşağıda belirtilmiştir:

Üründe bavul ve saç olarak iki eleman bulunmaktadır. “Bavul”a görüşmelerin tamamında 55 kez, “Saç”a ise 88 kez değinilmiştir. Saç bu nedenle ürünün algılanmasında en önemli unsur olarak görülmektedir. Saçın çağrıştırdığı kavram öncelikle kadındır. Aile kavramı da kullanılmakla birlikte ailenin kadın saçıyla ilişkili olarak düşünüldüğü görülmektedir. Bavul’un çağrıştırdığı önemli iki kavram Göç (43) ve Yol/Yolculuktur (31). Göç ve yolculuğun içeriğini belirleyen kavramlar ise “gitmek, terk etmek, kopmak” ifadeleriyle birlikte kullanılan, “zorunluluk” kavramıdır. Bu içerikteki kavramlar 23 kez tekrarlanmıştır. Ürünün ilettiği duygunun ne olduğu sorusuna bütün katılımcılar “acı, hüznün, üzüntü, rahatsız edici” gibi yanıtlar vermişlerdir. 18 katılımcının hepsi aynı duyguyu paylaşmış ve dile getirilmiştir.

Bu çalışmada aile, bağ, şiddet, cinayet gibi kavramlar dile getirilmiş ve tümü kadın üzerinden betimlenmiştir. Yolculuk kavramı ise daha çok göç, terketmek, ayrılık, kopmak gibi kavramlarla içeriklendirilmiştir. Hissettirdiği en güçlü duygu ise acı, hüznün ve kederdir.

5.2. Map Adlı Ürüne Bağlı Katılımcıların Görüşlerine Yönelik Bulgular

18 katılımcı esere ilişkin görüşlerini dile getirmişlerdir. Katılımcıların hepsi öncelikle bilyelere vurgu yapmışlardır. 7 katılımcı bilyeleri çocuk ve çocuklukla 6 katılımcı çocuk veya insan olarak ilişkilendirmiştir. Dünya haritası örtük imge haline gelmiştir. Bilyelerin şeffaf olması temizlik, saflık olarak içerik kazanmıştır.

K2: “Bütün dünyada çocuklar var ama eşit koşullarda mı? Nasıl yaşıyorlar? Misket hep çocuk oyununu çağrıştırıyor. Çocuktan çıktığım için de haritayı onunla bağdaştırdım.”

K9: “Bilyeleri çocukla bağlıyorum kafamda bu da hepimizin çocuk saf ve temiz olduğu düşüncesini getiriyor (...) Şeffaf bilyelerin olması bana bir tanecik hepimizin eşit şeffaf olduğu kimsenin bir diğerinden üstün olmadığı hissiyatı uyandırdı. Bilye çocukla kolay bağdaştırdığım bir şey. Kırılganlık ve hassaslık saflıkla da birbirine uyan durumlar, bana çok saf temiz bir eser gibi geliyor insan doğasının kötü olamayacağını yansıtmak isityor gibi dünya deyince aklımıza savaş geliyor bence savaş olmasın hepimiz minicik bilye taneleriyiz

kırılmanız hepimiz kardeşiz gibi.”

K12: *“Eşitliği de mi vurguluyor? Mesela aslında dünyanın her yeri birbirinden çok farklı insanlar da öyle aslında kültürel olarak birbirinden çok farklı fakat özde bir eşitlik var. O özdeki eşitliği vurgulamak istemiş olabilir.”*

K16: *“Şeffaf olması, gözüme çarpan dikkatimi çeken, ondan yola çıkarak belki de bu dünya hepimizin her yer eşit, gibi düşünmüştür. Belki sınıra inanmıyordur. Sınır gibi çizgi yok. Ülke sınırı olarak söyledim de ülkelerin sınırının olmaması insanların eşitliğini doğurabilir.”*

11 katılımcı, bilyenin hareket edebilir özelliğini vurgulamıştır. Katılımcılar bilyenin hareket edebilir yapısını “denge, düzen, hassas, bozmak” kavramlarıyla dile getirmiştir.

K3: *“Hassas ve dinamik ve ufak bir hareketin tüm yapıyı etkileyebileceği türden bir sistemi olduğunu düşünüyorum. Dünya haritasının kullanılması aslında tamamen ekonomideki politikadaki hassas dengeler, diğer alanlarda yaşanan savaşlar değişen dünya yapısı, misket kullanılması tüm bunları çağrıştırıyor.”*

K17: *“Dünya haritası var gördüğüm kadarıyla ve dünya üzerindeki her bilye diğerinin aynısı yani dünyayı oluşturan bütün varlıkların aynı oluşu eşit oluşu. Bir anda dağılacakmış gibiler zaten. Nasıl durdukları da şaşırtıcı. Zaten sınırlar çok saçma geliyor benim için. Bu kadar aynıysak neden bunca sınır var? Sınırların her an kaybolabileceğini düşünüyorum. Bir tanesinin harekete geçmesi bile diğerlerinin hepsini etkileyebilir.”*

Katılımcı 15 tüketim kültürü, kapitalizm gibi olgular ile anlamlandırmış “kültürlerin yok olma tehlikesi” ile ilişkilendirmiştir.

K15: *“Hepsi tek hepsi şeffaf evet şeffaflığın her an yok olabilme durumu da var ama aslında tek bir kültür tek bir tipleştirme algısını mı yaratıyor acaba? Bir tür makinenin mekanizmaları gibi. Bir tür nesne konumuna dönme var gibi geldi çünkü hepsi tek bir renk. Tek kültür yaratmak aslında dertleri. Her coğrafyanın ayrı bir kültürü vardır ama bu yer değiştirmelerinden dolayı her tarafta cep telefonları ya da teknolojik aletler her kültüre girebiliyor (...) tek bir kültür, tüketen kültür yaratma, sadece tüketen ve hazır konus, hiçbir şey üretmeyen her şey hazır konus gibi bir şey de yarattı şeffaflığın dışında tek renk*

olmasının sebebi.”

Katılımcı 12, kapitalizm üzerinden eşitliği şu şekilde vurgulamıştır:

K12: *“İnsani olarak sonuçta aslında kimse kimseden daha fazla şeyi hak etmiyor. Çok farklı bi durumda bu şu an kapitalizm. Herkesin aynı şeyi hak ettiğini söyleyebiliriz. Kimse kimseden daha fazlasını hak etmiyor hak etmesi için bir sebep yok. Bilyelerin aynı olması eşitliği çağırıyordu.”*

Üründe bilye ve harita olmak üzere iki eleman bulunmaktadır. Bilye sözcüğü doğrudan kullanılmasa da onunla ilişkili olarak “çocuk, çocukluk ve insan” sözcükleri 46 kez tekrarlanmıştır. “Şeffaf, saf, temiz, parlak, saydam” tanımlamaları görüşme boyunca 42 kez kullanarak çocukluğu temizlik ve saflıkla betimlemişlerdir. Katılımcılar haritayı da bilye ve çocuk ilişkisinde değerlendirerek “eşitlik”, “kardeşlik”, “birlik-bütünlük”, “sınır” kavramlarıyla içeriklendirmişlerdir. 8 katılımcı “Eşitlik” ve “aynılık” ifadelerini doğrudan çalışmanın ana konusu olarak ele almıştır. Bu ifadelerin kullanım sıklığı araştırıldığında edinilen sayısal verinin bilyenin “hareket” özelliğine 13, “hassas” yapısına 12, çalışmanın “bozulabilir”liğine 25 kez değinildiği ve buna bağlı olarak “denge, düzen” ifadelerine 7 kez başvurulduğu edinilen bulgular arasındadır. Bu hareketi alımlayan 8 katılımcı, bilyenin hareket edebilme özelliğini dünya haritası ile ilişkilendirerek “tekilde yönetim / siyasi güç”, “ekonomi ve politikadaki hassas dengeler”, “küresel savaşlar”, “göç”, “sınırlar”, “kültürlerin yok olma tehlikesi” gibi kavram ve ifadelerle bağlantı kurmuşlardır.

5.3. Door Mat Adlı Ürüne Bağlı Katılımcıların Görüşlerine Yönelik Bulgular

Ürün, sivri uçları yukarıya dönük iğnelerden oluşmuş bir paspastır. Paspasın üzerinde WELCOME sözcüğü yer almaktadır. Katılımcıların dikkati öncelikle Welcome sözcüğüne yöneliktir. İğnelerin fark edilmesiyle birlikte ürünün içeriğine ilişkin görüşler şekillenmiştir.

K6: *“Ben ilk başta çimen gibi algıladım ama malzemeyi tanıdıktan sonra düşünceler tamamen değişiyor. Çimen gibi algıladığımda yumuşak bir hayat var canlılık var ama şu an gitti. ‘Gelme, istemiyorum. Hoş gelmedin, hele bir gel.’”*

K7: *“Uzaktan görüp hemen yargıda bulunduğumuz bir şey aslında yakınına*

gittiğimizde hiç de görüldüğü gibi olmayabilir.”

5 katılımcı ürünün bir paspas imgesi olması nedeniyle misafir-ev sahibi, komşuluk ilişkileri bağlamında kültürel bir olguyla içeriklendirmiştir.

K10: *“Hoş geldiniz derken aslında hepimiz misafirperver olduğumuzu söyleyemeyiz (...) Samimi görünmeye çalışıyorsun ama değilsin. Hoş geldiniz derken aslında dilinin altında bir yalan oluyor. Samimiyetsizlik paspası diyebilirim buna. Aslında dilimizin altında yatan bilinçaltımızda yatan bir mesaj gibi düşünülebiliriz bunu. Karşındaki gayet normal hoş geldin diye düşünüyor ama benim bilinçaltım için kirlilik ondan rahatsızlık sadece etik diyelim ayıp olmasın diye söylediğimiz bir hoş geldin diyelim.”*

K17: *“Günümüzdeki misafirperverlik değil mi bu, aslında olmayan bir misafirperverlik, ikiyüzlülük. Hoş geldin diyor ama kafasında neden geldin sorusunu soruyor. Belki davet etmek zorunda kalmıştır veya öyle gözükmek için davet etmiştir. İkiyüzlülük. Çünkü gülümseyerek hoş geldin der paspas da çok acı verici duruyor. Kapıdan girmeden önce o acıyı hissedebiliyorum.”*

Bütün katılımcılar tarafından ürünün insan ilişkilerine ait bir eleştiri içerdiği dile getirilmiştir. 11 katılımcı “ikiyüzlülük” kavramı bağlamında “önyargı” “tuzak”, “maske” gibi benzetmeler kullanmıştır. Katılımcıların tamamı ürünü rahatsız edici bulduklarını dile getirmiştir. Çalışmanın en önemli bulgusu katılımcıların ürünü yorumlamak için sıklıkla kendi deneyimlerine başvurmalarıdır.

K8: *“Çocukken izlediğim bir çizgi film aklıma geldi bir tarlada böyle bir yazı vardı uzaylılar gelip istila ediyordu. Tarla gibi düşündüm paspas gibi değil, lazer ışınıyla yazılmış bir hoş geldin yazısı. Bir tehlike anı bir tuzak da olabilir. Hoş geldin ama aslında ikiyüzlülüğünü de gösteriyor olabilir. Bir buğday tarlası gibi gösterip seni kandırıyor olabilir.”*

K4: *“Bu benim kendi hayatımda deneyimlediğim bir şey insanlar birbirlerine çok güler yüz gösteriyorlar çok iyi davranmak zorundalar çünkü birlikte yaşıyorlar, işlerini kolaylaştırıyorlar ama aslında içte böyle olmuyor yani maske gibi.”*

K18: *“Kinaye geldi aklıma direkt. Sevmediğin birisi evine gelir, ona iğreti ama zorunluluğun vermiş olduğu ince tonla hoş geldin dersin o geldi aklıma. Hoş*

geldin ama niye geldin diyorsun. Bir soru da olabilir 'hoş mu geldin, bir bas bakalım hoş mu orası değil mi'. Tezatlığı anlatıyor. İyi bir şey gibi ama değil."

K17: *"Dünyadaki günümüzdeki herhangi bir tuzak gibi de düşünülebilir. Mesela çok düzgün bir insanla tanıştıyormuşsunuz gibi hissedersiniz ama çok karanlık geçmiş olan bir insandır. Sizin yüzünüze hoş geldin der ama o an o iğnelere basmış o çukura düşmüş oluyorsunuz. Ve sadece onlara basmanız için, sizi kandırmak için o yazı yazılmış."*

3 katılımcının ürüne yaklaşımı daha evrensel olgularla şekillenmiştir. Kapitalizm ve uluslararası göçlere ilişkin yargılarını ürünün içeriğine aktarmışlardır.

K12: *"Soğuk mekanlar ya da mağazalar, alışveriş. Hoş geldiniz der ama hoş gelin diye demez. Aslında seni yemek seni tüketmek için der. O gelişi mi ifade ediyor iğneler? Geliyorsun ama hoş gelmiyorsun demek istiyor. Aslında sana zarar veren bir şey oluyor. Geliyorsun ama hoş gelmiyorsun tabi sen bunun farkında olmayabiliyorsun. Evlerin kapılarında da olur hoş geldin yazan paspaslar ama onu kast etmemiştir zaten dediğim gibi alışveriş merkezleri siyasi mekanlar diyelim seçim yapıyoruz seçime giderken, kafeler mesela tamamen zaman kaybı ve para israfı."*

K9: *"Tezat bir eser. Çünkü 'welcome'ın anlamıyla iğne kullanılmasının gelen kişiyi istemediği belli. İstenmeyen misafir duygusu verdi bana. Kapitalizme savaşa karşı anarşizm yanlısı. Ordan gelen hissiyatla iğne olması şu anda hoş görülmesi bir dünyada olmadığımızı, zorla hoş geldin, 'iğnelerle dolu bir hayata hoş geldin, mayın tarlasına' (...) Welcome yazısı 'hoş geldin daha çok şey yaşayacaksın burada her şey çok zor'. Herkes hoş geldin diyor, işe kabul edilirsin seni o işte çok zorlarlar, kapitalizm de böyledir. Sana aslında para vereceğim diye seni kandırır hepimizi zorlayan şey budur. Bir anlamaya evet diyoruz güzel olacağını düşünüyoruz, ama aslında hiçbir şey güzel olmayacak detaya baktığımızda o iğneleri görüyoruz uzaktan baktığımızda görmüyoruz."*

1 katılımcı kişisel yaşamının çıkmazlarını ürünün anlamını ifade etmek için kullanmıştır.

K3: *"Her gün gitmek zorunda kaldığın bir ev ama her gün de orda bir acı varmış"*

gibi. Girmek zorunda kalıyorsun. Yaşamak zorunda kalınan bir acıymış gibi. Bilmeden yaşıyormuşuz gibi bu acıyı. Aileyle birlikte olmak sanki bu türden bir acıyı çağrıştırıyormuş gibi.”

Çalışma 18 katılımcının 11’i tarafından “ikiyüzlülük” ifadesiyle ilişkilendirilmiş, insan ilişkileri bağlamında yorumlanmıştır. Kültürel, politik ve ekonomik yaklaşımlarla yorumlanan ürün; “aile, ev, komşu, vatan, kapitalizm ve hayat” benzetmeleriyle içeriklenmiş, ürünün duygusunu veren ve 22 kez vurgulanan “kötülük, ikiyüzlülük, maske, tuzak, samimiyetsizlik” tanımları;15 kez “misafir / davet” ifadeleriyle ilişkilendirilmiştir. Görüşmelerin tamamında eserin acıtıcı ve rahatsız bulunduğu 43 kez tekrarlanan benzer kelimelerden anlaşılmıştır.

Katılımcılar yeni başlıklar oluşturarak ürüne yönelik algı ve duygularını farklı tümcelerle betimlemişlerdir.

K9: “İğnelerle dolu bir hayata hoş geldin, mayın tarlasına...”

K11: “Acı dolu bir hayata hoş geldin.”

K14: “Cehenneme hoş geldin.”

K15: “Acının dünyasına hoş geldiniz. Çünkü hiçbir umut yok.”

K16: “Gücün yetiyorsa gel bu mahallede yaşa.”

5.4. You Are Still Here Adlı Ürüne Bağlı Katılımcıların Görüşlerine Yönelik Bulgular

Ürün, üzerinde “YOU ARE STILL HERE” yazan bir aynadır. Katılımcıların tamamı öncelikle aynayı algılamıştır. Bu nedenle konuşmalarda en çok “bakmak ve görmek” (89) ile “kendi/kendisi” (73) sözcükleri kullanılmıştır. İç ve dış vurgusu da en çok vurgulanan kavramlar arasındadır. Bu sözcükler farklı olgularla ilişkilendirilerek farklı içerikler kazanmıştır. Bu iki sözcük grubu en çok yüzleşme ve sorgulama (27) gibi kavramlarla işlevsel hale getirilmiştir. 18 katılımcının 13’ü, “insanın kendisiyle hesaplaşması” anlamında yüzleşme/iç bakış kavramını kullanmıştır.

K4: “İç dünyam ve dış dünyam gibi insanlar daha çok fiziksel anlamda dikkat ediyorlar yaşıntılarına ama onun bir de içerisi var içsel anlamda kendilerine yönelmek yerine daha dış dünyayla bağlantılılar. Büyük bir kesim sanırım sadece dışa odaklı,

önemli gördükleri şey o oluyor.”

K6: “Bir kaçış diyebilirim, kendinden kaçış. Yüzleşme korkusu.”

K9: “Bence bu eserde kişinin kendiyle yüzleşmesi ayna zaten yüzleşme hali (...) Herkeste farklı olabilir. Çünkü kimisi hala burdasın ne kadar güzel, hiçbir şey değişmedi hala burdasın durumdan memnun değil kendinde bir şeyleri değiştirmeye çalışıyorsan. Şu an olduğum yerden mutlu muyum yoksa değil miyim düşüncesi belirdi.”

K1: “Aslında bir içsel bakış gibi. İnsanın kendine her zaman bir ayna tutması lazım. İnsanları suçlarız. Aslında bi ayna tutsak kendimize. Sen burdasın kendinden kaçışın yok. Aslında ayna sana tüm çıplaklığıyla kendini sana gösteriyor. İçsel bir bakış sağlaması amaçlı dolaylı bir şekilde. Herkesin kendini görmesini mi sağladı acaba? Yazıyla da mesaj veriyor. Aynada kendimi gördüğümde, ben burdayım kaçmıyorum bir yere. Kendimle dövüş, o anlamda. İnsanın kendisiyle savaşı gibi.”

K14: “Seni kendinle yüzleştiriyor bu. Hala bir şeyleri iyi kötü yapabilir düzeltebilirsin. Sonuçta ölümlü dünya illa bir inanç üzerinden yürümüyorum sonuçta öleceksin ama ölmeden bir insanın yapabileceği milyonlarca şey var ve ayna bunu senin yüzüne vuruyor yüzleştiriyor seni kendinle.”

Katılımcıların dikkati You Are Still Here yazısına yönelince aynayı yazıyla ilişkili olarak anlamlandırmıştır. Tüm katılımcılar aynayı bir uyarıcı olarak betimlemiştir.

K7: “Sabırsızlık var gibi hissettiriyor. ‘Hala’ dan dolayı. Eğer sadece buradasın yazsaydı o bambaşka bir şey olurdu. Israrcı olanlar için aslında bu bir caydırma, çok akıllı seni caydırmaya çalışıyor. Rahatsız etti beni bakmaya çalışıyorum, ona kulak asmadan orda kalmaya devam edersem kendimle bir yolculuğa çıkabilir görülmemiş şeyler görmeye başlayabilirdim.”

K8: “Benim içimdesin, benim içimde hapsoldün hala burdasın ve bunun dışına çıktığın zaman özgürlüğüne kavuşabilirsin belki de beni kırıp parçaladıktan sonra olabilir benim içimde hapsoldün yani. Burdan kurtulabilmen için parçalaman gerekiyor. Ayna kırıldıktan sonra bir sürü kendini görüyorsun o parçalarda.”

K11: “Bir yere ilerleyemedin gibi hala olduğun yerde kalmışsın. Bir an önce silkelenişinin başına geç kademeler atla yükselmeye bak gibi. Yani göremediğin başka

boyutu, sen sadece bunun içindesin baktığın zaman ama senin bunun dışında olan şeylerin de var. Aynaya baktığın zaman bunun içerisinde bunların dışında olan şeylerin de var. Onun çerçevesi içinden daha fazlası da olabilirsin. Etrafına bak kendini topla gibi.”

K14: *“Öncelikle bu beni mutlu etti hala bir şeyleri yapabilirsin hala şansın var pes etme anlamı veriyor olabilir. Bu hiç kötü gelmedi bana. Hala burdasın diyerek insanı şevke sürükler. Çünkü yaşam bittikten sonra hep keşke derler. Seni kendinle yüzleştiriyor bu. Hala bir şeyleri iyi kötü yapabilir düzeltebilirsin.”*

Katılımcıların açıklamalarında aynanın ve yazının onlarda ikilem yarattığına ilişkin yorumlar da yer almıştır. Çelişki ve ikilem 15 katılımcıda farklı biçimlerde dile getirilmiştir.

K15: *“Üzerine konuşmak çok zor. Tuhaf hissettirdi tuhaf bir durum var. Ben nerdeyim orda mıyım burda mıyım? Bunun üzerine pek bir şey konuşamayacakmışım gibi. Çok rahatsız edici bir yanı var. Aynada bir yüzleşme, kendini görüyorsun, acaba kendin o musun? Ordaki ben miyim? Aslında bir kimlik bir aidiyet meselesi bir yerde olma hali.”*

K9: *“... kimisi hala burdasın ne kadar güzel, hiçbir şey değişmedi der. Şu an olduğum yerden mutlu muyum yoksa değil miyim düşüncesi belirdi. Herkeste farklı olabilir. Biri olsa diğerini düşünüyorsun hep daha fazlasını istiyorsun hep bir kovalama hali. Bu durumdan dolayı aynı yerde saymıyorum ama çok da hızlı ilerlemiyorum. Hala aynı yerde sayıyorum aslında bir yandan öyle ama bir yandan da çok şey öğrendim.”*

Katılımcılara ayna üzerindeki “YOU ARE STILL HERE” (Hala Buradasın) yazısına yönelik olarak , “bir yerde olma hali sizce nedir?” ek sorusu yönelitilmiştir. Diğerlerinden farklı olarak 5 katılımcı “kendimin farkında olmam”, 2 katılımcı ise “varlığımın kanıtı” olarak yorumlamışlardır.

K6: *“Çok büyük bir metafor. Direkt yansıma. Olduğu gibi gösterme. Varlığın kanıtlanması çabası. Çok fazla ayna sevmem. Mecbur olmadıktan sonra bakmam. Kendimizden kaçıyoruz.”*

K2: *“... ona bakmamla benim orda olduğumu anlıyorum. Tipografik olarak da benim zihnimi oraya yönlendirmiş oluyor diye düşünüyorum. Ben ona baktıkça*

kendimin hala orada olduğunu biliyorum diye düşündüm ilk bakışta. Aynada bunun yazılı olması sanki ben aynaya baktıkça karşıdan benim orada olduğumu vurgulayan bir şey var. Ayna da beni görüyor ben de kendimi görüyorum aynadaki yazıyı da görüyorum aynı zamanda. Böyle bir gören görünen kavramlarıyla bir ilişki var. Yazıyla görmek diyeyim. Benim orda olduğumu ona baktığımı ve benim orda olduğumu yazan yazı beni aynı zamanda görüyor gibi düşünüyorum.”

K3: *“Kendine göndermeli bir çalışma. Burada izleyici, ayna ve tümcenin bir araya gelişinin kendine göndermeli olduğunu düşünüyorum, yorumdan çok çözümlemeyle yaklaşabilirim. Aynada kendimi gördüğüm her an orada olduğuma emin olduğuma işaret ediyor. Aynanın karşısında emin olduğumu. Bir yerde kendinizi kontrol ettiğinizde bir yerde olduğuna eminsinizdir, nerde olduğunuza eminsinizdir. Ayna aslında bana bunu söylüyor tam da olduğun yerdesin. Eğer yazı yazmasaydı ben aynaya baktığım zaman bu ifadeyi kendim de kurabilirdim. Bu öyle bir ifade ki insanın sürekli kendine söylemediği ama içsel olarak sürekli farkında olduğu bir şey, içsel olarak bir yerde olduğumuzun farkındayızdır.”*

Ürünle ilişkili olarak 13 katılımcı duygu ve düşüncelerini “rahatsız edici”, “huzursuz hissettim”, “kararsız kaldım” diyerek ifade etmiş, 3 katılımcı, olumlu izlenimler aktarmıştır.

K11: *“Sanki haline şükret der gibi. Ne olursa olsun hayatında ne yaşarsan yaşa hala buradasın sonuçta yaşıyorsun. İlla fizyolojik olarak değil psikolojik olarak da. Öyle bir his uyandırdı. Şükretmek gibi.”*

K9: *“Hala yaşıyorsun olarak da geçebilir. Boşver hala yaşıyorsun yaşamaya devam et hayattasın hayat devam ediyor diyebiliriz.”*

K16: *“... negatif bir hissiyatı yok benim için. Tam anlamıyla pozitif diyemem ama ona yakın. Ne iyisindir ne kötüsündür ama zaten kötü olmaman iyi olmaya biraz da yakın bir şeydir, bir problem yoktur bir şey düşünmezsin elin ayağın acımıyordur gibi. Sanki biraz başına kötü bir şey gelmedi der gibi de bir şey var. Hiç sevmediğim bir yerde de olsam varım, çok sevdiğim bir yerde de olsam varım.”*

Sayısal veri olarak bakıldığında katılımcılar 89 kez “bakmak/görmek” sözcüğünü, 73 kez “kendine” sözcüğünü kullanmışlardır. Bu bağlamda ürün, katılımcılar tarafından kişinin

kendi içsel yolculuğu ve kendisiyle hesaplaşması ya da bir tür öz eleştiri olarak belirtilmiş ve rahatsız edici olarak yorumlanmıştır. Ayna üzerinde yazan “YOU ARE STILL HERE” yazısı aynadan bağımsız okunamadığı için öz eleştiri çağrısını güçlendiren bir nitelik kazanmıştır. Bu nedenle katılımcılar özeleştiri kavramı yerine çoğunlukla (27) yüzleşme, hesaplaşma kavramlarını kullanmışlardır.

5.5. Grater Divide Adlı Ürüne Bağlı Katılımcıların Görüşlerine Yönelik Bulgular

Grater Divide isimli çalışmayı oluşturan iki ana nesne rende ve paravandır. Katılımcılar tarafından üründe görünen/ürünü oluşturan materyallerin (rende ve paravan) ayrı ayrı günlük kullanım işlevleri tanımlanmıştır. Buradan yola çıkarak katılımcılar renderin işlevini “bir bütün olanı parçalar, ayırıştırır, küçültür, şekillendirir” şeklinde tanımlarken; paravanın işlevini “böler, ayırır, özel alan yaratır, bir bütünden ayırıştırır” şeklinde açıklamışlardır. “Gizlemek/gizlenmek, saklamak/saklanmak” kavramları paravanın günlük kullanım işlevlerini tanımlamak amacıyla katılımcıların vurguladığı kavramlardır. Eser üzerine yapılan görüşmelerin metninde rende sözcüğünün kullanımı 50, paravan sözcüğünün kullanımı 48 kez tekrarlanmıştır. Buna bağlı olarak nesnelere yüklenen işlevler ve anlamlar sıklığı “parçalamak, bölmek, ayırmak, sınır ve sansür” ifadelerinden yola çıkılarak araştırılmış olup bu sözcüklerin 78 kez tekrarlandığı tespit edilmiştir. Paravana yüklenen işlevler olan “gizlemek/gizlenmek, saklamak/saklanmak” ifadelerinin ise 35 kez vurgulandığı edinilen bulgular arasındadır. Bu bulgulara bağlı olarak eser “rahatsız edici, soğuk, itici, tehditkar” ifadeleriyle sözel olarak tanımlanmış, görüşme metnine bakıldığında bu ifadelerin 16 kez vurgulandığı tespit edilmiştir.

K3: “Bu iki nesneye ait fonksiyonun birleştirmesi türünden bir çalışma yine fakat her iki fonksiyonu tam anlamıyla kullanamıyorsun. Rende büyük kalıyor paravan işlevini yerine getiremiyor. Ayırıcılık, bölümlemek, kesmek. Sansürlemek, görüntüyü kesmek, örtmek. Sansürleme, arkada giyinen kadını düşündüğümüz zaman sansürleme meselesinden renderin parçalayıcılığı türünden bir ilişki kurabiliyorum.”

Rendenin kesici fonksiyonu paravan imgesi ile birleştigiinden Katılımcı 5’in yaklaşımında sansür kavramına dönüşmüştür:

K5: “Normalde kıyafet değişmek için kullandığımız şey paravan, gizlenmek için. Bir şeyleri örtmek için televizyonda kullanıyorlar ya sansür onu biraz çağrıştırıyor. Çünkü sansürde de bu gerçekleşiyor ya bir noktada sadece belirli parçalar aslında yine gözüküyor renk olarak tek bir leke olarak. Bir noktada parçalama olayı.”

Görüşme metni incelendiğinde gizlenme, gözetlenme/izlenme, özel alan yaratma gibi ifadeler 56 kez vurgulanmıştır. Katılımcıların 6’sı tarafından gözetlenme ve izlenme durumları üzerinde durulmuştur:

K8: “Saklanamazsın bir şekilde görüneceksin deliklerden. Rendenin bir özelliğiyle bağdaştıracaksam parçalar. Ya da deliklerden seni gözetleyen biri olabilir. Rendenin kesici tarafı niye var bir tehdit mi oluşturuyor acaba? Kesici bir alet. Paravanın arkasına saklanırsan ki saklandığı için tehdit oluşturuyor olabilir. İşkence aleti, belki ölüm ya da yaralama gibi (...) Bir başkasını gözetlemek için kullanabilir mi?”

K9: “Rende sebzeleri düzenli bir şekilde göze hitap eden şekilde keser doğrar. Paravan ayırma, bölme ama kötü manada değil bir yerden bir yeri ayırmak. Filmlerde hastanelerde gördüm hep, büyük bir alanda küçük küçük özel ihtiyaçlar için uyumak mesela mekanı bölmelere ayırmak için kullanılıyor. Kişisel alanıma bağlı bir insanım. Ailemi çok severim ama onlardan ayrılmak için can atıyorum. Bu paravanı isterdim çünkü insanlar özel hayatıma saygı duysun. Düz bir şekilde ayrımcılık, kesici olması, ayırma durumunun yaralayıcı olması düşüncesi geliyor. İnsanın kendini ayırması yaralayıcı olabilir. Demir ve rende olması korkutucu. Özel alanına hiç girilmesini istemiyor. Ayırmaya takıntılı br hal gibi. Sakince ayrılalım değil sana zarar verecek bir ayrılma durumu burdan tekrar savaş düşüncesi aklıma geliyor.”

Katılımcı 10, hem toplumsal ayrıştırma hem bireysel özel alan ihtiyacı şeklinde tanımlamıştır:

K10: “İşkence aleti gibi duruyor çünkü sert duruyor bu cisim. Rahatsız edici. Rende ufaltır parçalar böler. Aslında bir nevi bütünü oluşturan parçaları bölmek diyebilirim (...) Bir topluluk içinde aynı odadaysan, bakın ben bu işle

uğraşıyorum sizden ayrı çalışmak istiyorum ne yaptığımı görmeyin burası özel bir alan. Ama böyle üretilseydi paravan, şu deliklerden birçok insanın seni izlediğini, işlevini gerçekleştirmezdi yine de rahatsız olmaya devam ederdin. O deliklerden seni izledikleri hissiyatına kapılabilirsin. Bir nevi rahatsızlık hissiyatı (...) Güvensizlik veren bir çalışma. Parçalayıcı dedim çünkü toplum, insan, ordaki bir grup insanlasın ve bunu kullanarak sizden rahatsız oluyorum ayrı çalışmak istiyorum ayrı bir ülke gibi takılmak, rende de peynirin bütünü bozan bir şey parçalıyorsun kullandığın kadarıyla ayırıştırıyor diğerlerinden. Gözetlenmeye olanak sunuyor bir yandan da işlevsizliği aklıma getiriyor.”

Yalnızca bir katılımcı (K15) çalışmayı toplum ve yöneten yönetilen ilişkisi (sistem) bağlamında anlamıştır:

K15: *“İlk gördüğüm şeylerden biri paravandı. Sürekli bir izlenme durumu var. Ne yaparsan yap izleniyorsun hiçbir zaman kendi özelini gizleyemiyorsun bir yazı bir mesaj onlar bile bir denetim mekanizmasının altında işliyor onu çağrıştırmıştı şu an da aynısını çağrıştıyor. Rende olmasının nedeni bir tür süzülme, bilgimizi kendimizi süzmek, özel hayatımızın süzülmesi bir tür birileri tarafından bu izleniyor. Kendimizde var olan değerleri bir tür parçalamak gibi geliyor, yok sayıyor önemsiz hale getiriyoruz belki bizi var eden değerlerdir ama değerler artık kendini yitirmiş durumda olduğunu gösteriyor bu çalışma. Belki özel alandaki o olan değerlerin de ölümü. Öldürmekle, parçalamakla değersiz hale getirmekle ilişkili olduğu düşünülebilir. Bir de belki kendi öz varlığımızın birileri tarafından bütünümüzün sürekli bir parçalama, yok etmenin dışında genel öz varlığımızı yok etme aslında, bir yok etme aracı olarak görüyorum bu rendeyi. Bedenimizin var olan özümüzün ben kavramını bir tür öldürmek birileri tarafından aslında çünkü bu rendeyi kullanan başka bir mekanizma var. Bizim boyutta olduğundan dolayı kendimizi küçültüyoruz bir havuç yapıyoruz ve birileri tarafından bizi süzüyor, parçalıyor ve bölüyor. Onun kullandığı malzeme haline geliyoruz, bir tür mekanizma. Kontrol mekanizması demek istemiyorum çok klişe ama onu çağrıştırdı. Hep gözleniyoruz. Bu bilgisayar, kamera olsun her tarafta bi izlenme durumu var. Kullandığımız bütün araçlar ve hangi mekana girersek girelim mutlaka birileri tarafından izleniyoruz*

aslında onun bir tür göstergesi bu. Gizlendiğini düşünüyorsun ama birileri tarafından gözetleniyorsun durumu var daha çok onu çağrıştırdı ama genel olarak bütünüün parçalanmasından ziyade o izlenme durumu daha çok hakim bu çalışmada.”

Katılımcıların eseri yorumlarken “soğuk, itici, tehditkar ve rahatsız edici” (16) gibi ifadelerle başvurarak hissiyatlarını dile getirmişlerdir. 18 katılımcıdan 5’inin insan ilişkileri ile ilişkilendirdiği edinilen bulgular arasındadır. Katılımcı 1, 6 ve 14’ün görüşleri örnek olarak gösterilebilir:

K1: *“Malzemenin de etkisiyle soğuk, çok da itici. Karşılıklı iletişimde insanların birbirine çıkardığı diken, ok gibi falan mı? Sürekli birbirimizi mesela olumsuz etkiliyor; törpülüyoruz. Olumsuz insan. Paravan sana koruma kalkanı gibi. Bir duvar gibi ama onları da süzerek alıyor sana. İnsanın duvarı aslında, rende olduğu zaman size birisi yaklaşılamaz. Rende sizin koruma kalkanınız gibi paravan da sizin gizlendiğiniz yer özeliniz diyeyim bir nebze.”*

K6: *“Eritme, bir yok etme amacı var. Aslında gizlenerek biz de kendimizi bir nevi bir yok ediş içine girebiliriz. Tehditvari. Doğranma korkusu tehdit eden. Bıçakları oluşturma tehdit ediyor. Metal olması da aynı zamanda ayrı bir soğukluk veriyor. Gizlenme.”*

K14: *“Herkesin önünde yapamayacağın bir şeyi oraya geçip gizlenirsin onun için kullanılır (paravan). Paravan gibi ama onda bile bir sıkıntı var. Sıkıntı veriyor. İnsanların birbirinden kötü olduklarını gizlemeye çalışması. Maske takarız ya çok gülen çok üzgündür gibi laflar vardır. Çok büyük dertleri olanlar vardır çok küçük ya da, bir sürü olan var ve bu paravanın arkasına saklandığınızda kimse görmüyor sanırsınız gizlenmeye çalışırsınız. Rende de, küçük de olsa büyük de olsa tamamen saklayamayız görebiliriz bu yüzden kullanmış olabilir (...) Gerçek hayatla çok bağdaştırabiliyorum. Örneğin çok büyük bir sıkıntım olduğunda ne kadar kimseye söylemesem de yüzümden belli oluyor ya da küçük. Anlatmak istemiyorum belki ama o paravanın arkasına saklansam da rendeden yola çıkıyorum, gözüküyor ya onu insanların fark edebileceğini ya da illa bi şekilde gözüküğünü ortaya çıkabileceğini bir şeylerin, yani hiçbir şey gizli kalmaz. Sıkıntı verdi ama içine girdikçe mantıklı iç rahatlatma hissi verdi doğruları görüyorsun yaşamından bir şey ya.”*

İki katılımcı (K16, K17) paravanı sınır, rendeyi ise *bu sınırdan geçerken ödenecek olan bedel* olarak yorumlamışlardır. Katılımcı 17 rende üzerinden paravanı ülke sınırları olarak, K16 ise tercih edilen “yol”da ödenmesi gereken bedel olarak şu şekilde tanımlamışlardır:

K17: “*Kan, vahşet, sınır görüyorum yani kesin ayrılık, iki taraf. İki taraf ve sanırım bu taraflar arasında keskin sınırlar var kesici sınırlar var. Arada rende olması... Yani bu taraftan diğer tarafa geçmek için bir bedel ödenmesi gerektiği. Paravan benim için sınır anlamına geldi. Sınırların ne kadar katı olduğunu da göstermek keskin ve kesici olduğunu göstermek amacıyla rende kullandığını düşündüm çünkü orada herhangi bir düz metal yüzey olsaydı etkinliği bence bu kadar olmazdı (...) bir ülkeden başka bir ülkeye geçişte sınır ötesine çıkma gibi. Belki de bir şeyin bütün hali değil de daha ayrılmış bir halini göstermeye çalışmış diyeceğim. Yani bütünü ayırıştırma daha küçüğe indirgeme daha küçük parçalara dağıtma. İnsansa bir taraftan bir tarafa girmeye çalışan ve böyle bir şeyin içinden girmeye çalışan olacaksa aklıma ilk kan ve acı geliyor. Bu taraftan diğer tarafa geçmek için kanlı bir bedel mi ödenmesi gerektiği?”*

K16: “*Belki burada tüm bir şeysen ve paravanın diğer tarafına geçmek istiyorsan geçebilirsin ama burdaki gibi tüm olmaz bölünmüş parçalanmış şekilde diğer tarafta olursun. Şey diyebiliriz iyi bir yoldur burası diğer tarafı kötü bir yoldur belki. Ben paravanın diğer tarafına geçmek istiyorum. Ora kötü bir yol. Geç ama parçalanmış olursun.”*

Yalnızca bir katılımcı (K13) eseri toplumsal cinsiyet kalıplarına dayandırarak açıklamıştır:

K13: “*Nedense yüzler gördüm. Sanki şunlar yön gösteriyormuş gibi geldi (perspektif kaynaklı kesiciler). Ayrıca pencere hissiyatı verdi, yüzler ve pencereler. İç çamaşırı gibi görünüyor (ortadaki kesiciler). Yüzlerin hepsi birbirine benziyor. Rende kadını direkt çağırıştırıyor bana. Feminist bir çalışma mı bu? Bana öyle geldi. Buna baktığım zaman sadece soyunma ya da giyinme aklıma geliyor. Şey hissettirdi bana kadının biraz da kendi dışına çıkması ev işinden çıkması daha çok onun arkasına sığınıp giyinip çıkması ve her tarafı da açık yani. Biraz kadının özgürleşmesini kendi dışına çıkmasını, ifadeler, pencere iç çamaşırı*

dedim bunlar bana kadını çağırıyordu. Bunların dışına çık istediğin gibi giyin istediğin gibi çık mı demek istiyor? İnsan yüzleri, iç çamaşırı ve pencere ilk başta hissettim rende kadını çağırıyordu bana iş yaparken gözümün önüne geldi ve kadın yüzü suratı asık bu işten memnun değil bunu paravan haline getirmesi 'rahat olabilirsin burada soyunup giyinebilirsin senin işin bu olmak zorunda değil' bunun dışına çıkartıyor galiba kadını. Kapalı alan yaratmaktan çok daha rahat bir alan yaratmış o yüzden paravanı açtığını düşünüyorum."

5.6. Incommunicado Adlı Ürüne Bağlı Katılımcıların Görüşlerine Yönelik Bulgular

Gösterilen altıncı çalışma olan Incommunicado, katılımcılar tarafından aile kavramı ile ilişkilendirilerek yorumlanmıştır. Bu çalışma katılımcılar tarafından "rahatsız edici ve tehditkar" olarak betimlenmiştir. "Aile, anne, baba, ebeveyn, bebek, çocuk" ifadeleri görüşme metninde araştırıldığında "Aile" kavramı başlığı altında toplamda 124 kez tekrarlandığı tespit edilmiştir. Aile kavramına ilişkin okumalarda korumak/koruyamamak ifadelerine 20 kez başvurulduğu edinilen bulgular arasındadır. Aile kavramına içerik kazandıran diğer kavramlar "hapishane (hapsetmek), mahkum, tutsak, özgürlük, kısıtlama, sınır" şeklindedir. Bu kavramlar görüşme metninde araştırıldığında 71 defa tekrar edilip, üzerinde durulduğu edinilen bulgular arasındadır. Bir başka kavramsal yönelim "parçalama, bölme, doğrama, kesme, ceza, şekillendirme" şeklinde olmuştur. Bu sözcükler eser görüşme metninde araştırıldığında toplamda 52 kez vurgulandıkları tespit edilmiştir. Buna bağlı olarak "Hayat, savaş, devlet, göç" sözcüklerinin kullanım sıklığı araştırıldığında 19 kez vurgulandığı edinilen bulgular arasındadır.

18 katılımcının 7'sinin Incommunicado adlı eser üzerinden aile kavramına ilişkin yaptığı okumalar şu şekildedir:

K2: *"Bebek beşiği ama bir bebeğin o beşikte yatması benim için iyi bir şey değil. Rahatsız edici. Bebeğe uygun bir şey değil. Lime lime edici slicer. Hapishane demiri gibi. Demirler güven için ama çok da güvenilir değil işkence aleti gibi. İtici, soğuk. Koruma gibi bir şey yok (...) bir hapsedici sınır var hayvan kafesi gibi düşündüm o da bir ceza aslında. Sadece suça değil kendi isteğimizle başkasına çizdiğimiz bir sıkıştırma alanı, kapatma. Bazen bir şeyi çok severiz de onu böyle saklayalım, kedimizi köpeğimizi alanlara sıkıştırırız ama iyi değildir o fazla sevgiden gelen korumacılık. Tabi ceza yöntemi olarak da o var."*

Ceza ile fazla sevginin, korumacılığın kıyaslamasına giriyor.”

K4: *“Zorunlu mülkiyet. Aile. Ailemiz bence zorunlu mülkiyetimiz. Biz dünyaya geliyoruz, ailelerimiz bizi koruyor büyütüyor ama aslında şey gibi de o aile demir parmaklıklar gibi çünkü, biraz zorluyor beni konu olarak zorluyor. Türkiye’de genel olarak ailenin görevi onun yaşamını devam ettirebilmek gibi algılanıyor ama insanlar birbirleriyle sohbet edebilmeliler bence yani o içsel anlamda da aile geliştirmeli ya da yol gösterebilmeli. Ülke şartları el vermiyor ya da işte yaşantılar el vermiyor belki ama aile çok farklı algılanıyor bence. Bu çok iyi hissettirmede. Üzdü, üzgün hissettirdi.”*

K7: *“Hapishane, bebek arabası, karyolaya benziyor. Rahatsız edici. Çünkü slicerlar bu nasıl psikopatça bir şey dedirtiyor, bir bebeğin konup parçalanmasını hissettiriyor rahatsız ediyor. Hapsedilmek doğamıza aykırı olan bir şey hücre daha ağır hali. Bedenin kabul edemeyeceği kaldıramayacağı muameleler yaşıyor hücrede. Doğduğumuzdan itibaren böyle bir hücreye mi hapsoluyoruz acaba doğar doğmaz bu tür acılar mı çektiriliyor bize hücreye mi doğuyoruz gibi. Çocuklar ebeveynlerinin istediği gibi yetiştiriliyor genel olarak gördüğümüz ve yapılan şey bu, onların oldukları şey olmalarına izin verilmiyor. Onun dinine karar veriyor, sünnetine karar veriyor ama onun bedeni değil. Babası onun fenerbahçeli olmasını istiyor bunları göz önüne alacak olursak hücreye doğmuş oluyor. Bir sürü şeye muhtacız yürümeyi bilmiyoruz, irademiz yok ergenliğe kadar hapishanedeyiz bir sürü ihtiyacımız var. Üniversiteye gidince özgürleştim. Ergenliğe girdiğimde evin, ailenin, okulun hapishane olduğunu fark ettim.”*

K10: *“... o demirlere dokunduğum zaman o soğukluğu alacağım kesin. Çok rahatsız edici bütün olarak. Ebeveynlerin çocuklarına sunmuş olduğu bazı cezalar yaptırımlar vardır onlar aklıma geliyor. Bende uyanan şey verilen cezalar çocuklardaki etkisi sertlik, keskinlik. Çocukların cezaları nasıl algıladığı aklıma geliyor. Sert, keskin. Örneğin bir hafta oda cezası, bu da bir odanın tasviri, ceza da slicer kadar keskin bir şey mi? Bu beşik hiçbir çocuğun yatmak istemeyeceği bir nesne bu da kaldıramayacağı istemediği bir ceza mı? Çok karışık, kaldıramadım. Parmaklıklar da üzerine düşündürüyor. Çok ardaşık sıralı yoğun bir parmaklık. Kimselerle görüşülmeyecek çok keskin bir yargı o slicerlar oda cezasının, hapsin keskinliğinin yargısı mı? (...) Rahatsız edici. Yaptırım diyebiliriz. O kadar da değil o kadarını da hak etmedim. Kimselerle*

görülmeyecek.”

K11: *“Burada bir kısıtlama var. Çocuk için yapma, etme, dokunma. Yasak. Düşünce özgürlüğü yok her şey anne babada. Anne baba kalıplandırıyor bir çocuğu çok kısıtlarsan ne olur özgüveni eksik saf kendini başkalarının içinde ifade edemez. Burada da kendisinin aslında benlik duygusunu tamamlamak için çocuk yetiştirme, şekillendirme çocuğun fikirlerini düşüncelerini davranışlarını yok sayma gibi bir şey slicerdan aklıma belirli şekil çıkarma geliyor. İsteddiği gibi yetiştirmek durumunu anlatmak istemiş olabilir. Kafes de aslında özgürlüğünü kısıtlıyor. Basmakalıp yerleştiriyor. ‘Hangi takımlısın, galatasaraylıyım, neden, çünkü babam galatasaraylı’. Kendi gibi standart yetiştirme, istediği gibi. Rahatsız edici değil normal bir beşik görüyorum düşmesin diye koruma maksatlı bir parmaklık. Ama koruma maksadının içinde belki de ebeveynin farkında olmadan kısıtlayıcı kalıplaştırıcı şeylerden elinde olmadan yaptığı şey de olabilir.”*

K15: *“Bebek ilk etapta ne yapacağını bilmiyor onu bir tür kontrol altına alarak belki deneyimlediği bir şeylere engel oluyoruz kendi deneyimleyebileceği şeylere bir tür engel oluşturarak onun kavrayabileceği şeylere biz ona deneyimlemeden söyleyip itaat etmesini de belki söyleyebiliriz bunun için, bana bunu da çağrıştırdı. Aslında tamamen çocuğu kendi deneyimlerinden yoksun bırakarak tamamen sınırlandırıyor ve kendimizin istediği gibi şekillendiriyoruz aslında bir nevi. Slicerın sebebi de belki o yüzdendir, bir yere gitme, başka bir şey deneyimleme, benim söylediğim şekilde konuş ve davran gibi birinin süzgecinden geçmek deyimiyle alakalı gibi. Benim kontrolümden geçmek, birinin süzgecinden geçmek o bağlamda. Acı getiren bir şey bu da aslında beni ben olarak değil de onlar olduğu için ben var olarak oluyorum bu da bir tür acı aslında. Tamamen o hapishanenin özellikle metal olması ve özellikle gri renkte olması hapishaneyi çağrıştırdı (...) Şekillendirme zaten bir tür. Onu süzerek, dilimleyerek veya parçalayarak onu şekillendiriyor.”*

K18: *“Metal kullanılması işe hissiyat olarak soğuk veriyor. Kötü bir hissiyat var. Bir bebek beşiği demek gelmiyor içimden bağdaştıramıyorum ama form olarak onu andırıyor. İnsan beşikten yontularak bir hal mi alıyor ya da her ailenin beşiğinin rendesinin gerilme açısı farklıdır o yüzden aile yapısı mı oluşur? (...) Aile koruması, aile çünkü toplumun en saçma koruyucusudur. Çünkü o da ne yapacağını bilmiyor aslında. İsim: parmaklık derim çünkü alüminyum*

titanyumdan sonra en hafif malzemedir ama metal olduğu için soğuktur. Aile aslında sıcak bir ortam ama bu şekilde kendini soğutur çocuktan. Benim odamda bir cumhuriyetim vardır.”

18 katılımcıdan 5'i bireye ilişkin okumalar gerçekleştirmiştir:

K5: *“Bir noktada doğrayıcı olayı bir kişi olarak düşündüğümde o kişiyi hapse attığında yavaş yavaş bir noktadan sonra olduğu ortama alışmaya başlıyor hapiste olan kişi önce kendi içinde reaksiyon yaşıyor. İsmi öğrendikten sonra değişti market arabası. Bir duruma alışmak gibi bir şey. İsmi bilmeseydim market arabası olarak kalırdı.”*

K14: *“Yaşadığımız kötü şeyler bizi hapseder. Ya da bizi kıran şeyler bizi üzen şeyler bizi kendi yaşamımıza hapseder. Aslında yeri geliyor kendi kendimizi biz hapsediyoruz (...) Her şey kafada bitiyor. İmkansız diye bir şey yok. Ben de genellikle takarım hemen değer veririm çok değer verdiğim şey tarafından üzüldüğümde kendimi mahvederim, anımı yaşayamam o yüzden.”*

K16: *“İnsan büyüdükçe bölünebilir. Algılarımız çoğaldıkça bu bölünme ve parçalanma kötü bir his, durum değil, bölündün parçalandın nasıl bölündün burda bi sürdürdüğün durum var aynı zamanda aile hayatın var özel hayatın var insan büyüdükçe diye bir şey anlatmış olabilir.”*

6 katılımcı hayata ilişkin okumalar gerçekleştirirken bu okumaları “toplum normları, birey özgürlüğü, toplumsal cinsiyet kalıpları, yönetim sistemleri, göçler ve savaşlara ve insanın doğduğu yer” gibi durumlara ilişkin bağlantılar kurarak yorumlamışlardır:

K3: *“Diğerlerinden (diğer çalışmalardan) daha sert bir birleştirme olmuş. Sert dememin sebebi çocukla ilişkilendirmiş olması doğrama, bölme, acı verme olayını. Beşiğin yapısıyla parmaklık ile hapis arasında ilişki kurabiliyorum. İşlevi çocuğun düşmesini engellemek, korumak için. Metal soğuk, standart olmayan, ergonomik olmayan yine baskıcı rejimlerin, faşist devletlerin işkence yapmak için kullandığı türden bir şeyleri çağrıştırıyor. Bunu kullanan bir devlet yapısının, geleneğin, aile yapısının çok kadın, çocuk, yetişkin ayırt etmeden şiddete maruz kaldığı meselesi. Korumak yerine, korumaya alırken aslında tam tersi korumuyorsun, canını acıyorsun, zarar veriyorsun.”*

K6: “Bebeklikten itibaren, ilk doğuştan itibaren hepimiz bir hapishanenin içindeyiz. Özgürlüğümüz, belirli bir sıradanlıktan sonra kurtuluşa geçiyoruz. Sıradanlık belki bizi özgürleştiriyor. Aynı düzende olan o bıçak hissi veren belirli bir düzen var sıralı olması, kaybedeceğiz çünkü onu tercih ediyoruz her şeyin bir bedeli var özgürlüğün de bir bedeli var bunun için o sıradanlığa girmek zorundayız ona girdiğimiz zaman kendimize ait olan bazı uzuvları kaybederek o özgürlüğe ulaşcaz o sıradan o tekdüze kısma geçerek özgürlüğe kavuşacağız ama kavuştuğumuzu sanacağız gibi bilmiyorum.”

K9: “Bu bir beşik. Bir kadın olarak ve Anadolu’da bir kadın olarak bende sıkıntı yaşadığım şeyleri hissettirdi. Çocuk doğurman gerekiyor diye bir genelleme var. Kadınsın çocuk doğurman gerekiyor aile kurman gerekiyor. Bebek kötü bir şey değil. İçinde kesici bir ipin olması olumsuz bir şeyden dolayı değil hassas bir şeyle bağdaştırıyorum. Bir kadının hayatını bitirmez bir bebek ama istemediği zaman zorla yaptırıldığında zulüm olabilir. Ters taraftan bakınca beşiğin içinde kendimin olduğunu bir insanın böyle bir beşikte doğmasını istemem, kötü bir hayat olarak düşünüyorum kesici ipleri, yumuşak bir yastık yok kötü bir yere doğuyorsun seni öldürmese de büyük ihtimalle acı çektirecek. Sanatçının kadın olduğunu söylediğin için doğursan da doğsan da bu istenmeyen bir hayat hissiyatı uyandırdı bende. İki taraflı da olumsuz. Kendi yaşanmışlığımla da çocuk düşüncesi bende bir kadın olarak zor bir durum. Kadın açısından çocuk doğurma düşüncesinde baktığında o çocuğu rahat ettirmek istemiyorum gibi. İnsan açısından bir insanın da böyle rahatsız bir beşikte doğması, istenmeyen zorla yapılan şeylerin acı verici olacağı. İsimden sonra hapis benzerliğini fark ettim, demirlerin yapısı. Benim dediğime de benziyor. İstenmiyorsan ve istemeden yapıyorsan sana hayat bir hapis olabilir bir bebeğe de olabilir. Toplumsal baskıdan bahsediyorum, sen istemesen bile bir çocuk yapman gerekiyor; bu düşünce insanı dört duvara hapsedebilir. Kimse baskı göstermese bile bazı doğrular var ‘24 yaşındasın artık evlensen mi? Çocuk da yapsan güzel olur’. Baskı da değil aslında psikolojik bir yönlendirme. Kollar sadece seni korumak için değil hayatı sana zehir de edebilir. Beşikleri hapisane olarak düşünmemiştim hiç, artık olabilir. Keskin ipler olmasa bile rahat olmadığı hissiyatını veriyor beşik tek başına.”

K12: “Beşik gibi görünüyor. Doğduğun an ölümün garanti altına alınıyor. Çünkü bebek güzel bir şeydir ama bebek tehlikede demek istiyor çünkü doğman

öleceğinin garantisi oluyor. Ölüm gibi bir derdi olacak artık. Yoksa yine çocukların belki de çok zorluklar altında savaşlarda doğan bebekleri vurgulamak istiyor olabilir. Zorluklar aşırı olumsuz şartlar altında tamamen yetersiz olanaklarda doğan bebekleri vurgulamak istiyor olabilir (...) Bir bebek ağlasa da emse de yalnız aslında, iletişim olarak olan yalnızlığı benziyor hücredeki insanla. Doğdun ama artık bağımlısın ve her zaman sınırların olacak. Bu sınırlarla o kişinin sınırları... Her doğan kişi bir hücre hapsine düşmüş bir insan gibidir de diyor olabilir. Çünkü doğduğumuz anda ölüme mahkumuz evet dört duvar olmasa bile illa ki sınırlar ve dayatmalarla yaşıyoruz. Doğduğumuzda sınırlarımız, bağımlılıklarımız, ihtiyaçlarımız bir şekilde biz de sınırlı bir durumdayız. Ölüme mahkum ve sınırlandırılmış mesela kafana göre bir yerden bir yere bile gidemiyorsun onun gibi.”

K13: *“Beşik için kullandığı malzeme de itici geldi. Hapishane demirleri gibi geldi. Rahat edilecek bir yer değil, güven vermiyor (...) sonuçta bütün çocuklar iyidir sonra kötü olup olmaması onun elinde olan bir şey ya da çevresinin ona yansıttığı şeyler yaşadığı çevre yaşadığı şeyler onlar etkili oluyor kötü olmasında ya da iyi olmasında onu çocuk seçmiyor aslında. Yaşadığı durumlar ya da çevre etkili olabilir, ailesi etkili olabilir. Ona gerçekte öğretilen şey de etkili olabilir. Acaba doğru mu öğretiyorlar çocuğa? (...) sen istersen kendini iyileştirebilirsin istersen de kötü olursun demek geliyor içimden. Bu bir çocuk üzerine daha çok hissettiriyor bi toplum üzerine değil de bir birey üzerine.”*

K17: *“Yani o beşiğin içinde olmak istemezdim ve orda olsam bir anda paramparça olup aşağı düşecekmiş gibi hissettim. Eğer ki bir göç olacaksa bir yerden bi yere gidilecekse bundan en çok etkilenecek olan çocuklar olur. Göç esnasında hayatını kaybeden çocuklar. Çocuk ölümleri. Ya da çocuklukları elinden alınmış yetişkin ya da ölü doğmuş çocuklar. Doğarsınız ve bulunduğunuz ortam sizi bi süre sonra öldürür onu demeye çalıştım. Bir göç esnasında kampta doğmuş o şartlar altında doğmuş bir çocuğu düşünün, doğduğu anda aslında ölmüştür bir süre sonra da açlıktan hastalıktan bakımsızlıktan bir süre sonra ölüyor.”*

Her çalışmanın sonunda katılımcılardan eserleri metaforik düzeyde/anlamda açıklamalarına yönelik/dair kavram edinebilmek amacıyla “Bu eseri tekrar adlandıracak olsanız ne isim verirdiniz?” sorusunun cevaplanması istenmiş olup kimi öğrencinin katılım

göstermek istememesi üzerine katılımcılara bu anlamda serbestlik tanınmıştır. Tablo 1’de katılımcıların Mona Hatoum’un seçilen çalışmalarına görüşmelerin sonunda verdikleri yeni isimler gösterilmiştir.

Tablo 1.

Katılımcıların Seçilen Ürünlere Verdikleri Yeni İsimler

	Exodus	Map	Door Mat	You Are Still Here	Grater Divide	Incommunicado
K1	-	Ülkeler Arası Oyun	İçeri Arınıp Gir	I Am Here / Sen	-	-
K2	İç Göç	Çocuk Oyunu Mu Dünya	Önyargı	They Were Here	-	Kafes
K3	Zorunlu Birliktelik	-	-	Sağduyu	Sansürlemek	-
K4	-	-	Maske	İç Dünyam / Dış Dünyam	Şekillendirici / Biçimlendirici	Zorunlu Mülkiyet
K5	Gizlilik / Örtme	-	İkiyüzlülük	Yansıtmak	Sansür	Alışkanlık
K6	Kopuş / Kopamamak	Bütünlük / Sınırsızlık	Welcome	-	Gizlenme	Tercih / Bedel
K7	Devam Etmek	Şeffaf	Ayak İzi	Cesaretinvar Mı?	-	Aile / Ebeveynler
K8	Ayrılık / Veda	Holografik Evren	Tuzak	İçinde Hapsoldum	Katil Paravan	-
K9	Gitme Vakti	Hemzemin	Kimse Kolay Olacak Demedi	Yüzleşme	Özel Yaşam	Yanlış Beşik
K10	Kaçış / Plansızlık	Yaratma	Samimiyetsizlik Paspası	Kara Ayna	Parçalayıcı	Ağır Yaptırım
K11	Çaresizlik	Tüketmek	Bencillik	Kendini Tanı	Sahte Dönüşüm	Bağımlılık / Bağımlı Olmak
K12	Gitmek	Özdeki Eşitlik	Aslında Hoş Gelmedin	Artık Koş	Saklanma	Doğmak Bir Sınır Kazanmaktır
K13	İki Kadın Ruhu	Denge	Düzlem / İnış-Çıkış	Sen	Özgür-L-Eş	İyi Veya Kötü
K14	Zaman / Süreç	Yaşam	Nankör	Pes Etme	Gizleyemezsin	İçindeki Sen
K15	İki Bavulun Çelişkisi	Mikro Devletçilik / Ötekileştirme	Doğum	Gerçek Dışı	Gözetlenme	Beşik / Süzgeç
K16	Kaçış	İç / Perde	Köhne Vatan	Evet Buradayım	Parçalayan Geçiş	Kader
K17	Acılı Göç / Acı Yolu	Eşitlik / Harekete Geç	Tuzak	Şimdiki Zaman	Kesici Sınır	Ölü Doğmuş Çocuklar
K18	Yol	Benim Dünyam	Hoş Mu Geldin	Tam Olarak Neredeyim	Arınma Perdesi	Soğuk Parmaklık

BÖLÜM VI

TARTIŞMA VE YORUM

Bu bölümde Bölüm V (Bulgular)’te yapılan uygulamadan edinilen bulgular araştırmacı tarafından tartışılıp yorumlanmıştır.

6.1. Exodus Adlı Ürünün Bulgularına Dair Tartışma ve Yorum

18 katılımcıdan 15’i, Exodus adlı eserde öncelikli olarak saç odaklanmış, bu katılımcılardan 12’si saçlı kadın olarak algılamıştır. Saç, bu çalışmada çoğunlukla kadın üzerinden okunmuştur.

K7: “ ... iki tane obje var arasında bir bağlantı görüyoruz bu bir saç, iki objenin arasındaki bir akışı işaret ediyor. Valizleri yaşayan bir varlık olarak aldım, kendi oluşunda birer varlık olarak aldım objelikten çıkardım, oluş durumu verdim dolayısıyla arasında saç vasıtasıyla bir iletişim var.”

K12: “Neden saç? Sadece bavullar olsaydı insanı sanki işin içine dahil etmemiş olurdu sadece iki nesne olarak görülebilirdi. Burada saçlar insanı da durumun içine koyuyor.”

K16: “Sadece iki bavul olsa yolculuk noktasını koyabilirdim. Saç biraz cinsiyeti de çağrıştırdı. İki varlığın birbirine olan bağlılığıyla kat ettiği bir yol mu desek o tarz bir şey söyleyebiliriz.”

Ancak katılımcılar açıklamalarında kadınla beraber, anne, çocuk aile, bağ, kök vb. sözcükler kullanarak saç imgesini somut hale getirmişlerdir. Bu değerlendirmeler ışığında “kadın nedir?” sorusuna “kadın bağdır”, “kadın “köktür” gibi bir çıkarımda bulunabiliriz.

Yerleştirmede bavulların verdiği bilgi, yolculuktan daha çok göç ve zorunlu ayrılıklar olarak betimlenmiştir. Terk etmek zorunda kalmak, gitmek zorunda kalmak, kopmak gibi ifadeler gönülsüz gidişlerin hüznünü içerir.

K6: “Gitmek istemediği, zorunluluk hali ama mecburiyeti de var gitmek zorunda.”

K2: “Saçlar yine kadın. Kırmızı valiz. Böyle gitmek istemeyip de gitmek zorunda kalan kadın. Göç sadece bir yerden başka ülkeye gitmek gibi değil de içindeki duyguların göçmesi gibi (...) Sadece valizini alıp da bir yerden bir yere

bedenini taşımak değil. Hüzünden daha bir bağırma var, daha bir haykırışlı. Sanki saçından tutup zorla götürüyorlar istemeden gidiyor o yüzden bir haykırış var.”

Bu bağlamda eserin göç ile ilişkisi “terk eden, terk etmek zorunda kalan kadın” üzerinden kurulmuştur. Ürünün hüznü olduğu, acı ve keder hissettirdiği bütün katılımcılar tarafından dile getirilmiştir. Bu bağlamda kadın, aile, kopmak, göç, zorunluluk, acı, hüznü gibi kelimeler ürünün içeriğini açıklayan temel kelimeler olarak görülmektedir. Bu nedenle saç metaforik imgenin kaynak alanı, yani somut alandır. Kadını mutsuz olarak niteleyen K9 ve yine kadını zorunlu terk eden olarak niteleyen K6’nın yorumları örnek gösterilebilir:

K6: *“Geride bıraktıkları (diğer bavul). Kan bağından geride bıraktığı belki bir çocuğu belki kocası terk edip gitmek zorunda.”*

K9: *“Bavul ve saç terk etme bağlantısı, mutsuz bir kadın bu yüzden çağrıştırdı terk etmeyi. Terk eden kadın. Zorlu bir hayat yaşamış gibi bütün her şeyini iki bavula sanki evdeki bavulları toplar ve gidersin.”*

Sanatçı ürünlerinin çoğunda metaforu ters anlam oluşturmak için kullanmıştır. Bu ters anlamı, materyalin bilişsel bilgimiz dahilindeki günlük kullanım işlevini elinden alıp, işleviyle çelişkili hale getirerek gerçekleştirmiştir. Çalışmada saç pozitif bir bağ gibi görünür ancak bu bağ iki bavul arasına yerleştirmesi ve çalışmanın adının göç olması ile birlikte bağın her an kopabilir olma ihtimalini, bu hassasiyetin bilgisini de beraberinde bize vermektedir. Katılımcıların bir kısmında bu gibi çelişkili yorumlara rastlanmıştır. Çalışma başta hüznü ve acı duygusu verirken katılımcının sorgulaması devamında kadın ve bağ ile birlikte aile ile ilişkilendirilmiş, ve pozitif bir açıklama yapılmıştır. Bu durumun zıttıyla da karşılaşmıştır; çalışma başta pozitif bir bağ ile açıklanırken katılımcının eser üzerinde düşünsel sorgulaması sürdüğünde bu bağın kopmakta olan bir bağ olduğu ve acı, hüznü gibi duygular yarattığı yorumlamaları edinilen bulgular arasındadır.

Bu çalışmada en dikkat çeken özellik katılımcıların yerleştirmeyi hep “gitmek” üzerinden okuduğu, hiç “gelmek” olarak yorumlamadıklarıdır. Yolculuk meselesi daha çok gitmek, terk etmek, kopmak yorumları üzerinden bir zorunluluk halini ifade etmiştir. Bunların duyguya yansması acı ve hüznü gibi kavramlarla gerçekleşmiştir.

Bavullar ürünün diğer nesnesidir. Bavulları hiçbir katılımcı “gelmek” ile

ilişkilendirmemiştir. Bütün aktarımlar terk etmek ve gitmek içeriklidir. Saçla ilişkili iki bavul kopma, ayrılma fikrini güçlendirmektedir.

Beş katılımcıdan “Eğer yerleştirmede saç bulunmasaydı, yalnızca iki bavul olsaydı yolculuk derdim” yorumu alınmıştır. Bu görüşler saçın, çalışmadaki göç metaforunu niteleyen imgesi olduğunu desteklemektedir:

K12: “Neden saç? Sadece bavullar olsaydı insanı sanki işin içine dahil etmemiş olurdu sadece iki nesne olarak görülebilirdi burda saçlar insanı da durumun içine koyuyor.”

K16: “Sadece iki bavul olsa yolculuk noktasını koyabilirdim. Saç biraz cinsiyeti de çağırırdı. iki varlığın birbirine olan bağlılığıyla kat ettiği bir yol mu desek o tarz bir şey söyleyebiliriz.”

Ayrılma nedeniyle saçın kopup iki bavulu birbirinden ayıracağı düşüncesi sıklıkla vurgulanmıştır. Bu nedenle gitmeyi temsil eden bavul da metaforun kaynak alanı, içeriği oluşturan ikinci somut alandır. Ürünü oluşturan bu iki somut nesne (somut kavram), soyut alana aktarılacak metaforik anlam oluşturulmuştur. Metaforik anlam hedef alandır, yani anlamdır. Katılımcıların açıklamalarından yola çıkarsak; bavul ve saç EXODUS isimli metaforik imgenin kaynak alanı olarak kabul edilir, *bavul* gitmek/göçmek, *saç* kopmak/koparılmak soyut alanlarına işaret eder. Bu durumda *göç kopmak /koparılmaktır*.

“Yolculuk bir hüzündür”, “Göç bir hüzündür” anlatıları temel bir problem olarak ortaya çıkmıştır. Bir yolculuk ifadesinden çok “Göç bir zorunluluktur” görüşü, katılımcıların çalışmayı çözümlerken üzerinde durdukları baskın bir hissiyat olarak gelişmiştir. Bu bağlamda şu yorumlarda bulunulabilir;

- Göç ve yolculuğun zorunlu bir yolculuk, bir gidiş olduğu kadın üzerinden hissedilmiştir.
- Göç ve yerinden edilme olguları acı vericidir. Saçın bağlayıcı özelliğinden yola çıkarak kültüründen, kökünden kopmak/koparılmak acı vericidir.
- Göç ve yolculuğun yalnızlık veren rahatsız edici ve acı duygular hissettiren durumlar olduğunu söyleyebiliriz. Bu bulgulardan yola çıkarak “Yolculuk yalnızlıktır”, “Yalnızlık acıdır” vb. çoğaltılabilir açıklamalarda bulunabiliriz.

Katılımcılar imgenin metaforik yapısını kişisel, kültürel deneyimleriyle (bilişsel)

zenginleştirmiş ve çeşitlendirmişlerdir. Metaforik imgeler her ne kadar belli bir algıya yönelik olsalar da katılımcıların özellikle kadın üzerinden yaptıkları yorumlar kültürel deneyimler bağlamında dikkat çekicidir. Saç imgesi katılımcıların 12'sinde kadın ve bağ çağrışımı uyandırmıştır. Karşılıklı iki bavulu bağlar gözüken bu saçlar katılımcıların 5'inde kadın üzerinden aile okuması yapılmasına yol açmıştır. Bir örnekle, ataerkil bir kültürde yetiştikleri belirlenen katılımcıların aile, kök, köken, bağ gibi kavramları kadınla ilişkilendirmeleri ve kadını daha çok anne ve çocuk ilişkisi üzerinden okumaları; aileyi bir arada tutan bağın kadın olduğu vurgusu yapılırken erkeğe ya da babaya hiç değinilmemesi anlamlı bulunmuştur. Metaforik imge; ürün, bu bağlamda yani aile, kadın ve çocuk üzerinden okunduğunda göçlerden en çok kadınların ve çocukların etkilendiği sonucu çıkabilir. “Göç kadın ve çocuklar için acı ve hüzündür” gibi farklı bir anlam üretilebilir.

K2 “Hüzünden daha çok bir bağırma var, daha bir haykırış. Hem renginden hem saçların yazıyla valizlere bağlanması. Sanki saçından tutup zorla götürüyorlar istemeden gidiyor o yüzden bi haykırış var.”

Az sayıda katılımcı ürünü “kadının iç göçü”, “kadının terketmesi” olarak tanımlamıştır. Kadının bağlarından kurtulması, zor da olsa yeni bir hayat için gitmesi olarak anlamlandırmışlardır.

K9: “Bavul ve saç terk etme bağlantısı, mutsuz bir kadın bu yüzden çağrıştırdı terk etmeyi. Terkeden kadın. Zorlu bir hayat yaşamış gibi bütün her şeyini iki bavula sanki evdeki bavulları toplar ve gidersin.”

Kültürel olarak yorumlandığı düşünülen başka bir yaklaşım da kadın cinayetleridir. Sıradan olaylar haline gelen kadın cinayetleri ülkemizde kültürel bir olgu haline gelmiştir. Ürün bu bağlamda kültürel bir imgeye dönüşmüştür. Bavulların renginin kırmızı olmasına 9 katılımcı dikkat çekmiştir. Kadın cinayetleriyle ilişkilendiren 3 katılımcıdan 2'sinde ve göç ve savaşlar ile ilişkilendiren bir katılımcıda (K15) bavulların renginin kırmızı olması şiddet ilişkisi kurmalarında belirleyici olmuştur. Bavulların rengi ve saçlar katılımcılar tarafından eserin şiddet, kadın, acı, gibi yorumlanmasına yol açmıştır. Yapılan bu yorumlamaların ardından katılımcılar tarafından son yıllarda artan kadına şiddet ve kadın cinayetleri haberlerine dikkat çekilmiştir. Kadına şiddetin ve kadın cinayetlerinin kültürel bir olgu olması bu noktada bağlayıcıdır.

Bir katılımcı (K10) toplumsal rollerden ve normlardan kaçmak olarak yorumda bulunmuş, eserdeki saç kimliğini gizlemeye çalışmak amacıyla kullandığı peruk olarak nitelendirmiştir:

K10: *“Bende uyandırdığı bağılıktan arınmak yükten arınmak. Sanki başka bir şeyin peşine takılmış onun peşinden koşuyor gibi bir nevi arınmak. Bavul yanında götürdüğü yaşamsal gereksinimlerini karşılamak için en önemli eşyalarını alırsın ama bunlara da bağlı kalmak istemiyorsun tıpkı şey gibi ıssız bir adada yaşamak istiyorsun ama etik kurallardan her şeyden uzak bu sadece çıplak yaşamak da olabilir bunlardan arınmış bir vaziyette yaşamak istersin. Çok ağır görünüyor bavullar. Bu kişi birinden kaçıyor peruk takmış kimliği açığa çıkmış.”*

Katılımcılardan 5’i ilişkiler çerçevesinde değerlendirmeler yapmıştır. Burada iki katılımcıda (K4, K7) saç, bavulların insanlar olarak okunduğu yerlerde, insanlar arasındaki iletişim anlamında bağ olarak çağrışım yaratmıştır:

K4: *“Bunları (bavulları) insanlara benzetirsek eğer belki şöyle de söylenebilir bir insan ve bir insanın hayatları birleşiyor, yolları birleşiyor ve sonrasında yani o bağ kalıyor, bir bağ var oluşuyor çünkü yok edilemez ama insanlar aslında ayrılıyorlar gibi, insan ilişkileri gibi, yani yani yolları birleşmiş iki insan daha sonra yolları ayrılıyor ama oluşan bağ yolları ayrılrsa da kopamayacağı için o kalıyor gibi.”*

K7: *“Mantıkla zihinle yaklaşacak olursam aklıma japonlardaki kırmızı kurdele doğarken herkes serçe parmaklarıyla birbirine bağlı kırmızı iplerle doğar, kırmızı kurdelenin diğer ucu o kişinin hayat arkadaşına gider gibi, bununla ilgili çok fazla animeler yapılmış, kitaplar yazılmış aklıma o geldi kırmızı renkten dolayı çünkü arada bir bağ var çantalar birbirine o bağla bağlanmış (...) iki tane obje var arasında bir bağlantı görüyoruz bu bir saç, iki objenin arasındaki bi akışı işaret ediyor. Saçın yapısı zaten akışkan, kablolar gibi bilgi akışı, iki kasa arasındaki kabloların veri akışına benzettim. Valizleri yaşayan bir varlık olarak aldım, kendi oluşunda birer varlık olarak aldım objelikten çıkardım, oluş durumu verdim dolayısıyla arasında saç vasıtasıyla bir iletişim var.”*

K8: *“El ele tutuşan sevgili gibi de olabilirler, anneden çok iki sevgili gibi belki bi insanla tasma takan bi köpek de olabilir. İlişkinin sağladığı mutluluk huzur olabilir.”*

Vedalaşıyor gibi olabilirler bir yol ayrımı gibi son kez el ele tutuşup, bundan hüznün de çıkabilir; birinden biri gidiyordur bir daha görüşemeyecekleri için. Bir süreliğine bir ayrılık olabilir kalıcı olarak düşünmüyorum (...) Saçı bağlama sebebi belki de ‘hayır dur, gitme’ şeklinde dokunuyor olabilir. Soldaki bavul ayrılmak istemediğini söylüyor olabilir. Zorunlu bir ayrılık olabilir. Soldaki kadın sağdaki erkek.”

Tablo 2.

Katılımcıların Exodus Adlı Ürüne Verdikleri Yeni İsimler

EXODUS	
K1	-
K2	İç Göç
K3	Zorunlu Birliktelik
K4	-
K5	Gizlilik / Örtme
K6	Kopuş / Kopamamak
K7	Devam Etmek
K8	Ayrılık / Veda
K9	Gitme Vakti
K10	Kaçış / Plansızlık
K11	Çaresizlik
K12	Gitmek
K13	İki Kadın Ruhu
K14	Zaman / Süreç
K15	İki Bavulun Çelişkisi
K16	Kaçış
K17	Acılı Göç / Acı Yolu
K18	Yol

Her katılımcıya eserin yorumlanmasının bitiminde “Bu eseri tekrar isimlendirecek olsanız ne dersiniz?” sorusu sorularak yorumlarını bir başlıkta ifade etmeleri istenmiştir. Tablo 2’de Exodus adlı çalışma için 18 katılımcının verdikleri isimler bulunmaktadır.

Katılımcıların yorumlarıyla örtüşen verdikleri yeni isimler sonucunda isimlere baktığımızda bir “zorunluluk” temasının hakim olduğunu görürüz. Bu görüşü 7 katılımcının verdikleri isimler desteklemektedir. Bu yolculuk ve göçü zorunlu ve acı kılan imge eserdeki saç imgesi olmuştur.

Edinilen bulgulara bilişsel metaforik açılama ile yaklaşacak olursak, ulaşılan

kavramlar yukarıda belirtildiği gibi, sanatçının ortaya koyduğu eserin (yani imge metaforun) katılımcıların bilişsel yaklaşımlarındaki, esere yaklaşırken belirginleşen ifadelerin çözümlenerek, katılımcıların yorumlarıyla açılan imge metaforun (eser) üzerinden, kavramsal metafor oluşumu yönteminde bir kaynak bir de hedef alanın bulunması gerektiğinden bunu dilsel olarak ifade edebilmek açısından Tablo 3'te gösterildiği gibi belirtilebilir:

Tablo 3.

Exodus Adlı Ürünün Kaynak Ve Hedef Alanları

Kaynak Alan	Hedef Alan
Saç	Bavullar
İnsan	Yolculuk
Kadın	Terk Etme
Aile	Göç
Bağ	Kopuş/Ayrılış

Kaynak Alan: SAÇ, Hedef Alan: BAVULLAR'dır. Bavulların verdiği yolculuk bilgisi saçın yerleştirmedeki konumu dolayısıyla zorunlu bir hal alarak göç okumasına sebebiyet vermektedir. Bu “zorunlu gidiş”, saçın kadın olarak tanımlanması dolayısıyla katılımcılarda “terk edip gitmek zorunda kalan kadın” çağrışımıyla şekillenmiştir. Bu çağrışım beraberinde hüznün, acı gibi duygu ve hissiyatlar getirmiştir. Kadın ve saçın ilişkilendirilmesi aynı zamanda “bağ” kavramının sıklıkla vurgulanmasına neden olmuştur. Bu bağ kavramı aile kavramı ile ilişkilendirilmiş olup hem pozitif hem de negatif okumalara yol açmıştır. Bu okumalar 1- Ailesini geride bırakıp gitmek zorunda kalan, bağı koparan bir kadın 2- Bağlayıcı özelliği ile ailesini bir arada tutan ve ailesiyle göç eden kadın şeklinde gerçekleşmiştir. Bağ kavramı aynı zamanda iletişim olarak da okunmuştur. Bu iletişim, 1- sonlanan insan ilişkileri 2- ruh eşini bulmuş insanların yolculuğu şeklinde açılmıştır. Genele bakıldığında ortaya çıkan baskın anlam “göçün, yerinden edilmenin zorunlu ve acı verici olduğu” şeklindedir. Bu noktada şöyle bilgilere varabiliriz;

- Göç kopamamaktır.
- Göç acıdır.
- Ayrılık hüzündür.
- Ayrılık göçmektir.

Sonuç olarak söylemek gerekirse; katılımcılar, istenmese de iki bavulun birbirinden uzaklaşacağını ve uzaklaşma anında büyük oranda saçın kopacağını varsaymışlardır. Bu nedenle bağın kopmasını bütün değerlerden, alışkanlıklardan yaşam biçiminden kopmak olarak anlamlandırmışlardır. “Göç gitmektir; zorla ayrılmaktır; bağlarından kopmaktır; bağlardan kopmak acı verir; bu kopuşta en çok kadınlar acı çeker”. Saçın kadın olarak algılanması “Kadın köktür/kökendir, ailedir”, “göç anneden kopmaktır”, “terk edip gitmek zorunda kalan kadındır” gibi farklı ifade biçimlerine de neden olmuştur.

6.2. Map Adlı Ürünün Bulgularına Dair Tartışma ve Yorum

18 katılımcıdan 11’inin bilyenin hareket edebilir özelliğini algılamış ve üzerinde durmuş olduğu, diğer katılımcıların bu özellik üzerinde durmadıkları edinilen bulgular arasındadır. Bunun sebebi olarak bilyenin çocukken oynanan bir oyun gereci olması düşüncesinin baskınlığının, hareket edebilir özelliğine baskın gelmesi gösterilebilir. Bir diğer sebep ise bilyelerin yaptığı oyun çağrışımından yola çıkarak ortaya çıkan çocuk düşüncesinin baskın gelmesi ve haritayı (çalışmayı) okurken çocuk, oyun, saflık, eşitlik gibi pozitif çağrışımlar üzerinden okunmaya çalışılması olmuştur. Mona Hatoum’un bu çalışması için 3.3. *Mona Hatoum’un Ürünlerindeki Metaforik Özelliklerin Belirlenmesi* bölümünde aktarıldığı üzere çalışmasındaki hareketi “*O kadar dengesiz ki kıtaların coğrafi hatları bile sabitlenmiyor, çünkü yerde yürüyenlerin en ufak hareketi bile bunun parçalarını ayırıyor ve yok etmekle tehdit ediyor*” (Hicks, 2015) şeklinde ifade ettiği bilinmektedir. Katılımcılar bilyenin hareket özelliğini ancak bilyelerden oluşturulan dünya haritasının, bilyenin hassas yapısı sebebiyle dağılabilir olmasından almışlardır. Bu alımlama yine oyun düşüncesinden yola çıkılarak gerçekleşmiştir. Bu bağlamda katılımcı 18’in, çocukken bilye oynarken bilyeleri bir arada tutmanın zorluğunu ve oyunu oynadıktan sonra dağılan bilyeleri birleştirmenin güçlüğüne ifade ettiği yorumu örnek olarak gösterilebilir:

K18: “*Yuvarlaklar, pürüzsüzler. Hele ki böyle düz bir zeminde çok hızlı hareket ederler aslında evde oynarken onun zorluğunu çektiğimi hatırlıyorum. Düzenlemede zorlanıyorsun bunu yaparken (sanatçı) çok uğraşmıştır. Bir de topluyorsun oyun gereği dağıtman gerekiyor, ne kadar çok dağıttığın önemli tabi evde, tekrar toplamak gerekiyor bunu. Dünya çok hızlı değişen bir şey mantıklı bir materyal olmuş zaten kıtalar da değişiyor belki de bunu daha net vurgulamak için yapmış.*”

Yukarıdaki “bilye, çocuk, saflık, eşitlik” bağlamlarından yola çıkılarak “aynı, eşit” ifadelerine 32 kez değinildiği, bu “aynı”lığı ve dolayısıyla “eşitlik/eşitsizlik” ifadelerini çağrıştıran şeyin ise sanatçının eseri oluştururken kullandığı materyali tekrarlaması yani birim tekrarı yöntemine başvurarak eserini oluşturması katılımcılar tarafından bu ifadelerin sıklıkla kullanılmasına yol açmış olduğu söylenilebilir. Kullanılan materyalin şeffaf (cam) olması ve çalışmaya insani bir yaklaşım getirmiş olması eşitlik ve aynılık bulgularını destekleyen yorumlardır. İnsan eşitliği ve sınırlar sıklıkla vurgulanmıştır. Katılımcı 12 ve 7’nin kültürel, toplumsal, sınıfsal, ırksal eşitliğe ilişkin yaptıkları yorumlar bu bağlamda dikkat çekicidir:

K7: *“Şeffaf olması ve geçirgen olması, cam gibi olması bir şeyleri içinden geçirebilme yetisi... Şu anda biz aslında kültürler milletler ırklar kuruyoruz ve bunları birer alan haline getirip çevremize inşa ediyoruz ben Türküm, ben Adanalıyım, ben kadınıym gibi, burada geçirgenlik ve şeffaflık yok. Biz kendi üzerimize bir şeyler yapıştırarak ışığın geçebileceği alanları kapatıyoruz. Burada belki ona da, geçirgen olmaya bir gönderme olabilir (...) İtalya’yı başka renklerde bilyeler de yapabilirdi. Bu birliği, aynılığı, hepimiz insanızı temsil ediyor. Hepsi aynı çeşit bilye ve bir bütünü, dünyayı oluşturmuşlar. Hepimiz aynıyız hepimiz kardeşize getirmiş olabilir. Milliyetini bir unutsan, kültürünü, cinsiyetini unutsan şeffaf bir bilye olurdun. Öyle olmak çok hafif olurdu.”*

K12: *“Eşitliği de mi vurguluyor? Mesela aslında dünyanın her yeri birbirinden çok farklı, insanlar da öyle aslında kültürel olarak birbirinden çok farklı fakat öзде bir eşitlik var; o özdeki eşitliği vurgulamak istemiş olabilir. İnsani olarak sonuçta aslında kimse kimseden daha fazla şeyi hak etmiyor. Çok farklı bir durumda bu şu an kapitalizm. Herkesin aynı şeyi hak ettiğini söyleyebiliriz. Kimse kimseden daha fazlasını hak etmiyor hak etmesi için bir sebep yok. Bilyelerin aynı olması eşitliği çağrıştırdı. Normal bir harita rengarenktir; ülkelere ayrılır ama aslında dünya bir bütündür. Bölünmemiş, ayrılmamış aynı ve eşit.”*

Katılımcılara sorulan esere özgü eklenmiş bir soru olan “siz olsanız bu çalışmaya sergilendiği alanda ne kadar yaklaşabilirsiniz?” sorusu katılımcıların bir kısmını bilyenin hareket kabiliyeti ve hassas yapısı konusunda uyarmış, bu bağlamda katılımcıların bir kısmı

sınırların hassasiyeti konusuna değinmiştir. Sınırların olmamasının eşitliği doğurmuş olduğu, yalnız bir bilyenin hareketiyle bile bu sınırların harekete geçebileceği vurgusu yapılmıştır.

Yapılan diğer yorumlar katılımcıların metafor açılımını kendi bilişsel yaşantılarına göre yine metaforik olarak çözümlemelerini içermektedir. Bu çok kendine has yorumlamalardan gösterilecek örneklerden biri katılımcı 8'e, diğeri ise 10'a aittir:

K8: *“Sanki bunlar canlı nesneymiş gibi atom gibi, dünyayı oluşturan atomlar gaz ve toz bulutundan genleşerek ortaya çıkan bir şey olabilir. Panteizmde normalde hayatın gerçekliğinin aslında sağ beynimizin yanılsaması olarak nitelendiriyor aslında hayatın holografik bir yapısı olduğu. Şeffaf olmasının sebebi dünyanın evrenin hayatın holografik bir yapıda olduğu. Sağ beynimizin yarattığı bir illüzyon, yanılsama diyebiliriz.”*

K10: *“Aklıma dünyanın düz olduğunu söyleyen insanların saflığı geliyor. Saflık cam bilyelerden dolayı oluştu bende. Buradaki saflık biraz eğitimsizlik gibi diyebilirim. Dünyanın düz olduğunu savunan bir imparator olsaydım galiba ben de böyle bir şey yapardım (...) Çok hassas duruyorlar, uzaktan izlemeyi isterdim temkinlilik açısından. Yakından incelemem gereken bir şey değil gibi. Hassas olduğunu düşündüğüm için, çalışmanın kendi sağlığı açısından. Bozulsaydı dünya üzerine kıyamet senaryosu gerçekleşseydi onun alternatif görünümünün ne olduğunu görürdüm. Asteroit çarpsa nasıl görünürdü gibi bi çıkarım elde ederdim eğer bozulsaydı çalışma. Bunu yapan sanatçı olsaydım eğer, bir tanrı olsaydım oyuncağıyla oynayan bir çocuk gibi bozsaydım bozdum diye düşünmezdim, bir dünya yaratmış kendince yapan da bozan da ben olsaydım kendimi tanrıçık gibi hissedebilirdim.”*

Bir başka diğer açıklamalar Katılımcı 16 ve 18'e aittir. Çalışmayı “sınır” kavramından yola çıkarak kendi iç dünyaları olarak tanımlamışlardır:

K16: *“Evcillik. Bir insanın evini içerisini kendisini içselleştirmesi. Biraz içe kapanıklık değil bu. Dünyalar dışarda değildir de kendi kabuğunda görürsün o şeyi. Mesela atölyen vardır orası senin dünyandır kendi kabuğundur, o dünyayı sen kendi atölyenin içinde görürsün. Birisi sana söyler hadi şurda kahve içelim, bira içelim o sana çekici gelmez de kendi atölyenin içinde*

bulunmak sana daha iyi hissettirir, bu benim dünyam gibi.”

K18: *“Evi olsa evinde bu şekilde bir çalışma benim dünyam. Orda olsa onun dünyası. Ev deyince mahrem olarak kişisel düşündüm. Benim dünyam daha parıltılı.”*

Yalnızca bir katılımcı (K15) göçün, kimliklerin bir tür yer değiştirmesi olduğunu, kültürlerin bu şekilde yok edildiğini, yöneticilerin insanları küçük topluluklar haline getirip parçalayarak hakimiyet kurduklarını ifade etmiştir.

Yapılan bu uygulama sonucunda katılımcıların yorumlarının öncelikle bilyeyi çocuk ve oyun ile ilişkilendirmesi üzerinden dünya haritası okumalarını eşitlik/eşitsizlik, saflık, temizlik gibi kavramlar üzerinden gerçekleştirmiş olmalarından yola çıkarak kaynak ve hedef alan belirleyecek olursak; Kaynak Alan: bilye / Hedef Alan: dünya haritası sonucuna varabiliriz:

Tablo 4.

Map Adlı Ürünün Kaynak Ve Hedef Alanları

Kaynak Alan	Hedef Alan
Bilye	Harita
Çocuk/Oyun	Dünya
İnsan	Dünya
Eşitlik	Sistem (Kapitalist)
Sınırlar	Güç (Yönetim)

Tablo 4’te belirlenen imge metaforun Kaynak/Hedef Alanlarından aldığımız bilgiyle aşağıda verilen örnekler gibi çoğaltılabilir örnekler ile gerekçelendirip yorumlayabiliriz:

- *Çocuk dünyadır.*
- *Çocuğun dünyası saf, temiz, eşitlikçidir.*
- *Dünya düzeni bir oyundur.*

İlk bakışta izleyicide uyanan eşitlik kavramı, bilyelerin hareketli, hassas yapısı sorgulandığında zıttı olan eşitsizlik kavramını da beraberinde getirdiği gözlemlenmiştir. Çalışma bu bulguyla açımlandığında aşağıdaki yaklaşımlara yol açmaktadır;

- *Dünya dengeleri hassastır.*
- *Dünya düzeni hassastır.*
- *Dünya düzeni adil/eşit değildir.*
- *Sınırlar hassastır.*
- *Sınırlar mutlak değildir.*
- *Sınırlar adil değildir.*

Tablo 5.

Katılımcıların Map Adlı Ürüne Verdikleri Yeni İsimler

MAP	
K1	Ülkeler Arası Oyun
K2	Çocuk Oyunu Mu Dünya?
K3	-
K4	-
K5	-
K6	Bütünlük/Sınırsızlık
K7	Şeffaf
K8	Holografik Evren
K9	Hemzemin
K10	Yaratma
K11	Tüketme
K12	Özdeki Eşitlik
K13	Denge
K14	Yaşam
K15	Mikro Devletçilik/Ötekileştirme
K16	İç/Perde
K17	Eşitlik/Harekete Geç
K18	Benim Dünyam

Her katılımcıya eserin yorumlanması bitiminde “Bu eseri tekrar isimlendirecek olsanız ne dersiniz?” sorusu sorularak yorumlarını bir başlıkta ifade etmeleri istenmiştir. Tablo 5’te Map adlı çalışma için 18 katılımcının verdikleri isimler bulunmaktadır. Katılımcıların verdikleri yeni isimler, hangi deneyimlerinden yola çıkarak verdikleriyle, eser üzerinde yaptıkları yorumlar ile örtüşmektedir. Katılımcı 16 ve 18’in kendi kişisel dünyalarını ifade ettikleri gözlemlenmiştir, çalışmaya verdikleri yeni isimlerin *diğer* bulgulara girmesinin temel sebebi budur şeklinde yorumlanabilir.

6.3. Door Mat Adlı Ürünün Bulgularına Dair Tartışma ve Yorum

Gösterilen üçüncü çalışma olan Door Mat'i oluşturan imgeler, katılımcılarla yapılan görüşmelerin metninde araştırıldığında paspas sözcüğünün 26, çivi-iğne sözcüklerinin 33, hoş geldin/welcome yazısının 50 kez tekrarlandığı tespit edilmiştir. Burada baskın imge hoş geldiniz yazısı olarak görünmektedir ancak bu davetkar karşılamayı çelişkili hale getiren ve çalışmanın katılımcılar tarafından sıklıkla ikiyüzlülük olarak yorumlanmasına yol açan, çalışmayı niteleyen imge, paspası oluşturan iğnelerdir.

Vatan, ülke, yurt gibi olgular bir katılımcı dışında (K16) katılımcılar tarafından sözel olarak ifade edilmemiştir ancak hayata ilişkin okumalar gerçekleştiren katılımcılar arasından bu olgulara yönelik olduğu varsayılabilir bulunan bir katılımcı (K15) bulunmaktadır.

K15: *“Burada tamamen umutsuzluk ve çöküşü.. modernizmin kendisini yitirdikten sonra özellikle 1. ve 2. Dünya savaşlarından sonra çoğu kişi bu sebepten ötürü intihar etti, Zweig de satrancı yazdıktan sonra intihar etti. Aslında bu intiharın artık dünyada yapılabilecek hiçbir şey olmadığını hiçbir devrim ya da başkaldırının olmadığını görüyorum; ya öleceksin acılarla ya da bu acılarla yaşamayı bir makine gibi yaşamayı göze alacaksın gibi bir şey var.”*

K16: *“Bunu yapan kimse ya yaşadığı yer kötü bir yermiş gibime geliyor. İçinde acı varmış, zorluk varmış gibi. Bunların yanısıra bir de sanki dış dünyaya da yaşadığı yerin şeyinden dolayı nefreti varmış gibi. Yakın bir örnek vereyim atıyorum Suriye'den gelen birisi var, mahvolmuştur gelmiştir türkiyeye orda yaşadığı buhranlardan dolayı insanlardan bile nefret eder hale gelmiştir.”* (Katılımcı 16'nın çalışmaya verdiği yeni isim “Köhne Vatan” olmuştur).

Görüşmelerden edinilen bulgulara bakıldığında çalışmanın çoğunlukla ev aile misafir / kültür ve insan ilişkileri üzerinden açmlandığı edinilen bulgular arasındadır. Bu bağlamda davetin ikiyüzlülüğü ve sahte olduğuna ve acı verdiğine/vereceğine dair yorumlar bulunmaktadır. Bu yorumlamaların temel sebebi çalışmanın kendi içinde barındırdığı kavramsal zıtlıktan kaynaklanmaktadır. Sanatçının çalışmalarında, iyi tanıdığımız günlük kullanım nesnelerini insanı içsel olarak çelişkiye düşüren ve tedirgin edici hale getiren nesnelere dönüştürdüğü 3.1 Mona Hatoum'un Yaşamı ve Sanatsal Anlatımına İlişkin Söyledikleri başlığında sanatçının eserleri hakkında yapılan

yorumlarda incelenmiştir. Bu bölümde tanımlandığı üzere çalışma ters çevrilmiş iğnelerden oluşan, üzerinde “WELCOME” yazan, uzaktan bakıldığında yumuşak bir doku gibi görünen ancak yaklaşıldığında tehdit barındıran bu sebepten dolayı katılımcılar tarafından “tuzak” ile de ilişkilendirilen bir çalışmadır. Bu “tuzak” kavramını “kapitalizm/ kapitalizmin ikiye yüz lülüğü” ile ilişkilendiren katılımcılar bulunmaktadır. Önyargı ile yaklaştığımız şey, o şeye yaklaştığımızda farklılaşabilir bulgusu katılımcılar tarafından sözel olarak ifade edilmiştir. Burada umut, güzel beklenti ve hoş karşılanma duygulanımlarının olduğu ancak bu durumun aksinin de mümkün olabileceği yorumu yapılabilir.

Edinilen bulgularda güven duygusu çok azdır. Yapılan yorumlarda/yaklaşımlarda insan ilişkilerine dair güvensizlik hakimdir. Bu güvensizlik “ikiyüzlülük, kötülük, samimiyetsizlik, tuzak, maske” gibi sözcüklerle (22) ifade edilmiştir. Bu bağlamda eserin duygusu “rahatsız edici” ve “acı” ifadelerinin kullanım sıklıklarıyla (42) belirtilebilir.

Anadolu kültüründe insanların misafir olgusuna ilişkin deneyimlerinin yapılan yorumlarda etkisi olduğu görülmüştür. Katılımcıların bir kısmının eseri yorumlarken içeride duran yani misafiri karşılayan, bir kısmının ise içeriye giren yani misafir olarak yaklaştığı gözlemlenmiştir. Bu bağlamda katılımcılar “misafir”i, “günümüz misafirperverliği”, “ikiyüzlülük”, “samimiyetsizlik”, “istenmeyen misafir” gibi tanımlamalarla ilişkilendirmişlerdir.

“İnsan ilişkileri ikiye yüz lüdür” bulgusuna katılımcıların hangi deneyimlerinden yola çıkarak vardıklarına baktığımızda Katılımcı 4’ün insanların birbirlerinden fayda sağlayabilmek için uyumlu davrandıklarına değindiğini görürüz:

K4: *“İnsanlar birbirlerine çok güler yüz gösteriyorlar çok iyi davranmak zorundalar çünkü birlikte yaşıyorlar, işlerini kolaylaştırıyorlar ama aslında içte böyle olmuyor yani maske gibi.”*

Katılımcılar tarafından, “Acı dolu iğnelerle dolu bir hayata hoş geldiniz, cehenneme hoş geldiniz” gibi paspas üzerinden seslendirmeler yaparak paspası ve üzerinde yazan hoş geldiniz yazısını hayat ile ilişkilendirdiklerini gözlemlenmiştir. Yalnızca bir katılımcı (K3) insan ilişkileri bağlamında aile ile yaşamak zorunluluğu durumu ve acı hissiyatıyla ilişkilendirmiştir:

K3: *“Her gün gitmek zorunda kaldığın bir ev ama her gün de orada bir acı varmış*

gibi. Girmek zorunda kalıyorsun. Yaşamak zorunda kalınan bir acıymış gibi. Bilmeden yaşıyormuşuz gibi bu acıyı. Aileyle birlikte olmak sanki bu türden bir acıyı çağrıştırıyormuş gibi.”

Edinilen bulgulardan yola çıkılarak çalışmanın (imge metaforun) Kaynak/Hedef Alanları Tablo 6’da verilen kavramlarla tanımlanabilir:

Tablo 6.

Door Mat Adlı Ürünün Kaynak Ve Hedef Alanları

Kaynak Alan	Hedef Alan
İğneler	Paspas
İkiyüzlü	Davet (İnsan)
İkiyüzlü	Dünya/Hayat
Tuzak	Sistem (Kapitalist)

Belirlenen Kaynak ve Hedef alanların bize verdikleri bilgiler aşağıdaki gibi çoğaltılabilir örneklerle geçerliklerini göstermektedirler:

- *İnsanlar ikiyüzlü ve samimiyetsizlerdir.*
- *İnsan güvenilmezdir.*
- *İnsan ilişkileri ikiyüzlüdür.*
- *Davet ikiyüzlüdür.*
- *Dünya tehlikelidir.*
- *Kapitalizm tuzaktır.*

Tablo 7.
Katılımcıların Door Mat Adlı Ürüne Verdikleri Yeni İsimler

DOOR MAT	
K1	İçeri Arınıp Gir
K2	Önyargı
K3	-
K4	Maske
K5	İkiyüzlülük
K6	Welcome
K7	Ayak İzi
K8	Tuzak
K9	Kimse Kolay Olacak Demedi
K10	Samimiyetsizlik Paspası
K11	Bencilik
K12	Aslında Hoş Gelmedin
K13	Düzlem/İniş-Çıkış
K14	Nankör
K15	Doğum
K16	Köhne Vatan
K17	Tuzak
K18	Hoş Mu Geldin

Her katılımcıya eserin yorumlanmasının bitiminde “Bu eseri tekrar isimlendirecek olsanız ne dersiniz?” sorusu sorularak yorumlarını bir başlıkta ifade etmeleri istenmiştir. Tablo 7’de Door Mat adlı çalışma için 18 katılımcının verdikleri isimler bulunmaktadır. Katılımcıların verdikleri yeni isimler, hangi deneyimlerinden yola çıkarak verdikleriyle, eser üzerinde yaptıkları yorumlar ile örtüşmektedir.

6.4. You Are Still Here Adlı Ürünün Bulgularına Dair Tartışma ve Yorum

Bu çalışmanın bulgularında katılımcıların çoğu çalışmayı, yüzleşme ve iç hesaplaşma olarak yorumladığı 5.1.4. *You Are Still Here Adlı Ürüne Bağlı Katılımcıların Görüşlerine Yönelik Bulgular* bölümünde belirtilmiştir. Burada çalışmayı niteleyen imge “hala buradasın” yazısı olsa da yazının başka şekillerde ifadesi mümkünken sanatçının yazıyı ayna üzerinden oluşturmasının etkisi, yazının bağlamını değiştirerek farklı içsel sorgulamalara yönlendirmesi üzerinden anlaşılmaktadır. Katılımcılar içsel deneyimleri ve sorgulamalarıyla ayna üzerine işlenmiş “Hala Buradasın” yazısının üzerinden eseri

okuyarak yorumlarda bulunmuş böylece aynanın daha içsel anlamlar kazandığı gözlemlenmiştir. Bu bağlamda katılımcıların büyük çoğunluğu “neredeyim, neler yaptım, vb.” gibi hayata ve yaşantılarına ilişkin içsel sorgulamalar gerçekleştirmiştir. Bu sorgulamaları inanç olgusuna dayandırarak “şükretmek” ifadesi kullanan yalnızca bir katılımcı (K11) bulunmaktadır ancak direkt sözel olarak ifade etmeseler de aynı bağlam içerisinde yorumlar yapan katılımcılar (K9, K16) bulunmaktadır.

Çalışmayı açılmakta güçlük çeken katılımcılara bu eser için “Günlük hayatınızda aynayı ne sıklıkla kullanırsınız?” özgün sorusu geliştirilip sorulmuştur. Bir katılımcı (K15) görüşme sırasında çalışmayı irite edici şekilde rahatsız edici bulduğunu, kendi yaptığı çalışma için ayna kullanmasının önerildiği ancak kendi kullanmak istemediği için çalışmasını hala gerçekleştiremediğini belirtmiştir. Bu bağlamda eserin metaforik açılmasının gerçekleşmediği görüşmeler yaşanmıştır.

Edinilen *diğer* bulgulardan biri aynayı parçalayarak kendi benliğine daha çok ulaşabileceğine dair bir yorumlamada bulunarak, eseri yorumlarken metaforik bir yorumlama yolunda giden, aynanın içinde hapsedildiğini, bu sınırların dışına çıkamazsa kendiyi yüzleşemeyeceğini belirten katılımcı 8’e aittir. Burada diğer katılımcılardan farklı olarak K8, kendiyi yüzleşmek için “aymayı parçalamak”, “sınırların (çerçevenin) içinde hapsedilmek” gibi bir metaforik ifadelere başvurmuştur. Bu bağlamda bilişsel psikolojide metafor kullanımına bakılabilir.

K8: “Benim içimdesin, benim içimde hapsedildin, hala burdasın ve bunun dışına çıktığın zaman özgürlüğüne kavuşabilirsin. Belki de beni kırıp parçaladıktan sonra olabilir. Benim içimde hapsedildin yani. Burdan kurtulabilmen için parçalaman gerekiyor. Ayna kırıldıktan sonra bir sürü kendini görüyorsun o parçalarda. Kırılan boyutlar paralel evren, klon gibi bir sürü klonum var belki de o kırılan aynalardan sana ulaşan her farklı paralel evrenden kendi gerçeklerin. Biri daha egoisttir, biri daha çalışkan ya da tembeldir. Ya o aynanın içinde sonsuza dek hapsedileceğim ya da diğerleriyle tanışabilirim ya da daha da parçalayıp daha da çoğaltırım, daha çok kendi benliğimi merak ettiğim için bir sürü ben çıkacak bilmediğim ve kabul etmediğim olumlu veya olumsuz özelliklerimi onlarda göreceğim. Parçalarsam kendi gerçekliğim için paralel evrendeki kendi gerçeklerim derim, eğer kırmazsam içinde hapsedildim diyebilirim. Kişinin cesaretine bağlı. Uygulamazsa bir önyargıya kapılacak acaba kırarsam ne olur diye düşünmeden pes etmeye başlar, daha cesaretli

davranırsa kendiyle bir sürü benliğiyle yüzleşmiş olur kıldığında, o hapisten çıktığı zaman. O sınırları aş anlamında o sabit fikirliliğinden kurtul ve daha öznel ol ya da daha iyi bir yola çık. Yeniliklere açık ol.”

İmge metaforun açılmanması sırasında, katılımcıların yazıyı aynadan bağımsız okuyamadıkları gözlemlenmiştir. Bu bulgudan hareketle ayna, kişinin kendi fizik görüntüsünü vermiş, bakmak/görmek çağrışımları kazanmış, aynanın üzerinden okunan yazı ise fizik görüntünün zihinsel sorgulaması haline gelerek kişinin kendisiyle yaptığı iç hesaplaşma okumasını üstelenmiştir. Buradan hareketle çalışmanın Kaynak Alanı: Ayna, Hedef Alanı: “Hala Buradasın” yazısıdır yorumunda bulunulabilir.

Tablo 8.

You Are Still Here Adlı Ürünün Kaynak Ve Hedef Alanları

Kaynak Alan	Hedef Alan
Ayna	“Hala Buradasın”
Bakma/Görme (Fizik Görüntü)	Zihinsel Sorgulama
Yansıma	Yüzleşme

Tablo 8’de gösterilen Kaynak/Hedef Alan açıklamalarından yola çıkarak imge metaforu destekleyici geliştirilebilir örnekler verilebilir:

- Yansılarda gördüğümüz şeyler hayata ve kendimize ilişkin sorgulamalarımızdır; hayat karşısındaki tutumlarımızı sorgularız.
- *Ayna bakmaktır, bakmak yüzleşmektir.*
- *Ayna Yüzleşmektir .*
- *Ayna İç Bakıştır.*
- *Yüzleşmek İç Bakıştır.*
- *Yüzleşmek Kendinle Hesaplaşmaktır.*
- *Ayna Kendinle Hesaplaşmadır.*
- *Yaşam bir yüzleşmedir.*

Tablo 9.

Katılımcıların You Are Still Here Adlı Ürüne Verdikleri Yeni İsimler

YOU ARE STILL HERE	
K1	I Am Here / Sen
K2	They Were Here
K3	Sağduyu
K4	İç Dünyam/Dış Dünyam
K5	Yansıtmak
K6	-
K7	Cesaretin Var Mı?
K8	İçinde Hapsoldum
K9	Yüzleşme
K10	Kara Ayna
K11	Kendini Tanı
K12	Artık Koş
K13	Sen
K14	Pes Etme
K15	Gerçek Dışı
K16	Evet Buradayım
K17	Şimdiki Zaman
K18	Tam Olarak Neredeyim

Her katılımcıya eserin yorumlanmasının bitiminde “Bu eseri tekrar isimlendirecek olsanız ne dersiniz?” sorusu sorularak yorumlarını bir başlıkta ifade etmeleri istenmiştir. Tablo 9’da Grater Divide adlı çalışma için 18 katılımcının verdikleri isimler bulunmaktadır. Katılımcıların verdikleri yeni isimler, hangi deneyimlerinden yola çıkarak verdikleriyle, eser üzerinde yaptıkları yorumlar ile örtüşmektedir.

6.5. Grater Divide Adlı Ürünün Bulgularına Dair Tartışma ve Yorum

Grater Divide adlı çalışmanın, katılımcıların alımlayıp yorumlamakta en çok zorlandığı eserlerden biri olduğu gözlemlenmiştir. Katılımcılar ürünü oluşturan materyalleri günlük kullanım işlevlerine göre tanımlamaya çalışsalar da bir rendenin niçin üçgen formundan boyutları büyütülerek açılıp paravana dönüştürüldüğünü anlamlandırmakta ve nesneler arasında bağlantı kurmakta güçlük çekmişlerdir. Burada bireyselci düşünmenin etkisi olduğu yorumunda bulunulabilir. Çalışmaların genelinde, yorumlamaya başladıkları çıkış noktalarından uzaklaşarak yorumlamayı başka bir anlatıyla bitiren katılımcılar olmuştur. Bu durum sanatçının ürünlerini oluştururken

bilişsel bilgimiz dahilinde çok iyi tanıdığımız günlük kullanım nesnelerinin bağlamını metaforik anlatıyla bozması/değiştirmesi, yeni bir bağlam kurgulaması ile izleyicide yarattığı çelişkiden kaynaklanmaktadır.

Metaforların alımlanmasında kültürel farklılıklar ve bireyin kendi biliş bilgisinin önemi araştırma boyunca sıklıkla vurgulanmıştır. Eserlere dair farklı yaklaşımların olması araştırma için bir zenginlik oluşturmaktadır nitekim bilişsel dilbilim, bilişsel bilimlerin bir diğeri araştırma alanı olan bilişsel psikoloji ile yakından ilgilidir. Kararımak ve Güloğlu (2012), yaşantılardan kazanılan kişiye özgü bilgilerin metaforlar aracılığıyla kavramsal sisteme yerleştiğini ve danışan ve psikolojik danışman arasındaki diyalogun parçası olan metaforların, kişinin öznel gerçekliğini yansıttığını ifade ederler. Bu bağlamda katılımcı 16'nın eserin anlamını sorumluluk olgusu üzerinden oluşturmaları örnek gösterilebilir. Katılımcı başlangıçta eşitlik-eşitsizlik ve sınır/özel alan gibi kavramlar üzerinden okuma gerçekleştirirken görüşmenin sonuna doğru tercih-bedel-sorumluluk olguları üzerinden okuma gerçekleştirmiştir:

K16: “Paravanın böldüğü şeyler insanların bulunduğı yerler. İnsanların farklı yaşantılarını anımsatıyor. Neyi rendeliyorsan daha ince böler şurası, řu küçük bölüyor diyelim. Şurada bulunan insan iyi ya da kötü bir şeyi fazla yaşıyor; diğeri daha küçük parçalarla bölüyor ya, iyi ya da kötü daha az yaşıyordu. Sınırın yaşattığı şeylerden bahsettik ona yakın şeyler gibi düşün. Bunları söylememin merkezi sebebi paravan olması. Alan yaratma, özel bir sebep de olabilir belki baskı da olabilir. Eşitsizlik de olabilir (...) rende bölen, parçalayan bir şey atıyorum kaşar peynirini şurdan rendellersin, diğeri tarafa düşer. Belki burda tüm bir şeysen ve paravanın diğeri tarafına geçmek istiyorsan geçebilirsin ama burdaki gibi tüm olmaz bölünmüş parçalanmış şekilde diğeri tarafta olursun. Şey diyebiliriz iyi bir yoldur burası diğeri tarafı kötü bir yoldur belki. Ben paravanın diğeri tarafına geçmek istiyorum ora kötü bir yol. Geç ama parçalanmış olursun (...) Çok farklı bir şey olarak mesela bie insan bi aile babası çocuklarıyla karısıyla ilgilenmeyip gece hayatını, pavyon hayatını seçebilir ama o pavyon hayatında da mahvolur adam öyle bir şey.”

Eserdeki nesnelerin günlük kullanım işlevleri tanımlanırken paravanın özel alan yaratma, gizleme gibi işlevleri kadın üzerinden okunarak “paravanın arkasında kadın soyunur” şeklinde ifade edilmiştir. Eser üzerine yapılan görüşmelerin metninde kadın

ifadesine 16 kez başvurulmuşken erkek ifadesine hiç başvurulmamış olması bir diğer dikkat çeken bulgudur. Bu algının oluşması televizyon, sinema gibi çeşitli görsel yayınların kadın bedenini izlenilebilir bir obje haline getirmesi şeklinde yorumlanabilir.

Günlük kullanım nesnelerinin işlevleri çoğunlukla kadın imgesi üzerinden yorumlansa da katılımcılar tarafından yorumlamaların devamında özel olana, bireysel olana indirgendiği gözlemlenmiştir. Bu bulguya dair katılımcıların topluma, toplumda birey olmaya vb. ilişkin problemlerden uzak, daha çok kendi yaşantılarına ilişkin problemlere odaklı oldukları yorumu yapılabilir.

Eserde sözel olarak en sık üzerinde durulan imge rende (50) olmuştur. Ancak katılımcılar eseri çoğunlukla paravan (48) üzerinden okumaya çalışmışlardır. Bu okumalar eserin baskın imgesinin paravan olduğuna işaret etmektedir. Rende, paravanın işlevini bozarak paravanın ardını gözetlenilebilir kılmaktadır. Bu bulgudan hareketle İmge metaforun Kaynak ve Hedef Alanları aşağıdaki gibi kurgulanmıştır:

Tablo 10.

Grater Divide Adlı Ürünün Kaynak Ve Hedef Alanları

Kaynak Alan	Hedef Alan
Paravan	Rende
Özel Alan	Gözetlenme
Kimlik./Benlik	Uyum İçin Ödenen Bedel
Tercih (Özgürlük)	Bedel (Toplum/Şartlar)

Tablo 10’da Kaynak ve Hedef Alanlara görüşmelerden edinilen bulgular sonucunda ortaya çıkan kavramlar gösterilmiştir. Bu kavramlar bize eserin (imge metaforun) anlamının oluşumunda ve yapılan bilişsel metaforik açıklamalara ilişkin bilgiler vermektedir. Bu bilgiler aşağıdaki gibi çoğaltılabilir örneklerle geçerliklerini desteklemektedirler:

- *Parçalamak tehdit edicidir.*
- *Sınırlar iticidir / tehditkardır.*
- *Gizlenmek acıdır.*
- *Toplumdan soyutlanmak parçalayıcıdır.*
- *Uyum sağlamak parçalayıcıdır.*
- *Paravan sansürdür.*

- *Sansür parçalayıcıdır.*

Tablo 11.

Katılımcıların Grater Divide Adlı Ürüne Verdikleri Yeni İsimler

GRATER DIVIDE	
K1	-
K2	-
K3	Sansürlemek
K4	Şekillendirici/Biçimlendirici
K5	Sansür
K6	Gizlenme
K7	-
K8	Katil Paravan
K9	Özel Yaşam
K10	Parçalayıcı
K11	Sahte Dönüşüm
K12	Saklanma
K13	Özgür-L-Eş
K14	Gizleyemezsin
K15	Gözetlenme
K16	Parçalayan Geçit
K17	Kesici Sınır
K18	Arınma Perdesi

Her katılımcıya eserin yorumlanmasının bitiminde “Bu eseri tekrar isimlendirecek olsanız ne dersiniz?” sorusu sorularak yorumlarını bir başlıkta ifade etmeleri istenmiştir. Tablo 11’de Grater Divide adlı çalışma için 18 katılımcının verdikleri isimler bulunmaktadır. Katılımcıların verdikleri yeni isimler, hangi deneyimlerinden yola çıkarak verdikleriyle, eser üzerinde yaptıkları yorumlar, dolayısıyla deneyimleri ile örtüşmektedir.

6.6. Incommunicado Adlı Ürünün Bulgularına Dair Tartışma ve Yorum

Sanatçı çalışmada kullandığı nesnenin günlük kullanım işlevini, nesneyi oluşturmak için kullandığı materyalle bozar. Bu bozuş, izleyiciyi çelişkiye düşürerek, günlük kullanım nesnesinin dönüştüğü bağlama ilişkin kavramsal sorgulamalara yöneltir. Bu anlamda katılımcılar tarafından beşikteki koruyucu parmaklıklar ailenin çocuğu koruması, kollaması bağlamından dönüşerek çocuğu koruyup kollarken aynı zamanda sınırlandırarak, özgürlüğünü, bireyselliğini elinden alıp onu mahkum pozisyonuna

yerleştiren bir yoruma ulaşılmıştır.

Katılımcı 6, çalışmayı ilk gördüğünde “güzel bir haber olarak bebek” alımladığını belirtir ancak sonrasında bu bebek sorumluluk olgusuyla birleşerek katılımcının özgürlük, bedel gibi yorumlamalarda bulunmasına sebebiyet vermiştir. Sanatçının bütün eserlerinde ortaya koyduğu çelişkili ifadeye örnek bir yorumda bulunmuştur:

K6: “... özgürlüğün de bir bedeli var bunun için o sıradanlığa girmek zorundayız ona girdiğimiz zaman kendimize ait olan bazı uzuvları kaybederek o özgürlüğe ulaşamaz o sıradan o tekdüze kısma geçerek özgürlüğe kavuşacağız ama kavuştuğumuzu sanacağız gibi bilmiyorum. Ama ilk başta bir yeni, güzel bir haber yeni gelen bir haberin mutluluğu gibi şeyler algılanıyor ama içine girdikçe aslında büyük hapishanede olduğumuzu... Bir bebek sevinci yaşamak üzereyken... Bebek çok büyük bir sorumluluk.”

Çalışmayı toplumsal cinsiyet rolleri üzerinden okuyan yalnızca bir katılımcı (K9) bulunmaktadır. Bu bulguyu dikkat çekici kılan şey diğer katılımcıların beşiği çocuk/bebek ile ilişkilendirmesi, çocuk/bebek ilişkisini de aile ve ebeveynler üzerinden okumaları ile beşiği, ailenin korumacı tavrının çocuğun kişilik gelişimine negatif etki ettiği bir sınırlandırma alanı olarak görmelerine yol açmıştır. Ancak beşikten çocuk, çocuktan anne, anneden kadın ile ilişkilendiren yalnızca bir kişi (K9) olması son derece önemli bir bulgu olarak görülmektedir.

Eser görüşme metninde araştırıldığında anne sözcüğünün 9, baba sözcüğünün ise 14 kez tekrarlanmış olması başka bir dikkat çekici bulgu olarak görülmüştür. Bu çalışmada “Aile” (aile, anne, baba, ebeveyn, bebek, çocuk) (124) kavramından sonra en sık kullanılan kavramlar “hapishane, mahkum, tutsak, özgür, sınır” (71) olmuştur. Aile okumaları yapılırken baskın olarak kullanılan bu kavramların, aile okumasının altında çoğunlukla baba rolüne ilişkin okumalar olduğu yorumunun yapılmasına açıktır. Yapılan görüşmelerden edinilen bulgulardan hareketle eserin (imge metaforun) anlamını oluşturan Kaynak ve Hedef Alanlar tablo 12’de belirtilmiştir:

Tablo 12.

Incommunicado Adli Ürünün Kaynak Ve Hedef Alanları

Kaynak Alan	Hedef Alan
Beşik	Parmaklıklar
Aile	Tutsaklık/Hapis
Beşik	Dilimleyici
Toplum	Uyum İçin Ödenen Bedel

Bulgulara bakıldığında katılımcıların ailenin koruyucu tavrının, çocuk için sınırlandırıcı, çocuğu kendi deneyimlerinden alıkoyan bir tutum olarak yorumladığı söylenilebilir. Ailenin koruyucu kollayıcı karakterinin aslında aileyi bir tutsaklığa hapis haneye dönüştürdüğü bunun insanları parçalayıcı bir özellik olduğu sonucuna varabiliriz;

- *Aile korumak isterken sınırlar, hapseder.*
- *Aile sınırlayıcıdır.*
- *Aile tutsaklıktır.*
- *Aile hapis hanedir.*
- *Aile bedel ödemektir.*
- *İnsanın doğduğu yer insanı oluşturur.*
- *Ev/Yurt tehditkardır.*

Tercihimizi yaşamak için bedel ödememiz gerekir. Bu tercih özgürlük olabilir:

- *Tercihler Bedeldir (Bedel Ödemektir)*
- *Özgürlük Bedeldir (Bedel Ödemektir)* gibi bilişsel metaforik açıklamalarda

bulunabileceğimiz düşüncesinin yolunu açar.

Tablo 13.

Katılımcıların Incommunicado Adlı Ürüne Verdikleri Yeni İsimler

INCOMMUNICADO	
K1	-
K2	Kafes
K3	-
K4	Zorunlu Mülkiyet
K5	Alışkanlık
K6	Tercih/Bedel
K7	Aile/Ebeveynler
K8	-
K9	Yanlış Beşik
K10	Ağır Yaptırım
K11	Bağımlılık/Bağımlı Olmak
K12	Doğmak Bir Sınır Kazanmaktır
K13	İyi Veya Kötü
K14	İçindeki Sen
K15	Beşik/Süzgeç
K16	Kader
K17	Ölü Doğmuş Çocuklar
K18	Soğuk Parmaklık

Her katılımcıya eserin yorumlanmasının bitiminde “Bu eseri tekrar isimlendirecek olsanız ne dersiniz?” sorusu sorularak yorumlarını bir başlıkta ifade etmeleri istenmiştir. Tablo 13’te Incommunicado adlı çalışma için 18 katılımcının verdikleri isimler bulunmaktadır. Katılımcıların verdikleri yeni isimler, hangi deneyimlerinden yola çıkarak verdikleriyle, eser üzerinde yaptıkları yorumlar, dolayısıyla deneyimleri ile örtüşmektedir.

Yapılan görüşmelerde alınan ses kayıtları araştırmacı tarafından dinlenerek metin haline getirilmiş olup bu metin içerisinde sıklıkla kullanılan kavramlar, duygular ve kelimeler sayısal olarak araştırılmıştır. 18 katılımcıyla gerçekleştirilen görüşmelerin tamamında (altı eseri kapsayan metinde) çıkan sonuçlarda “İnsan/Birey” sözcükleri 129 defa tekrarlanmış olup, “Kadın” 76 kez, “Çocuk/Bebek” 109, “Acı” duygusu “Hüzün” ile birleştirilerek 88 kez sözel olarak ifade edilmiştir. “Tehdit” hissiyatı “Rahatsız edici” ve “İtici” hissiyatlarıyla birleştirildiğinde 44 defa tekrarlanmışır.

Bütün çalışmalarda insani özellik bulunduğu ve bu özelliğin/insanlığın çoğunlukla kadın ve çocuk üzerinden tarif edildiği söylenilebilmektedir. Bu noktada bakılan diğer kavramlar “özgürlük, sınır(lar), aile ve hapis/hapsedilme” gibi kavramlar olmuştur. Sınır

kavramına tüm görüşmelerde toplamda 44 kez değinilmiş olup “hapis/hapsedilme” kavramlarına 54, “özgür” kökünden özgürlük kavramına 13, “aile” kavramına ise anne, baba, bebek, çocuk, ebeveyn ve aile terimlerinin araştırılması sonucunda 204 kez değinildiği tespit edilmiştir.

Tüm görüşmelerin toplamını oluşturan metinde, Kadın kelimesinin kullanımının sıklığı sayısal olarak ifade edildiğinde 76 kez tekrarlandığı, erkek kelimesinin ise 9 defa tekrarlanmış olması araştırmanın dikkat çeken bir başka bulgusu olmuştur.

- Bir imgenin diğer bir imge üzerinden okunmasıyla yahut iki farklı imgenin bir araya getirilerek birbirinin üzerinden okunmaya çalışılmasıyla oluşturulan imge metafor (eser), izleyiciler tarafından açılanmaya çalışılırken izleyicilerin çoğunlukla tek bir imge üzerinden giderek metaforu açıklamaya çalıştıkları gözlemlenmiştir. Katılımcıların nesneleri fark ettikleri ancak genellikle eserin anlamını kendilerinde (bilişsel anlamda) etkili buldukları tek imge üzerinden okumaya çalıştıkları gözlemlenmiştir. İkinci nesne gizli kalmakta, gizli kalan nesneyi ve ortaya çıkan eseri en çok dikkatlerini çeken tek imge üzerinden anlamlandırıp okumaya/açıklamaya çalışmışlardır.

Lakoff ve Johnson, kişileştirmelerin seçilen insanların niteliklerine göre farklılaştığını enflasyon örneğinden yola çıkarak açıklamışlardır:

Enflasyon ekonomimizin temellerini *dinamitledi*

Enflasyon tasarruflarımı *çaldı*

Lira enflasyon tarafından *yok edildi*

Yukarıda verilen örneklerde enflasyonun kişileştirilmiş olduğunu ancak buradaki metaforun ENFLASYON BİR KİŞİDİR olmadığını, çok daha spesifik olduğunu ENFLASYON BİR DÜŞMANDIR metaforuyla açıklarlar. Bu metaforu, enflasyonu bilişsel bilğimiz dahilinde nasıl alımladığımızla açıklarlar “Enflasyonu bize saldırabilen, canımızı yakabilen, bizden çalabilen, hatta bizi yok edebilen bir düşman olarak düşünürüz” (Lakoff & Johnson, 2015). Lakoff ve Johnson (2015), enflasyon hakkında bilgisi olmayan yahut kompleks enflasyon terimlerine hakim olmayan insanlar için ENFLASYON DÜŞMANDIR metaforunun en azından nelerden muzdarip olduğumuz bilgisini vereceğini söylerler.

Lakoff ve Johnson kültürümüzün gündelik kavram sistemini yapıya kavuşturan ve günlük dilimize yansıyan metaforlara konvansiyonel metaforlar demektirler. Konvansiyonel kavram sistemimizin dışında kalan metaforlara ise hayal gücü yüksek ve yaratıcı metaforlardır diyerek bu metaforların, tecrübelerimizin yeni bir kavrayışını bize vermeye yetkin olduğunu belirtirler; “Dolayısıyla geçmişimize, gündelik faaliyetimize ve bildiğimiz ve inandığımız şeylere yeni anlam verebilirler” (Lakoff & Johnson, 2015).

Bu bağlamda AŞK MÜŞTEREK BİR SANAT ESERİDİR metaforunu örnek vererek, bu metaforun gerekliklerini, müşterek sanat eserinin ne anlama geldiğiyle ilgili inanç ve tecrübelerimizden doğduğunu belirtirler. Bu noktada metaforun hem geçmiş deneyimlerimizden hem de kültürel farklılıklarımızdan kaynaklı olarak anlamlı olacağı vurgusunu yaparak metaforun içerdiği SANAT, ESER, MÜŞTEREK ve AŞK kavramlarından her birinin kültürden kültüre değişebileceğini eklerler (Lakoff & Johnson, 2015). Bu metaforun “on dokuzuncu yüzyıl Avrupa Romantigi ile aynı dönemde yaşayan Grönland’daki bir Eskimo için” çok farklı anlamlar ifade edeceğini; başka bir örnekle “ilk randevularındaki on dört yaşındaki bir çift için, olgun sanatçı bir çift için olduğundan çok farklı” bir anlama geleceğini belirtirler. Bu farklılığa başka bir örnek olarak AŞK MÜŞTEREK BİR SANAT ESERİDİR metaforunda, “sanat eserini kendisi için değil, teşhir nesnesi olarak değerlendiren kişi ve sanatın gerçeklik değil illüzyon yarattığını düşünen kişi”nin aşağıda sıraladıkları gereklikleri metaforun gereklikleri olarak görebileceğini belirtirler:

Aşk sergiye konulacak bir nesnedir.
Aşk başkalarının yargılaması ve hayran olması için vardır.
Aşk illüzyon yaratır.
Aşk hakikati gizlemeyi gerektirir.

Böyle bir kişinin sanata yaklaşımı farklı olduğundan, metafor onun için farklı bir anlama sahip olacaktır. Onun aşk tecrübesi bizimki kadar hoş olsa bile, metafor farklı anlama gelecek ve aslında büyük ölçüde yersiz bir metafor olacaktır. Bu yüzden tecrübelerimize yeni anlam veren aynı metafor, bu yeni anlamı vermeyecektir (Lakoff & Johnson, 2015, s. 190).

Lakoff ve Johnson’ın çalışmaları, insanın çocukluktan itibaren deneyimlediği yaşantılarının kişinin bilişsel sisteminde toplanan ve dünyayı, yaşadığımız yerleri daha iyi alımlayabilmemiz için kategorize edilip kavramsallaşan bilgileri bağlamında insanın düşünüş şeklinin metaforik olduğunu göstermektedir. Bilişsel metafor teorisi, metaforik ifadelerin kişinin kendi yaşantıları ve kültürel farklılıklar bağlamında değişiklik

göstereceği bilgisini bize vermektedir. Görüşmelerde metaforik çözümleme yapılması istenen eserlerin çözümlemesi bazı katılımcılar tarafından yeni anlamlar üreterek gerçekleştirilmiştir. Bu yeni anlamlar, yeni metaforik ifadeler olarak ortaya çıkmışlardır. Bu noktada bilişsel psikoloji devreye girmektedir.

Mecazlı anlatım biçimi metaforlara şiirsi bir görünüm verse de, bu şiirsi anlatım ham sübjektif duygulara değil, aksine insanın gerçeklerinden etkili bir bileşene karşılık gelmektedir (Kok vd. 2011). Bu yönüyle metaforlar, psikolojik danışmanların, danışanın içsel dünyasına daha çabuk etkili bir biçimde girmesini sağlayarak terapist-danışan işbirliğini hızlandırıp kuvvetlendiren terapötik araçlar olarak (Güloğlu & Karairmak, 2012) psikolojik yardım süreçlerindeki yerini almıştır (Akt: Piştöf & Şanlı, 2013).

Elde edilen bulgularda karşılaşılan bu yeni anlamlar bilişsel bilimlerin çok katmanlı araştırma alanlarına açık olması sayesinde bilişsel psikoloji ışığında yorumlanabilmektedir.



BÖLÜM VII

SONUÇ VE ÖNERİLER

7.1. Sonuçlar

Bu araştırmanın amacı doğrultusunda, yazınsal eserlerdeki metafor kullanımlarını çözümlemede kullanılan bir metod olan bilişsel dilbilimsel yaklaşımın, görsel sanatlarda sanat ürünlerini inceleyip analiz etmek için bir yaklaşım olarak kullanılabilirliği araştırılmıştır. Bunun sonucunda bilişsel dilbilimsel çağdaş metafor teorisinin görsel sanatlar alanında sanat eserlerine yeni bir yaklaşım biçimi olarak uyarlanması edinilen bulgularla desteklenmiştir

Nitel araştırma çerçevesinde Güzel Sanatlar Eğitimi Bölüm öğrencileriyle yarı yapılandırılmış görüşme metodu kullanılarak gerçekleştirilen bu araştırmada, metafor kullanımının kültürlere, bireyin bilişsel bilgisi ve deneyimlerine göre farklılık gösterebileceği araştırılmış olup, Bilişsel Metafor Kuramı'nın desteklediği bu değişkenler çerçevesinde bulgular edinilmiştir. Tüm bunların bir metafor ve aynı zamanda bir iletişim aracı olarak sanat nesnesinin alımlanmasında yahut nesnenin izleyiciye verdiği bilgide ortak çıkarımlar olabilecek olduğu yapılan uygulama ile desteklenmiştir. Lakoff ve Johnson evrensel metaforların varlığından (aşk bir yolculuktur / hayat bir yolculuktur vb.) bahsederler. Bu metaforları her insanın ortak deneyimlerinden yola çıkarak açımalar ancak bu metaforların farklı kültür ya da deneyimlerden gelen insanlar için farklı anlamlar ifade edebileceğini, farklı kültür ve deneyimlerde aynı kavramın bambaşka bir metaforik ifadede kendini gerçekleştirdiğini de dile getirirler. Bu durum toplumların ve kültürlerin yaşantılarına, insanların bilişsel birikimlerine/deneyimlerine dolayısıyla metaforların bilişsel yönüne/doğasına işaret eder.

Mona Hatoum'un çalışmaları üzerine yapılan konuşmalar incelenmiş, her bir çalışması bir metaforik anlatı olarak alınmıştır. Araştırmanın alt amaçları doğrultusunda sanat eğitimi öğrencilerinin bir sanat ürünündeki metaforları nasıl ve ne düzeyde algıladıklarını; ürünü algılamalarında kişisel deneyimlerinin (bilişsel süreçlerinin) bu sürece nasıl yansıdığı araştırılmıştır. Bu bağlamda Mona Hatoum'un eserlerinin (imge metaforların) Çukurova Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü'nden rastgele seçilmiş 18 öğrenciden, eserin izleyiciye verdiği bilgilerden yola çıkarak kendi bilişsel bilgilerine, deneyimlerine göre açıklamaları istenmiştir. Bu noktada yapılan görüşmelerde sanat eğitimi öğrencilerinin;

- Edindikleri bireysel problemlere ilişkin yorumlamalarda bulundukları, toplumsal yahut küresel problemleri içselleştirmedikleri,
- Metaforik bir imge olan sanat ürününe yaklaşırken kavramsal okumalardan daha çok somut okumalar yapmaya çalıştıkları gözlemlenmiştir.

Farklı bulgulara baktığımızda kişilerin kendi deneyimleriyle edindikleri bilgiler yoluyla eserleri alımladıkları, bilişsel metafor teorisinin de desteklediği üzere kültürel farklılıkların metafor okumalarında değişik açıklamalara yol açtığı gözlemlenmiştir.

Katılımcıların çoğunluğu görüşme boyunca altı eser üzerine yaptıkları yorum ve açıklamaların, görüşme bitiminde *3.1 Mona Hatoum'un Yaşamı ve Sanatsal Anlatımına İlişkin Söyledikleri* başlığında verilen sanatçı yaşantısı katılımcılara verildiğinde, “sanatçının eserlerinde belirtmek/iletmek istediği anlatımlara yaklaştığını” ifade etmişlerdir.

Bölüm öğrencilerinin kendilerini ifade ederken sıkıntı yaşamalarına karşın eseri yorumlarken görüşlerini desteklemek ve görüşlerini daha iyi ifade edebilmek için sinema ve edebiyattan verdikleri örnekleri bağdaştırıcı olarak kullandıkları gözlemlenmiştir.

Katılımcıların tamamı görüşme bitiminde,

- Eserleri yorumlamaktan keyif aldıklarını,
- Görüşmenin, öğrenciler üzerine uygulanan anketler gibi olacağını düşündükleri için gönüllü olurken kararsız ve çekimser yaklaştıklarını,
- Derslerde sanat eseri yorumlayıp tartıştıklarını ancak ders esnasında gözlenen eser üzerinde, gerçekleşen bu uygulamada olduğu gibi, düşünüp yorumlar yapamadıklarını, aktif katılımcı rolü üstlenemediklerini belirtmişlerdir.

Görüşme esnasında çoğu katılımcı eserleri yorumlarken, “saçma olacak bu söyleyeceğim” yahut “saçma düşünüyorum sanırım” şeklinde ifadelerde bulunmuştur. Çalışmaya yaklaşırken kendi düşüncelerini ve bağlamlarını özgürce ifade etmekten kaçındıkları, bu bağlamda çalışma üzerinde “doğru” bir anlatımda bulunmaya çalıştıkları gözlemlenmiştir.

Bu araştırmanın öncelikli amacı bilişsel dilbilimsel yaklaşımları ve bu yaklaşımların öne çıkardığı yeni kavram ve yöntemleri inceleyerek sanat ürünlerinde kullanılan metaforları çözümlemek için bir yöntem olarak kullanılması olasılığını araştırmak olmuştur. Yapılan araştırma ve uygulama sonucunda edinilen bulguların literatür ile

gösterdiği uygunluk, çalışmanın amacını desteklemektedir.

Bilişsel bilimlerin çalışma alanlarının çok katmanlı olması, bilişsel metaforların dilsel değil doğası gereği kavramsal olmaları, görsel sanatlar alanında da sanat yapıtını alımlamada metaforik yaklaşım örneği oluşturabileceği varsayımı/öngörüsü ile gerçekleştirilen bu özgün araştırmanın görsel sanatlar alanında ve sanat eğitiminde sanat ürünlerine yaklaşım açısından ve öğrencilerin metaforik düşünme, ifade etme ve metafor alımlama seviyesi bakımından örnek bir çalışma olması ve bu bağlamda literatüre katkısının olması temennidir.

7.2. Öneriler

1. Araştırma Çukurova Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü öğrencileriyle sınırlandırılmıştır. Daha geniş evren ve örneklem ile daha zengin bulgular elde edilebilir.
2. Araştırma Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü ile sınırlandırılmıştır, başka fakültelerin bölümlerinden öğrencilerle yapılacak olan uygulama ile daha zengin ve çeşitli veriler elde edilebilir.
3. Öğrencilerin kendilerini daha iyi ifade edebilmeleri ve özgür bir tartışma ortamı yaratmak için sanat eğitimi kapsamındaki sanat eserleri inceleme ya da sanat eleştirisi gibi derslerde öğrenci temelli bir işleyiş gerçekleştirilebilir.
4. Sanat pratiklerine yaklaşımda bulunulan derslerde öğrencilerin aktif katılımcı rolü üstlenmesi, kavramsal düşünme etkinliğini zenginleştirebilir. Bu bağlamda aynı zamanda bir metaforik imge olan sanat ürününe yaklaşımda bulunurken daha kavramsal boyutta ifadeler gerçekleştirilebilir.

KAYNAKÇA

- Akpınar, B. (2011). Biliş ve Üstbiliş (Metabiliş) Kavramlarının Zihin Felsefesi Açısından Analizi. *Electronic Turkish Studies*, 6 (4).
- Akşehirli, S. (2007). Çağdaş metafor teorisi. *Ege Edebiyat*.
- Akyolcu, R. (2013). Resim-iş eğitimi anabilim dalı öğrencilerinin üstbilişsel farkındalıkları ile okul başarıları arasındaki ilişkinin incelenmesi. *Yüksek Lisans Tezi, Gazi University, Ankara*.
- Antoni, J. (1998, 1 Nisan). Interview: Mona Hatoum. <https://bombmagazine.org/articles/mona-hatoum/>
- Antuñano, I.I. (2004). What is cognitive linguistics ? A new framework for the study of Basque. *Association for French Language Studies*.
- Armbruster, B. B. (1989). Metacognition in creativity. In *Handbook of creativity* (pp. 177-182). Springer, Boston, MA.
- Atakan, G. (2014). *Yaratıcı tasarım sürecinde bilişsel yaklaşım ve üstbilişsel farkındalık*. Yüksek Lisans Tezi. Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Barret, T. (2015). *Sanatı eleştirmek*, (Çev. Gökçe Metin). İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- Baykal, E. (2012). “You Are Still Here / Hala Buradasın” *sanatçı sergi kataloğu*. Arter.
- Kılıç, İ. B., & Altındaş, O. (2016). Çağdaş sanatta metaforik düşünce. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*. 5.20: 185-202
- Cebeci, O. (2013). *Metafor ve şiir dilinin yapısal özellikleri*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- de Mendoza, F. R. (1997). Metaphor, metonymy and conceptual interaction. *Atlantis: Revista de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos*, 19(1), 281-295.
- Deignan, A. (2003). Metaphorical Expressions and Culture: An Indirect Link. *Metaphor and Symbol*, 18, 255-271. https://doi.org/10.1207/S15327868MS1804_3
- Dönmez, A. (1992). Bilişsel sosyal şemalar. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Felsefe Bölümü Dergisi*, 14, 131-146.
- Esen, E., 2013, *Manyōshū'da Kadın Şairler ve Şiirleri –Bilişsel Poetika Açısından ‘Okuyucu-dinleyici Sorumluluğu’*. Doktora Tezi. Ankara Üniversitesi, Ankara.
- Evans, V. (2012). Cognitive linguistics. *Wiley Interdisciplinary Reviews: Cognitive Science*, 3(2), 129-141.
- Gibbs Jr, R. W. (2006). Cognitive linguistics and metaphor research: past successes, skeptical questions, future challenges. *DELTA: Documentação de Estudos em*

Lingüística Teórica e Aplicada, 22(SPE), 1-20.

Hacızade, N. (2012). *Bilişsel dilbilim açısından duyguların dili*. Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları.

Hicks, A. (2015). *Küresel Sanat Pusulası-21. Yüzyıl Sanatında Yeni Yönelimler*. İstanbul: Yapıkredi Yayınları.

Ingebrethsen, B. (2008). *Metaphors we Draw By*, The Oslo School of Architecture and Design.

Ingebrethsen, B. (2013). Drawing with Metaphors. Mediating ideational content in drawing through metaphors. *FormAkademisk-forskningstidsskrift for design og designdidaktikk*, 6(3).

Kovecses, Z. (2010). *Metaphor: A practical introduction*. Oxford University Press.

Lakoff, G. (1993). The contemporary theory of metaphor. In A. Ortony (Ed.), *Metaphor and thought* (pp. 202-251). New York, NY, US: Cambridge University Press.
<http://dx.doi.org/10.1017/CBO9781139173865.013>

Lakoff, G., Johnson, M. (2015). *Metaforlar Hayat, Anlam ve Dil*. (Çev. G.Y. Demir) İstanbul: İthaki Yayınları.

Lüleci, M. (2010). Bilişsel Dilbilim, Şiirin Bilişsel Söylemi ve Sisler Bulvarı'nda Bilişsel Etkinleştirme. *Turkish Studies*, 5, 4.

Lüleci, M. (2016). Bir Gül ile Üç Bülbul: Açılanmış Şiirsel Metaforlar ve Modern Türk Şiirinde Gül Metaforuna Bilişsel Bir Yaklaşım. *Journal of Faculty of Letters/Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 33(2).

Parın, K. (2017). Metaforlar: Hayat, anlam ve dil. *Söylem Filoloji Dergisi*, 2(1), 149-151.

Petty, R. E., Briñol, P., Tormala, Z. L., & Wegener, D. T. (2007). The role of meta-cognition in social judgment. *Social psychology: Handbook of basic principles*, 2, 254-284.

Pressplay: contemporary artists in conversation [Editorial]. (2005). *Phaidon Press Limited*, 288-300.

Said, E. (2000). The Art of Displacement: Mona Hatoum's Logic of Irreconcilables. *Mona Hatoum: The Entire World as a Foreign Land*, 7-17.

Sarı, C. (2016). Deyimlerde Aşağı/Yukarı Yönelim Metaforu. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9(44), 212-216.

Schwarz, N. (2015). Metacognition. In M. Mikulincer, P. R. Shaver, E. Borgida, & J. A. Bargh (Eds.), *APA handbooks in psychology. APA handbook of personality and social psychology, Vol. 1. Attitudes and social cognition* (pp. 203-229). Washington, DC, US: American Psychological Association.

<http://dx.doi.org/10.1037/14341-006>

Serig, D. (2008). Visual Metaphor and the Contemporary Artist. *Saarbrücken: VDM Verlag*.

Türnüklü, A. (2000). Sınıf İçi Davranış Yönetimi. *Kuram ve Uygulamada Eğitim Yönetimi*. 6, 1.

Lektorsky, V. (1998). *Özne Nesne Biliş*. çev. Şükrü Alpagut. İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yayınları.

EKLER**Ek 1. KATILIMCI GÖRÜŞME FORMU**

1. Eseri oluşturan elemanları tanımlaması beklenir, daha sonra öğrenciye eseri oluşturan elemanların bilgisi sorulur.
2. Sanatçıyı tanıyor musunuz? / Bu eseri daha önce gördünüz mü?
3. İlk gördüğünüzde eserle ilgili ne düşündünüz? Eser size ne hissettirdi/çağrıştırdı?
4. Eseri oluşturan elemanların günlük hayatta kullandığımız işlevleri, anlamları sanat nesnesine dönüştürülmesi sonucunda sizce nasıl dönüştürmüştür? (yapıttaki işlevi ve yapıtın verdiği hissiyat nedir?)
5. Sanatçı eserini oluşturmak üzere neden bu nesneleri seçip bir araya getirmiştir? / Bu ilişkiyi neden kurmuştur? / Sanatçı bu eseri neden yapmış olabilir?
6. Siz olsanız bu çalışmaya ne isim verirdiniz? Bu çalışmayı bir kelime/kavram ile anlatacak olsanız hangi kelimeyle ifade etmeyi tercih edersiniz?
7. Neden bu ismi seçtiniz / hangi deneyimlerinize bağlı olduğunu düşünüyorsunuz? / hangi deneyimlerinizden yola çıkarak bu ismi seçtiniz?

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler :

Adı Soyadı : Hande Naz DUYULER

Doğum Yeri-Yılı : Adana, 1992

Yabancı Dil : İngilizce

E-Mail : hnduyuler@gmail.com

Eğitim Durumu :

2016-2019 : Yüksek Lisans, Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim - İş Eğitimi Ana Bilim Dalı

2010-2016 : Lisans, Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim - İş Eğitimi Ana Bilim Dalı, Heykel ASA

2006-2010 : Adana Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi