

## ÇAĞDAŞ SANATIN DİLİ – MALZEMENİN SÖZÜ

### LANGUAGE OF THE CONTEMPORARY ART – WORD OF THE MATERIAL

Berna KARAÇALI\*

Sanat-Tasarım Dergisi 2018, Sayı: 9 ISSN: 1309-2235 ss.29-35 DOI: 10.17490/Sanat.2018.24

#### Öz

Balzac'ın "düşünmek görmektir" tanımından hareketle, sanatın göstermek olduğu tezini öne sürebiliriz. Deleuze'e göre de; insanın kaosla mücadelesi 'sanat', 'bilim' ve 'felsefe' denilen üç düşünce biçimi ortaya koymuştur.<sup>1</sup> Bu metin, Deleuze'ün bu önermesine dayanarak, sanatın gösterdiği şeyin düşünceden beslendiği gerçeğinden yola çıkıp, 'görsel dilin nasıl kurulduğu?' ve 'düşüncenin nasıl görselleştiği?' problemini çağdaş sanat pratiklerinde malzeme ile kurulan ilişkiler bağlamında inceler. Düşüncenin görselleşmesi süreçlerinde, malzemenin, çağdaş sanat pratiklerinde izlediğimiz seyri bu metnin temel dayanağı konumundadır.

**Anahtar Kelimeler:** Avangard Düşünce, Çağdaş Sanat, Malzeme, Dil, Anlam.

#### Abstract

With reference to Balzac's definition of "thinking is seeing", we can put forward the thesis that art is exhibiting. According to Deleuze, human struggle with chaos has revealed three ways of thinking that called 'art', 'science' and 'philosophy'. This text examines "how the visual language is created?" and "how does the thought become visualized?" problems in the context of relations established with material in contemporary art practices based on such Deleuze's theorem and by starting out from the fact that what art shows is nourished in thought. The role that the material plays in the processes of visualization of the thought as well as its course that we observe in the contemporary art practices is the foundation of this text.

**Keywords:** Avant-garde Thinking, Contemporary Art, Material, Language, Meaning

#### Giriş

Sanatın anlatı alanında dil ve malzeme ilişkisi 1940'ların avangard düşüncesiyle birlikte geleneksel malzeme ekseninden koparak, yeni arayışlarla çağdaş sanat pratiğinin odağı haline gelir. Peter Burger 'Avangard Kuramı' isimli metinde; avangardın faaliyetini "başlangıçta malzemenin 'hayatını' öldürmekten, yani, ona anlam veren işlevsel bağlamdan

koparmaktan ibarettir" şeklinde özetler ve avangard düşüncenin malzeme ile kurduğu yeni ilişkiye odaklanır (Burger, 2003:136). İşlevinden ve bağlamından koparak temelde boş bir gösterge olan malzeme, sanat bağlamında; avangard düşünce ve avangard eylemin odağında düşüncenin taşıyıcısı konumuna evrilir. Bu kopmayla, sanat düşüncesinin malzeme ile kurduğu yeni ilişkilene biçimleri, sanatın çağdaşlık bağlamında dönüşümünün başladığı yer olur. Bu bağlamda, avangard ve çağdaş sanatın malzemeyi keşfine tanıklık etmek, dönüşen sanat düşüncesini anlamak adına oldukça önemlidir.

"Sanat felsefesi üzerine çalışmaları bulunan Amerikalı estetikçi Morris Weitz'in terimiyle sanat "açık bir kavram"dır ve değişim, büyüme ya da yenilik olasılıklarını sürekli olarak bünyesinde barındırmalıdır (De Bolla, 2012:21). Nicolas Bourriaud, burada kastedilen değişim ve yenilenmenin altını çizerken, sanatın dönüşüm vurgusunu daha belirgin ifade eder. "Sanatsal etkinlik, formları, tarzı ve işlevleri değişmez bir öze değil, çağlara ve toplumsal içeriklere göre evrilen bir oyundur." (Bourriaud, 2005:17). Bu oyun deneyimi sanat için özel bir çekim gücü, özgür bir söylem ortamı, sınırsız bir hareket imkanı yaratırken; aynı zamanda, sanatın dönüşümünün de ivme kazandığı çıkış noktalarından biri olur." (Karaçalı, 2018:558). Buradan hareketle, malzeme bağlamında geleneğin reddi ile ortaya konan değişim sürecini anlamaya çalışarak, sanatın karşı çıkış alanında malzeme ile kurduğu ilişkiyi gösterip, çağa ait olanı sorgulamak ve tartışmak gerekir. Bu bağlamda, malzemenin; sanatın anlatı, dil ve eylem alanında nasıl araçsallaştığını gösteren sanat yapıtları ve sanatçılar, bu metnin dayandığı fikrin temel göstergeleri olarak araştırmanın odağında yer alırlar.

Günümüz sanat pratiklerinde izlediğimiz, öncü sanat işlerini tetikleyen düşüncenin, malzeme ve malzemenin ürettiği dil ile kurulan ortaklığında ortaya konan ortak tavrın 'ne?' olduğu probleminden yola çıkarak, çağdaş sanat alanında üretilen yapıtları göstermek ve bu yapıtların arkasındaki düşünsel planı ele almak metnin dayandığı temel bulguları görünür kılar. Gözlemler ve örneklerle ortaya konan saptamaların günümüz üretimleriyle kurduğu ilişki sorgulandığında, sanatın güncel üretim alanında sürdürülen malzeme– sanat eksenli sorguların sanatı dönüştürmeye devam ettiği, sanatın sürekli olarak malzeme ve malzemenin ürettiği dönüşümünden beslendiği ve bu ilişkinin güncellik bağlamında belirleyici bir rolle varlığını koruduğu gerçeğini göstermektedir.

<sup>1</sup> "Düşüncüyü, düşüncenin üç büyük formunu, sanat, bilim ve felsefeyi tanımlayan şey, her zaman kaosla kapışmak, bir düzlem çekmek, kaosun üzerine bir düzlem çekmektir." (Deleuze 1993:176)

## Sanatın Dönüşümü / Avangard Düşünce / Malzemenin Keşfi

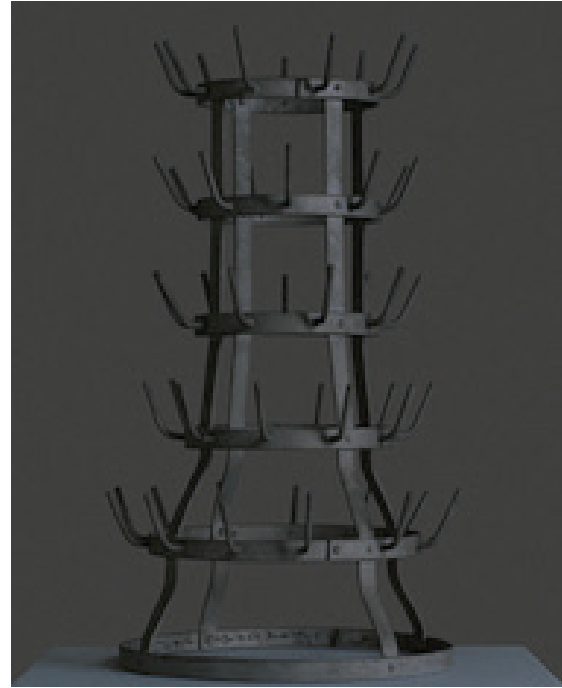
1900'lerden başlayarak avangard (öncü) olanın yaslandığı düşünce kasıtlı bir özgürlük arayışını işaret eder. Geleneksel olanı eleştiren, sorgulayan, yıkıcı tavırla hareket eden avangard düşünceyi özgür kılacak sanatın kurduğu dilin temeli 'malzeme' üzerine inşa olur. Sanatın eleştirel düşüncesinin hedefi; sanatın seyirlik konumunu yıkmak, mekanı ve sanat düşüncesini sorgulamak, geleneksel disiplinlerin kalıbını kırmak, malzemeyi ele geçirmek ve sonunda malzemeyle anlam üretmek olur. Malzemeyi kurduğu dilin odağında, bağlamından kopararak özgür bırakan sanat özgürleşir. Hazır nesnenin keşfiyle *gündelik kullanım nesnesini* malzemesi yapan 'ready-made (hazır-yapım)' fikri, düşünceyi taşıyan *kavramı* malzemesi yapan kavramsal sanat hareketi, *bedeni* malzemesi yapan 'body art (vücut sanatı)' hareketi, *bedenin mekan içindeki hareketini* malzemesi yapan "performans sanatı", mekanı sorgulayan *doğayı* malzemesi yapan 'land art (yeryüzü sanatı)', *sanal olanı* malzemesi yapan 'dijital sanat' ve benzeri diğer tüm öncü sanat hareketlerini besleyen ve malzeme arayışını sürdüren yenilikçi karşı tavırlar, sanata ait düşüncenin yeni kodlarını oluştururken, sanatın anlam katmanlarını inşa eden malzemenin rolü ve tanımı giderek genişler. Avangard düşüncenin ardından yeni ve farklı olan malzemeye ulaşmak, düşünce olarak, sanatın bilinçli amacı haline gelir. Bu noktadan hareketle, yeni düşüncenin sanatı, sanatın anlatısında kullandığı yöntem ve malzemeler farklı, yeni olanın peşindedir. Değişen malzeme ve malzeme kurgusu, bu bağlamda dönüşmeye başlayan sanat düşüncesi, birey, eylem, dil, anlatı gibi birbirine bağlı tüm olgular, düşüncede başlayan dönüşümün sanat pratiğine yansımalarının kavramsallaştığı yer olur. Malzemenin sanata yönelttiği meydan okumanın sanatı kıskırttığı nokta, malzemenin sınırsız boyutu ve çeşitliliğinde gizlidir. Sanatçı artık bu gizli peşinde yeni bir oyunun içindedir.

Marcel Duchamp, 1900'lerin avangard önerileri olan montaj, kolaj ve asamblaj gibi teknik yenilikleri izleyerek sanatın ve sanata ait düşünce alanının sınırlarını zorlamaya başlar. Geleneksel olana karşı kullanılan bu teknikler farklı gerçekliklere ait parçaları, bağlamlarından ve işlevlerinden koparıp yabancı bir zeminde yeniden birleştirirken, rastlantısallığa dayalı yeni bir bağlam oluşur. İzleyiciyi zorlayan, kolay anlaşılmayan bu yeni dil avangardın hedefi olan şok ve değişim vurgusunu taşır. "Artık eser bütünü tek tek parçaların ahengi değil, ayrı türden parçaların çelişkili ilişkisi oluşturur" (Bürger, 2003:155).

Duchamp " "resmi yeniden aklın hizmetine sokmak" istediği 1913-1914 yıllarında bir yandan başlıca yapıtı "Büyük Cam"ı hazırlayan çalışmalarını sürdürürken, diğer taraftan da iki tuhaf nesne oluşturur. Bunlardan ilki, bir taburenin üzerine ters olarak monte ettiği "Bisiklet Tekerleği" (bkz. Resim 1), diğeri ise bir mağazadan satın alarak Paris'teki atölyesine koyduğu "Şişe Kurutucusu"dur (bkz. Resim 2)" (Kalkan Erenus, 2014:77). Bu ilk denemeler Duchamp için başlangıçta, sadece oyun olsa da, süreç onu bir tür kavramsallaşma boyutuna iterek hazır-yapıma odaklanmasını sağlar. Duchamp, sanat yapısını oluşturan temel meseleye saldırır, sanatın geleneksel kalıplarını temsil eden uğraş ve beceriyi yok etmek isteyerek, düşünceyi merkeze alır. Bu noktadan itibaren yapının kendisi düşünce, hazır malzeme ise düşünceyi taşıyan temel unsurdur.



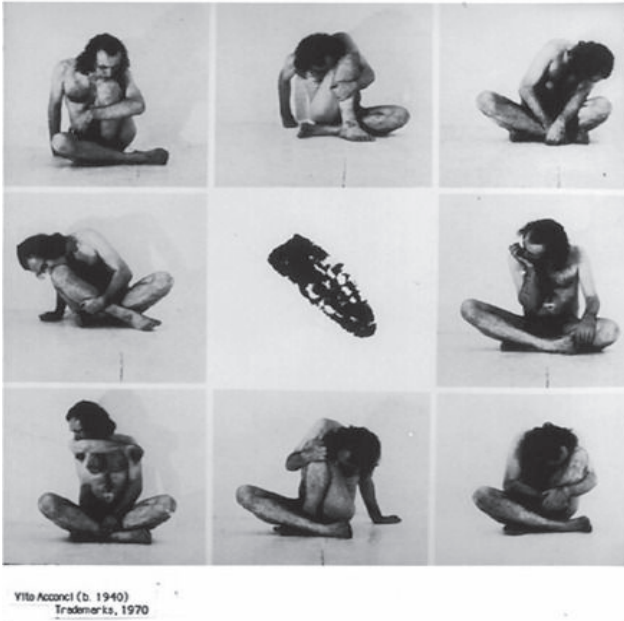
Resim 1. Marcel Duchamp, "Bisiklet Tekerleği / Bicycle Wheel", 1913 (Görsel kaynak: <https://losesplendorosos.wordpress.com/2011/02/10/marcel-duchamp/>, Erişim Tarihi: 29.07.2018)



Resim 2. Marcel Duchamp, "Şişe Kurutucusu / Bottle Dryer", 1914 (Görsel kaynak: <https://www.numero.com/en/art/ready-made-marcel-duchamp-Robert-Rauschenberg-Foundation-tadhaeus-ropac>, Erişim Tarihi: 29.07.2018)

Hazır nesnenin keşfi, sanatçının üretici olarak vasfını ortadan kaldırmır. Sanatçı malzemeyi seçen, ona anlam yükleyen, yeni bağlama kavuşturan bir düşündürüdür artık. "Avangard yalnızca bireysel üretim kategorisini değil, bireysel *alımlama* kategorisini de olumsuzlar" (Bürger, 2003:109). Sanatın malzeme ile kurduğu ilişki elbette, izleyicisini de yeni bir duyum alanına bırakacaktır. "Avangard hareketten sonra sanatın önünde iki seçenek vardır: Ya özerk statüsünü kabullenecek ya da bu statüyü değiştirmek üzere Happeningler gibi başka türden performanslar sergileyecektir. Fakat bunu yapabilmesi için sanat, hakikat iddiasından vaz geçmek zorundadır." (Soruç, 2017).

Bu düşünsel zeminde 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren izlediğimiz performanslar ve gösteriler ağında sanat yeni bir ivme kazanır, beden ve bedeninin hareketi sanatın malzemesi olur. Sürrealizm, Dada, Sitüasyonizm, Fluxus, Arazi Sanatı, Kavramsal Sanat gibi farklı akımlar ve sanat hareketleri bağlamında, happening, aksiyon, performans gibi eylemlerin gündemine aldığı *beden*, 1950'lerden başlayarak Allan Kaprow, Jim Dine, Vito Acconci gibi öncü isimler tarafından sanat düşüncesini taşıyan ve ileten temel malzeme konumuna evrilir. "1960'lardan itibaren gerçekleştirilen performanslar, 1. Tuval Bedenler 2. Eylemci Beden 3. Ritüalistik ve Aş-kıncı Beden 4. Sınırları Aşan Beden 5. Kimliği Sahneleyen Beden 6. Yok Beden 7. Teknolojik Beden gibi başlıklar altında irdelenmiştir." (Antmen, 2008: 225). Malzeme olarak beden ve bedeninin devinimi sanat pratiği için yeni ve ucu açık bir sorgu alanıdır (bkz. Resim 3).



Resim 3. Vito Acconci, 'Tescilli Markalar / Trademarks', 1970, New York (Acconci, "Tescilli Markalar" isimli performansında kendi bedenini ısırarak damgalarken kapitalizmin bitmeyen tüketim çağrısını eleştirir.) (Görsel kaynak: <http://artistsbooksandmultiples.blogspot.com/2017/04/vito-acconci.html>, Erişim Tarihi: 29.08.208)

1960'larda Modern Sanat Galerisi'nin simgesi "Beyaz Küp" e karşı gelişen sorgularla birlikte galeri mekanını terk eden sanat, Dada ve Sitüasyonist Enternasyonal gibi hareketler bağlamında *kenti ve eylemi*, Arazi Sanatı / Land Art bağlamında ise *doğayı* mekanı ve malzemesi olarak kullanır. Politik ve avangard bir hareket olarak kapitalist sisteme karşı eleştirel teoriler geliştiren Sitüasyonist Enternasyonal'in 1952-1972 yılları arasında ortaya koyduğu düşünce ve eylemlerde *kent*, sanatın problem / gösteri / hareket alanı olarak konumlanışında temel malzemesi durumundadır. Kent, Sitüasyonist Enternasyonal hareketi için politik bir eylem alanı olarak, kapitalizmin getirdiği hayat koşullarını eleştiren sanat düşüncesini ve bu düşünceye yaslanan sanatı taşıyan temel platformdur. Kent içinde yapılan ve eleştirel kuramdan beslenen eylemler, ayaklanmalar, geziler ve diğer düşünsel pratikler, tutulan notlar, fotoğraflar, belgeler, çizilen haritalar ve desenler toplamda politik tavrın gösterimi olarak kavramsallaşır (bkz. Resim 4). Artık sanat düşüncesinin görselleşmesine aracı olan, geleneksel malzemenin dışında, sanatın yeni gösterimine kaynaklık eden disiplinlerarası, melez bir malzeme çeşitliliğinden ibarettir. Eleştirel kuramın güdümünde, bir çeşit *isyancı izleyici* de işin parçası, malzemesi konumundadır artık.



Resim 4. Mayıs 68 Eylemleri, Paris (Görsel kaynak: <http://www.e-skop.com/skopbulten/1968-devrimi-ve-situasyonistler/1426>, Erişim Tarihi: 29.08.2018)

Malzeme olarak *doğa* bağlamında, Arazi Sanatı (Land Art) hareketinin içinde ele alabileceğimiz Michael Heizer, Walter de Maria, Robert Smithson, Christo & Jean Claude, Richard Long, Hamish Fulton, Nancy Holt gibi öncü isimler, sanatın resim, heykel gibi formlarını sorgulamayı sürdürüp 1960'lardan itibaren doğayı kişisel canvas (tuval) ları olarak ele almışlar; doğaya yaptıkları yolculuklarda, onu karış karış keşfederek, sunduklarını biriktirip, fotoğraflayıp belgeyerek kurdukları dilin malzemesi olarak kullanmışlardır. Land Art bağlamında gelişen kavramsal yaklaşım, özette; doğayı izlemek ve izletmek üzerine kuruludur (bkz. Resim 5). Bu bağlam, sanat yapıtını müze veya galeri ortamından sökerek, onu dışarıda izleyen, yapıtla, doğayla etkileşimde bulunan ve süreci deneyimleyen yeni bir izleyici formunun da oluşmasına katkı sağlamayı sürdürür.



*Resim 5.* Walter De Maria, "The Lightning Field / Şimşek Tarlası", 400 paslanmaz çelik sütun, New Mexico, 1977 (De Maria, doğa görüntülerini daha önce görülmemiş yöntemler kullanarak izleyiciye sunar. Şimşek Tarlası isimli projede çelik sütunlar aracılığıyla gökyüzünün elektrik yüklü şimşek alanını kontrol altına alır, yönlendirir, bu yöntemle gökyüzü hareketlerini denetler.) (Görsel kaynak: <https://tr.khanacademy.org/humanities/art-1010/minimalism-earthworks/a/walter-de-maria-the-lightning-field>, Erişim Tarihi: 17.12.2017)

1960'larla birlikte sanatın nesnesine yönelen sorgular sonucunda, düşünceyi ele geçirip kavramı malzemesi yapan sanat nesneliği terk eder. Bu bağlamda sanatın alışılabilir formları ve kurallarına aykırı tavır geliştiren Kavramsal Sanat hareketinin düşünceyi yansıtmak üzere kullandığı temel malzeme, kavram ve kavramı taşıyan yazı olur. "Kavramsal Sanat, her şeyin bir alt-metin ya da anlam taşıdığını savunur." (Aktaran: Özpinar, 2009:63). Akımın önemli temsilcisi Joseph Kosuth, sanatın kaynağının nesnenin kendisinde değil, nesneye dair fikirlerimizde yattığını savunur ve hareketin sanatı yeniden tanımlama düşüncesini de özetlemiştir (bkz. Resim 6).



*Resim 6.* Joseph Kosuth, "Yeşil Neonda Beş Kelime / Five Words In Green Neon", 1965 (Görsel kaynak: <http://verena-nusz.com/joseph-kosuth-art-after-philosophy/>, Erişim Tarihi: 14.07.2018)

Buraya kadar ele alınan örneklerin gösterdiği gibi, Marcel Duchamp'ın çıkışıyla güç kazanan avangard düşüncenin sanat bağlamında devinimi, 1960'lardan itibaren arkasında biriktirdiği kavramsal ve deneysel sürecin ivme kazanmasını sağlamış, kavramı, yazıyı, doğayı, kenti, bedeni,

eylemi, gündelik yaşamdan sıradan nesneyi sanatın konuştuğu ve sunduğu dilin odağında farklı biçimlerde bırakarak izleyicisine sunmuştur. İzlediğimiz malzeme çeşitliliği, eylem olarak, kuram olarak, nesne olarak sanatın çağdaş formlarını şaşırtıcı bir meydan okuma alanına sürüklemektedir.

### Çağdaş Sanatın Gösterimi / Malzemenin Seyri

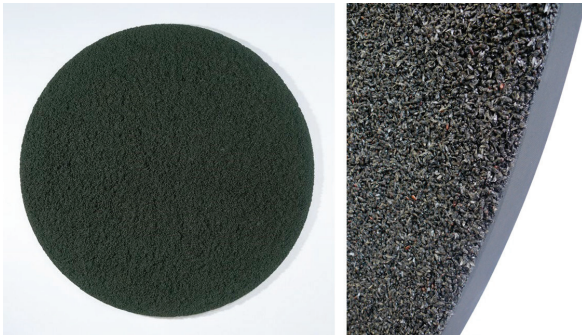
Çağdaş sanat bir düşünme formudur. Bu form, düşüncenin görselleşmesi süreçlerinde anlamı kuran, taşıyan, gösteren malzeme bağlamında kendini inşa eder. Farklı malzemelerin farklı kodlarla sunulduğu bu düşünsel alan, sanatçılar bazında çeşitli bağımsız sistemlerin katmanları üzerine kurulu farklı stillere uzanır. Bu bütünlük, tarihsel olarak öncesinde yer alan akım ve hareketlerin tümünü içeren ve bazen de tümünden bağımsız hareket eden karmaşık bir çeşitlilik yansıtır. İzleyicinin bu dünyayı deneyimlemesi süreçleri de hiç olmadığı kadar akışkan bir yeniden tanımlamaya olanak sağlar. Menzil aşılmış, sanatın gösterimi ve algılanması süreçleri malzeme aracılığıyla farklı boyutlara evrilmiştir. Çağdaş sanat, özette; malzeme bağlamında çeşitlilikten beslenen, öncüllerini kapsayıcı olduğu kadar onları aşmak isteyen, şaşırtıcı, çoğul bir estetik üretir. Sonunda, "1990'larda Çağdaş Sanat egemen sanat hareketi olarak modern sanatın yerini alır." (Smith, 2011: 45). Sınırların ötesinde fikirler inşa eden yeni pratikler, malzemeyi kurduğu dilin temelini alırken, malzeme kendi bağlamından kopmuş, sanatı taşıyan düşüncenin odağında sarsılmaz biçimde yol almaktadır. Bağımsızlığını elde etmiş malzeme, çağdaş sanat alanında kendini nasıl gösteriyor? Çağdaş üretim alanına odaklanarak, 90'lardan günümüze örnekleri ele alıp, malzemenin güncel formlarını tartışmayı sürdürelim.

Malzemeyle ilişkisini izleyicisini şok etme üzerine inşa eden İtalyan sanatçı "Maurizio Cattelan'ın enstalasyonu Novecento (1997), izleyicinin estetik uzaklık algısını sarsmak için gevşekçe tavandan sarkan içi doldurulmuş gerçek bir atın (bkz. Resim 7) afallatma yetisini sömürmektedir." (Fineberg, 2014:470). Cattelan, ünlü İtalyan yönetmen Bernardo Bertolucci'nin 1976 tarihli Novecento / 1900 isimli sinematografik çalışmasına atıfta bulunur. Eski bir yarış atının yerçekimine yenilmiş ve kaderine isyan etmiş olarak sunulan görüntüsü, İtalyan Faşizminin yarattığı korkuyu, toplu bir idam sahnesini hatırlatan yerleştirmesi ile şok edici biçimde sahneler. Cattelan'ın 90'larda başvurduğu tahnitçiliğe olan ilgisi, enstalasyonlarında yarattığı etkiyi benzersiz kılar. İzleyici, ölü hayvan bedenlerinde kendi korkularını canlı şekilde hisseder. Seçtiği malzemenin gücü Cattelan'ın düşüncesini sadece yansıtmaz, düşüncenin içinde dolaştırır, algıyı çok boyutlu biçimde sarsar. İzleyicinin kendi tarihi, korkuları bir şekilde zihnini ele geçirir ve çok boyutlu bir hatırlama ve sorgulama alanı yaratılmış olur.



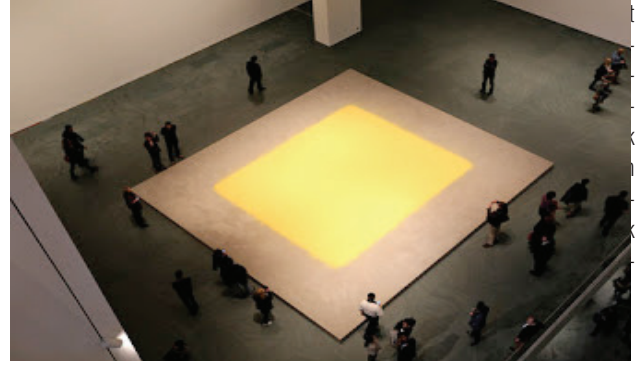
Resim 7. Maurizio Cattelan, "Novecento/ 20. Yüzyıl", 1997 (Görsel kaynak: <http://www.instagram.com/sculptured>, Erişim tarihi: 18.07.2018)

Cattelan'a benzer biçimde, formaldehit<sup>2</sup> içine yatırılmış ölmüş hayvan bedenleri, sinekler, kelebekler, kafatasları, gibi olağan dışı malzemeler kullanılarak çağdaş sanatın malzemeyle kurduğu ilişkiyi sınır ötesi bir noktaya taşıyan İngiliz sanatçı Damien Hirst, 'Black Sun / Siyah Güneş' (bkz. Resim 8) isimli çalışmasında ölü sinekler ve reçine kullanarak, yaşam ve ölüm arasındaki çelişkiyi bir kez daha gündemine alır. Ölü sineklerin reçineyle birbirlerine tutunarak sunduğu ve çoğalttığı soğuk ve karanlık atmosfer, izleyiciyi zor bir karşılaşmanın içine alır. Ölüm ve yaşam kavramı olarak birbirlerini iter, birbirlerini görünür kılarlarken, işin yarattığı rahatsız edici duygular, düşünceyi gösteren malzemenin gücünden beslenir ve çoğalır. İzleyici zihinler, istem dışı sürüklendikleri bilinmezlere yastı soğuk etki alanında donmaya, ölmeye yakın bir sınırdaki düşünmeye itilirler.



Resim 8 ve 9. Damien Hirst, "Siyah Güneş / Black Sun" ve detayı, 2004 (Görsel kaynaklar: <https://www.bernardo-costantino.com/inspiration.html> ve <https://othercriteria.com/blog/exhibition-images-have-you-ever-really-looked-at-the-sun/>, Erişim Tarihi: 27.07.2018)

2 Organizmanın doğal yapısında bulunan bir kimyasal olan formaldehit, proteinleri sertleştirip çürümeleri önlediğinden biyolojik örneklerin saklanması ve mumyacıllıkta kullanılır. (Ünsaldı, & Çiftçi, 2010:71)



Resim 10. Wolfgang Laib, "Fındık Polen / Pollen form Hazelnut", 2013, MoMA (Görsel kaynak: <http://christophervolve.blogspot.com/2013/04/spring-favorite.html>, Erişim Tarihi: 31.08.2018)

"Malraux güzel bir felsefi kavram geliştirir, sanat üzerine çok basit bir şey söyler, sanatın ölüme direnen tek şey olduğunu öne sürer... Fakat bizim "ölümün askıya alınması" derken vurgulamak istediğimiz şey, sanat yapının maddi anlamda kalıcılığından çok, ölüm fikrinin yapıta daima işlenerek güncellenmesi ve böylece ölümün hayata içkinleştirilmesi ve katılmasıyla ilgilidir." (Polat, 2017: 186). Ölümün hayata içkinleştirilmesi fikri, sanatın gelip geçici malzeme ile kurduğu ilişkiyi yeniden düşünmeyi gerektirir. Sanatın; varlığın içinde var olan bilinmeyen anlamak adına soru sorarak çıktığı düşünsel patika ve bu yolda geliştirdiği malzeme seçim süreçlerine odaklandığımızda, çağdaş sanatın kendine mal ettiği malzeme çeşitliliği ile izleyicisini şaşırtması referansı açıkça doğrulanır. Bu referans içinde öne çıkan Hollandalı sanatçı Berndnaut Smilde, fotoğraflarla belgelediği varlığın geçici halleriyle ilgili, geçici işler üretir (bkz. Resim 11). Boş duvarları bulunan klasik müze salonu ve benzeri mekanlarda ölüm, yokoluş, varoluş kavramlarını görünür kılar. Özel yöntemlerle havadaki ısı, ışık ve nem kontrolünü sağlayarak, bir duman makinesi aracılığıyla ürettiği bulutlar, geçiciliğin ve kırılganlığın açık göstergeleri konumundadır. Bulut imgesi, klasik manzara resminden koparılmış bir kesit olarak da, gelip geçiciliği gündemine alırken; geçmiş/bugün, dışarısı/içerisi ikilemlerini de düşündürmektedir.



Resim 11. Berndnaut Smilde, "Nimbus II / Yağmur Bulutu II", 2012 (Görsel kaynak: [https://www.saatchigallery.com/artists/artpages/berndnaut\\_smilde\\_nimbusii.htm](https://www.saatchigallery.com/artists/artpages/berndnaut_smilde_nimbusii.htm), Erişim Tarihi: 17.07.2018)

Diğer taraftan; İspanyol sanatçı Jaume Plensa, özneyi yok eden büyük ölçekli portreleri ile, yüzleri farklılıklarından sıyrarak, ırk, cinsiyet ayrımı, hatta öznenin varlığını hissetmeyi izleyici için zorlaştırır, bir anlamda özneyi kaybetmeyi dener. “Dilin varlığı, kendisi için, ancak özne kaybolduğunda ortaya çıkar. Bu tuhaf ilişkiye nasıl girilmeli? Belki de bir düşünce biçimi aracılığıyla olur bu...” (Foucault, 2006:192). Plensa'nın şeffaflıkta beden bulan, bu dünyanın dışında gibi duran sisli-puslu portreleri keskin ve sonsuz bir düşünsel etkileşim alanıdır. İzleyici, Plensa'nın sanat düşüncesini taşıyan malzeme aracılığıyla oluşan etkileşim alanında Foucault'un işaret ettiği tuhaf ilişkiyi deneyimlemektedir. 2015 tarihinde, 56. Uluslararası Venedik Bienali kapsamında San Giorgio Maggiore Bazilikası'na yerleştirdiği “Mist /Sis” (2014) isimli heykeli de içeren enstalasyon, Plensa'nın mekana, ölçeğe, malzemeye olan ilgisini yansıtır. Seçilen malzemenin boşluğunda yankılanan görsel dil, özneyi yok eder, sonunu dile getirir. Portrenin yayıldığı uzamı, ona hizmet eden boşluğun odağında, var / yok ikilemi içinde sezgisel ve düşünsel bir söylem alanı olarak gündeme alır. Malzeme; izleyici için, gizlenmiş değil görünmez varoluşu görünür kılmaktadır (bkz. Resim 12).



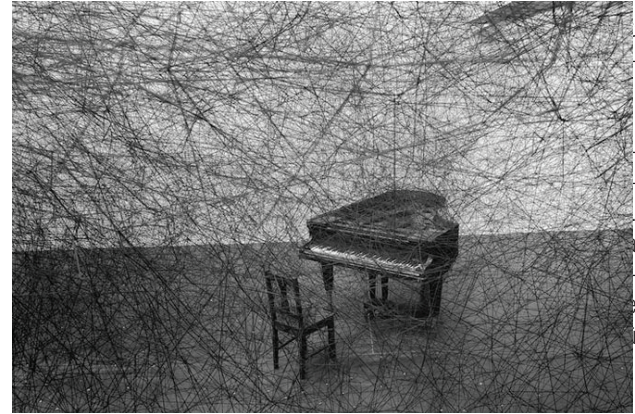
Resim 12. Jaume Plensa, “Mist / Sis”, 2015, 56. Venedik Bienali (Görsel kaynak: <http://ittzy.com/classicart/jaume-plensa-sculptor/>, Erişim Tarihi: 17.08.2018)

Çağdaş sanatın bir diğer önemli temsilci Güney Koreli Do-ho Suh benzer şekilde şeffaf malzeme kullanarak sınırları bulanıklaştırmak ister. Suh'un önerisi sınırlara saldırmak, sınırları yok etmek, küreselleşen dünyayı sınırlardan bağımsız iç içe geçmiş bir bütün olarak sunmaktır. Suh, yaşadığı ve deneyimlediği mekanları modelleyerek, şeffaf polyester kumaşlarla yeniden inşa ederek sunar. İç-içe, katman-katman aşılın mesafeler, mekanı yeni bir derinlik boyutunda düşünmeye ve görmeye olanak tanır (bkz. Resim 13). Suh'un çalışmaları bütün olarak ele alındığında mekanlar-arası, bütünlüklü bir etkileşim alanı olarak da değerlendirilebilir.



Resim 13. Do-ho Suh, Enstalasyon Görüntüsü, San Diego Çağdaş Sanatlar Müzesi, 2016 (Görsel kaynak: <https://www.artsy.net/show/museum-of-contemporary-art-san-diego-do-ho-suh>, Erişim Tarihi: 02.07.2018)

Alman Sanatçı Luka Fineisen'in kabarcıklar, kum, buz gibi farklı malzemeleri kullandığı projeleri de, malzeme bağlamında yeni öneriler içeren çalışmalarıdır. Sanatçının Görsel 14'te ele alınan yerleştirmesinde yer alan; mekana yayılan plastik, gerçeğinden ayırt edilmesi zor, kırılğan, devasa baloncuklar izleyiciyi zamanın gelip geçiciliğini hatırlatarak, dünyevi olmayan başka dünyalara ve düşüncelere çekmeyi başarır (bkz. Resim 14).



Resim 15. Chiharu Shiota, “In Silence / Sessizlik”, 2011 (Görsel kaynak: <https://www.designboom.com/art/chiharu-shiotas-thread-wrapped-piano-for-art-basel/>, Erişim Tarihi: 17.07.2018)

Çağdaş sanatın üretim alanında; Anselm Kiefer, Jeff Koons, Andy Goldsworthy, Anish Kapoor, Olafur Eliasson gibi isimlerin ve bu metinde anmadığımız tüm sanatçıların yapıtlarında izlediğimiz taştan-kuma, sudan-buza, kimyasal renklendiricilerden-plastiklere, doğal malzemeden-yapay yeni nesil malzemelere, sanal ortama ve dijital alanın karmaşık verilerine uzanan malzeme çeşitliliği, çağdaş sanatın bitip tükenmeyen malzeme talebini ve bu yöndeki arayışını belgelemektedir.

## Sonuç

Michel Foucault'nun radyo programları ve derslerinden elden edilen metinleri bir arada sunan "Büyük Yabancı" isimli eser, bir bölümünde "edebiyat ve dil" üzerine kapsamlı bir tartışmayı içerir. Edebiyat nedir? sorusunu edebiyatın icrası olarak tanımlayan Foucault'ya atıfla, sanat nedir? sorusunun cevabını sanatın icra alanında aramak gerektiğinin altı çizilmelidir. Bu metinde örneklenen tüm çalışmalar, sanatın icra alanında, avangard eğilimlerden beslenerek evrilen çağdaş sanatın ifade ortamında, malzemenin sözünü çok açık biçimde seslendirdi.

"... bir yanda dil var. Öbür yanda eserler. Şöyle söyleyelim: Dilin içinde kendi üstünde duran, hareketsizleşen, kendine özgü bir alan oluşturan, mırılının akışını o alanda tutan, göstergeler ve kelimelerin şeffaflığını yoğunlaştıran ve bu şekilde opak, muhtemelen de gizemli bir hacim meydana getiren tuhaf bir şey, bir dil biçimlenimi vardır ve eseri oluşturan da kısaca işte budur." (Foucault, 2013:62). Bugün, sanatın çağdaşlık bağlamında izlediğimiz göstergeleri; eseri oluşturan, eserin kendi içinde kurduğu sistemin, ya da, dilin merkezinde duran, gizemli bir hacim meydana getiren o tuhaf şeyin malzeme olduğunu söylüyor. Malzeme, düşünceenin görselleşmesi süreçlerinde sistemi kuran, düşünsel aynı zamanda biçimsel hacmi taşıyan temel öğedir. Günümüzde geleneksel malzemeyi terk ederek anlam kurmanın sınırlarını aşmayı sürdüren çağdaş sanat, gelecekte şok edici malzemelerle kendini farklı biçimlerde sunarak izleyicisini şaşırtmaya devam edeceğini yüksek sesle duyurmaya devam ediyor.

Metnin bütününde örneklenen çalışmalar, sanatın sözünün ve gösteriminin odağında yatan bu gerçeğin ve malzemeye karşı gelişen bitmeyen iştahın kesin kanıtlarıdır.

## \*Dr. Öğr. Üyesi Berna KARAÇALI

E-posta: bernakaracali@gmail.com

T.C. Altınbaş Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi  
Mahmutbey Yerleşkesi, İstanbul

## Kaynaklar

- Alıcı A. (2012). *Hayata Yön Veren Öyküler*. (Derleme). İstanbul: Epsilon Yayınları
- Antmen, A. (2008). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamaları 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Bourriaud, N. (2005). *İlişkisel Estetik*, (S. Özen, Çev.). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Bürger, P. (2003). *Avangard Kuramı*, (E. Özbek, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- De Bolla, P. (2012). *Sanat ve Estetik*, (K. Koş, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Deleuze, G. ve Guattari, F. (1993). *Felsefe Nedir?* (T. Ilgaz, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Fineberg, J. (2014) *1940'tan Günümüze Sanat Varlık Stratejileri*, (S. Atay Eskier ve G. E. Yılmaz, Çev.). İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Foucault, M. (2013). *Büyük Yabancı – Dil, Delilik ve Edebiyat Üstüne Konuşmalar*, (S. Kılıç, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Foucault, M. (2006) *Sonsuza Giden Dil*. (I. Ergüden, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kalkan Eranus, Ö. (2014). *Marcel Duchamp "Sanatı ve Felsefesi"*, İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Karaçalı, B. (2018) Kent-Metropol Ekseninde Dönüşen Yaşamın Dönüşen Sanatı, *İDL Sanat ve Dil Dergisi*, Cilt 7, Sayı 45, (s.557-565)
- Özpınar, C. (2009). Yazı Olarak Sanat Yapıtı, *Sanat Dünyamız*, Sayı 110, Bahar, İstanbul: YKY.
- Polat, N. (2017). İnsanın Sonluluğu: Çağdaş Sanat ve Politik Teoloji (s. 179-187), *Sınırları Aşındırmak – Modernizm ve Çağdaş Sanat Üzerine* içinde, İstanbul: Belge Yayınları
- Smith, T. (2011). *Contemporary Art – World Currents*. London: Laurence King Publishing.
- Sorguç, G. (2017). Sanata Karşı Başkaldırı: Avangard. *FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi)*. 2017 Güz, sayı: 24, s.37-56 Çevrimiçi: <http://www.flsfdergisi.com/sayi24/37-56.pdf>, Erişim Tarihi: 14.07.2018
- Ünsaldı, E. & Çiftçi, M.K. (2010). Formaldehit, Kullanım Alanları, Risk Grubu, Zararlı Etkileri ve Koruyucu Önlemler, *YYU Veteriner Fakültesi Dergisi*, 21(1), s. 71-75

