

ÇAĞDAŞ SANATTA METAFORİK DÜŞÜNCE¹

İnci BULUT KILIÇ², Osman ALTINTAŞ³

ÖZET

Çağdaş sanatla birlikte sanatçı, eser ve izleyici bağlamında birçok değişim meydana gelmiştir. Hazır nesne, performans temelli çalışmalar, video gibi yeni anlatım biçimleri yaygınlaşırken sanatçılar estetik kaygıları bir tarafa bırakarak kendilerine yeni meseleler edinmişlerdir. Genel geçer yargılara bir başkaldırı niteliği taşıyan birçok akım ve hareketten kaynağını alan çağdaş sanatın temelleri 20. yüzyılın ilk yarısına kadar dayanmaktadır. Bu süreçte sanatçıların evrenselleşen kurallara bağlı kalmayı bırakarak bireysel ifadelere yöneldikleri görülmektedir. Bu nedenle çağdaş sanatın anlaşılması, mevcut bir teoriyi izleyen sanat anlayışlara nazaran daha zordur. Genellikle toplumsal sorunları ele alan çağdaş sanatçılar, fikirlerini önceki dönemlerden farklı ve şaşırtıcı bir şekilde ortaya koyma çabası içine girmeye başlamışlardır. Bu dönemde sanatçıların çalışmalarında metaforik anlatımın ön plana çıktığı görülmektedir. Soyut düşünmede önemli bir role sahip metaforların sanatçılar tarafından kullanımı sanat eserlerini bir çeşit metafor olarak karşımıza çıkarmaktadır. Tarih boyunca metaforların sanatsal bir ifade aracı olarak kullanıldığını görmek mümkündür. Çağdaş sanatta kullanılan metaforlar incelendiğinde sanatçıların geçmiş dönem sanatçılarından farklı amaçlara sahip olması paralelinde alışılmadık ve aynı zamanda anlaşılması zor metaforlar ürettiği görülmektedir. Bu çalışmada metaforik anlatımı sıklıkla kullanan çağdaş sanatçıların kullandığı metaforlar farklı sanat formlarından seçilen örnekler üzerinden incelenmiştir. Sanatçıların metaforik düşünce sürecine nasıl girdikleri ve bunu sanatsal bir ifade aracı olarak nasıl kullandıkları ortaya koyulmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş Sanat, Metafor, Metaforik Düşünce

¹ Bu makale “Çağdaş Sanatta Metaforik Düşünceye Dayalı Uygulamaların Görsel Sanatlar Öğretmeni Adaylarının Sanat Eğitimi Başarısına Etkisi” adlı doktora tezinden üretilmiştir.

² Arş. Gör. Dr., Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, incibulut(at)gmail.com

³ Prof. Dr., Giresun Üniversitesi, Görele Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim ve Baskı Sanatları Bölümü, osman.altintas(at)giresun.edu.tr

METAPHORICAL THINKING IN CONTEMPORARY ART

ABSTRACT

With contemporary art there has been various changes as between artist, artwork and viewer. While new expression styles like ready mades, performance based works, video works were spreading, artists put away their aesthetic worries and they handled new questions. The begging period of contemporary art goes back to the first half of 20th century and based on lots of movements and activities which were all revolting against the verities. In this process the artists gave up to stick the common rules and shifted to personal expressions. Consequently it has been more difficult to understand contemporary artworks than the artworks which based on a current theory. Contemporary artists usually consider social problems and they try to express their opinions in more different and suprising ways. In this term, artists usually prefer to use metaphorical explanation styles. The usage of metaphors, which have an important role in abstract thinking ability, present the artworks as metaphors to the viewers. It is possible to see that the artists have used metaphors as an artistic expression device during the art history as well. But when the metaphors used by contemporary artists were criticised it can be seen that they are more anomalous and confusing. Because contemporary artists produce metaphors for different purposes. In this article selecting contemporary artworks in different mediums were criticised and it is tried to find out how the contemporary artists produce their metaphors and use them as an artistic expression device.

Keywords: Contemporary Art, Metaphor, Metaphorical Thought

Bulut Kılıç, İnci ve Altıntaş, Osman. "Çağdaş Sanatta Metaforik Düşünce". *idil* 5.20 (2016): 185-202.

Bulut Kılıç, İ. ve Altıntaş, O. (2016). Çağdaş Sanatta Metaforik Düşünce. *idil*, 5 (20), s.185-202.

GİRİŞ

Çağdaş sanatın temelleri 1945 sonrası avangard uygulamalara kadar dayanmaktadır (Whitham ve Pooke, 2013, s. 47). Sürekli devinim içinde ve yeniliklere açık bir anlayış olan çağdaş sanatın tanımının yapılması güç olmakla birlikte başlangıç tarihi de tartışmalı bir konudur.

Los Angeles'taki MOCA (Çağdaş Sanat Müzesi) çağdaş sanat olarak 1940'dan sonra yapılan işleri dikkate almaktadır, Londra'daki Tate Modern'de bulunan çağdaş parçaların hepsi 1965'den sonra yapılmıştır. Kristine Stiles ve Peter Selz'in Theories and Documents of Contemporary Art'ın başlangıç noktası ise 1945'dir. Başka bağlamlarda, farklı ülkelerde çağdaşlığın ufku daha da daralmış ve 1990'ların başlarında ortaya çıkan bir anlayış olarak tanımlanmıştır (Medina, 2013).

Öte yandan Rajchman (2013), çağdaş sanatta 1989 yılına işaret etmekte, çağdaş sanatın moderniteden kopuşunun bu tarihte olduğunu ifade etmekte ve çağdaş sanatın küreselliğine dikkat çekmektedir. Ona göre İngilizcenin hâkimiyetindeki büyük “küreselleşme söylemi” veya “küreselleşme endüstrisi” 1989'dan sonra hız kazanmış ve çağdaş sanatı şekillendirmiştir.

Çağdaş sanatın tanımı ele alındığında ise öncelikle “çağdaş” kelimesinin kullanımından kaynaklanan bir kavram kargaşası olduğu görülmektedir.

Danto'ya (2014, s. 32-34) göre modern sanattaki “modern” kelimesi nasıl ki “en yakın tarihli” anlamında kullanılan zamansal bir kavram değilse, çağdaş sanatta da durum aynı şekildedir. “Çağdaş” kelimesi açık anlamıyla “şu anda olmakta olan” demektir. Bu durumda çağdaş sanat da çağdaşlarımızın ürettiği sanat olarak algılanabilmektedir. Fakat çağdaş sanat kavramı sanat tarihinde bundan daha fazlasını ifade etmektedir. Çağdaş sanat bir sanat üretme üslubundan çok, üslupları kullanma tarzına işaret etmektedir. 1960'ların sonundan itibaren üretilen sanat için “sanatın sonundan sonraki sanat” ifadesini kullanan Danto; bu durumu Hans Belting'in “Sanat Çağı” tanımıyla desteklemiştir. Belting, 1400'lere kadar sanatın estetik kaygılar için üretilmediğini, bu zamana kadar üretilen eserlerin oluşumunda sanat kavramının bir rolü olmadığını ve 1980'leri ilk yarısından önce de sona erdiğini belirtmiştir.

Danto ve Belting'in bu ifadelerine göre sanatın estetik açıdan takdir edilmesi gereken bir alan olduğu anlaşılmalı ve estetik arayışların ortadan kalkmasıyla birlikte çağdaş sanatın temellerinin atıldığı ve sanatın sonunun geldiği düşüncesi ortaya çıkmaktadır.

Çağdaş sanatın tanımını yapmanın güç olduğu kadar çağdaş sanat eserlerinin anlaşılmasının da güç olduğu birçok sanat tarihçi ve sanatçı tarafından dile getirilmektedir. Bu durumu Whitham ve Pooke (2010) şu sözlerle ifade etmişlerdir;

“Bir zamanlar neyin sanat olduğuna – örneğin bir resim veya heykel- ve neyin olmadığına – mesela bir buzdolabı- dair belirgin bir ayırım vardı. Çağdaş sanattaysa durum tam olarak böyle değildir.”

Uçar’a göre (2014, s.14-15) çağdaş sanatla birlikte, gerçek kavramının sorgulandığı, kavramların çoğulcu olarak irdelendiği, sanatın salt yaratma aşamasının sorgulandığı bir dönem başlamıştır. Sanatçılar güncel sorunların deşifre edildiği ortak bir paydada birleşmişlerdir. Çağdaş sanatçılar, genellikle referans aldıkları kavramları, imgeleri ve gerçeği yansımalar eşliğinde değişime uğratarak kullanmışlardır. Sanatçının doğrudan ifade etmediği bu kavramlar genellikle anlaşılmaz olmuşlardır.

Sanatçılar galeri mekânlarıyla kendilerini sınırlamıyor, neyi, ne zaman, nerede ve nasıl izleyicinin karşısına çıkaracakları önceden kestirilemiyor.

Heartney’e göre (2008) galerilerde ikiye bölünmüş ineklerin sergilenmeye başlaması, sanat adı altında yapılan cerrahi operasyonlar, bilgisayar destekli çalışmalar ya da biyo-mühendislik harikası ürünler, bütün bunların aynı disipline ait olduğunu söylemeyi güçleştirmektedir. Bu çalışmalar, doğrultu, malzeme, izleyici ve sanatın amacı üzerinde her türlü fikir birliğini ortadan kaldırmaktadır. Bu durumda izleyiciler de genellikle bu yeni sanat anlayışını geçmişin sanatıyla bağlayan bir yol göremeyerek, kafaları karışık bir hale gelmektedirler.

Sanatın biçimleri değişirken izleyiciden beklentileri de değişmiştir. Çağdaş sanatta enstalasyon, video, performans, dijital ve sanal ortamda hazırlanan çalışmalar gibi yeni sanat formlarının yaygınlaştığı ve bu formların kimi zaman da birbiri içine geçerek melez bir yapıya büründüğü görülmektedir. Sanatçıların ifade biçimlerindeki bu değişimler, izleyiciye de eser karşısında pasif durumdan çıkararak aktif bir rol biçmiştir. Teknolojinin sanatçılara sunduğu imkânların da paralelinde izleyici kimi zaman çalışmanın tamamlayıcı bir parçası olabilmekte, kimi zaman da interaktif çalışmalarla çalışmaya bizzat yön verebilmektedir.

Sanat tarihinde postmodernizme kadar olan süreçte sanatçıların belirli genel geçer kurallara bağlı kaldığı görülmektedir. Modernizm ve daha önceki dönemlerde aynı düşünceyi benimseyen sanatçıları buluşturan ortak paydaların olduğunu görmek mümkündür. Sanatçılar farklı konuları ele alırken belli anlayışları benimseyiyorlardı. Çünkü daha önce bir yapıtın “sanat eseri” olabilmesi için, ona atfedilen sanatsal değerlerin, sanatsal değer olarak önceden onaylanmış bir modele, estetik olarak örneklenmiş bir önekinine benzemesi önkoşuldur” (Beykal, 1993). Bu durum bir eserin kim tarafından yapıldığı bilinmese bile sanatçının düşünceleri ve amacı hakkında izleyicinin tahminlerde bulunabilmesine olanak tanımaktaydı.

Özellikle 1960’lı yıllarda kendini gösteren kavramsal sanatla birlikte sanat yapıtında üsluptan önce özgün düşüncelerin ön plana çıktığı görülmektedir. Beykal’a

(1993) göre kavramsal sanatta düşününün öne çıkışı yeni bir olgudur. Düşünü, taklit edilemez, sadece dikkate alınır. Bu güne kadar sanatçılar kendine özgü bir üslup, kişisel bir lehçe yaratmaya çabalamışlardır. Fakat üslup sürekli bir biçime bağlı olmuş ve düşünün önüne geçmiştir.

Kavramsal sanat üzerine yazılar yazan Sol Lewitt (2005) fikir ya da kavramın çalışmanın en önemli boyutu olduğunu bütün planlamanın ve karar vermenin daha önceden yapıldığını, icranın ise bir yükümlülükten kurtulma işi olduğunu ifade eder. Ona göre sanatçı bir zanaatçının sahip olduğu el becerilerine sahip olmak zorunda değildir.

Kavramsal sanatla birlikte sanatta düşünce ön plana çıkmıştır ve bu durumun çağdaş sanatın gelişiminde oldukça etkili olduğunu söylemek mümkündür. Fakat “Her çağdaş sanat çalışmasının kavramsal bir çalışma olduğunu söylemek doğru olmaz öte yandan tamamen kavramsal olmayan bir çalışmanın var olduğunu söylemek de yanlıştır.” (Osborne, 2005, 14-15).

Çağdaş sanat, malzeme teknik ve düşünce boyutunda birçok anlayışı, yönelimi içinde barındırabilmektedir. Danto’ya (2014) göre çağdaş sanat, geçmişin sanatına karşı gelmemekle birlikte kendinden önceki sanat anlayışlarını reddedenlerin aksine bugünün sanatçısı ona nasıl bir fayda biçmek istiyorsa o şekilde kullanıma açık olmasına imkân vermektedir. Sanatçının kullanımına açık olmayan şey, geçmişin sanatının üretildiği ruhtur. Çünkü çağdaş sanatın ruhu tamamen farklıdır ve çağdaş ruhun temel algısında sanatın neye benzemesi gerektiği hakkında bir ölçüt ya da müzenin barındırdığı yapıtların uygunluk göstermesi gereken bir anlatı yoktur

Çağdaş sanatın ruhunu anlayabilmek için ise sanatçıların eserlerinin düşünsel altyapılarının incelenmesi gerektiği düşünülmektedir. Çağdaş sanatçıların birçoğunun izleyicilerin düşünsel ilgisini metaforlar aracılığıyla çekmeye çalıştıkları görülmektedir. Bu nedenle çağdaş sanatçıların çalışmalarını anlamlandırabilmek için bu metaforik düşünce sürecini irdelemek gerektiği düşünülmektedir. Bu makalede görsel sanatlar alanında metaforik ifadenin nasıl yer aldığı ve çağdaş sanatçıların bunu nasıl kullandıklarının incelenmesi amaçlanmıştır.

Metafor

“Metafor” kelimesinin kökeni Yunanca “metaphora” kelimesidir ve “aktarma” anlamına gelmektedir (Fischer, 2011). Metafor temelde anlamın bir sembolden (tenor) bir diğer sembole (the vehicle) aktarımıdır (Morey, 2011). Türkçe karşılığı “mecaz” olarak ifade edilen metafor kelimesinin ifade ettiği gerçek anlamı dışında ilgi veya benzetmeyle başka bir anlamda kullanılmasından meydana gelmektedir (Külekçi, 2011,s. 21). Metafor kelimesine karşılık olarak “mecaz” dışında benzetme, eğretileme,

iğretileme, istiare ve deyim aktarması sözcükleri de kullanılmaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2011, s. 205).

Genellikle dilbilimsel bir mesele olarak ele alınan metaforların insan zihnini sürüklediği düşünsel süreçler, zamanla araştırmacılar tarafından dikkat çekilen bir konu olmaya başlamıştır.

Aristotale metaforu inceleyen ve tanımlayan bilinen ilk kişidir. Ona göre metafor bir kelimenin başka bir kelime ya da anlam yerine kullanılmasıdır (Fischer, 2011). Metaforlar üzerine Aristotale'den günümüze birçok düşünür çeşitli açıklamalarda bulunmuş ve teoriler geliştirmiştir. Metaforların düşünsel sürecinin önemine ise ilk olarak Lakoff ve Johnson dikkat çekmiştir.

Lakoff ve Johnson (2005, s. 276-278) metaforu, bir şeyin başka bir şeye dayanarak anlaşılması şeklinde tanımlamıştır. Bu yaklaşıma göre, metafor bir kavramsal alanın başka bir kavramsal alana dayanarak anlaşılmasıdır. Metaforun temelini kelimeler değil kavramlar olduğunu, benzerlikle temellenmediğini belirtmiş ve en derin ve daimi kavramlar olan zaman, olaylar, nedensellik, ahlak ve zihnin kendisinin bile çok yönlü metaforlar aracılığıyla anlaşılır ve muhakeme edilebilir olduğunu belirtmişlerdir. Onlara göre metafor, soyut düşünmede merkezi bir rol oynamaktadır, kendi kişisel hayat tarzlarımızla doğrudan ilintili olmakla birlikte felsefe, matematik ve edebiyat gibi disiplinlerle de doğrudan ilintilidir.

Sanatsal İfade Aracı Olarak Metafor

Edebiyat alanında sanatsal ifadenin bir aracı olarak kullanılan metaforlar sayfalarca anlatılabilecek duygu ve düşünceleri bir iki cümleyle okuyucuya anlatabilme imkânı sunmaktadır.

Edebiyatçılar, metaforlar aracılığıyla dili yeniden kurgulayarak şiir, roman gibi sanatsal eserler ortaya koymakta, görsel sanatlarda da görsel metaforlar aracılığıyla belli düşünce ve fikirler sanatçılar tarafından izleyiciye aktarılmaktadır (Staes, 2010). Fikirler ve onların ifadesinden meydana gelen metaforlar resimsel olarak ifade edildiğinde geleneksel olandan ziyade algısal durumları yansıtmaya eğilimindedir (Kennedy, Green ve Vervaeke, 1993).

Metaforik düşünceyi kullanan sanatçılar, farklı imgeler arasında kavramsal bağlantılar kurarak izleyiciyi şaşırtırken düşüncelerini dolaylı bir yolla aktarmayı tercih etmektedir.

Metaforik düşünce, algılanmış duyuusal deneyimlerin kodlanması ve bu kodların bir hafıza sistemine yerleşmesine imkân verilmesini, tekrar erişebilme ve yeniden organize edebilme süreçlerini kapsamaktadır. Yeniden organize etme ve harmanlama metaforik düşüncenin vazgeçilmez bir özgedir (Serig, 2006, s. 230).

Serig'in açıklamalarından anlaşılacağı üzere metaforik düşüncede birbirinden bağımsız nesnel kavramlar arasında bağlantılar kurar ya da birbirinden oldukça alakasız şeyleri yan yana getirerek yepyeni anlamlar veya çağrışımlara neden olur. Bu organize sürecinin hemen ortaya çıkması çok zordur ve derin bir düşünce süreci gerektirir.

Görsel sanatlarda metafor olgusuna yönelik farklı düşünceler vardır. Bazı düşüncelere göre sanat eserlerinin tümü metafor olarak değerlendirilebilmekte, bazı düşüncelere göre görsel metaforlar mimetik olmaktan uzaktadır, bazılarında göre ise mimetik çalışmalarda da metaforik anlatımlar bulunabilmektedir. Bu düşüncelerden kısaca bahsedecek olursak:

Feinstein (1985), metaforu düşüncenin bir ürünü olarak değerlendiren görüşü savunmuştur ve görsel sanat çalışmalarının da aynı sürece dayanan metaforlar olduğunu belirtmiştir. Metaforik süreci kullanan sanatçı, sanat eseri üretirken izleyici de bu eseri yorumlayarak metaforik sürece dahil olmaktadır. Sanatçılar, duygularını sembolize ederek formlara dönüştürürler bu yüzden sanat aynı zamanda görsel bir metafordur.

Serig'e göre (2006, s. 230), duygu ve düşünceler zihnin yaratım sürecinde önemli bir role sahiptir. Sanatçılar da duygularını çeşitli sanat eserleriyle ifade etmektedirler. Bu durum sanat eserlerini metaforun bir alanı olarak karşımıza çıkarmaktadır. Görsel metaforun kavramsal yapısı içinde sanatçılar, sanat eserleri, izleyiciler, mekân, sanatsal, sosyal ve kültürel etkiler yer almaktadır.

Parsons'a göre (2010), görsel metaforlar resimlerde birçok biçimde karşımıza çıkabilmekte, resim kendi başına bir metafor olabilmekte, boyama stili metaforik bir anlam taşıyabilmekte ya da medyanın görsel elemanlarını kullanabilmektedir. Görsel metaforlar sözel metaforlardan farklıdır, onlar ileriye veya geriye doğru okunabilir ya da kafa karıştırmadan birden fazlası bir arada kullanılabilir bu yüzden daha anlamlı ve manidar olabilirler.

Bornstein'e (1979) göre resim sanatında metaforlar doğayı olduğu gibi taklide dayanan mimesisten ayrılmaktadır. Rönesans döneminde mimesis oldukça önemliken 19. yüzyılla birlikte mimesis anlayışı değişmiştir. 20. yüzyılla birlikte büyük ölçüde reddedilmeye başlanan doğayı taklit yerini ifade, soyutlama, yaratıcılık ve buluşa bırakmıştır. Metafor tıpkı montaj yapma, kolaj yapmaya benzerdir ve birbirinden farklı ve bağlantısız birçok imge, parça, renk ya da biçimi bir araya getirerek konstrüğe etmektedir. Farklı elamanlarla kurulan bu ilişkiler yeni ve anlatım gücü oldukça yüksek harmoniler yaratmaktadır. Doğanın taklit edildiği sanat yapıtlarında mekân, ışık, renk kolayca ruhsuz bir yinelemeye dönüşebilir fakat metaforun fiziksel gerçekliğin bütün boyutlarına eklenmesi, yeni bir sanatı, yeni yaratıcılık ve bilinç paradigmasını harekete geçirmektedir. Burada soyutlama doğa

ile başlamakta ve doğanın farklı algılanışına dönüşmektedir. Metafor doğa ile sanat arasında bir bağlantı kurmaktadır yani doğanın sanata dönüşümü söz konusudur.

Borstein'in metaforu yücelterek metaforik düşüncenin soyut resimlere özgü bir şey olduğunu savunduğu görülmektedir.

Modernizmle birlikte gündeme gelen soyut sanatta eser, renklerin, çizgilerin, şekillerin kombinasyonu ile yarattığı resimsel etki ve estetiğe göre değerlendirilmektedir (Whitham ve Pooke, 2010, s. 3). İhab Hassan, modern sanatı tamamen bir metafor olarak değerlendirmekte ve modernist sanatçıların dünyayı, yaşamı, insanı metaforlarla açıklayıp alıcıya sunduklarını ifade etmektedir. Metafor, görüntünün önce kendisine en yakın olanla değil, onun bir üst türüyle ilişki kurmuş, bu üst tür de gerçek anlamından sıyrılarak dolaylı bir anlatıma bürünmüştür. Bu zenginliği modern sanatçılar rahatlıkla kabul etmişlerdir (Yamaner, 2007, s. 40).

1980'lerde metaforların sanatçılar tarafından yoğun bir şekilde kullanıldığı görülmektedir. Lynda Hartigan'a göre sanatçılar bu yıllarda sanatlarını ruhsal bir boyuta geçirerek, kendi kimliklerini keşfetmek için metafor kullanmışlardır. Bu yolla gelenek, mit, metafizik, teknoloji gibi alanlara vurgu yapmış, sosyal, politik, ahlaki sorunlara dikkat çekmiş, rüyalar, nostalji, hiciv, mizah ve anlaşılması güç şeyleri kullanmışlardır. Sanatçılar seçtikleri metaforlarla sanatlarının topluma hitap etme sınırlarını çizmişlerdir (Roukes, 1982, s. 9).

Yeni Sanat Formları ve Metaforik Anlatım Dili

Postmodernizmle birlikte farklı düşünmeye başlayan ve farklı amaçlar edinen sanatçılar bu farklılıkları ifade ederken sadece resim ya da heykel formlarıyla yetinmemişlerdir. Bu süreçte modernizmden farklı olarak belli kurallara dayanmayan ya da belli bir sisteme oturamayan bireysel üsluplara yönelmişlerdir.

Modern sanatın ardından öncelikle mimarlık alanında kendini gösteren ve daha sonra görsel sanatları etkileyen Postmodernizm, çeşitli kavram ve özellikleri de beraberinde getirmiştir. Double coding (çift kodlama), parodi, pastiş, şizofreni, ironi, metafor, metonimi (düz değişmece), yapı çözücülük (de-construction), çoğulculuk (plüralizm), melezleştirme (hybridisation), insansızlaştırma (de-humanisation) gibi kavramlar; sanatla yaşamın birleştirilmesi, seçkinliğin terk edilmesi, karşı-sanat ve kurmaca gerçeklik olarak tanımlanan yeni gerçekçilik anlayışına yönelmesi, farklı sanat yapıtlarının bir arada kullanılması, çok çeşitli sanatsal etkinliklere yer verilmesi, bu kavram ve özelliklerin başında gelmiştir (Yamaner, 2007, s. 30-34).

Sanatçılar değişen amaçlarına hizmet edecek yeni anlatım biçimleri oluşturmaya başlamışlardır. Bu süreçte enstalasyon, happenning, performans, video sanat gibi sanat formlarının yaygınlaşmaya başladığı görülmüştür.

Postmodernizmle yaygınlaşan yeni sanat formları ve yeni arayışlar birdenbire ortaya çıkmamıştır. Dadaizm, Fuluxus gibi hareketlerden kaynağını alan düşünceler postmodern süreçte sanatçılar tarafından yeniden ele alınmıştır.

Marcel Duchamp'la gündeme gelen "Hazır Nesne" kavramı sanat alanında benimsenmiş düşünceleri hiçe sayarak birçok tepki ve tartışmaya yol açarken aynı zamanda yepyeni anlatım biçimlerinin temelini atmıştır diyebiliriz. Özellikle enstalasyon sanatının gelişim sürecine bakıldığında hazır nesne kullanımının yaygınlaşmasının bu yeni anlatım biçimine kaynaklık ettiğini görmek mümkündür.

Sanatçıların hazır nesneyi modernizm sürecinde de kullandıkları görülmektedir. Hazır nesnelerin metaforik ifade olanakları modern sanatçılara farklı alternatifler sunmuştur. Kalıplaşmış ifadeler ve kuralları bağlı kalmayı sevmeyen Picasso da hazır nesnelerin ifade olanaklarından yararlanan sanatçılardan biridir.

Picasso'ya neden hazır nesne kullandığı sorulduğunda şöyle cevap vermiştir; "Benim heykellerim plastik metaforlardır. Bu resimdekiyle aynı ilkedir." Picasso çalışmalarında sıradan heykel malzemelerine kendi formlarını modle etmek yerine hurdaya çıkmış, atılmış sepetler, borular, vazolar, bisiklet parçaları gibi malzemeleri sıklıkla kullanmıştır. Picasso estetik algıdaki metaforla ilgilenmiştir ve kompozisyonlarında kullandığı objeler kendi bağımsız kimliklerine ve isimlere sahip olup bariz bir şekilde göze çarpmaktadırlar. Bunlar kendi başına hiçbir şey olan, ancak şekillendikten sonra bir şey ifade eden ve bir isim alan herhangi bir heykel malzemesinden farklıdır. Burada metaforun iki yönlü bir atılım yaptığı görülmektedir. İstenen görüntü, bir malzemeyi şekillendirerek elde edilebileceği gibi bunun yerine hazır bir nesneyi kullanarak aynı izlenim verilebilmektedir (Aldrich, 1968).

Çağdaş sanatçıların metaforları modern sanatçıların metaforlarından ayrılmaktadır. Çağdaş sanatçı soyut formlarla kendini sınırlamaz ve eserin yaratım sürecinde estetik kaygılarından önce faklı kaygılar peşindedir. Modern bir sanatçı olan Picasso hazır nesne kullanırken estetik algıdaki metaforla ilgilenmiş yani hazır nesneyi plastik bir öge olarak ele almıştır. Çağdaş sanatçılar ise estetik algıyı ikinci plana atarak iletme istedikleri mesaja odaklanmışlardır. Hazır nesne Duchamp'tan ilham alırken çağdaş sanatçının kullandığı hazır nesne Duchamp'inkinden ve Picasso'nunkinden farklı amaçlara hizmet etmektedir.

Kimlik, aidiyet, çok kültürlülük, imge, cinsiyet, feminizm, tarih, mit, süreç, bellek gibi dinamik ve devinimi olan konuları ele alan ve toplumsal meselelere değinen çağdaş sanatçılar, sadece bir sanat eseri ortaya koyma arzusu taşımamış aynı zamanda bir düşünceyi ifade etme amacı taşımışlardır. Küreselleşmenin etkisi altında olan çağdaş sanatçılar, malzeme ve sanatsal form bağlamında geleneksel tercihlerin yerine, sosyo-kültürel alt yapıya dayanan ve gündelik yaşamı özgün bir şekilde yorumlayabildikleri eserler üretmektedirler. Biliş ve biliş öncesi aşamalardan oluşan

eser üretim sürecinde yaratıcı bir birey olan sanatçı, tıpkı bir bilim insanı gibi araştırmacı bir ruh sergilemektedir. İmgelerin çeşitliliği ve etkileri kültürden kültüre değişkenlik gösterirken sanatçılar sahip oldukları birikim ve hafızalarından yararlanarak yeni bir duyuş ve düşünüşle zamanı ve belleği yeniden tanımlamışlardır (Uçar, 2014, s. 17-29).

Christian Boltanski'nin 2010 tarihli "Personnes" isimli çalışmasını incelediğimizde sanatçının bu çalışmada hazır nesnelerin kullandığını ve toplumsal bir mesajı dolaylı yoldan izleyiciye iletmeye çalıştığı görülmektedir. Fransa'nın Paris şehrinde Grand Palais'de sergilenen "Personnes" (Resim 1), sanatçının "Monumenta" serisinin üçüncü çalışmasıdır. Bu çalışma geniş bir alana üçerli sıra haline yerleştirilmiş ve eski kıyafetlerden oluşan 69 dikdörtgen bölüm ve bunların önünde yine eski kıyafetlerden oluşan devasa bir yığından oluşmaktadır. Elbise yığının üzerinde tavana asılı bulunan kanca ise alçalarak bu yığından aldığı elbiseleri belli bir yüksekliğe çıkardıktan sonra geri bırakmaktadır. Bu çalışmaya tanık olan izleyiciler, aynı anda elbise yığınlarından gelen 69 farklı kalp atışı sesini duymaktadırlar (Gilmartin, 2010).

İlk bakışta tüketim toplumuna yönelik birtakım göndermelerin olabileceği düşüncesini uyandıran çalışma, Boltanski'nin yaşamı ve diğer çalışmaları hakkında bilgi sahibi olanlar için çok farklı mesajlar içerebilmektedir.



Resim 1. Christian Boltanski, "Personnes", 2010, Enstalasyon

Christian Boltanski, Hristiyan bir anneyle Yahudi bir babanın çocuğudur. II. Dünya Savaşı sonunda dünyaya gelen sanatçının babası Naziler tarafından aranan

birdir. Sanatçının anne ve babasının birçok arkadaşı ise Yahudi soykırımından sağ çıkmış insanlardandır. Sanatçının hayatının başında gerçekleşen bu olaylar yapıtlarında belirleyici bir rol oynamıştır (Moure, 2005).

Yaşlı, genç, bebek birçok yaş grubundan insana sahip elbiselerin yer aldığı çalışma, bu kıyafetlerin içinde yer almış olan insanları hatırlatmaktadır. Korkunç bir şekilde hayatları son bulan insanlardan geriye sadece bu elbiseler kalmıştır (Cumming, 2010). Elbiselerden oluşan yığınlar Nazilerin, Yahudilerin elbiselerini çıkarttırarak kadın, erkek, yaşlı, genç demeden gaz odalarında topluca katletmeleri sonucu geriye kalan yığınlarca insan cesedini anımsatmaktadır. Elbise yığınları yaşanan bu vahşice olayların metaforik bir ifadesidir.

Çağdaş sanatçıların hazır nesnelere metaforik anlamlar yüklerken izledikleri bir başka yol da nesnenin boyutlarıyla oynamaktır. Mona Hatoum'un 2002 tarihli "Grater Divide" (Resim 2) isimli çalışması, normal boyutlarından çok daha büyük bir ölçekte dökme çelikten yapılmış bir rendeden oluşmaktadır. Burada birincil olarak nesneye estetik bir endişeyle müdahale edilmediğini, iletilmek istenen düşünceyi etkili bir şekilde ifade etme arzusunun birinci planda olduğunu söylemek mümkündür. Sanatçı nesnenin sadece boyutunu değiştirerek mutfak gereci olan bir nesneyi farklı kavramlarla ilişkilendirmiştir.



Resim 2. Mona Hatoum, "Grater Divide", 2002, Heykel

Bu çalışmada bir paravana dönüşen rende, kadının toplumsal alandan soyutlanmış dünyasının bir metaforu haline gelmiştir (Başarrı, 2012). Kadının sosyal

hayatta yaşadığı sorunlara yönelik bir mesaj içeren bu çalışmada sanatçı mesajını doğrudan iletme 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.

Çağdaş sanatçı, izleyiciyi sadece çalışmalarının boyutuyla şaşırtmamıştır. Olmadık nesnelere olmadık şekillerde ya da yerlerde izleyicinin karşısına çıkarmıştır.

Pınar Yolaçan'ın "Faniler" serisinde yer alan çalışmasında (Resim 3) beyaz arka plana yaslanmış ve doğrudan sanatçının objektifine bakan yaşlı bir kadın ve üzerinde hayvan derilerinden dikilmiş bir kıyafet bulunmaktadır. Yaşlı model ve üzerinde sarkan deri ilk bakışta yaşlılıkla ilgili bir tema üzerinde durulduğu düşüncesini akla getirmektedir. Yaşlı modelin üzerinden sarkan bu kıyafet, hem dokusuyla hem de rengiyle kadının sarkan beyaz teni ve beyaz saçları ile bir bütünlük oluşturmaktadır.

Özellikle Batılı izleyici ve eleştirmenlerin yaşlanma algısı üzerine eleştirel bir yorum olarak değerlendikleri çalışmanın, yaşlanma kavramı ve bunun kültürel yan anlamları ile ilişkisi yoktur (Honigman, 2007, s. 12). Yolaçan'ın yaşlı modeller ve hayvan derileri kullanarak ne mesaj vermeye çalıştığını anlayabilmek için sanatçının diğer çalışmalarını ve yaşamı hakkında bilgi sahibi olmak faydalı olacaktır.



Resim 3. Pınar Yolaçan, Faniler serisinden, 2001, Fotoğraf C-baskı

Amerika’da yaşayan sanatçı Pınar Yolaçan, 1998 yılında eğitim için gittiği İngiltere’de İngiltere’nin emperyalist geçmişiyle ilgilenmeye başlamış ve “yaşlı İngiliz leydi” imgelerinden oldukça etkilenmiştir. İlk olarak 2004’te New York Rivington Arms Gallery’de sergilenen “Faniler” sergisinde ise yaşlı beyaz kadınlara kendisinin tasarladığı ve hayvan derilerinden oluşan elbiseler giydirerek fotoğraflamıştır. Sanatçının ele aldığı konunun modellerin gerçek yaşlarıyla bir ilgisi yoktur. Sanatçı, bu seride yaşanan bedenleri ve çürümekte olan giysileri emperyalizme bir gönderme yapmak amacıyla kullanmıştır. Modellerin üzerindeki kıyafetleri, Viktoryen dönemin moda anlayışına göre tasarlayan sanatçı, çürümekte olan deri parçalarını kullanarak bu dönemin sembolize ettiği düşüncenin çöküşünü ifade etmeye çalışmıştır. Yolaçan’ın “Faniler” serisinde portrelerde kullanılan kompozisyon, sömürge dönemi portrelerinin estetiğini hatırlatmak niyetindedir. Misine ile dikilmiş, süslenmiş işkembeler, bağırsaklar, kaslar, organlar, deri ve tavuk kafaları, grotesk bir biçimde, İngiliz ve Amerikalı kadınların kendi deri renkleri ve sarkık etlerini taklit eder gibidir. Modellerin yüz ifadeleri yapışkan soğuk ete karşı fiziksel tiksinişlerini hissettirir şekildedir (Honigman, 2007, s. 7-9).

Beyaz tenli Anglo-Sakson kadınların fiziksel özelliklerini taşıyan modellerle sanatçı, İngiliz kültüründe bir ikon haline gelen İngiltere Kraliçesine yani aslında İngiltere otoritesine bir gönderme yapmıştır. Sömürgeci politikaların hüküm sürdüğü Viktoryen dönemin portrelerini anımsatan bu çalışmalarda modeller, yaşlı bedenleriyle sömürgeciliği temsil ederken üzerlerine yapışan ve çürümekte olan elbiseler dönemin asil ve şatafatlı görüntüsünün altında yatan sömürgeciliğin bir metaforu olarak kullanılmıştır.

Çağdaş sanatla birlikte sanat formlarının melez bir yapıya sahip olduğu görülürken görsel sanatların müzik, dans gibi diğer sanat dallarıyla etkileşim içinde olduğu görülmektedir. Resim ve heykellerin sergilendiği galerilerde artık video gösterimler için ayrı bölümlerin olduğu, ya da sanatçıların galerilerde çeşitli performans sergiledikleri görülmektedir. Dada, Fluxus gibi akımlardan kaynağını alan performans temelli çalışmalar, sanatçıların farklı ikonografiler oluşturmalarına sebep olmuştur. Hazır nesne ve performans çalışmalarında akla ilk gelen isimlerden biri olan Joseph Beuys enstalasyonlarında neden hep keçe ve içyağı kullanmıştır ya da bir tavşanla neden saatlerce konuşup durmuştur? Burada Beuys’ın yaşadıklarını bilmeden keçe ve içyağını kullanmasının neyi ifade ettiğini anlamak zordur. Performanslar, happeningler ve bunların kayıt edilmesiyle başlayan video sanatı, bir sanat malzemesi haline gelen insan bedeni, sanatın dilinde sayısız birer lehçeye dönüşmüştür. Ayrıca bazı çalışmaları sadece enstalasyon, sadece video ya da sadece performans olarak tanımlamak da güçleşmektedir.

Bir performans sanatçısı olan Nezaket Ekici’nin “Devinim içinde Duygu” isimli çalışması sanatçının bir performansının kaydedilmesinden oluşmaktadır.

İstanbul Modern Sanatlar Müzesi'nde video gösterimi olarak sergilenen çalışma, birden fazla galeride gerçekleşmiş bir performans çalışmasıdır. Çalışmada kırmızı ruj sürerek bir odanın bütün yüzeylerini öpen sanatçının ortaya çıkardığı mekan aynı zamanda canlı bir enstalasyon oluşturmaktadır. Burada sanatçı enstalasyonu oluşum süreci ile birlikte sergilemektedir.

Mekân içinde bulunan tüm yüzeyleri ve en sonunda kendi vücudu öpen sanatçı kadını bir sanat öznesi olarak ele alır ve kadın bedeni çevresindeki söylemleri farklı yönlerden dile getirir (İstanbul Modern Sanatlar Müzesi, 2015).



Resim 4. Nezaket Ekici, "Devinim İçinde Duygu", 2000, Performans video, Galerie Valeria Belvedere

Çağdaş sanat çalışmalarını eleştirel bir şekilde değerlendirebilmek ve sanatçının dolaylı yoldan vermeye çalıştığı mesajı algılayabilmek için kullanılan metaforların çözümlenmesinin gerektiği düşünülmektedir. Roukes'e (1982, s. 9) göre çok kişisel ya da esrarlı metaforlar kullanıldığında eser, toplumun algısından uzaklaşmaktadır. Bu nedenle bu metaforların anlaşılabilmesi için sanatçı hakkında birtakım kişisel bilgilerin bilinmesi gerekmektedir.

SONUÇ

Çağdaş sanat birden bire ortaya çıkmamıştır. 20. yüzyılın ilk yarısında kendini göstermeye başlayan avangard akımlarla ortaya çıkan sanat alanındaki düşünceler, yıllar içinde sanatçılar tarafından irdelenerek, yeniden ele alınarak başkalaşıma uğramış ve yeni boyutlara taşınmıştır. Bu nedenle çağdaş sanat çalışmalarını

değerlendirirken çağdaş sanata kaynaklık eden bu ön gelişmeleri iyi çözümlenmiş olmak gerekmektedir.

21. yüzyılda ise sanatçıların çalışmaları dijital platformlarda ve sanal âlemde yerlerini almaya başlamıştır. Bu biçimsel değişimlerin yanında teknolojik gelişmeler ve sanayileşmenin paralelinde değişen ekonomi, kültürel yapılar, tüketim kültürünün ortaya çıkması, gelişen kitle iletişim araçları ve bu değişimlerin bütününe yarattığı görsel dünya sanatçıların çalışmalarının içeriğine de yansımıştır. Günlük yaşam ile sanat arasındaki sınırları kaldırmaya çalışan sanatçılar bu yeni görsel dünyanın elemanlarını çalışmalarında kullanmışlardır. Sanatçılar sanatçı kimliklerinin yanında tıpkı bir bilim adamı, bir tarihçi, bir gazeteci gibi araştırma sürecine girmeye başlamış ve farklı disiplinleri bir araya getiren çalışmalara imza atmaya başlamışlardır. Küreselleşmeyle birlikte sınırların eridiği, kültürlerin birbiri içine girdiği günümüzde her alanda yaratıcılık, farklı disiplinleri bir araya getirebilme yetisini gerektirmektedir. Sanatçılar metaforlar aracılığıyla aynı disipline ya da farklı disiplinlere ait elemanları bir araya getirerek kavramlar, inançlar, düşünceler arasında yeni bağlantılar kurmaya çalışmaktadırlar. Bu bağlantılar adeta metaforik bir kodlama sistemi gibi izleyicinin karşısına çıkmaktadır. Bu nedenle çağdaş sanatı anlayabilmek için öncelikle çağdaş sanat sanatçısının düşünme sistemini anlayabilmek, kullandığı metaforları çözümlenebilmek gerekmektedir. Bunun için esere sadece bakmak değil eseri ve sanatçısını araştırmak gerekmektedir.

KAYNAKLAR

Aldrich, V. C. (1968). "Visual metaphor", *Journal of Aesthetic Education*, 2(1), 73-86.

Başarır, G. (2012). Mona Hatoum istikrarsız bir dünyanın istikrarlı sanatçısı. *Artist*, 122, 26-31.

Beykal, C. (1993, Temmuz) "Plastik sanatlarımızın son dönemine kavramsal sanat bağlamında bir bakış" *Üslup mu düşünüyü mü? Hürriyet Gösteri*, 152, 70-74.

Boltanski, C. (2010). *Personnes* (enstalasyon). 20 Eylül 2014 tarihinde <http://corps.ec56.org/4/4/> sayfasından erişilmiştir.

Bornstein, E. (1979, January). Mimesis and metaphor. Art as truth: Art as celebration. *Eli The Structurist*, 1, 0-19.

Cumming, L. (2010). Chris Boltanski: Personnes. *The Guardian*, 17 Ocak 2010 Pazar sayısı.23Kasım 2014 tarihinde <http://www.theguardian.com/artanddesign/2010/jan/17/christian-boltanski-personnes-paris-review> sayfasından erişilmiştir.

Danto, A. C. (2014). *Sanatın sonundan sonra: Çağdaş sanat ve tarihin sınır çizgisi* (Çev: Z. Demisu). İstanbul: Ayrıntı.

Ekici, N. (2000) Devinin İçinde Duygu, (performans video), *Galerie Valeria Belvedere, Milan*, 15 Aralık 2015 tarihinde <http://www.berlinartlink.com/2014/04/01/interview-nezaket-ekici-after-love-at-last-sight/> sayfasından erişilmiştir.

Feinstein, H. (1985). Art as visual metaphor. *Art Education*, 38(4), 26-29.

Fischer, E. R. (2011). *Art and nature of language and thought*. USA: Author House.

Gilmartin, D. (2010). Monumenta: Christian Boltanski at the Grand Palais Paris. 23.11.2014 tarihinde <http://museumchick.com/2010/02/monumentaboltanski.htm> sayfasından erişilmiştir.

Hatoum, M. (2002). *Grater Divide* (enstalasyon). 20 Eylül 2014 tarihinde http://artobserved.com/artimages/2011/02/Mona-Hatoum-Grater-Divide_Alexander-and-Bonin1.jpg sayfasından erişilmiştir.

Heartney, E. (2008). *Sanat ve bugün* (O. Akınhay, Çev.). İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat.

Honigman, A. F. (2007). "Ötekiler"e bakmak. Mine Haydaroğlu (Ed.) *Pınar Yolaçan Faniler sergi kitabı* içinde (s. 7-15). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat.

İstanbul Modern Sanatlar Müzesi Koleksiyonu (2015). Nezaket Ekici. 15 Aralık 2015 tarihinde <http://www.istanbulmodern.org/tr/koleksiyon/koleksiyon/5?t=3&id=1023> sayfasından erişilmiştir.

Kennedy, J. M., Green, C. D. ve Vervaeke, J. (1993). Metaphoric thought and devices in pictures. *Metaphor and Symbolic Activity*, 8(3), 243-255.

Külekçi, N. (2011). *Edebi sanatlar*. Ankara: Kültür Bakanlığı.

Lakoff, G. ve Johnson, M. (2005). *Metaforlar; hayat, anlam ve dil* (G. Y. Demir, Çev.). İstanbul: Paradigma (Eserin orijinali 2003’de yayımlandı).

Lewitt, S. (2005). Sol Lewitt; kavramsal sanat üzerine paragraflar (G. İmamoğlu, Çev.). *Artist*, 58-59.

Medina, C. (2013). Çağdaş sanat: 11 tez. Ali Artun & Nursu Özge (Ed.) *Çağdaş sanat nedir? Modernlik sonrasında sanat içinde* (s. 7-17). İstanbul: İletişim.

Morey, C. M. (2011). Visual metaphor, embodied knowledge and the epistemological indefinite. *Journal of Arts Discourse*, 10, 15-28.

Moure, G. (2005). Christian Boltanski ile yaptığı söyleşiden bir bölüm (C. Aktaş, Çev.), *Çekim Merkezi Sergi Kataloğu* içinde (s. 94). İstanbul: İstanbul Modern (Orijinal makalenin yayım tarihi, 1996).

Osborne, P. (2005). *Conceptual art*. Hong Kong: Phaidon.

Parsons, M. (2010). Interpreting art through metaphors. *International Journal of Art & Design Education*, 9(3), 228-235.

Rajchman, J. (2013). Çağdaş: Yeni bir fikir mi? Ali Artun & Nursu Özge (Ed.) *Çağdaş sanat nedir? Modernlik sonrasında sanat içinde* (s.7-17). İstanbul: İletişim.

Roukes, N. (1984). *Art synectics*. U.S.A.: Davis.

Serig, D. A. (2006). A conceptual structure of visual metaphor. *Studies in Art Education*, 47(3), 229-247.

Staes, T. (2010). “Only artist can transfigure” Kafka’s artists and the possibility of redemption in the novellas of David Foster Wallace . *Orbis Litterarum*, 65 (6), 461.

Uçar, A. (2014). *Çağdaş sanatta kimlik, süreç ve yaratıcılık*. Ankara: Nobel.

Whitham, G. & Pooke, G. (2010). *Çağdaş sanatı anlamak* (T. Göbekçin, Çev.). İstanbul: Optimist.

Yamaner, G. (2007). *Postmodernizm ve sanat*. Ankara: Algi.

Yolaçan, P. (2001). *İsimsiz* ("Faniler" serisinden fotoğraf). 11 Şubat 2015 tarihinde <http://kinkyfunkydinky.blogspot.com.tr/2010/04/pnar-yolacan.html> sayfasından erişilmiştir

Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2011). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin.