



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

Seramik Anasanat Dalı

BİR NESNE OLMANIN ÖTESİNDE SANAT ESERİ

Aytuna CORA

Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2024



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Seramik Anasanat Dalı

BİR NESNE OLMANIN ÖTESİNDE SANAT ESERİ

Aytuna CORA

Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2024

BİR NESNE OLMANIN ÖTESİNDE SANAT ESERİ

Danışman: Prof. Ufuk Tolga SAVAŞ

Yazar: Aytuna CORA

Öz

Bu çalışmanın amacı, sanat eserinin, kendisini oluşturan malzeme olmanın ötesine nasıl konumlandığının ve var olan diğer nesnelere nasıl ayrıldığına dayanaklarını tespit etmeye çalışmaktır. Bunun için araştırma kapsamında Heidegger'in sanat eseri hakkındaki görüşleri merkez alınmıştır. Sanat eseri, kendisini oluşturan malzeme tarafından taşınan bir nesnedir, ancak bu tanım eseri tanımlamada sınırlayıcı kalmaktadır. Heidegger'e göre ise sanat eseri, var olan diğer nesnelere aynı kategori içinde değerlendirilemez, çünkü eser bir dünya kuran ve hakikatin kendisini ortaya çıkarmasına alan açan özel bir konuma sahiptir. Bu nedenle eseri bir nesne olarak ele almak, eserin söylemine temas edememekle sonuçlanır. Çalışma kapsamında, eserin var olan bir nesneden nasıl ve neden ayrıldığı sorusuna cevap bulabilmek için, nesnenin ne olduğu ve eserin diğer nesnelere nasıl bir ilişki içinde olduğu araştırılmıştır. Bu araştırmanın sonucunda, sanatsal yaratımın özel bir bilme türünü içeren yapısının, eseri diğer var olanlar arasında ayrıcalıklı bir konuma getirdiği görülmüştür. Antik Yunan'da sanatsal anlamda yaratmak da dahil olmak üzere her türlü üretmek eylemi için kullanılan tekhné kelimesi, sanat eserinin, kurduğu dünyaya ve hakikatle olan bağlantısına da erişebilmeyi sağlar. Tekhné kelimesinin izi sürüldüğünde, sanatsal yaratımın, sadece üreten olarak sanatçıya içkin bir biçimde var olan, bilmenin ve görmenin üstün bir biçimi olduğu görülür. Böylesi bir bilme ve biçimlenişinden önce onu görme eylemiyle meydana gelen sanat eserinin, bir dünya kurarak yeni ihtimallerin görünür kılındığı, özel bir konuma sahip olduğu sonucuna varılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Sanat Eseri, Nesne, Tekhné, Sanatsal Yaratım, Heidegger.

ARTWORK BEYOND BEING AN OBJECT

Advisor: Prof. Ufuk Tolga SAVAŞ

Author: Aytuna CORA

Abstract

This study aims to attempt to identify the bases of how an artwork is positioned beyond being the material it is made of and how it differs from other existing objects. Thus, Heidegger's ideas on artworks are at the center of the research. An artwork is an object that is carried by its material, however, this is a limited definition. According to Heidegger, an artwork cannot be considered in the same category as other existing objects since it has a special position that builds a world and opens space for truth to reveal itself. Therefore, treating the artwork as an object, results in not being able to touch the discourse of the work. In order to find an answer to the question of how and why an artwork is different from an existing object, the study investigated what an object is and how the artwork relates to other objects. As a result of this research, it has been discovered that the structure of artistic creation, which involves a special kind of knowledge, gives the work a privileged position among other existing things. The word *techne*, which was used in Ancient Greece for any act of production, including artistic creation, provides access to the world that an artwork builds and its connection to the truth. When the word *techne* is traced back, it is observed that artistic creation is a superior form of knowing and seeing that is inherent only to the artist as producer. It is concluded that the artwork, which comes into being through such knowledge and the act of seeing it before its formation, has a special position in which new possibilities are made visible by building a world.

Key words: Artwork, Object, *Techne*, Artistic Creation, Heidegger.

TEŞEKKÜR

Bu çalışmayı yapmak hayatımın en kıymetli deneyimlerinden biri oldu. Bütün süreç bittikten sonra ise şimdi bu sayfayı yazmak çok kolay değil. Çokça gülmenin ve ağlamanın, okumanın ve yazmanın, düşlemenin ve gerçek hayatla çarpışmanın, öğrenmenin ve hala çok şey öğrenmeliyim hissini içinde beni dinleyen, anlatan, anlatmama alan açan, yanımda duran, yol gösteren, öğreten, paylaşan, destek olan, yüreklendiren herkese minnettarım.

Bu süreçte bana olan destekleri için danışman hocam Profesör Ufuk Tolga Savaş'a, değerli katkıları için jüri üyelerine, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik ve Cam Bölümü'nde yer alan bütün hocalarıma teşekkürü bir borç bilirim, onlardan çok şey öğrendim ve bunun kıymetini çok iyi biliyorum.

Bu sürecin en güzel ve motive edici taraflarından biri de üreten ve çalışan bir arkadaş grubu ile bir arada olabilmektir. Beraber içtiğimiz tüm kahveler, okuduğumuz tüm metinler, yaktığımız tüm fırınlar, kurduğumuz tüm sergiler, bütün güzel ve unutulmaz anlar için, çok değerli arkadaşlarım Nagihan Gümüş Akman'a, Esmâ Burcu Sereli'ye, Mehtap Morkoç'a, Işıl Tüfekci Ardıç'a, Şule Altay'a, Sevil Seda Arapkirli'ye, Hilal Küçük'e ve aynı atölyede çalışma fırsatını bulduğum tüm arkadaşlarıma çok teşekkür ederim.

Ve elbette desteklerini hep hissettiğim, her zaman yanımda olan kıymetli eşim Emre Cora'ya, biricik kızım Doğa Cora'ya ve sevgili aileme sonsuz teşekkürlerimle.

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ	i
ABSTRACT	ii
TEŞEKKÜR	iii
İÇİNDEKİLER DİZİNİ	iv
GÖRSEL DİZİNİ	xii
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM: BİR NESNE: SANAT ESERİ	3
1.1. Nesne Üzerine.....	5
1.2. Taş, Çekiç, Eser.....	7
2. BÖLÜM: BİR BİLME BİÇİMİ: TEKHNE	12
2.1. Sanata İlişkin Yaratım Süreci ve Tekhne.....	13
2.2. Hakikatin Açıldığı Alan: Sanat Eseri.....	17
2.2.1. Sanat Eserinin Taklit ve Hakikat ile İlişkisi.....	23
3. BÖLÜM: BİR İHTİMAL: ESERİN DÜNYASI	28
3.1. Olduğumuz Yerden Başka Bir Yer: Sanat Eserinde Kurulan Dünya.....	34
4.BÖLÜM: BİR ÇABA: SANAT YAPMA EYLEMİ- KİŞİSEL UYGULAMALAR ...59	
4.1. Üretim Sürecine Giriş; <i>His</i> Başlıklı Fotoğraf Serisi.....	59
4.2. Kişisel Bir Öykünün Sanata İlişkin Yaratım Sürecinde Ortaya Çıkışı ve Aile Fotoğraf Arşivi.....	68
SONUÇ	99
KAYNAKLAR	102
MAKALE VE YAYIN BELGESİ	107
ETİK BEYANI	108
SANATTA YETERLİK ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU	109
PROFICIENCY IN ART ART WORK REPORT ORIGINALITY REPORT	110
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI	111

GÖRSEL DİZİNİ

- Görsel 1.** Van Gogh. Köylü Ayakkabıları. 1886. Erişim Tarihi: 05. 05. 2023
<https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0011V1962>22
- Görsel 2.** Pablo Picasso. Guernica. 1937. Erişim Tarihi: 26.12.2023
[https://tr.wikipedia.org/wiki/Guernica_\(tablo\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Guernica_(tablo))32
- Görsel 3.** Van Gogh'un kardeşi Theo'ya yazdığı mektubun eskizi, 1888. Erişim Tarihi: 01.06.2023
<https://www.vincentvangogh.org/the-bedroom-at-arles.jsp>.....37
- Görsel 4.** Van Gogh. Arles'daki Yatak Odası, 1888. Erişim: 01.06.2023
<https://www.vincentvangogh.org/the-bedroom-at-arles.jsp>39
- Görsel 5.** Van Gogh Buğday Tarlası ve Kargalar, 1890. Erişim: 03.01.2023
<https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0149V1962>39
- Görsel 6.** Nihal Martlı. Dixième Couture, 2016. Erişim: 31.07.2023
<https://camgaleri.com/nihal-martli/?lang=tr>41
- Görsel 7.** Nihal Martlı. Poitrine Coupée, 2004. Erişim: 31.07.2023
<https://www.documentsdartistes.org/artistes/martli/repro1-6.html>42
- Görsel 8.** Nihal Martlı. Un Flirt, 2005. Erişim: 31.07.2023
<https://camgaleri.com/nihal-martli/?lang=tr>43
- Görsel 9.** Esin Aykanat Avcı. Bağ, 2023, E. Aykanat Avcı ile yapılan kişisel görüşme, 1 Temmuz 202345
- Görsel 10.** Esin Aykanat Avcı. Bağ, 2023, E. Aykanat Avcı ile yapılan kişisel görüşme, 1 Temmuz 2023.....46

Görsel 11. Esin Aykanat Avcı, Küp Gezegenler, 2020, E. Aykanat Avcı ile yapılan kişisel görüşme, 1 Temmuz 2023.....	47
Görsel 12. Esin Aykanat Avcı, Küp Gezegenler, 2020, E. Aykanat Avcı ile yapılan kişisel görüşme, 1 Temmuz 2023.....	48
Görsel 13. Esin Aykanat Avcı, Küp Gezegenler, 2020, Geçici Heykel, E. Aykanat Avcı ile yapılan kişisel görüşme, 1 Temmuz 2023.....	49
Görsel 14. Mutlu Başkaya, Herkes Prens Herkes Prens, 2016, M. Başkaya ile Kişisel İletişim, 3 Ağustos 2023.....	50
Görsel 15. Mutlu Başkaya, Herkes Prens Herkes Prens, 2016, M. Başkaya ile Kişisel İletişim, 3 Ağustos 2023.....	51
Görsel 16. Mutlu Başkaya, Herkes Prens Herkes Prens, 2016, Aytuna Cora Kişisel Fotoğraf Albümü.....	52
Görsel 17. Togay, Pauer. Tuna Kıyısındaki Ayakkabılar/ Cipok a Duna-parton. 2005 (Budapeşte) Erişim: 24.05.2023 https://www.milliyet.com.tr/emlak/budapestedeki-demir-ayakkabilar-hikayesi-ile-duygulandiriyor-63594	53
Görsel 18. Togay, Pauer. Tuna Kıyısındaki Ayakkabılar/ Cipok a Duna-parton. 2005 (Budapeşte) Erişim: 24.05.2023 https://tr.wikipedia.org/wiki/Tuna_Kıyısındaki_Ayakkabılar#/media/Dosya:Shoes_Danube_Promenade_IMG1297.jpg	54
Görsel 19. Marilyn Levine. John's Mountie Boots, 1973. Erişim: 05.08.2023 https://www.aci-iac.ca/art-books/gathie-falk/key-works/eight-red-boots/	56
Görsel 20. Marilyn Levine. Anne's Jacket, 1990. Erişim: 05.08.2023 http://www.franklloyd.com/dynamic/artwork_detail.asp?ArtworkID=867	57

Görsel 21. Aytuna Cora. His. 2020. Erişim: 27.08.2023 https://www.koronagunlerinfotograf.com/hikaye/Aytuna-Cora	61
Görsel 22. Aytuna Cora. His. 2020. Erişim: 27.08.2023 https://www.koronagunlerinfotograf.com/hikaye/Aytuna-Cora	62
Görsel 23. Aytuna Cora. His. 2020. Erişim: 27.08.2023 https://www.koronagunlerinfotograf.com/hikaye/Aytuna-Cora	63
Görsel 24. Aytuna Cora. His. 2020. Erişim: 27.08.2023 https://www.koronagunlerinfotograf.com/hikaye/Aytuna-Cora	63
Görsel 25. Aytuna Cora. His. 2020. Erişim: 27.08.2023 https://www.koronagunlerinfotograf.com/hikaye/Aytuna-Cora	64
Görsel 26. Aytuna Cora. His. 2020. Erişim: 27.08.2023 https://www.koronagunlerinfotograf.com/hikaye/Aytuna-Cora	65
Görsel 27. Aytuna Cora. His. 2020. Erişim: 27.08.2023 https://www.koronagunlerinfotograf.com/hikaye/Aytuna-Cora	65
Görsel 28. Aytuna Cora. His. 2020. Erişim: 27.08.2023 https://www.koronagunlerinfotograf.com/hikaye/Aytuna-Cora	66
Görsel 29. Aytuna Cora. His. 2020. Erişim: 27.08.2023 https://www.koronagunlerinfotograf.com/hikaye/Aytuna-Cora	67
Görsel 30. Aytuna Cora. Ön Araştırma İçin Düzenleme. 2021. Kişisel Arşiv.....	70
Görsel 31. Esere Referans Olan Fotoğraf, Kişisel Fotoğraf Arşivi.....	71
Görsel 32. Aytuna Cora. Ön Araştırma İçin Düzenleme. 2021. Kişisel Arşiv.....	71
Görsel 33. Aytuna Cora. Yukarı Çalı'da Bir Yaz Akşamında. 2022. Kişisel Arşiv.....	72
Görsel 34. Aytuna Cora. Yukarı Çalı'da Bir Yaz Akşamında. 2022. Kişisel Arşiv.....	72
Görsel 35. Aytuna Cora. İlk Ev. 2021. Kişisel Arşiv.....	73
Görsel 36. Aytuna Cora. İlk Ev, Detay Fotoğrafı. 2021. Kişisel Arşiv.....	74
Görsel 37. Aytuna Cora, Eskiz Çalışması, 2022. Kişisel Arşiv.....	75
Görsel 38. Aytuna Cora, Eskiz Çalışması, 2022. Kişisel Arşiv.....	75
Görsel 39. Aytuna Cora, Burası Bambaşka Bir Park, 2023. Kişisel Arşiv.....	76
Görsel 40. Aytuna Cora, Ben Hala O Evin İçindeyim, 2023. Kişisel Arşiv.....	77
Görsel 41. Aytuna Cora, Ben Hala O Evin İçindeyim, 2023. Kişisel Arşiv	77

Görsel 42. Aytuna Cora, Ben Hala O Evin İçindeyim, 2023. Kişisel Arşiv.....	78
Görsel 43. Aytuna Cora, Ben Hala O Evin İçindeyim, 2023. Kişisel Arşiv.....	78
Görsel 44. Aytuna Cora, Ben Hala O Evin İçindeyim, 2023. Kişisel Arşiv.....	79
Görsel 45. Aytuna Cora, Ben Hala O Evin İçindeyim, 2023. Kişisel Arşiv.....	79
Görsel 46. Aytuna Cora, Pencere Önü, 2023. Kişisel Arşiv.....	80
Görsel 47. Aytuna Cora, Pencere Önü, 2023. Kişisel Arşiv.....	80
Görsel 48. Aytuna Cora, Pencere Önü, 2023. Kişisel Arşiv.....	81
Görsel 49. Aytuna Cora, Pencere Önü, 2023. Kişisel Arşiv.....	82
Görsel 50. Aytuna Cora, Ben Hala O Evin İçindeyim, 2023. Kişisel Arşiv.....	82
Görsel 51. Aytuna Cora, Ben Hala O Evin İçindeyim, 2023. Kişisel Arşiv.....	83
Görsel 52. Aytuna Cora, Ben Hala O Evin İçindeyim, Çalışmaya Kaynaklık Eden Fotoğraf, 2023. Kişisel Arşiv.....	83
Görsel 53. Aytuna Cora, Ben Hala O Evin İçindeyim, 2023. Kişisel Arşiv.....	84
Görsel 54. Aytuna Cora, Ben Hala O Evin İçindeyim, Detay, 2023. Kişisel Arşiv.....	84
Görsel 55. Aytuna Cora, Ben Hala O Evin İçindeyim, 2023. Kişisel Arşiv.....	85
Görsel 56. Aytuna Cora, Ben Hala O Evin İçindeyim, 2023. Kişisel Arşiv.....	85
Görsel 57. Aytuna Cora, Ben Hala O Evin İçindeyim, 2023. Kişisel Arşiv.....	86
Görsel 58. Aytuna Cora, Sofra, 2023. Kişisel Arşiv.....	87
Görsel 59 Aytuna Cora, Sofra, Çalışmanın Eskizi, 2023. Kişisel Arşiv	87
Görsel 60. Aytuna Cora, Sofra, Çalışmaya Kaynaklık Eden Fotoğraf, 2023. Kişisel Arşiv.....	87
Görsel 61. Aytuna Cora, Site 69, 2023. Kişisel Fotoğraf Arşivi.....	88
Görsel 62 Aytuna Cora, Site 69, Detay, 2023. Kişisel Fotoğraf Arşivi.....	89
Görsel 63. Aytuna Cora, Site 69, Detay, 2023. Kişisel Fotoğraf Arşivi.....	89
Görsel 64. Aytuna Cora, Site 69, Detay, 2023. Kişisel Fotoğraf Arşivi.....	90

Görsel 65. Aytuna Cora, Arka Bahçe, 2023. Kişisel Fotoğraf Arşivi	90
Görsel 66. Aytuna Cora, Arka Bahçe, Detay, 2023. Kişisel Fotoğraf Arşivi.....	91
Görsel 67. Aytuna Cora, Bir Vakit 2023. Kişisel Fotoğraf Arşivi.....	92
Görsel 68. Aytuna Cora, Bir Vakit, Detay, 2023. Kişisel Fotoğraf Arşivi.....	92
Görsel 69. Aytuna Cora, Bir Vakit, 2023. Kişisel Fotoğraf Arşivi.....	92
Görsel 70. Aytuna Cora, Bir Vakit, 2023. Kişisel Fotoğraf Arşivi.....	93
Görsel 71. Aytuna Cora, Benim Olmadığım Yer- Benim Olmadığım Zaman, 2023. Kişisel Fotoğraf Arşivi.....	93
Görsel 72. Aytuna Cora, Benim Olmadığım Yer- Benim Olmadığım Zaman, 2023. Kişisel Fotoğraf Arşivi.....	94
Görsel 73. Aytuna Cora, Benim Olmadığım Yer- Benim Olmadığım Zaman, 2023. Kişisel Fotoğraf Arşivi.....	95
Görsel 74. Aytuna Cora, Benim Olmadığım Yer- Benim Olmadığım Zaman, 2023. Kişisel Fotoğraf Arşivi.....	95
Görsel 75. Aytuna Cora, Benim Olmadığım Yer- Benim Olmadığım Zaman, 2023. Kişisel Fotoğraf Arşivi.....	95
Görsel 76. Aytuna Cora, Ben O Zaman Neredeydim?, 2023. Kişisel Fotoğraf Arşivi.....	95
Görsel 77. Aytuna Cora, Ben O Zaman Neredeydim, 2022. Kişisel Fotoğraf Arşivi.....	96
Görsel 78. Aytuna Cora, Benim Olmadığım Sofra, 2022, Kişisel Fotoğraf Arşivi.....	97
Görsel 79. Aytuna Cora, Benim Olmadığım Sofra, 2022, Kişisel Fotoğraf Arşivi.....	98

GİRİŞ

Bir sanat yapıtını var olan herhangi bir nesneden ayıran ve kendisini oluşturan malzeme olmasının ötesine taşıyan şeyin ne olduğu sorusu üzerine yürütülen bu çalışmada, eser ve nesne ikiliği üzerinden, sanat eserinin ne olduğu ve nasıl bir alan açtığı incelenmiştir. Bunun için çalışma kapsamında, var olma biçimine göre nesne türleri araştırılmış, sanat eserinin bu türler içinde kendisine nasıl bir yer edindiği ortaya konmaya çalışılmıştır.

Sanat eseri, var olan diğer nesnelere gibi somut bir gerçeklik zemininde maddi bir bütünlüğe sahiptir. Yolda duran taş parçası ya da her gün el altında olan kalem gibi, sanat eseri de fiziksel olarak mekanda yer kaplar. Taş olmak, kalem olmak ya da eser olmak halleri, görünüşte ne olduğu ve birbirinden nasıl ayrıldığı kolayca kavranabilir basit birer ayrıntı gibi duruyor olsa da, “olmak” kapsayıcılığı altında meydana gelmek ve üretilmiş olmak üzerine düşündürür. Doğada kendiliğinden var olan taş parçası karşısında, üretilmiş birer nesne olan kalem ve sanat eseri bilinçli bir eylemin çıktısı olarak var olurlar. Öte yandan bir kullanım nesnesinin, sanat eseri ile aynı türden var oluşa sahip olduğu söylenemez. Kalem, eser ile buluşabildiği ortak payda insan tarafından üretilmiş olduğu olsa da pratik fayda sağlıyor oluşu, gündelik hayatın içinde dolaşıma giriş biçimi, üretim yöntemi ve kendisine atfedilen değer yönünden sanat eseriyle ayrıştığını görmek mümkündür. Nesnelere oluş biçimlerine dair bütün bu zihinsel egzersiz, nesne, eser, malzeme ve sanatsal yaratımın doğasına dair derinlikli düşünmeye de bir kapı aralar.

Sanat yapma eylemi içinde, esere dair; “ne olduğu, neyi sağladığı, nasıl bir alan açtığı, var olan herhangi bir nesneden nasıl ve neden ayrıldığı” soruları, sanatçının yaptığı eyleme ve yarattığı esere uzaktan bakabilmesine olanak sağlar. Göz görür, zihin kurgular, el işler ve sürecin sonunda eser ortaya çıkar. Bu ortaya çıkış, hem zaten olan, hem de aslında sanatçısı onu yaratmazsa hiç olmayacak olanın ortaya çıkışıdır. Birbirine zıt gibi görünen bu iki durum, sanatsal yaratmanın doğasıdır denilebilir: O, yani eserde ortaya çıkan, zaten vardır; çünkü insan dünyadan bağımsız, bir taş gibi başka taşlarla hiç etkileşime girmeden kendi zihninin içinde yaşayan bağımsız bir var oluşa sahip değildir. Ortaya çıkan eserde söylenen, bir ‘şey’ hakkındadır ve bu ‘şey’ dünyaya aittir. İnsan, dünyanın içinde, dünyayla birlikte kurgular ve onunla birlikte yaratır. Ama aynı zamanda o aslında yoktur: çünkü sanatçısı onu yaratmamış olsa hiçbir zaman var olmayacaktır. Sanatsal yaratımın doğasına dair bu biriciklik, onu geri kalan her şeyden ayırır.

O halde eserin bir nesne olduğunu söylemek, onun var olan diğer nesnelere birlikte aynı var oluşa sahip olduğunu söylemekten şimdi ayrılabilir. Eser bir nesnedir, ancak bu onun tek başına biçim verilmiş malzeme olması demek değildir. Sadece malzemedan ibaret olmadığı ya da bir nesneye neden indirgenemeyeceği, üretim sürecine ve esere derinlikli bakılması ile anlaşılabilir. Bu sayede eserin bir kalemden ayrılan tarafı görülebilir. Kalem ya da herhangi bir kullanım nesnesi kullanılırken ne olduğu üzerine düşünülmez, nesneye atfedilmiş olan kullanışlılık ilkesi yerine getirilir; yazı yazılır. Kalem de eser gibi biçim verilmiş malzemedir, ancak daha fazlası değildir. Buna karşın eser, biçim verilmiş malzeme olmanın ötesine konumlanır. Bu konumlanışın nasıl gerçekleştiği ve neyi sağladığı, eserin var olma biçimine dair bir bilgiyi de verir. Bir eserle karşılaşma, gündelik hayatın akışı içinde bir kalemle karşılaşmadan farklıdır. Eser, herhangi bir kalemden ayrı olarak, kendisine atfedilen söylem sayesinde izleyiciyle etkileşime girer, onunla karşılaşıldığında ne olduğu üzerine düşünmeyi gerekli kılar. Eser, bir alan açar, sahip olduğu söylem sayesinde mesele edindiği şeye dair, içinde yaşanan dünyanın ne olduğunun da hatırlanmasını sağlayan alan. Eser, unutulmuş olanın hatırlanma ihtimalidir, bir eserle karşılaşma, bu yüzden kalemle karşılaşmadan farklı tezahür eder.

Bütün bu süreç nasıl gelişir, nasıl sağlanır, eser, var olan herhangi bir nesneden neden ve nasıl ayrı değerlendirilmelidir hususlarını tartışabilmek için önce nesne olarak tanımlanan şeyin ne olduğu incelenmelidir. Eserin bir var olan olarak nasıl konumlandığı ve salt nesne olmanın ötesine nasıl geçebildiği bu sayede daha anlaşılır olabilir.

1. BÖLÜM: BİR NESNE: SANAT ESERİ

Maddi bir bütünlüğe sahip olsun ya da olmasın, sanat eseri için bir tür aktarım olduğu tanımlaması yapılabilir. Yani aslında eser, dil gibi bir tür aktarım biçimidir. Bu yüzden “bir sanat yapıtına haklı olarak bir ifade denir; çünkü ona, onu yapanın bir duygusu ya da hissi neden olmuştur ve o da aslında bunu *ifade eder*” (Danto, 2012, s. 25). Sanat yapıtları, bir şey hakkındadırlar, salt biçimsel bir kaygıyla yapılmış dahi olsa bir sanat yapıtının bir şey hakkında olduğunu söylemek olanaklıdır zira bu biçimsel kaygı yapıtın aktarmak istediği şey olarak okunabilir.

Plastik olarak şekillendirmeye dayalı sanatsal üretim biçimlerinde, bu ifade etme türünün çıktısı olarak malzeme tarafından taşınan bir eser ortaya konur.¹ Eser, malzemesi aracılığıyla anlatılmak istenilen şeyin nesneleştirilmesidir. İsmail Tunalı, *Sanat Ontolojisi* metninde bunun için sanat eserinin bir objektivasyon olduğunu söyler (2011, s.55). Danto ise, bu görüşe paralel olarak, *Sanat Nedir?* kitabında sanat eserinin anlamı cisimleştirdiğinden bahseder (2017, s. 59). Eser, somut olarak var olmayan bir içeriğin, sanatçı tarafından fiziksel bütünlüğe sahip bir nesne haline getirilmesidir. Yani aslında “sanat yapıtları türleri gereği bir şey üzerindedir” (Danto, 2012, s.22). Bu ‘şey’, var olan herhangi bir nesnede bulunmayan, sanatçının yaratıcı edimiyle somutlaştırılan içeriğe işaret eder. Sanatsal yaratım süreci olarak nitelendirilebilecek ‘objektivasyon’ ya da Danto’nun tabiriyle ‘cisimleştirme’ işleminin, kendi içinde çok katmanlı bir yapılanmaya sahip olduğunu söylemek mümkündür. Düşünsel bir hazırlık aşaması, çeşitli yüzey, doku, form araştırması ve bunlara bağlı olarak malzemenin işleme alınmasıyla ilerleyen yaratım süreci sonunda, ifade edilmek istenen ‘şey’, işleme alınmış malzeme üzerinden izleyiciye ulaşabilir hale gelir. Bu haliyle eser için kabaca kendisini oluşturan malzeme ile meydana gelmiş bir nesne olduğu tanımlaması yapılabilir. Diğer nesnelere gibi mekanda yer kaplar; bir hacmi, ağırlığı, rengi vardır ve bir yerden bir yere taşınabilir, kırılıp fiziki bütünlüğü zarar görebilir, zaman içinde deforme olabilir. Yani eser, var olan tüm somut nesnelere fiziksel olarak ortak özelliklere sahiptir.

Heidegger, 1936 tarihinde kaleme aldığı ve sanat eserinin var olma biçimi üzerine derinlikli bir soruşturmaya girdiği metni *Sanat Yapıtının Kökeni*’nde, eseri doğru

¹ Sanat olarak tanımlanan olgunun sınırları çok geniş olduğundan ve sadece somut olanla sınırlanamayacağından, metnin bundan sonrası için, özel olarak ifade edilmediği sürece, sanat eseri olarak, plastik sanatlar alanının nitelendirileceğini belirtmek gerekliliği ortaya çıkmaktadır.

konumlandırabilmek, sadece kendisini biçimlendiren malzeme olmadığını görebilmek için, eserin *eser varlığına* ulaşabilmenin gerekli olduğunu söyler. Bunun için var olan nesnelere eserle olan ilişkisini inceleyen bir yol izler.

Bir resim duvara tıpkı bir tüfek ya da şapka gibi asıldır. Van Gogh'un, bir çift köylü ayakkabısını betimleyen resmi gibi bir yapıt bir sergiden diğerine dolaşır. Sanat yapıtları Ruhr havzasından kömür, 'Kara Orman'dan tomruk gibi taşınır. Birinci Dünya Savaşı sırasında Hölderlin'in ilahileri, askeri sırt çantasında temizlik araçlarıyla birlikte taşınırdı. Beethoven'in kuartetleri, yayınevini depolarında kilerdeki patatesler gibi saklanmaktadır (Heidegger, 2015, s. 115, 116).

Eseri meydana getiren malzeme onun maddi yönüne dairdir. Tüm yapıtlar öncelikle bu maddi özelliği taşır. Heidegger bunun için, "Mimari bir yapıtta taşımsı, yontuda ağacımsı, resimde renksel, dilbilimsel (yazımsal) bir yapıtta sözsel, müziksel bir kompozisyonda sessel bir nitelik vardır" (2015, s. 116) der. Yine aynı şekilde Danto, resim sanatı içinde tuvalin, anlamı cisimleştiren bir nesne olduğunu söyler (2017, s. 50). Sanat yapıtının dışsal özelliği olarak nitelendirilebilecek bu maddi bütünlük, eserle ilk karşılaşılan alandır. Ve bu maddi nitelikler, sözel olarak aktarılırken "sanat yapıtına öylesine köklü bir biçimde yerleşmiştir ki, mimari bir yapıtın taştan, yontunun ağaçtan, resmin renkten, dilbilimsel yapıtın sözden, müziksel kompozisyonun sestene oluştuğunu söylemek durumunda kalırız" (Heidegger, 2015, s. 116). Ancak taş, ağaç, renk ya da hangi malzeme ise ondan oluşuyor olması, doğrudan ve sadece bu malzemelere indirgenebileceği anlamına gelmez. Zeynep Direk, "Heidegger'in Sanat Anlayışı" başlıklı makalesinde bu durumu şöyle açıklar:

Sanat eserini "şey" olarak görmek demek, onun bir madde ve biçimden oluştuğunu varsaymak anlamına gelir. O bir alete benzer üründür. Ancak alet kullanım değeri yüklü bir şey iken sanat eseri estetik yüklü bir şeydir. Bu şey sanatçı tarafından üretilmiş bir ürün, sanatın sömürüldüğü piyasada ise bir nesnedir. Sanat eserini bir ürün ya da bir nesne olarak gördüğümüzde onun ne demek olduğunu anlayamayız (Direk, 2010, s. 106).

Sanat eserinin var olan nesnelere gibi bir nesne olduğu söylenirken, bu onun yalnızca fiziksel olarak var olma biçimini niteleyen bir tanımlama olarak kalmaktadır. Eser bir nesnedir; bir tuval ve boyadan, mermerden, kilden ya da herhangi bir malzemedan oluşturulmuş bir nesne olarak karşımıza çıkar. Maddi gerçeklikler sahasında yaşayan insan, başka bir insanın zihninde kurguladığı ve malzeme ile somutlaştırdığı sanat eserini bu 'nesne' üzerinden görebilir; sanat eserinin nesnesi. Müziksel bir kompozisyon notalar aracılığıyla duyulabilir olur ve ses olarak dinleyenin algılayabileceği forma girer. Şiirde dil üzerinden bir aktarım söz konusudur. Bir sinema filmi sayesinde anlatılmak istenen içerik kendini görsel ve işitsel olarak açığa çıkarabilir. Ancak eserin izleyici ile karşılaşmasının ilk basamağı olan bu maddi tabaka tek başına eseri tanımlamada yeter koşul değildir. Sanat eserini kendisini oluşturan

malzeme olmasının ötesine taşıyan şey nedir? Bu soruyu açabilmek ve nesne ve eser ikiliğini ve bu ikiliğin nasıl bir ilişki içinde olduğunu görebilmek için nesne olarak tanımlanan şeyin ne olduğuna açıklık getirmenin gerekli olduğu görülmektedir. Bu soruşturma için Heidegger'in "sanat eseri" hakkındaki görüşleri merkez alınmıştır. Çünkü Heidegger sanat eserine, eseri nesne düzeyine indirgeyerek ona ulaşmanın önünü kapatan etmenleri hesaba katan bir değerlendirmeye yaklaşır. Bu değerlendirmenin nasıl olduğu, ilerleyen başlıklar altında detaylandırılmıştır.

1.1. Nesne Üzerine

İnsanın dünya ile kurduğu ilişki, birbirinin karşısında duran iki ayrı kutbun ilişkisinden ziyade, bir bütün halindedir. İnsan dünyanın içinde, dünyayla birlikte yaşar ve dünya içinde olmakla bütün var olanlarla ortak bir paydayı paylaşır; var olmak. Ve fakat insanın onlardan ayrılan bir yönü de vardır; varlığı üzerine düşünebilmesi. Heidegger, insanın dünyadaki var oluşu için *Dasein* terimini kullanır. *Dasein*, kendi varlığının farkında olan ve bunu mesele edinendir.

İnsanın varolma minvallerinin tümüne birden "Dasein" (İnsanın dünya içindeki fiili varoluşu) diyen Heidegger, bu ifadeden varlığa-açık-oluş'u kastetmektedir. Heidegger için Dasein, bir nesne ya da fikir olmayıp, olgusal olarak varolan ve bu varoluşunu "anlayan", başka bir deyişle varlık anlayışını sergileyen, her daim bir varlık anlayışı içinde olan varolandır (Ökten, 2019, s.84).

Dasein ya da dünya içinde var olan olarak insan, öteki ile herhangi bir ilişki kurmadan, etkileşime girmeden, bir şeylerden etkilenmeden ya da bir şeyleri etkilemeden, ormanda duran bir çalı gibi tek başına öylece yaşayıp ölemez. İnsanın dünyadaki var oluşunun doğası gereği bu böyledir. Bir çalı başka çalılarla karşılaşamaz, bir çalının anlamlı ilişkiler kurabileceği, varlığı üzerine düşünebileceği, bunu mesele edinebileceği bir dünyası yoktur. Daha doğrusu Dasein'in içinde yer aldığı dünya türünden bir dünyası yoktur. Heidegger'e göre insan, tüm diğer varlıklardan ayrı olarak varlık sorusunu sorup, varlığı anlamaya çalışır, varlık üzerine kaygılanır ve "dünya üzerinde bunu yapan yegane varlık insandır" (Cevizci, 2013, s.600). Gören, duyan, anlayan, yönelen ve bir şeyi mesele edinebilen insanın, dünyayla ve etrafındaki nesnelere kurduğu ilişki de aktif bir yapılanma sergiler. Zihin bir düşünme eylemi içindedir ve düşünmek hep bir şey hakkındadır. Bu nedenle insanın nesneyle olan ilişkisi de dünyadaki etkin var oluşunun içindedir. Bir zamanın ve mekanın içinde olarak var olan insan için nesnelere her daim ilişki içinde olduğu şeyler olarak etrafında bulunur ve insan bunun dışına çıkamaz.

Güncel Türkçe Sözlük'te geçtiği tanımıyla nesne; “belli bir ağırlığı ve hacmi, rengi olan her türlü cansız varlık, şey, obje” olarak tanımlanabilir. (Güncel Türkçe Sözlük. Erişim: 29. 03. 2023, <https://sozluk.gov.tr>). Öte yandan nesnenin farklı disiplinler içinde çok çeşitli tanımlamaları olduğunu söylemek mümkündür. Öyle ki Afşar Timuçin, *Felsefe Sözlüğü*'ünde nesne tanımlamasını “Karşımızda bulunan, görüşümüze açık olan” şey şeklinde yapar (2004, s.369). Bu tanımıyla beraber nesne, içinde yer edinilmiş dünyada karşılaşılan her türlü somut varlık olarak ifade edilebilir. Hançerlioğlu ise nesne tanımlaması için “Öznenin dışında bulunan her türlü varlık... *Özne* deyimi karşıtıdır, bilinçten bağımsız olarak dış dünyayı dile getirir” (1973, s. 229) diyerek bir tür ikilik üzerinden sınıflandırır ve zihinsel bir yapılanmaya ihtiyaç duyulmaksızın nesnenin var olduğunu belirtir. Bu tanımlamaya göre nesnenin, *nesnel idealizm* çerçevesinde “insan düşüncesinden ayrı ve ondan bağımsız, ondan önce de var bulunan evrensel bir” yapılanma olarak değerlendirildiğini söylemek mümkündür (Hançerlioğlu, 1973, s. 230).

Farklı tanımlar altında zihinsel süreçlere konu olabilen her türlü soyut kavram da nesne sınıflandırılmasına dahil edilir. Ahmet Cevizci'nin, *Felsefe Sözlüğü*'nde nesne tanımlaması içinde bu sınıflandırmadan şu şekilde bahsettiği görülür;

Nesne, **öznenin** karşıt kutbunda bulunan, özelliklerin taşıyıcısı olan varlığı tanımlar. Nesne terimi her ne kadar daha ziyade dış dünyada bulunan fiziki varlıkları gösterse de farklı nesne türlerinden söz etmek mümkündür. Buna göre *fiziki nesne*, zaman ve mekan içinde yer kaplayan, zihinden bağımsız, somut ve gerçek nesnedir. **Metafizik** ya da varlık felsefesinde temel tikeller olarak fiziki nesnelere dışında, gerçek olmayan *hayali nesnelere* de vardır. Zaman ve mekan içinde var olmayan soyut nesnelere yanında, bir de zihin hallerinin konusu olan *yönelimsel nesnelere* de söz edilmektedir (2015, s.316, 317).

Bu tanımlar ışığında, nesne olarak tanımlanan kavramın oldukça kapsayıcı olduğu görülmektedir. Genel hatlarıyla somut bir var olan olarak sınırlandırılırsa, nesne kavramı doğada kendi halinde bulunan/oluşan ve insan tarafından bilinçli bir eylemle üretilmiş olan olarak ikiye ayrılabilir.

Sanat eserinin ise bir nesne olarak nasıl konumlandığının görülebilmesi için sırasıyla nesne-eser ve kullanım nesnesi- eser arasında ne türden bir ilişkinin olduğu ve malzeme, malzemenin kendini ortaya koyuş biçimi, anlam, üretim yöntemi, işlevsel olma özelliği gibi vasıfların bu ilişkileri nasıl etkilediği incelenmiştir. Örneklemelerle konuyu anlatımın olanaklarından faydalanabilmek için kendiliğinden var olan nesne için taş, kullanım nesnesini tanımlamak için çekiç kelimeleri kullanılmıştır.

1.2. Taş, Çekiç, Eser

Doğada kendiliğinden bulunan bir nesnenin, özel bir amaç doğrultusunda insan tarafından üretilmiş bir kullanım nesnesinin ve bir sanat eserinin varlık biçimlerinin, meydana geliş yollarının ve sahip oldukları niteliklerin, birbirlerinden çeşitli yollarla ayrıldığını söylemek mümkündür. Eserin bir nesne olarak ne olduğunu, neyi sağladığını anlayabilmek için diğer nesnelere olan ilişkisi içinde değerlendirilmelidir. Eser, maddi bütünlüğe sahip, belirli fiziksel özellikleri olan ve biçimlendirilmiş malzemenin taşıdığı anlama sahip bir nesnedir. Ancak sanat eserini tanımlamak için bir nesne olduğu bilgisi oldukça eksik ve hatta kısıtlayıcı kalmaktadır çünkü esere, var olan herhangi bir nesne gibi yaklaşılmaz.

Heidegger'e göre, kabul görmüş ve gelenekselleşmiş üç ayrı nesne tanımlaması vardır; buna göre nesne, çeşitli özelliklerin bir arada toplanmasıdır, duyu verilerinin birliğidir ya da biçimlendirilmiş malzemedir (2014, s.24). Bu kabul görmüş üç ayrı nesne tanımı, Heidegger'in ifadesiyle zaman içinde birbiri içine geçmiş ve sırasıyla salt nesne, kullanım nesnesi ve sanat eserini tanımlamada kullanılır hale gelmiştir.

Heidegger, çeşitli özelliklerin birliği olarak yapılan nesne tanımlaması için, granit parçası örneği verir. Granit parçası, bilinçli bir eyleme ihtiyaç duymadan doğada kendiliğinden oluşur ve kendisine ait çeşitli niteliklerin bir arada olmasından ibarettir. Sertlik, ağırlık, matlık ya da parlaklık, pürüzlülük gibi kimi özellikleri, bir nesne olarak tanımlanması için yeterlidir. Başka bir anlama ihtiyaç olmaksızın bu özelliklerin bir arada olmasıyla granit parçası, salt nesne olarak değerlendirilir. Heidegger bunu şöyle örnekler;

Örneğin şu granit parçası salt bir nesnedir. Granit sert, ağır, geniş, devasa, biçimsiz, ham, renkli, kısmen mat, kısmen de parıltar. Bütün bu saydıklarımızı bu taştan çıkarabiliriz. Onun bu özelliklerinin bilgisini kendimiz de edinebiliriz. Bu özellikler taşa uyanları kast eder. Onlar bunun nitelikleridir. Nesne, bunlara sahiptir. Nesne mi? Nesne dediğimizde neyi düşünüyoruz? Nesne bu özelliklerin öylesine toplamı değildir, hatta bu ortak olanın doğduğu niteliklerin yığılması da değildir. Herkesin bildiğini sandığı gibi nesne niteliklerin çevresinde toplandığı şeydir (Heidegger, 2014, s.16, 17).

Salt nesne tanımlaması için yol kenarında duran bir granit parçasının ya da taşın, herhangi bir bilinçli eylemden bağımsız olarak var olabilen yapısı nedeniyle yeterli olduğu söylenebilir. Taş sadece taştır ve nasıl bir fiziki yapısı varsa o olarak nitelendirilir sadece. Doğada kendiliğinden bulunan böylesi nesnelere malzeme, kendisini gölgeleyebilecek herhangi bir etken olmadan var olur. Pratik bir fayda sağlama durumundan, atfedilmiş bir anlamdan ve bunlara bağlı olarak tasarlanmış bir biçimden bağımsızdır.

Öte yandan salt nesnelere, bilinçli bir müdahale ile kendilerine bir işlevsellik yüklenirse tek başına 'salt nesne' olma hallerinden sıyrılarak bir kullanım nesnesine dönüşebilirler. Kapıyı açık tutması için yol kenarından alınıp bir kapının önüne koyulan taş parçası, özel bir amaç doğrultusunda kullanıldığı için aynı zamanda bir kullanım nesnesi olarak da var olmaya devam edebilir. Fiziksel olarak bir değişime uğramasa bile, işlevsel olarak kullanıma alınmasıyla bir amaca hizmet eder hale gelir. Yani bir nesnenin kullanım nesnesi olarak değerlendirilmesi için pratik bir fayda sağlıyor olması gereklidir. Heidegger, kullanım nesnesinin işlevselliği için "Aracın araçsal niteliği onun yararlılığından gelir" (2015, s. 130) der. Bir çekiç, çivi çakacak niteliği taşıdığı sürece çekiç olabilir. Ve elbette bu niteliğe sahip olabilmesi için doğru malzeme seçimi yapılması zorunludur. Bu nedenle kullanım nesnesinde malzemenin ne ise o olarak kalabilmesine olanak sağlayan serbest bir alan olmadığı çıkarımını yapmak mümkündür. Malzemenin sahip olduğu fiziksel özellikler çekiç olma vasfına hizmet eder haldedir. Bu nedenle bir çekiçte ön planda olan malzemeden ziyade kullanıma hazır halde çekiç oluşudur. Kullanım nesnesinde malzeme, nesnenin sağlayacağı pratik faydaya göre değişkenlik gösterir ve o alanda hizmet sunar. Bir kullanım nesnesinin üretimi de çeşitli etmenlere bağlı olarak ilerlemek zorundadır. Hangi amaç için üretiliyorsa o doğrultuda tasarlanması, işlevsellik ilkesi gözetilerek üretilmesi söz konusudur.

Gündelik hayatın akışı içinde her daim el altında olan kullanım nesnelere, ne olduğu üzerine düşünülmeden işlevsellikleri bağlamında kullanılır. Anahtar kapı açar, çekmeceler eşyaları depolar, kıyafetler giyilir, bardak su içmek içindir. İnsan, nesneyle olan ilişkisi içinde nesnenin ne olduğu üzerine düşünmez, dahası bunu düşünmeye kalktığı da ne olduğunu yakalayamaz. Heidegger bu durumu bir çift köylü ayakkabısı üzerinden örnekler. Ayakkabıların ne olduğunun herkes tarafından bilindiğini söyler. Ancak bu bilme türünün, aracın araçsal varlığına dair bir bilgiyi taşıyıp taşımadığı sorar (2015, s.130).

Köylü kadın ayakkabılarını tarlada giyer. Onlar neyse yalnızca odur burada. Köylü kadın çalışırken ayakkabılarını ne denli az düşünürse, ya da onlara ne denli az bakar ve hatta onların farkında bile olmazsa, onlar gerçekten o denli öyledirler. Köylü kadın onlar üzerinde durur ya da yürür. Ayakkabılar gerçekte işte böyle iş görür. Aracın işte bu kullanım sürecindedir ki bizler onun gerçek özelliği ya da karakteriyle yüzyüze geliriz. (Heidegger, 2015, s.130)

Kullanım nesnesinin araçsal niteliği, tam da bir araç olarak kullanıma alındığında ortaya çıkar. Ancak bu ortaya çıkış, üzerine düşünülmediğinde gerçekleşir. Heidegger kullanım nesnesinin ne olduğunu bilmenin, hiç düşünmeksizin, fark etmeksizin yapılan bir eylem olduğunu söyler. Köylü kadının giydiği ayakkabıların, bir kullanım nesnesi olarak ne olduğu

üzerine düşünülmeden işlevini yerine getiriyor oluşunu Heidegger ‘güvenilirlik’ olarak tanımlar (2015, s.131). Güvenilirlik sayesinde insan kullanım nesnesiyle olan ilişkisinde onun ne olduğunu görür.

Diğer taraftan artık işlevselliğini yitirmiş bir kullanım nesnesinin de salt nesne kategorisinde değerlendirildiğinden bahseder Heidegger. (2014, s.28). Kullanım nesnesi zaman içinde eskir ve işlevini yerine getiremez duruma gelir. Bu durumda oluştuğu malzemeye indirgenmiş olur. Bir zamanlar bir bütünün içinde anlamlı ve işlevsel bir varlığı olan bir aletin parçası, artık işlevini yerine getiremez konuma geldiğinde salt nesneye dönüşür. Örneğin cam bir bardak kırıldığında, artık yerde duran “şey” bardak değil camdır, yani işlevini yitiren kullanım nesnesinde, malzeme ortaya çıkmıştır. Pratik fayda sağlama durumundan sıyrılmış kullanım nesnesi, kendisini oluşturan malzemenin özellikleri ne ise odur. O halde taş parçası gibi salt bir nesnenin, malzeme ile olan ilişkisinin, kullanım nesnesinin malzeme ile olan ilişkisinden ayrıldığını söylemek mümkündür. Malzeme, salt nesnede kendisini özgürce sergileyebildiği bir açıklığa sahiptir. Bir taş, sadece bir taş olarak öylece dururken, tek başına bir malzeme olmasının, yani taş olmasının önüne geçebilecek başka herhangi bir özelliğe sahip değildir. “Kendi içinde duran mermer parçası belirli fakat şekilsiz bir biçimde malzemesel bir şeydir” (Heidegger, 2014, s.22). Ve başka bir vasfı olmadığı için sadece bir malzeme olmak halindedir. Taşın, ya da salt nesnenin bu özelliğinin kısmen sanat eserinde de olduğunu söylemek mümkündür.

Sanat eseri, üretilmiş olması ile kullanım nesnesine yakın konumlanmaktadır. Ancak bu husus, eseri çekiçten ayıran şeyin ne olduğuna açıklık getirmede hala yetersiz kalmaktadır. Eser de bir kullanım nesnesi gibi bilinçli bir eylemle ortaya çıkar. Ancak eserde gündelik hayatta kullanıma yönelik pratik fayda sağlama özelliği aranmaz. Bu yüzden “...kendine yeterli varlığı nedeniyle, sanat yapıtı kendiliğinden biçim alabilen ve kendi halinde olan salt şeye benzer daha çok” (Heidegger, 2015, s.126). Yani eser, bir taş parçasının sahip olduğu bağımsız var olma biçimine yakın durmaktadır. Üstelik malzeme, tıpkı salt nesnede yani taşta olduğu gibi, eserde de ne ise o olarak kalabileceği özgür bir alana sahiptir. Heidegger, malzemenin eserde kendisini nasıl özgürce sergilediğini şu şekilde ifade eder:

[...] tapınak-yapı, bir dünya kurarken içeriğin yok olmasına neden olmaktan çok, ilk kez öne çıkmasına ve yapıtın dünyanın Açıkalanı’na çıkmasına yol açar. Kaya dayanıp dinlenmeye koyulur ve ilk kez kayalar; metaller parıldar, renkler yanar, tonlar ses verir, sözcükler konuşur olur. Yapıt kendisini gerisingeri taşın kütleliliğine ve ağırlığına, ağacın sağlamlığına ve esnekliğine, metalin sertliğine

ve parlaklığına, rengin açıklığına ve koyuluğuna, tonun çınlamasına ve sözcüğün adlandırma gücüne dönüştürdükçe, bunların tümü öne çıkar (2015. s: 144).

Eserde malzeme serbesttir çünkü kendisini gölgeleyecek bir işlevsel olma yükümlülüğü yoktur. Dahası malzeme, Heidegger'e göre sanatsal biçimlendirme için bir alan ve temel olma görevi görür. (2014, s.21). Bir sanat eserinde renk, doku, ton, nota gibi özellikler tam da ne ise o oldukları için buldukları noktadadırlar. Yani eser, malzemenin malzeme olarak kalmasını sağlar. Bir kullanım nesnesinin üretilirken bağlı olduğu işlevsel fayda sağlama ilkesi, sanatsal üretim sürecinde geçersizdir. Bu durumu Tunalı, sanat eserinin *hür* yapısı ile açıklayarak eserin üretim sürecinin, kullanım nesnesinin üretim sürecinden ayrı konumlandığı söyler:

Her teknik yapının gösterdiği bir zorunluluk vardır. Her makine, her araç böyle zorunlu bir ilgiyi ifade eder. bir makineyi oluşturan bütün parçalar, böyle bir fonksiyonel zorunluluğu gösterdiği gibi, belli bir makine de belli bir sistemin belirli bir ürünü ve temsilcisidir. Bu bakımdan kendi başına var olan, bağımsız autonomisi olan bir makine olamaz. Her makine, teknik dediğimiz büyük bir çarkın sadece belli bir dişlisidir. Oysa biliyoruz ki sanat eseri, kendi kanununu kendi özünden alan bir yapı fakat autonom bir yapıdır. Fuzuli'nin 'Leyla ile Mecnun'u, bir estetik yapı olarak, kendi başına var olan, kanununu kendi form kanununda bulan bir biçim'dir. Bu kanunu ona hiç kimse dikte etmemiştir. O, olduğu şeydir. Bu bakımdan sanat eserinin dayandığı prensip *hürliktir*. Oysa teknik ürünü belirleyen temel ilke *zorunluluktur*" (Tunalı, 2011, 73).

Kullanım nesnesini *teknik ürün* olarak nitelendiren Tunalı, onu sanat eseri ile karşılaştırırken üretim biçimleri üzerinden bir ayrıma gider. Teknik, bir kavram olarak bugünün perspektifinden bakıldığında modern üretimin altında değerlendirilmeye açıktır, oysa bir zamanlar kökenlendiği kaynaktan sanatla aynı kategoride değerlendiriliyordu. Teknik ve sanat ilişkisi ve bu ikiliğin anlamsal olarak yaşadığı değişim çalışma içinde bir sonraki başlıkta değerlendirmeye alınmıştır ancak bu ikiliği 'teknik, kullanım nesnesi, zorunluluk' ve 'sanat, sanat eseri, hürlik' sıralamasıyla sınıflandırmak mümkündür. Tekniğin imkanlarıyla üretilen kullanım nesnelere, üretim biçimi ve kullanım amacına bağlı olmak zorunluluğu taşıyarken, sanat eserinin ortaya çıkışı kendi hür yapısı ile bağımsız karakterdedir. Ve yine bu ilişki içinde malzeme, kullanım nesnesinin sağlayacağı pratik faydaya hizmet edeceği için ikinci planda kalırken, sanat eserinde malzeme kendini sergileyebileceği ve tam da kendisi olarak kalabileceği bir alana sahiptir.

Özetlenecek olursa, salt nesne, kullanım nesnesi ve eser arasındaki ilişkide eser, üretilmiş olması ile bir kullanım nesnesine yakınsa, kendi kendine dayanan bağımsız iç yapısı sayesinde salt bir nesne gibi özgür bir alandadır. Malzemenin ne ise o olarak kalmasına alan açan sanat eserinin, üretildiği malzeme ile olan ilişkisi de bu nedenle kullanım nesnesi ve

malzeme arasındaki ilişkiden farklıdır.

Eser-nesne ve eser-malzeme arasındaki ilişkinin daha yakından görülebilmesi için, bugün teknik olarak tanımlanan ve üretmek, yaratmak, bilmek, açığa çıkartmak gibi kavramlarla da ilişki içinde olan *tekhne* sözcüğü bir yol gösterici olabilir. Bu kelimenin Antik Yunandaki gündelik dilde kullanımı, kelimenin *bilmek* eylemi ile olan bağlantısı, Heidegger'in bu kelimeyi nasıl değerlendirdiği ve kelimenin teknoloji olan bugünkü karşılığına dönüşürken yaşadığı anlam kaybı çalışmanın bir sonraki bölümünü oluşturmaktadır.

2. BÖLÜM: BİR BİLME BİÇİMİ: TEKHNE

Bir çekiç üretilirken izlenecek adımlar bellidir. Hangi malzemenin kullanılıp hangisinin kullanılmaması gerektiği, neyi gözeterek üretim yapılacağı, ergonomik açıdan neyin uygun olup olmadığı gibi birden çok etmen hesaba katılarak üretilir ve nihayetinde kullanım amacına uygun düşen bir alet ortaya çıkmış olur. Bu nedenle bir kullanım nesnesinin üretimi, teknik bilginin devreye girdiği ve izlenecek adımların önceden belirlendiği sistemli bir yapıdadır ve kullanım nesnesinin tasarlanması bu anlamda kendi üretim sisteminin dışına taşamaz. Yeni kullanım biçimleri ya da ihtiyaca uygun düşen yeni tasarımlar zaman içinde geliştirilse de pratik fayda sağlaması için üretilen nesnelere üretim şemaları önceden belirlenmiş zorunluluklar çerçevesinde gelişir. Zanaate dayalı üretim içinde de modern tekniğin olanaklarıyla sağlanan üretim biçimlerinde de bilgi, birbirine eklenerek bir sonraki aşamaya aktarılır ve ortak bir kaynaktan beslenir. Bilmek ve üretmenin birbiriyle olan bağlantısı, Antik Yunanlıların kullandığı bir kelimeye dayanır; *tekhne*.

Heidegger, *Tekniğe İlişkin Soruşturma*'da, tekniğin ne olduğu sorusuna genel olarak iki yanıt alınacağından bahseder. İlki tekniğin amaç için araç oluşu, diğeri tekniğin bir insan etkinliği oluşu. Teknik bir amaç için araçtır çünkü nedensellik ilkesi çerçevesinde bir tür fayda sağlama için kullanılır ve insan etkinliği ile bu mümkün olabilir ancak. Bu nedenle Heidegger tekniğin ne olduğuna dair bu iki belirlenimin birbiriyle bağıntılı olduğunu söyler (1998, s. 44). Ancak bu tanımlamalar yine de bize tekniğin özüne dair bir bilgi vermemektedir. “Teknik, tekniğin özüyle aynı şey değildir. Ağacın özünü aradığımızda, farkında olmalıyız ki, ağaca ağaç olarak nüfuz eden şey, geri kalan ağaçlar arasında rastlanan bir ağaç olarak bizzat ağacın kendisi değildir” (1998, s. 44). Ontik ve ontolojik ayırım olarak nitelendirilebilecek bu durum için, “ağaç olmak başka bir şeydir, var olan ağaçlar arasında herhangi bir ağaç başka bir şey” denilebilir. Heidegger’in genel felsefesi içinde de izlediği yol olarak, bir şeyin özünün ne olduğunu araştırırken doğru çıkarımı yapabilmek, doğru yola girebilmek için önce soruyu doğru sormak gerekmektedir. Heidegger, “Tekniğin ne olduğunu sorduğumuzda, tekniğe ilişkin bir soru sormuş oluruz” (1998, s.44) der fakat tekniğin ne olduğu, tekniğin özünden farklıdır.

Heidegger’e göre tekniğin özüne dair bir soruşturma yapabilmek için yöntem, dilsel bağlantılara başvurmaktır. “Tüm düşünme yolları, az veya çok farkına varılabilir şekilde, dil aracılığıyla olağandışı bir tarzda, dil içerisinden yol gösterirler” (Heidegger, 1998, s.43). Bu

durum Ömer Naci Soykan'ın da ifade ettiği gibi, aslında bir yandan da felsefede gelenekselleşmiş yaygın bir eğilim olarak görülür; ele alınan meselenin terminolojisi, onların ilk defa geçtiği dillerdeki özgün kullanım biçimlerine ve anlamlarına başvurarak açıklanır ve bunun üzerine eklenerek yeni çıkarımlar geliştirilir ki burada genellikle başvuru alanı Antik Yunancadır (2013, s. 109). Bu yüzden bir sonraki başlık içinde, sanat eserini ve sanatsal yaratım sürecini doğru noktadan değerlendirebilmek için, bugün teknik olarak nitelendirilen kelimenin en eski kullanımlarından biri olan ve Antik Yunanlıların zanaat ve sanatı kapsayacak şekilde tanımladıkları *tekhne* sözcüğünün izini sürülmüştür.

2.1.Sanata İlişkin Yaratım Süreci ve Tekhne

Antik Yunan'da sanat ve zanaat arasında bir ayrım ve dolayısıyla bu iki alana dair bir tanımlama yoktu. El işçiliğinin her türlü için kullanılan ortak bir kelime vardı; *tekhne*.

Bizim genellikle “sanat” olarak çevirdiğimiz *tekhne* kelimesi, tıpkı Romalıların *ars*'ı gibi, bugün bizim zanaat dediğimiz şeyleri de içine alıyordu. *Tekhne/ars*, marangozluk ve şiiir, ayakkabıcılık ve tıp, heykeltiricilik ve at terbiyeciliği gibi birbirinden çok farklı şeyleri kapsıyordu. Gerçekten *tekhne* ve *ars*, bir nesnelere sınıfından ziyade, insanlardaki imal ve icra etme kabiliyetine işaret ediyordu (Shiner, 2004, s.45).

Tekhne, kelimenin ilk kullanıldığı dönem içinde değerlendirildiğinde birden çok anlamı içinde barındıran ve sanatsal üretim sürecini doğru konumlandırmada anahtar görevi görebilecek kilit bir kelime olarak karşımıza çıkar. Bu sözcük “Sanat, bilgi, bilim, uğraşı, el işi, teknik, bir şeyin öğrenilmesine ilişkin yazı ya da kılavuz, sanat yapıtı, sanat çalışması gibi orta yerinde sanat olan birbiriyle yakın ilişkili anlam alanlarını kapsar” (Soykan, 2013, s. 110). Ancak yine de *tekhne* kelimesinin bir zamanlar sanat ve zanaat için ortak kullanılan bir kelime olduğu tanımlaması yetersiz kalmaktadır.

Sanatı ve zanaatı ortak bir anlayışla ele alan Antik Yunanda, insanın doğayla olan ilişkisi de bugünün modern insanının doğayla kurduğu ilişkiden farklıydı. Doğanın karşısında değil onun içinde konumlanan bir dönemde üretici ve yaratıcı faaliyet de bu konumlanışa göre şekillenmekteydi. Bu yüzden bugün teknoloji olarak dönüşmüş/dönüştürülmüş *tekhne* kelimesinin ilk kullanım döneminde işaret ettiği anlam zaman içinde unutulmuştur. Unutulan anlamın izini sürmek, aynı zamanda sanata ilişkin yaratıcı sürecin ve buna paralel olarak sanat eserinin de aydınlatılmasına olanak sağlayacaktır.

Tekhne, bir başka kelimenin alt anlamı olarak karşımıza çıkar; *poiesis*. Yaratmak, üretmek, ortaya çıkarmak, meydana getirmek, mevcut olmayandan mevcut olana geçiş olarak tanımlanabilecek *poiesis* kelimesi Antik Yunancada iki türden eylemi karşılar; *physis* olarak tanımlanan ve bir tohumun içsel bir güçle patlayıp filizlenerek ortaya çıkmasıyla örneklenebilecek olan eylem de *poiesis*dir, *tekhne* olarak tanımlanan ve dışarıdan bir müdahale ile gerçekleştirilen yaratma/üretme/ortaya çıkartma eylemleri de *poiesis*dir. Heidegger bunu şöyle tanımlar, “Hem doğada yetişenler hem de zanaat ve sanatla yapılmış olanlar; varlığa getirme aracılığıyla an be an görünüşe gelmektedir” (Özlem, 1998, s.16). Platon, *Şölen*'de sevginin türlerinden biri olarak ‘yaratmak’ eylemi için ise şöyle der: “*Poiesis*. Bu çok geniş bir kavramdır. Yokluktan varlığa geçiş her şekilde *poiesis*'tir. Bu nedenle bütün sanat eserleri *poiesis*, sanatçılar da birer *poietes*'tir” (Platon, 2015, s.87). Heidegger, yapmak, yaratmak, meydana gelmek/getirmek anlamlarına sahip olan *poiesis*'in Antik Yunanlıların düşündüğü anlamda kavranması gerektiğinden bahseder.

Greklere göre karşılaşılan her şey ‘mevcut-olan’dır; fakat ‘mevcut-olan’, ‘mevcut-olmayan’dan çıkar, o öne çıkmış bir şeydir. Mevcut -olmayandan mevcut-olana çıkma ise *poiesis*’tir. Bu öne-çıkma, her şeyden önce *physis*’te, yani şeyin kendi içerisinden patlayıp çiçeklendiği mevcudiyete-çıkma kendisini gösterir. *Tekhne* de bu öne çıkmanın bir formudur. Fakat *tekhne*’deki patlayıp çiçeklenme, şeyin kendisinde değil, fakat bir başka şeyde yatar. İnsan *tekhne*’de, sanat ve el becerisi aracılığıyla, bir şeyin öne-çıkmasına katkıda bulunan diğer öğelere (‘madde’, ‘görünüm’ ve ‘çerçeveleyici sınırlar’) birlikte etkindir ve bu öğeler birbirine katılır (Özlem, 1998, s.16, 17).

Bir şeyin öne çıkmasına katkıda bulunmak, aynı zamanda bir bilme eylemiyle de ilişkilidir. “*Tekhne* sözcüğünün, pek erken zamanlardan Platon’un zamanına kadar, episteme sözcüğü ile bağı vardır. Her iki sözcük de en geniş anlamıyla Bilme’nin adlarıdır” (Heidegger, 1998, s.53). Bu bilme eylemi sanatsal yaratıcılığa işaret eden türde özel bir bilme eylemidir, hatta öyle ki Heidegger bunu ‘bir şeyi evinin içi kadar iyi bilme’ olarak niteler (2019b, s.21). Böylesi bir bilme biçimi, “bir mevcudiyeti, bir şimdi ve buradalığı algılamaktır” (Direk, 2010, s. 110) *Berlin Sanatlar Akademisi*’nde yapmış olduğu “Sanatın Doğuşu ve Düşüncenin Yolu” başlıklı konuşmasında ise bunu şöyle açıklar:

Bir bilme biçimidir bu sözcüğün anlamı. Yapmak ya da ortaya koymak anlamına gelmez. Bilmek, bir çalışmanın bir yontunun biçimlenişinden önce onu görebilmek demektir. [...] Sanat, *tékhnē* (τέχνη) olarak bir bilgi alanı içinde bulunduğu ve böylesi bir bilgiyi, henüz var olmayı görülmemiş olanı, biçimi ve boyutlarıyla önceden görerek, görülür algılanır duruma getirdiği için, bu önceden görme olgusu üstün bir görme tarzı ve aydınlık ister. Sanata gebe bu önceden görme esin gerektirir (1997, s. 13).

Bir yontunun biçimlenişinden önce onu görmek, gözün yaptığı görme eylemiyle gerçekleşmez. Bu görme biçimi, zihinsel bir algılama ile gerçekleşir. Bu sebeple Heidegger

bunu, *esin gerektiren ve sanata gebe* bir bilme biçimi diyerek açıklar.

Bir şeyin görünüşe çıkarılması, gizinin açılması, üzerindeki örtünün kaldırılması gibi dışsal bir etki tarafından yaratma eylemini niteleyen *tekhne* kelimesinin, yani aslında aynı zamanda sanatsal üretimin, bilme eylemiyle olan bağlantısının bir şeyi araladığını söyler Heidegger. Bu aralık; “Kendi kendini varlığa getirmeyen ve henüz ortada olmayan, bu nedenle de kah şöyle kah böyle görünüp biçim alabilen şeyi açığa çıkartır” (1998, s. 18). Ve işte *tekhne* kelimesinin önemi, yaratıcı süreçte, bu süreçte var olan hünerde ya da ortaya çıkan şeyin sağladığı pratik faydada değil tam da bu açığa çıkartışta mevcuttur (1998, s.18). Açığa çıkmak ya da çıkartmak; bunun Antik Yunandaki karşılığı *aletheia* kelimesidir. *Aletheia* bugün dilimize hakikat olarak çevrilmekte ve genellikle “bilginin gerçekle olan uyumu ya da uzlaşması” (Heidegger, 2015, s.150) olarak anlaşılakta. Ancak Heidegger’e göre tam da bu noktada kelime bir anlam kaybına uğrar. Çünkü ‘gerçek’ olarak tanımlan şeyin kendisini göstermediği sürece emin olunamayacağını bu nedenle de hakikat konusunda gerçeğin bağlayıcı olamayacağını söyler (2015, s. 150). Çünkü bu durumda gerçeğe ilişkin nihai yargı zihnin kendisi tarafından verilir. Gerçeğin bilgiyle olan uyumuna hakikat denildiği, zihnin karar vermede belirleyici olduğu durumda ‘gerçek’ ya da Antik Yunandaki karşılığıyla *aletheia* ikinci planda kalır. Oysa, *tekhne* ile açığa çıkarılan, üzerindeki örtü açılan *aletheia* zihnin yargısından bağımsızdır.

Heidegger’e göre, Platon ve Aristoteles’le başlayıp Descartes ile Kant’dan geçerek modern felsefe ve bilime ulaşan metafizik tarihi içinde tek temel insan aklı olması gerektiği düşüncesiyle insanın kendi üzerine kıvrılarak **özgürleşmesine** tanık olunur. Artık, insan hakikatin yegane kurucusu haline gelmiş, Varlık ve var-olanlar kendilerini kendi apaçıklıkları içinde göstermek yerine, özne tarafından kurulmuş bir temsil düzeni içine sokulmuşlardır. Varlık ve anlamı unutulmuş, ya da Varlık kendini unutturmuş, var-olanlar giderek sadece bilimsel gözlemlerle bilinebilecek ve temsil edilebilecek ‘elde bulunan’ kategoriler -nesnel ifadeler- ile örtülmüştür. Böylece varlık evinden sürülmüş, yerine günümüzün çılgın tekno-bilimsel dünyası oturmuştur. Düşünce de yeryüzü de çöleyazmıştır. Bu aynı zamanda, insanın da sürgünlüğü, evsizliğidir. İroniktir, insanın hakikatin temeli olarak aklını koyması ile sürüldüğü yerde *özgürleşmesi*, aynı zamanda insanın kendi bilgisinin, kendi hakikatinin sınırları içinde bir yandan şeyleri kendi yarattığı hakikatlere hapsedip nesneleşirken öte yandan da kendi kurduğu bu hakikatin kesinliği ile koşumlanmış bir *özgürleşmedir* (Arslan, 1997, s. 132,133).

Hakikati doğrudan bilincin üzerinden temellendiren insan, aslında kendisini de kendi bilinciyle bir çerçevenin içine alarak sınırlandırır, kendi özgürlüğüne ket vurur. Öznenin yargısının hakikati belirlemede kıstas olduğu anlayış, hakikate hiçbir zaman temas edemeyen, ediyor olduğu yanılgısını barındıran çerçevenin kendisidir.

Heidegger’in bu sözcüğün Antik Yunandaki ilk kullanımına başvurmasının, onun genel felsefesi içinde de sıklıkla gözlenen Batı felsefesine karşı çıkışıyla bağlantılı olduğunu

söylemek mümkün. Antik Yunan felsefesi özne merkezli bir düşünce yapısına sahip değildi. “Aslında ‘özne’ fenomeni yeni bir şey değildir. Bu fenomen Grekler arasında da mevcuttu. Fakat orada özne, *hypokaimenon*, yani önde-duran-şey, insanın karşısına çıkan gerçeklik anlamına geliyordu” (Özlem, 1998, s.18) İnsan, doğanın karşısında değil, içinde bulunuyordu. Modern dönemde, bilhassa Kartezyen gelenekle birlikte özne ve nesne tanımlamaları yer değiştirdi. Descartes’le birlikte felsefede, buna paralel olarak da modern bilimde insan her şeyin merkezi haline geldi. Dünyayı kontrol edebilir, denetleyebilir ve yarattığı sabitle kendini güvence altına alabilir ya da öyle olduğunu zannedebilir duruma gelen insanla birlikte *tekhne* sözcüğü de anlamını yitirdi. İnsanın merkezde olduğu anlayışın içinde ona artık teknoloji denmeye başlandı.

Bu noktada *tekhne*, bugün modern üretimi niteleyecek şekilde dönüştüğü ‘teknoloji’ kelimesinden anlamsal olarak uzak bir noktada durmaktadır. Bir zamanlar hakikatin açıldığı alan olarak nitelendirilen *tekhne* kelimesine karşın teknoloji, bugün Heidegger’e göre insanın kendi kendisini bir çerçevenin içine hapsedmesi ve hakikatin ne olduğunun unutulmasıyla sonuçlanmıştır. Heidegger’e göre hakikatin gizinin açıldığı *tekhne* tanımlaması “Grek düşüncesi için geçerlidir ve en iyisinden el becerisi tekniklerine uygulanabilir; fakat modern makine gücüne dayalı tekniğe uygun düşmez” (1998, s.54). Heidegger modern teknolojinin de bir tür açığa çıkarma olduğunu söyler ancak bu *poiesis* türünde bir açığa çıkarma değildir. Modern teknolojide gerçekleşen açığa çıkarma, daha çok doğaya hükmeden ve onu boyunduruğu altına alan, doğadan yakışıksızca isteyen bir açığa çıkarma olarak gerçekleşir. (2019b, s. 23) Oysa *poiesis* olarak ortaya çıkartmada eylem doğayla uyum içinde gerçekleşir. *Tekniğe İlişkin Soruşturma* metninde Heidegger bu durumu köylünün yaptığı üretim ve modern teknolojinin imkanlarıyla yapılan üretim arasındaki kıyas üzerinden örneklendirir.

Heidegger yel değirmenini hidroelektrik santralle, köylünün yaptığı işi “mekanize besin endüstrisi” ile kıyaslar. Yel değirmeni ve köylü doğayla uyumludur. Mesela köylü sadece doğanın kucağına tohumlar yerleştirir ve büyümelerini sağlar. Peki, enerji santrali ve besin endüstrisi? Bunlar doğaya meydan okurlar; ona saldırırlar. Yel değirmeni yalnızca rüzgar esmeye karar verdiğinde döner ve yalnızca bu zamanda enerji üretir; enerji santralinde ise enerji doğadan sökülüp alınır ve depolanır. Keza, besin endüstrisinde işin içine suni gübre ve traktör kullanmak gibi her tür suni işlem girer. Doğa artık koruyup himaye ettiğimiz şey değildir. Tam tersine, modern bilimde doğa salt bir nesneye dönüştürüldüğü gibi, modern teknoloji de salt bir kaynağa dönüştürülür (Megill, 2021, s. 186).

Yel değirmeninin rüzgar estikçe dönmesi ya da tarlaya ekilen tohumun kendi doğal süreci içinde filizlenip büyümesi doğayla uyum içinde bir üretim türüyken, teknolojinin

imkanlarıyla gelişen modern üretim biçiminde kullanılan yöntemlerde doğa insanın hakimiyeti altına girer. Her iki yöntem de üretim olarak, Heidegger'in ifadesiyle bir tür açığa çıkarma, örtüsünü kaldırma, gizini açma biçimidir. Ancak:

Modern teknikte baştan sona hakim olan gizini-açma, meydan okuma anlamında bir saldırı (Stellen) karakterine sahiptir. Bu meydan okuma, doğada gizlenmiş olan enerji kilit altında olmaktan kurtarılmakla, kilit altından kurtarılan şey dönüştürülmekte, dönüştürülen şey depolanmakla, depolanan şey yeri geldiğinde dağıtılmakla ve dağıtılan şey de hep yeniden devreye sokulmakla, olup biter. (1998, s. 58).

Bir zamanlar doğayla uyum içinde bir üretimi niteleyen *tekhne*, teknoloji olarak dönüştüğü haliyle artık doğayı da bir nesneye, Heidegger'in terminolojisiyle el altında duran şeye dönüştürmüştür. İstenildiği gibi düzenlenebilir, işlenebilir, depolanıp gerekli görülen vakit kullanılabilir hale getirilen doğa, el altında duran bir nesne olarak artık sadece insan için vardır.

Ancak *Tekhne* olarak sanatsal yaratım, Heidegger'in söylediği gibi bir bilme türüne işaret eder. Yaratıcı olarak sanatçının içinde olduğu bu bilme türü ile sanat eseri ortaya konur. Sanatsal yaratım eylemi malzemeyle uyum içinde ilerler. Malzemenin malzeme olarak kalmasına alan açılan sanat eserinde, ortaya çıkan *hakikatin gizinin açılması* olarak değerlendirilebilir. O halde *tekhne* olarak sanatsal yaratım bu noktada eserin sadece kendisini oluşturan malzemeye indirgenmiş bir nesne olmasının ötesine işaret etmektedir.

Tekhne'den teknolojiye giden yolda kaybolan anlamı, ortaya çıkışı, meydana gelişi, var olanın örtüsünü kaldırmayı sanata ilişkin yaratıcı süreçte yeniden yakalamak mümkün. Bu nedenle sanat eseri, bir ihtimali, unutulmuş olan hakikatin yeniden hatırlanabilme ihtimalini barındırır denilebilir. Ancak bunun için önce sanat eserinde açığa çıkan hakikat ile ne kastedildiği, eserin hakikatle nasıl bir ilişkisi olduğu tartışılmalıdır. Bu nedenle hakikatin kendisini sanat yapıtında nasıl ortaya koyduğu bir sonraki başlık altında incelemeye alınmıştır.

2.2.Hakikatin Açıldığı Alan: Sanat Eseri

Sanat eserinde hakikatin gizinin açılmasından bahseden Heidegger, tam olarak neyi ifade etmektedir? Bu soru ve soruya cevap bulmak için girişilen soruşturma, sanat eserinin var olan diğer nesnelere nasıl ve neden ayrıldığının da görülmesine imkan sunacaktır.

Estetik bakış açısı içinde 'güzelle' ilişkilendirilen sanat eseri, Heidegger'e göre

nesneleştirilmektedir. Heidegger eseri “Estetik bir bakış açısından okumaz [...] Sanat yapıtında bir dünya vardır ve metafizik yorum yapıtı nesne düzeyine indirgeyerek bu dünyayı, başka bir deyişle yapıtta olagelen hakikati gözden kaçıır” (Akdeniz, 2016, s. 79). Modern bilimin ve teknolojinin doğaya yaptığı işlemleri, yani doğanın sadece insan için var olan ve denetlenebilir bir nesne olarak görülmesini, estetik bakış da sanat eserine yapmaktadır. Sanat eseri güzelle olan bağlantısı içinde, insan için var olan, müzelerde sergilenen, müzayedelerde satışa sunulan, bir sergiden diğere kolilerin içinde özel poşetlere sarılıp taşınan, tasniflenen, envanterlenen bir ‘nesne’ olduğunda aslında eserin *eser varlığı* da unutulur. Bu durumda eser, var olan herhangi bir nesne olur ve onun eser olarak açtığı alan kapatılır. Sanat eserinin *eser varlığı* onun sadece bir malzeme olmasının ötesinde konumlanmasını sağlayan niteliğidir denilebilir.

Eserler müzelerde ve sergilerde öylece durur. Acaba bunlar kendisinde, kendisi oldukları eserler midir veya sanat ticaretinin malları mıdır? Eser, kamusal ve bireysel sanat zevklerini tatmin için sunulmuştur. Resmi makamlar eserlerin bakımı ve saklanması görevini üstlenirler. Sanat uzmanı ve görevlileri sanatla uğraşır. Sanat ticareti ise bunları pazarlamayla uğraşır. Sanat tarihi araştırmaları eserleri bir bilim dalının konusu kılar. Acaba bu zengin uğraşta eserlerle karşılaşabilir miyiz? (Heidegger, 2014, s. 35).

Heidegger bütün bu çok katmanlı yapının içinde eserle karşılaşmak mümkün müdür diye sorarken, aslında insanın merkezde olduğu ve kendisi dışında tüm var olanları kendisi için araçsallaştırdığı düzene bir eleştiri de getirmektedir. Doğanın içinde değil onun karşısında, ona karşı konumlanan insan, teknolojiyi, modern bilimi ve sanatı oldukları haliyle değil, kendisi için araç olarak kullanmaya başladığında aslında farkında olmadan hakikatten uzaklaşmıştır. Heidegger sanat eseri için bu durumu, bir daha asla geri getirilemez olan *dünyadan mahrum olma* veya *dünyanın çöküşü* olarak niteler. (2014, s. 36) Bu çöküş iki türlü işler; zaman içinde eserin ait olduğu tarihselliği dışında kalındığında, ki aslında bu kaçınılmaz olarak gelişen bir durumdur, ya da eser kendi mekanından koparılıp bir sergiye ya da müzeye dahil olduğunda.

Münih koleksiyonundaki Aegina heykelleri, (...) kendi dünyalarından koparılmışlardır. Bunlar, ne denli nitelikli ve etkileyici olurlarsa olsunlar, ne denli iyi korunurlarsa korunsunlar, yorumları ne denli tutarlı, kesin olursa olsun, onları bir koleksiyona katmak, kendi dünyalarından koparmıştır. Sanat yapıtlarının böyle yer değiştirmesinden kaçındığımız, ya da bu tür işlemleri iptal etmek için çaba harcadığımız zaman bile, Paestum tapınağını kendi yerinde ya da Bamberg katedralini kendi meydanında ziyaret ettiğimiz zamanki gibi, orada duran yapıtın dünyası yıkılıp yok olmuştur (2015, s.138).

Dünyası yıkılıp yok olmuş eser, artık bir eser değil bir nesne olarak karşımızdadır. Kendisini oluşturan malzeme olarak var olur ve Heidegger’e göre bu onun eser varlığını veremez. Bu durumu kullanım nesnesinin işlevini yerine getiremeyip araçsal yapısından sıyrıldığında salt

nesneye dönüşmesi gibi, sanat eserinin de eser varlığının ortadan kalkmasıyla kendisini oluşturan malzemeye indirgenmesi olarak okumak mümkündür. Örneğin böyle bir durumda seramik bir eser, bir taşın yalnızca taş olması gibi, yalnızca seramik bir nesne olarak var olur. Bir kullanım nesnesini kullanım nesnesi yapan şey sağladığı pratik faydayken bu durumda bir eserin eser varlığını belirleyen şey Heideggerci bakış açısıyla yıkılıp çökmemiş dünyası ve burada açılan alandır. Eserin dünyası ve burada açılan alan bize neyi vermektedir?

Bu durumu Heidegger şöyle sorup cevaplar: “Bir eser nereye aittir? Eser, eser olarak kendisi aracılığıyla açılan alana aittir. Eserin eser varlığı yalnızca ve yalnızca bu açılımda bulunur” (2014, s.36). Bu alan, hakikatin gizinden çıktığı ve üzerindeki örtünün açıldığı alandır. Estetik bakış açısının güzelle ilişkilendirdiği sanat, Heidegger’e göre aslında hakikatle ilintilidir.

Hakikat kelimesinin Antik Yunandaki *aletheia* kelimesine dayandığına ancak bugün hakikat olarak tanımlanan şeyin bilginin gerçeğe olan uyumu olarak dönüştürüldüğüne değinilmişti. *Aletheia* (Yun. ἀλήθεια), Antik Yunandaki *lethe* kelimesinin “-a” ön ekiyle olumsuzlanmasıyla türetilmiş bir kelimedir. *Lethe* (Yun. Λήθη) Yunan mitolojisinde yeraltı dünyasında akan bir pınar olarak geçer ve bu nehrin suyundan içen ölümler, fani dünyada yaşadıkları şeyleri unutarak ölümler dünyasına girerler (Erhat, 2013, s. 194). Unutmak olarak çevrilebilecek *lethe* kelimesinden türetilen *aletheia*, her ne kadar ‘hakikat’ olarak çevrilebilirse de, etimolojik bağlantılarına bakıldığında unutulmuş olanın yeniden hatırlanması, gizinin açılması, ortaya çıkarılması gibi anlamları da barındırdığı söylenebilir. O halde şu çıkarımı yapmak olanaklıdır; unutulmuş olanın hatırlanması zaten bir zamanlar onu biliyor olmakla mümkündür. *Aletheia*’nın episteme, yani bilmek eylemi ile olan ilişkisi bu dilsel bağlantı ile daha net görülebilir. “Yunan düşüncesine göre bilginin varlığı, ἀλήθεια (*aletheia*) yani var-olanın açığa çıkarılmasına dayanır” (Heidegger, 2014, s.56).

Bir marangozun yaptığı eylem de sanatsal üretim biçimi de bir tür açığa çıkartmadır, yani aslında var olanın gizinin açılması olarak *aletheia*’dır. Heidegger, sanatsal üretimin insan becerisine dayalı bir faaliyet olduğundan bahseder ancak el emeği ile yapılan üretim biçimlerinin hepsi sanatsal üretim olarak nitelendirilemeyeceğini ekler (2014, s. 56). Bu sebeple sanat ve zanaat için ortak çatı oluşturan *tekhne* sadece bu anlamı üzerinden ele alınırsa tek başına yetersiz kalır. Onun bilmenin bir tarzı olarak değerlendirilmesi

gerekmektedir. Bilme eylemi ile bir tür açığa çıkartma olan sanatsal yaratımın sonucunda, hakikat eserde kendini varlığa getirir.

İşte bu noktada *tekhne* sözcüğü ve *tekhne* üzerinden sanatsal yaratım süreci, bilmenin özel bir türü olarak ele alındığında, unutulmuş olan hakikatin yeniden görülebileceği bir alan olarak karşımıza çıkar. Çünkü “Hakikat, bir şey olarak olanın gizlenmemişliğidir. Hakikat, Varlık’ın hakikatidir. Güzellik bu hakikatin yanı başında ve ondan ayrı olarak oluşmaz. Hakikat, kendisini yapıta kondurduğunda görünür olur” (Heidegger, 2015, s. 181). Yani aslında Heidegger’in söylemiyle özel bir bilme türü olan *tekhne* sayesinde hakikat kendisini yapıtta açar. Bu işlemi var olanın kopyasını yeniden üretip servis ederek değil, ontolojik bağlamda Varlık’ın özünü yeniden yaratarak gerçekleştirir (Heidegger, 2015, s.134).

Şimdi başta sorulan soruya tekrar dönülmüştür. Hakikat kendini eserde nasıl ortaya koyar?

Sanat Eserinin Kökeni’nde Heidegger yapıtın bir dünya açmasından bahseder. Yapıtta açılan dünya ile kastedilen şeyin ne olduğunu anlayabilmek için, önce insanın dünya ile nasıl bir ilişkisinin olduğuna yeniden değinilmesi gerekmektedir. İnsan dünya ile ilişki kurarken sahip olduğu modern tekniğin olanaklarını o denli kontrolsüzce kullanır ki şeylerin özünü, hakikatini göremez hale gelir. Oysa sanat eserinde açılan alan ile, kontrol altına almaya, denetlemeye, hesaplamaya, hükmetmeye çalışılırken farkında olmadan unutilan, üzeri örtülen dünya, yeniden açığa çıkar.

Örneğin bir kayayı parçalarsak, o bu parçalarda içe ait bir şey veya açılmış bir şey göstermez. Taş, parçaların kütlelerinin ve ağırlığının havasızlığında kendini tekrarlar. Taşı teraziye koyarsak, ağırlığını hesaplanabilir bir duruma getirebiliriz. Taşın bütünüyle belirlenimi, yalnızca bir sayı olarak kalacaktır, fakat onun ağırlığından mahrum kalırız. Renk ışıldar ve hep böyle kalmak ister. Biz onu küçük rakamlarla parçalarsak kaybolup gider. O gizli veya açıklanmamış kaldığı sürece kendini gösterir (Heidegger, 2014, s. 41).

Heidegger’in söylemek istediği, taş parçasının ağırlığının bir sayı olmadığıdır. Taşı, bir sabitle açıklamaya çalışmak, çeşitli yöntemlerle incelemek bize aslında taşın hakikatini vermez. Taşın ağırlığını hesapladığımızda elimizde bir sayı olur ama bu bizi taşın ağırlığından aslında mahrum bırakır; çünkü taşın ağırlığı bir sayı değildir. Burada sayı, insan tarafından atfedilen bir tanımlamadır ve sınırlayıcıdır. Geleneksel batı metafiziğinin içine düştüğü bir hatadır bu; Varlık için yapılan soruşturmada var olanlara yönelmek ve bunun sonucu olarak aslında Varlıktan uzaklaşmak. Freiburg Üniversitesi’nde 1929’da yaptığı ve sonradan metne çevrilerek basılan “Metafizik Nedir?” başlıklı konuşmasında Heidegger, “Metafizik, Varolanı hep Varolan olarak tasarımıdığı için, Varlığın kendisi üzerine

düşünmez. Felsefe kendi temeline yoğunlaşamaz” (Heidegger, 2019a, s.9) der. Taşı analiz etmek ve ağırlığını ölçmek ‘taşın varlığının’ ne demek olduğunu vermez, bir var olan olarak fiziki özelliklerini belirler. “Bir hakikat araştırması olarak gelişen metafizik, kendisini hep varolanların hakikati ile meşgul etmiş ve bu bağlamda onlara ilişkin *en genel ve en yetkin* hakikati ortaya koyma çabası içerisinde varolanı her defasında belirleyen özün peşine düşmüştür” (Esenyel, 2020, s.191). Bu duruma paralel olarak, *tekhne*’den teknolojiye geçişle birlikte daha net görülebileceği üzere, modern bilimde de aynı tutumun sergilendiği söylenebilir. En genel ve en yetkin bilginin peşinde olan modern bilim ve teknolojinin bu tutumu içinde, uzmanlık alanına göre belirlenmiş bir var olanın tüm analizi kapsamlı bir şekilde yapılsa da varlığın anlamına ilişkin bir sorgulamaya girilmez çünkü araştırma yöntemi bu değildir. Bu nedenle var olanların bilimsel araştırma için birer nesne oluşu doğal bir sonuç olarak değerlendirilebilir. Ancak bilimin var olana karşı olan yaklaşımının felsefe geleneği içinde de aynı şekilde işliyor oluşunu Heidegger, insanın varlıkla olan bağının kopması şeklinde yorumlar. Varlığın kendisine değil de var olanlara yönelen, bu nedenle de bilmeden ‘Varlığın’ insan varlığıyla olan köklü bağına engel olan metafizik geleneği sorgulayan Heidegger şöyle sormaktadır:

Peki ama ya bu bağın gerçekleşmemesi ve bu gerçekleşmemenin de unutulmuş olması eskiden beri modern çağı belirliyor? Ya Varlığın ortaya çıkmayışı insanı hep, daha büyük ölçüde sadece Varolanın eline bırakıyorsa ve böylece de insan, Varlığın, kendisinin (insanın) özüne olan bağı tarafından neredeyse terkedilmiş bulunuyorsa ve bu terkedilmişlik örtük kalıyorsa? Ya bu unutulmuşluğun ileride daha kararlı bir şekilde unutulmuşlukla pekişeceğine dair işaretler mevcutsa? (Heidegger, 2019a, s.13).

Oysa sanatla beraber, eser aracılığıyla renk, ses, parlaklık gibi var olanın ne ise o oluşu kendini serbestçe sergileyebileceği bir açıklığa kavuşur. Heidegger buna, yani eserin ve bir eser olarak var olanın, kendisini bir zamanlar olduğu yere tekrar koymasına, *yeryüzü* der. “O, ortaya çıkan gizli olandır. Yeryüzü hiçbir şeye zorlanılmamış, yorulmasız ve emeksizdir” (2014, s. 41). Zorlanılmamış, yorulmasız ve emeksizdir çünkü zaten her daim olup süregiden bir oluşun içindedir. Taşın özünün, hakikatinin görülebileceği yer ise sanat eseridir. Bu nedenle tapınak yapı örneğinde, eser aracılığıyla malzemenin kendini gerisingeri bir zamanlar olduğu yere yerleştirmesinden bahsetmektedir (2015, s.144). Çünkü eser, bir araçtan, herhangi bir kullanım nesnesinden ayrı olarak daha önce de belirtildiği üzere bir alan açaandır. Hakikatin ortaya çıkmasına izin veren alanla birlikte, gizli olanın örtüsü kaldırılmış, unutulmuş olan yeniden hatırlanmış olur. Heidegger’in söylemiyle sanat eserinin gerçekliği, eserin eser varlığı, hakikatin eserde gerçekleşmesiyle, eserde işbaşında oluşuyla belirlenmektedir (2014, s.55).

Heidegger bu durumu, bir eser üzerinden, Van Gogh'un *Köylü Ayakkabıları* tablosu üzerinden örnekler.



Görsel 1. Vincent van Gogh, *Köylü Ayakkabıları / Shoes.*, 1886, (Van Gogh Museum)

<https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0011V1962>

Van Gogh bir kullanım nesnesi olarak ayakkabıları farklı zamanlarda da defalarca resmetmiştir. Ayakkabı, diğer kullanım nesnelere gibi gündelik yaşamın içinde dolaşımda olan sıradan bir eşyadır. Bardakla su içilmesi, çekiçle çivi çakılması gibi kendisine yüklenmiş olan kullanışlılığı ayağa giyilerek işler hale getirilir. Oysa ayakkabının sıradan olan ve kullanışlılık ilkesi altında unutulmuş varlığına sanat eseri aracılığıyla ulaşılabilir. Yani Heidegger'e göre giyilirken ne olduğu üzerine düşünülmeyen ayakkabıların varlığı eserde kendini gösterir.

Aracın araç varlığı bulunmuştur. Ama nasıl? Gerçekte var bulunan ayakkabıların betimlenmesi ve açıklanmasıyla değil, ayakkabının üretilme sürecine ilişkin bir raporla değil, ayakkabı aracının şurada burada gerçek kullanımına ilişkin gözlemlerle de değil, bilakis kendimizi van Gogh'un tablosu ile karşı karşıya getirerek bunu gerçekleştirdik. Bunu ima ediyoruz. Biz eserin yanında iken, olduğumuz yerden başka bir yerde oluruz (2014, s. 29).

Yani Heidegger'e göre taşı parçalamak, analiz etmek taşın ne olduğunu söylemez, aynı şekilde ayakkabıları incelemek, raporlamak, gözlemlemek ayakkabı olmanın ne olduğunu anlamamıza yardımcı olmaz. Modern tekniğin olanakları ne denli güçlü olursa olsun, şeylerin özünü görebilmek için doğru bir yöntem olarak ön plana çıkmaz. Çünkü artık var olanlar, modern tekniğin hakimiyeti altında hesaplanabilir, düzenlenebilir, kullanım amacı doğrultusunda yeniden işlenebilir nesnelere olarak var olurlar. Bu teknik hakimiyet var olanların üzerini örterek onlara ulaşmanın da önünü kapatır. Oysa bir sanat yapıtıyla karşılaşma, var olanla karşılaşmadır. Çünkü tam da Heidegger'in söylediği gibi bir sanat eserinin yanındayken olduğumuz yerden başka bir yerde buluruz kendimizi. Eserin açtığı alanla birlikte unutulmuş olan hakikat açığa çıkar.

Burada olmakta olan nedir? Nedir yapıt içerisinde işleyen, iş gören şey? Van Gogh'un resmi aracın, bir çift köylü ayakkabısının gerçekte ne olduğunu ortaya koymaktadır. Bu varlık, benliğin gizlenmemişliği içinde doğmaktadır burada. Yunanca'da varlığın bu gizlenmemişliğine *aletheia* deniyordu. Bizler 'hakikat' diyoruz, ama bu sözcüğü kullanırken pek az düşünüyoruz. Bir yapıtta belirli bir varlığın ortaya çıkışı gerçekleşiyor; onun ne ve nasıl bir şey olduğu açıklanıyorsa, o zaman burada bir şey oluyor, gerçeklik ortaya çıkıyor demektir (Heidegger, 2015, s. 133).

Heidegger burada, var olanın yani ayakkabının eserde birebir tasvir ya da taklit edilmesini kastetmez. Eser, gerçekliği 'taklit' ettiği için değil, onun karşısına geçip onunla etkileşime giren kişiyi olduğu yerden başka bir yere götürebildiği için 'hakikati' açığa çıkarır. Bu noktada sanat eserinin taklit ve hakikatle nasıl bir ilişkisi olduğu alt başlığının açılması gerekliliği doğmaktadır.

2.2.1. Sanat Eserinin Taklit ve Hakikat ile İlişkisi

Bir eser izleyiciyi neden etkiler? Ya da eserin izleyiciyi etkileme gücünün temelinde ne yatar?

Sanat eserini taklit olarak gören yaklaşım, kaynağını Antik Yunan'da bulur. Platon'a göre mimetik, yani taklide dayanan bir eylem olan sanatsal yaratım, gerçeklikten üç adım uzakta konumlanan, bu nedenle de aslında aldatıcı ve hatta zararlı olan bir pratiktir, çünkü Heidegger'in söylediğinin aksine hakikate ilişkin yanılgıya düşülmesine sebep olur. Platon, Sokrates'in ideal devlet düzenini kaleme aldığı, *Devlet*'in *Onuncu Kitap*'ında, benzetmeye dayalı sanatların, izleyicilerin, eğer eserde benzetilen şeyin ne olduğunu bilmiyorlarsa, iç düzenlerini bozacağından bahseder. (2012, s. 335). Çünkü Platon'a göre sanatçının yaptığı, taklidin taklididir.

Platon'un Devlet diyalogunda Sokrates, Giakon'a ressamın yaptığı işi anlatmağa çalışırken "İstersen bir ayna al eline, dört bir yana tut. Bir anda yaptın gitti güneşi, yıldızları, dünyayı, kendini, evin bütün eşyasını, bitkileri, bütün canlı varlıkları" diyerek, ressamın yaptığı işin dünyaya bir ayna tutmak olduğunu söyler ve biraz aşağıda şairin de ressamdan farklı olmadığını belirtir (Moran, 1988, s. 15).

Devlet'te sanatsal üretim sedir örneği üzerinden anlatılır. Şeylerin özü olarak idealar, yani sedir ideası birincil gerçekliktir. Sedir ustasının yaptığı kullanım nesnesi olarak sedir, sedir ideasının taklidi olarak var olur ve ikincil gerçekliktir. Ressam ise bir sedirin teknik olarak nasıl yapılacağını, hangi malzemenin nasıl işleneceğini, hangi aletin kullanılacağını hiç bilmeseyse bile gerçeğine birebir benzeyen bir sedir resmi yapabilir ki bu da sedire üç derece uzakta duran bir aldatmacadan ibarettir (2012, s. 339). O halde Platon'a göre sanatçı, sadece bir benzetmeci olarak gerçeğin kendisine asla ulaşamaz. Ressam, kunduracılığı hiç bilmeden bir kundura resmi yaparak, kundura yapmayı bilmeyen izleyicileri eser üzerinden renkle, biçimle aldatmış olur (2012, s. 343). Bu durumda Platon'a göre Van Gogh *Köylü Ayakkabıları* tablosu ile, ayakkabıların üç derece uzağına düşen bir taklit ortaya koymuş olmaktadır denilebilir.

Danto ise, *Sıradan Olanın Başkalaşımı*'nda *mimesis* kuramıyla ilgili şöyle der:

Mimesis'le elde edilen şey, görünüşlerin kopyalanması olsaydı, Sokrat'ın sanatın statüsü ile ilgili kafa karışıklığı son derece anlaşılır olurdu. Aynalar ve -genelleme gereği- sanat yapıtları bize onlardan yararlanmadan da bilebilecek olduğumuzu geri vermek yerine bir tür kendini açığa çıkarmanın aracı olur (2012, s.28).

Sanatın gerçekliğin bir tür kopyası olduğu fikrine katılmayan Danto, sıradan nesnelere ve sanat eseri arasında, 'görünmeyen nitelikler' olarak tanımladığı temel bir farkın olduğundan bahseder (2017, s. 50). Ancak bu farkı ifade edebilmek zaten yeterince zorken, yirminci yüzyılla birlikte soyutlama ve hazır nesnelere de sanatsal üretim süreçlerine dahil edilmesiyle birlikte sanata ve sanat eserine ilişkin yapılmaya çalışılan tanımlamalar daha da karmaşık bir hal almıştır (Danto, 2017, s.42). Neyin sanat eseri olup neyin olmadığı, sanatsal üretimi zanaat gerektiren üretimden ayıran nitelikler ve sıradan bir nesnenin karşısında sanat eserinin konumu, her şeyin sanat olabildiği çağda saydam bir zemin üzerinde sınırlarının çizilmesini zorlaştırır.

Haşlakoğlu ise, Platon'un sanata ilişkin değerlendirmesinin bir olumsuzlama olarak ele alınmasının, yanlış bir çıkarım olduğundan bahseder. Öyle ki Platon'da sanatın olumsuz bir yapılanma olarak görülmesi, eserin hakikatle kurduğu ilişkinin nasıl olduğuyla ilintilidir:

Aletheia'nın ne olduğunu bilmeden oluşturulan sanat eserlerinin hakikati değil, genel olarak *doksa* adını alan 'hakikatin değişime ve hissetmeye tabi geçici hayalini' esas almakla doğrudan duygusal istismara yöneldiklerini ortaya koymaya yöneliktir. Bu bakımdan Platon düşüncesinde sanatın ve sanatçının olumsuzlanması tümüyle hakikatle olan ilişkisindeki tutumuna bağlıdır, yoksa sanat ve sanatçıyı kendi içerisinde hedef alan bir olumsuzluk söz konusu değildir. Aynı biçimde, *aletheia*'nın yerine vehminden ibaret *doksa*'yı esas alan tüm diğer insan faaliyetleri de Platon düşüncesine göre olumsuz ve aslen hükümsüzdür. Dolayısıyla Platon'un sorunu şiir, resim vb. sanatlarla ya da sanatın kendisi ile değil, *aletheia*'ya dayanmadıkları sürece zaten hayali esaslı oldukları için doğrudan istismara açık olmalarıyla ilgilidir (Haşlakoğlu, 2016, s.16).

Haşlakoğlu'na göre Platon'un sanata ilişkin tutumu, eser ve hakikat arasındaki ilişkinin mahiyetine yönelik olarak belirlenir. Yani sanat eseri hakikat üzerine değil, *doksa* üzerine temellendirilmişse aldatıcı ve kişinin iç yapısını bozucu niteliktedir. Bu nedenle Platon'da hakikatin belirleniminde *doksa*'nın kritik öneme sahip olduğu söylenebilir. Francis Peters, *Antik Yunan Felsefe Sözlüğü*'nde *doksa*'yı şu şekilde tanımlar: “Doksa (δόξα): 1] kanı, kanaat, sanı, zan 2] yargı, yargılama, hüküm” (Peters, 2004, s.74). Peters, Platon'da *doksa* ve hakikat ilişkisini ise şöyle ifade eder:

[...] hakiki bilgi hakiki gerçekliğe, yani *eide*'ye [idealara] dairdir, buna karşılık bilgisizlik bütünüyle gerçek-olmayana dairdir. Bu ikisi arasında bir ara evre vardır: yarı-varlık hakkında yarı-bilgi. Bu ara yeti (*dünamis*) *doksa*'dır ve onun konuları duyulur şeyler (*aistheta*) ve insanlığın ortak olarak yaygın bir şekilde inandığı kanaatlerdir [...] *doksa*'nın alanı, konuları duyulur şeyler olan inaniş ve Platon'un üretici etkinliğin doğası hakkındaki görüşünün (bkz. *tekhne*, *mimesis*) içerdiği bir biliş kategorisi olan “görünüşler bilgisi” olmak üzere ikiye bölünerek daha da inceltir. (2004, s. 75).

Hakiki bilgi ve bilgisizlik arasındaki yarı bilgi evresine, yani *doksa*'ya dayanan sanat aldatıcıdır. Çünkü bu durumda eser, hakikate değil, zihnin belirleyici olduğu yargıya dayanır. Bu belirlenimler ışığında Haşlakoğlu, Platon'un sanata ilişkin görüşlerinin olumsuz bir çıkarımla değerlendirilmesinin eksik ve hatalı bir yaklaşım olacağını ifade etmektedir.

Bu durumda, Platon'un, hakikate değil de yargıya dayanan ve salt mimetik bir eylemle sınırlanırsa olumsuz bir durum olarak gördüğü sanatsal yaratımda eser ve hakikat ilişkisi kritik öneme sahiptir denilebilir. Öte yandan Heidegger için de hakikat, sanat eserinde belirleyici unsurdur. Çünkü Heidegger'e göre, sanatçı var olanı taklit etmez, varlığın özünü yeniden ortaya çıkarır. Eser, ayakkabının ne olduğunu, aslına birebir uygun düşün taklidi üzerinden sunmaz. Ayakkabının unutulduğu, yani aslında var olanın unutulduğu bir düzlemde, sanatçı eser üzerinden bunu yeniden hatırlatandır. Bu yüzden Heidegger eserle karşılaşmayı, olduğumuz yerden başka bir yerde buluruz kendimizi diyerek tanımlar (2014, s.29). Bu yer, eserin sağladığı açıklık ve burada ortaya çıkan hakikattir.

Heidegger, bunun için, van Gogh'un köylü ayakkabıları tablosuna ek olarak, C.F. Meyer'in 'Roma Çeşmesi' isimli şiirini örnek verir.

Fıskırıp da göğe yükselen su
Doldurur yuvarlak mermer havuzu
Böylece tüllere bürünüp de yine
Dökülür ikinci havuzun dibine
Bu ikincisi böylece coşup çalkalanırken
Köpüren sular doldurur üçüncüsünü
Ve biri verip diğeri alırken biteviye
Çağlayan su koyulur dinlenmeye (Aktaran, Heidegger, 2015, s.135).

Bir şiir üzerinden bu örnekleme yapmasının nedeni, dilsel bir aktarım olan sözcüklerin aslında birer simge oluşlarından ileri gelmektedir. Ve aslında *Sanat Yapıtının Kökeni* metninde de bahsedildiği üzere, sözcükler gibi, sanat eseri de kendisinden başka bir şeyi işaret eden ve aktaran bir simgedir. Heidegger sanat yapıtında içeriğin malzeme ile bir araya gelerek bir aktarım yapmasını, bir şeyin başka bir şeyle bir araya gelmesi ve bunun sonucunda da eserin bir şeyi simgeleştirmesi olarak tanımlar. "Sanat yapıtı yapılan bir şeydir elbet, ama o, salt şeyin kendisinden başka bir şeyi anlatır, *allo agoreuei*². Yapıt kendinden başka bir şeyi açıklar; başka bir şeyi gösterir; bir kinayedir o" (2015, s.116). *Roma Çeşmesi* şiiri, dilsel bir örüntüyle kurulmuş bu simgesel anlam üzerinden okuyucuya sözcüklerin ötesindeki bir hakikati aralamaktadır. "Bu ne gerçekten varolan bir çeşmenin ozanca betimlenişi, ne de bir Roma çeşmesinin genel özünün yeniden yapılışı ya da kopyasıdır. Ama hakikat yapıta kondurulmuştur" (2015, s. 135). Şiir üzerinden Roma çeşmesinin fiziki yapısını görmek söz konusu değildir. Çeşmenin işlevine ya da nasıl yapıldığına dair bir çıkarım da yoktur. Ama orada Heideggerci söylemle ifade etmek gerekirse, iş başında olan bir şey vardır; Roma çeşmesinin hakikati.

Dil, genel olarak bildirim aracı sayılır. O konuşmaya, sözleşmeye ve iletişime yarar. Ancak dil, sadece söylenilmek istenenlerin sese ve yazıya dökülmüş ifadesi değildir. O kast edilmiş olarak, gizli ve açıkları yalnızca sözcük ve cümlelerle taşımaz, bilakis dil, bir varolan olarak var-olanı açıklığa götürür. Taş, bitki ve hayvan gibi oluşumlarda olduğu gibi, dilin bulunmadığı yerlerde var-olanın açıklığı yoktur, onlarda varolmayış ve boşluğun açıklığı da yoktur.

Dil esas olarak var-olanı adlandırır, bu adlandırma var-olanı dile getirir ve onu görünür kılar. Adlandırma- var-olanı varlıktaki oluşa atar (2014, s. 69, 70).

Yani Heidegger için dil, sahip olduğu adlandırma gücü ile, varlıkların ilk kez söze ve bu sayede görünüşe geldiği alandır (Megill, 2021, s.213). Sanat eseri ise tıpkı dil gibi bu alanı

² Alegori: Bir görüntü, bir yaşantı veya bir davranışın daha iyi kavranmasını sağlamak için göz önünde canlandırıp dile getirme; yerine. <https://sozluk.gov.tr/?ara=alegori>

sağlayarak şeylerin var olmasını, hakikatin kendini açmasını, Heideggerci terminolojiyle ifade etmek gerekirse bir oluş içinde olarak vuku bulmasını sağlar.

Hakikat eserde işbaşındadır, ama yalnızca hakiki bir şey değil. Ayakkabıları gösteren resim, Roma Çeşmesini anlatan şiir yalnızca, eğer doğruysa, böyle olarak münferit var-olanları olduğunu bildirmez, bütündeki var-olan ilişkisi içerisinde açıklığı bildirir. Ayakkabı ne kadar basit ve öze ilişkin olursa olsun, kendi varlığında çeşme ne kadar süslemesiz olursa olsun, var-olan bunlarla birlikte o kadar dolaysız ve albenili olarak var-olan olur. kendini gizleyen varlık böylelikle aydınlanır. Bu aydınlık parıltısını esere ekler (2014, s. 50).

Heidegger'in Van Gogh'un *Köylü Ayakkabıları* ve Meyer'in *Roma Çeşmesi* şiirine ilave olarak mimari bir yapı olan bir Yunan tapınağı örneği kullanır. Bir tapınak yapının herhangi bir betimleme yapmadığını, 'böylesi bir yapıda tapınak idesinin anlatıldığını kim iddia edebilir' diye sorarak açıklar. (2014, s.30). Tapınak, bir yapı olarak bulunduğu alanda konumlanışıyla, bir dünya açar. Bu alana girildiğinde, yapının açtığı dünyaya girmiş olunur.

Bir mimari eser olarak Yunan tapınağı hiçbir şeyi kopyalamaz. Kayaların oluşturduğu vadide öylesine durur. Mimari eser Tanrı'nın bir görünümünü kapsar ve bunu, bu gizlilikte, açık sütunlarla kutsal alanlara götürür. Tanrı tapınak sayesinde tapınakta mevcut olur. Tanrı'nın bu mevcudiyeti, kendi içinde kutsal bir alan olarak, alanın genişliği ve sınırdır. Tapınak ve alanı, belirsizliğe dönüşmez. Tapınak, doğum ve ölüm, felaket ve kutsallık, ihtişam ve sefalet, yükselme ve çöküşün ve insan varlığı için onun yazgısının biçim kazandığı ilişkilerin birliğini toparlayıp bir araya getirir (2014, s. 37).

Hiçbir şeyi kopyalamadan açtığı alan ile, tapınağın dünyası, kendisini oluşturan malzemenin de eser üzerinde taşınıp dinlendiği ve bu sayede varlıklarını özgürce sergileyebildikleri bir yer olarak varlık bulur. Yapıyı oluşturan malzeme yani taş, daha önce de belirtildiği gibi, bir kullanım nesnesinin üretimine dahil edildiğinde, kendisine atfedilen kullanım nesnesi kimliği altında kaybolup bu amaca hizmet etmek için var olur. Ancak Heidegger'e göre, tapınak yapı ile taş, bir dünyayı teşkil ettiği sürece tam da sadece taş olarak var olmaya devam eder. Yani eserin eser varlığı, Heidegger'e göre malzemenin üzerini örtmediği gibi onu destekler. Bu sayede eser, malzeme aracılığıyla bir dünya açar. Bütün bu örneklerden şu çıkarımı yapmak olanaklıdır; hakikatin ortaya çıktığı, kendini açtığı bir alan olarak sanat eseri, kendisini meydana getiren malzemenin ötesinde konumlanır ve eser, var olanın aktarımı ya da taklidi değildir.

3. BÖLÜM: BİR İHTİMAL: ESERİN DÜNYASI

Eserin, bir taklit ya da kendisini oluşturan malzeme her ne ise o olmadığı, dahası unutulmuş olanın hatırlanmasına kapı aralayan, alan açan bir aktarım olduğu gerçeği, eserin, içerisinde yer aldığı fiziki dünyada var olan herhangi bir nesneden nasıl ayrıldığına göre görülebilmesine olanak sağlamaktadır. Duvarda asılı duran tablo, stant üzerinde sergilenen heykel, ekrana aktarılan film, bir araya gelmiş sözcüklerden oluşan kitap, notalara dökülmüş müziksel kompozisyon, yani algılanabilir, çeşitli duyu organları vasıtasıyla duyumsanabilir nesneye çevrilmiş ve malzemeye bir araya getirilmiş içerik ile “Var olanın hakikati sanat eserinde kendini esere koyar” (Heidegger, 2014, s. 29). Zeynep Direk, “Heidegger’in Sanat Anlayışı” başlıklı makalesinde, hakikat ve eser arasındaki ilişkiyi şöyle çözümlenekte;

Hakikat bir olanın hakikatidir [...]varlık ile var olan birbirinden farklı olduğuna ve varlık asla bir var olan olmadığına göre, hakikatin de varlığın özü olduğunu varsayarsak, sanat eserinde varlığın kendisini bir olan olarak tesis ettiğini söylemek müthiş bir istisnaya yer açmaktır (2010, s. 113).

Varlık ve var olan birbirinden ayrıdır ancak hakikatin kendisini sanat eserinde açığa çıkarması, varlığın bir var olan olarak kendisini eserde tesis etmiş olması demektir. Heidegger bunun için *das Ungeheure* terimini kullanır (Direk, 2010, s.114). Hakikatin kendini yapıtın-içine-oturtması durumu, olağan dışı olanı (*das Ungeheure*) sonuna kadar açmakta ve bunu yaparken olağan olanı (*das Geheure*) ve öyle olduğu sanılanı da yıkmaktadır (Yıldız, 2017, s. 194). Bu durum, bir devletin kurulması ya da gerçek bir felsefi sorunun ortaya atılması gibi devrimsel bir adımdır, zira artık dünya başka bir yerdir. Sanat eseri, başka bir ihtimalin daha mümkün olduğunun fark edilmesi, hazır verilen ve doğru olduğu kabul edilmiş olan bilgilerin değişebilir olduğunun görülmesiyle beraber, yeni düşünme yolları açar. Böyle bir durum “öncesi olmayan, sonradan olamayacak olan bir varlığın yani hakikatin eserde ortaya çıkışıdır” (Tepebaşı, 2014, s. 110). Bu nedenle sanat yapma eylemi yaratıcı bir edim olarak ön plana çıkar ve işte bu noktada zanaatten ayrılır.

Das Ungeheure ile karşılaşma bir rahatsızlıktır. Zira bizim sıradan dünya ile olan, yeryüzüyle olan bütün ilişkilerimizi değiştirir. Yapıp etmemizi değiştirir, değerlendirir biçimimizi değiştirir. Tanıma biçimimizi, gözleme biçimimizi değiştirir. Yani bizim hakikatte ikamet etme biçimimizi değiştirir (Direk, 2010, s. 118).

Bir eserle karşılaşıldığında, eserin açtığı alana girilir, söylemine tanıklık edilir, daha önce hiç bulunulmamış ve eğer bu karşılaşma yaşanmazsa bulunulamayacak olan bir yere gelmiş olunur. Bu deneyim (bir eserin açtığı alana, dünyasına girme deneyimi) ile eserin *eser varlığı* görülebilir. Heidegger bunu şöyle ifade eder, “Eserin dolaysız ve bütün gerçekliğiyle

karşılaşmak istiyoruz. Zira gerçek sanatı yalnızca orada görebiliriz” (2014, s. 12). Bu nedenle sanat eseriyle karşılaşma, herhangi bir var olanla karşılaşmadan ayrılır.

Bir çekiç kullandığımda onun yaptığım işten geri çekilmesi ve göze batmaması onun varlığına aittir. Oysa sanat eseri böyle değildir; o kendisini orada olmasıyla, orada olma olgusuyla, nelığının (*quod*) biricikliğiyle ortaya çıkarır. Bunu yaparken beni yersiz yurtsuzlaştırır, kendi yurdumdan, alıştığım dünyadan eder, dünyayla ilişkimi değiştirir. Sanat eserinin orada oluşu sessiz bir şoktur. (Direk, 2010, s. 116).

Direk’in *sessiz şok* olarak tanımladığı, eserin eser varlığıyla karşılaşma durumu, yeni bağlantıların kurulmasına, mümkün dünyaların tanınmasına da olanak sağlar. Çünkü “Eser varlığı demek bir dünya kurmak demektir” (Heidegger, 2014, s. 39). Burada dünya ile kastedilen şeyin, içinde yer alınan somut gerçeklikler düzlemi olmadığını belirtmek gerekir. Descartes’in söylediği özne yapılanmasıyla ‘düşünen zihnin kurduğu dünya’ da değildir.

Dünya, mevcut sayılabilir ve sayılamaz, bilinen ve bilinmeyen nesnelere öylesine toplamı değildir. Dünya kafadan uydurulmuş, mevcutlara eklenmek üzere tasarlanmış bir çerçeve de değildir. Dünya dünyada bulunur ve bizim gizli gizli yurdumuzda hissettiğimize inandığımız dokunulabilir ve işitilebilir olarak var-olandır. Dünya önümüzde duran ve kendisine öylesine bakılabilen bir nesne değildir. Ölüm ve doğum, rahmet ve lanet bizi varlığa götürdüğü sürece, dünya kendisine tabi olduğumuz genellikle nesneyle alakalı olmayandır. Kendi tarihimizin önemli kararları nerede alınır, tarafımızdan benimsenir, terk edilir, ret edilir ve hakkında soru sorulursa, dünya orada dünyalaşır. Taş dünyasızdır (2014, s. 39).

O halde *dasein*, yani dünyadaki etkin var oluşuyla insan, bir taştan ayrı olarak bir dünyaya sahiptir. Heidegger, taşın dünyasızlığından bahsederken, taşın *dasein*’in sahip olduğu türden bir algılama ve anlamlandırma yetisinin olmayışını kasteder. Kendi varlığının farkında olan *dasein*’in, yani insanın ‘dünyası’ vardır sadece. Bu yüzden Heidegger *Metafizik Nedir?* Metninde şöyle der:

Varoluş tarzındaki Varolan, insandır. Sadece insan varolmaktadır. Kaya vardır fakat varolmamaktadır. Ağaç vardır, fakat varolmamaktadır. At vardır, fakat varolmamaktadır. [...] “Sadece insan varolmaktadır” önermesi, sadece insanın gerçek bir Varolan olduğu, diğer Varolanların gerçek olmayıp, birer kuruntu veya insanın bir tasarımından ibaret oldukları anlamına kesinlikle gelmez. “İnsan varolmaktadır” önermesi şu anlama gelir: insan, Varlığın Açıklığında açıkta durarak içeride-durması sayesinde, kendi Varlığı, Varlıkta, Varlıkça ödüllendirilmiş bir Varolandır. İnsanın Varolanı Varolan olarak tasarımının ve tasarımılanan hakkında bir bilince sahip olabilmesinin nedeni, onun bu varoluşsal özünde yatar (2019a, s.16).

Heidegger, kendi varlığının bilincinde olan ve bunu sorgulayabilen, içinde olduğu fiziksel gerçekliği anlayan, yönelen, diğeriyle iletişime geçen ve etkileşime giren insanın varoluş biçimi ile bir dünyaya sahip olduğunu söyler. Böylesi bir dünya yapılanması bir taşta yoktur. Taş vardır fakat Heidegger’in söylemiyle varolmamaktadır. Öte yandan *Sanat Yapıtının Kökeni* metninde, sanat eserinde de bir dünya kurulmasından söz edilir. Bir tür insan etkinliği olan sanatsal yaratımla birlikte, hakikat kendini açığa çıkararak dünya kurar. “Eser dünya

teşkil ederek dünyayı üretir” (2014, s. 41).

Burada şu noktadan yeniden bahsedilebilir; *tekhne*'den teknolojiye yaşanan geçişte, yani modern üretimle birlikte baskın hale gelen ve felsefe, bilim, sanat gibi alanlarda egemen olan insan merkezli anlayış içinde, eser ve hakikat arasındaki bağ zarar görmüştür. Bu anlayışın doğal bir sonucu olarak var olanlar, insana hizmet etmek için el altında bulunan birer var olana dönüştürülmüştür. Bu buyurgan ve baskıcı tavrın, estetik söylem üzerinden sanat eserine uygulanması ile artık sergilenen eserden ziyade bir meta üründür denilebilir.

Modern çağda der Heidegger, kendimizi sanatın giz-açıcılığına kapamış durumdayızdır. Diğer her şey gibi, sanat da öznelleştirilmiş, insan iradesine tabi kılınmıştır. Sanatla kurduğumuz ilişki “estetiğe”, yani bir başka Descartes-sonrası bilime dönüşmüştür. Estetik, öznenin bakış açısını benimsedikten sonra sanata salt nesne olarak bakar ve sonuç olarak artık sanatın tüm mevcudiyete-gelişi (*coming-to-presence*) içinde görünmesine izin vermez (Megill, 2021, s. 191).

Eserin, denetlenebilir, ayarlanabilir, önceden belirlenen çeşitli ön koşullar üzerinden sipariş edilebilir bir ürün haline dönüştürülmesi ile eser varlığı ortadan kaldırılmış ve Heidegger'in söylediği gibi dünyası yıkılıp yok edilmiştir (2015, s.138). Dünyasız bir eser, kendisinde hakikatin açığa çıktığı bir alana sahip olmadığı gibi salt kendisini oluşturan malzeme ile var olan herhangi bir nesnedir artık. Bu hali ile, yol kenarında duran ve salt ne ise o oluşu ile kendi kendine dayanan bağımsız bir var oluşa sahip bir taşın ziyade, boyunduruğu altına girdiği estetik söylemin altında ezilmektedir.

Oysa tam da böylesi buyurgan bir tavrın baskın olduğu çağda, sanat hakikatin aydınlatılması için bir olanak sağlar.

[...] Heidegger sanatı teknolojinin karşı kefesinde yer alan güç olarak görür. Teknoloji yıkıcı bir güçse, o zaman sanat da, Heidegger'in gözünde “kurtarıcı güç”tür. Tamamen bozulmuş, tamamen yabancılaşmış bir dünyada, sadece manipülasyondan oluşan bir dünyada, bir ışık parıltı: Umutlar tamamen bitmemiştir (Megill, 2021, s.190).

Megill'in söylemiyle Heidegger'in sanatı konumlandığı nokta, modern çağın içinde kaybolan, unutulmuş, üzeri örtülen hakikatin, yeniden ortaya çıkmasına açtığı alanla birlikte kurtarıcı rolündedir. “Bu kurtuluş bize nasıl gelecektir? (*Eğer gelirse*) teknolojinin özgün, şiirsel özünün tekrar zuhur etmesi yoluyla gelecektir” (Megill, 2021, s. 191). Bu durumun, varlığın açığa çıkmasına olanak tanınan Antik Yunanlıların *tekhne*'si yoluyla gerçekleşeceğini söylemek olanaklıdır. Var olanla kurduğu ilişkide buyurgan ve baskın bir karşıt kutuptan ziyade, onunla beraber var olan, üreten, yaratan insanın bütün bu pratiklerde

sergilediği tutum olan *tekhne*'ye geri dönüşle böylesi bir kurtuluştan söz etmek mümkün olabilir. “Bir eserle ilişki dünya ve yeryüzü ile ilişkimizi değiştirebilir, birbirimizle ilişkimizi değiştirebilir, hakikate ikamet ediş biçimimizi değiştirebilir” (Direk, 2010, s. 118). Bu yüzden Megill, bu kurtuluştan bir imkan olarak bahseder. “Bu imkan belki de şu ya da bu nedenle gerçekleşmeyecektir. Ama bir imkandır; hem de Heidegger'in yazılarından çıkarılabilecek (yoksa bunlara yüklenebilecek mi demeliydim?) bir imkan” (2021, s. 192).

Öyleyse sanat yapma eylemi ve eser bir ihtimali aralar. Varlıktan uzaklaşmamış, dünyanın karşısında değil onun içinde onunla beraber var olan, bu var oluş biçimini unutmamış insanın yaratıcı eylemi aracılığıyla, sanat eserinin kurduğu dünya, hakikatin kendini açtığı bir alan olarak ortaya çıkar. Eserin dünyasına gireriz ve bu dünya bizi, olduğumuz yerden başka bir yere götürerek mümkün dünyalara ihtimal tanır.

Öte yandan eserin açtığı dünyaya yani ‘eser varlığına’ ulaşabilmenin önü, sanata dair baskın geçerli savların, eseri güzel olanla ilişkilendiren estetik söylemin, sanat piyasasının ve bu piyasanın ‘büyük harflerle’ yazdığı sanatçının isminin, esere atfedilen ve onun niteliğini belirttiği düşünülen maddi değer oluşturduğu çok katmanlı bir yapılanma tarafından engellenmektedir. Neyin sanat olup neyin olmadığını belirleyen karar mekanizması ve ticari bir faaliyetle sürdürülen sanat fuarları ile eserin ‘eserin dünyası’ olarak nitelendirilebileceğimiz alan zarar görmektedir.

Bütün bu yapılanmanın iki türlü sonuçlanabileceğini söylemek mümkün: Birincisi, eser olarak nitelendirilen şeyin, taklit üzerine kurulduğu için aslında bir ‘eser varlığına’ hiç sahip olamadığı, ikincisi eserin, ‘eser varlığına’ ulaşmanın, bahsedilen bu yapılanma içinde artık mümkün olamadığı. Birinci durumda eser, var olanı olduğu gibi yeniden ürettiği için zaten bir dünya kurma işlemini gerçekleştiremez. Gerçekliği olduğu gibi kopyalayarak ondan sağladığı çıkarı kendisine atfederken de aslında onun altında ezilir. Bu durumda eser, sadece malzemedен ibaret bir nesnedir. Toplumsal bir acının, örneğin deprem gibi büyük bir felaketin ardından, yıkılmış bir enkazı ve enkazdan sarkan eli birebir tasvir eden ya da kadın cinayetlerini, öldürülen kadınların fotoğraflarını üretim pratiği içinde birebir kullanarak bir sanat eseri ortaya koyduğunu iddia eden yaklaşımın izleyicide yarattığı etkinin ne kadarı eserden, ne kadarı zaten birebir var olan gerçeklikten kaynaklıdır? Bu gerçekliğin izleyicide yarattığı etkiye yaslanan eser, zaten var olan bir durumu izleyiciye tekrardan sunmaktadır.

Fakat diğer taraftan eser, var olma biçimiyle bir dünya kurabilse de bazı durumlarda kendisinden bağımsız olarak gelişen ve kendisine atfedilen ‘kimlik’ nedeniyle ‘eser varlığı’ gölgelenmiş olur. Sanat tarihinin akışını değiştiren, bu akış içinde yeni pencereler açan, bazen döneminde bazen de üzerinden çokça zaman geçtikten sonra ses getirebilmiş olan pek çok sanat eseri, içinde yer aldığı dönemin tarihsel yapısı ve kendilerinden bağımsız olarak üzerlerine yüklenmiş olan atıfların varlığı hesaba katılarak okunmalıdır. Örneğin böylesi bir durum için, Picasso’nun 1937 yılında yaptığı, İspanya iç savaşı sırasında Nazi Almanyası tarafından bombalanan Guernica şehrini konu alan, şehirle aynı ada sahip ünlü *Guernica* yapıtından söz edilebilir.



Görsel 2. Pablo Picasso, Guernica, 1937, Tuval üzeri yağlı boya, 346x776 cm, Reina Sofia Müzesi [https://tr.wikipedia.org/wiki/Guernica_\(tablo\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Guernica_(tablo))

Guernica bir savaşı anlatıyor olsa da izleyici ona baktığında eğer savaştan önce “Picasso’nun Guernicası”nı görmekteyse, eserin açtığı alana temas edemiyor demektir. Çünkü burada eseri okumak, eserin eser varlığına erişebilmek için bir dizi filtre bulunmakta; bir dönemi başlatan ve adı sanat tarihi içinde büyük harflerle yazılan “Picasso” ve onun bugün Madrid’de Reina Sofia Müzesi’nde sergilenen paha biçilemez ünlü yapıtı “Guernica”. Bu iki belirlenim, sanatçının ismi ve sanat piyasasının esere atfettiği değer, eserin kendisini oluşturmamakla birlikte, ona ulaşmaya da engel olan etmenler olarak değerlendirilebilir. Çünkü bu iki belirlenimin hakimiyeti altında, izlenilen şey, sanatçının üretim pratiği içerisinde eseri ilk yaptığı andaki *eser* değildir, onun üzerine ondan bağımsız olarak çokça şey söylenmiştir ve bu söylenenler zaman içerisinde eserin yerini almıştır. Heidegger’in bahsettiği eserin dünyasının yıkılması işlemi, ‘sanat piyasası’ olarak nitelendirilebilecek olan ve eserin ‘nasıl olması’ gerektiği konusunda belirleyici olan baskın görüş tarafından gerçekleştirilmektedir. Guernica artık sadece Guernica değildir. O, Picasso’nun Guernica’sıdır. Eser elbette sanatçısından tamamen bağımsız değildir ama bu durumda sanatçının ismi eseri

gölgelemektedir. Eserin varlığının dışında ve sonradan gelişen esere dair bu yapılanmalar, ona ulaşmanın önünü kapatır.

Öte yandan şeylere aracısız yaklaşılması gerektiğini söyleyen Heidegger, var olanların kendi karakterlerini özgürce sergileyebilmeleri için serbest bir alana ihtiyaçları olduğundan bahseder. (2014, s.19) *Sanat Eserinin Kökeni* metninde, bu özgür alanın ‘düşüncenin saldırısı’ altında olduğunu yazar. (2014, s.19). Eseri, sanata ilişkin hakim görüşün belirlediği çerçeve içinden tanımlamaya çalışmak ve esere ilişkin yargının, eserin kendisine ait olduğunu sanmak, Heidegger’in belirttiği düşüncenin saldırısının yürürlükte olduğu anlamına gelir. Oysa böylesi bir saldırıyı gerçekleştiren bir düşünme biçiminin aksine, Heidegger’in sahici düşünme olarak tanımladığı, şeylerle aracısız olarak buluşmaya olanak sağlayabilecek olan düşünme yöntemi, bir soyutlama ya da açıklama etkinliği değil, bitmeyen bir *anlama* etkinliğidir. (Özlem, 1998, s. 15).

Modern insan, felsefesinde, biliminde ve etkinliğin her yönünde, soyutlayıcı, hesaplayıcı ve her şeyi hakimiyeti altına alıcı çılgın tavrıyla, bizzat bu tavrın kendisinin kurduğu bir tuzak içerisindedir ve sahici düşünmeden uzaklaşmış durumdadır. Bu nedenle kolaycı, yaygın düşünmenin ötesinde, bizzat ‘düşünme’ denen şeyin temelini araştırmaya yönelmek gerekir. Bu temel, esasen insan olarak insana aittir. Fakat onun hatırlanması gerekir; çünkü modern insan bunu, yani düşünmenin Varlık’la ilişkide olmak ve Varlık’ı düşünmek demek olduğunu unutmuştur. İnsanı tekrar yola, düşünme yoluna ve Varlık’la serbest bir bağıntıya sokmak gerekir (Özlem, 1998, s.14).

Özlem, Heidegger için bu yola girmenin aracının dil olduğunu belirtir. Dil, bir aktarım aracı olarak, tıpkı sanat eseri gibi, kendisinin ötesindeki bir alana işaret eder. Temelde bir iletişim aracı olarak kullanılıyor olsa da dil, Heidegger için aslında tek başına böyle tanımlanamaz. Heidegger’de dil ve sanat ilişkisi, hakikatin kendisini açığa çıkardığı bir alan olarak konumlanır. Heidegger “genel olarak sanata, sanatlar içerisinde edebiyata özellikle de şiire özel bir konum yükler [...] sanatın doğasının şiir, dilin de özünün şiir olduğunu düşünmesi bunun kanıtıdır” (Tepebaşı, 2014, s.115).

Sahici düşünmeye olanak sağlayan anlama çabası, eserin kurduğu dünya üzerinden Varlık’ın hakikatinin görünür olmasına imkan tanır. Bu nedenle bir dünya kuran eser, içinde olunan dünyayı anlamanın ihtimalini verir. Yani eser, onu belirli kalıpların içine sokan ‘eserin nasıl açıklanabileceği’ sorusundan bağımsız, sahici düşünmeyle *anlaşılma*ya çalışılırsa, eser olarak kurduğu dünya görülebilir olur.

Sessiz bir şok olarak nitelendirilen sanat eseriyle karşılaşma nasıl gerçekleşir ve eserin eser dünyasına nasıl girilir soruları, sanat eseri incelemeleri üzerinden görülmeye çalışılmıştır.

Bu belirlenimler ışığında, araştırmanın bir sonraki başlığında incelemeye alınan eserlerin, bir dünya kuran ve bu dünya ile ‘eser varlığı’ bulunan, bizi olduğumuz yerden başka bir yere götürerek yeni ihtimallerin görünür kılınmasına olanak sağlayan birer geçit olarak tanımlanabileceği düşünülmektedir. Bu tanım, eserin somut olarak bulunan herhangi bir var olandan neden ayrıldığıının da görülmesine olanak tanımaktadır. Bunun için birbirinden çok farklı zaman dilimlerine konumlanmış, farklı üretim pratiğine, malzeme kullanımına ve anlatım yoluna sahip, sanatın çeşitli alanlarında çalışan ve üreten sanatçılara ait eserler incelemeye alınmıştır. Bu inceleme yapılırken, eserler arasında özellikle kronolojik bir sıralama yapılmamış, eser sayesinde açılan alanların kurduğu ilişkinin gözetildiği bir düzenlemeye gidilmiştir; eserin açığa çıkardığı hakikat, gündelik akışa dair basit, önemsiz görünen ama aslında insan olmaya dair derinlikli bir okuma gerektiren durumlar ve kişisel hikayelerden izlenebileceği gibi, tüm insanlığın paylaştığı ortak duygular ya da çoktan unutulmuş olan insan ve doğa arasındaki ilişkiden yola çıkılarak okunabilir. Ancak tüm örneklerde aynı şeyin izi sürülmüştür; eserin kurduğu dünyanın izi.

3.1. Olduğumuz Yerden Başka Bir Yer: Sanat Eserinde Kurulan Dünya

Bir roman karakterinde, fotoğraf karesinde, bir tuvalin üzerinde ya da mekana yayılan bir yerleştirmede bir ‘şey’le karşılaşılır. Sanat eseri, dünyanın içinde yaşarken farkında olunmayan, üzeri örtülen, unutulan ‘şey’in, şeylerin hakikatinin yeniden görünüşe gelmesidir.

İçinde yaşıyor olmanın bilgisiyle ne kadar tanıdık gelirse gelsin, “Fotoğrafta başka çıkıyor o” dediğimiz şeydir hayat. Bu nedenle yaşamdan ödünç alınmış birileri, edebiyatın gerçek kahramanlarıdır. Hayatta onların benzerlerini görmüşlüğümüz çok olabilir, ama kendileriyle asla karşılaşmazsınız. Yaşadıkları suların sayfalarından çıkarıldıklarında ölürler çünkü... Bizi onlardan sayfalar ayırır. Birbirimizin duvarlarından hikayelerle geçeriz (Mungan, 2011, s. 96).

Hayat, fotoğrafta başka türlü çıkar, çünkü bir fotoğraf karesi içine girdiğinde, bir filme, romana, seramik bir esere konu olduğunda altı çizilmiştir. Her gün karşılaşılacak biri, bazen onunla karşılaşıldığında değil, bir eser üzerinden okunduğu vakit görülür.

Yusuf Atılgan’ın *Aylak Adam*’da baş karakter olarak kurguladığı C. de böylesi bir okumayla, sıradan gündelik akışın içinde kaybolabilecek basit detayların, bir romana konu olduğunda gün yüzüne çıkışı olarak yorumlanabilir. 1959 yılında yayınlandığı dönem, Türk edebiyatında hakim olan köy anlatısına karşın, *Aylak Adam*’ın kentli genç aydın kesimin

problemlerine odaklanmasıyla dikkat çektiği görülür. İstanbul'da geçen roman, 28 yaşında C.'nin hayat karşısında takındığı aykırı tavır, sıradan olan detaylara verdiği önem, kabul görmüş genel geçer kalıpları sorgulama biçimi, hep bir arayış içinde oluşu, iç sesiyle konuşuşu gibi detaylar üzerinden ilerler. Tek bir harf üzerinden okuyucuya aktarılan C., ailesinden kalan parayla geçimini sağlayan ve herhangi bir daimi işi olmayan bir karakterdir. Aylaklık, C.'nin kendi kendisini tanımlama biçimidir öyle ki insanlarla olan diyaloglarında bunu sıklıkla dile getirdiği görülür: “Dört gün önce bir sokak levhasında ‘İki Öksüzler Sokağı’ adını okuduğum zaman kendimi bir işe atadım. Şehrin sokak adlarını toplayacak, bunlar üstüne düşünecektim[...] Üç gün çalıştım bu işte; dün öğlen bıraktım[...] Şimdi yine aylakım” (2017, s. 14). Bir başka diyalogda ise: “Peki, şimdi ne yapıyorsun? Üç gündür bir türlü işini sormadım. Tahmin de edemiyorum...” sorusuna “Edemezsin. Çünkü aylakım ben.” (2017, s. 69) karşılığını verir. İlaç almak için baş ağrısıyla girdiği eczanede, tezgahtar kızın şakaklarına masaj yaparken “Çok düşünmekten ağrır burası. Kafa yorucu bir işiniz olmalı. Ne iş yaparsınız?” sorusuna, “İş yapmam ben; aylakım.” (2017, s.143). der. Birden masaj yapmayı bırakan kızın ardından “sanki bir aylak başı bir insan başı değilmiş gibi” diye düşünür (2017, s.143).

C. karakteri üzerinden Atılğan, sıradan detayların tam da neden öyle olduğunu düşündürür. Gündelik akıştaki önemsiz görünen eylemlerin altını çizer ve bir romana dahi konu edinmeye değer görülmeyen türde olayları “kötü yazarın yasak bölgesi” diye tanımlar (2017, s.12). “Neydi o kaldırıp attığım dünkü kitap! Adam sabah kalkıyor, yüzünü yıkıyor, parkta oturuyor, yemek yiyor, sevgilisiyle dolaşiyor, gecenin bir vakti evine gelip yatıyor. Hiç mi çiş gelmedi? İnanılacak şey değil” (2017, s. 12, 13). Oysa Atılğan, tam da insan olmaya dair basit eylemleri okuyucunun önüne koymaktadır. Bunu yaparak sanat eserinin de sağladığı alanı görünür kılar. Çünkü tam da bir romana ya da bir esere konu olduğunda, yaparken farkında olunmayan insan olma halleri, kendini eser aracılığıyla sergileyebilmektedir. Ancak bu işlemi, gerçekliğin olduğu gibi kopyalanmasından ayıran şeyin ne olduğu sorusu üzerinden düşünmek gerekir. Atılğan, bu durumu, Mahir Ünlü ile yaptığı röportajında kendi yazım biçimi için şöyle aktarır:

Gerçekçi bir yazarım sanıyorum; ama bu naturalist bir gerçekçilik değil. Bir öykü, roman “sanatsal kurgusu”yla gerçekçidir, inandırıcıdır bence. Bu sanatsal kurguda kimi gerçeküstü öğeler bile yadırganmaz. Örneğin: Kafka'nın öyküsünde Gregor Samsa hamamböceği olabilir; ya da Marquez'in romanında güzel Remedios gökyüzüne uçabilir (1992, s. 80).

Yani aslında, Kafka'nın romanında, Gregor Samsa'nın bir sabah uyandığında kendini

devcileyin bir böceğe dönüşmüş halde bulması, eserin gerçeklikle kurduğu ilişkiyi zedeleyen bir unsur değildir. Çünkü burada eser ve gerçeklik ilişkisi, taklit üzerinden kurulmamakta, dahası gerçekliğin kendisi olarak kalmasına ve bu sayede kendisini özgürce sergileyebilmesine izin veren türde bir yapılanmayla sağlanmakta. Hiç kimsenin kendisini bir sabah bir böceğe dönüşmüş halde bulmayacağı bilinen bir gerçekliktir, ancak bir sanat eserinde bunu okumak, eserde açılan gerçekliğin bir parçası olarak ortaya çıkabilir. Bu nedenle Heidegger, sanat eserinde bir varlığın ne ve nasıl bir şey olduğu aktarılıyorsa, gerçeklik ortaya çıkmaktadır der (2015, s.133). Yusuf Atılgan'ın *Aylak Adam* C.'si de zaten var olan bir karakterin yeniden inşası ya da kopyası değil, içinde yaşarken unutilan, öneminin farkına varılamayan ayrıntıların gün yüzüne çıkışıdır. Bunu yaparken 'şeylerin' nasıl olacağına dair olan inancı da yeniden değerlendiren, aslında başka türünün de mümkün olabileceğini gösteren bir okuma sunar. “ ‘Aylak Adam’ bir çeşit günlük yaşamın eleştirisiydi, bir karşı çıkışı. Yani kültürlü bir aydının bazı toplumsal kurallara, evliliğe, eli paketli olmaya vb. karşı çıkışı; özgürlüğe tutkunluğuydu” (Balabanlılar, 1992, s.66). Bu nedenle *Aylak Adam* bir dünya açar. Çünkü eser, dünyayı anlamanın, anlamlandırmanın, hatırlamanın, görmenin bir aracıdır. Paul Klee “Sanat göze görüneni yansıtmaz, görünür kılar” (Aktaran: Mungan, 2014, s. 137) der. Bu görünüş kılışla birlikte, başka türü de mümkün olan bir dünya, içinde yaşanırken unutilan gerçeklik, kurgulanmış bir roman karakteri üzerinden insan olma halleri, bir duygunun hissettirdikleri, rengin parlaklığı, sesin çınlaması gibi dünyaya ait pek çok detay yeniden gün yüzüne çıkar.

Böylesi bir gün yüzüne çıkışı, dünyaya renkler üzerinden bakan Van Gogh'un eserleri ile de örneklemek mümkün. Kardeşi Theo'yla olan mektuplaşmalarında, renklerin, dünyayı algılamak Van Gogh'u ne kadar derinden etkilediği görülür. Sanatçı, içindeki sıkıntı ya da dinginlik gibi duyguları, bazen de doğrudan kelimelerle anlatamadıklarını renk ve biçimle birlikte eserleri üzerinden aktarır. Bu nedenle kardeşiyle olan mektuplaşmaları, Van Gogh'un eserlerini okumada ve sanatsal üretim pratiğine dair bilgi edinmede doğrudan birincil kaynak olarak bir belge niteliğine sahiptir. On yedi yıl boyunca süren ve intiharından iki gün öncesine kadar devam eden mektuplaşmaların kitaplaştırılması, Van Gogh'un eserleriyle ortaya çıkan gerçekliğin, kurulan dünyanın daha yakından izlenebilmesi adına önemlidir.

Farklı tarihlerde yazdığı mektuplarda renklerden detaylı uzun betimlemelerle defalarca bahsettiği görülür. 1883 Eylül'ünün sonuna denk gelen bir mektubunda şöyle der:

Bu kez Drente'nin en uzak köşesinden yazıyorum sana [...] Gökyüzü, tanımlanması olasız incelikte, uçuk bir eflatuni beyaz... Koyun postlarına benzeyen ak bulutlar yoktu şurada burada, çünkü bunlar çok daha sıkı sıkıydı ve tüm gökyüzünü kaplıyordu, bir yandan da çok az parlak göz yakan eflatunlar, griler, beyazlar ve yırtılmış gibi bir yerde ışıldayan bir mavi... Sonra, ufukta, pır pır eden bir kızıl çizgi... Hemen altında çok koyu kahverengi bir bozkır ve parlak kırmızı çizgiye yaslanmış birkaç alçak damlı kulübe... (2018, s.122).

Van Gogh, Arles'da yaşadığı ve resmettiği meşhur odası *Yatak Odası* çizimini nasıl kurguladığını ise Ekim 1888 tarihinde yazdığı mektupta yer alan bir eskiz üzerinden detaylıca tasvir eder.



Görsel 3. Van Gogh'un Kardeşi Theo'ya yazdığı mektup ve eskiz/ Vincent Van Gogh's Sketch of The Bedroom At Arles, 1888, (Van Gogh Museum) <https://www.vincentvangogh.org/the-bedroom-at-arles.jsp>

Duvarlar soluk menekşe rengi. Yer kırmızı karolardan oluşuyor.
 Karyolanın ve sandalyelerin ahşap kısımları taze tereyağı sarısı, yatak çarşafı ve yastıklar limon yeşili.
 Yatak örtüsü kızıl. Pencere yeşil.
 Tuvalet masası turuncu, lavabo mavi.
 Kapılar leylak rengi.
 Ve hepsi bu kadar- kepenkleri kapalı olan bu odada başka bir şey yok. Eşyaların geniş çizgileri gene dokunulmazlığı olan bir dinlenme havası ifade etmeli. Duvarda bir iki tablo, bir ayna, bir havlu ve birkaç giysi.
 Çerçeve, resimde hiç beyaz bulunmadığı için beyaz olacak.
 Zorlamalarla içine itildiğim sevimsiz dinlenme döneminin öcünü alacağım böyleye (2018, s. 208).

Van Gogh'un yazdıklarında, sanatsal üretimi bir tür araç olarak kullandığını görmek mümkün. Duygusunu aktarmada, içinde olduğu dünyanın onda yarattığı etkiyi başkalarına anlatmada, kelimelere gerek olmadan kendini en iyi ifade etmede bir araç olarak kullandığı sanatsal üretimi ile eserleri, Van Gogh'un dünyasını açar. Ve bu açıta malzeme, eser üzerinde kendi varlığını serbestçe sergiler. Mektupta görülüşü üzere, duvarlar soluk menekşe rengi, yer karoları kırmızı, karyola ve sandalyenin ahşapları taze tereyağı sarısı olacak şekilde her bir detayı önceden düşünülmüş ve renklerin, tuvalde tam da ne iseler o halleri için, o halleriyle yer alması planlanmış. Van Gogh'un eserinde, bir malzeme olarak boya, başka hiçbir amaca hizmet etmeden, sadece renk olarak kendisini özgürce sergileyebileceği bir alana sahip. Heidegger'in de *Sanat Eserinin Kökeni*'nde ifade ettiği gibi, bu sayede malzeme eserde dinlenmeye koyulur (2015, s.144). Bu nedenle sanat eserinin malzemeye olan ilişkisi, malzemenin desteklendiği ve üzerinin örtülmediği bir ilişki biçimidir denilebilir.

Kırmızının kırmızı oluşundan faydalanmak ister Van Gogh. En yalın haliyle rengin sadece renk oluşu, çizginin, biçimin, dokunun salt ne ise o oluşu eserde iş başındadır. Eser kendi dünyasını kurarken, malzeme de kendisine özgür bir alan bulur. Bu alanla birlikte izleyici de Van Gogh'un dünyasına girer. Bu nedenle *Arles'daki Yatak Odası*, tek başına aslına uygun düşen bir yatak odası kopyası olduğu için değil, sanatçının rengi kullanma biçimine, deseni oluşturma tarzına, başka hiçbir sanatçıda görülemeyecek olan kendine has üslubuna sahip olduğu için kendi dünyasını kurar.

İşte bu. Otuz numara bir tuval olacak bu da. Bu kez yalnızca yatak odamı yapacağım ama burada her şeyi renkle vereceğim; her şeyi basitleştirerek daha görkemli hale getirmek ve genelde bir dinlenme ya da uyku izlenimi bırakmak istiyorum. Kısacası, bu tabloya bakanın beyni, ya da daha doğrusu, imgelemi dinlenmeli (Van Gogh, 2018, s.206).

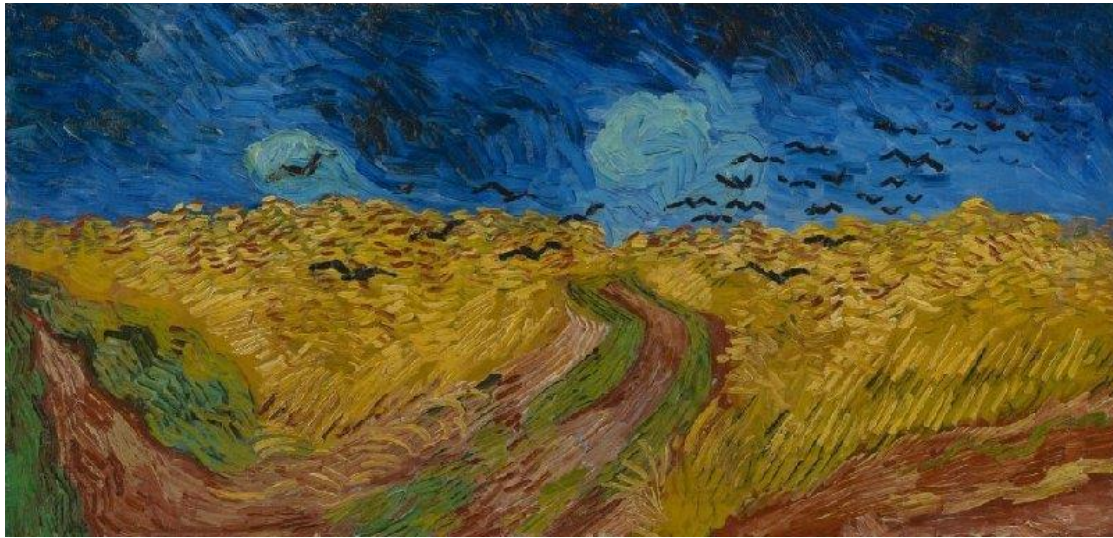
Van Gogh, eserle karşılaşan kişiyi eserin açtığı dünyaya çekmeyi, *bu tabloya bakanın imgelemi dinlenmeli* diyerek açıklar. Bunun için eserin yarattığı etkinin farkında olduğunu söylemek mümkün. Bir mevsim, yıldızı bir gökyüzü, baharda çiçeklenen dallar, mısır tarlaları, yaşamını sürdürdüğü oda gibi detaylar rengin parlaklığı ve desenin biçimi ile eser üzerinden kelimeler olmadan kendini açığa çıkarır. Öyle ki Van Gogh, mektuplardan birinde, "Herkesin -hiç değilse gözü olan herkesin- anlayabileceği, görebileceği biçimde resim yapmak istiyorum" (2018, s. 197) der. Bir başka ifadesi de şu şekildedir: "Başka türlü yapamazdım. Elimden gelen işi yaptım, çalıştım. Sözcüklere gerek kalmadan beni anlayacaklarını sandım" (2018, s. 68). Yani aslında sanatçı, rengin, biçimin, tuval üzerindeki

desenin aktarmak istediklerini açığa çıkarmada tek başına yeterli olmasına sığırır.



Görsel 4. Vincent Van Gogh, Arles'daki Yatak Odası/ The Bedroom At Arles, 1888, (Van Gogh Museum)

<https://www.vincentvangogh.org/the-bedroom-at-arles.jsp>



Görsel 5. Vincent Van Gogh, Buğday Tarlası ve Kargalar/ Wheatfield with Crows, 1890, (Van Gogh Museum) <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0149V1962>

27 Temmuz 1890 tarihindeki intiharından önce kardeşlerine yazdığı mektubunda, mısır tarlaları eskizlerini şöyle anlatır:

Bunlar, fırtınalı gökler altında uzanan çok geniş mısır tarlaları... Derin keder, sonsuz yalnızlık ifade etmek için herhangi bir zorlamaya başvurmama gerek kalmadı. Yakında görebileceğinizi umuyorum, çünkü mümkün olan en kısa zamanda Paris'e gelip bu

resimleri size getirmek istiyorum. Bunlar, benim kelimelerle anlatamayacağım şeyleri söyleyecekler size, kırsal yaşamda gördüğüm sağlığı, güçlendiren öğeyi gözünüzün önüne serecekler (Van Gogh, 2018, s.249).

Eser, bir gerçekliği, var olanın hakikatini verir. Van Gogh'un gördüğü dünya, renklerin parlaklığı ve solukluğu, yanan yıldızların ve uçşan bulutların yarattığı coşku, bir odanın içindeki düzen, tek başına Van Gogh'un zihninde sürüp gitmiş bir dünyanın izleri değildir. Bu dünya, Van Gogh'la birlikte, ondan önce ve ondan sonra da ortak bir gerçekliği paylaşan tüm insanlığın dünyasıdır. *Buğday Tarlası ve Kargalar*, tek başına Van Gogh'un tasavvur ettiği bir gerçekliğe değil, içinde yer aldığı dünyanın ve bu dünyayla birlikte tüm var olanların ortak gerçekliğine aittir. Ancak resme aktarılan Van Gogh'un gözlerinin gördüğü buğday tarlası ve kargalardır. Eğer resmetmemiş olsaydı, kendisinden sonra hiç kimse, mısır tarlasının o anki halini ve gökyüzünün o anki rengini Van Gogh'un gözleriyle hiç göremeyecekti. Sadece kurgulayarak bir manzara resmi yapmış olsaydı da, bu manzara içinde yer aldığı dünyaya ait bir manzara olacaktı. Bu nedenle Van Gogh'un eserleri bir dünya kurmakta; rengin, fırça darbelerinin, desenin, kompozisyonun yarattığı, sözcüklere gerek olmadan anlaşılabilen Van Gogh'un dünyası.

Eser, kişisel bir dünyanın kurulmasıyla aynı zamanda tüm insanlığa ait bir hakikati de ortaya çıkarmakta. Çünkü daha önce de bahsedildiği gibi dünya, tek başına bir zihnin içinde olup bitenlerden ziyade, tüm insanlığı kapsayan birbiriyle bağlantılı bir ilişkiler ağının yarattığı çok katmanlı bir yapılanma şeklinde. Bu nedenle kişisel öyküler, aslında aynı zamanda ortak öykülerle de iç içe geçmiş haldedir. Böylesi kişisel bir öykünün açığa çıkışı için ressam Nihal Martlı'nın çalışmaları da örnek gösterilebilir. Çoğunlukla kendini resmede ve otobiyografik anlatımla ortaya çıkan kişisel bir mitoloji olarak tanımlayan sanatçı, bu ifade etme biçimiyle ilgili şöyle söyler:

Oto portreler varoluş serüvenimizi kendini keşfetme ve kendini ortaya koyma gibi aşamaları takip ederek canlandıran aslında kendine dışarıdan bakma gibi temel bir psikolojik durumun sonucu olarak ortaya çıkan, uçsuz bucaksız hayal dünyamızın içinde ruhumuza ve karakterimize değgin³ temsillerdir (Martlı, 2006, s.14).

Martlı'nın eserleri sanatçının iç dünyasını açıp somut gerçeklikler düzleminde izleyiciye sunarken, aynı zamanda sanatçının da kendi kendisine dışarıdan bakabilmesine olanak

³ Değgin: İlişkin. <https://sozluk.gov.tr/?ara=de%C4%9Fgin>

sağlar. Özne olan sanatçı artık aynı zamanda nesne olma pozisyonuna geçmiştir. Martlı, bunu şöyle anlatır;

Kendimizle yüzleşerek bir süre kendimize bakıp yabancılaştıktan sonra ruhumuzu betimlemeye çalışırken, hikayemizi başka bir düzeyde yorumlamak için onun içinden çıkıp diğer tarafa geçeriz. Bir tür kendi kendisiyle karşı karşıya gelme durumudur tanımlamak istediğim[...] (2006, s.13).

Yani aslında üreten olarak sanatçı, kendisiyle karşılaşmıştır. Eser üzerinden doğrudan kendi gözlerinin içine bakabilen sanatçı, kişisel hikayesini açarken, aynı zamanda izleyicinin hikayesine de ayna tutmaktadır.



Görsel 6. Nihal Martlı, Dixième Couture, 2016, Özel Koleksiyon, <https://camgaleri.com/nihal-martli/?lang=tr>

Kimi zaman okuduğumuz bir şiirin dizeleri, dinlediğimiz bir müzik ya da gördüğümüz bir plastik sanat eseri tam da bizim dünyamızı tanımlayabilecek bir biçimde içimize ait ve biz'dendir; aslında bir anlamda bu hikaye değiş-tokuşu bizim de içeriğe dahil olma istediğimizi de tanımlar (Martlı, 2006, s.9).

Eser için sadece sanatçının iç dünyasının bir tür aktarımı olduğu tanımlaması yetersiz kalmaktadır çünkü iç dünya denilen yapılanma dışarıyla doğrudan bağlantılıdır. Bu nedenle eser bir dünya açarken bu bağlantının gücüyle izleyiciyi de kendisine çeker. Kendi dünyasına dair izler bulan izleyici, eser ile ortak bir dünyaya girerek bu kolektif yapının farkına varır. Renaud Buénerd, bu durumu Martlı'nın eserleri üzerinden şu şekilde aktarmakta:

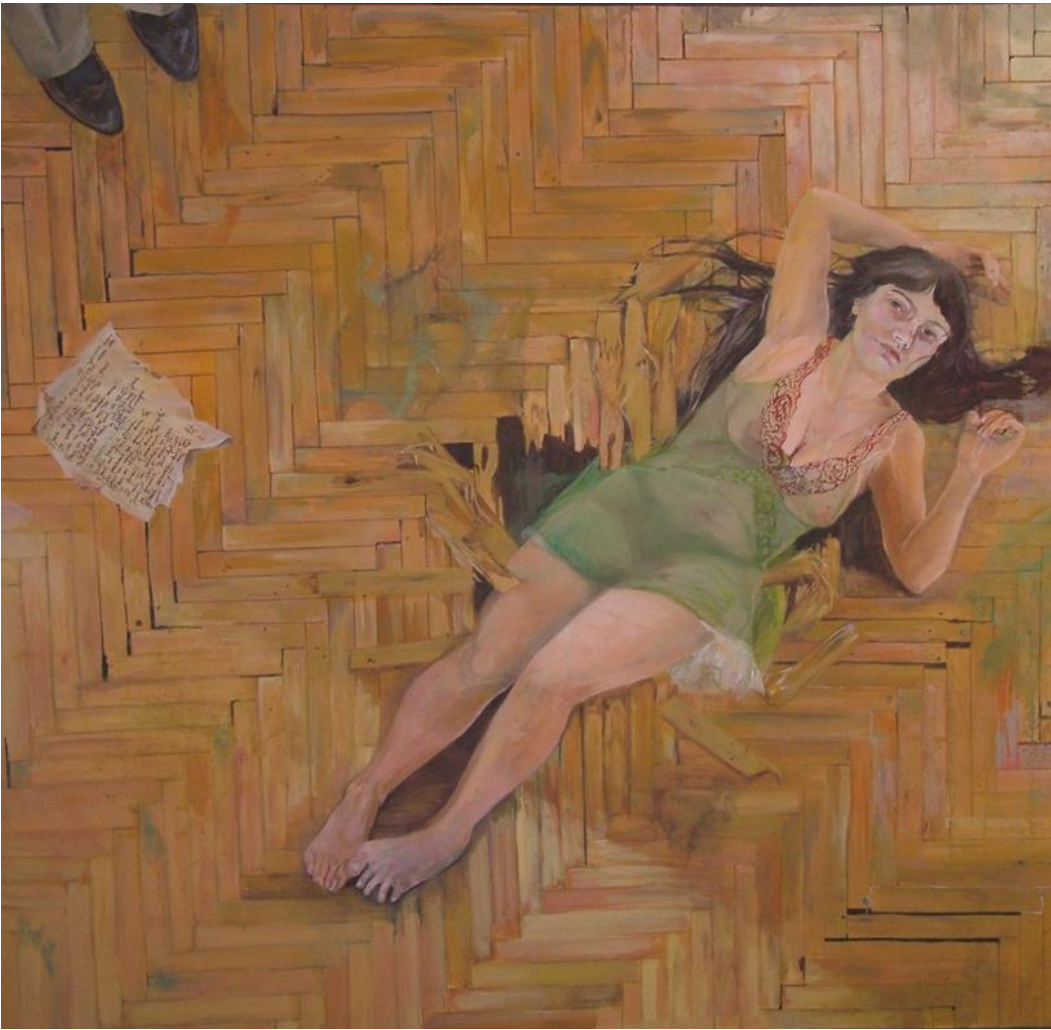
Nihal Martlı'nın resimlerinde dünyanın bir parçası var. Aslında sanatçı çoğunlukla kadın figürlerinin temsiline odaklanmış görünse de, bir araya getirdiği roller ve karakterler, sahnelediği dönüşümler, sırayla sanatı, kadın statüsünü, aynı zamanda hayatın anlamını sorguluyor. Çünkü resim yapmak, dünyadan bahsetmek demek, güçlü ve duru, bazen gizemli, bazen lirik, çoğu zaman referanslar içeren ama daima şiirsel, bir söze cesaret etmek için ressam kendisini fırçaların arkasına saklıyor. (<https://camgaleri.com/nihal-martli/?lang=tr>)



Görsel 7. Nihal Martlı, Poitrine Coupée, 2004, Genel Koleksiyon, <https://www.documentsdartistes.org/artistes/martli/repro1-6.html>

Martlı, “Hayat hikayemizin merkezine baktığımızda kendimizle karşılaşırız” der (2006, s.13). Birey için kendi benliğinin merkezinde durmak, işin doğası gereği aslında zaten böyledir. Ancak bu durumun dışına çıkamamak hissini, sanatçının üretim pratiğinde kendini resmetmesinde tetikleyici bir güç olarak yorumlamak mümkün. Bireyin kendi merkezinde tek başına oluşunun yarattığı yalnızlık hissini Martlı şöyle tanımlar:

[...]beklemediğimiz bir anda ruhumuzun çıplaklığıyla ve ben’in gelişigüzel haliyle karşılaşmak gibidir: yağmurlu bir sabahta beyaz ve gölgeli bir odada uyanıp, bir aynada tesadüfen kendimizi gördüğümüzde duyduğumuz yalnızlıktır. Yaratma ediminde de benzer hislere kapılmamız olasıdır (2006, s. 13).



Görsel 8. Nihal Martlı, Un Flirt, 2005, Özel Koleksiyon, <https://camgaleri.com/nihal-martli/?lang=tr>

Eserin açtığı alan, kurduğu dünya, içsel bir hareketle başlamış olsa da, nihai olarak tüm insanlığa ait olan ortak bir dünya yapılanması ile de ilintilidir. Martlı'nın eserleri de böylesi bir yapılanma üzerinden izleyiciye kendi dünyalarına bakabilme ihtimalini sunar. Bu sayede eser, tuval bezi ve boya olmanın ötesine konumlanır.

Esere ve açtığı alana dair bir başka düşünme pratiği de Esin Aykanat Avcı'nın çalışmaları üzerinden yürütülebilir. Güncel olarak hala üretmeye devam eden ve genç kuşak olarak nitelendirilebilecek sanatçının çalışmaları, unutulmuş olan ve bu unutulmuşluğun farkında olunmayan bir ilişkiyi deşifre eder; insan ve doğa arasındaki ilişki. Sanatçı bu ilişkiyi şöyle ifade etmekte: “İnsanın doğayla fiziksel bir uyum içerisine girmesi ya da bir olması, yeryüzünde geçirdiğimiz ortalama bir ömürlük zaman sürecinde tekrar kazanılabilecek bir yetenek olmaktan çok uzun zaman oldu” (E. Aykanat Avcı ile kişisel iletişim, 1 Temmuz 2023). Çoktan unutulmuş olan bir gerçekliğin, bir eserle karşılaşıldığında kendisini hatırlatması, eserde açılan dünya sayesinde bu gerçekliğin varlığının gün yüzüne çıkması ya da yeni ihtimallerin, her zaman için başka bir dünyanın mümkün oluşunun görülmesi, sanat eserinin neyi sağladığının anlaşılabilmesi için de anahtar görevi görür.

Esin Aykanat'ın çalışmaları da insan ve doğa arasındaki bağ üzerine yoğunlaşır; bağ kopmuştur ve bu kopuşun üzerinden çokça zaman geçmiştir.

Kurumlara, modern yapılara, aslında ihtiyacımız olmayan nesnelere oluşan koleksiyonlara duyulan bağ, sahip olma ve bir yere ait olma ihtiyacı ve önceden belirlenmiş yaşam süreçleri, çoğu insan için sorgulamadan kendini içerisinde bulduğu bir kısır döngü... İnsan, kendi kurduğu, gerçek olmayan düzen içerisinde bu kadar kaybolmuşken, doğadan da aynıını bekliyor ve onunla ilişkisini de onun istediği gibi kontrol etmek, kullanmak üzerine kuruyor. İnsan, özellikle son zamanlarda doğaya verdiği zarar sonucu kendi içerisinde bulunduğu durumdan dolayı geleceğiyle ilgili panik halinde ama hala şimdikiye kadar bize yeten toprak, su ve hava şimdi ne oldu da yetmez hale geldi diye sormaksızın, doğayı görmeden, ondan ilhan almadan, ona saygı duymadan elindeki kaynakların ömrünü uzatmaya, artan sayısına yetirmeye yönelik kendi yöntemlerini dayatmaya çabıyor. (E. Aykanat Avcı ile kişisel iletişim, 1 Temmuz 2023).

Her şeyi kontrol altına alma, hükmetme, doğayı kendisi için sınırsızca kullanma çılgınlığı, en sonunda insanı, aslında zaten doğayla bütün içinde ve onun bir parçası olma halinden çıkarmıştır. İnsanın kendi kendisini bir çerçevenin içine hapsettiği bu durum, doğayı da ziyaret edilen, belirli zamanlarda vakit geçirilen bir mekana indirgemıştır. *Tekniğe İlişkin Soruşturma*'da Heidegger bunu şöyle ifade eder:

[...]insan kendisini yeryüzünün efendisi konumuna yükseltir. Böylece insanın karşı karşıya kaldığı her şeyin yalnızca insan ürünü olduğu ölçüde mevcut olduğuna ilişkin yanıltıcı izlenim, sırası geldiğinde nihai bir aldanmayı doğurur. İnsan her yerde ve daima yalnızca kendisiyle karşılaşmış gibi görünür [...] *Bununla birlikte insan bugün artık hiçbir yerde kendisiyle, yani kendi özüyle karşılaşamaz.* (1998, s.71)

Betondan sınırlarla kendisini doğadan yalıtın insan, aslında bu yalıtıma kendi özüne karşı gerçekleştirmektedir. Esin Aykanat'ın eserlerinde açılan dünya, insan ve doğa arasındaki bu ilişkiyi sorgulatan pratikte yapılır. Sanatçı bu ilişki için, eserleri üzerinden şöyle sorar;

“Oysa bilinç altında doğayla beraber hareket etmeye çalışan insan nasıl sığar duvarlar arasına? Delirmez mi hep sığmaya çalışırsa? Yorulmaz mı kendini içinde bulunduğu kabın şeklinde tutmaya, akıntıya direnmeye çalışırken?” (E. Aykanat Avcı ile kişisel iletişim, 1 Temmuz 2023).



Görsel 9. Esin Aykanat Avcı, Bağ/Bind, 2023, Lara Falezleri.

Metal ve kil kullanılarak değişebilir boyutlarla yeniden kurgulanabilir olarak tasarlanmış *Bağ* isimli yerleştirme, modern insanın yapmak, üretmek, inşa etmek gibi eylemlerinde doğayla nasıl bir ilişki içinde olduğuna dair bir okuma sağlar. Sanatçının üretim pratiğinin merkezinde yer alan, kentli insanın, sanki başka bir ihtimal yokmuşçasına, beton katmanlarla kendini yalıttığı doğayı ve ondan kopuşunu, su, kil, seramik, bitki türleri gibi çok çeşitli organik malzeme üzerinden görmek mümkün. “Kilin, özü olan su ve toprakla ilişkisi ve etkileşimi üzerinden hayat bulan” (E. Aykanat Avcı ile kişisel iletişim, 1 Temmuz 2023). Esin Aykanat’ın çalışmaları, kurgusal bir düzen üzerinden var olan modern insanın, aslında başka türlüsüne de sahip olabileceğinin ve kendini hapsediği gerçekliğin yapaylığının altını çizer. Sanatçının portfolyosunda (E. Aykanat Avcı ile kişisel iletişim, 1 Temmuz 2023), *Bağ* isimli eserin şiirsel metni şöyledir:

Bağ telinden bir ağaç,

Ağaç desen ağaç değil...
Kökleri insan eliyle tutturulmuş,
Kök salmış desen, öyle değil...
Çamurdan binalar,
Bina desen bina değil...
Bir hayvana yuva olacak gibi,
Yuva desen yuva değil...
Yine de her şeyin bir parçası olduğunu ve her şeyin ona, onun da kalan her şeye bağlı olduğunu anlamış gibi...
Susmuş, görmüş ve onu nereye bağladıysam oraya kendini bırakmış gibi...
Şimdi ayakta olsa da her an tuzla buz olacak, bağını koparacak ve tekrar baştan kuracak gibi...



Görsel 10. Esin Aykanat Avcı, Bağ/Bind, 2023, Lara Falezleri.

Doğanın sahip olduğu içsel denge ve akışın artık çok uzağında kalan modern insan, çözümünü çok basitçe dolaysız ve aracasız olarak doğaya yönelmekle bulabileceği halde, merkeze koyduğu kendi bilinci üzerinden daha da karmaşık bir hale getirmektedir. Allan Megill, *Aşırılığın Peygamberleri*'inde Nietzsche'nin *İyinin ve Kötünün Ötesinde* metninde, mantığın yarattığı kurgudan ve bu kurgunun bir sonucu olarak oluşan yapay bir dünyadan bahsettiğini söyler. Öyle ki bu durum, insan zihni tarafından oluşturulan bu dünyanın, geçerli olan tek alternatif olduğu ve başka türünün mümkün olmadığı yanlıgısını da barındırmaktadır. Bu durumu Megill, Nietzsche'den alıntılararak şöyle aktarmaktadır: "İnsanlık, kavramları dünyanın gerçek hali sanma yanlıgına düşmüştür; bizler neden, ardışıklık, görelilik, sayı ve benzerlerinden oluşan ve "sanki 'kendi başlarına' varmış gibi şeylerin arasına katıp karıştırdığımız bir "simge dünyası" yaratmışızdır" (2021, s. 91)

Mantığın kurguladığı simge dünyası içinde, devasa betondan yapılar inşa eden insan, kendi zihnine sonsuz güvenirken, doğadan kopuşunu da yürürlükte tutmaktadır. Esin Aykanat'ın 2018 yılında başlayarak hala üretmeye devam ettiği “Küp Gezegenler” serisi de bu kopuşa karşın, “fiziksel olarak kendini bulunduğu ortamın doğasına bırakma ve tereddütsüz onunla harekete geçme, onunla bir olma” (E. Aykanat Avcı ile kişisel iletişim, 1 Temmuz 2023), ve yeniden bağlantı kurma ihtiyacının nesneleştirilmiş hali olarak okunabilir.



Görsel 11. Esin Aykanat Avcı, Küp Gezegenler:4. Süreç (Su, Hava, Toprak)/ Cube Planets:4 th Process (Water, Air, Earth) 2020, Geçici Heykel

[...] her bir cam birimin içerisinde, farklı kil türlerinden inşa edilen ve pişirilerek taşlaştırılmamış formların veya doğadan alınan kesitlerin, bulunduğu ortamın özelliğine tam olarak uyum sağlayana kadar kendine ait bir süreç içerisinde şekil değiştirdiği izlenir. Bu sayede malzeme ile oluşturulmuş nihai ve tek bir sonuçtan, kesin ve tek bir söylemden ziyade, onun doğasıyla ilgilenilerek, doğada var olan çözünme, çürüme, değişim, dönüşüm gibi unsurların malzemenin süreci üzerinden eş zamanlı izlenebileceği, geri alınması mümkün olmayan, tek seferlik süreçler ve deneyimler oluşturulur. (E. Aykanat Avcı ile kişisel iletişim, 1 Temmuz 2023).

Küp Gezegenler neyin görünmesi sağlar ve nasıl bir alan açar? Cam küplerin içine kurulan gezegenler, bu kurulmuş olma halinin dışına çıkarak kendi dönüşüm süreçlerini ve gerçekliklerini sergilerken aslında sanatçının ifadesiyle, nihai ve kalıcı bir sonucun, kesin ve tek bir söylemin olmayışının altını çizer. Herhangi bir sabitin olmadığı bir gezegende, tüm

ihtimaller mümkündür. *Küp Gezegenler*'de eser, malzemenin kendi sınırlarını, akışını, şekillenmesini sağlayarak ve buna destek olarak kendini kurmaktadır. Ve bu sürecin sonunda “malzeme, her gün artan koleksiyonlarımızın bir parçası olmak veya rafa kaldırılmak yerine toplanıp yeni bir süreç için atölyede tekrar şekilleniyor ve formlar değişse de ilk süreçten itibaren aslında hep aynı malzeme, aynı öz izleniyor...” (E. Aykanat Avcı ile kişisel iletişim, 1 Temmuz 2023). Bu sayede eser, sonsuz olasılığın, her seferinde kendiliğinden şekil alan yolların ve bir zaman ve mekandan öteye konumlanışın izlenebildiği alan olarak karşımıza çıkmakta.



Görsel 12. Esin Aykanat Avcı, *Küp Gezegenler:4. Süreç (Su, Hava, Toprak)/ Cube Planets:4 th Process (Water, Air, Earth) 2020, Geçici Heykel.*

Seramik malzemenin kullanımını, izleyiciyi aynı zamanda malzemenin hafızasının, olanak ve sınırlarının da dahil olduğu bir okumaya götürmekte. Kilin suyla olan ilişkisi, doğada yaşadığı süreç çerçevesinde düşünüldüğünde, inşa etmek, kurmak, çözülmek, dönüşmek, şekillendirmek ya da kendiliğinden şekillenmek gibi eylemlerde kritik önem arz eder. Ve sanatçı, bu eylemlerin her birinin sahip olduğu anlamları kullanarak oluşturduğu *Gezegenlerde*, biçim verilmiş seramik parçalarının ve doğadan alınan çeşitli kesitlerin kendi süreçlerini inşa edişlerini aktarır. Eser bir dünya kurar; insan ve doğa arasındaki ilişkinin yeniden sorgulandığı ve başka bir ihtimalin daha mümkün olduğunu hatırlatan bir dünya. Bu nedenle Aykanat'ın eserleri, meydana getirildikleri malzemenin ötesine konumlanmaktadır.



Görsel 13. Esin Aykanat Avcı, Küp Gezegenler:4. Süreç (Su, Hava, Toprak)/ Cube Planets:4 th Process (Water, Air, Eart) 2020, Geçici Heykel.

Eserin açtığı alana ve kurduğu dünyaya dair, Mutlu Başkaya'nın 2017 tarihli *Herkes Prens*, *Herkes Prenses* sergisinde yer alan ve izleyicinin de katılımıyla tamamlanan eserleri örnek olarak verilebilir. İzleyici, özel olarak tasarlanmış metal oturma elemanlarına oturduğunda, başının üzerine Başkaya'nın seramik başlıkları yerleşir ve katılımcı artık başka birisidir. Eser, sanatçı tarafından tasarlanan oturma elemanının, bu alana oturan izleyicinin ve izleyicinin başının üzerine yerleşen başlığın yer aldığı üç parçadan meydana gelmektedir ve bu üç öğenin birliğiyle tamamlanır. Prens ya da prenses olmak sembolik bir tanımlamadır ve sanatçı aslında her zaman başka bir olasılığın daha mevcut olduğunu işaret eder.



Görsel 14. Mutlu Başkaya, Herkes Prens Herkes Prens sergisi, 2016, Mart Sanat Galerisi, Eskişehir.

İçinde yaşanan gerçekliğin, bireyin kendini tanımlama biçiminin, atfedilmiş kimliklerin ve toplumsal kodların dışında başka bir ihtimalin daha olduğunun altı çizilen eserde, sanatçının ifadesiyle, “özel, sembolik bir alan yaratılarak bu özel alanı mutlu kılabilecek kişinin yine kendisinin olduğu vurgulanmaktadır” (M. Başkaya ile kişisel iletişim, 3 Ağustos 2023).

Başkaya'nın bu interaktif eseri, yeni bir dünya kurar. Heidegger'in *Sanat Yapıtının Kökeni* metninde işaret ettiği gibi eser, izleyiciyi bulunduğu yerden başka bir yere götürmüştür artık. Bu yeni yer, eser aracılığıyla açılan imkan sahalarının görünür kılındığı yerdir. Gündelik hayatın akışı içinde, kimi zaman içinde olduğu anın farkında olamadan yaşayan insan, eserle karşılaşır sanatçısı tarafından yaratılan bu özel alanın içine girdiğinde, yani oturma elemanlarına oturduğunda, bir anlık bu akışın dışına çıkabilme fırsatını yakalayabilir. Sadece birer oturma elemanı, bir seramik başlık ya da izleyici olmanın ötesinde duran eser, kişinin kendine dönük bir farkına varışı, bu dünyadaki var oluş biçimine dair düşünmeyi ve üzerine alıp sahiplendiği, 'bu kişi benim' dediği kimliğe uzaktan bakabilmeyi sağlar. Bu nedenle Başkaya'nın eseri, sahip olduğu dönüştürücü güçle birlikte var olan herhangi bir nesne

olmanın ötesine konumlanır.



Görsel 15. Mutlu Başkaya, Herkes Prens Herkes Prens, 2016, Mart Sanat Galerisi, Eskişehir.

Her biri sanatçısı tarafından özel olarak tasarlanmış seramik başlıklar ile eser, var olanın birebir yansıtılması değildir. Eser, biçim tarafından taşınan içerikle birlikte, bir tür ortaya çıkarışa, meydana getirişe ve bu sayede anlamlı olan söyleme sahiptir. Bu sayede atfedilen kimliklerin geçiciliğine ve değişebilirliğine dair gerçekliğin görünür kılındığı alandır. Sanatçının zihninde kurguladığı dünya, adeta bir sloganı andıran sergi ismiyle birlikte *herkesin birer prens ve prenses olduğu* yeni bir dünyadır. Bu dünya, sanatçının yaratımıyla olanaklı olmakla birlikte, ancak katılımcısının varlığı ve hayal gücüyle amacına ulaşabilir.



Görsel 16. Mutlu Başkaya, Herkes Prens Herkes Prenses, 2016, Seramik, Metal konstrüksiyon.

Eserin sahip olduğu *eser varlığı* ile kurulan dünya kişisel bir gerçekliğe dayanabileceği gibi savaş gibi tüm insanlığın paylaştığı ortak bir gerçekliğe de dayanıyor olabilir. Bunun örneklerinden biri de *Tuna Kıyısındaki Ayakkabılar*'dır. *Tuna Kıyısındaki Ayakkabılar* ya da orijinal adıyla *Cipok a Duna-parton*, bir Holokost (Yahudi Soykırımı) Anıtı. Anıt eser, yönetmen Can Togay ve heykeltıraş Gyula Pauer tarafından 2005 tarihinde Tuna Nehrinin Peşte kıyısına kuruldu. Eserin üç ayrı yerinde Macarca, İngilizce ve İbranice “*Ok ve Haç milisleri tarafından vurularak nehre atılan kurbanların anısına*” yazısı bulunmaktadır. Bu yazı

olmadan esere bakıldığında belki görülenin sadece paslanmış demir ayakkabılar olduğu düşünülebilir. Demir ayakkabıların varlığı, eserle ilk karşılaşılan alandır. Öte yandan ayakkabılar aracılığıyla eserin güçlü bir söylemi açığa çıkardığını söylemek mümkün.



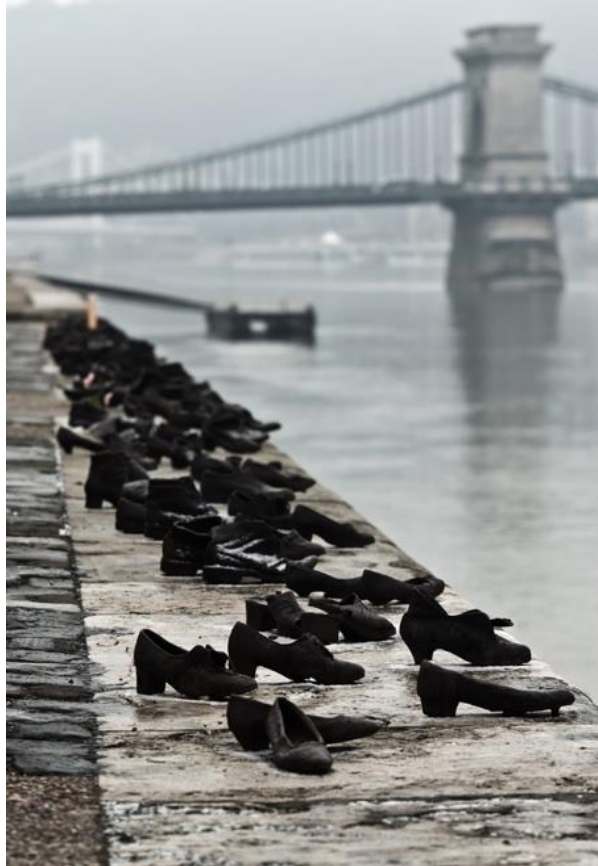
Görsel 17. Togay-Pauer, Tuna Kıyısındaki Ayakkabılar/ Cipok a Duna-parton, 2005, Budapeşte <https://www.milliyet.com.tr/emlak/budapestedeki-demir-ayakkabilar-hikayesi-ile-duygulandiriyor-63594>

Eser çok çarpıcı bir gerçekliği sunuyor; 2. Dünya Savaşı sırasında, Tuna Nehrinin kıyısında, ayakkabıları çıkartılıp kurşuna dizilerek katledilen Macar Yahudilerinin gerçekliği. Budapeşte’de, nehrin batı yakasında zemine sabitlenmiş 60 çift demir ayakkabı ile karşılaşmak, bir zamanlar giyilip yürünen, gündelik hayatın akışı içinde sıradan bir kullanım eşyası olan ayakkabıların ‘sahiplerinin’ gerçekliğini açığa çıkarıyor. Tuna Kıyısındaki Ayakkabılar ile karşılaşmak, bu nedenle çarpıcı. Öyle ki anıt, karşına geçilip izlendiğinde, savaşın ve soykırımın yarattığı dehşet verici bir insanlık ayıbının sonuçları nedeniyle, sadece nehir kıyısındaki demir ayakkabıları göstermez. Böylesi bir gerçekliğin aktarıldığı eserle karşılaşmak, Direk’in tabir ettiği sessiz şok’u yaşatır. Sara Yanarocak’ın 2021 tarihinde kaleme aldığı eser metni, bu karşılaşmanın etkisini şöyle anlatır:

Bu anıtın samimiyeti çarpıcı ve dokunaklı. Ayakkabılar o kadar somut ki, onları giyen, ayakları şekillendiren, öldürülmeden önce çıkarmak zorunda kalan insanları hayal etmek çok kolay. Her ayakkabının bir kişiliği vardır, her birinde onu giyen ayağın izleri vardır. Eksik olan tek şey onların gerçek sahipleri. Ayakkabılar, sahiplerinin -yüzleri silinmiş olanların- çehrelerine benzetilerek onları istatistikten canlıya, nefes alan insanlara dönüştürüyor. Böyle bir enstalasyonda, her bir ayakkabı kendi başına sanat eseri. (Erişim 20.06.2023 <https://www.salom.com.tr/haber/118629/holokost-doneminde-macaristan-yahudileri>)

Savaşın istatistikleri sadece birer rakam verir. 20.000 Yahudi. Macaristan’da, Tuna Nehri kıyısında, aralarında kadın, erkek, çocuk olan, zorla ayakkabıları çıkartılıp ayak bileklerinden üçer kişilik gruplar halinde birbirine bağlanıp kurşuna dizilen, Tuna Nehrinin sularına atılan 20.000 insan... Savaşın ardından, savaşa dair yapılan hangi istatistiki bilgi böylesi bir gerçekliğin görülmesini sağlayabilir? Böylesi bir acı, çok çarpıcı bir şekilde tarihsel hafızada yerini aldı. Ancak bir anıt eser üzerinden 20.000 insana ait olan bu gerçeklik, sadece birer rakamdan ibaret olamayacak olan insanların varlığını, eserin açtığı alanla birlikte zamanın ve mekanın ötesine konumlandırıyor.

Heykeltıraş, ayakkabıyı alacak kişiyi hayal ettikten sonra, o kişinin onu nasıl giydiğini düşünmüş olmalıdır. Coşkuyla parmak uçlarında mı yürüyordu? Yoksa ayakları öne doğru fırlatarak mı yürüyordu? Her ayakkabı düşünüldü, her bir detay tasavvur edildi. Bu anıt bu kadar samimi ve çarpıcı yapan şey, sahiplerinin bireyselliğini pekiştirmesi. Ayakkabalara bakarken onları ayaklarından çıkarmak zorunda kalan insanların, derin üzüntü ve dehşetini, ardından onların buzlu sulara vurularak ve bağlı olarak gömüldüklerini hisseder, korkuyla yüzleşmelerini görür gibi olursunuz. (Erişim 20.06.2023 <https://www.salom.com.tr/haber/118629/holokost-doneminde-macaristan-yahudileri>)



Görsel 18. Togay-Pauer, Tuna Kıyısındaki Ayakkabılar/ Cipok a Duna-parton, 2005, Budapeşte https://tr.wikipedia.org/wiki/Tuna_Kıyısındaki_Ayakkabılar#/media/Dosya:Shoes_Danube_Promenade_IMG_P1297.jpg

Bu nedenle yalnızca eserle karşılaşıldığında böylesi bir gerçekliğe yaklaşılabılır. Bir bilgi olarak savaşa dair istatistikleri okumak, eserin açtığı alana ve onun dünyasına girmekle aynı etkiyi oluşturamaz. Heidegger'in söylediği gibi, eser, kendisinde hakikatin açıldığı bir alan olarak karşımıza çıkmakta. Ve işte bu alan, bizi olduğumuz yerden başka bir yere götüren bir gerçekliği sunmaktadır. Bu nedenle şöyle denilebilir; eser, tek başına bir ayakkabının aslına uygun düşen bir kopyası değildir. Eserde bu insanlık utancının birebir tasvirini de göremeyiz. Ancak ayakkabılar üzerinden bir dünya kuran eser, hakikatin kendini açığa çıkardığı alan olarak yapılır. Savaş, toplumsal felaketler, göç, toplu yıkımlar, doğal afetler gibi insanlık tarihini derinden etkileyen pek çok olay sanat eserlerine konu olmuş ve olmaya devam etmekte. Ancak burada dikkat edilmesi gereken bir husus göze çarpmakta; eser, bir gerçekliği birebir taklit mi ediyor, yoksa izleyeni, bu gerçekliğin yarattığı imkan sahalarını düşünmeye mi itiyor? Bu sorulardan hareketle denilebilir ki *Tuna Kıyısındaki Ayakkabılar* bir dünya açmakta; sahiplerinin gerçekliğini taşıyan demir ayakkabıların dünyası.

Burada şu soru gündeme gelebilir: Eser, herhangi bir var olanın aslına uygun düşen bir kopyası ise, nesne ve eser arasındaki ayırmadan nasıl bahsedilebilir? Sanat eserinin salt bir taklitten öte oluşunu, eser sayesinde açılan alanın izleyicide yarattığı 'yeni bir alana girme deneyimi' üzerinden değerlendirmek gerekir. Eserde var olan, bir gerçekliğin sadece taklit edilmesi mi, yoksa Heidegger'in ifade ettiği gibi, var olanın özünün yeniden ortaya çıkarıldığı bir alanın meydana getirilişi mi? Var olan gerçekliğe yaslanarak ondan sağladığı faydayı kendisine atfeden yaklaşımın izleyiciye yeni bir şey sunmadığı, hatta bu gerçekliği sömürdüğünü söylemek mümkün. Ancak sanatçının, malzeme üzerindeki hakimiyetini kullanarak ürettiği birebir kopyalar aracılığıyla da sanat eseri, kendisinde hakikatin açıldığı bir alan olarak yapılabilir.

Bu duruma örnek olarak Amerikalı sanatçı Marilyn Levine'nin hiperrealistik seramik çalışmaları verilebilir. Malzemenin ustalıkla işlenmiş olması, izleyicinin ilk bakışta bir kullanım nesnesiyle mi yoksa sanat eseriyle mi karşı karşıya olduğunun ayırımını yapması noktasında zorlar.



Görsel 19. Marilyn Levine, John's Mountie Boots, 1973, MacKenzie Art Gallery, Regina.

<https://www.aci-iac.ca/art-books/gathie-falk/key-works/eight-red-boots/>

Kullanım nesnesiyle kurulan ilişki, birincil olarak nesnenin sağladığı pratik fayda üzerinedir. Daha önce de belirtildiği gibi, Heidegger, kullanım nesnesi ve sanat eseri arasındaki ilişkiyi açıklamak için ayakkabı örneğini kullanır. Bir ayakkabı, işlevsel olarak ayakkabı olma vasfına hizmet edebildiği sürece 'ayakkabı' olarak tanımlanabilir. Ergonomisi ve kullanılan malzemenin yapısı ile hizmet ettiği amaca uygun olmalıdır. Ayakkabılar gün içinde giyilir; ayakta dururken, bir sandalyede otururken, koşarken ya da bir basamağa çıkarken işlevlerini yerine getirerek yerli yerinde dururlar. Ancak tüm bu süreç, ayakkabı olmanın ne olduğuna dair bir bilgi sağlamamaktadır. Ayakkabıya dair bilgi, ayakkabıya bakarak ya da onu detaylıca analiz ederek de sağlanmaz. Bu bilgi, aslında ayakkabı işlevini yerine getiriyorken, farkında olmaksızın bilinen bir bilgidir. Peki bu bilgiye nasıl ulaşılabilir? Ayakkabının ayakkabı olması gerçeği, var olanın gerçekliği nasıl görünür olabilir? Heidegger bunun, eserle karşılaşmak ve eserin açtığı dünyaya girmekle mümkün olduğunu söyler ve Van Gogh'un *Çiftçi Ayakkabıları* tablosuna atıfta bulunarak şöyle söyler: (2014, s. 29). "Sanat eseri ayakkabı aracının hakikatte ne olduğunu bize ima eder[...] Bir var olan, yani çiftçi ayakkabıları eserde varlığın ışığında durur" (2014, s. 29).

Eser, var olanın gerçekliğini aracısız olarak açığa çıkarmaktadır. Gündelik yaşamın içinde otomatik bir davranış biçimiyle kullanılan sıradan nesnelerin hakikati, bir eserde karşımıza çıktığında görünür olabilir. Giyilirken üzerine düşünülmeyen ayakkabılar, bir eser olarak karşımızda durduğunda kendini gösterir. Eser, var olanın yeniden hatırlanmasını sağlayan alanı açmaktadır. Marilyn Levine'nin gerçeğinden ayırt edilemeyecek şekilde yapılmış seramik eserleri, böylesi bir bilgiyle okunduğu zaman, var olanın özüne dair bir ortaya çıkışı içinde barındırdığı söylenebilir. Var olanların, şeylerin, nesnelerin özü, eserde kendini göstermektedir.



Görsel 20. Marilyn Levine, Anne's Jacket. 1990, Museum of Arts and Design, New York.
http://www.franklloyd.com/dynamic/artwork_detail.asp?ArtworkID=867

Aynı ortaya çıkışı malzeme üzerinden de söylemek de mümkündür. Levine, eserlerinde deri

görünümünü sağlamaya çalışır. İzleyenler, ancak çok dikkatli baktığında ya da dokunduğunda malzemenin ne olduğunu anlayabilir. Seramik malzemenin sağladığı olanaklar, sanatçının malzemeye dair teknik bilgisindeki ustalıkla bir araya geldiğinde, ortaya gerçeğinden çıplak gözle ayırt edilmesi zor bir sonuç çıkmaktadır. Ancak sanatçı, bu etkiyi yaratabilmek için özellikle seramik malzemeyi kullanır. Ahşap ya da kumaş gibi farklı bir malzemenin yaratamayacağı bu etki, başlangıçta deri izlenimi verse de dikkatli bakıldığında, izleyicide seramik olduğu şaşkınlığını yaratır. Aynı zamanda bir kimyager olan ve sanatsal üretim pratiğinde kimya bilgisini de kullanan Levine, “kullandığı kilin içerisine belli bir oranda naylon elyaf katarak kilin işlenebilirliğini daha da arttırmış ve tamamen elle yaptığı heykellerine daha gerçekçi bir görünüm kazandırmayı başarmıştır” (Gökdoğan, 2020, s.16). Deri malzemedeki zaman içinde ortaya çıkan yıpranmaların seramik bir yüzeyde ustaca işlenmesi ve derinin yumuşak dokusunun seramik gibi sert bir yüzeye aktarılması ile yaratılan yanılsama, kilin sahip olduğu plastiklikle sağlanmaktadır. Bu yanılsama, malzemenin altını çizerek ön plana çıkmasını da sağlar. Malzeme eserde, bir kullanım nesnesinde olmadığı kadar özgür bir alana sahiptir. Seramik bir kullanım eşyasında, ön planda olan şey eşyanın sağlayacağı pratik faydayken, seramik malzeme kullanılarak üretilmiş bir sanat eserinde eser ve malzeme bağımsız yapılanmaktadır. Levine'nin eserleri de böylesi bir okumayla tek başına malzeme olmanın ötesinde, bir eser olarak kurduğu dünya ile ön plana çıkmaktadır.

4. BÖLÜM: BİR ÇABA: SANAT YAPMA EYLEMİ- KİŞİSEL UYGULAMALAR

Sanat yapma eyleminin doğası üzerine derinlikli düşünmek, sanatçının aslında zaten hep biliyor olduğunu varsaydığı bir pratik olan sanatsal yaratıcılığa ve bunun sonucunda ortaya çıkan esere dair dışarıdan bir bakışı beraberinde getirebilir. Mekanda yer kaplayan, belirli bir ağırlığı, biçimi, dokusu olan sanat eseri, ne olduğu ve var olan diğer nesnelere nasıl ayrıldığı basit bir ayrıntıymış gibi kabul edilerek bir yerden bir yere taşınır, sergilenir ve depolanabilir. Ancak eser, meydana geldiği malzemenin ötesine konumlanır. Bu çalışmanın da odak noktasını oluşturan, sanat eserinin bir var olan olarak nasıl bir alan açtığı ve konumlandığı sorusu üzerine düşünmek, eserle daha yakın bir ilişki kurmaya doğru götürür.

Bir eser ortaya çıkarmak, Heidegger'in ifadesiyle bir dünya kurmaktır. Bu nedenle eserle karşılaşma aslında bir dünya ile karşılaşmadır. Daha önce hiç görülmemiş, gidilmemiş bu dünyada, eserin açtığı alanda ortaya çıkan hakikati görmek, eserin dünyasına girmektir. Bu sayede eser, bir var olan olarak kendisini oluşturan malzemenin ötesine konumlanır ve diğer var olanlardan ayrılır.

Öyleyse sanata ilişkin yaratıcı süreç, eserin sahip olduğu bir dünya kurma potansiyeli ile özel bir konuma sahiptir. Salt bir taklit olmayan ve onunla karşılaşanı daha önce hiç olmadığı bir dünyaya götüren eser, var olanın hakikatinin görülmesinde bir anahtar görevi görmektedir. Her zaman başka bir ihtimalin olduğu, çoktan unutulmuş olanın hatırlandığı, içinde yaşanan dünyaya yeniden tam anlamıyla bakabilmenin olanaklarının görüldüğü eser ile birlikte, sanat yapma eylemi de bu çalışmanın içinde bir tür çaba olarak tanımlanmaktadır. Bu çaba, hep yolda olma halini, yeni bir dünyayı kurma ihtimalini ve bu sayede ötekine ulaşabilme imkanını yaratmayı içinde barındıran, ama hep çaba olarak kalan ve bunun ötesine geçemeyen bir süregidiş olarak yapılıdır. Ötekine ulaşma, hiçbir zaman tam olarak gerçekleşemez. Çünkü her birey kendi özünde biriciktir ve ötekini anlama, hep kişinin kendisi üzerinden gerçekleştirdiği bir eylemdir.

4.1. Üretim Sürecine Giriş; *His* Başlıklı Fotoğraf Serisi

His başlıklı seri, araştırma sürecinde atölye üretiminin öncesinde yaşanan ve tüm sosyal yaşamı etkileyen Covid-19 pandemisinde ortaya çıkan bir fotoğraf serisi. Pandemi, izole olmak ve bunun ne kadar süreceğine dair olan belirsizliğin tüm gündelik akışı etkilediği, değiştirdiği, toplantıların, derslerin, buluşmaların, çalışma gruplarının ve neredeyse tüm

sosyal yaşamın online olarak yürütülmeye çalışıldığı bir zeminde sanatsal üretimin de bu eksende değiştiği ve dönüştüğü bir süreç olarak yaşandı.

Online bir çalışma grubuyla birlikte yürütülen “Korona Günlerinde Fotoğraf” başlıklı proje, bir dönemin belgelenmesine ve görsel olarak kayıt altına alınmasına olanak sağlamıştır. Proje ilk olarak eski Fotoğraf Vakfı-Galata Fotoğrafhanesi kurucuları arasında 10 Nisan 2020 tarihinde ortaya çıktı, iki gün sonra Vakıf ve Fotoğrafhane'nin aktif katılımcılarının arasında konuşulmaya başlandı, ilerleyen süreçte daha geniş bir çevrede tartışılmaya başlandıktan sonra 27 Nisan 2020 'de yayımlanan bir açık çağrıyla duyurulmuş oldu. Proje kapsamında amaç şu şekilde ilan edildi:

İçinden geçtiğimiz “tecrit” zamanlarına fotoğrafla bakmak. Kaygılarımızı, umutlarımızı, heyecanlarımızı ve korkularımızı kaydetmek; yaşama tutunma irademizi, dayanışma hallerimizi görünür kılmak.
Birlikte bir görsel bellek oluşturmak.
Canlılar alemine ve doğaya yabancılaşarak yarattığımız bu dünyada ne zaman ve nasıl biteceğini öngöremediğimiz bir süreçten geçiyoruz. Bu geçitte kendimizden yola çıkarak yaşadıklarımızı ve yaşamadıklarımızı, hiç bakmadıklarımızı, görmediklerimizi, hallerimizi, duygularımızı, anlarımızı fark ederek, kendimize daha içeriden bakmayı deneyerek birlikte yol almak. <https://www.koronagunlerindefotograf.com>

Sosyal yaşamdan izole sürdürülen karantina günleri, oldukça sınırlı bir alan içinde yeni alışkanlıkların ve gündelik rutinlerin ortaya çıktığı bir süreç olarak yapılıyor, bu sınırlayıcılığın, kişisel olarak sanatsal üretim pratiğini de etkilediği gözlemlendi. Projeye ve üretim sürecine dair tutulan ve italik olarak belirtilen kişisel notlar da bu süreci belgeler niteliktedir:

İçinde olduğumuz bu süreci, karantina sürecini, zaman ve mekan kavramlarını yeniden düşünmeye başladığım, ve hatta belki bir ölçüde bu kavramları algılayışında çeşitli değişimler yaşadığım bir süreç olarak geçirdiğimi fark ettim. Aynı mekan içinde gündelik rutinlerin kısıtlılığı, bu rutinlerin zihnimde daha da bulanıklaşmasına, zaten otomatik olan bazı davranışlarımın daha da kontrolden çıkmasına ve içlerine yenilerinin de eklenmesiyle giderek artan bir yığın haline gelmesine neden oldu. Evet, bu sabah da uyandım, artık hangi duvarına günün hangi saati hangi gölgenin düştüğünü ezberlediğim evim tüm dağınıklığıyla yerli yerinde. Kuşkusuz ki onu hep sevdim. Fakat bir vakit pencereden artık günün bittiğini görmemle idrak ettim; yıka, doğra, kes, katla, topla, pişir, ört, kaldır, ser, durula, doldur, boşalt, doldur, boşalt, çevir, bir taşım kaynat, ütüle, yine ütüle, yarın yokmuşçasına ütüle, sil, süpür, düzenle, güzelce kurula, at, bu bitmiş yenisini al (ve devamlı bir şeyler al), her

şeyi iyice yıka, bir daha yıka, dezenfekte et, bu kez dezenfektanın şişesini dezenfekte et, şimdi de ellerini yıka... Bu ben değildim! Aslında yine benim ama yeni bir bendim. Şimdiye dek gündelik hayatın içinde bana zamanın aktığını hatırlatan rutinlerimin yerini yenileri almıştı ve onların artık kısıtlı bir mekan içinde zamanı kontrol edişimi engellediğini gördüm. Durdum ve düşündüm. İçinde olduğum anı belgelememin, yeniden üretmeme bir vesile olmasını amaçladım. Ve baktım, durduğum odanın duvarlarındaki sarı gölgelerin izlediği yola baktım. İçinde yaşarken farkında olmadığı zaman, onun üzerine düşünmeye çalıştığım anda gözümün gördüğü dünyanın, yani etkileşime girdiğim fiziksel gerçekliğin ayrılmaz bir parçası olarak karşımda durur. Zamanı algılama araçlarımdan biri olan hareket, her gün gördüğüm bir odada güneşin duvarlarda oluşturduğu bir yol olur. Bakmak, kuşkusuz ki hayatım boyunca hep yaptığım bir eylemdi. Baktığım bu gölgeleri anlamlandırma çabama Gözümün Gördüğü dedim.

Aytuna Cora, Kişisel Notlar, 7 Mayıs 2020 Perşembe, 20.48.



Görsel 21. Aytuna Cora, His, Fotoğraf, 2020, <https://www.koronagunlerindefotograf.com/hikaye/Aytuna-Cora>



Görsel 22. Aytuna Cora, His, Fotoğraf, 2020, <https://www.koronagunlerindefotograf.com/hikaye/Aytuna-Cora>

Proje sonunda ortaya çıkan fotoğraflar, karantina nedeniyle atölye ortamında yürütülemeyen sanatsal üretimin öncülü niteliğinde değerlendirilebilir. Öyle ki bu süreçte, sanat yapma eyleminin, malzemesi ve üretim ortamı değişse bile, kendi kendine bulduğu yoldan ilerlemeye ve yeni alanlar açmaya devam edebilen bir üretim biçimi olarak ön plana çıktığı gözlemlenmiştir. Bu anlamda karantina süreci, kişisel olarak sanatsal üretime ilişkin yeni olanakların araştırıldığı, deneysel yöntemlerin denendiği bir süreç olarak nitelendirilebilir. Bazen gündelik akışın hızından dolayı, bazense karantina sürecinde olduğu gibi tam da bu akıştaki yavaşlıktan dolayı, farkına varılamayan içinde yaşanan an, bu fotoğraflara dönüp bakıldığında kendini hatırlatır niteliktedir.

Bu deneysel çalışmalar, içinde yaşanırken farkında olunmayan zamanın, kendisi üzerine düşünülmeyle başladığında yaşanan durumu ele alır. Her gün görülen ve içinde yaşanan mekanlarda, farklı zamanlarda çekilen fotoğraflar ile, iki farklı zamanın birbirine eklemlenmesi, böylece çok katmanlı yeni bir metin oluşması amaçlanır.

Aytuna Cora, Kişisel Notlar.



Görsel 23. Aytuna Cora, His, Fotoğraf, 2020, <https://www.koronagunlerindefotograf.com/hikaye/Aytuna-Cora>



Görsel 24. Aytuna Cora, His, Fotoğraf, 2020, <https://www.koronagunlerindefotograf.com/hikaye/Aytuna-Cora>

Fiziksel gerçekliği algılayışımın bana özgü olması gibi, zamanı algılayış biçimim de bana özgüdür. Her gün bulunduğum mekanlarda zamanla birlikte yaşanan fiziksel değişim, (bir taburenin yer değiştirmesi, güneşin doğup batması, kapının açılıp kapanması gibi) ve bunları algılayan olarak benim yaşadığım zihinsel değişim, bir sürece işaret eder. Bu sürecin varlığı da benim varlığımla anlamlı kılınır.

Aytuna Cora, Kişisel Notlar.

Fotoğraflar üzerinden eser, kendine ait dünya kurar. Zamana ve mekana dair yeniden düşünmeye kapı aralayan dünya ile kişisel bir öykü ortaya çıkarken aynı zamanda bir döneme dair gerçeklik de belgelenmiştir. İşte bu noktada sanatsal üretimle birlikte eser, üreten kişi olarak sanatçının da kendisine dışarıdan bir gözle bakabilmesine olanak verir.



Görsel 25. Aytuna Cora, His, Fotoğraf, 2020, <https://www.koronagunlerindefotograf.com/hikaye/Aytuna-Cora>



Görsel 26. Aytuna Cora, His, Fotoğraf, 2020, <https://www.koronagunlerinfotograf.com/hikaye/Aytuna-Cora>



Görsel 27. Aytuna Cora, His, Fotoğraf, 2020, <https://www.koronagunlerinfotograf.com/hikaye/Aytuna-Cora>

Her günü aynı evin içinde geçirmek, evin kendi akışını görmek ve bu akışın içinde kaybolmak, yazmaya, üretmeye, yeniden kalınan yerden başlanmaya gayret edildiğinde ise tüm bu kayboluşun farkına varmak, bütün bu kişisel süreçte birden kendiliğinden çözülen bir yumak gibi, sanatsal üretim pratiğinin de çözülme noktası olmuştur. Dolayısıyla bu çalışmanın kırılma noktası olarak nitelendirilebilecek Korona Günlerinde Fotoğraf projesi sonunda ortaya çıkan fotoğraflar, eser olarak, sadece objektife yansıyan birer görüntü olmanın ötesine konumlanır. Fotoğraflar aracılığıyla eser kişinin kendi hayatına uzaktan bakması gibi, içinde olunan ya da artık çoktan geçmişte kalmış bir sürece de uzaktan bakılabilmesine olanak tanır.



Görsel 28. Aytuna Cora, His, Fotoğraf, 2020, <https://www.koronagunlerindefotograf.com/hikaye/Aytuna-Cora>



Görsel 29. Aytuna Cora, His, Fotoğraf, 2020, <https://www.koronagunlerindefotograf.com/hikaye/Aytuna-Cora>

Proje kapsamında yazılan eser metni de bu süreci özetler niteliktedir:

His

Elimin bu masada duruşu ve hemen ardından bir tabureyi itiş, duvardaki gölgelerin haliya düşüşü, her sabah açılan ve her akşam kapanan perdeler, çay makinasından çıkan buhar, birikip azalan bardaklar, pencereye konan kuşlar, dışarıdan gelen bir ses, evin içinde hep aynı sis, zamanın akması ve zamanın çok hızlı geçişi, bütün bunlar hepsi dev bir yumak halinde birbirine dolanırken bir şey oldu; bir his, birden bire belirdi. Sanki hep buradaydım, şimdiye kadar olan tüm geçmiş tek bir andı da ben uzun yıllardır, çok uzun yıllardır burada oturuyordum. Dev bir ağaç gibi, çok eski bir halı gibi. Öyle bir his ki bu, hep bu evin içindeydim. Şimdi düşününce, sanki çakılıydım bu duvara hep. Evin beni yutuşu, benim zeminde eriyişim, kulağımdaki ses, gözümün önündeki görüntü, şimdiye dek sanki hep vardı. Oysa hepsini ben yaşamıştım. O yolu ben koşmuştum, o suları ben içmişim, o balkondan ben bakmıştım çöp kamyonuna, ellerimi yüzümü ben boya yapmıştım, ben uyumuştum o uykuları, ben dağıtmıştım yatağımı, ben gülmüştüm yüksek sesle her şakaya. Hep böyle değildi elbet. Ancak o his, sanki biri omzuma dokunmuş gibi birden beliren o his, bana hatırlattı. Dönüp baktığımda gördüm hepsini ve o zaman anladım eridiğimi.

Aytuna Cora

Ankara (<https://www.koronagunlerindefotograf.com/hikaye/Aytuna-Cora>).

4.2. Kişisel Bir Öykünün Sanata İlişkin Yaratım Sürecinde Ortaya Çıkışı ve Aile Fotoğraf Arşivi

Fotoğrafla birlikte, çerçeve içine alınan anın sabitlendiği söylenebilir. Bellek oluşturmak, bir zaman aralığını kayıt altına almak, bilimsel bir araştırma yürütmek, kamusal alanlarda kullanmak ya da gündelik akışta refleks halinde yapılan bir eylem olarak anı biriktirmek amacıyla fotoğraf sıklıkla kullanılır. Aynı zamanda sanatsal üretim pratiğinin içinde plastik bir değer olarak doğrudan fotoğraf ya da başka medyumlarla bir arada olacak şekilde fotoğrafik imajların kullanımı, kişisel hikayelerin aktarılmasında fotoğrafın yarattığı etkiden yararlanmak adına başvurulan bir yöntem olarak ön plana çıkmaktadır.

Fotoğrafın doğasında “konusuna” değer kazandırma eğilimi vardır. Her neyin fotoğrafı çekilmişse, o artık çok daha dikkatli bakışlarla incelenmeyi, başka türlü bakılmayı, görülmeyi, üzerine düşünülmeyi hak ediyor demektir. En azından kendi zamanının dışına çıkıp, fotoğrafın sonsuz zamanında kendine bir yer kazandığı için (Mungan, 2012, s.55).

Fotoğraf, içinde yaşanan zamana ve mekana ait gerçekliğin altının çizilerek iki boyutlu zemine aktarıldığı bir araç olarak yorumlanabilir. Tam da böylesi bir araca, yani kişisel fotoğraf arşivine, yine kişisel bir üretim pratiği olan sanatsal üretim içinde başvurulması, bu arşivin eserle birlikte kurulan dünyada açığa çıkan öyküye de kaynaklık etmesi olarak nitelendirilebilir. Eserde bir şey açığa çıkmaktadır. Eseri, kendisini oluşturan malzemenin ötesinde konumlayan bu şey, sanatçının tasavvurunun bir yüzey üzerinde somutlaştırılmasıdır. Heidegger, sanat eserinin kökenine varabilmek için, sanatçının yaratıcı edimine bakılması gerektiğini söyler (2015, s.157). Sanata ilişkin yaratıcı süreç, doğası gereği kişisel bir aktarım sürecidir denilebilir. Bu durum, kişisel bir öyküyü ortaya koymak için koşul olmamakla birlikte, bu çalışma kapsamında sanatsal üretim pratiğine dair bir yaklaşım olarak ön plana çıkmıştır.

Atölye sürecinde araştırmanın, üretmenin, yazmanın, çeşitli denemeler ve yeni üretim pratikleri denemenin ve bir eser ortaya koymak üzere yaratıcı bir edime girişmenin, ‘hep kendine çıkan bir yol’ olarak nitelendirilebilecek bir içe bakışı beraberinde getirdiği gözlemlenmiştir. Bu durumun bir tercihten ziyade, üretim biçiminin karakteristik yapısı olarak değerlendirilmesi, çalışma kapsamında ortaya çıkan eserlerin ve eserler aracılığıyla kurulan dünyanın okunmasında anahtar görevi görebileceğini söylemek olanaklıdır. Bu sürecin daha iyi aktarılabilmesi adına, atölye sürecinde tutulmuş kişisel notlar ve eskizler de çalışmaya dahil edilmiştir.

“Her bireyin kendi özünde biricik oluşu düşüncesi, çalışmalarımın temel noktasını oluşturmaktadır. Bu biriciklikten kasıt, diğeri olmayı deneyimleyememek (deneyimlenemez çünkü her seferinde kendi zihnimle sınırlandırılırım), ve hep kendi merkezinden ötekini gözlemlemek durumuyla açıklanabilir. Bu noktadan bakınca sanat yapmak eylemi de, aynı çember içinde ama her seferinde farklı bir noktada benliğimin sonsuz tekrarının bir sonucudur.”

Aytuna Cora, Kişisel Notlar, 11 Haziran 2019.

Hep kendine çıkan bir yolda sanat yapma eylemi, içinde yaşanılan dünyaya ait kişisel bir kurgunun deşifre edilmesidir. Eser de, bu deşifre işleminin ortaya çıktığı sahadır. Kişisel öykülerin, diğer var olanlarla ve insanlarla olan bağlantısı ise, dünyanın, tek başına kişinin zihninde olup bitenle sınırlı olmadığını, kolektif bir yapılanma içinde olduğunun göstergesidir. Bu nedenle kişisel bir öykünün açığa çıktığı sanat eseri, ötekinin hikayesine de ayna tutabilir.

Sanat eseri dediğimiz ürün sanatçıyı ele vermek, sanatçıyı ifşa etmek üzere ortada değildir. Hatta diyebiliriz ki sanat eseri sanatçıyı olduğu gibi değil, olduğu kadarıyla değil; oluşa yönelişiyle, olma yönünde bir istikamette tutuşuyla bize açar. Sanatçının açtığı bizim için de bir açılım olduğu zaman eserle bağlantı kurarız. Eserle kurduğumuz bağlantı bizi sanatçıya götürmez, kendimizi tanımaya götürür (Özel, 1993, s. 23).

Tüm bu sürecin içinde, bir araç olarak fotoğrafın kullanılması ise kişisel bir hikayede, anın geçiciliğine karşın, unutulmuş olanın yeniden hatırlanmasına ve bir eser olarak gün yüzüne çıkmasına olanak sağlamaktadır. Üretim süreci içinde, neden hep kişisel bir hikayenin çevresinde gezinildiği ise, sürece dair tutulan atölye notlarında şu şekilde aktarılmaktadır:

Başka başka şeylerle uğraşırken, başka başka işler varken başımda, hemen hiç farkında olmadan, içimde bir ses, konuşur durur... Ellerim yıkanmış tabakları kaldırırken, katlanmış çamaşırları yerleştirirken yerine, okulda derste bir şeyi anlatırken, markette günün koşturmacası içinde sebze meyve seçerken, bir bardak suyu içerken, bir tanıdığa selam verirken, kafamın içinde sanki başka biri, yabancı, git az ötede konuş desem de duymaz, söylenir. Yüzünü görmem, kimdir bilmem. Bu ses hiç susmaz.

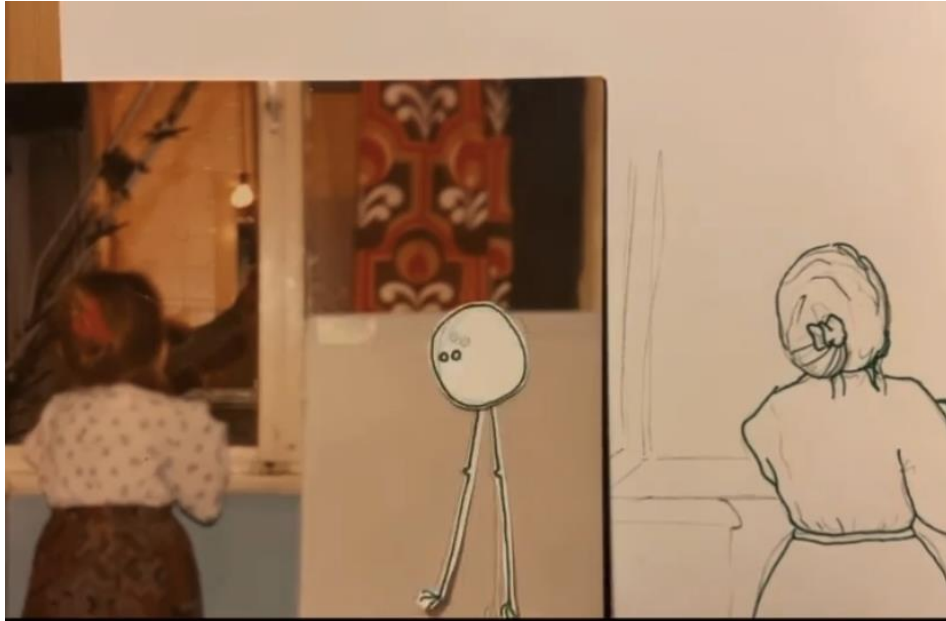
Aytuna Cora, Kişisel Notlar, Nisan 2021.

Hiç susmayan ses, aslında yazarın iç sesi olarak kendisidir: *Bacakları ağır, bacakları yüz yıllık ağaç. Hep aynı yerde durur, hep aynı yere bakar. Hep benimledir hiç gitmez. Kafamın üstünde bir bulut, arkamda uçan bir kuş, peşimde gölge. Denizin dalgası gibi, bulutun*

rüzgarı gibi. Kendim.

Aytuna Cora, Kişisel Notlar, Ocak, 2021.

Hikaye hep aynı yere referans vermektedir; çocukluk. “Çocukluk yaşlarında olan inançlarımız bizi o kadar sıkı sarmalar ki; olan biten her şeyi o inançların gözümüzde oluşturduğu perdeden izler, öyle anlamaya, anlamlandırmaya çalışırız” (Güngör, 2020, s.170). Bu nedenle çocukluk dönemi olarak adlandırılan yaşamın ilk yıllarının, bireyin nasıl bir insan olacağına belirleyicisi olma gibi çok güçlü bir etkiye sahip olduğu söylenebilir ve böylesi bir etki, sanatsal üretim biçiminin de şekillenmesinde söz sahibi olabilir. Öte yandan bu baskın konumlanmış, kendisine her zaman üretim sürecinin merkezinde bir yer bulmayabilir. Bu çalışmanın odağında ise çocukluk dönemi ve çocukluk dönemine ait kişisel fotoğraf arşivi yer almaktadır. Çocukluğa ait fotoğraflar, gelip geçmiş bir anın bellekte bıraktığı ize dair hatırlatıcı bir görev görmektedir. Bu fotoğrafların açtığı iz, kendiliğinden doğal bir akışta takip edilmeye çalışılmış ve bu durum, üretim sürecine de yansımıştır.



Görsel 30. Aytuna Cora Ön Araştırma İçin Fotoğraf Üzerine Düzenleme, 2022.

O güne dair hatırladıklarım gerçekten o anın kendisine mi ait, yoksa bu fotoğraf karesinin kendisini mi o an zannediyorum bilemiyorum. Şimdiki zihnimle o zamana, o pencerenin önüne gitmeye çalışıyorum. Ben Aytuna.

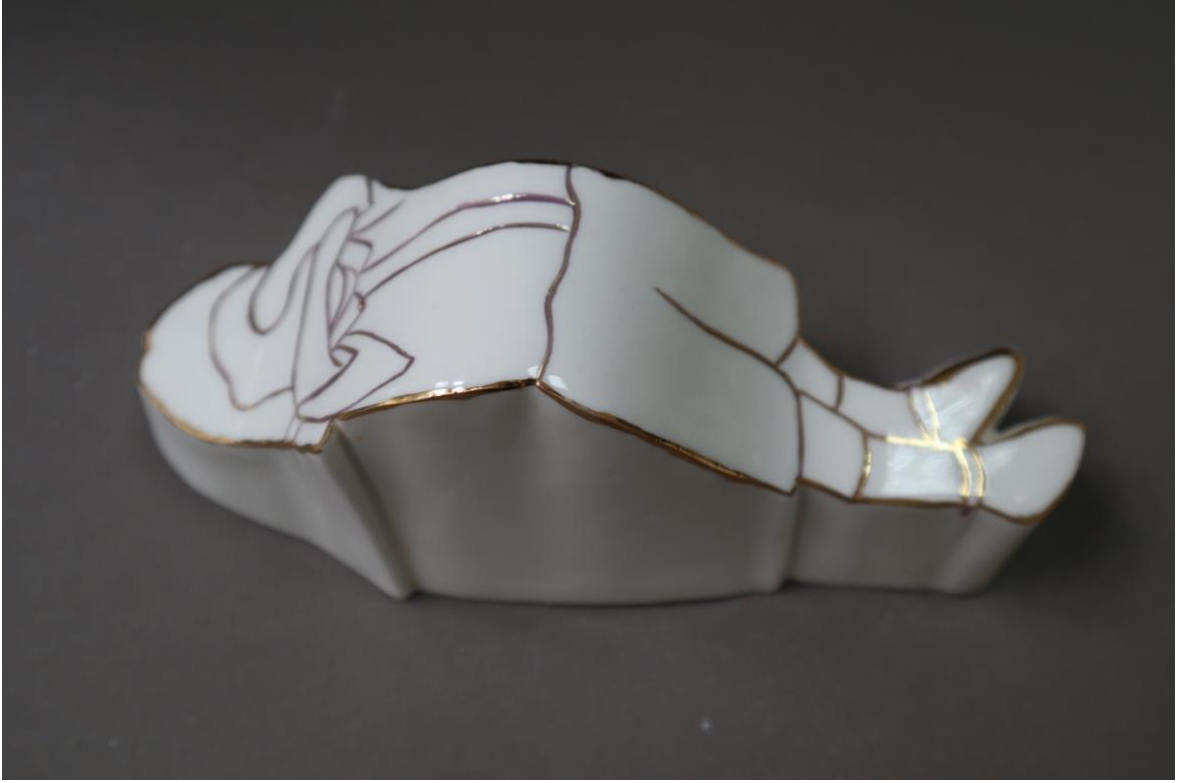
Aytuna Cora, Kişisel notlar, Aralık 2021.



Görsel 31. Esere referans olan fotoğraf, Aytuna Cora Kişisel fotoğraf arşivi.



Görsel 32. Aytuna Cora, Ön Araştırma İçin Fotoğraf Üzerine Düzenleme, 2022.



Görsel 33. Aytuna Cora, Yukarı Çalı'da Bir Yaz Akşamında, 2022, Porselen Döküm Üzeri Altın Yıldız, 20x9x7.5 cm.



Görsel 34. Aytuna Cora, Yukarı Çalı'da Bir Yaz Akşamında, 2022, Porselen Döküm Üzeri Altın Yıldız, 20x9x7.5 cm.

“Kaydedilen o an, yani fotoğrafın sonsuza değin kopyaladığı şey aslında yalnız bir kez olmuştur. Var oluş açısından asla yinelenemeyecek olanı, mekanik olarak yineler fotoğraf” (Barthers, 1996, s.18). Bu yineleme işlemini, sanat eseri üzerinden yeniden ancak bu kez sanatçının tasavvuruyla yeni bir biçimde tekrar ettirmek, fotoğrafın dışında yeni bir söyleme daha tanıklık edilmesi sağlar. Artık bakılan bir fotoğraf değil, fotoğrafın plastik bir değer olarak kullanıldığı eserdir. Hatta bir adım ötesini söylemek gerekirse, eser aracılığıyla kurulan dünyadır. *Görme Biçimleri*’nde ise Berger, fotoğrafın sadece mekanik bir kayıt olarak değerlendirilemeyeceğini söyler ve ekler; “Her bir fotoğrafa baktığımızda, ne denli az olursa olsun, fotoğrafçının sınırsız görünüm olanakları arasından o görünümü seçtiğini fark ederiz” (2010, s. 10). Deklanşöre basan tarafından, özel olarak bir çerçeve seçilir, bu çerçevenin içinde, zamanda ve mekanda bir an sabitlenmiş olur. Fotoğrafın bir araç olarak kullanıldığı sanatsal üretim pratiklerinde ise bu seçilmiş görünümün üzerine, sanatçı da kendi görünümünü ekler. Malzeme ile, doku ile, figürü kullanım biçimi ile yeni bir katman yaratılmıştır. Eserde bir şey açığa çıkar, bir dünya kurulur. Bu dünyaya girildiğinde, çoktan yaşanıp bitmiş bir anın ardından, eserin kurduğu zamansız ve mekansız bir evrene de girilmiş olunur.



Görsel 35. Aytuna Cora, İlk Ev, 2021, Porselen Döküm Üzeri Altın Yıldız, 28x13x7 cm.

Gaston Bachelard, *Mekanın Poetikası*'nda, çocukluk ve çocukluk döneminde içinde yaşanılan ev ilişkisini bir tür 'ilk evren' olarak tanımlar. Çocukluk döneminde kurulan bu mikro boyuttaki ilk evrenin, ilerleyen yıllarda dünyayla nasıl bir ilişki kurulacağı ve hatta sanatsal üretim pratiği içinde kendisine nasıl bir yer edineceğinin de belirleyicisi olma durumunda olduğu söylenebilir.

Doğduğumuz ev, anıların ötesinde, fiziksel olarak içimize kaydedilmiştir. Bir organik alışkanlıklar öbeğidir. Aradan yirmi yıl bile geçmiş olsa, bilmediğimiz onca merdiveni çıkmış da olsak, çıktığımız "ilk merdiven" in reflekslerine yeniden kavuşuruz, ötekilerden biraz daha yüksek olan o basamağa takılmayız artık. Evin varlığı da bize, bizim varlığımıza sadık kalarak tümüyle açılır. Gıcırdayan kapıyı aynı el hareketiyle iteriz, uzaktaki tavan arasına ışığı yakmadan gireriz. En küçük kapı mandalına bile elimizle koymuş gibi ulaşırız (Bachelard, 1996, s.48).



Görsel 36. İlk Ev, Detay.

Bachelard'ın da söylediği gibi, bir yetişkin olana dek sayısız kez başka merdivenler çıkılmış dahi olsa, yaşamın ilk yıllarının mikro evreni sayılabilecek ilk ev ve o evdeki merdivenlerin, o eve ait kokuların, duygu durumlarının ve daha pek çok ayrıntının, yaşamın ileriki yıllarında referans olabileceğini söylemek mümkün. Böylesi köklü referanslara, kişisel bir aktarım olarak nitelendirilebilecek olan sanatsal üretimde başvurulması, sanat yapma eylemindeki tetikleyici güç olarak yorumlanabilir.



Görsel 37. Aytuna Cora, Eskiz Çalışması, 2023.



Görsel 38. Aytuna Cora, Eskiz Çalışması, 2023.

Çocukluk, içinde yaşanan evle, evdeki çeşitli objelerle, zamanı algılama biçimiyle, çocuğun sahip olduğu fiziksel ölçüye göre daha büyük algıladığı çevresiyle ve bu çevreyle kurduğu ilişkiyle, dünyaya yüklediği anlamla ve kendini tanımlama biçimiyle birlikte, ayrı bir mekan olarak tasvir edilebilir; *çocukluk mekanı*. Bu mekanın kişisel notlara şöyle yansıdığı görülür:

Zamanın ruhu, mekanın sesi. Aklıma ilk gelen yerdeyim. Çocuk halim uzanmış hayattaki divana, hayat, tüm evin odaların açıldığı salondan hallice koridor anneannelerin orada.

Tavandaki ahşaplar, duvardaki çivi, çivideki kasnak, kasnakta dastar, içinde ekmekler. Ezbere bilirim. Kulağıma horoz sesleri geliyor, akşama daha çok var, bu güzel, çünkü sevmiyorum akşamı. Motorunun sesi kendinden önce gelen Ballı Baba dondurmacısı köye giriş yapıyor. Üç mahalle ötedeki köpeğin havlamasını duyabiliyorum. Bu bana ait olan üstün bir özellik değil, köyün normal çünkü kendine has garip bir akustiği var. Birileri ekmek yapıyor, adamlar kahvehanede çünkü adam olmak biraz da bunu gerektirir. Arkadaşlarım yokuşun başından aşağı doğru koşarak araba oluyorlar, bunu bazen ben de yapıyorum çünkü çocuk olmak biraz da bunu gerektirir. Bahçedeki ceviz ağacının kokusu, Dere Mahalle'ye giderken önünden geçtiğim o dev incir ağacının kokusu, ekmek fırınının kokusu, Emin dede çeşmesinin kokusu hepsi hala aklımda. Bir ezan sesi duyunca gözümü kapatsam taş merdivenlerde oturur bulabilirim kendimi, ellerimle dokunabilirim hatta, her bir ayrıntısı bilirim. Çünkü fotoğraflarım var orada. Zaman değişmiş, ben değişmişim ama taş bassak aynı hala. Ormanın yolu ezberimdedir. Çiçeklerin rengi, fındıklıkta gördüğüm sincap, okul kantininde satılan tost, koştuğum ve bazen düştüğüm yollar, sonra soyulan yaralar, çok hızlı konuşan komşu teyzeler, çok yavaş yürüyen yaşlı teyzeler, bir sürü baston, belediye otobüsü, köy meydanındaki Atatürk büstü, hayranlıkla izlediğim bando takımı, kırtasiyede satılan o kırmızı çanta, ambarın duvarına tebeşirle yazdığım adım Aytuna, hepsi şimdi bir kavanozun içinde zihnimde.

Aytuna Cora, Kişisel notlar, Aralık, 2020.



Görsel 39. Aytuna Cora, Burası Bambaşka Bir Park, 2023, Cam Füzyon Üzeri Transfer, İki parçadan oluşan düzenleme 20x11x3 cm.



Görsel 40. Aytuna Cora, Ben Hala O Evin İçindeyim, 2023, Cam Füzyon Üzeri Transfer, 16x10x3 cm.



Görsel 41. Aytuna Cora, Ben Hala O Evin İçindeyim, 2023, Cam Füzyon Üzeri Transfer, 16x10x3 cm.

Kimi zaman üreten kişi olarak sanatçının zihninin dönüp durduğu alan, tam da üretim sürecinin merkezinde konumlanmış halde bulunabilir. Bu alan malzeme, malzemeyi kullanma yöntemi, üretim sürecinde kullanılan teknik detaylar, eserin sergilenme biçimi gibi bağlantılar kullanılarak okunabilir. Ancak bazen de bu alanla beraber eserin anlattığı hikayeye ve açtığı alana, sanatçı tarafından esere verilen isim üzerinden de ulaşmak mümkündür.



Görsel 42. Aytuna Cora, Ben Hala O Evin İçindeyim, 2023, Cam Füzyon Üzeri Transfer, 17x12x2.5 cm.



Görsel 43. Aytuna Cora, Ben Hala O Evin İçindeyim, 2023, Cam Füzyon Üzeri Transfer, 17x12x2.5 cm.



Görsel 44. Aytuna Cora, Ben Hala O Evin İçindeyim, 2023, Cam Füzyon Üzeri Transfer, 20x14x2 cm.



Görsel 45. Aytuna Cora, Ben Hala O Evin İçindeyim, 2023, Cam Füzyon Üzeri Transfer, 20x14x2 cm.



Görsel 46. Aytuna Cora, Pencere Önü, 2023, Cam Füzyon Üzeri Transfer, 12x17.5x3 cm, 2023



Görsel 47. Aytuna Cora, Pencere Önü, 2023, Cam Füzyon Üzeri Transfer, 12x17.5x3 cm, 2023



Görsel 48. Aytuna Cora, Pencere Önü, 2023, Cam Füzyon Üzeri Transfer, 16x10x3 cm.

O evden sonra onlarca ev değiştirdim, başka pencerelerin önünde oturdum, başka tavanlara baktım yatağa uzandığımda. Şimdi hiç aklımda yokken, kafamın içinde bambaşka şeyler var sanırken, uykuya dalıp bir düşün içine düştüğüm vakit kendimi yine o evde bulurum.

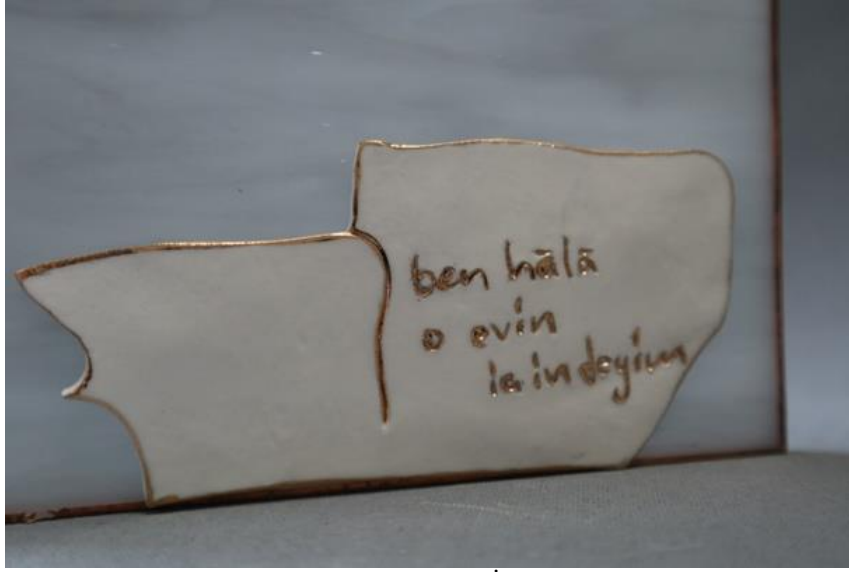
Aytuna Cora, Kişisel Notlar.



Görsel 49. Aytuna Cora, Pencere Önü, 2023, Cam Füzyon Üzeri Transfer, 16x10x3 cm



Görsel 50. Aytuna Cora, Ben Hala O Evin İçindeyim, 2023, Porselen Üzeri Altın Yıldız, Cam, Bakır Folyo, 56x20x10 cm.



Görsel 51. Ben Hala O Evin İçindeyim, Detay.



Görsel 52. Ben Hala O Evin İçindeyim, Esere Referans Olan Fotoğraf, Aytuna Cora Kişisel Fotoğraf Arşivi.

Uyuyorum, hala aynı yerdeyim. Ben hala o evin içindeyim. Zaman değişmiş, ellerim büyümüş, onca yol yürünmüş, o bardak hala aynı tezgahda duruyor. Gökyüzü aynı hala. Hala ıslak bahçe, yağmur yağmış. Bu çivi kaç yıldır bu duvarda? Bu ev kaç yıl daha böyle duracak? Herkes gitmiş, ben hala o evin içindeyim. Nerede çocuk halim?

Aytuna Cora, Kişisel Notlar, Ocak 2019.

“Ben Hala O Evin İçindeyim”, “Bir Vakit”, “Pencere Önü”, “Site 69” gibi başlıklar, bir grup çalışmanın ortak adı olarak ön plana çıkarken, çocukluk ve aktarılan kişisel öykünün, üretim sürecindeki baskın konumlanışını da ortaya koymaktadır. Eser isimleri bir zamana ve mekana işaret eder; çocukluk dönemi ve çocukluğun geçtiği evler. Bir zamanlar içinde yaşanılan bir mekan olarak ev, bir esere konu olduğunda, bu sefer sanatçının belleği

üzerinden yeniden kurgulanarak ortaya çıkarılır ve artık esere ait bir mekan olarak var olmaya devam etmektedir.

O ev hala orada duruyor. Ama kapıları hiç açılıp kapanmıyor. İçinde artık kimsenin yaşamadığı evlere ait o hissi o da üzerinde taşıyor. Bense neden hala o evin çevresinde gezindiğimi hiç bilmiyorum.

Aytuna Cora, Kişisel Notlar, Ocak, 2019.



Görsel 53. Aytuna Cora, Ben Hala O Evin İçindeyim, 2023, Porselen Üzeri Altın Yaldız, Cam, Bakır Folyo, 56x20x10 cm.

Kişisel bir öykünün anlatıcısı olan sanat eseri, aile fotoğraf arşivinin de yardımıyla, bir tür yeniden ortaya çıkışın da sağlanmaya çalışıldığı alandır. Eserle birlikte çocukluğun bellekte bıraktığı sesin, kokunun, rengin, tadın, duygu durumunun, imgelerin yeniden ortaya çıkışı sağlanmaya çalışılmışsa da anlatının öznel yapısı gereği, eserin izleyici üzerinde bıraktığı his, her izleyici için yeni bir kişisel okumayla ortaya çıkacaktır. Her okuma, içinde kendi hikayesini barındırır denilebilir, eserle kurulan her ilişki de bu nedenle biriciktir.



Görsel 54. Ben Hala O Evin İçindeyim, Detay.



Görsel 55. Aytuna Cora, Ben Hala O Evin İçindeyim, 2023, Porselen üzeri altın yaldız, cam. 27x18x3 cm.



Görsel 56. Aytuna Cora, Ben Hala O Evin İçindeyim, 2023, Porselen üzeri altın yaldız, cam. 25x22x3cm.



Görsel 57. Aytuna Cora, Ben Hala O Evin İçindeyim, 2023, Porselen üzeri altın yaldız, cam, 25x30x3 cm.

Eser, bir dünyayı açar. Sanatçının zihninde sürüp giden, ve eğer sanatçısı onu yaratmazsa hiç kimsenin erişemeyeceği bu dünya ile, malzeme de kendisini özgürce sergileyebilir haldedir. Heidegger'in ifade ettiği gibi, sanat eserinde malzeme, sadece malzeme olarak vardır ve sanatçının yaptığı onu tüketmek değil, bilakis kendisi olmasına izin vermektir. (2014, s.42) Malzeme, eser dışında bir söyleme gerek olmadan ve bir kullanışlılık ilkesi altında kaybolmadan, rengiyle, dokusuyla, sağladığı pürüzsüz yüzeylerle, ışığı yansıtma biçimiyle, kendisine has tüm özellikleriyle özgür haldedir ve sanatçının eserde kurduğu dünyayı izleyiciye açar. Malzeme ve eser arasındaki bu ilişki ile eser kendisini taşıyan malzemenin altında kaybolmaz.



Görsel 58. Aytuna Cora, Sofra, 2020, Porselen Üzeri Altın Yıldız, Ahşap Kasnak, Kumaş, Çap:17 cm.

7 yaşıım, çiçekli pijamam, gözümün önünde şimdi bile capcanlı duran anneannemin yer sofrası. Bazı anları hala taşıyorum öylece içimde. Şimdi o eve gitsem, o pencereden baksam öylece oturur görürüm sanki kendimi. Aytuna Cora, Kişisel notlar, Eylül, 2020.



Görsel 59. Görsel 60. Çalışmanın Eskizi ve Esere Referans Olan Fotoğraf, Aytuna Cora Kişisel Fotoğraf Arşivi

Eser, anneanneninin sofrasında oturup yemek yemenin, her gün kullanılan sıradan bir nesnenin yaşattığı duygu durumunun ya da giyilen kıyafetin tende bıraktığı hissin ve bunlar gibi basit ayrıntıların birer karşılığı olarak okunabilir. Ancak, eserde görünen, gündelik hayattan ya da bir fotoğraf karesinden alınan kesitin birebir tekrarı değildir. Sanatsal anlamda yaratmak, “bir şeyi evinin içi kadar iyi bilmeyi, bir şey üzerinde söz sahibi olmayı” (Heidegger, 1998, s.18) dile getirme biçimidir. Heidegger, *tekhne* sözcüğü üzerinden sanatsal üretimle kurduğu bağdan yola çıkarak böylesi bir bilmenin ve bu bilme eyleminin çıktısı olan sanat eserinin bir şeyi açığa çıkardığını söyler (1998, s.18). Sanatçı, eserle birlikte en emin olduğu şeyi görünür kılar, kendisini. Bu iç aktarımla beraber sanatçı, çoktan yaşanıp bitmiş bir zaman dilimine yaptığı atıfla, kişisel bir hikayeyi aktarır ve bütün bu ayrıntılara kendi durduğu noktadan bakarken, izleyicinin bakışıyla bir anlık kesişen ortak bir paydayı yakalayabilir.



Görsel 61. Aytuna Cora, Site 69, 2023, Porselen Üzeri Altın Yıldız, 23x18x4 cm.



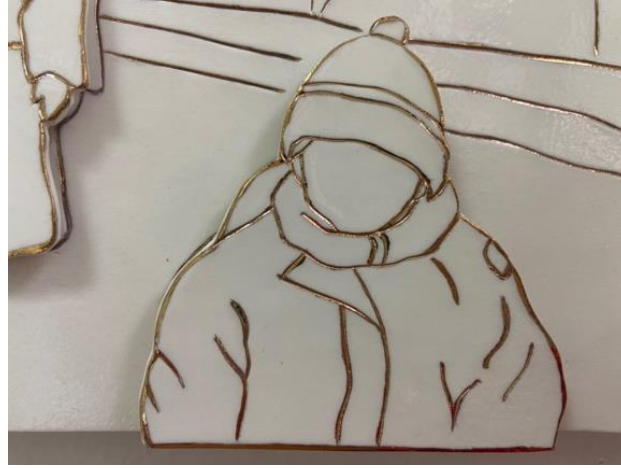
Görsel 62. Site 69, Detay.



Görsel 63. Site 69, Detay.

Site 69. Bir zamanlar bizim yaşadığımız evdi burası. Okul dönüşü kapısını çaldığım o evin artık yabancısı oluşum ne garip. Bahçedeki salkım söğütler kesilmiş, oysa yere kadar uzanırdı. Apartmanın dış cephesi boyanmış, ne çok top sektirdim o duvarda. Hayatım boyunca burada, kendi küçük dünyamda yaşayacağımı sanırdım. Her şey ne kadar değişmiş ve her şey ne kadar aynı.

Aytuna Cora, Kişisel Notlar. Ekim, 2023



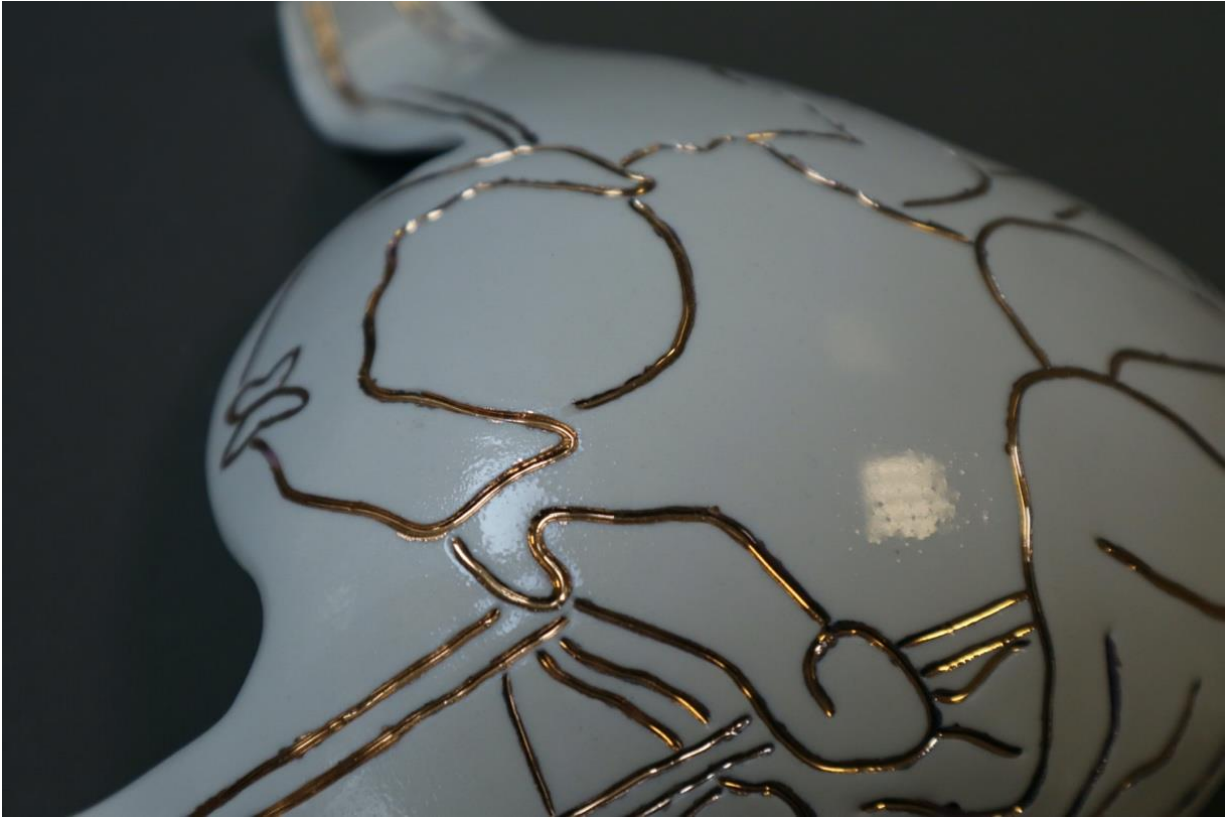
Görsel 64. Site 69, Detay.

Çalışma kapsamında, bir mekan olarak tanımlanabilecek çocukluk, sanata ilişkin yaratıcı süreç devam ederken sıklıkla ziyaret edilen bir alan olarak ön plana çıkmaktadır. Atölye üretim aşamasında farkında olunmadan başvurulmuş bu kaynak, tamamlanmış bir eser olarak karşısında durduğunda, sanatçısına neden hep aynı yola girdiğini göstermektedir. Zihnin kurgusu, elin işlemesi ile ortaya çıkan eser aslında sanatçının günlüğü olarak yapılanmıştır.



Görsel 65. Aytuna Cora, Arka Bahçe, 2020, Porselen Üzeri Altın Yıldız, 20x19x5 cm.

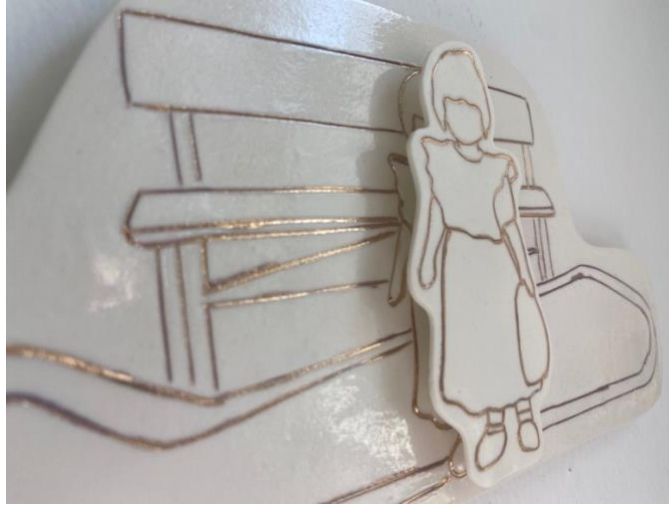
Seramik malzemenin üç boyutlu şekillendirmeye uygun plastikliği, sağladığı pürüzsüz yüzeyler ve yüzey üzerinde kazıma ya da fırça ile oluşturulabilen figürlerle, eser üzerinde bir hikaye aktarılmaktadır. Camın bir malzeme olarak sağladığı şeffaflık etkisi ile eserin taşıdığı figür, boşlukta asılı durarak kendini dünyasını açmaktadır. İşte tam da bu noktada, herhangi bir işlevsellikten bağımsız olarak, malzeme ve eserin açtığı alan özgürce yapılır. Seramik, seramik olduğu için oradadır. Cam, eser dışında başka bir okumaya gerek kalmayacak şekilde sadece camdır. Malzeme, pişirilerek taşlaştırılmış ya da sabitlenmiş ve artık doğadaki döngüsünün dışına çıkmış haliyle, gelip geçmiş bir zaman diliminin sabitliğine atıfta bulunur. Fotoğrafın işaret ettiği belirli bir zaman ve mekana ait figürler, bir zamanlar buldukları yerin dışına çıkarılmıştır ve çocukluk, yaşanıp bitmiş, değiştirilmesi mümkün olmayan pişirilmiş bir porselen çamurunun üzerindeki iz gibidir artık.



Görsel 66. Arka Bahçe, Detay.



Görsel 67. Aytuna Cora, Bir Vakit, 2023, Porselen Üzeri Altın Yıldız, 32x24x3cm.



Görsel 68. Bir Vakit, Detay.



Görsel 69. Bir Vakit, Esere Referans Olan Fotoğraf, Aytuna Cora Kişisel Fotoğraf Arşivi.



Görsel 70. Aytuna Cora, Bir Vakit, 2020, Porselen Üzeri Altın Yıldız,Ahşap Kasnak, Kumaş, Çap:20 cm.



Görsel 71. Aytuna Cora, Bir Vakit, 2020, Porselen Üzeri Altın Yıldız,Ahşap Kasnak, Kumaş, Çap:20 cm.

Kişisel üretim pratiği içinde, aile fotoğraf arşivinde çocukluğun izini sürmek, aynı zamanda “benim olmadığım bir yerin ve benim olmadığım bir zamanın” varlığıyla karşı karşıya gelinmesini de sağlamıştır. Bu durumun yaşattığı his, *bir an varmış, ben hiç olmamışım* hissi de, çocukluk dönemine ait bir duygu durumu olarak ön plana çıkar. Bu nedenle, çalışmaların bir kısmında da *benim olmadığım bir dönem* olarak adlandırılabilir zaman aralığının odak noktası olduğu görülür.



Görsel 72. Aytuna Cora, Benim Olmadığım Yer- Benim Olmadığım Zaman, 2023, İki Parçadan Oluşan Düzenleme, 28x31x12cm.



Görsel 73. Aytuna Cora, Benim Olmadığım Yer- Benim Olmadığım Zaman, 2023, İki Parçadan Oluşan Düzenleme, 28x31x12cm.



Görsel 74. Görsel 75. Görsel 76. Aytuna Cora, Benim Olmadığım Yer- Benim Olmadığım Zaman, 2023, İki Parçadan Oluşan Düzenleme, 28x31x12cm.

Fotoğraflar bir dönemi belgeler, fotoğrafın plastik bir değer olarak kullanıldığı eser ise kendi dünyasını kurarak yeni bir söylem yaratır. Eserin kurduğu dünya, onunla karşılaşana kadar daha önce hiç bulunulmamış olan, sadece kendisine içkin olarak yapılan ve onu salt

kendisini oluşturan malzeme olmasının ötesine konumlayarak var olan herhangi bir nesneden ayıran niteliğidir.



Görsel 77. Aytuna Cora, Ben O Zaman Neredeydim?, 2022.

Şule Gürbüz, *Coşkuyla Ölmek* kitabında, çocukluğun geçmiş bitmişliğini, bu nedenle de değiştirilemez halini şöyle kaleme alır:

Ne de olsa hiçbir yere gitmiyor denilen çocukluk bile insanın elini uzatıp değiştiremeyeceği, düzeltemeyeceği yerlere gidiyor, hem de nelerle beraber. Bu yüzden belki de çocukluk, hep insanın sonradan, sonraki aklına göre inşa edip yeniden düzenlediği, gidenleri sanki gitmemiş, olanı sanki olmamış yerine koyduğu hayali bir yer oluyor. Çocukluk, bütün tuttuğu ellerin, gidip geldiği yolların, tabii olduklarının peşinde ilk görmenin, ışıkların ve gölgelerin farkına varmadan en çıplak, parlak ve göz alıcı hallerin dönüp durması sonrasında, hep lekeli, paslı ve küflü bulunan bir yermiş (Gürbüz, 2021, s.102).

Sanatsal üretimin öznel yapısının, yani doğrudan yaratan olarak sanatçının tasavvurunun

çıktısı oluşunun, kurulan hikayenin ve eserle aktarılan dünyanın da öznel bir yapılanmayla ilintili olmasına neden olduğu söylenebilir. Üretim pratiğine göre bu durum, çeşitli oranlarda değişkenlik gösterebilir ve kimi sanatçı, bu durumu üretim sürecinin merkezine alarak ilerleyebilir. Çocukluk dönemi ve hissettirdikleri, sanatın pek çok alanında kendisine geniş bir alan bulur. Kişisel öyküler, sanatçının iç dünyasını açığa çıkarırken, ortak bir dünyayı paylaşan olarak izleyicinin de dünyasını yansıtır.



Görsel 78. Aytuna Cora, Benim Olmadığım Sofra, 2022, Porselen Üzeri Altın Yıldız, 20x15x3 cm.



Görsel 79. Aytuna Cora, Benim Olmadığım Sofra, Porselen Üzeri Altın Yıldız, 20x15x3 cm,2022.

Kişisel bir tarihin izinin sürüldüğü çalışmalar, fotoğrafı bir araç olarak kullansa da eser, meydana geldiği malzemeden, fotoğraftan (ya da daha önce de bahsedildiği üzere var olan herhangi bir nesneden) ayrılır. Eser, yalnızca kendisini yaratan sanatçının bildiği ve sanatsal yaratımın doğası olarak nitelendirilebilecek olan özel türde bilme eylemiyle meydana gelirken, izleyiciyi, daha önce hiç bulunmadığı yeni bir dünyaya sokmaktadır. Eseri var olan herhangi bir nesneden ya da var olanı bizzat taklit etmekten ayıran şey budur. Heidegger'in tekne ve sanat yapma eylemi arasında kurduğu bağlantı ile bilmenin ve biçimlenişinden önce eseri görmenin özel bir türü olarak sanatsal yaratıcılık, malzemeye sadece kendisi olarak kalabildiği bir alan açar. Bu alan ile birlikte eser kendisini başka bir okumaya gerek olmadan özgürce açabilir. Eser, "alışılmış, bildik her şeyi alışılmamış bir şeye çevirir; bizlere yeni bir evren ve başka dünyalar açar" (Tepebaşı, 2014, s.118). Bu nedenle eser, salt bir malzeme ya da var olan herhangi bir nesne olarak sınırlandırılmaz.

SONUÇ

Plastik olarak şekillendirmeye dayalı sanat eserleri, diğer var olanlar gibi maddi bir bütünlüğe sahiptir ve fiziksel olarak onlarla benzer özellikleri taşır; belirli bir hacmi, ağırlığı, dokusu, formu, uzunluğu vardır. Bir yerden bir yere taşınabilir, bir mekanın içinde sergilenebilir, depolanabilir ya da bir kullanım eşyasının kırılması gibi kırılıp fiziki bütünlüğünü kaybedebilir. Bütün bu sayılan hususlar, sanat eserinin bir nesne olarak değerlendirilmeye alınmasıyla ilgilidir. Ancak sanat eseri, tek başına sadece bir nesne değildir. Sanat eserinin bir nesne olarak ele almak, eserin kurduğu dünyaya, açtığı alana ve söylemine temas edememekle sonuçlanacaktır. Eser, elbette bir nesne tarafından taşınır, sanatın hangi dalı içinde yer aldığına bağlı olarak değişebilecek şekilde, mermer, ahşap, seramik, tuval, notalar ya da dijital bir veri olarak var olabilir. Hatta eserin kavramsal alt yapısı salt kendisini oluşturan malzeme üzerine de kurulu olabilir. Ancak eseri, sadece malzemeden ya da kullanım eşyasından ayıran husus, bu maddi tabakanın ötesinde bir noktaya konumlanıyor oluşudur. Sanat eseri ve var olan diğer nesnelere arasındaki bu ayrımın üzerine derinlikli bir düşünme pratiğine girmenin, eserin bir var olan olarak nasıl konumlandığının aydınlatılmasına da olanak sağlayabileceği görülmüştür.

Çalışmanın birinci bölümünde, sanat eserinin salt bir nesne olmanın ötesine nasıl geçebildiğini tartışmaya almadan önce, nesne olarak tanımlanan kavramın felsefede en genel hatlarıyla nasıl ele alındığına değinilmiştir. Eserin, doğada kendi kendine oluşan herhangi bir nesne ve bilinçli bir eylem sonucu üretilmiş bir kullanım nesnesi karşısında, malzeme, malzemenin kendisini ortaya koyuş biçimi, üretim yöntemi ve kendisine atfedilen değer bakımından nasıl pozisyon aldığı üzerinde durulmuş, bu üçlü yapılanmanın hangi alanlarda birbirleriyle yakınlaşıp uzaklaştığı tespit edilmeye çalışılmıştır. Bunun sonucunda eserin, taş parçası gibi doğada kendi kendine oluşan bir nesneye, malzemeye serbest olabileceği bir alan açması hususunda yakın konumlandığı görülse de, bilinçli bir eylemle üretilmesi bakımından da kullanım nesnesi ile ortak bir paydayı paylaştığı tespit edilmiştir. Ancak bütün bu hususlar, eserin hala var olan herhangi bir nesneden neden ayrıldığını açıklamada yetersiz kalmaktadır.

Böylesi bir soruşturma için, çalışma kapsamında Heidegger'in sanat eseri hakkındaki görüşleri merkez alınmıştır. Çünkü Heidegger, sanat eserini salt nesneye indirgeyen yaklaşımdan ayrı değerlendirir. Heidegger'e göre sanatı güzel olanla ilişkisi üzerinden değerlendiren estetik söylem ve eserin nasıl olması gerektiği hakkında belirleyici olma

pozisyonuna gelmiş sanat piyasası, sanat eserinin eser olma niteliğinin üzerini örter. Eser, sanat tarihinin içinde bir bilim dalının konusu olabilir, müzayedelerde satışa sunulabilir, koleksiyonlara girebilir, sınıflandırılabilir ya da özel koruyucu önlemlerle sergilenebilir. Ancak bütün bu eylemlerde eser, salt nesneye indirgenmiş haldedir. Oysa Heidegger'e göre sanat eseri tek başına bir nesne olarak değerlendirilemez. Çünkü eser, bir dünya kurar ve onunla karşılaşanı, daha önce hiç bulunmadığı bir alana çeker. Sanat eserinin dünya kurma potansiyelini anlayabilmenin, yaratıcı eylemin doğasına daha yakından bakılmasıyla olanaklı olabileceği görülmüştür.

Bunun için çalışmanın ikinci bölümünün odağı, Antik Yunan'da sanat ve zanaat için ortak bir tanımlama olarak kullanılan ve temelde sanatsal yaratım sürecine işaret eden *tekhne* kelimesi olmuştur. Bugünün teknik ve teknoloji kelimelerinin kökenlendiği kaynak olan, Antik Yunan'lıların *tekhne* olarak kullandığı kelime, temelde bilmek eylemi ile ilişki halindedir. Heidegger'e göre böylesi bir bilme, tecrübe edilerek öğrenilen bir bilgi değildir ve sadece yapmak ya da üretmek kelimeleriyle sınırlandırılmaz. Bir şeyi, avucunun içi gibi bilmeyi, üstün bir görme tarzı olarak biçimlenişinden önce onu görebilmeyi içerir. Sanatsal anlamda bilmek yani malzemenin biçimlenişinden önce onu görebilmek, gözün yaptığı görme eylemiyle gerçekleşmez. İşte bu nedenle *tekhne* kelimesinin barındırdığı bilmek anlamı, sanata gebe olarak nitelendirilen ve esin gerektiren özel bir bilme biçimi olarak karşımıza çıkar. Bu nedenle sanatsal yaratıcılığı, bilmek eylemiyle olan ilişkisi üzerinden incelemeye almak, eserin sahip olduğu potansiyellerin de farkına varılmasına olanak sağlayabilir. Sanatçı, önceden görerek, eser ile birlikte bir şeyi açığa çıkarır. Bu noktada, sanat eserinin varlık ve hakikatle olan bağlantısı açığa çıkar ve işte *tekhne* kelimesinin önemi tam da bu açığa çıkışta görünür olur. Çünkü eserle birlikte, bir dünya kurulur. Eser, estetik söylemin kendisine atfettiği güzel olma niteliğiyle değil, hakikatle kurduğu bağlantı üzerinden yeni ihtimallerin görünür olmasını sağlama potansiyeliyle ön plana çıkar. Sanat eseri, insanın dünya ile olan ilişkisini değiştirebilme ihtimaline sahiptir. Bir eserle karşılaşmak ve eserin açtığı dünyaya temas edebilmek, kişinin içinde yaşadığı gerçeklikle olan ilişkisini de düşünmeye itebilmesine imkan tanır. Eser, tek başına kendisini taşıyan malzeme değildir. Pişmiş, sırlanmış porselen bir yüzey üzerinde kurulan hikaye, kişisel bir öyküye kaynaklık ederken, onunla temasa geçen izleyicinin de hikayesine ayna tutabilir. İşte bu nedenle eserin, salt kendisini oluşturan malzeme ya da var olan bir nesne olmanın ötesine nasıl geçtiği görülebilir.

Bu imkan sahasını açmak için, çalışmanın üçüncü bölümünde, sanat eseri örnekleri üzerinden bir inceleme yapılmıştır. Eserin, eser varlığı olarak nitelendirilen ve onunla karşılaşanı daha önce hiç bulunmadığı bir yere götürebilme potansiyeline sahip olan kurduğu dünyası, sanatın çeşitli disiplinlerinden farklı üretim pratiklerine sahip sanatçıların eserleri üzerinden örneklenmiştir. Sanat eseri bu bölümde, kişinin dünyayla olan ilişkisini değiştirebilme gücüne sahip, unutulmuş olanın hatırlandığı, kişisel öyküler üzerinden tüm insanlığa ait ortak paydalara erişilebilen, mümkün dünyalara, kabul gören bilginin değişebilir oluşuna ihtimal tanıyan bir geçit olarak tanımlanır.

İşte tam da böylesi bir ihtimal üzerinden, çalışma kapsamında kişisel üretim pratiği içinde sanat yapma eylemi bir tür çaba olarak tanımlanır. Bu çaba, nihayete erişmek yerine hep işler halde kalır. Sanatçı bilir; daha sözcükler bir araya gelmeden önce romanın kahramanını, biçimlendirmeden önce kilin anlatacağı hikayeyi, tuvalin neyi sergileyeceğini, hangi rengin nasıl parlayacağı, mermerin biçimini, notanın çınlamasını, kendisine içkin bir bilme biçimiyle üreten olarak sadece sanatçı bilir. Böylesi bir bilme eylemiyle sanatsal üretim, her daim süregiden bir kendini anlatma, ötekini anlama çabası olarak ön plana çıkar. Bir hikaye kurulur ve bu hikaye üzerinden ötekiyle bir araya gelebilme, mümkün dünyaları görebilme, başkasının gerçekliğini okuyabilme fırsatına erişilebilir. Çünkü eser, kişisel bir aktarım olarak sanatçının hikayesini kurarken, açtığı dünya ile izleyiciyle de ortak bir paydada buluşabilme ihtimalini barındırır. Esere karşılaşma, sanatçının dünyasıyla da karşılaşmadır.

KAYNAKLAR

Arslan, Adile. (1997). Öznelci Düşünceyi 'Sanat İşi'yle Aşmak...Hasan Ünal Nalbantoğlu (Haz.). *Patikalar, Martin Heidegger ve Modern Çağ*, s. 121-157. Ankara: İmge Kitapevi.

Akdeniz, Emrah. (2016). Heidegger'de Metafizik Eleştirisi Olarak Sanat Yapıtı. *Kilikya Felsefe Dergisi*, 2, s. 79-92. Erişim: 01. 04. 2021.

<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/368085>

Atılğan, Yusuf. (2017). *Aylak Adam*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bachelard, Gaston. (1996). Mekanın Poetikası. (A. Derman Çev.). İstanbul: Kesit Yayıncılık.

Balabanlar, Mürşit. (1992). Anayurt Oteli'nin Yazarı Yusuf Atılğan'ın Yöneldiği Üç Tema: Hapis, İntihar ve İşkence. Turan Yüksel, Eray Canberk, Aydın Hatipoğlu, Yusuf Çotuksöken, M. Sabri Koz (Haz.). *Yusuf Atılğan'a Armağan*. s. 65-68. İstanbul: İletişim Yayınları.

Barthes, Roland. (1996). *Camera Lucida Fotoğraf Üzerine Düşünceler*. (R. Akçakaya Çev.), İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları.

Berger,John. (2010). *Görme Biçimleri*. (Y. Salman Çev.), İstanbul: Metis Yayınları.

Buénerd, Renaud. (2013). Nihal Martlı. Erişim: 31.07.2023

<https://camgaleri.com/nihal-martli/?lang=tr>

Cevizci, Ahmet. (2015). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Say Yayınları.

Cevizci, Ahmet. (2013). *Felsefenin Kısa Tarihi*. İstanbul: Say Yayınları.

Cora, Aytuna (2020). Korona Günlerinde Fotoğraf- His. Erişim 01.07.2023

<https://www.koronagunlerindefotograf.com/hikaye/aytuna-cora>

Danto, Arthur C. (2012). *Sıradan Olanın Başkalaşımı*. (E. Berktaş, Ö. Ejder Çev.), İstanbul:

Ayrıntı Yayınları.

Danto, Arthur C. (2017) *Sanat Nedir?* (Z. Baransel Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Direk, Zeynep. (2010). Heidegger'in Sanat Anlayışı. *Cogito*, 64, s. 106-123.

Erhat, Azra. (1996). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Esenyel, Adnan. (2020). Felsefe Bilmemeye Katlanabilir mi? Heidegger'de Hakikatın Bir Hakikat-Olmayan Olarak İfşası. *Temaşa Felsefe Dergisi*, 13, s. 188-201. Erişim: 03. 05. 2023.

<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1223277>

Gökdoğan, Güneş, Şafak. (2020). Marilyn Levine ve Hiprrealist Heykelleri. *Journal of Arts*, 3(1), 11-18. Erişim: 03. 08.2023.

<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/988242>

Güncel Türkçe Sözlük, Alegori. Erişim: 17.05.2023

<https://sozluk.gov.tr/?ara=alegori>

Güncel Türkçe Sözlük, Değgin. Erişim: 31.07.2023

<https://sozluk.gov.tr/?ara=de%C4%9Fgin>

Güncel Türkçe Sözlük, Nesne. Erişim: 29.03.2023.

<https://sozluk.gov.tr/?ara=nesne>

Güngör, Mehtap. (2020). *Ukde*. İstanbul: Solo Yayınları.

Gürbüz, Şule. (2021). *Coşkuyla Ölmek*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Hançerlioğlu, Orhan. (1973). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Haşlakoğlu, Oğuz. (2016). *Platon Düşüncesinde Tekhne, Sanat ve Felsefenin Ortak Kökeni Üzerine Bir İnceleme*. İstanbul: Sentez Yayıncılık.

Heidegger, Martin. (1997). *Sanatın Doğuşu ve Düşüncenin Yolu*. Hasan Ünal Nalbantoğlu (Haz.). *Patikalar, Martin Heidegger ve Modern Çağ*, s. 11-31. Ankara: İmge Kitapevi.

Heidegger, Martin. (1998). *Tekniğe İlişkin Soruşturma*. (D. Özlem Çev.). İstanbul: Paradigma Yayınları.

Heidegger, Martin. (2014). *Sanat Eserinin Kökeni*. (F. Tepebaşılı Çev.). Ankara: De Ki Basım Yayım.

Heidegger, Martin. (2015). *Sanat Yapıtının Kökeni*. Mehmet Yılmaz (Haz.). *Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı*. s.112-181. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Heidegger, Martin. (2019a). *Metafizik Nedir?* (Y. Örnek Çev.). Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.

Heidegger, Martin. (2019b). *Teknik ve Dönüş & Özdeşlik ve Ayrım*. (N. Aça Çev.), Ankara: Pharmakon Yayınevi.

Inwood, Michael. (2014). *Heidegger*. (N. Öрге Çev.), Ankara: Dost Kitabevi.

Korona Günlerinde Fotoğraf Projesi. Erişim: 01.07.2023

<https://www.koronagunlerinfotograf.com>

Korona Günlerinde Fotoğraf Projesi, Aytuna Cora, His Başlıklı Seri. Erişim: 01.07.2023

<https://www.koronagunlerinfotograf.com/hikaye/Aytuna-Cora>

Marlı, Şükriye Nihal. (2006) *Kişisel Mitolojiler*, (Yüksek Lisans Sanat Eseri Çalışması Raporu). Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı. Ankara.

Megill, Allan. (2021). *Aşırılığın Peygamberleri, Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida*. (T. Birkan Çev.), İstanbul: Metis Yayıncılık.

Moran, Berna. (1988). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: Cem Yayınevi.

Mungan, Murathan. (2011). *Kibrit Çöpleri*. İstanbul: Metis Yayınları.

Mungan, Murathan. (2012). *Aşkın Cep Defteri*. İstanbul: Metis Yayınları.

Mungan, Murathan. (2014). *189 Sayfa*. İstanbul: Metis Yayınları.

Nalbantoğlu, H. Ünal. (1997). *Patikalar, Martin Heidegger ve Modern Çağ*. Ankara: İmge Kitabevi.

Ökten, Kaan, H. (2019) *Varlık ve Zaman Bir Okuma Rehberi*. İstanbul: Alfa.

Özel, İsmet. (1993). *Waldo Sen Neden Burada Değilsin?*. İstanbul: Çıdam Yayınları.

Özlem, Doğan. (1998). Giriş: Heidegger ve Teknik. *Tekniğe İlişkin Soruşturma*. s.9-41. İstanbul: Paradigma Yayınları.

Peters, Francis, E. (2004). *Antik Yunan Felsefe Terimleri Sözlüğü* (H. Hünler Çev.). İstanbul: Paradigma Yayıncılık.

Platon. (2012). *Devlet*. İstanbul: İş Bankası Yayınları.

Platon. (2015). *Şölen* (F. Akderin, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.

Shiner, Larry. (2004). *Sanatı İcadı- Bir Kültür Tarihi*. (İ. Türkmen Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Soykan, Ömer, Naci. (2013). Sanatın Neliği ve Sanatçının Kimliği Sorunu. *Felsefe Arkivi*, 30, s. 0- Erişim: 02. 05. 2023

<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/14432>

Tepebaşılı, Fatih. (2014). Heidegger'e Göre Sanat ve Sanat Eserinin Kökeni. Fatih Tepebaşılı (Çev.). *Sanat Eserinin Kökeni*, s. 99-119. Ankara: De Ki Basım Yayın.

Timuçin, Afşar. (2004). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Bulut Yayınları.

Tunalı, İsmail. (2011). *Sanat Ontolojisi*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Ünlü, Mahir. (1992). Yusuf Atılgan'la Son Konuşma. Turan Yüksel, Eray Canberk, Aydın Hatipoğlu, Yusuf Çotuksöken, M. Sabri Koz (Haz.). *Yusuf Atılgan'a Armağan*. s. 78-80. İstanbul: İletişim Yayınları.

Yanaracak, Sara. (2021). *Holokost Dönemide Macaristan Yahudileri*, Erişim: 20.06.2023 <https://www.salom.com.tr/haber/118629/holokost-doneminde-macaristan-yahudileri>

Yıldız, Erdal. (2017). *Sanattan Hakikate: Heidegger, Van Gogh, Schapiro, Derrida*. İstanbul: Dergah Yayınları.

Yılmaz, Mehmet. (2015). *Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Vincent Van Gogh. (2018). *Theo'ya Mektuplar*. (P. Kür. Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Nesne ve Sanat Eseri Ayrımı: Sanat Eserinin Konumu Üzerine Bir Araştırma

Aytuna Cora¹
Ufuk Tolga Savaş²

Makale Geliş Tarihi: 03. 02. 2023
Yayına Kabul Tarihi: 10. 04. 2023

Öz

Bu araştırmanın amacı, sanat eserinin var olan diğer nesnelere nasıl bir ilişkisi olduğunu ve onlardan nasıl ayrıldığını incelemeye almaktır. Bunun için Heidegger'in "sanat eseri" üzerine yaptığı analiz temel alınmıştır. Heidegger sanat eserini, esere yüklenen ve ona ulaşmanın önünü kapatan bilgileri hesaba katan bir yaklaşımla değerlendirir. Böylece eser, sanat eserini malzemeden ibaret gören anlayıştan ya da salt nesneye indirgeyen tutumdan sıyrılarak okunabilir. Bunun için araştırma kapsamında nesne ve sanat eseri ayrımı üzerinde durarak var olan nesnelere içinde sanat eserinin nasıl konumlandığı incelenmiştir. Sanat eserinin diğer nesnelere nasıl ayrıldığını anlayabilmek için sanatsal yaratım sürecine bakılması gerekliliği ortaya çıkmıştır. Bu süreci örneklemede, eser ve malzeme ilişkisi üzerinde durulmuş ve sahip olduğu tarihsel bilgiyle birlikte malzemeye dair bir hafıza kaynağı taşıdığı için seramik eser örnekleri seçilmiştir. Araştırma sonucunda, sanatsal yaratımın, bir aracın üretilmesinden farklı olarak, özel bir bilme türünü içeren yapısının sanat eserini bir nesne ya da üretilmiş malzeme olmanın ötesine taşıdığı görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Eser, Nesne, Kil, Malzeme, Sanatsal Yaratım.

THE DISTINCTION BETWEEN AN OBJECT AND AN ARTWORK: A STUDY ON THE PLACE OF THE ARTWORK

Abstract

This research aims to investigate how an artwork relates to and distinct from other objects based on Heidegger's analysis of the "artwork". Heidegger considers the artwork by taking the information that is attributed to and blocks the way to reach it, into account and thus, reviews it by avoiding considering it merely as material or as an object. Accordingly, the research focuses on the distinction between an object and artwork and investigates the place of the artwork among the objects. The distinction of an artwork from other objects can be revealed by observing the artistic creation process. Thus, the relationship between the artwork and the material was focused on and ceramic artworks were included as they reflect a material memory as well as historical information. In conclusion, artistic creation, which requires a special knowledge, unlike the production of a tool, carries the artwork beyond being a mere object or material.

Keywords: Work of Art, Object, Clay, Material, Artistic Creation.

¹Arş. Gör. Aytuna Cora, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik ve Cam Bölümü.
E-posta: aytunacora@gmail.com, ORCID: 0000-0002-1333-3870.

²Prof. Ufuk Tolga Savaş, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik ve Cam Bölümü
E-posta: ufukt@hacettepe.edu.tr, ORCID: 0000-0001-7915-2485.

* Cora, A., Savaş, U. T. Nesne ve Sanat Eseri Ayrımı: Sanat Eserinin Konumu Üzerine Bir Araştırma. Sanat ve Tasarım Dergisi, (32), 39-58.

Etik Beyanı

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tez/Sanat Çalışması Raporu Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Tez/Sanat Çalışması Raporunda,

- Tez/Sanat Çalışması Raporu içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin bütünü kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- bu Tez/Sanat Çalışması Raporunun herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez/Sanat Çalışması Raporu çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

20/03/2024

Aytuna Cora

Sanatta Yeterlik
Sanat Çalışması Raporu Orijinallik Raporu

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

Sanat Çalışması Raporu Başlığı: Bir Nesne Olmanın Ötesinde Sanat Eseri

Yukarıda başlığı verilen Sanat Çalışması Raporumun tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
20.03.2024	123	174631	01.02.2024	&6	2325728534

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar dâhil
3. 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez/Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (20/03/2024)

Aytuna Cora

Öğrenci No.: N15251986

Anasanat/Anabilim Dalı: Seramik ve Cam

Program (işaretleyiniz):

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
	x		

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

Prof. Ufuk Tolga Savaş

**Proficiency in Art
Art Work Report Originality Report**

HACETTEPE UNIVERSITY
Institute of Fine Arts

Title : ARTWORK BEYOND BEING AN OBJECT

The whole art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. According to the originality report, obtained data are as follows.

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
20.03.2024	123	174631	01.02.2024	%6	2325728534

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded
2. Quotes included
3. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (20/03/2024)

Aytuna Cora

Student No.: N15251986

Department: Ceramic and Glass

Program/Degree (please mark):

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
	x		

SUPERVISOR APPROVAL
APPROVED
Prof.Ufuk Tolga Savaş

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikrî mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin/raporumun tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin/Sanat Çalışması Raporunun kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin/sanat çalışması raporumun tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde/sanat çalışması raporumda yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*** kapsamında tezim/sanat çalışması raporum aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi/ H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü/ Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren....yıl ertelenmiştir. (1)
- Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

20/03/2024

Aytuna Cora

*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge

- (1) Madde 6.1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7.1. Ulusal çıkarılan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü teze ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

Tez Danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.

