



Açık Çağrı: Çağdaş Sanatta Bir Fenomen Olarak "Cam" Open Call: "Glass" as a Phenomenon in Contemporary Art

Yeliz SELVİ GÖLPUNAR^{a,*} 

^a Doç. Dr., Harran Üniversitesi GSF Resim Bölümü, Şanlıurfa, Türkiye

Article history: 04.01.2023 / Accepted 23.01.2024

ÖZET ABSTRACT

2022 yılı Birleşmiş Milletler tarafından "Uluslararası Cam Yılı" olarak ilan edilmiştir. Cam, geçmişten bugüne birçok objenin yapımında kullanılan bir hammaddedir. Günümüzde cam malzemesine özel bir atıf yapılmasının nedeni ise iklim krizi ve sürdürülebilirlik açısından camın insanlığın geleceği için en güvenli seçenek olarak görülmesidir. Endüstriyel tarafının yanı sıra aynı zamanda cam işlenerek bir el sanatı haline gelmiştir. Başlangıçta cam işlemenin bir zanaat olması fikrinin ötesine geçilemeye de, zamanla estetik kaygıların işlevin önüne geçmesi ve camın olanaklıklarının farkına varılması onu sanatın da malzemesi ve konusu yapmıştır. Geleneksel temsilleri daha aşına bir duyarlılıkla, şeffaflık ve mistik özelliği ile izleyicinin karşısına çıksa da, özellikle çağdaş temsillerinin bu özelliklerinin yanı sıra onun kırılabilirliği ve amorf kavramsal fenomenleri ve biçimleri üzerine de yoğunlaştığı görülmektedir. Bu anlamda pek çok temayı cam ile işleyen çağdaş sanat aynı zamanda bu materyalle bir sınır deneyimini paylaşmakta ve bu deneyimin ötesinde çoğu zaman heyecan verici ve riskli bir sürecin baştan kabulünün maddi ve kavramsal uzantılarını izleyicinin bakışına sunmaktadır.

Çağdaş sanatta tekrar tekrar güncellenen camın bir sanat yapısına dönüştüğü pek çok örnek vardır. Özellikle 1950'lerden günümüze kadar bu çağdaş versiyonları yaygın bir şekilde görülmektedir. Bunun yanında bir gelecek referansı olarak bu yılın cam yılı olarak işaretlenmesiyle camın sanat pazarının da dikkatini çekmesi ve daha fazla sanatçının ilgi alanına girmesi olasıdır. Böyle bir farkındalıktan hareketle çalışmada çağdaş sanatçıların çeşitli ilgi ve bilgi öbekleriyle bir fenomen olarak camı işlevden öte bir sanat materyali olarak nasıl tanımladıkları üzerinde durulmuştur.

The United Nations has declared 2022 as the "International Year of Glass". Glass is a raw material used for manufacturing many objects from past to present. The reason for referring to glass material today is that glass is the safest choice for the future of humanity in terms of climate crisis and sustainability. Besides its industrial side, it has also become a handicraft by processing glass. Although processing glass was a craft in the beginning, in time, aesthetic concerns have transcended function, and artists have realized the possibilities of glass and have made it the material and subject of art. Traditional forms of glass appear to the public with a more familiar sensitivity, transparency, and mystical quality. Contemporary art focuses on its fragility, amorphous conceptual phenomena, and forms, as well as these typical features. In this sense contemporary art, which deals with many themes with glass, also shares a border experience with this material, and beyond this experience, it presents the material and conceptual extensions of the re-acceptance of an often exciting and risky process to the viewer's gaze.

There are many examples in contemporary art where glass, updated, turns into a work of art. Especially since the 1950s, these contemporary versions are widely seen. In addition, as it is honored this year as a reference for the future, the glass may attract the attention of the-art market and more artists. Based on such an awareness, the study focuses on how contemporary artists define glass as a phenomenon as an art material rather than its function, with various interests and clusters of knowledge.

Keywords: Glass, Contemporary Art, The Year of Glass

Anahtar Kelimeler: Cam, Çağdaş Sanat, Cam Yılı.

1. GİRİŞ

Her sanatçı sanat eseri aracılığıyla bir duyguyu ya da düşünceyi iletir. Bunu yaparken bakir bir alanı kendi öğretisiyle doldurabilecek en uygun malzemeyi kullanır. Hem geleneksel hem çağdaş sanatçıların kendi iradeleriyle seçtiği bu malzemelerden biri de **cam**dır. Günümüzde iklim krizi ve sürdürülebilirlik açısından önemli bir gelecek teminatı olarak görülen "Cam geleceğin malzemesidir ve hem uygulama hem de simgesellik açısından saydamlık, hafiflik ve açıklık özelliklerini sunar" (Farrelly, 2017:s.99). Camın estetik bir nesne olarak sanatçıyla ve izleyiciyle kurduğu bağ ise; geleneksel temsilde malzemenin soyluluğu ve işlevselliği ile ilişkilirken; daha entelektüel bir donanımla birlikte çağdaş sanatta daha cesur, ampirik ve kavramla ilgilidir. Soyluluktan marjinalliğe evrilirken cam çağdaş sanat formlarından birine dönüştüğünde son derece tartışmalı bir alana eşlik eder ve bir nesne olmanın ötesine geçer; ancak cam bir çağdaş sanat nesnesi olmadan önce fiziksel-tarihsel bir nesnedir.

Fiziksel olarak cam; *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*'nde "silisli kumun soda ve potas katılarak ergitilmesiyle oluşan saydam ya da yarı saydam malzeme" olarak tanımlanmaktadır (Sözen ve Tanyeli, 1986:49). Köken olarak ise; "cam kelimesinin tozu geçmişte kullanılan ve Latince adı *glastum* olan bir orman çiçeğinin adından türetildiği tahmin edilmektedir. Diğer bir yaklaşım ise İngilizce *glass sun* (glacede) kehribar demek olan kelimedenden üretildiği düşünülmektedir" (Bayazıt, 2008:s.256).

Tarihsel olarak *kalıplama, döküm, üfleme* gibi farklı tekniklerle biçimlendirilen cam antik çağlardan beri insanlığın gelişimine hizmet eden bir özelliktedir. Bu anlamda ilkin bir zanaat nesnesi olarak karşımıza çıkan camın hem Anadolu'da hem dünyada çok çeşitli kullanım alanları olduğu görülmektedir. Cam bazen gündelik kullanım nesnesi olarak bazen süs, dekorasyon eşyası ya da inşaat malzemesi olarak üretilmiştir. "Cam sanatının en eski bulgularına *Eski Mısır* uygarlığında MÖ 6000'lerde rastlandığı, MÖ 3000'de *Doğu Mezopotamya*'da ve *Mısır*'da başladığı ve *Fenikeliler* tarafından ilk defa keşfedilmiş olduğu söylenmektedir. MÖ 1000'lerde ise *İbraniler, Fenikeliler* ve akabinde *Yunanlılar* camcılıkla uğraşmışlardır" (Bayazıt, 2008:s.256). Buna göre; Mısır ve Mezopotamya uygarlıkları bu malzemeyi işleme konusunda öncü iki aktördür. Doğal bir hiyerarşik güdü ile bu uygarlıklar zamanında soyluların ya da zenginlerin kullandığı cam eşyalar lüks tüketim malları olarak değerli taşların bir tamamlayıcısı ya da alternatifi olarak görülmüştür.

Camın endüstriyel bir obje olarak seri üretim mantığıyla işlenmesi ise, Roma dönemine rastlamaktadır. Romalılar Önasya uygarlıkları tarafından bulunan üfleme tekniğini kullanıp geliştirerek camı ucuzlatıp günlük yaşama sokmuş ve yaygınlaşmasına olanak vermiştir" (Olçay Uçkan, 2008, s.102). Ayrıca Romalılar cam malzeme için yeni kullanım alanları bulmuşlardır. Pencereye cam takma fikri bunlardan biridir. "Elbette ellerinde büyük cam levhalar yapacak teknoloji bulunmadığından, Romalıların cam pencereleri küçüktü ve kurşunla birbirine tutturuluyordu ama bugün hâlâ devam eden camı mimaride kullanma takıntımızı Romalılar başlatmıştır" (Miodownik, 2020:s.172).

Ortaçağ'da ise hem endüstriyel hem de tasarım olarak küçük ve bağımsız merkezlerde minimal cam kaplar üretilmesinin yanısıra pencere camının üretimine başlanmıştır. Ancak, "Ortaçağ pencere camları küçük boyutlu parçalar oluşları nedeniyle, ancak **vitray** yapımına olanak vermişlerdir" (Sözen ve Tanyeli, 1986:s.49).

Türk-İslam tarihinde ise; cam işlemeciliğinin Orta Asya'dan beri olduğu bilinmekle beraber; İslâm âleminin erken dönemlerine ait camlar Sâsânî etkileri taşır; sonraları yavaş yavaş daha özgün form ve bezeme şekilleri ortaya çıkar (Özgümüş, 1993:s.39).

Cam sanatındaki sonraki örnekler ise Selçuklu ve Artuklular dönemlerine tarihlendirilmektedir. Selçuklular özellikle cam sanatını mimariyle paralel olarak geliştirmişlerdir. Osmanlı döneminde ise İstanbul cam sanatı konusunda önemli ve merkezi bir konuma sahip olmuştur. Cam işçiliği "18. yüzyılda *Eğrikapı, Topkapı Sarayı* gibi belirli yerlerde toplanmış; 19. Yüzyılda büyük bir canlanma gösterip, Beykoz'da atölyeler kurulmuştur" (Bayazıt, 2008:s.256).

İslam dünyasından cam ile ilgili işleyişler Haçlılar tarafından batıya aktarılmış ancak tarihsel süreçte kimi istilalarla kesintilere uğramıştır. Buna karşılık Venedik'te cam sanatı konusunda önemli bir gelişme kaydedilmiş ve Venedik tarzı cam işleme 17. yüzyıla birlikte bütün Avrupa'ya yayılmıştır. Ayrıca "camcılık 16. ve 17. yüzyılda Avrupa'dan Amerika kıtasına ithal edilen ilk endüstri kolunu oluşturmuştur" (Rona, 1997:s.314).

Modern cam üretimi ise 19. yüzyıl ortalarında başlamıştır. Mevcut statükonun tasarım anlayışına karşı İngiltere menşeli *Arts and Crafts* ve *Art Nouveau* akımları gibi bazı anti hareketler bu üretimi tetiklemişlerdir. Örneğin, Art Nouveau hareketi "cam sanatı da dahil olmak üzere Viktorya döneminin ucuz ve sıradan ürünleri ile seri üretim mantığının ortaya çıkardığı nitelsiz ürünleri hedef göstererek, el yapımı ürünlere dönmeyi teşvik etmiştir" (Rona, 1997:s.315). 19. yüzyıldan sonra ise cam ile ilgili olarak bağımsız sanatçıların deneyleri sözkonusudur. 20. Yüzyılda ise camcılık hem işlevsel hem artistik olarak çeşitli dallara ayrılarak gelişmeye devam etmiştir.

Bu tarihsel verilerle birlikte genel olarak bakıldığında camın geleneksel temsilleri, onun faydalılık, şeffaflık ve mistik olma özelliklerini açığa çıkarmıştır. Buna karşın çağdaş sanattaki

temsillerinin bu özelliklerinin yanında onun kırılabilirliğinden, amorf kavramsal fenomenlerinden ve biçimlerinden de yararlandığı ve bu özellikleriyle camın yarattığı gerilimi de üstlendiği görülmektedir. Böyle bir nüanstan hareketle; çağdaş sanatın camın ömrünü uzatma çabası olmadan bu malzemenin kırılabilirliğine da özel önem atfedip onu bir fenomene dönüştürmesi bu çalışmanın konusunu oluşturmuştur. Özellikle sanatsal düzlemde örneklerine dikkat kesildiğimiz cam işlerin, çağdaş motivasyonlar için yeni bir anlayışla etik, estetik ve esnek boyutlarıyla kavramsallaştırılarak eklektik, çoğulcu, iletişim odaklı bir fikrin izdüşümünü sergileyen açık bir çağrıya dönüştürüldüğü görülmektedir. Çalışma da camın bir sanat malzemesi olarak özellikle 1950'lerden günümüze kadar görme pratiğindeki çağdaş versiyonlarının açığa çıkarılması amaçlanmıştır. Bu anlamda 2022 yılının cam yılı olarak işaretlenmesi hatırlatılarak, camın kendi ontolojisi üzerine düşünmek, sınırlar, kesintiler, boşluklar ve kırılmalar üzerine düşünmenin de bir yolu olup, bu düşünme eylemi ekolojik, sanatsal, toplumsal, kültürel vs. anlamda şimdiki zamana dair bir farkındalık yaratması açısından önemlidir. Ayrıca bu çalışma sanat eğitimi alan bireylerin sanatsal üretimleri konusunda cam malzemeyi nasıl yorumlayacağı ile ilgili bir referansı da oluşturmaktadır.

2. YÖNTEM

Bu çalışmada cam malzemesinin çağdaş sanatta nasıl kullanıldığı ele alınmıştır. Bunun için literatür taraması ve internet ortamında doküman analizi yapılmıştır. Bunun sonucunda, 1950 sonrası; çağdaş sanatın kavramsal ve çoğulcu dili ile cam materyalin buluşma ve keşif anları; bu malzemeyle ilişki kuran sanatçıların çalışmaları üzerinden analiz edilmiştir. Özellikle son yirmi otuz yıllık literatürü oluşturan kaynaklar üzerinden güncelliği yakalama kaygısıyla sanat eserleri incelenmiştir. İncelenen eserlerin bazı sınıflandırmalarda izin verdiği görülmüştür ve araştırma doğrultusunda bu sınıflandırmaların birkaç alt başlık altında incelenmesi mümkün kılınmıştır. Bu doğrultuda bulgular ilişkilendirilerek yapılan değerlendirilmeler sonuç bölümünde açıklanmıştır.

3. BULGULAR

3.1. Dolu-Boş Fikirler ve Çağdaş Cam Sanatı Üzerine

Geçmişten bugüne camın serüveni dikkate alındığında, bir hazır nesne olarak değerlendirilme fikirleri ile genel olarak çağdaş sanatın alanına girdiği görülmüştür. Bununla birlikte, dolu ve boş ikiliği üzerinden cam materyalin doğasına uygun ve kendi özerk rollerinden biri olarak devşirilen işler Duchamp'dan alıntılanmış hazır nesne pratiğinin açık seçik bir devamı niteliğindedir. Böyle bir görüngü içinde dolu-boş ikili karşılığını kavramsallaştıran endüstriyel nesnelere, buluntu nesnelere, kombine edilmiş ya da günlük kullanım nesnelere olan cam eşyalar, sanatçılar için arzuladıkları entelektüel paylaşımı yapmanın doğal referanslarını oluşturmuşlardır. Örneğin boş olarak ya da her biri farklı seviyelerde sıvılar içeren şişeler çağdaş sanatta popüler imajlar olarak çeşitli disiplinlerde kullanılmıştır. Şişeyi böyle entelektüel bir sanat nesnesine dönüştüren sanatçılardan biri Alman sanatçı *Joseph Beuys*'tur.



Şekil 1. *Evervess II*, Joseph Beuys 1, 1968, 2 sodalı su şişesi. 28x17x10cm. 40. Baskı. (Beuys, 1968).

Ahşap bir kutuda içinde sodalı su olan iki cam şişeyi sergilediği ve *Evervess II* adını verdiği işi, sanatçının çoklu işlev üzerine kafa yorduğu bir seride yer alan onlarca cam sanat nesnesinden biridir. Bu işinde sanatçı *Evervess* adını aynı zamanda cam şişenin birinin üzerine bir etiket olarak iliştiirmiş ve bu isimden hareketle işe kavramsal olarak açık seçiklik kazandırmıştır. Bu kavramsallığı ise aşağıda basit olarak şöyle aktarmıştır (Şekil 1).

İngilizce'de 'köpürme' anlamına gelen 'Effervescence'dan türetilen 'Evervess' kelimesi, burada sembolik tonlar biriktiren fiziksel bir prosedür olan karbonatlaşma sürecini ifade eder. Karbonatlaşma, ilave enerji vererek suya kaynayan, canlıya yakın bir kalite verir - bu şekilde onun sıradan bir madde olmadığını düşündürür. Etiketeki dağlar, suyun kaynağında tutulduğu, yerin derinliklerinden fışkırdığı inancını teşvik eder (URL-1, n.d.).

Beuys'a göre, bu bölge ya da kaynak ruhsal bir enerji deposunu ifade etmektedir. İkinci cam şişenin üzerindeki etiketi ise Beuys popüler sanat malzemesi olan keçe ile değiştirmiştir ve karla kaplı dağ manzarasını yansıtan etikete karşı keçenin sıcaklığını yerleştirmiştir. Çünkü her ne kadar benzer iki şişe arasında bir tezat oluştursa da; sıcaklığı filtreleyip onu çevreye iletmek suretiyle bu ruhsal enerjiyi yakalayabileceğini ve aktarabileceğini düşünmüştür. Ancak bunu da sadece şişelerin yer aldığı ahşap kutunun üzerindeki Almanca bir metinle aktarılan talimatla mümkün görmüştür. Bu talimata göre çalışmanın tam olarak etkili olabilmesi için keçeyle kaplı şişedeki sıvının tamamen içildikten sonra kapağın mümkün olduğunca uzağa atılması gerekmektedir. Beuys bu işbirliğini hem suyun enerjilerine erişmenin ikinci bir yolu hem de çoklu işlevi de açığa çıkaran bir fikrin ön koşulu olarak görmektedir.



(a)

(b)

Şekil 2a. *Rafta*(*On the Shelf*), Michael Craig Martin, 1970. (Martin, 1970). **2b** Bir Meşe Ağacı(*An Oak Tree*), Michael Craig Martin, 1973. (Martin, 1973).

Beuys ile yakın tarihli bir çalışmayı ise yine cam şişeleri kullanan İngiliz kavramsal sanatçı *Michael Craig-Martin* yapmıştır. 1970'lerin başındaki ilk duvara monte heykel serisini yapmaya başlayan sanatçının konunun kapsayıcılığı içinde yer alan dikkate değer çalışmaları bulunmaktadır. Ahşap bir rafa yerleştirilmiş eğik bir dizi (15 adet) süt şişesinden oluşan *Rafta*(*On the Shelf*) (1970) adını verdiği duvar heykeli bunlardan birisidir (Şekil 2a). Bu orijinal heykelde Craig-Martin, Marcel Duchamp'tan esinle bir yandan sanatçının rolünü sorgularken diğer taraftan fiziksel nesnelerin doğası, yerçekiminin ne'liği ve kelimelerin anlamı hakkındaki önyargılara meydan okumaktadır. Aslında bu meydan okuma; içeriği daha net ve kararlı ama görünüşte daha minimal bir diğer kavramsal işinde çok daha belirgindir. Craig'e ün kazandıran ve *Bir Meşe Ağacı* (1973) adını verdiği bu iş sadece baş hizasında duvara yerleştirilmiş küçük bir cam rafın üzerinde duran ve içinde su olan bir bardaktan oluşmaktadır (Şekil 2b). Bu işin yanında duran metinde de bu bir bardak suyun bir meşe ağacı olduğu iddia edilmektedir. En başta talihsiz ve mantiğa aykırı görünen bu iddiayı sanatçı Katolik inancının merkezinde yer alan ve ekmek ve şarabın İsa Mesih'in bedenine ve kanına dönüştürüldüğü inancından yola çıkan *transubstantiation* kavramına dayandırmaktadır. Sanatçıya göre; bir nesnenin fiziksel görünümünün gösterdiğinden farklı bir şey olduğuna inanma yeteneği, dönüştürücü bir vizyon gerektirir. Bu tür görme [ve bilme], imgelere ve nesnelere entelektüel ve duygusal değerlerin verildiği kavramsal düşünme süreçlerinin merkezinde yer alır (Manchester, 2002). Sanat da din gibi böyle dönüştürücü bir kapasiteye sahiptir ve sanat tecrübelerimizin altında bu inanç yatar.



(a)

(b)

Şekil 3a. *Absolut Enblom*, David Enblom. (Enblom, n.d.). **3b.** *Manhattan Air*, David Enblom, 30 Nisan 1999'da 251 E. 20th St., New York City, NY'de şişelendi. (Enblom, 1999).

Paketleme fikrinden yola çıkarak ürettiği bazı sanat eserleri için *Estetik Anonim Şirketi* adlı sahte bir kuruluşla karşımıza çıkan *David Enblom* ise sanat nesnesi olarak şişeleri bir besin kaynağının taşıyıcısı olarak yaratıcı sürecin kaynağına yerleştirmekte ve bir dağ manzarası

gibi her boyutuyla sergilediği ve marka değeri de olan *Absolut* vodka şişelerini sanat yapabilmesinin bir şartı olarak izleyiciye sunmaktadır (Şekil 3a). *Manhattan Air* (Şekil 3b) adlı işi ise New York'ta bir galeriye giderken rastladığı bir bira dükkanından satın aldığı bir şişeden oluşmaktadır. Sanatçıya ilham veren, şişenin St. Anthony Şelalelerini gören ilk Avrupalı olan peder olan *Ommegang Hennepin* isimli etiketidir. Enblom bu performatif hikayeyi kendi hikayesiyle özdeşleştirerek aşağıdaki gibi aktarmıştır:

Onu gençlik yurduna geri götürdüm ve *Köy Sesi*'ni okurken ve açılışlarda akşamımı planlarken avludaki bir piknik masasında içtim [...]. Daha sonra, şüphesiz Duchamp'ın 'Paris Air' parçasından esinlenerek şişeyi yıkadım ve mantarı değiştirerek 750 ml Manhattan havası topladım. Eve geldiğimde bir etiket tasarladım, bastırdım ve yapıştırdım, fotoğrafını çektim ve gerisi Sanat Tarihi (Ludacer, 2010). (Şekil 3b).

Bir bakıma klasik bir sanatçı tiplemesini de yansıtan Bloom'un bu hatırası bizi bir sanat nesnesi olarak hazır nesneyi icat eden ilk kaynağa yani Marcel Duchamp'a doğru götürmektedir. Stresli bir parça ile sanat dünyasında yeni kaynaklar oluşturan ve tıkanmayı ortadan kaldıran Duchamp bizi yirmi-otuz yıl kadar geriye atsa da, ileri görüşlü ve ilham verici bir cam nesneyle karşımıza çıkmaktadır. Bloom'un da belirttiğinden farklı olarak tam adı *50 cc of Paris Air* (50 cc Paris Havası) olan bu iş bulunduğu yerde tavana bağlı olarak asılarak sergilenmiş bir cam nesnedir. İsmine aksine içinde 50 cc hava yerine 125 cc hava bulunan eseri ya da boş ampülün sanatçı, arkadaşı için Paris'te bir eczaneden satın almıştır ve bu eser şöyle yorumlanmıştır.

İçinde hiçbir şey olmayan bir şişe, hayal edilebilecek en temelsiz 'sanat eseri' olabilir. Moleküler bir bakış açısından, hava hiçbir şey olarak görülmez, ancak bir sanat müzesinde bu kadar dikkatli bir şekilde sergilendiğinde, beklenenden daha az görünüyor (URL-2, n.d.). Ampul 1949'da yanlışlıkla kırılmış ve yeniden tamir edilmiştir. Ancak bu defa *havası* da değişen sanat eserinin anlamı daha da muğlak hale gelmiştir.



Şekil 4. *Inserções em Circuitos Ideológicos (İdeolojik Devrelerdeki Eklemeler)*, Cildo Meireles, 1970. (Meireles, 1970).

Beuys'daki iletişim ya da diyalog nesnesi olan şişe, Craig'de daha manevi, Enblom'da rutin bir ilham aracı ve Duchamp'da ise kendinde bir nesne olarak karşımıza çıkmaktadır. Brezilyalı bir kavramsal sanatçı, enstalasyon sanatçısı ve heykeltıraş olan *Cildo Meireles* ise; hazır nesne olarak cam materyalle ilişkiyi ideolojik bir fikir üzerinden kurmuştur. Üzerine endişeli kapitalizm okumaları gerçekleştirdiği Coca Cola şişeleri *İdeolojik Devrelerdeki Eklemeler* farklı bir içeriğe gönderme yapması bakımından dikkate değerdir ve bizi Beuys'un, Craig'in ve Enblom'un zamanlarına yani 1970'lere geri döndürmektedir (Şekil 4).

1970'lerde, Brezilya'daki soda şişelerinin hala iade edilmekte, yeniden doldurulmakta ve satılmakta olduğunu belirten Meireles her zaman bir ideoloji taşıdığını öne sürdüğü kapların

bu döngüsüne onları bir molotof kokteylüne dönüştüren kendi yıkıcı mesajlarını eklemiştir.

Meireles bu çalışması için Coca-Cola şişeleri içine bir sürü siyasal bakımdan provakatif mesaj doldurmuş ve daha sonra da onları bir geri dönüşüm programıyla dolaşıma sokmuştur. Şişeler boşaldığında, içlerinde [ABD'nin Coca-Cola türü büyük şirketlerinin Brezilya ekonomisini avucuna almasına yönelik] 'Yankee Go Home' gibi sloganların bulunduğu bu yazılar da neredeyse görünmez hale gelirler. Şişeler ancak sodayla yeniden doldurulup mağazalara gönderildiğinde yeniden okunabilir duruma dönerler (Heartney, 2008:s.304).



(a) *Kümü'lüs*, Tony Cragg, 1998. (Crag, 1998). **(b)** *Şeffaf Cam Yığı'nı* (Clear Glass Stack), Tony Cragg, 1999, 2200 x 1300 x 1400mm, Auckland Sanat Galerisi. (Crag,1999).

İngiliz heykeltıraş Tony Craig ise, hazır nesne olarak şişeleri kullanarak bir adım daha öteye gitmiş ve büyük ölçekli cam kompozisyonlar yaratarak benzerleri içinde şeffaf görüngüde dilsel bir fark yaratmıştır. Bu anlamda çok çeşitli şekil ve boyutlardaki cam kapları (vazolar, şişeler, kaseler, kadehler, kimyasal kaplar vb.) bir kaç kat cam üzerine yerleştirerek oluşturduğu kompozisyonları son derece akılda kalıcı görsellerdir. Örneğin bulutlardan esinlenerek *Kümü'lüs* adını verdiği ve izleyiciye tanıdık gelen cam nesnelere üst üste yerleştirerek yaptığı iş bunlardan birisidir (Şekil 5a).

Çok katlı bir düşün pastasını andıran bu heykelda şişelerin kumlanmış gibi görünen yüzeyleri modern teknolojinin yarattığı erozyon ile ilişkilendirilmektedir. *Kümü'lüs* adı ise Cragg'in heykel pratiğinin tanımlayan bir kelimedir. Çünkü bu işini de kapsayan ve 90'lı yıllarda kurduğu *Erken Formlar* ve *Rasyonel Varlıklar* adını verdiği iki çalışma grubunu oluştururken Craig heykelleri için bir arşivci gibi nesnelere biriktirmiş, toplamış ve onları yığarak yeniden inşa etmiştir. Dolayısıyla İskoçyalı sanatçı ve yazar David Batchelor'ın da ifade ettiği gibi Craig'in işleri; "hem bir tarihsellik hem de modernlik duygusu taşır. Kültürel olarak ağırdır. (...) şişe motifi jeolojik ve arkeolojik tonlar taşır" (Delaney, 2002). Çünkü yığınlar oluşturulurken kümülüsteki raflar yatay olarak yerleştirilip, yoğun katmanlara sıkıştırılan malzemelerle jeolojik katman izlenimi verilir. Arkeoloji referansı ise insan yapımı nesnelere "geçmiş bir zamanın fosilleşmiş anahtarları" olduğu düşünülerek yapılmaktadır (Delaney, 2002).

Benzer bir kurguyla hareket ettiği *Şeffaf Cam Yığı'nı* (Clear Glass Stack) adlı işi ise diğerlerinden farklı olarak kinayeli çağrışımlardan kaçınan ve sadece heykel fikrinin saflığına odaklanan en rafine cam işi olmasıyla dikkate değerdir (Şekil 5b).

3.2. Kırılmanın Gerekliliği Üzerine

Cam; kırılğan ve uçucu bir malzemedir. Bu nedenle cam malzeme ile sanatsal bir ortamda çalışmak, maddi fiziksel varlığı nedeniyle olduğu kadar, mental olarak zorlayıcı, ekonomik olarak ise oldukça masraflı ve başarısızlık getirisi yüksek bir tecrübeye hazırlıklı olmayı gerektirir. Bu tecrübenin bir sanatçı tarafından yorumlanma şekli ise camın zanaat nesnesinden sanat nesnesine geçişinde önemli bir estetik kriterdir. Çağdaş sanatçılar ve tasarımcılar kırılğanlığa dair bu tecrübeyi yaratıcı bir potansiyel olarak eşsiz bir enerjinin açığa çıkması olarak yorumlamışlar ve camı bu tinsel damarlarından sıvıya benzeyen dinamik yerleştirmelere kadar herşey olarak şekillendirebilmişlerdir.

Dolu ve boş ikiliğinden sonra; bu kırılğanlığı ile cam materyalin doğasına uygun ve kendi özerk rollerinden biri olarak devşirilen bu işleri de aslında Duchamp'dan alıntılanmış hazır nesne pratiğinin bir devamı gibi görmek mümkündür. Çünkü bilindiği üzere; Duchamp *Büyük Cam* ya da *Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin* adını verdiği işinin lokasyon değiştirirken kazara kırılmasını, hikayesinden mütevellit ve üzerine yapılacak rafine cam okuması bir yana; *gerekli* görmüş ve ancak işinin bu haldeyken tamamlandığını söylemiştir. İnşa etmekle yıkmak arasında bir kaygı gözetmeden sürecin getirdiği bu yaratıcı ve tamamlayıcı suç ortaklığının fiziksel maddi nesneye müdahalelerini yadsımayan pek çok çağdaş sanatçı cam materyali kullandıkları işlerinde *Duchampvari* bu fikri geliştirerek bilinçli bir tercih ve kararlılıkla neredeyse kırılğanlığı ve yok olmayı kutsamıştır.



Şekil 6. *Zamanın İşaretleri*, Walead Beshty, FedEx kutuları (çeşitli), 2008, Kurulum görünümü. (Beshty. 2008).

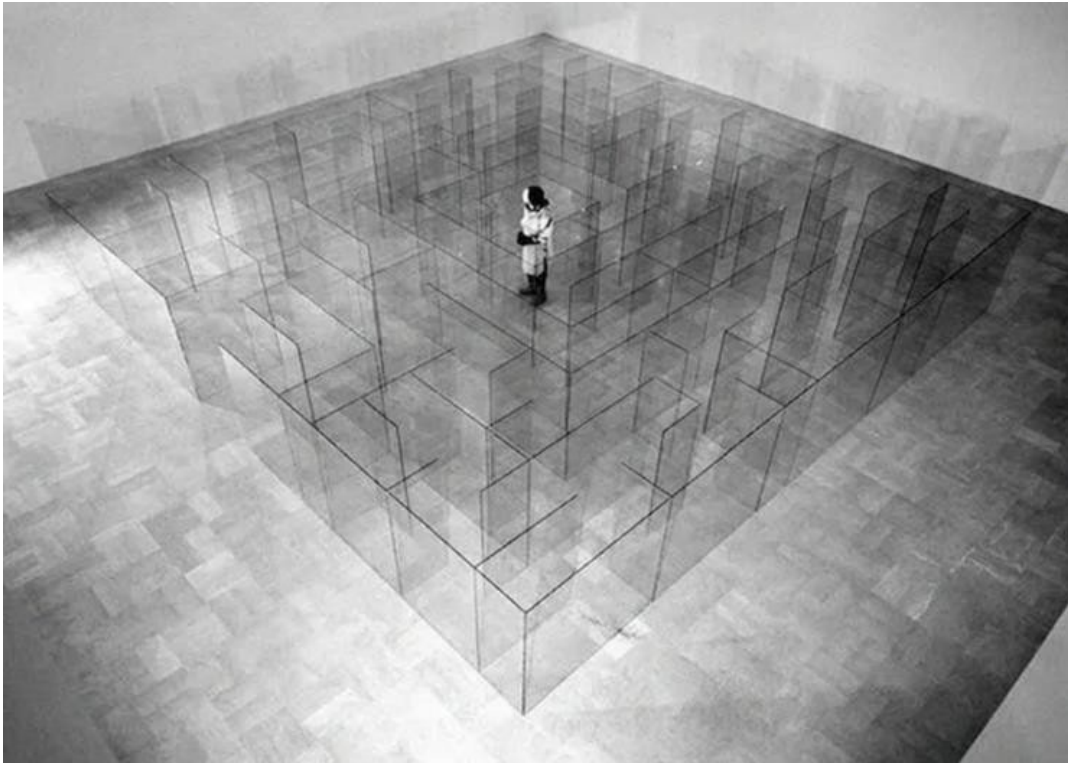
Bu fikrin temsilcilerinden biri olarak Los Angeles'ta yaşayan sanatçı Walead Beshty'nin 2005-2014 yılları arasında ilgi çekici bir heykel serisi gerçekleştirdiği görülmektedir (Şekil 6). Sanatçı dünya çapında transfer, kargo ve lojistik hizmeti sunan bir Amerikan şirketi olan FedEx Şirketi aracılığıyla dünyanın dört bir yanındaki sanat etkinliklerine işlerini göndermiştir. Ancak burada önemli olan işin A noktasından B noktasına gitmesi değildir. Ünlü FedEx çalışmaları için standart boyuttaki nakliye kutularının boyutlarına kusursuz bir şekilde uyan lamine cam nesnelere inşa eden Beshty bunları kırılmaları için tasarlamıştır.

Sanat eserlerinin kargolanmasında kargo firmalarının çoğu kez bu konuda özen göstermemesi ve eserlerin yeterince korunmaması pek çok sanatçının ortak sorunudur ve çoğu zaman müdahale edilemez bir hal alır. Çoğu sanatçının ya da herhangi birinin aksine, sanatçı ise, kullanım yoluyla gönderdiği nesnelere çatlamasını ve parçalanmasını istemiştir, çünkü;

Beshty, her paketin varış noktasına olan yolculuğunu belgeleyen bir tür 'parmak izi' elde etmekten yalnızca büyülenmekle kalmamış, aynı zamanda bir şirketin, esasen boş bir şekle sahip olan bir kutunun tam boyutlarını telif hakkıyla alma yeteneğine nasıl sahip olduğunu merak etmiştir (Jobson, 2017).

Sanatçıya göre, her kutunun bir tasarımı, bu tasarımı belirleyen bir telif hakkı, ve bu tasarımdan bağımsız tescilli bir alan hacmi ve kurumsal olarak bir mülkiyeti vardır. Dolayısıyla kargo şirketi bir sanat eserinin tasarımına ve şekline sahiptir ama aslında gerçek olan şey kargolanan sanat eserinin kutunun hacminden farklı da olabileceğidir. Bu nedenle bir sanat nesnesinin bağlamı ve mobilite yoluyla anlamının nasıl yeniden değiştiğini sorgulamak üzere sanatçı özel olarak organize edilmiş cam işler üretmiştir.

Kırıldığı için işinin tamamlandığını söyleyen Marcel Duchamp'dan farklı olarak Beshty tamamlanma sürecini bir adım daha öteye götürmüş ve kırılan işin tamamlanmasını küratörlere ve galericilere bırakmıştır. Her bir parçayı sergilemek için dikkatlice çıkarılan küratörler ya da galericiler ise, kırılğan hacimlere daha sonra özellikle sevkiyatın tarihini, takip numarasını ve kutu boyutunu belirten başlıklar vererek işi tamamlamışlardır.



Şekil 7. *Paramparça*, Claudio Parmiggiani, Galleria d'Arte Moderna Gösterisi. (Parmiggiani, 2003).

Sanatçı *Claudio Parmiggiani* ise, *Paramparça* isimli *Galleria d'Arte Moderna* enstalasyonunda, çarpıcı bir cam labirent ile karşımıza çıkmaktadır (Şekil 7). Labirentin cam olması onun amacını ortadan kaldırmış gibi gözükmekte ve aynı zamanda labirent deneyimini de daha karmaşık ve huzursuz hale getirmektedir. Saydam duvarlar insanları daha fazla kandırmakta, mental olarak kişiyi kendine bir laboratuvar faresi gibi hissettirmektedir.

Ancak *Claudio Parmiggiani* *Galleria d'Arte Moderna* kurulumunu özellikle ilgi çekici yapan şey, yapıldıktan sonra olanlardır. İtalya'nın Parma kentinde yaşayan ve çalışan sanatçı onu paramparça ediyor. Berrak labirent çok şaşırtıcıydı çünkü geleneksel labirentlerde olduğu gibi yürünemez, sadece kırılabilirdi (Young, 2014).

Bunun anlamı cam bir labirentten kurtulmanın tek yolunun onu kırmak olduğu şeklinde olup, bu anlamıyla insan psikolojisinin problemlerle baş etme şekline de gönderme yapmaktadır.



Şekil 8(üst). *Aerial*, Baptiste Debombourg, 2012, yerleştirme, Abbey's Column Hall. (Debombourg, 2012). **8(alt).** *Kırık Cam Haritası (Atlantis)*, Robert Smithson, 1969. (Smithson, 1969).

Sanatsal pratiğinde cam ile oynamasına aşina olduğumuz Fransız sanatçı *Baptiste Debombourg*'un *Aerial* adlı işi ise bir analogiden hareket etmektedir (Şekil 8a). Son şekli bir yapı tarafından desteklenen dev kırık bir cam heykel olan bu iş su gibi hareket ediyor gibi görünmekte ve katı halde bir metafor olarak ilk haline, bir sıvı olan özüne dönmektedir. Dolayısıyla camın kırılabilirliğinin yeni bir plastik değer oluşturması bakımından bu çalışma da son derece dikkate değerdir.

Amerikalı bir arazi sanatçısı olarak ün yapan *Robert Smithson*'da cam materyaller kullanarak işler tasarlamış ve projeler üretmiştir. Beshty'den ve Parmiggiani'den farklı olarak parçalanma süreçleriyle değil, parçaların kendisiyle ilgilenmiştir. Bu anlamda *Atlantis* ya da *Kırık Cam Haritası* adını verdiği ve efsanevi bir kayıp kıtanın haritasını anımsatacak şekilde

tasarladığı tekinsiz ve alışılmadık bir kabartma heykel ile karşımıza çıkmaktadır (Şekil 8b). Daha çok yaptığı üretken seyahatlerle sanatını sanat kurumlarının ötesine taşımasıyla ün kazansa da Robert Smithson bu işiyle izleyiciyi bir galeri mekanında karşılamaktadır. Sanatçı 1960'larda *sitler* ve *sit olmayanlar* olarak kendi tavrında iki heykel fikri geliştirmiştir. Özellikle sit olmayan projeleri için seyahatlerinde cam, ayna gibi materyaller toplayarak bunlarla iç mekanda işler gerçekleştirdiği bilinmektedir.

Kırık Cam Haritası bir *Sit Olmayan*'dır. Çevresel unsurların bir tasviri ve efsanevi kayıp adanın bir haritası olarak görülmek üzere tasarlanmıştır. Smithson, bu haritayı oluşturarak güncel ve hayali, içsel ve dışsal ve bütüncül ve parçalı da dahil olmak üzere aynı anda pek çok kavramı karşılaştırmıştır (Hodge, 2013:s. 153).

Sanatçı için bir heykelin maddi fiziksel varlığının anlam kazanması metaforik bir görme şekliyle mümkündür. Bu nedenle "bu çalışmada ortaya çıkan boşluklar, Alice'in Gözetleme Camı'na veya Bellman'ın boş haritasına benzeyen geçitlerdir, çünkü bunlar başka bir yere eşiklerdir" (Worley, 2015). Bu boşluklardan geçildiğinde ya da eşiklerden bakıldığında geçmişte bir mit ama bugün gelecek için bir kehanet sunulduğu görülecektir. Bu çalışmada değişken tarihlerle birlikte kökleri Platon'un notlarında bulunan, 19. yüzyıl metinlerinde yeniden canlanan ve bilgelikle anılan Atlantis, yeni çağda ve kavramsal sanatta varlığın ve yokluğun iki görüngüsü olarak karşımıza çıkmaktadır.

Robert Smithson Atlantis'teki tavrını ilk kalıcı toprak çalışması olmak üzere tasarladığı *Cam Ada* (1970) projesiyle sürdürmek istese de, çevreciler tarafından ada sakinleri olan hayvanlara zarar vereceği endişesiyle ekolojik tartışmaların odağına alınıp tepki gösterildiği için başarısız olmuştur. Smithson, eğer projesini gerçekleştirebilseydi, Kanada'da Vancouver Adası kıyılarındaki küçük bir adacığın tonlarca cam parçasıyla doldurup, suyun ışığını da yansıtan bir cazibe alanına dönüştürecek, üstelik zamanla cam, orijinal şekli olan kuma geri dönecekti. Bu haliyle bir geri dönüşüm ve sürdürülebilirlik fikrine vurgu yapsa da Smithson bu projesinden vazgeçmiştir. Öte yandan Smithson'un bu yerleştirmesi kadar tehlikeli ve tehdit edici ama hayata geçirilmiş ve cam kullanılarak yapılmış başka projelerde vardır. Örneğin Kristen Visbal'ın Wall Street'te iş hayatındaki cinsiyet eşitsizliğine ya da pozitif ayrımcılığa meydan okuyan *Korkusuz Kız (Fearless Girl)* (2017) heykeli 2021 yılında güncellenerek etrafı kırık cam parçaları ile donatılmıştır. Üstelik bu yeni gösteri heykelin ilk oluşturulduğundan bu yana iş dünyasında cinsiyet eşitliğine yönelik kaydedilen ilerlemenin bir kutlaması olarak değerlendirilmiştir.

3.3. Açık Çağrı: Diğer Cam Fikirler

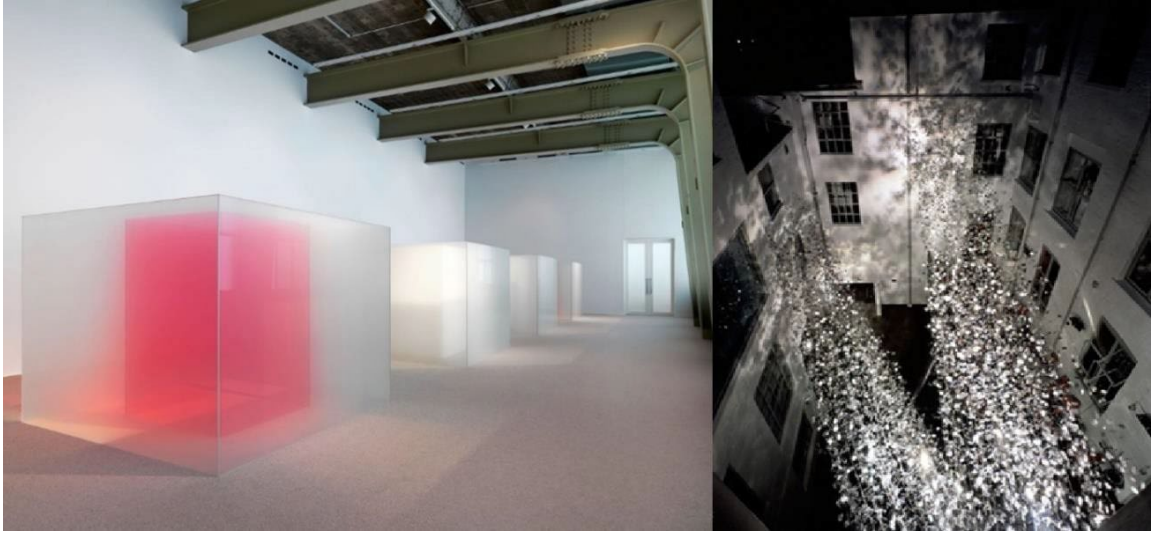


Şekil 9(üst). Harika Spiral, Dan Graham, 2013, iki yönlü ayna, paslanmaz çelik, Lisson Galerisi. (Graham, 2013). **9(alt).** *Yüzme Havuzu*, Leandro Erlich, 2004, enstalasyon. (Erlich, 2004).

Cam kırılma, akışkanlık ve dolu-boş temalarından başka motivasyonlarla da karşımıza çıkmaktadır. Örneğin; performatif bir sürece de kaynak ettiği düşüncesiyle camın en çok şeffaflık ve yansıtma özelliğine odaklanan Amerikalı kavramsal sanatçı *Dan Graham*, genellikle hem iç hem de dış mekana yerleştirdiği labirent spirallerinde kavisli, ayna, cam ve çelikten yapılmış pavilyonlarıyla tanınmaktadır (Şekil 9a). Diğer pek çok sanatçıdan farklı olarak Graham'ın modern mimari estetiği taklit eden bu işlerinde hedef kitlelerinden biri çocuklardır. Cam işlerini de çocuklar için bir oyun alanı olarak düşünmektedir. Bu fikrin kaynağında ise kendi sorunlu çocukluğundan hareketle Lacan'ın *ayna evresi* teorisine göndermeler vardır. Bu evrede bir çocuk ego duygusunu ya da anlamsızlığını ilk kez deneyimlemektedir. Sanatçı iki yönlü ayna etkisi gösteren çalışmalarıyla ikinci çocukluğunu yaşadığını düşünmekte ve nostaljik-romantik bir kavramsal içerikle karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca Graham;

(...) pavilyonlarının noktalama işaretleri olarak işlev görmesini, fiziksel mekan deneyimini duraklatmak veya değiştirmek (...) amacıyla tasarlamıştır. Bu aldatıcı derecede basit yapılar, yansıma ve kırılma ile ilgili sanatçının daha önceki algı deneylerini hatırlatmaktadır; ancak galeri dışı ortamlarında manzaraya uzun vadeli eklemeler olarak onlardan ayrılmaktadır (Brown, 2022).

Graham'ın aksine Arjantinli kavramsal sanatçı *Leandro Erlich* ise, camın eğlenceli tarafını sadece yüzeyde değil dipte de görmüştür (Şekil 9b). *Yüzme Havuzu* işi bu anlamda, camdan yapılmış bir sanat enstalasyonunun eğlenceli ve havalı bir örneğidir. Bu iş suyla dolu gibi görünen bir havuzun optik bir yanılsamasını sunmaktadır. Ziyaretçilerden dipte olanların üsttekileri, üsttekilerinde dipte olanları görebileceği şekilde tasarlanmıştır. Böylelikle havuz ile ilgili ziyaretçiler için farklı bir deneyim alanı tasarlanarak algıda farklılık yaratılmaya çalışılmıştır.



(a)

(b)

Şekil 10a. *Venedik Sisi: Son Araştırmalar*, Larry Bell. (Bell, 2017). **10b.** *Patlayan Cam*, Studio Roso, (t.y.), enstalasyon. (Roso, 2007).

Bir başka Amerikalı sanatçı *Larry Bell* ise çok sevdiği manzarayı Graham benzeri mimari bir cam konstrüksiyonla zaptetmiştir. Bunun için, *Venice Fog* adını verdiği ve California kıyılarından gelen sabah sisini çağrıştırması için yarı saydam ve renkli camla bir dizi devasa küp şeklinde heykel tasarlamış ve özel bir hesaplama ve bilimsel kimi yöntemlerle bunları iç içe yerleştirerek bir enstalasyon gerçekleştirmiştir (Şekil 10a). Bell'in tasarımları cam ve ışığın potansiyelinin anlaşılması bakımından heykelde görsel ve fiziksel algı alanlarının genişletilerek geleneksel sınırların aşılması konusunda önemlidir. Ayrıca cam bu çalışmada bir pencere gibi düşünülse de, karakteri ve kimyası konusunda bazı niteliklerine vurgu

yapılmaktadır. Buna göre;

(...) üç ayırt edici niteliğe sahip katı bir sıvıdır: ışığı yansıtır, ışığı emer ve ışığı aynı anda iletir. (...), heykeller hem maddi hem de maddi olmayan, sert ama eterik, şeffaf ama bir o kadar da uçup giden renk tonlarıyla doymun görünür (URL-3, 2018).

Camın burada çağdaş sanatçıların dikkat kesildikleri neredeyse bütün olasılıklarından yararlanılmıştır. Larry Bell gibi mekanı ve ışığı camla dönüştüren diğer daha pek çok çağdaş sanatçı vardır. Genel olarak bu sanatçıların ortak özellikleri ise Bell'den farklı olarak manzarayı değil, *zamanı* zaptetmeleridir (Şekil 10b). Örneğin Danimarkalı tasarımcılar *Sophie Nielsen* ve *Rolf Knudsen*'in kurduğu *Studio Roso*'nun böyle zaman vurgulu pek çok cam materyal kullandığı projeleri vardır. Bu anlamda İngiltere'de, Clark Shoes Genel Merkezi'nde yaptıkları *Patlayan Cam* görünümü sanat enstalasyonlarını çevrelerindeki geçici doğayı yayan bir iş olarak tanımlamaktadırlar: "Günler ve mevsimler boyunca rüzgar ve ışık değiştiğinde, enstalasyonun dinamiği de değişiyor – bazen vahşi, tüm alanı aydınlatıyor, bazen de gri günlerde çevrenin renklerini yansıtan, sakin" (Staff, n.d.).



Şekil 11. *Dokunmamış Işık*, Soo Sunny Park, 2013. (Park, 2013).

Heykelde ışığın potansiyelini araştıran Koreli bir Amerikalı sanatçı olan *Soo Sunny Park*'ın *Unwoven Light (Dokunmamış Işık)*(2013) yerleştirmesi de benzer bir fikirle oluşturulmuştur (Şekil 11). Bu yerleştirmede cam malzeme; ışık, gölge ve renklerin etkileşimi için kullanılmıştır. Soyut bir forma sahip olan bu iş; bu etkileşim sayesinde bulunduğu yeri; tavanı, duvarı, zemini dönüştürebilen dinamik bir iş olarak tasarlanmıştır. Bu özelliği ile yerleştirme; ziyaretçilerine, zamana ve güne bağlı olarak kendi deneyimlerine sahip olma şansı vermesiyle de önem kazanmaktadır.



Şekil 12(sol). *Boşluk İçindeki Çalışmalar III*, Stephen Huber. (Huber. n.d.). **12(sağ).** *Balerizmi Yeniden Tanımlamak: Ante'yi Yükseltmek*, Jana Brevick, 2009, basketbol çemberi, kristal, cam, çelik, pirinç ve naylon (Brevick. 2009). **12(alt).** *İnsan Komedi*, Ai Weiwei, 2022. (Weiwei, 2022).

Bu örneklerden başka kimi sanatçıların ise camı başka materyallerle kombine ederek, onu bir kolajın parçası gibi kullandıkları görülmektedir. Bu kolajlarda günlük kullanım nesnelere en az birini cam seçen sanatçılar farklı içerik ve biçimlerde oldukça etkili kombinasyonlar gerçekleştirmişlerdir. Örneğin Alman sanatçı *Stephen Huber*, *Boşluk İçindeki Çalışmalar III*'de cam bir avizeyi bir el arabasına yerleştirmiştir (Şekil 12a). Evrensel olarak hem basit hem de tanınırlığı olan bu iki objeyi sınıfsal farklılıklara gönderme yapmak için yan yana getiren Huber'e göre el arabası; emek ve çabayı, avize ise lüksü temsil etmektedir.

Bu ciddi kombinasyona karşı sıradan bir ev eşyası veya aleti bir mücevhere dönüştüren camın tasarımıyla ilgili bölümünde yüksek düzeyde bir işçilik ile şakacı bir dil teslimini yan yana getiren Amerikalı tasarımcı *Jana Brevick* ise bir avizeyi bir basketbol potasına ekleyerek izleyiciye Huber'den başka bir bakış açısı sunmakta ve nesnelere arasında analogik bir teori kurmaktadır (Şekil 12b).

Çinli sanatçı *Ai Weiwei*'nin ise *Roma Ulusal Müzesi*'nde tavandan sarkıttığı kemik ve iç organlardan oluşan devasa cam heykeli ise detaylara bakmadan hemen önce bir cam avizeyi andırmaktadır (Şekil 12c). Sanatçı ile İtalyan bir cam stüdyosu arasındaki işbirliğinin bir sonucu olarak ortaya çıkan ve *La Commedia Umana (İnsan Komedi)* (2022) adı verilen

bu işin avize formu ile metaforik olarak bir aydınlanmayı da tercüme ettiğini anlamak hiç zor değildir.

Pandemiden önce başlayan çalışma, yavaş yavaş bu zor dönemdeki kaybın bir metaforu haline gelmiştir. (...) bir insan vücudunun özgürleştirilmiş içeriğini göstermektedir: açık içselliğimiz, yaşamın bağsaksakları çıplak ve herkesin görüşüne maruz kalmaktadır (Petridou, 2022).

2022 yılında tamamlanan iş çağdaş sanatta en güncel cam işlerden biridir. Pandemide hayatını kaybedenler için bir abide olmasının yanında, aynı zamanda sadece kemiklerle kalmak istemeyen ve geleceğini bir komediye dönüştürmeden yeniden tasarlamak isteyen insan için bir ikaz niteliğindedir.

Camsı olana kavramsal olduğu kadar, fiziksel maddi varlığı kıstasıyla atılan pozitif bakış; Güney Kore'li felsefeci ve teolog *Byung-Chul Han*'ın bu yüzyıla ait pürüzsüzlük eleştirilerinde değişmektedir. Yazar, *Güzeli Kurtarmak* adlı kitabında camsı olanı tam anlamıyla dijital bir bakışın nesnel aracı olarak görmektedir. Fiziksel varlığının ardında yer alan sanal evren tasarımından yola çıkarak değerlendirdiği şaşırtıcı bir görüngüyle camsı olan herşeyi *like* kültürüyle birlikte değerlendirerek bir krize dönüştürmektedir. Camsı olan bir boyuttur ve bu boyutun çıktısı toksik bir pürüzsüzlüktür:

Pürüzsüzlük çağımızın alametidir. Jeff Koons'un heykellerini, iPhone'u ve Brezilya ağdasını birbirine bağlar. Bugün pürüzsüzü neden güzel buluyoruz? Estetik etkisinin ötesinde bu durum toplumsal bir buyruğu yansıtmaktadır. Pürüzsüzü güzel bulmamız günümüzün *pozitif* toplumunu (...) vücuda getirmektedir. Pürüzsüz olan yaralanmaz. Ne de direnç gösterir. Beklediği *Likedir* [Beğen]. Pürüzsüz nesne *zıddını* iptal eder. Her negatiflik def edilir (Han, 2021:s.3).

Camsı olana karşı bu felsefe denemesi yani pürüzsüzün estetiği; akıllı telefonların cam ekranlarını da hedef almaktadır. Bu bakış açısı akıllı telefonların ardında görülen tüm sanat eserlerini cam eserler olarak gören bir mantaliteyle yüzyılımızın cama biçtiği gelecek referansını kavramsal açıdan olumludan olumsuzu çeviren bir bakış açısıdır. Boyutlar arası geçişi mümkün kılan cam teknolojisi yadsınmaktadır.

4. SONUÇ

Materyalini cam olarak belirleyen çağdaş sanat yapıtlarında cam; ya bir hazır nesne pratiği olarak ya da ham halde elde edip estetize edilerek değerlendirilmiştir. Her iki durumda da cam sanat nesnesi olarak bir dizi tasarım hedefinin tatmin edici bir aracı haline gelerek literatüre kaydedilmiştir. Çağdaş müfredatta sürekli geliştirilen ve kırılma karşı cesur ve titiz bakmayı gerektiren bir çeşitlilik göstermiş ve disiplinlerarası bir argümanın önkoşulunu sağlamıştır.

Cam bu özellikleriyle ilk olarak bilinçli bir kararlılıkla çağdaş sanatta hazır nesne pratiği ve bu pratiğin didaktik ve sorgulayıcı argümanları ile karşımıza çıkmaktadır. Bu anlamda endüstriyel nesnelere, buluntu nesnelere, kombine edilmiş ya da günlük kullanım nesnelere olan cam eşyalar, sanatçılar için arzuladıkları entelektüel paylaşımı yapmanın doğal referanslarını oluşturmuşlardır.

Eşsiz, şeffaf, açık ve gelecek referanslı bir malzeme olan cam bu özellikleriyle yüzyıllardır sanatçılar ve tasarımcılar tarafından şaşırtıcı zanaat ürünlerinden çağdaş sanat temsillerine kadar tercih edilen bir malzeme olmuştur. Bu anlamda başlangıçta camın olağanüstü özelliklerinin işlevsellikle birleştirilerek uygarlık tarihinde pek çok zaruri ve estetik fikrin hayata geçirildiği görülmüştür. Zaman içinde özgün formları, tonları ve bunların fizik/metafizik olarak yorumlanabilir çeşitliliği ve zenginliği ile cam, sanatçılar için gelenek ve hayal gücünün sınırlarının ötesinde bir materyale dönüşmüştür.

Cam kırılma ve ölümlü bir malzemedir. Sırf bu nedenle her seferinde tüm yüzyıllarda yeniden doğuşu özünde barındırmıştır. Bu ironisi ise çağdaş enstalasyonlar ve heykeller için daima ilham verici olmuştur. Bu malzemeyi seçmekten korkmayan çağdaş sanatçıların ona derinden ilgi duymasının belki de en büyük nedenlerinden biri budur. Bunun dışında cam yaratıcı dehaya kaynaklık eden pek çok eşsiz özelliğe sahiptir. Hem pürüzsüz, parıldayan bir yüzey, hem sert, opak ölçülemeyen bir malzemedir. Görüntüyü açık seçik yansıtan bu

malzeme, kırınım karakteri ile dalgalı, tehlikeli bir mobilite yaratmak için de eşsiz bir özelliktedir. Açık seçik, gelip geçici, tesadüfi, hareketli olanı ve öngörülemezliği, ihlal edileni ve şansı yakalamaya çalışan pek çok sanatçı için iyi bir başvuru kaynağıdır. Çünkü camın ağırlıklı sembolizmi, tüm bu kavramları ya da eylemleri plastikleştirmeye muktedirdir. Özetle cam hem ekolojik hem de sanatsal deneyler ve beklenmedik olanın verimliliği üzerine düşünmeye davet eden bir nitelikte olmasıyla son derece fütürist bir malzemedir. Ancak bütün bu özellikler, pozitif bir toksik ilişki biçimine dönüştürülmediğinde yaratıcı dehaya kaynaklık edebilir. Öte yandan mental olarak Byung-Chul Han'ın akıllı telefon estetiğinden doğan *pürüzsüz* üzerine düşünceleri camı; bir boyuta, bir eşığe indirgeyerek şaşırtmaktadır. Yazar yüzyıla dair önemli bir eylem biçimini günün estetik beğenisi ile değerlendirirken cam malzemeyi sansasyonel ama yatıştırıcı, büyüleyici, hipnotize edici bir görsel iletişim aracı olarak tanımlamaktadır. Elbette burada cam bir kavramdır, bir teorik araçtır ama bu fikir aynı zamanda akıllı telefonların ya da diğer akıllı araçların da portatif ve boyutlar arası bir özelliğe sahip bir sanat eseri olduğu fikrine de kaynaklık etmekte ve bir *açık çağrı* gibi bu araçları en güncel cam işler olarak yorumlamanın da önünü açmaktadır.

Sonuç olarak; tüm bu özelliklerinden yola çıkılarak camın başlı başına sanatsal bir malzeme olması ve kavramsal değerleri dikkate alınmakla kalmamalı, ayrıca içinde bulunduğumuz çağ açısından ekolojik anlamları üzerine düşünülmalıdır. Eğitsel ve sosyo-kültürel alanlarda bununla ilgili kitlesel çalışmalar yapılmalıdır.

5. KAYNAKLAR

- Bayazit, N. 2008. Tasarımı Anlamak. İstanbul: İdeal Kültür & Yayıncılık .
- Farrelly, L. 2017. Mimarlıkta Yapım+Malzeme. İstanbul: Literatür Yayınları.
- Han, B.C. 2021. Güzeli Kurtarmak. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Heartney, E. 2008. Sanat ve Bugün. İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi.
- Hodge, S. 2013. Beş Yaşındaki Çocuk Bunu Neden Yapamaz/Açıklamalı Modern Sanat. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Miodownik, M. 2020. Eşyanın Tabiatı: Üstüne Dünya Kurduğumuz Malzemelerin Olağanüstü Öyküleri. İstanbul: Domingo Yayınları.
- Özgümüş, Ü. 1993. Cam. İslam Ansiklopedisi (7. Cilt). 6.12.2022 tarihinde <https://cdn2.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/7/C07002566.pdf> adresinden alındı.
- Rona, Z. 1997. Cam İşçiliği: Tarihsel Gelişim. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi (1. cilt). İstanbul: Yem Yayınları.
- Sözen M., Tanyeli U. 1986. Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, İstanbul: Remzi Kitabevi.

5.1. İnternet Kaynakları

- Brown, K. (2022). The Visionary Artist Dan Graham, Who Was Known For His Glass Pavilions and Astrological Prowess, Has Died at 79. <https://news.artnet.com/art-world/dan-graham-obituary-2075863>, (accessed in: 07.05.2022), (In English).
- Delaney, H. (2002). Tony Cragg/Cumulus/1998. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/cragg-cumulus-t07792>, (accessed in: 07.05.2022), (In English).

- Jobson, C. (9 January 2017). Artist Walead Beshty Shipped Glass Boxes Inside FedEx Boxes to Produce Shattered Sculptures. <https://www.thisiscolossal.com/2017/01/fedex-works-walead-beshty/>, (accessed in: 07.05.2022), (In English).
- Ludacer, R. (2010). Cildo Meireles's Coca-Cola Project. <https://beachpackagingdesign.com/boxvox/cildo-meireles-cocacola-project> (accessed in: 07.05.2022), (In English).
- Manchester, E. (2002). Michael Craig-Martin/An Oak Tree 1973. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/craig-martin-an-oak-tree-l02262> (accessed in: 07.05.2022), (In English).
- Olçay Uçkan, B.Y. 2008. Cam Tarihine Genel Bir Bakış. <https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/1292/545204.pdf?sequence=1&isAllowed=y> , (accessed in: 07.05.2022), (In Turkish).
- Petridou, C. (2022). A Tortuous Cascade Of Bones And Viscera. <https://www.designboom.com/art/ai-weiwei-colossal-glass-sculpture-bones-viscera-roman-national-museum-03-26-2022/> (accessed in: 07.05.2022), (In English).
- Staff, D. (n.d.) Exploding Glass Art Installation. <https://dornob.com/exploding-glass-or-architectural-art-installation/> , (accessed in: 07.05.2022), (In English).
- URL-1, (n.d.). <https://pinakothek-beuys-multiples.de/product/evervess/?lang=en>, (accessed in: 07.05.2022), (In English).
- URL-2, (n.d.). 50 cc of Paris Air. <https://philamuseum.org/collection/object/51617>, (accessed in: 07.05.2022), (In English).
- URL-3, (2018). Larry Bell Venice Fog: Recent Investigations. <https://www.hauserwirth.com/hauser-wirth-exhibitions/6241-larry-bell-venice-fog-recent-investigations/> , (accessed in: 07.05.2022), (In English).
- Worley, G. (2015). Modern Art Monday Presents: Robert Smithson, Map of Broken Glass (Atlantis). <https://worleygig.com/2015/07/27/modern-art-monday-presents-robert-smithson-map-of-broken-glass-atlantis/> , (accessed in: 07.05.2022) (In English).
- Young, M. (2014). The Claudio Parmiggiani Galleria d'Arte Moderna Show is Shattering. <https://www.trendhunter.com/trends/claudio-parmiggiani-galleria-darte-moderna> (accessed in: 07.05.2022), (In English).

5.2. Görsel Kaynaklar

- Beuys, J. (1968). Evervess II [Water bottle with 2 sodas. 28x17x10cm. 40. Oppression]. <https://www.korff-stiftung.de/en/artworks/beuys-joseph/objekte/evervess-ii-1>, (accessed in: 07.05.2022).
- Martin, M. C. (1970). On the Shelf. <https://www.michaelcraigmartin.co.uk/artworks/10-early-works/a80-on-the-shelf-1970/> , (accessed in: 07.05.2022).
- Martin, M. C. (1973). An Oak Tree. https://stringfixer.com/tr/Michael_Craig-Martin
- Enblom, D. (n.d.). Absolut Enblom. <https://beachpackagingdesign.com/boxvox/david-enbloms-aesthetics-incorporated>, (accessed in: 07.05.2022).

- Enblom, D. (1999). Manhattan Air [bottled on at 251 E. 20th St., New York City, NY].
<https://beachpackagingdesign.com/boxvox/david-enbloms-aesthetics-incorporated> .
- Meireles, C. (1970). Inserções em Circuitos Ideológicos.
<https://beachpackagingdesign.com/boxvox/cildo-meireless-cocacola-project>,
(accessed in: 07.05.2022).
- Cragg, T. (1998). Cumulus [Glass, 2650 × 1200 × 1200 mm]. Tate Museum.
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/cragg-cumulus-t07792>, (accessed in:
07.05.2022).
- Cragg, T. (1999). Clear Glass Stack [2200 x 1300 x 1400 mm]. Auckland Art Gallery.
<https://www.aucklandartgallery.com/explore-art-and-ideas/artwork/15059/clear-glass%20stack?q=%2Fexplore-art-and-ideas%2Fartwork%2F15059%2Fclear-glass-stack>, , (accessed in: 07.05.2022).
- Beshty, W. (2008). Signs of the Time [FedEx boxes (various), Installation view]. The Whitney Museum of American Art. <https://www.thisiscolossal.com/2017/01/fedex-works-walead-beshty/>, , (accessed in: 07.05.2022).
- Parmiggiani, C. (2003). Shattered. Galleria d'Arte Moderna, Bologna, italya. <https://www.finanzaonline.com/forum/investimenti-in-arte-e-collezionismo/1702326-claudio-parmiggiani.html?s=a954bcf49eae9a45de98b145be1e039b#post44239676>, (accessed in: 07.05.2022).
- Debombourg, B. (2012). Aerial. [installation]. Abbey's Column Hall.
<https://www.yatzer.com/Aerial-Baptiste-Debombourg>, (accessed in: 07.05.2022).
- Smithson, R. (1969). Map of Broken Glass (Atlantis).
<https://www.diaart.org/collection/collection/smithson-robert-map-of-broken-glass-atlantis-1969-2013-027>, (accessed in: 07.05.2022).
- Graham, D. (2013). Groovy Spiral. [two-way mirror, stainless steel]. Lisson Galerisi.
<https://www.wallpaper.com/art/dan-graham-obituary-1942-2022>, (accessed in: 07.05.2022).
- Erlich, L. (2004). Swimming pool. [installation]. <https://coolmaterial.com/travel/the-swimming-pool-by-leandro-erlich/>, (accessed in: 07.05.2022).
- Bell, L. (2017). The Venice Fog: Recent Investigations. [laminated glass].
<https://www.wallpaper.com/art/larry-bell-venice-fog-hauser-wirth-zurich>, (accessed in: 07.05.2022).
- Roso, S. (2007). Exploding Glass. [installation]. <https://www.facebook.com/studioroso/>,
(accessed in: 07.05.2022).
- Park, S. S. (2013). Unwoven Light. <http://www.ricegallery.org/soo-sunny-park>, (accessed in: 07.05.2022).
- Huber, S. (n.d.). Arbeiten im Reichtum.
<https://www.flickr.com/photos/hoepfner/5339521163>, (accessed in: 07.05.2022).

Brevick, J. [2009]. Redefining Ballerism: Upping The Ante. [Basketball rim, crystals, glass, nylon, brass & steel]. <https://www.janabrevick.com/redefining-ballerism>, (accessed in: 07.05.2022).

Weiwei, A. (2022). La Commedia Umana. <https://www.maxhetzler.com/news/2022-03-21-ai-weiweila-commedia-umana-solo-show-baths-diocletian-rome-25-march-3-april-2022>, (accessed in: 07.05.2022).

6. EXTENDED ABSTRACT

In terms of the climate crisis and sustainability theme, which is one of the featured problems of our age, specific importance is attached to glass material today, and 2022 has been declared as the "International Year of Glass" by the United Nations. This choice which was made, because it is a reliable consumption tool for the survival of humanity, brought a specific emphasis on the glass to the agenda and activities related to this subject were organized throughout the year in almost every field. Although we encounter a feature that marks this year, glass is a raw material that has been used for various purposes since ancient times. From defensive designs; Glass, which is next to daily use objects with more aesthetic alternatives to ornaments or luxury goods, has taken different forms over time with the development of various techniques and technologies according to needs and has served the new purposes of humanity.

In this process, glassmaking has emerged with a wide variety of functions and contents, sometimes democratic and sometimes hierarchical, in ever-growing volumes, from the idea of smashing and eroding glass blocks to the containers used for storage and from there as a complement to an architectural idea. However, it has seen that many other features of glass are often overlooked by glass artists or craftsmen who focus only on the material before it turns into a cult of art and design. For this reason, the glass, as a defined material, has been the product of a specific order, will, and fantasies for a long time. The learning environment in which these established concepts and potential stereotypes about what glass is in the context of art and design are questioned has been realized through innovative representations offered by contemporary practices. Originally described as a craft or serving the beauty industry, glass has begun to emerge in contemporary art as a phenomenon of individual artistic ideas and experimentation. Contemporary art formations emerge when this phenomenon is followed, which pushes the function behind aesthetic concerns and reveals the possibilities of glass serving artistic creativity. In this sense, the mystical, functional, transparency, and sensitivity properties of glass are added to its fragility, uncertainty, uncanny, simultaneity, and conceptuality that allows multiple readings. In addition, due to these characteristics of the contemporary artist, because his/her experience with glass involves risks, an exciting process is often accepted from the beginning and the material physical reality and conceptual message of this process are presented to the audience. There are many examples in contemporary art where glass, which is updated over and over, turns into a work of art.

These examples allowed the emergence of some concepts or pairs of concepts related to the possibilities of glass material in the study. Accordingly, under the title of "Full and Empty Ideas" the didactic and questioning arguments of glass as a ready-made object were examined through the works of Joseph Beuys, Michael Craig Martin, Marcel Duchamp, David Enblom, Cildo Meireles, and Tony Cragg. In the second part, "On the Necessity of Breaking", works of contemporary artists who, with a conscious choice and determination, celebrate almost fragility and extinction, use glass materials. Robert Smithson, Kristen Visbal, Baptiste Debombourg, Claudio Parmiggiani, and Walead Beshty are the artists included in this section. In the last section, other motivations other than the fragility, fluidity, and full-empty themes of glass are exemplified through the works of contemporary artists such as Dan Graham, Larry Bell, Soo Sunny Park, Stephen Huber, Jana Brevick, and Ai Weiwei. As a future reference, with this year being marked as the year of glass, the glass may also attract the attention of the art market and attract more artists. Based on such an awareness, the study focuses on how contemporary artists define glass as a phenomenon, as an art material rather than a function, with various interests and knowledge clusters. In short, it is thought

that glass, as a material, will appear as an added value that allows hybrid and interdisciplinary artistic works with various collaborations and creative designs in the future.