



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**Heykel Anasanat Dalı**

**ÖZNE-NESNE İLİŞKİSİNDE SANATÇININ HAZIR NESNESİ**

**Ahmet GÜVEN**

**Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu**

**Ankara, 2023**



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Heykel Anasanat Dalı

ÖZNE-NESNE İLİŞKİSİNDE SANATÇININ HAZIR NESNESİ

Ahmet GÜVEN

Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2023

## ÖZ

Sanat için üretilmemiş sıradan bir objenin sanat objesi olarak sergilenmesini mümkün kılan sanat anlayışının, Marcel Duchamp'ın bir hırdavatçıdan aldığı yeni bir pisuvarı imzalayıp ters bir şekilde sanat alanının tam ortasına koymasıyla yakından ilişkisi vardır. Duchamp'ın hamlesi, *Kavramsal Sanat*<sup>1</sup> fikrine yol açmış ve hazır nesne kullanımının birçok sanatçının pratiklerinde yer almasını sağlamıştır. Bu çalışmada, sanatta hazır-nesne kullanımının, buluntu nesne, kişisel nesne ve seri üretim nesnelere üzerinden ele alınması ve bu kullanımı imkânlı kılan düşünsel bağlamın ortaya konulması hedeflenmektedir. Bu bağlamın ortaya konabilmesi için çalışma, heykel sanatı ile sanatın düşünsel alanı ortak zemininde yer alacaktır. Bu zeminde bir sanat pratiği olarak hazır-nesne uygulamaları incelenecektir. Tezin amacı, sanatçıların işlerinde kullandıkları *hazır-nesne* olarak bilinen sanat materyalinin, sanat uygulamalarında neden ve nasıl kullanılmaya başlandığını araştırmak, bu pratiğin sanat alanında zeminini ortaya koymaya çalışmaktır. Eğer bu zemini ortaya çıkarmak olanaklı ise, onun üzerinden sanat dediğimiz *enigmatik* dünyanın gizemli perdesi anlam boyutunda bir nebze olsun aralanmış olacak, sanatta hazır nesne uygulamalarıyla ilgili zengin tartışma alanları ve araştırma hatları ortaya konabilecektir.

Tez üç ana bölümden oluşmaktadır: Teoriler, Anlam Dünyası ve Uygulamalar. Teoriler bölümü, sanat nesnesinin Platon'daki mimetik sorunsalından yola çıkılıp, Arthur C. Danto'nun, sanat görüşleri çerçevesi içinde ele alınmasını içermektedir. Anlam Dünyası, tezin oluşturulmaya, sözün söylenmeye çalışıldığı, hazır-nesnede semantik konusunun tartışıldığı bölüm olacaktır. Uygulamalar bölümü, Platon'un Sokratik diyalogundaki yatak örneğinden yola çıkılarak, "Yatak"ın günümüz sanatçıların pratiklerinde evrildiği hazır-nesne uygulamalarının ele alınması, hazır-nesne uygulamalarının sorgulanması açısından seçilmiş kritik pratiklerin ortaya konması ve son bölümde, kişisel-politik bir tavır olarak hazır-nesne kullanımı çerçevesinde üretilen işlerimin çözümlemelerini içermektedir.

**Anahtar sözcükler:** Hazır-Nesne, sanat, mekan, gerçek, heykel, nesne, yerleştirme.

---

<sup>1</sup> Kavramsal Sanat'ın kaynağı olarak Marcel Duchamp'ın Çeşme (1917) işi gösterilir.  
<https://magazine.artland.com/conceptual-art/>

## ABSTRACT

The understanding of art that makes it possible to exhibit an ordinary object that was not produced for art as an *art object* is closely related to Marcel Duchamp's *fountain* artwork. In this study, it is aimed to discuss the use of ready-made objects in art through found objects, personal objects, mass production objects, and to reveal the intellectual context that makes this use possible.

The aim of the thesis is to investigate why and how the art material known as ready-made used by artists in their works and to try to reveal the basis of this practice in the field of art. If it is possible to present this ground the mysterious curtain of the enigmatic world what we call “art” will be opened to some extent in the semantic dimension and rich discussion areas and research topics regarding ready-made object applications in art will be revealed.

Theories, World of Meaning and Practices are three main topics of the thesis. In the Theories section, mimetic problematic in Plato discussed within the framework of contemporary philosopher Arthur C. Danto. World of Meaning is the main section about semantics of ready-mades. Practices’ first topic is devoted to ready-made practices of the artists based on “the bed” example given by Plato in his Socratic dialogue, the second subsection is about critical ready-made practices throughout contemporary art history and the last subsection contains the analysis of my works produced within the framework of the use of ready-made objects as a personal-political attitude.

**Keywords:** Ready-made, art, space, real, sculpture, object, installation.

## TEŞEKKÜR

Tüm bilgi ve tecrübesiyle her ihtiyacım olduğunda banayol gösteren kıymetli danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Tanzer Arığ'a, yüksek lisans yolculuğumda değerli katkıları olan Prof. Mümtaz Demirkalp, Prof. AyŐe Sibel Kedik, Dr. Öğr. Üyesi Őinasi Tek, Doğ Seval Őener ve Dr. Öğr. Üyesi Ece Akay Őumnu'ya ve değerli destekleri için sevgili arkadaşlarım Esra Arıkan ile Belma Ersu'ya sonsuz teŐekkürlerimi sunuyorum.

## İÇİNDEKİLER DİZİNİ

<b>ÖZ</b> .....	<b>i</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>ii</b>
<b>TEŞEKKÜR</b> .....	<b>iii</b>
<b>İÇİNDEKİLER DİZİNİ</b> .....	<b>iv</b>
<b>TABLolar DİZİNİ</b> .....	<b>vi</b>
<b>GÖRSELLER DİZİNİ</b> .....	<b>vii</b>
<b>GİRİŞ</b> .....	<b>1</b>
<b>1. BÖLÜM: KAVRAMSAL ÇERÇEVE</b> .....	<b>6</b>
1.1.Sanat ve Nesnelere .....	7
1.2 Mimetik Teori, Gerçeğin Taklidi Olarak Sanat Eseri.....	7
1.3 Gerçeklik Teorisi, Gerçeğin Kendisi Olarak Sanat Eseri.....	8
1.4 Arthur Danto'nun Teorisi Ne Taklit Ne Gerçek Olarak Sanat Eseri .....	9
<b>2. BÖLÜM: HAZIR-NESENE DÜNYASINA GİRİŞ</b> .....	<b>14</b>
2.1 Hazır-Nesnenin Kısa Tarihçesi .....	14
2.2 Hazır-Nesnenin Anlam Dünyası.....	17
2.3 Özne-Nesne İlişkisi Bağlamında Hazır-Nesne.....	19
2.4 Bellek Nesnesi Olarak Hazır-Nesne.....	21
<b>3. BÖLÜM: HAZIR-NESENE ODAKLI SANATÇI PRATİKLERİ</b> .....	<b>23</b>
3.1 Kritik Pratikler.....	23
3.1.1 Kurt Schwitters, Buluntu Nesnelere .....	25
3.1.2 Meriç Algün, Anı Nesnelere.....	26
3.1.3 Sarkis, Çaylak Sokak, Sosyokültürel Nesnelere.....	27
3.2 Yatak Nesnesi Üzerinden Sanatçı Pratikleri.....	28
3.2.1 Tracey Emin- Mahremin Teşhiri Olarak Yatak.....	28
3.2.2 Sarah Lucas- Anadan Doğma Yatak.....	31
3.2.3 Robert Rauschenberg - Soyut Ekspresyonist Yatak.....	32
3.2.4 Claes Oldenburg - Kültürün Uzantısı Yatak.....	33
3.2.5 Ser Serpas - Buluntu Yatak.....	34

3.3 Felsefi Politik Tavrı Olarak Hazır-Nesne Uygulamaları.....	35
3.3.1 IKEA Kutusuna Nasıl Yerleşilir: Kutu Dışı Çözümler.....	36
3.3.2 Dünya’da Olmak, In-der-Welt-sein.....	37
3.3.3 Boşluk Yiyen- Vacuum Eater.....	40
3.3.4 Çimde Piknik- 5600 Kelvin.....	43
3.3.5 Politika, Yalanlar ve Videokasetler.....	48
3.3.6 Komşu Buluşmalar Serisi.....	50
<b>SONUÇ.....</b>	<b>53</b>
<b>KAYNAKLAR .....</b>	<b>55</b>
<b>ETİK BEYANI.....</b>	<b>57</b>
<b>YÜKSEK LİSANS SANAT ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU.....</b>	<b>58</b>
<b>MASTER’S ART WORK ORIGINALITY REPORT.....</b>	<b>59</b>
<b>YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....</b>	<b>60</b>

## TABLÖLAR DİZİNİ

<b>Tablo 1.</b> Ahmet Güven. Dolar Banknotunun Gerçeklik Testi.....	10
<b>Tablo 2.</b> Ahmet Güven. Sanat Eserinin Gerçeklik Testi.....	10



## GÖRSEL DİZİNİ

<b>Görsel 1.</b> Damien Hirst, 1996 Evim Evim Güzel Evim / Sweet Sweet Home.....	2
<b>Görsel 2.</b> Sanat Galerisine Yerleştirilmiş Gözlükler, 2016.....	2
<b>Görsel 3.</b> Maurizio Cattelan, 2019, Komedyen / Comedian .....	3
<b>Görsel 4.</b> Marcel Duchamp, 1917, Çeşme / Fountain.....	3
<b>Görsel 5.</b> Robert Rauschenberg, 1955, Yatak / Bed .....	11
<b>Görsel 6.</b> Claes Oldenburg, 1963, Yatak Odası Takımı / The Bed Ensemble .....	11
<b>Görsel 7.</b> Andy Warhol, 1978, Araba Kazası / Car Accident .....	12
<b>Görsel 8.</b> Andy Warhol, 1964, Brillo Kutuları / Brillo Boxes.....	13
<b>Görsel 9.</b> 16.yy’da Bir Wunderkammer.....	15
<b>Görsel 10.</b> Pablo Picasso, 1911-12, Hazeranlı Natürmort / Still Life with Chair Caning .....	16
<b>Görsel 11.</b> Joseph Kosuth,1965, Bir ve Üç Sandalye / Une et Trois Chaises .....	17
<b>Görsel 12.</b> Marcel Duchamp, 1963, (ilk örneği 1913), Bisiklet Teker / Bicycle Wheel .....	18
<b>Görsel 13.</b> Kurt Schwitters, 1933, Merzbau, .....	24
<b>Görsel 14.</b> Meriç Algül, 2015, Denizsiz Topraklar için Hatıra Objeler / Souvenirs for the Landlocked .....	26
<b>Görsel 15.</b> Sarkis, 1986, Çaylak Sokağı / The Street of Noob.....	27
<b>Görsel 16.</b> Tracey Emin, 1998, Yatağım / My Bed .....	29
<b>Görsel 17.</b> Tracey Emin, 1995, Tüm Yattıklarım / Everyone I Have Ever Slept .....	30
<b>Görsel 18.</b> Sarah Lucas, 1994, Anadan Doğma / Au Naturel .....	31
<b>Görsel 19.</b> Ser Serpas, 2021, Uydurulmuş Aşırılıkları Gerçek Sonlu Bir Ortalamayla Birleştirmek / Conjoining Fabricated Excesses Literal End To A Mean .....	34
<b>Görsel 20.</b> Ahmet Güven, 2021, IKEA Kutusuna Nasıl Yerleşilir- Kutu Dışı Çözümler.....	36
<b>Görsel 21.</b> Ahmet Güven, 2021, Buluntu Yatak Parçaları.....	37
<b>Görsel 22.</b> Ahmet Güven, 2022, Dünya’da Olmak / In-der-Welt-sein,.....	38
<b>Görsel 23.</b> Ahmet Güven, 2022, Dünya’da Olmak / In-der-Welt-sein. Sanat Okur .....	39
<b>Görsel 24.</b> Ahmet Güven, 2023, Boşluk Yiyen / Vacuum Eater. Sanat Okur.....	40
<b>Görsel 25.</b> Ahmet Güven, 2023, Boşluk Yiyen / Vacuum Eater. Fahrenheit Sergisi 2023.....	42
<b>Görsel 26.</b> Ahmet Güven, 2023, Çimde Piknik / The Picnic on The Grass.....	43
<b>Görsel 27.</b> Ahmet Güven, 2023, Çimde Piknik / The Picnic on The Grass. Dış Çekim.....	44

<b>Görsel 28.</b> Ahmet Güven, 2023, Çimde Piknik / The Picnic on The Grass. İç Çekim .....	45
<b>Görsel 29.</b> Amazon Kürelerinin İçi .....	45
<b>Görsel 30.</b> Ahmet Güven, 2023, Çimde Piknik / The Picnic on The Grass. İç Çekim.....	47
<b>Görsel 31.</b> 2001 Uzay Macerası filmi, 1967, Aydaki Monolit Sahnesi.....	47
<b>Görsel 32.</b> Ahmet Güven, 2023, Politika, Yalanlar ve Videokasetler / Politics, Lies and Videotapes .....	48
<b>Görsel 33.</b> Ahmet Güven, 2023, Politika, Yalanlar ve Videokasetler / Politics, Lies and Videotapes, Eye-Level / Buy Level.....	49
<b>Görsel 34.</b> Ahmet Güven, 2023, Komşu Buluşmalar Serisi I .....	50
<b>Görsel 35.</b> Ahmet Güven, 2023, Komşu Buluşmalar Serisi II.....	51
<b>Görsel 36.</b> Ahmet Güven, 2023, Komşu Buluşmalar Serisi III.....	52
<b>Görsel 37.</b> Ahmet Güven, 2023, Komşu Buluşmalar Serisi IV.....	52

## GİRİŞ

Günümüz sanatında hazır-nesne kullanımı izleyici tarafından hala tam olarak kabullenilmemişken, bazı sanatçılar için *avantgarde bir* tavrın gösterisi olarak tercih edilmektedir.

Sanatın geçen yüzyıl başlarında ortaya attığı sorunsallara (temsil, gerçeklik vb.) uzak olan sanat izleyicisinin bir kısmı, sanatçı pratiklerinde hazır nesne kullanımının yetenek yoksunluğunu örtmek için yapılan kavramsal bir sanat “hokuspokus”<sup>1</sup> olduğunu ima ederken, bu konuda hiçbir fikre sahip olmayanlar, sanat mekânlarında eseri gündelik nesne ile karıştırabilmekte ya da tam tersine, sanat mekanına bırakılmış gündelik bir nesneyi sanat objesi olarak alımlayabilmektedirler.

Damien Hirst’ün 1996 yapımı *Evim Evim Güzel Evim* işinin (Görsel 1) çöp sanılıp atılması ilk durumun örneğini oluştururken, 2016 yılında San Francisco bir sanat müzesine bir şaka olarak bırakılmış gözlüğün (Görsel 2) sanat objesi sanılıp ilgi görmesi ikinci duruma bir örnektir. Çağdaş sanat karşısında oluşan tepkisel cephenin önemli bir kısmını hazır-nesne pratiklerinin oluşturmasının nedenleri bu örnekler üzerinden sezilebilir.

Hazır-nesneye duyulan tepkinin, Maurizio Cattelan (1960) gibi kimi sanatçıların *Komedyen* (Görsel 3) adlı çalışmasında olduğu gibi kışkırtılarak uyarıldığı sanat alanında sıklıkla görülmektedir. Bununla birlikte, *provakatif etkinin* hazır-nesne kullanımının başlangıcından beri var olduğu, günümüzde imgesi kitschleşmiş pisuvar (Görsel 4) ile ortaya çıktığı bilinmektedir. Marcel Duchamp’ın “güzellik” e kayıtsız, “estetik” ile hesaplaşmaya meyilli bu hamleyi aslında temsil sorununu radikal bir şekilde aşmak için ortaya koyduğu ileri sürülebilir.

---

<sup>1</sup> Burak Delier’in 24 Nisan 2023’te Sanat Portalı Argonatlar’da yayınlanan yazısı bu tür bir tepkiyi anlatan Avelina Lésper’in fikrini özetleyen bu “hokuspokus” fikrini dile getiren örneklerden biri. Delier’in yorumuyla; “Lésper çok basit bir şey söylüyor: Sanatın bir beceri ve yetenek işi olduğunu; çağdaş sanatın ise bu beceri ve yeteneğin görünür olduğu incelikli ve özel estetik nesne üretimini (Lésper dillendirmiyor ama bu nesnelerin resim ya da heykelden başka bir şey olamayacağını tahmin ediyorum) beceremeyen, yeteneksiz sahtekârların bir numarası olduğunu ve bu numaranın küratörler ve sanat kurumlarınca da desteklenip kabul ettirildiğini.” Kaynak: <https://argonotlar.com/cagdas-sanat-sahtekarlik-ve-utopya-arasinda/>



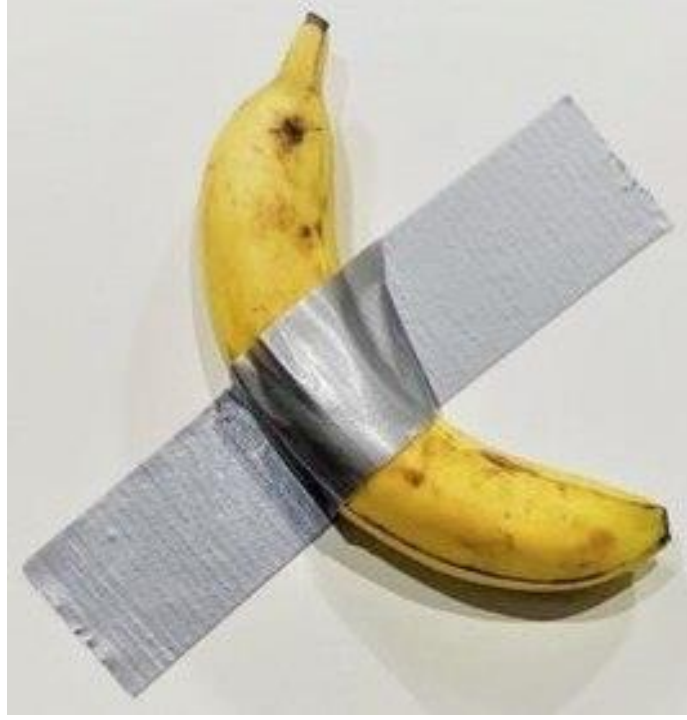
**Görsel 1.** Damien Hirst, 1996, Evim Evim Güzel Evim / Home Home Sweet Home.

MOMA. Erişim: 03.06.2023. <https://www.moma.org/audio/playlist/229/2952>



**Görsel 2.** TJ. Khayatan, SFMONA’da sanat galerisine yerleştirilen gözlükler.

The Guardian. Erişim: 09.06.2023. <https://www.theguardian.com/us-news/2016/may/27/pair-of-glasses-left-on-us-gallery-floor-mistaken-for-art>



**Görsel 3.** Maurizio Cattelan, 2019, Komedyan / Comedian.

Wikipedia. Erişim: 03.06.2023. [https://en.wikipedia.org/wiki/Comedian\\_%28artwork%29](https://en.wikipedia.org/wiki/Comedian_%28artwork%29)



**Görsel 4.** Marcel Duchamp, 1917, Çeşme / Fountain.

Artsy. Erişim: 03.06.2023.

<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-duchamps-urinal-changed-art-forever>

Bugün daha çok bienallerde onurlandırılan hazır-nesne işlerinin, sanat fuarlarında daha seyrek, ortalama bir sanat izleyicisinin satın almalar yaptığı fuarlarda ise (affordable art fairs) pek yer almadıkları görülmektedir. Bu durumun, günümüzde sanat işlerinin sergilendiği mekanların “entelektüel” ve “pazar” kıstaslarına göre farklı hiyerarşik ilişkilere göre yapılanmalarıyla ilgisi vardır. Örneğin öncü, kavramsal ve aktivist işlerin bienallerde ses getirmelerine karşın, bir tür “aura” pazarlanmasının yapıldığı ve satışların gerçekleştiği sanat fuarlarında içlerinde hazır-nesne sanatının bulunduğu öncü, kavramsal ve aktivist işlerin çok fazla yer almadığı gözlenmektedir.

Hazır-nesnenin günümüzde hala tartışmalı ve provokatif özelliklerini yukarıda örneklediğimiz durumlar, Duchamp’ın hamlesinden sonra sanatın ilerleyeceği perspektifi genişletirken, sanata bakışın, bu değişimin hem konusu ve hem de zorunlu koşulu olduğu görülmektedir. Bu nedenle çalışma, hazır-nesne konusunu ele almak için gerekli olan teorileri, anlam dünyasını ve uygulamaları içeren üç ana bölümden oluşmaktadır.

Çalışmada ilk olarak Platon’dan itibaren süregelen “gerçek” ile sanat arasındaki ilişkinin felsefi arka planı serimlenmeye çalışılacaktır. *Sanatı ne sanat yapar ve sanat, gerçek olandan nasıl ayrılır* sorunsalları ilk bölümde araştırılacaktır. Araştırma, *Heykel Sanatı* ile sanatın düşünsel alanının ortaklaştığı zeminde yürütülecektir. Çalışmanın çerçevesini oluştururken, öncelikle *Sanat Felsefesi* ile *Estetik* disiplinlerinin birbirlerinden hangi farklı sorunsalları konu edindikleri üzerinden hareket edilecek olursa: *Sanat Felsefesi* temelde neyin sanat olduğu ile ilgilenirken; *Estetik*, sanat eserinin duyusallığı (aisthesis), bu duyusallığın bize yaşattığı güzellik, çirkinlik ve iğrençlik (abject) gibi estetik kategorilerin incelenmesi ile ilgilenir. Bu disiplin, estetik duygusunun öznelliği ile nesnelüğünün sorgulanması gibi Platon’dan beri var olan ve modern anlamda Alexander Baumgarten’den itibaren *Estetik Bilimi (Aesthetica)*<sup>2</sup> olarak felsefeleştirilen ve Immanuel Kant’ın *Yargı Gücünün Eleştirisinde (Kritik der Urteilskraft)*<sup>3</sup> ortaya konmuş olan fikirlerin tartışılabilirliği zemini oluşturur. Başlı başına farklı bir odak gerektiren estetik konusu, tez çalışmasının ana hedefinden sapmaması adına olabildiğince çalışmanın dışında bırakılmıştır. *Sanat Felsefesi* ile *Estetik* büsbütün ayrı alanlar olmadıkları için çalışmada gerektiğinde ortak alanlara değinilecektir.

---

<sup>2</sup> Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), Alman filozof. 18. yüzyılda yaşamış olan Baumgarten, estetiği, felsefeye kazandırdı. Baumgarten’e göre estetik, “Güzel üzerine düşünme, onun ne olduğunu araştırma sanatıdır.” *Aesthetica* (1750) adlı eseriyle estetiği felsefeye kazandırmıştır.

<sup>3</sup> Yargı Gücünün Eleştirisi (Kritik der Urteilskraft, 1790) Prusya kökenli Alman filozof, Alman felsefesinin kurucu isimlerinden, Aydınlanma Çağı filozofu Immanuel Kant’ın (1724-1804) Estetik konusunu içeren üçüncü Kritiği, bu eserinin öncesinde mantık bilimini ele aldığı *Saf Aklın Eleştirisi* ile etik meselesini ele aldığını *Pratik Aklın Eleştirisi*’ni yazmıştır.

Çalışmanın İlk bölümünde hazır-nesne mevzunda oldukça kritik bir yere haiz olan temsil konusu ele alınacaktır. Bölüm boyunca Platon ve Arthur Danto'nun ortaya koyduğu çerçeve içinde konu geliştirilecektir.

İkinci bölümde hazır-nesnenin, evlerden, dükkanlardan, pazarlardan, sokaklardan ve son olarak müzelerden çıkarılıp, sanat mekanlarına alınmalarını sağlayan tarihsel süreç içinde; onları *sanat-olarak-hazır-nesne* şeklinde var eden semantik (anlamsal) özellikleri ve/veya yükleri sanat teorilerine ipucu sağlayacak şekilde çözümlenmeye çalışılacaktır.

Üçüncü bölüm, çeşitli sanatçıların hazır-nesne uygulamalarının serimlendiği üç alt başlıktan oluşmaktadır, ilk alt başlıkta hazır-nesne uygulamaları içinden seçilmiş bazı kritik<sup>4</sup> pratikler sorgulanacaktır, ardından Platon'un Devlet eserinin X. Kitabındaki diyalogda, sanat eserini nasıl ele almak gerektiğini yatak nesnesi üzerinden örneklemesinden (2016, s. 487) hareketle, yatak temasını sanatçıların hazır-nesne pratiklerinde nasıl ele aldıkları değerlendirilecektir.

Üçüncü alt başlık, sanat alanındaki hazır-nesne mirasının, sanatsal uygulamalarına etkisinin (hazır-nesne türü, kavramsal ve biçimsel öğeler ile materyal açılarından) konu edildiği bölüm olacaktır.

---

<sup>4</sup> Kritik kelimesini Danto'nun anladığı şekilde "yorum açısından köşetaşı (milestone) sanat işi" anlamında kullanılmıştır. Bakınız Freeland, Cynthia (2008) "Danto and Art Criticism," Contemporary Aesthetics (Journal Archive): [https://digitalcommons.risd.edu/liberalarts\\_contempaesthetics/vol6/iss1/20](https://digitalcommons.risd.edu/liberalarts_contempaesthetics/vol6/iss1/20)

## 1.BÖLÜM: KAVRAMSAL ÇERÇEVE

Yaklaşık M.Ö. 13.000'lerin öncesinde Laslaux'daki<sup>5</sup> mağaralarda yapılmış duvar resimlerinden, 1970'lerde Tate'de Amerikalı minimalist sanatçı Carl Andre'nin<sup>6</sup> *Eşdeğer VIII* adlı “sanatçının talimatlarına göre iki tuğla yüksekliğinde dikdörtgen oluşturacak biçimde üst üste dizilmiş 120 ateş tuğlasınının” (Compertz, 2015 s.13) sergilenişine kadar; ya da 1504'te yontusu biten Michelangelo'nun ünlü Davut heykelinden, muhabirlik ile mühendislik arasında bir yerlerde sanat üreten Trevor Paglen'in<sup>7</sup> Dünya'nın yörüngesine 2018 yılında oturtulan uzaydaki ilk otantik sanat yapıtı *Yörüngesel Yansıtıcı* (Orbital Reflector)<sup>8</sup> işine kadar, insanlık tarihi sanat diye nitelediğimiz birçok benzersiz işle doludur. Bu işleri hala görebiliyor, bazılarını dokunabiliyor, bir kısmının kayıtlarına ulaşabiliyor, “espri”lerine vakıf olabiliyoruz ve onlara sanat diyoruz. Söz konusu çalışmalar ve diğer tüm sanat diye nitelediğimiz işler ancak sadece sanat alanında tam olarak anlamlıdır.

Arthur Danto *Sıradan Olanın Başkalaşımı* kitabında spekülasyon bir barbarlar örneği verir. Sanattan bihaber barbarlar, dünyamızı ele geçirip bir sanat müzesine girdiğinde, onlara hangi eserler değerli gelecektir?

Maddi (materyal) karşılıkları olan sanat yapıtları [...] on üçüncü yüzyıl vitrayı [...] emaye bazı işler, Yunanlı kuyumcular tarafından işlenmiş şekerlemeler, süslemeler, kumaşlar, değerli ve yarı değerli taşlar, dantelli şeyler. Barbarlar ortalığı kasıp kavururken işgal edip, yıkıp, dökerken üzerinde iyi materyal parçaları olanları koruyacaklardır. Örneğin çok renkli, çok süslü veya üzerinde altın varaklı olanlar kurtulacaktır. Peki kaç tane Rembrandt kurtulabilecektir? Ya da kaç Picasso? Tüm bunların “takdir” edilebilmesi için öncelikle bunların sanat işleri olarak idrak edilebilmesi gerekmektedir (Danto, 1983, s. 106).

Danto'nun Barbarlar örneği sanat nesnelere ancak sanat bağlamında var olabildiğine işaret eden dikkat çekici bir örnek olmakla beraber, bu örneğin düşündürdüğü sanat bağlamının ne olduğu ve sadece nesne olan bir takım ‘şey’lere sanat sayılmaları için ne sağladığı *Sanat ve Nesnelere* başlığı altında ele alınacaktır.

<sup>5</sup> Lascaux, Fransa'nın güneybatısındaki Dordogne ilindeki Montignac köyü yakınlarında yer alan mağara kompleksidir. 600'den fazla paryetal duvar resmi mağaranın iç duvarlarını ve tavanlarını süslemektedir.

<sup>6</sup> Carl Andre(1935), sıralı doğrusal ve ızgara biçimindeki heykelleri ile tanınan Amerikalı bir minimalist sanatçıdır.

<sup>7</sup> Trevor Paglen(1974), çalışmaları toplu gözetleme ve veri toplama konularını ele alan Amerikalı bir sanatçı, coğrafyacı ve yazardır.

<sup>8</sup> Yörünge Reflektörü, 2018 geçici bir uydu olarak uzaya fırlatılan Trevor Paglen'in yansıtıcı, mylar heykelidir. Wikipedia (İngilizce)



## 1.1 Sanat ve Nesnelere

Sanatta nesnelere konusu, nesne kavramı ile yakından ilgilidir. Nesne olma durumu ise tüm varlık ile ilgilidir, bunun içindir ki, ontolojik bir yaklaşım gerektirir.

Sanat nesnesi dendiğinde akla ilk anda bir materyalden yapılmış fiziksel bir nesne gelebilir; filozof Graham Harman'ın deyişle "sıklıkla orta boylu dayanıklı varlıklar (heykeller, büstler, cam eserler, şövale resimleri)" gelir (Harman, 2022 s. 20). Sanat nesnesini bu şekilde sınırlandırmak, örneğin performansları, happeningleri, geçici yerleştirmeleri, kavramsal eserleri dışarıda bırakacaktır. Peki o halde sanat nesnesi nasıl tanımlanabilir? Sanat nesnesi nedir?

Dışarıdan bakıldığında, sanatçı bir yaratım süreci sonunda bir sanat objesi üretebilir. Bu ürettiği nesneye "sanat eseri", "yapıt" ya da "sanat işi" denebilir. Yapıtın yaratım süreci teknik içeren bir pratik (çalışma tarzı) gerektirir. Ancak, sanat alanındaki tekniklerden yararlanılarak ortaya çıkarılan sanat yapıtı bir *ürün* haline gelmez. Bir nesneye ürün denilebilmesi için *kullanım değerine* sahip olması gerekir. Sanat nesnesinin *ürün* olarak değerlendirilmemesinin sebebi onun *kullanım değeri* dışında başka bir tür değere sahip olmasıyla ilgilidir.

Platon ve Aristoteles'ten bu yana, varlık dünyası içinde nesnelere, sanat özelinde de sanat nesnelere ne'liği tartışılmıştır. Sanat nesnelere gerçekte ilişki kullanım değeri olan nesnelere farklıdır, örneğin bir çekiç, bir bot veya bir yatak belirli malzemelerden yapılırken işlevsel bir ilişkiyi önceleyerek üretilmişlerdir. Öncelikleri bir sorunu çözmek, bir işe yararmaktır. Bu durumda marangozun yaptığı yatak bir işe yararken, bir yatak resmi nedir ve ne işe yarayabilir?

## 1.2 Mimetik Teori, Gerçeğin Taklidi Olarak Sanat Eseri

Platon, Devlet eserinin X. Kitabındaki diyalogda, sanat eserini nasıl ele almak gerektiğini yatak nesnesi üzerinden örnekler (2016, s. 487). Ona göre yatak fikrinin (ideasının) yaratıcısı Tanrı'dır, yapıcısı marangoz, taklitçisi ise ressamdır. Sokrates ressamın yaptığı şeyin gerçekte ve hakikat ile ilişkisini Glaukon ile diyalogunda şöyle sorgular;

"Şimdi de şu noktayı incele: Resim sanatının her nesne karşısında yöneldiği amaç nedir? Olanı olduğu gibi göstermek mi? Resim görünüşün mü taklididir, yoksa *gerçeğin* mi?

"Görünüşün."

"O halde taklit *hakikatten* çok uzaktır; bütün nesnelere meydana getirebiliyorsa, bu, her nesnenin ancak küçük bir parçasına ulaşması yüzündendir, bu parça zaten bir *gölgedir*." (Platon 2016, s. 489).

Bu metinde şiir sanatı benzer bir şekilde ele alındığından, argümantasyon açısından Platon'un görüşleri bugün sanat diye kavradığımız her şeyi kapsar. Sanat nesnesi, üçüncü dereceden bir taklit nesnesidir. Resim, *hakikatten* uzaklaştıran aldatici bir özelliğe sahiptir. Platon ressamın *mimetik* olarak gerçekleştirdiği nesnenin, gerçeğin birebir *temsili bir görünüşü* olduğu fikrindedir. Diyalogun başında Platon'un, Sokrates'e her şeyin bir örneğini yapabilecek ustayı tartışırken verdirdiği örnek, hazır-nesnenin sanat olup olmama durumunu ontolojik bir biçimde sorgulayıcıdır.

“...Bu iki nesneden (yatak ve masa) her birini yapan usta ömek-biçime (idea'ya) bakar; buna göre kimi zaman yataklarımızı, kimi zaman masalarımızı yapar, öteki eşyalarımızı da öyle. Örnek-biçimin, kendisini ise hiçbir usta yapamaz. Yapabilir mi?”

“Yapamaz tabii”

“Ama şu ustaya ne ad vereceksin bakalım”

“Hangi ustaya?”

“Bütün ustaların ayrı ayrı yaptıkları her şeyi yapan ustaya[...]Senin de bütün bunları bir bakıma yaratabileceğinin farkında değil misin?”

“Nasıl?”

“Eline bir ayna alıp da her yana tutarsan çarçabuk yaparsın bunu. Güneşi, gökteki yıldızları, yeryüzünü, kendini ve öteki canlıları, ev eşyalarını, bitkileri ve şimdi sözünü ettiğimiz bütün şeyleri hemencecik yaratıverirsin”.

“Evet ama sadece bir görünüştür bunlar, gerçek değil ki”

“Güzel, tamda istenenin üstüne bastın. Çünkü bu çeşit ustalar arasında ressamı da saymak gerekir değil mi?”

“Elbette”

“Diyeceksin ki ressamın yaptığı şeyin gerçekliği yoktur. Ama bir bakıma onun yaptığı da bir yataktır. Öyle değil mi?”

“Evet” dedi “o da görünüşte bir yataktır” (Platon, 2016, s. 485,486).

Aynadaki gerçeğin görünüşü ile ressamın (sanat) nesnesinin, gerçeğin yansıması oluşu vurgulanır. Ontolojik hiyerarşide resim, gerçeğin görünüşü olarak daha aşağıda bir yerde durur. Yatak resmi yatağın yeniden sunumudur (re-presentation) yani temsilidir. Sanatta mimetik anlayış 1900'lerin başına dek aşılammıştır

### 1.3 Gerçeklik Teorisi, Gerçeğin Kendisi Olarak Sanat Eseri

Arthur Danto, 1964'te yazdığı *Sanatdünyası* (Artworld) başlıklı makalesinde Sokrates'in doğanın aynadaki yansıma durumunu, Hamlet'inki ile karşılaştırır;

HAMLET:

Hiçbir şey görmüyor musun şurada?

KRALİÇE:

Hiçbir şey! Oysa görüyor da gözlerim ne varsa.

Shakespeare: Hamlet, Perde III, Sahne IV (Danto, 1964, s. 571).

Danto'ya göre Sokrates sanatı aynadaki görüntü ile eş değer tutar, bu görüşe göre sanat hiçbir bilişsel öğeyi içermez. Hamlet'te ise görünüşün ötesinde ortaya çıkan bilişsel bilgi vardır;

Arthur Danto'ya göre sanatın gerçeğin taklidi olduğu teorisi (Mimetik Teori)

post-empresyonistlere dek geçerliliğini sürdürmüştür. Danto, o güne kadar bu tür bir mimetik anlayışa ters düşen sanatçılara, sapkın, beceriksiz veya deli gözüyle bakıldığını ifade eder (Danto, 1964, s. 572, 573).

Post-empresyonistlerin yaptıkları işlerin nasıl sanat olduklarıyla ilgili olarak Danto, *Sıradan Olanın Başkalaşımı* kitabında *başkalaşım (transfiguration)* terimini ortaya atar. Burada artık sanatın form veya görünüşü taklit etmekten öte, gerçekliği başkalaşıma uğratabilmesi ve bunun sanat olarak kabul edilmesi söz konusudur. “Artık söz konusu sanatçılar gerçek formların kötü taklitçileri olmaktan çıkıp, yeni formları, eski teorinin en iyi taklit örneklerinde olduğu kadar iyi yaratan sanatçılar olmuşlardır. [...] Sanat, tüm bunlardan sonra artık yaratıcılık olarak düşünülür (Vasari “Tanrı ilk sanatçıydı” der), ve post-empresyonistler de Roger Fry’nin sözleriyle “yanılsamayı değil ve fakat gerçekliği” hedefleyen gerçek yaratıcılardır artık” (Danto, 1964, s. 573, 574).

Van Gogh ile Cezanne’nin kaba çizimleri, Raoult ile Dufy’nin formun konturlarındaki yersizleştirmeleri (displacement), Gauguin ve Fovist’lerdeki gelişigüzel renk yüzeyi kullanımları artık *taklit-olmama (non-imitating)* üzerine kuruludur (Danto, 1964 s. 574). Danto taklit teorisinden sonra oluşan bu sanat paradigmasını *Gerçeklik Teorisi* olarak adlandırır.

Bu teori, görsel sanatların yaratımlarının gerçekliğin taklidi olmadığını, kendi gerçekliklerini yaratan varlıklar olduğu iddiasını ortaya koyar. Böyle oldukları içindir ki, gerçekliğe sadakat gibi bir koşullanmaları yoktur, özellikle gerçekliğe aykırı formlar, düzenlemeler ve hatta gerçeklikle ilişkisiz içerikler üretilebilmesinin teorik varsayımı, onların da en az bir masa ve yatak kadar gerçeklik değerine sahip olmalarıdır. Gerçeklik Teorisi, post-empresyonistlere ontolojik bir zafer kazandırmıştır. Van-Gogh’un *Patates Yiyenler*’i patates yiyen insanların bir taklidi değil, en az onlar kadar gerçektir, böylelikle sanat, Sokratik toplumun kendisini dışladığı “gerçek şeyler” dünyasına girebilmiştir. Yatak örneğine dönecek olursak, yatak resmi en az marangozun yaptığı yatak kadar gerçektir.

#### **1.4 Danto’nun Teorisi: Ne Taklit Ne Gerçek Olarak Sanat Eseri**

Bunları söylerken Danto kendi teorisini kurmak adına bir örnekle şerhini koyar; nasıl ki, üzerinde “yasal para değildir” ibaresi olan dolar banknotu, gerçeğin taklidi olarak sahte para olmadığını kanıtlaya dahi (sahte parada yanıltma hedeflendiği için üzerinde bu ibare olmaz); bu, ibareli paranın

gerçek dolar olduğu anlamına gelmeyecektir. Sanat da gerçeğin taklidi olmamakla birlikte; gerçek ile tıpkıbasım arasında yeni açılan bir aralıkta durur (Danto 1964, s. 573, 574) (Tablo 1).

Dolar Banknotu Gerçek mi	Gerçek dolar Banknotu	Sahte dolar Banknotu (tıpkı basım)	İbareli dolar Banknotu
Gerçek mi?	Evet	Hayır	Hayır
Sahte mi?	Hayır	Evet	Hayır

**Tablo 1.<sup>9</sup>** Dolar banknotun Gerçeklik Testi<sup>10</sup>.

Danto, *Gerçeklik Teorisi*'nde neyi problem olarak yakalamıştır? Platon'un diyalogunda geçen yatak mevzuuna ithafen Robert Rauschenberg'in (1925-2008) üzerine duvar boyası sıçratılmış *yatak işi* (Görsel 5) ile Claes Oldenburg'un (1929-2022) bir kenarı diğer kenarından kısa olan *Yatak Odası Takımı* işini (Görsel 6) örnek olarak alır. Her iki öncü sanatçı gerçek yataklar yapmışlardır. Danto, Rauschenberg'in "korkarım bu yatağa biri uyumak için tırmanabilir" dediği anekdotu aktarır makalesinde. Bunların sanat işi olduğunu bilmeyen biri tarafından "gerçek" sanılabileceğini ve mealen ilkinin çapkın serkeş birinin yatağı olarak, ikincisini ise müşterisi tarafından beceriksizce tasarlanıp yaptırılan bir yatak olduğunu düşünebileceği savından hareketle "insan gerçek olanı gerçek olanla karıştırabilir mi" ("Can one have mistake reality for reality?") diye sorar? (Danto, 1964. s. 575) (Tablo 2)

Pisuvan Gerçek mi?	Mimetik Teori	Gerçeklik Teorisi	Danto'nun Teorisi
Depoda Duran Pisuvan	Gerçek	Gerçek	Gerçek
Sanatçının Pisuvan Tablosu	Taklit	Gerçek	Ne Gerçek Ne Taklit
Sanatçının Pisuvan Hazır-Nesnesi	Gerçek	Gerçek	Ne Gerçek Ne Taklit

**Tablo 2.<sup>11</sup>** Sanat Eserinin Gerçeklik Testi

<sup>9</sup> Tablo 1. Metindeki ifadeyi netleştirmek için tarafımdan hazırlanmıştır.

<sup>10</sup> Gerçeklik Testi: Terim, felsefi olarak düşünce deneyi (thought experiment) bağlamında kullanılmış olup, gerçeklik testi (reality testing) bu düşünce deneyi içinde ontolojik gerçeklik konusu ile ilgilidir.

<sup>11</sup> Tablo 2. Metindeki ifadeyi netleştirmek için tarafımdan hazırlanmıştır.

Burada Danto, Gerçeklik Teorisi'nde ontolojik bir hata yakaladığı iddiasındadır. Benzer bir şekilde Damien Hirst'ün kül tablası gerçek ise içindeki izmaritler dökülmelidir. Değilse taklit olmadığına göre ontolojik olarak nedir?



**Görsel 5.** Robert Rauschenberg, 1950, Yatak / Bed.

Artsy. Erişim: 12.06.2021.

<https://www.artsy.net/article/ellen-tani-rauschenberg-made-his-bed-but-does-he>



**Görsel 6.** Claes Oldenburg, 1963, Yatak Odası Takımı / The Bedroom Ensemble.  
MutualArt. Erişim: 9.6.2023.

<https://www.mutualart.com/Artwork/BedroomEnsemble/5F5DF285543BA07F?login=1>

Burada tartışılan, sanat işinin (nesnesinin), sanat bağlamında varlıklar arasında nerede durduğudur. Aynadaki görüntünün gerçeğin bir yansıması (görünüşü) olduğu bilgisini kabul ediyorsak, ya da sıradan bir kayıt için alınmış belgelik bir fotoğrafın gerçeğin bir kaydı olduğunu kabul ediyorsak, örneğin Andy Warhol'un *Yeni Gerçekçilik* akımı içerisinde sergilediği trafik kazası fotoğrafları (Görsel 7) gerçeğin kayda geçirilmesinden ibaret ise fotoğrafın icadıyla mimetik teoriye göre sanat için en iyi araç bulunmuş olur.



**Görsel 7.** Andy Warhol, 1978, Araba Kazası / Car Accident.

Joseph K. Levine Fine Art Ltd. Erişim: 06.06.2023. <https://www.josephklevenefineartltd.com/artists/andy-warhol/andy-warhol-car-crash.html>

Fakat sanat fotoğraf ile devam etmemiş, bildiğimiz üzere post-empresyonistlerin taklide karşı yarattıkları işlerle yoluna devam etmiştir. Danto, gerçeklik teorisinin (sanatın gerçeğin taklidi olmak yerine, bizatihi gerçeklik olduğu teori) Warhol'un Brillo kutuları gibi depodaki üründen görünüşte farksız olan işler sözkonusu olduğunda, ontolojik açmaza düştüğünü, o yüzden sanatın aslında ne taklit ne de gerçek olduğunu, ikisinin arasında bir yerde kavramsal bir nesne olduğunu savunur (Tablo 2).

Danto, Yeni Gerçekçilik akımının en ünlü temsilcisi Pop Art'ın yaratıcısı Andy Warhol'un Brillo Kutu'larını kendi devrimci sanat teorisini kurarken "Artworld" makalesinde örnek olarak seçer. Danto, Warhol'u sözüyle değil, sanatıyla felsefe yapan filozof sanatçı olarak görmektedir (Görsel 8).



Görsel 8. Andy Warhol, 1964, Brillo Kutuları / Brillo Boxes.

Erişim: 03.06.2023. Getty Images. <https://oscarenfotos.com/2016/05/14/andy-warhol-fotografo/warhol-brillo-boxes-at-stable-gallery/>

Onu sanat yapan ne? Ve neden Warhol onlardan birini alıp üzerine sadece imzasını atmadı. Ya da bir tanesini ezip, *Ezik Brillo Kutusu* olarak sergilemedi (Makinalaşmaya karşı protesto...) ya da sadece bir Brillo kartonunu alıp *Ezilmemiş Brillo Kutusu* diye sergilemedi (Endüstriyel bir şeyin plastik otantikliğinin cüretkâr bir şekilde onaylanması...)? Bu adam tuttuğu her şeyi saf sanatın altına çeviren bir tür Midas mı? Ve tüm dünya, gerçekliğin ekmeği ve şarabı gibi bazı karanlık gizemlerden geçip ayının kan ve bedenden ayırt edilemez bir şeye dönüştüğü bir sürü bekleyen gecikmiş sanat işlerinden mi oluşuyor? Brillo kutusunun büyük sanattan daha azı olarak iyi olmadığına takılmayın. Buradaki etkileyici şey sadece sanat olması. Fakat eğer öyleyse depodaki farksız diğerleri neden değil? Ya da sanat ile gerçeklik arasındaki ayrım mı parçalandı? (Danto, 1964, s. 580,581).

Danto, depodaki Brillo kutusu ile sanat işi olan Brillo kutusu arasındaki ontolojik ayrımı sorguladıktan sonra bu ayrımın hala var olduğunu ima eder ve kendi görüşünü şöyle ifade eder:

Nihayetinde bir Brillo kutusu ile Brillo kutusunu içeren sanat işinin farkını ortaya koyan (işin arkasındaki) belli bir sanat teorisidir. [...] Bu teori, sanat dünyasını alır (sanat işi olan Brillo Kutusu) ve onu (artistik belirlenim dışında olan) gerçek objenin içine yıkılmaktan kurtarır. Tabii ki teori olmaksızın "biri"nin onu sanat olarak görmesi mümkün değildir ve onu sanat dünyasının (Artworld) bir parçası olarak görmesi için de artistik teoride ustalaşmış olmakla beraber, hatırı sayılır miktarda yakın dönem NY resim sanatının tarihine vakıf olmalıdır o biri (1964, s. 581)

Danto sanat nesnesini ontolojik olarak koyduğu yer, bu nesnenin *ne-taklit-ne-gerçek* olması itibarıyla, "sanat dünyasına" ihtiyaç duyan bir varlık alanı olmaktadır. Hazır-nesne açısından bakılacak olursa, bu nesne gerçek niteliğinden sıyrılıp ancak böyle bir varlık alanında sanat olarak var olabilir.

## 2. BÖLÜM: HAZIR-NESNE DÜNYASINA GİRİŞ

Bu bölümde hazır-nesne konusunda kısa bir tarihçe verildikten sonra, hazır-nesneyi sanat alanında kavramayı sağlayan anlam dünyası ortaya konmaya çalışılacaktır. Sanat alanında anlamsal katmanı çözümlmek için *sanat-olarak-hazır-nesne* iki kategoride incelenecektir: Üretildiği haliyle herhangi “yaşantıya” (tüketim, kullanım, arşiv, doğal süreçler vs.) tabi olmadan sanat alanında konumlandırılan, görünüşüyle “depodaki benzerleri”nden farksız *endüstriyel hazır nesne* ile tüketim, kullanım, arşiv, doğal süreçler gibi bir etkileşime konu olmuş ve bu konu olma dolayısıyla sanat alanında konumlandırılmış *yaşantılanmış hazır-nesne*.

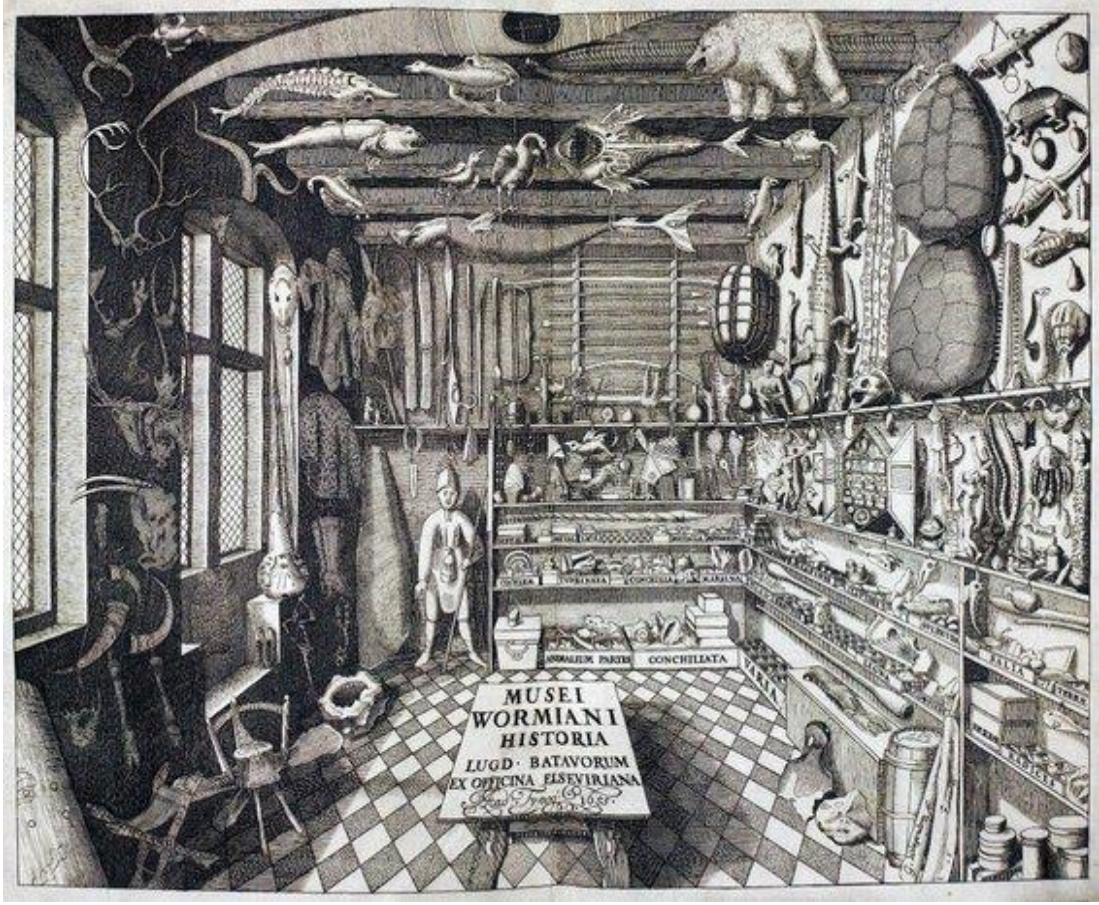
İlk kategorideki hazır-nesneler, seri bir şekilde üretilmiş diğerlerinden hiçbir farkı olmayan, ancak sanat olarak sunulan Brillo Kutuları ya da Duchamp’ın Pisuarı gibi görünüşte “gerçeğinden ayırt edilemez” olanlardır. İkinci kategoridekiler ise sokaklardan toplanmış, kişisel hayatlardan edinilmiş veya bitpazarlarından alınmış *buluntu nesnelere*, *kişisel objelere*, *arşivsel nesnelere* ya da *sıradan gündelik nesnelere* (*quotidien objects*). Bu ikinci kategorideki nesnelerin önemli bir bölümü “ilk hayatlarında” özne edimine konu olmuş, *yaşantılanmış nesnelere* olarak sınıflanabilir.

Bu ayırım üzerinden önce gelecek bölümde kısa tarihçe verilecektir. Ardından diğer bölümlerde hazır-nesnenin anlam dünyası, özne ve bellek ilişkileri ele alınacaktır.

### 2.1 Hazır-Nesnenin Kısa Tarihçesi

Kültürel bir değere sahip olan ve kişisel olarak yaşantılanmış objeler, tarih boyunca koleksiyonerlerin, müzelerin ve arşivcilerin ilgilerini çeken, onların aradıkları nesnelere olmuşlardır. Bu nesnelerin *ilk hayatları* olarak; kullanım, tüketim ve hatta kişisel anı gibi edimlere konu olmaları düşünüldüğünde, bu nesnelerin, bahsi geçen işlevlerin ötesinde sergilenmek ve saklanmak gibi taleplere konu olan bir başka ikinci *hayatları* vardır denebilir. Bu nesnelerin söz konusu ikinci hayatlarına ilişkin tarihe bakıldığında; işlevsel amaçlarla kullanılan nesnelerin, işlevleri dışında sergilenmesi pratiğinin, 16. yüzyıla dek uzanmakta olduğunu görülür. O tarihlerde bu tür nesnelerin depolanıp, sergilenip, görücüye çıktığı Almanların "Wunderkammer" dedikleri mekanlar, Türkçe’ye “meraklısı için kabinler” diye çevrilebilecek ya da tam çevirisiyle “harikalar diyarı odaları” adında mekanlar bulunmaktadır (Görsel 9). 1900’lerin başlarına dek, bu tür objeler hiçbir sanatçı tarafından artistik jest ile donatılıp, kullanılmamıştır (Wallace, 2014).





**Görsel 9.** 16.yy’da bir Wunderkammer.

Artspace. Erişim 07.06.2021. [https://www.artspace.com/magazine/art\\_101/art\\_market/the-history-of-the-found-object-in-art-52224](https://www.artspace.com/magazine/art_101/art_market/the-history-of-the-found-object-in-art-52224)

Fransızların “objet trouvé” terimini kullandıkları, buluntu nesne, daha sonra sanat ortamında yaygın olarak kullanılan “ready-made” olarak adlandırılan hazır-nesne, sanat için üretilmemiş ancak bir sanatsal bağlam içinde sanat çalışmasının parçası olan nesnelere için kullanılan bir terimdir (Wallace, 2014). Bu tarz bir kullanım, Duchamp’tan önce, 1913’te Pablo Picasso’nun, Hazeranlı Natürmort (Görsel 10) adlı işinde hazeran desenli sandalye kaplaması kullanmasıyla başlar, ancak gerek Pablo Picasso’nun gerek Duchamp’ın hamlesinde kullanılan nesnelere “yaşanmışlık”la ilgisi bulunmamaktadır. Burada sadece bir fonksiyon yer değiştirmesi söz konusudur. İmal edilmiş bir nesne “hazır olduğu” işlevi yerine, artistik bir jeste alet edilmektedir



**Görsel 10.** Pablo Picasso, 1911-12, Hazeranlı Natürmort / Still Life with Chair Caning.

Widewalls Magazine. Erişim: 26.07.2021.

<https://www.widewalls.ch/magazine/cubist-cosmos-kunstmuseum-basel>

Hazır-nesne'nin sanat bağlamında "popüler" olarak kullanılmaya başlandığı Pop-Art ve Kavramsal Sanat hareketlerinin ortaya çıktığı 1950-1960'lar öncesinde, öncü çalışmalar olarak DADA akımı içinde ortaya çıkan Duchamp'ın ve Kurt Schwitters'in Merzbau gibi işleri sayılabilir. 1964 yılında Pop-Art akımı içinde Andy Warhol, Arthur Danto'nun devrimci hamle olarak gördüğü Brillo Kutuları işini gerçekleştirir (Görsel 8).

Duchamp'ın 1917'deki hamlesinden kaynaklanan ve estetiğe odaklanmış Modernist harekete karşı eleştirel tutumuyla bilinen *Kavramsal Sanat* akımı içinde hazır-nesne kullanımı görülür. Bu işlerin en tipik örneklerinde biri Joseph Kosuth'un *Bir ve Üç Sandalye* işidir (Görsel 11). Bu iş içinde hazır-nesne olarak bir ahşap sandalye ile, aynı sandalyenin siyah beyaz bir fotoğrafı ve sandalyenin sözlük tanımı sergilenir.



**Görsel 11.** Joseph Kosuth, 1965, Bir ve Üç Sandalye / Une et Trois Chaises.

Artland Magazine. Erişim 18.06.2023. <https://magazine.artland.com/conceptual-art/>

Hazır-nesne, böylelikle Kavramsal Sanat hareketi içinde Fluxus grubunun üyesi Joseph Beuys gibi, örneklerini bugüne kadar çoğaltabileceğimiz birçok sanatçının yaygın pratiği haline gelir.

## 2.2 Hazır-Nesnenin Anlam Dünyası

Hazır-nesnenin sanat bağlamında anlamını ele alırken, alımlayıcıyı Damien Hirst'ın kül tablası ve galeriye konan sıradan gözlük objesi örneklerindeki sanat/gerçeklik ikileminde bırakan açmazı hatırlamakta fayda vardır. Bu açmaz hazır-nesne kullanımında şöyle dile getirilebilir: *Gerçek* olan bir sanat nesnesi, salt gerçek olan nesne (*mere real thing*) ile karıştırılabilir mi?





**Görsel 12.** Marcel Duchamp, 1963, Bisiklet Tekerı / Bicycle Wheel.

Artsy. Erişim: 09.06.2023. <https://www.artsy.net/article/matthew-the-first-readymade>

Arthur Danto, Duchamp'ın "hazır-nesne" deyiimiyle karşılaştığı anekdotu *Sanat Nedir* kitabında şöyle aktarır;

Pervane (Görsel 12) her halükârda, Duchamp'ın "hazır-nesne" [*readymade*] diye adlandırdığı nesnelerin ilk örneği değildi, olmazdı da. Duchamp "hazır-nesne" kelimesini bir giysi dükkanının vitrininde görmüştü. Terim burada "sipariş üzerine" [*made to order*] kavramının zıt anlamlısı olarak kullanılmaktaydı. [...] Duchamp şöyle der "Çok açık seçik ortaya koymak istediğim bir nokta var; bu 'hazır-nesneler' seçimini ben kesinlikle estetik beğeniye göre yapmadım. Bu seçim, iyi ya da kötü beğeninın tam bir yokluğuyla[...]aslında bir uyumsuzluk olgusuyla aynı zamanda bir görsel kayıtsızlık tepkisizlik üstünde temellenmişti (2014, s. 37).

Bu ifade Duchamp'ın "retinal sanat" diye adlandırdığı, "Courbet'den sonra yapılan Sanat'a tepkisiydi. *Retinal sanatın* dışında "göze hitap etmekten ziyade düşünme biçimimizi derinleştiren" türden sanatlar da olabilirdi; felsefi sanat veya dinsel sanat gibi (2014, s. 38). Sanat alanında Duchamp ile başlayan hazır-nesne kullanımı, algılamaya (perceive) dayanan estetik bir deneyimden çok kavramaya (conceive) dayanan kavramsal sanat olgusunu yaratmıştır.<sup>12</sup> Danto'nun kendi sanat teorisinin kurarken sadık kaldığı görüşünün özü şu cümlede saklıdır. "Birşeyi sanat olarak görmek, gözün yargıda bulunamayacağı bir şeyi gerektirir o da sanatsal bir teorinin atmosferi, sanat tarihi bilgisidir: yani bir sanat dünyasının varlığıdır" (Danto, 1964, s. 580).

Danto, Duchamp'ın pisuvarı işiyle ilgili sanatta algı edimini sorgular; "Duchamp'tan önce sanat işleri ile diğer şeyler arasındaki ayrımın algısal olduğu açıkça görünüyor, resimlerin diğer

<sup>12</sup> Artland magazine'de belirttiği üzere Kavramsal Sanat'ın başlangıcı 1960'lı yıllara tarihlense de kaynağı 1917'deki Duchamp hamlesidir. <https://magazine.artland.com/conceptual-art/>

şeylerden, güllerden ya da tomcatlerden (erkek kedi) ayrı oldukları görünmektedir. Duchamp ve onun ardılları ile bu farklılıkların artık gözün yakalayamayacağı cinsten oldukları felsefi olarak açıktır” (Danto, 1998, s. 95). Nasıl ki Platon Taklit Teorisi’nde yatak ile onun resmini bir tutmamışsa; marangozun yaptığı yatağı gerçek sınıfına, ressamın yaptığı resmi “taklit” sınıfına almışsa; Danto da sanat galerisinde sergilenen pisuvar ile depoda duran arasında, felsefi bir ayrım yapmak zorundadır ve bu ayrımın temeli galeride olana “taklit” demek olamayacaktır.

Danto’nu teorisine felsefi açıdan yaklaşan Burçak İsmet, Danto’nun sanat işlerini temsil (representation) olarak ele aldığını ifade eder, ona göre sanat işleri semantik (anlamsal) bir kapasiteye sahiptir; onlar bir şeye dairdirler (ama o şey değildirler), birşeyler hakkındadırlar, İngilizce tabiriyle *aboutness* ’lıkları vardır;

Sıradan Olanın Transfigürasyonu’nda Danto iddiasına şöyle başlar, sanat işleri dil birimleri gibidir, bir şeye dair olma halleri (aboutness) vardır: bir konuyu sunarlar. Sadece bunun sayesinde salt gerçek olan şeyden (mere thing) algılama açısından farksız (indiscernible) olmalarına rağmen farklıdırlar. Duchamp’ın hazır-nesne heykeli Çeşme, dünyadaki birçok farksız muadillerinden farklı olarak, bir şeye dairdir, örneğin, sıradan nesnelere dikkat çekici biçimlerinin varlığına, hayat ile sanat arasındaki sınırları yok etmeye veya sanat yaparken mizahın hayattaki önemine. Sanat işlerinden “anlamın vasıtaları” diye farklı şekillerde söz edilir, ki onlar bir şeye dair olanlar sınıfındadırlar. Bu gayri resmi olarak eğer belli bir nesne bir anlam yapısına sahipse o nesne sanat işidir yani sanat işi yorumlanmış şeydir anlamına gelir. Dair olmak ve yorum, dolayısıyla sanat işlerini salt şeylerden ayıran temel (özel) özelliklerdir; bu özellikler sanat oluşum (arthood) gerekli şartlarını oluştururlar (Burçak İsmet, 2014, s. 44).

Dolayısıyla Danto’nun teorisi tüm sanat yapıtlarında içerilen ama özellikle hazır-nesne’nin sanat olma hallerini açıklayan yapıyı ortaya koymaktadır; bu yapının tanımlayıcısı anlamdır. Görsel deneyimin ötesinde anlam katmanı gerektiren sanat yapıtı bir temsildir, ancak temsil edilen sanat yapıtında kullanılan nesne değildir. Temsil edilen sanatçının işi ile ilgili teorisidir.

Çalışmanın devamında hazır-nesne “semantik”, anlam yükü ile donanmış nesne olarak ele alınacaktır. Anlam “hayat ile sanat” arasındaki sınırları yok etmeye dair olabileceği gibi, yaşantılanmış olan üzerinden de elde edilebilir. Burada bellek devreye girer ve hatta ileride iddia edileceği gibi bu bellek bir tür nesneye “kazınmış” yani *dışsallaştırılmış* bellek olacaktır.

### 2.3 Özne-Nesne İlişkisi Bağlamında Hazır-Nesne

Özne-nesne bağlamında hazır-nesne, kişinin en genel anlamda bir ihtiyacına cevap verirken, sanatçı tarafından sanat işini üretirken kullanıldığında bir sanat objesine dönüşmüş olur. Burada kişiyi bilinciyle faaliyete bulunan bir insan olarak ele aldığımızda, kişisel nesne ‘kişisel kullanım alanında olan’ şeklinde tanımlanabilir. Kişisel kullanım alanında olan nesne, doğadan bir parça; örneğin asa olarak kullanılan bir ağaç dalı veya üretilmiş bir mamul; örneğin bir dikiş makinesi olabilir. Bu

nesneler kişisel bir yaşantının parçası ya da konusu olduktan sonra, bir sanat çalışmasında kullanıldığında epistemolojik olarak sanat olarak görülürler.

Hazır nesnelere sanat çalışmasında kullanan sanatçının bu nesnelere sahibi olması, kendi kişisel nesnelere kullanması gerekmez. İlgili materyal bir buluntu nesne olabilir; fotoğraf kağıdına basılmış siyah beyaz anonim bir fotoğraf, 16 mm. kamera ile çekilmiş bir anı filmi, bir film şeridi, aynı filmin duvara yansıyan görüntüsü, anne karnındaki bir bebeğin ultrason çıktısı ya da görüntü kaydı da olabilir ya da hırdavatçıdan alınmış bir pisuvar olabilir. Örnekler çoğaltıldığında; okunmuş bir kitap, yıllarca giyilmiş bir hırka, altında yıkanılmış bir duş borusu ya da evde yıllarca duvarda asılı durmuş yağlı boya bir tablo olabilir.

Öznenin nesne ile girdiği ilişkide teknik bir işlevin (fayda sağlama gibi) ötesinde bir bağlam üzerinden değerlendirilmesi, yani nesnenin asıl kullanım amacının dışında bir yaşantının parçasına dönüştürülmesi, çok yönlü bakışı da beraberinde getirmektedir. Özne ile nesne arasındaki ilişkide etken ve edilgen iki taraf varmış gibi görünmektedir; irade sahibi özne, nesneyi kendi amaçları doğrultusunda şekillendirmekte ve bir bakıma onu tüketme yoluna gitmektedir. Teknik olarak bu şekilde kurulmuş olan ilişki aslında daha karmaşık bir hal alabilmektedir. Örneğin özne, nesneye bir anlam atfettiğinde (şimdilik semantik sürecin burada başladığı söylenebilir) onu basit bir tüketim ilişkisinden “yaşantısının” bir parçası, hatta uzantısı haline getirmekte; tüketim veya kullanım gibi “araçsal” bir ilişkinin ötesinde başka bir bağlama taşımaktadır. Buradan bir ayrım yapıldığında; bir tarafta nesnenin kullanım nosyonu, öte tarafta (onu, nesnenin basit bir tüketim veya işlevselliğini kullanma özelliğinden farklı bir bağlama taşıyan) daha içsel bir kişisel nosyonu görülür.

Tüketim bağlamından öteye geçmemiş nesnelere, sadece tüketim işlevine haiz nesnelere. Kişiselleşmiş nesnelere ise kişinin anlam ve değer dünyasında karşılık bulurlar. Örneğin nesne, bir işaret olarak özel bir totem olabilir, ya da belli bir ana, kişiye, yere veya olaya göndermede bulunabilir. Bu durumda nesne dile benzer bir sembolik düzlemde varlık bulurken, gösteren-gösterilen ilişkisinde gösterene dönüşür. Gösteren kişisel bir nesne iken; gösterilen kişisel alanda yer alır. Ancak buradaki göstergesel ilişki dildekinden farklıdır, zira bu ilişki kişiler arası uzlaşım (konvansiyonel) olmak yerine, öznel bir alanda yer almaktadır. O halde kişiselleşmiş nesnelere sembolizmi bir dil gibi düşünülmemelidir.

Wittgenstein'in belirttiği üzere tek bir kişinin bildiği bir dil olamaz<sup>13</sup> ancak kişiye özel bir bellekten söz edilebilir. O halde bahsi geçen kişiselleşmiş nesnelere bir kısmı "belleksele" (hatırla-t-ma işlevine haiz) nesnelere. Belleksele nesnenin kendi objektifliği içinde sergilenmesi "belgesel" bir eylemdir. Bu eylem kişisel nesnelere, müzelerde ve arşivsel çalışmalarda, sergilenme ve ortaya konmasının bağlamını oluşturur. Sanat alanında yapılan işe, kişi için "belleksele", belgeselci için "belgesel" olanı, "yaşantılanmış" olan bu nesneyi "kurgusal" olana (kurgusal bir bağlama taşımaktır) dönüştürmektir. Sanatçı kendi sanat kurgusu içinde bu kişiselliği, "nesnelleşmiş belleği" sanat objesi haline getirir.

#### 2.4 Bellek Nesnesi Olarak Hazır-Nesne

Yaşantılanmış nesne için ayırt edici olan "yaşanmışlık"tır, yani nesnenin sanat dışında bir geçmişe, deyim yerindeyse önceki bir "yaşantıya" sahip olması söz konusudur. Nesnenin insan üretimi olması gerekmez; örneğin, birinin hayatında yer etmiş ve özel anısı olan bir kitabın sayfaları arasında kurutulmuş ve saklanmış bir çiçek olabilir. Nesnelere efemeral<sup>14</sup> olması şart değildir, çok kısa süreli kullanımlar olabileceği gibi örneğin aileden kalma yıllarca kullanılmış mobilyalar bu bahsedilen "yaşantılanmış" nesnelere sınıfına aittir.

Birinin odasında asılı olan, her gün ona bakarak etkilendiği yağlı boya bir tablo söz konusu olduğunda bu tablo bir sanat eseridir. Yıllar boyu o odada asılı durmuş bu tablonun bir mekân yerleştirmesinde kullanılması, tabloyu, mekânda kullanılan bir sanat materyaline dönüştürür. Artık o, başka bir sanatsal bütünün bir ögesi olarak önceki bağlamından ayrılmış, başka bir bağlamda varlık göstermeye başlamıştır.

Nesnedeki "yaşanmışlık", o nesnenin görünen, ya da görünmeyen bir özelliği olarak düşünüldüğünde sanatçının kendi anlamlandırma sürecinde yeniden değerlendirilir. "Yaşanmışlık" fiziki olarak nesnenin üzerinde kalıcı izler bırakabilir, bir kitap sayfasına alınmış notlar, fırlatılarak kırılmış bir tabak ya da materyalin bizatihi kendisinde oluşturulan yaşanmışlığın kaydı; bir düğün fotoğrafı, anne karnındaki fetüsün ultrason görüntüsü gibi. Ancak bu izlerin nesne

<sup>13</sup> Özel Dil Argümanı: Avusturyalı filozof Ludwig Wittgenstein 1953 yılında yayınladığı *Felsefi Araştırmalar* adlı eserinde sadece bir kişiye özel bir dil olabilir mi argümanını tartışır ve yaptığı zihinsel bir deneyle bunun olamayacağını kanıtladığını ileri sürer.

<sup>14</sup> Efemeral: Sadece bir gün süren anlamında Yunanca efimeros sözcüğünden gelir. Şeylerin kısa süreliğini anlatan bir kavramdır. Tipik olarak doğadaki nesnelere için kullanıldığı gibi, algılanan estetik değeri artırmak için özellikle geçici süreli oluşturan insan yapımı yapıtları içeren geniş bir grup nesne için de kullanılır. İlk dönem land-art örnekleri, kum ve buzdan heykeller efemeral sanat olarak anılırlar. (kaynak: [https://en.wikipedia.org/wiki/Ephemerality#cite\\_note-2](https://en.wikipedia.org/wiki/Ephemerality#cite_note-2))

üzerinden okunması o kadar kolay olmayabilir, örneğin aile efradından birinin uzak diyarlardan getirdiği özel bir el işi çerçeveli ayna bellekteki belli bir anı ile ilişkili olabilir. Kırık tabağın benzer bir şekilde böyle bir anısal karşılığı vardır. Anı halen öznel bir alandır. Anı tarafında anlamı olan “iz”, anıdan habersiz olan ötekiler için görünür değildir. Bu nesne sanat alanında kullanıldığında izleyici için görünür olmayan “iz”, toplumsal hafızada karşılık bulduğunda izleyici ile ilişki kurulmuş olur. Nesnedeki “yaşanmışlık”, geçmiş ile bellek üzerinden kurulan ilişki de o geçmişle ilgili nesnede cisimleşmiş “anı” olarak düşünülebilir. Geçmiş, bir zamanlar olmuş olanın bugün belleğimizdeki kurgulanmış hali olarak değişebilen bir anlatıdır. Bu anlatı zaman içinde değişkenlik gösterebilir, ancak olay anında olay mahallindeki bulunan nesnelere ilişkisi kalıcıdır. Nesne, olay anından bugüne eskir, ancak nesnellliğini sürdürür. Ultrason görüntüsü, ya da 16 mm filme çekilmiş olanlar, ya da kırık tabak değişmez ancak nesnenin içinde bulunduğu hatıra, her zaman farklı anımsanmaya yani bir bakıma “yeniden kurgulanmaya” müsaittir. Bakış açısı o nesnelere yeni anlamlar biçebilir ve onlarda yeni ilişkiler saptayabilir. Burada fail olarak belleği oluşturan insan bilinci söz konusudur.

Felsefede fenomenoloji akımının öncü filozofu Edmund Husserl, bilincin geçmişle ilişkisini üç tür geçmişe yönelim türü olarak ele alır;

Husserl'e göre bilincin zamanı, geçmişe-yönelim (retention) ve geleceğe- yönelimle (protention) belirlenir. İlk geçmişe-yönelim, zamanın kendi geçişi, kendi seyirinde oluşandır, geçmekte olan şimdi olarak zamanın akışının aracı ve birincil elde edilidir. Artık geçmiş olan şimdinin bu geçişi, belleğin anılarını dokuyan ikinci geçmişe-yönelimi tesis eder. Üçüncü geçmişe-yönelim, ilk geçmişe yönelimlerin meydana getirdiği ikinci geçmişe-yönelimlerin hatırlamaya yönelik bir dışsallaştırmasıdır. [...] her türlü teknik nesne, kuşaklar arası hafızaya dayanak teşkil eden maddi kültürü oluşturmada ve hafıza öğrenimini ve etkinliğini belirlemektedir (Stiegler, 2020, s. 20).

Husserl'in düşünce şemasını izleyecek olursak, üçüncü-geçmişe yönelime yani hatırlamaya yönelik dışsallaştırmaya konu olan teknik nesnelere arasında; alınan notlar, çekilen görüntüler sayılabilir. Bu, bir tür belleğin nesneye aktarılmasıdır. Ancak kişisel nesne kümesi daha geniş bir küme olarak; sadece bizatihi hatırlamaya yönelik, ya da kaydetmeye yönelik “kişisel” dışsallaştırma nesnelere sanat alanında kullanımını değil, yaşantılanmış nesnelere kullanımını da kapsamaktadır.



### 3. BÖLÜM: HAZIR-NESNE ODAKLI SANATÇI PRATİKLERİ

Bölüm 1 ve 2 de, Platon'dan başlayarak sanat nesnesinin nasıl anlaşıldığı, teorik yaklaşımlar ortaya konularak ele alınmıştır. Sanat nesnesinin Platon'da taklit ile başlayan konumunun daha sonra post-empresyonist dönem ile sanatın kendi gerçekliğinin varsayılmasına doğru değiştiği, ardından sanat alanında gerçek bir objenin kendisinin ya da birebir aynısının sanat objesi olarak kullanılmasının (hazır-nesne) gerçeklik teorisinin açmazını ortaya koyduğu Danto'nun görüşleri çerçevesinde ele alınmıştır. O yüzden Damien Hirst'ün kül tablasına sıradan bir obje gibi davranılmış olabileceği üstünde durulmuştur. Sanat nesnesinin görüldüğü şekliyle olduğu şeyi temsil etmeyebileceği, anlamsal katmanda temsil ettiği şeyin *Sanatdünyası* bağlamında sanatçının teorisindeki “şey” e tekabül ettiğini savunan Danto'nun teorisi tartışılıp ve buradan yola çıkıp materyalinden (şey) bağımsız semantik nesne tanımı ortaya konularak, hazır-nesne 'ye bir anlam dünyası atfedilmiştir.

Üçüncü bölümde ise yukarıdaki iki ana bölümde oluşturulmaya çalışılan bağlamda, önce hazır-nesnenin hem örnek teşkil etmiş hem de tartışmalı ve sınırdan duran uygulamaları ile Platon'un yatak örneğinden hareketle hazır-nesne olarak” yatak” konusu tema haline getirilip, çalışılmıştır.

#### 3.1 Kritik Pratikler

Kritik, Immanuel Kant'ın ortaya koyduğu şekliyle bilgiyle buluşmadan önce onun imkanlarını eleştiriye tabi tutmak gerektiğini ileri süren kritik etme metodu olarak görülebilir. Bu bölümde hazır-nesne konusunda fikir oluşturmak için kritik edilmesi yararlı olabilecek, hazır-nesnenin sınır pratiklerinden dördü ele alındı. Bunlar; Kurt Schwitters'in buluntulardan oluşan *Merzbau*'su, Meriç Algül'ün anı ile arşivsel aralığında duran *Souvenirs for the Landlocked* işi ve Sarkis'in kollektif belleğin kıyısında sosyokültürel sokak işi *Çaylak Sokağı*.



**Görsel 13.** Kurt Schwitters, 1933, Merzbau.

Merzspiel. Erişim: 07.06.2021. <https://www.merzspiel.org/post/images-of-the-merzbau>

### 3.1.1 Kurt Schwitters, Buluntu Nesnelere

“Tracey Emin’in 1999’da yaptığı iş ile 1933’te Kurt Schwitters’in DADA’ya getirdiği kendine özgü kişisel yorum aynı yere bağlanıyordu güzel sanatları gerçek dünya ile birleştirmek” diyor Compertz (Compertz, 2012, s. 198)

Kurt Schwitters, bu amaçla buluntu nesnelere kullanarak kolajlar yapıyordu. Kurt Schwitters’in sanat tarihi açısından önemli hamlesi işte burada ortaya çıktı. Duvara asılı konvansiyonel işler yerine Schwitters, Dada benzeri şekilde adını Merzbau olarak verdiği işini kendi evinde inşa etti (Görsel 13).

Kısmen heykel, kısmen kolaj, kısmen bina olan olağanüstü melez işler için bir isim yoktu. Her yerden ve herkesten toplanmış (kimi zaman farketmeden) ganimetler ve andaçlarla doldurulmuş bir hurda yığınının bozma mağaraydı. Bir tür Gesamtkunstwerk sayılırdı, mağarada sarkan sarkıtlar gibi tavandan tahta parçaları sarkıyor, eski çorap çiftleriyle geometrik şekillerde kesilmiş metal parçaları arasından dar geçitler yaratıyorlardı. Schwitters bunu tüm yaşamının birikimini yansıtan bir iş addetti. 30’lu yaşlarının ortalarına gelip de Naziler’den kaçmak zorunda kalana dek atılmış ve çalınmış malzemelerden yeni özellikler ve yeni odalar eklemeyi sürdürdü (Compertz, 2012, s. 199).

Schwitters’in işini Duchamp’ın işinden ayıran, bir “yaşanmışlık” olgusunun varlığıdır. Schwitters’de yaşamın dramatik bir kesitine kısa bir süreliğine eşlik etmiş objelerle, dönemin politik tarihselliği içinde, yıllar boyunca bir şekilde toplanmış objelerle neredeyse süreçsel bir sanat işine dönüşmüş bir yapıt söz konusudur. Bu yaşanmış objelerin bir yerleştirme formu içinde belli bir mekânda sergilenmesi onları başka bir şeye dönüştürmektedir. Ali Akay bu durumu şöyle ifade eder; “Belirli bir işlevi olan bir objeyi alıp, başka bir objeye dönüştürüyorsunuz. Yani daha önceki işlevinden soyup, ona yeni bir işlev yüklüyorsunuz. Ya da işlevini aynen koruyup bir sanat objesi haline getiriyorsunuz. İster objeyi eski işlevi ile koruyun, ister korumayın; “bu bir sanat objesidir” dediğiniz anda, onun kimliği değişmiş demektir” (1990, s. 202).

### 3.1.2 Meriç Algün, Anı Nesneleri

Meriç Algün Ringborg'un 2015 yılında 56. Venedik Bienal'inde sergilenmiş olan *Souvenirs for the Landlocked* işinde kişisel nesne yerleştirmeleri görülür. (Görsel 14)

Bu yerleştirmedeki objeler, kişisel bir hatıra öyküsünün arşivsel objeleridir. Meriç Algül yerleştirmesini şöyle anlatır;

Yerleştirme bir ortama konmuş bir grup heykelsi işten oluşur. Bu ortam gemi ile evin bağlarını melezleştirme amaçlıdır, bu şekilde aynı zamanda seyyar ve sabit olana göndermede bulunulur. Birbirine uyumsuz iki mekânın çelişkisine yönelmiş olan buradaki işleyiş, yolunu kaybetmiş (belki iki uyumsuz durum için) bir sentez inşa eder. Gemi ve ev evrenlerini aynı çatı altında kurar, bu muğlak mekân, tansiyonu yükselterek öyle bir tür varoluşu dile getirir ki, bu varoluş ne tam anlamıyla vardır ne de yoktur, sanki keşfedilmemiş bir araftadır. Bu melez oda minimal tondadır ve modern bir geminin güvertesini çağrıştıran metal zeminden yapılmıştır ve bir kargo gemisinin tipik kirlenmez kırmızı boyasıyla boyanmıştır, tüm bunlar bir gemi, düşüncesini anırtmak içindir. (Algül, çev. Ahmet Güven. Kaynak: <http://www.mericalgun.com/works.html>)



**Görsel 14.** Meriç Algün, 2015, Denizsiz Topraklar için Hatıra Objeler / Souvenirs for the Landlocked.

Meriç Algün. Erişim: 07.06.2021. <http://www.mericalgun.com/works.html>

Bahsi geçen objeler sanat objesi haline gelmeden önce muhtemelen özel bir aile hatıratı olan objelerdir. Yaşanmışlıkları anılarla hemhal olmuş, özellikle hatıra olarak biriktirilmiş nesnelere oluşmuş, ailesine ait ortak bir belleğin materyalleridir.

Bu örnekte maddi olana kazanmış belleğin, hazır-nesnelere aracılığı ile sanat objesine dönüşmekle kalmayıp, sanat mekânı olarak bir nesneye dönüşümü görülmektedir. Ahşap büfenin önündeki zeminde duran kırık porselen tabak parçaları, tüm çekim merkezinin odağındadır. O parçaların oradan kaldırılması bu sanat nesnesini tümüyle yok edebilir. Zira o parçalanma işi anısal bir zaman damgası vurur. Fenomenal olarak nesnelere büfe, dünya küresi zamanda ve coğrafyada gezintiyi vurgularken, tabağın kırılma anı bellekteki anlatının belli bir anını dondurur ve nesneyi kişisel olanın bir yerine çapalar.

### 3.1.3 Sarkis, Sosyo-Kültürel Nesnelere

Benzer ortak bellek materyalleri ancak bu sefer daha geniş bir ölçekte, bir sokak çevresine ait olanlar, Sarkis'in Çaylak Sokak yerleştirmesinde kullanılmıştır.



**Görsel 15.** Sarkis, 1986, Çaylak Sokağı.

Arter. Erişim: 07.06.2021. [https://www.arter.org.tr/sarkis\\_yakin\\_plan\\_okuma](https://www.arter.org.tr/sarkis_yakin_plan_okuma)

Çaylak Sokak sergisinde (Görsel 15), izleyicinin kolayca etrafında dolaşabileceği beş ayrı kompozisyon şeklinde yerleştirilen nesnelere sergilenmiştir. Enstalasyonun en önemli parçalarından biri kundura tezgâhıdır. Tezgâhın hemen arkasında iskemle, sağ tarafında ayakkabı kalıpları, çekiç, örs ve tezgâha yaslanmış şekilde rulo deri konuşlandırılmıştır. Tezgâhın üzerinde çeşitli kundura malzemeleri ve film bantlarından yaptığı bir heykel yer almıştır. Bu bölümde sarı ışık kullanılmıştır. Kundura tezgâhının yerleştirildiği platformun yan yüzüne Çaylak Sokak yazılı bir tabela asılmıştır. Sarkis, küçükken Simon Dayı'nın Çaylak Sokak'ta yer alan kunduracı dükkânında çalışmıştır. Sergide yer verdiği bu malzemelerle geçmişinde haşır neşir olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Burada kundura tezgâhı Sarkis'in çocukluk anılarını temsil eden sanat nesnesine dönüşmüştür. Bu nesnelere Sarkis'in çocukluğundan hatıraları yansıtmaktadır (Annepçioğlu, Kurt, 2019, s. 235)

Hazır-nesnelere ve kişisel objelerin sanat nesnesine dönüşmesi, sergileme mekanlarında değişimlere önyak olmuştur. Yerleştirme formlarının (obje, video, ses) sergileme mekanlarında yer alması, mekâna özgü yerleştirmelerin ortaya çıkması, bu değişimlerin bazılarıdır. Sarkis'in işi konu edindiği sokak itibarıyla neredeyse sokağı anlamsal katmanda hazır-nesne haline getirir ancak Meriç Algül'ün işinde olduğu gibi kişisel olanda çapalanmış bir merkez söz konusu değildir. Kişisel belleğin (çocukluk anıları), kolektif olan (kültür) içinde yer almasını izleriz. İskemle, kundura tezgâhı, çekiç, örs bir dönemin iş yapma şekli, tarihsellik taşımaktadır. Zaman anlık değil, dönemseldir. Mekandaki ışık kurguya eklenmiştir. İşin etnografik tarafları olsa da nesnelere seçimi çocuk Sarkis'in sokak anısını taşır.

### 3.2 Yatak Nesnesi Üzerinden Sanatçı Pratikleri

Sanat ve nesnelere konusu, Platon'un varlıkbilim (ontoloji) açısından ele aldığı bir sorunsaldı. Daha önce bahsi geçtiği şekilde Platon, ünlü eseri Devlet'teki Sokrates ile Glaukon arasında geçen diyalogda, sorunsalın örnekleri marangozun yaptığı iki nesnedir; yatak ve masa. Öncelikle bu nesnelere marangoz dolayımı ile insanın imal ettiği iki nesne oldukları için seçildikleri aşikardır. Zira böylelikle *hakikat*'ten, ressamın yaptığı resme doğru ontolojik bir hiyerarşi kurulabilmesi sağlanmış olur.

Hazır-nesne söz konusu olduğunda yatak nesnesi hem temsil sorunsalı bağlamında Platon'a verilen çağdaş bir yanıtı, hem de Danto'nun sanattaki nesnenin sanatçının anlam dünyasına bağlanışını çok iyi örnekleyen, farklı sanatçıların aynı fonksiyona haiz bir hazır-nesneyi nasıl farklı anlam dünyalarında ele aldıklarının görülmesini sağlamıştı.

Bu çerçevede, Tracey Emin'in, Sarah Lucas'ın, Robert Rauschenberg'in, Claes Oldenburg ve Ser Sepas'ın yatak nesnesine farklı anlamlar yükledikleri görülebilir.

#### 3.2.1 Tracey Emin, Mahremin Teşhiri Olarak Yatak

Duchamp'ın pisuvarı herhangi bir öznel veriye sahip değilken, Tracey Emin'in "yatağı" (Görsel 16) öznel özellikler taşımaktadır. Tracey Emin'in, tüketilmeye hazır yatağı ile çevresindeki nesnelere, "hazır oldukları şey" olarak tüketildikten sonra sergilenmiştir. Ancak sergilenen; bu hazır oluşun tüketilmiş hali değildir. Bu nesnelere sanatçıyla ilişkisi bir kereliğine olabilir, nitekim Tracey Emin, bu yatağı kısa bir süre kaldığı bir otel odasından alıp, aynı şekilde sergi mekânında inşa etmiştir.



**Görsel 16.** Tracey Emin, 1998, Yatağım / My Bed.

Tate. Erişim: 07.06.2021. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/emin-my-bed-103662>

Kişisel olanın, mahrem (özel) mekândan, kamusal mekana, -teşhirden öte- bir anlamla donatılarak, sanatsal kavramsallaştırmayla taşınabilmesinin en tipik örneklerinden biri Tracey Emin'dir. 1999'da Turner Ödülü'nü "yatağını" sergileyerek kazanan sanatçı, yatakla kalmamış, yerde yatağının etrafını yaşamının türlü döküntüleriyle: boş içki şişeleri, sigara izmaritleri ve kirli iç çamaşırları ile donatmıştır (Görsel 16). Bu tür hamleler ile gündeme gelen, kişisel mahremiyet, pornografik teşhir, amaç-araç ilişkisi gibi sınırları tartışmalı konulardır.

Tracey Emin'in kullandığı objeler birebir kendi hayatından alınmış olsa da öznellikleri arşivsel olmaktan çok sadece yaşanmışlığın izlerini taşımaktan ileri gelir. Nesnelerin otantikliği sadece Emin'in onları kullanmasıyla ilintilidir. Bunun dışında bu objeler gayet anonim, her yerde bulunabilecek sıradan tüketim objeleridir. Bir adli tıp uzmanı titizliğiyle sergi mekânında yeniden









**Görsel 18.** Sarah Lucas, 1994, Anadan Doğma / Au Naturel.

The Paris Review. Erişim: 03.06.2023.

<https://www.theparisreview.org/blog/2018/11/20/in-bed-the-mattress-as-art/>

### 3.2.2 Sarah Lucas, “Anadan Doğma” Yatak

Tracey Emin’de *mahrem*in teşhiri olarak galeriye konumlandırılan yatak objesi, tüm dikkatleri üstüne çeken, dikizlenmeyi çağıran bir iş iken, Sarah Lucas’ın “yatağı” (Görsel 18) kişisel, özel bir anı çağrıştırmayan, sıradan ve gündelik kirli bir şiltenin duvara katlanarak yaslanmış halidir. Günün doğallığı içinde seks, bu şiltede doğadan toplanmış organik nesnelerin dilinden konuşur, ancak elma, incir yaprağı gibi kutsal metinlere atıf yapılabilecek meyveler yerine kavun, portakal, salatalık gibi meyve ve sebzeler ile kova gibi her gün rastlayabileceğimiz son derece gündelik

nesnenin tercih edilmesinin sebebi, seksin özel veya kutsal olmadığını bildirmek olabilir. O yüzden işin ismi olan “Au Natural” dilimize “Anadan Doğma” olarak çevrilebilir

The Paris Review’de<sup>16</sup> Sarah Lucas’ın 2018 yılında Newyork New Museum’da açtığı “Au Naturel” sergisi ile ilgili yazan Larissa Pham, işi abject (estetik) ile ilişkilendirir;

Yine de Lucas'ın Au Naturel'de yarattığı bu tür bir seks - komik, iğrenç (abject) ve gerçek. Heykelde gerçek bir salatalık kavun ve kova var. Delik kelimesini düşünmeden edemiyorsunuz. Ama vücut komik. Hepimizin sahip olduğumuz şey bu. Biz buyuz. (The Paris Review, Larissa Pham, Aralık 20, 2018)

Larissa Pham’ın abject tespiti Sarah Lucas’ın tüm işleri gözden geçirildiğinde daha iyi anlaşılır. Lucas’ı yaşantılanmış ancak anonim nesnelere kullanan hazır-nesne pratiğine sahip feminist bir sanatçı olarak not edilebilir.

Sarah Lucas, 1988 yılında kurulmuş, içlerinde Damien Hirst ile Tracey Emin’in bulunduğu Genç İngiliz Sanatçılar (Young British Artist) grubundandır, Bu üç figürün pratiklerinde ready-made kullanımı olması dikkat çekicidir. Grup hazır-nesne kullanımının sanatçılar arasında yaygınlık göstermesine katkıda bulunmuş olabilir.

### 3.2.3 Robert Rauschenberg: Soyut Ekspresyonist Yatak

Kişisel nesnelere ile oluşturulan sanatsal jest, bir mekânda inşa edilebileceği gibi, duvara asılı bir yüzeyde de kurgulanabilir. Arthur Danto sanatın gerçeklikle ilişkisini vurgularken bu tür buluntu objeleri kullanan Raushenberg’e ve Jasper Johns’a göndermede bulunur (Görsel 5).

Robert Rauschenberg, 1955 senesinde Modern Sanat Müzesi’nde düzenlenen On Altı Amerikalı sergisinin kataloğunda “resim yapmak için bir çift çorap ta, en az ahşap, çivi, terebentin, yağlı boya ve tuval bezi kadar uygundur” diye yazmıştır. Rauschenberg, eserlerinde yorgan, Coca Cola şişeleri, araba lastikleri ve dondurulmuş hayvanlar kullanmıştır. Gerçeklik sanatın temsil etmesi gereken şey iken, sanatın içine dahil olunca sanata atfedilen anlam da değişikliğe uğramıştır.

Bizi günümüzde “sanat nedir” sorusunun tözüne götüren de budur Rauschenberg , eserlerinin içine kattığı nesnelere 1950’lerin başında sanata gerçekliği dahil etmiş oldu [...] Jasper Johns’un hedef tahtalarını, rakamları ve bayrakları kullanmasının nedeni bence bayrak resminin bir bayrak olması, rakam resminin bir rakam olması ve hedef tahtası resminin de bir hedef tahtası olmasıdır. Dolayısıyla ortaya çıkan nesnenin sanat mı yoksa gerçeklik mi olduğu belirsizdir. (Danto, 2014, s. 33, 34)

<sup>16</sup> The Paris Review 1953 yılında Paris’te kurulmuş, 1973 ten itibaren New York’a taşınmış üç aylık İngilizce Edebiyat dergisi. Jack Krouac, Italo Calvino ve Samuel Beckett, Jean Genet gibi tanınmış yazar ve sanatçıların işlerini yayınlamış tanınmış bir dergidir.

Rauschenberg adına kurulmuş web sitesinde Duchamp'ın hazır-nesne kavramını ilerlettiği belirtilmektedir. Soyut Dışavurumcu Resim ile Dadacı heykeller arasında ürünler, *asamblajlar*<sup>17</sup> üretmiştir. Resim pratiklerinden gelen geleneksel tahta tuval destek kullanımını yatak işinde kullanılmıştır. Eski bir yastığı bu tahta desteğe yerleştirip üstünü Jackson Pollock *eylem resimleri*<sup>18</sup> gibi sıçratmalı boyaması, resimsel pratiğin bir hazır-nesne üzerine asamblaj formatında uygulanması örneğidir.

### 3.2.4 Claes Oldenburg, Yaşam Kültürünün Uzantısı Olarak Yatak

Claes Oldenburg (1929-2022) İsveç doğumlu, genel olarak sanat kariyerini New York'ta sürdürmüş Amerikalı heykeltıraştır. Soyut dışavurumculuğun sanat dünyasını domine ettiği 1950'li yıllarda Allen Kaprow gibi sanatçılarla happeningler gerçekleştirmiş, 1957 yılında bir kadın çorabını, içine tıktığı gazetelerle asarak yumuşak heykel fikrini ilk kez gerçekleştirmiştir. Sanatçı 1960'larda Pop-Art akımına dahil olur.

“Oldenburg Yatak Odası takımı için gazetelerde seri sonu satışlar için verilmiş bir grup mobilya ilanlarındaki renderlanmış yatak odası mobilyalarının perspektif çizimlerini aldı ki, bu çizimlerde tipik geometri; yamukları, eşkenar dörtgenleri ellipsoidler-hayali görüş açıları ile eğrilen dikdörtgenler ve yuvarlak şekilleri içeriyordu. Oldenburg daha sonra üç boyutlu ortam için kendi 9mobilyalarını bu iki-boyutlu çizimlerdeki formları esas alarak inşa etti.” (Tony Godfrey Lectures)

*Bedroom Ensemble* hazır-nesne uygulaması Warhol'un pratiğine benzer (Görsel 6). Nasıl ki, Brillo kutuları depodakilerden farksız olmasına karşın aslında Warhol tarafından ahşap malzemeden aslı ile görünüşte benzersiz olarak üretiliyse, Oldenburg da bu benzersizliği, iki boyutlu perspektife sadık kalarak mobilya reklam imgesi ile kurar. Her iki iş de satışı yapılan mamuller üzerinedir, Oldenburg'un ki, Warhol'dan konusu itibarıyla ev mekanını ve Anna Kryczka'nın<sup>19</sup> makalesinde ifade ettiği gibi “işlevciliğin ethosunun, Los Angeles hayat tarzı ve inşa çevresi yerinde mahremiyet ve domestik kültür konularından” alır. Materyal olarak ilk defa hafif endüstriyel imalatı tercih etmesi ve enstallasyon pratiğinde, belli bir yöreye ait çalışma (labor) tarzı, mimari, üzerinden yerel ev kültürünün bir yatak odası yerleştirmesi üzerinden okunması söz konusudur.

<sup>17</sup> Buluntu nesnelere veya geleneksel olmayan sanat malzemelerinin kombinasyonlarından oluşturulmuş üçboyutlu sanat işleri (Kaynak: moma art glossary)

<sup>18</sup> 1952 yılında sanat eleştirmeni Harold Rosenberg tarafından, şövalede yapılmak yerine bedenin eylemini kullanarak yapılan cüretkâr boyama tekniği ile üretilmiş resimler. Bu tür resimlerde izleyici bez üzerinde geniş fırça darbeleri, sıçratmalar, ya da fiziksel eylemin izlerine rastlarlar. (Kaynak: moma art glossary)

<sup>19</sup> Anna Kryczka A.B.D Pasadena Şehir Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesinde Akademisyen, Kaynak: UCHRI.org Link: <https://uchri.org/awards/learning-from-los-angeles-claes-oldenburg-s-bedroom-ensemble-1963/>

### 3.2.5 Ser Serpas, Buluntu Yatak

Ser Serpas, 1995 yılında Los Angeles civarındaki Boyle Heights'ta, radikal sol hareketlerin aktivizmi ile ünlü tarihe sahip bir bölgesinde doğmuş genç bir sanatçıdır. Bölgede aktivist hareketlerden sanata doğru kaymış ve marjinal grupların kendini sınırlaması sebebiyle, New York'a taşınıp, maddi nesnelere eleştirisi ve kutsanması üzerine geliştirdiği pratiğini Columbia Üniversite'sinde sürdürmeye başlamıştır.



**Görsel 19.** Ser Serpas, 2021, Uydurulmuş Aşırılıkları Gerçek Sonlu Bir Ortalamayla Birleştirmek / Conjoining Fabricated Excesses Literal End To A Mean. Contemporary Art Review. Erişim:09.06.2023.

<https://contemporaryartreview.la/la-in-paris-ser-serpas-at-balice-hertling/>

Ser Serpas, buluntu hazır-nesne arama pratiğine sahip bir sanatçı olarak bir flaneur gibi sokakları tarar. Sonra bulduklarını sergileme alanlarına “yerleştirir”. Onları herhangi bir şekilde kaynak, zımba, vidalama yöntemi ya da daha başka birleştirme yöntemiyle fikse etmez. Bir şiltenin ikiye katlanıp kırılıp bir kapıdaki delikten içeri itilmesinde oluşan *Uydurulmuş Aşırılıkları Gerçek Sonlu Bir Ortalamayla Birleştirmek*<sup>20</sup> (Görsel 19) işinde atılmış iki objenin iççice geçmiş bir denge durumuna tanık oluruz. Yaşantılanmış bu nesnelere o birincil yaşamlarından izler taşıdıkları halde artık onlardan bağımsız kendi dillerinde bir varoluş yakalamış gibidirler.

<sup>20</sup> Conjoining Fabricated Excesses Literal End to A Mean

### 3.3. Felsefi ve Politik Tavır Olarak Hazır-Nesne Uygulamaları

Sanatçıların hazır-nesne kullandıkları işlerin gerçekleştirilmesi artistik bir sürecin sonucunda olur. Sanatçının malzeme olarak hazır-nesneyi seçiyor olması ve bu hazır-nesne ile ilişkisi, etkileşimi, ona müdahaleleri konusunda kendine özgü bir yol izleyebilir. Bu süreç giderek yine kendine özgü bir sanatçı çalışma tarzına dönüşebilir. Hazır-nesne konusunda uygulamalarındaki benzerlikler ve farklılıklar aşağıda ortaya konmuştur

- 1- *IKEA Kutusuna Nasıl Yerleşilir; Kutu-Dışı Çözümler* işi: satın alınmış ikonik mukavva kutular üzerine mukavva ve pleksiglas asamblajlardan oluşmaktadır.
- 2- *Dünya'da Olmak* işi, buluntu nesne toplama ve toplanan nesnelerin materyal bilgisi ile yapılan yeni nesne üretiminin buluntularla bir arada yerleştirmede kullanılması şeklinde gerçekleştirilmiştir. (Sürecin detaylı açıklaması ilgili bölümdedir)
- 3- *Boşluk Yiyen* işi: buluntu nesne toplama ve bulunan nesnenin manipüle edilerek bir heykele dönüştürülmesi şeklinde gerçekleştirilmiştir.
- 4- *Çimde Piknik veya 5600 Kelvin* işi: tümüyle kişisel nesnelere oluşturulmuş mekâna özgü bir yerleştirmedir
- 5- *Politika, Yalanlar ve Videokasetler* işi: biriktirilmiş arşivsel malzemenin bir raf sistemi üzerinde sunumudur.
- 6- *Komşu Buluşmalar Serisi* işi: buluntu nesnelerin ikili olarak “komşuluk” ilişkisini konu edinen yerleştirmelerden oluşturulmuştur.

Buluntu nesnelere genellikle şehrin atık ve çöp alanlarına bırakılmış nesnelere dir. Bunlar yaşadığımız gerçekliğin birer parçasıdır. Onları atıldıkları yerde izlemek, ilk hayatlarına dair teoriler üretmek dışında, onların üzerine kazınmış nesneleşmiş belleği ele almak ve onu çeşitli manipülasyonlarla ortaya çıkarmak, *Dünya'da Olmak* ve *Boşluk Yiyen* işlerindeki ana motivasyondur. *Çimde Piknik* ve *Politika, Yalanlar ve Videokasetler* işleri edinilmiş malzemelerin belli bir konsept çerçevesinde yerleştirmelerinden oluşturulmuştur. *IKEA Kutusuna Nasıl Yerleşilir* işi ise bir asamblaj olarak değerlendirilmiştir. *Komşu Buluşmalar* serisi ise malzemeye müdahale edilmeden yapılan düzenlemeler ile artistik jest imkanlarının araştırılmasından oluşmaktadır.

### 3.3.1. IKEA Kutusuna Nasıl Yerleşilir: Kutu Dışı Çözümler



**Görsel 20.** Güven, Ahmet. 2021, IKEA Kutusuna Nasıl Yerleşilir: Kutu Dışı Çözümler.

*IKEA Kutusuna Nasıl Yerleşilir: Kutu Dışı Çözümler* işi (Görsel 20) 2022 yılında Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Bölümü atölyesinde IKEA mukavva kutuları ile yapılmış bir duvar yerleştirmesidir. Mukavva ve pleksiglastan oluşan bu yerleştirmede mukavva kutunun açık halinin formundan yararlanılarak her kutuya üç boyutlu dört kare düzenleme yerleştirilmiştir. İş ismini iş dünyasında ezber bozan anlamında kullanılan *out-of-box*/kutu-dışı deyiminden alır. Bu şekilde bu çalışmada “kapalı kutu” diye nitelenen insan bilincinin oluşumunun özgül yapısına göndermede bulunulmuştur.

Hazır-nesne kullanımının denendiği ilk iş olarak hazır-nesne formundan yararlanılan bir iş olmasına karşın pleksiglas gibi diğer malzemelerin kullanılması işi salt bir hazır-nesne işi olarak nitelendirmeyi engeller. Bu iş asamblaj türünde bir iş sayılabilir.

Kare düzenlemeler üç boyutlu mimari maketlerden esinlenmiştir. Üzeri sıyrılmış, yüzeyinde oluklu, oluksuz dış etkilere maruz bırakılmış yüzeyleri, insan bilinci alegorisi olarak alımlanabilir.



### 3.3.2. Dünya’da Olmak, In-der-Welt-sein<sup>21</sup>

Dünya’da Olmak işinde hazır-nesne kullanımını, buluntu nesne ile başlar (Görsel 21).

Kentin sokaklarında rastlantı eseri karşılaşılan, çöpe atılmış ahşap çocuk yatağı parçaları toplanıp ve atölyeye getirildikten sonra, toplanmış parçalardan bu nesnenin önceki halini anlamak ve bütünü ortaya çıkarabilmek için, ilk aşamada gözleme dayalı inceleme ve ölçümler yapılmıştır. Buradan, örneğin parçaların en, boy, kalınlık gibi ölçüleri ile, eklem deliklerinin yerleri, bu yerlerin dişi veya erkek oluşları gibi bilgiler edinilmiştir.



**Görsel 21.** Ahmet Güven, 2022, Buluntu yatak parçaları  
Kişisel Arşiv.

<sup>21</sup> *In-der-Welt-sein*, Martin Heidegger’ın Türkçe’ye *Dünya’da Olmak* olarak çevrilen kavramı



**Görsel 22.** Ahmet Güven, 2022, Dünya’da Olmak / In-der-Welt-sein,  
Kişisel Arşiv.

Buradan elde edinilen bilgi, bir zamanlar bu ürünü imal etmiş olan marangozun, form ve tekniğe (örneğin eklemleme bilgisi gibi) ilişkin tasarım bilgisidir. Bu bilgi, salt buluntu nesneden elde edilmiştir. Marangozun nesneye aktardığı teknik bilgi, bir nevi “tersine mühendislik” ile elde edilse de buluntu nesnede kullanıcıyı ait -herhangi bir işaret veya iz bulunamadığından- öznel bilgiye erişilemez. Ancak görülebileceği gibi ortada duran sadece bir maddi varlık değildir, maddi olmayan bir varlık olarak nesnenin bilgisi de dünyada dolaşım halindedir. Varoluş halinde olan insan için “dünyada olmak” bu varlık ile de ilişki içinde olmak ve buradan yola çıkıp eyleyebilmektir. Daha sonra bu nesneden edinilmiş bilgi, demir profillerden oluşan başka bir (Görsel 22), yeni nesnenin yapım sürecinde aktarılarak, bilginin, ikinci nesnede devamı sağlanması böyle bir eylem halidir.





**Görsel 23.** Ahmet Güven, 2022, Dünya'da Olmak / In-der-Welt-sein.

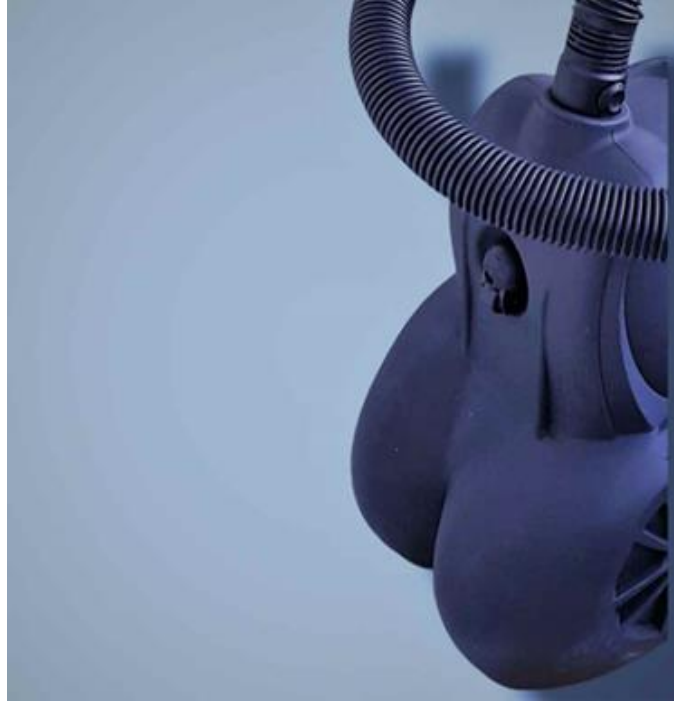
Sanat Okur. Erişim: 18.06.2023.

<https://sanatokur.com/fragmanlarda-ozne-nesne-iliskisi-gozde-mulla/>

Bu şekilde, ikinci nesne aynı eklem deliklerine sahip olarak; baş-ayak ve yan kenar boyları neredeyse buluntu nesnenin parçalanmamış halindekiyle eş olarak bu kez demir profillerden üretilip, buluntu nesne ile aynı ölçekte ancak bu kez demirden bir nesne elde edilmiştir. Bu iş nesnelere bulunan bilginin ortaya konması, aktarılması ve aynı bilginin başka bir nesnenin var edilmesinde kullanılması konusunu dünyada olma bağlamı içinde araştırmaktadır. İşin sergilenme şekli yerleştirmedir. Buluntu nesne ile yeni oluşturulan nesne bir arada sergilenir. Bazı noktalarda örneğin buluntu olanın yatak başına ait bir parça yenisine temas ettirilerek ikisi arasındaki “bilgisel akrabalık” ortaya konmuş olur. Bir başka ahşap buluntu nesne olan bir pencere pervazı, demir kutu profile montajlanarak sergilenir. Yatak ve pencere oda bileşenleri olarak mekânı oluştururlar (Görsel 23).

### 3.3.3. Boşluk Yiyen / Vacuum Eater

Boşluk Yiyen işi ismini elektrik süpürgesinin İngilizce'si *Vacuum Cleaner*'dan almaktadır. İşin oluşma aşamaları *Dünya'da Olmak* işine benzemektedir. Kentin sokaklarında rastlantı eseri karşılaşılan, çöpe atılmış elektrik süpürgesi alınıp, atölyeye getirilmiş, atölyede bu sefer parçalardan bütüne gitmek yerine, nesnenin neye benzediği, ya da doğrusu, neyi çağrıştırdığı meselesi üzerinde durulmuştur.



**Görsel 24.** Ahmet Güven, 2023, Boşluk Yiyen / Vacuum Eater.

Sanat Okur. Erişim: 18.06.2023. Link: <https://sanatokur.com/fahrenheit-sergisi-uzerine-ahmet-guven-ile-soylesi/?fbclid=IwAR2oSH0ts3w9-331OEMynfWanZy35rQbN1tNRhTNFyrPq11Y3Bpza3olEJQ>

Yaratma sürecinde ticari bir nesne olan elektrik süpürgesinin aynı zamanda kültürel bir obje olması nedeniyle, hipotetik bir oyuna başvurulmuştur. “Elektrik süpürgesinin tasarımcısı / tasarımcıları pazara sunacakları bu fonksiyonel ticari nesneyi tasarlarken formuna nasıl karar vermiş olabilirler?” sorusundan yola çıkılmıştır. Tasarımcıların “form follows function / form fonksiyonu izler” mottosuna karşın, piyasada farklı formda birçok aynı işi gören elektrik süpürgesi vardır. O halde tasarımcının form konusunda tercihi söz konusudur. Tasarımcının tercihi ile ilgili, nesnenin görünüşü üzerinden fikir yürütülebilir; örneğin bu form aslında kadın bedeni formundan esinlenmiş olabilir. Kadın bedeni formu toplumda hala elektrik süpürgesinin kullanıcılarının çoğunluğunun kadın olması nedeniyle tercih edilmiş olabilir. Kullanılmadığı zamanlar dik şekilde oturtulduğunda, yukarı doğru aerodinamik tarzda incelen yumuşak hatları, onu “estetik” bir kadın formu ile

buluşturmuş olabilir. O halde bu nesne zaten eğilimli olduğu forma doğru manipüle edilerek yakınlıştırılabilir. (Görsel 24)

Sadece kalça kısmına yapılan bir müdahalenin yanı sıra ve tüm formun monokrom olarak homojenleştirilmesi ile ortaya melez bir heykel çıkmıştır. Hazır-nesne bu çalışmada kullanılmış, fakat Andy Warhol'un Brillo Kutuları örneğinde olduğu gibi ayırt edilemezlik üzerine kavramsal bir oyun oynanmamıştır. Öte yandan hazır-nesnenin niteliği tümüyle gizlenerek, hazır-nesne sadece bir malzemeye indirgenmemiş, aynı zamanda elektrik süpürgesinin hazır nesne oluşu burada vurgulanmıştır. Hamile kadın, süpürge ilişkisi gizlenmek yerine, kurulan bu bağlantı ile açıkça izleyiciye sunulur (Görsel 25). Böylece, hamile-kadın-olarak-elektrik-süpürgesi metaforu inşa edilir. Bu alışma izleyenlerin iş konusunda kendi yorumlarını teşvik etmek için olanaklar sunar. İsmi bu olanaklılığın bir başka boyutudur.



**Görsel 25.** Ahmet Güven, 2023, Boşluk Yiyen / Vacuum Eater,  
Elektrik Süpürgesi üzerine Polyester Heykel. Fahrenheit Sergisi. 2023, Belm' Art Space.  
Kişisel Arşiv.

### 3.3.4. Çimde Piknik ya da 5600 Kelvin

*Çimde Piknik ya da 5600 Kelvin* işi 2023 Haziran ayında Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Bölümü galerisinde hazır-nesnelere ile gerçekleştirilmiş bir yerleştirmedir. Temelde iş, bir çadır önündeki halı üzerinde gerçekleştirilen bir piknik sahnesi sunmaktadır (Görsel 26). İş, iç-mekân/dış-mekân, doğal yapı/insani yapı ikilikleri üzerinden insanın gezegendeki varoluşunu, yerleşimini, doğayı yeniden organize edişini sorgulamaktadır.



**Görsel 26.** Ahmet Güven, 2023, *Çimde Piknik ya da 5600 Kelvin*.  
Mekan içi yerleştirme.



İş, özellikle bina içindedir, binanın dışarıdaki doğaya bakan cephesinin galeri vitrini arkasında kuruludur (Görsel 27). Yerleştirmede bir çadırın kurulma gereği olan doğa dışarda bırakılmıştır. “Çadır”, içinde olanı doğadan (korumak gibi nedenlerle) izole etmek yerine, zaten bina içinde olması dolayısıyla, korunaklı galeri mekânında dışardan alınmış doğal bir kaya parçasına ev sahipliği yapar. (Görsel 28)



**Görsel 27.** Ahmet Güven, 2023, Çimde Piknik ya da 5600 Kelvin.  
Dış Çekim.

Kaya parçası yerinden edilmiş, “insan”ı korumak için ayrılmış bir alana taşınmıştır. Zira *insan*’ın yaşadığı yerlerde *doğa* tümüyle insan-failin kontrolü altındadır. *Doğa*’nın kaderi, bu yerlerde insanın insafına/iradesine bağlıdır. *Doğa* buralarda korunması gereken varlık olmuştur.

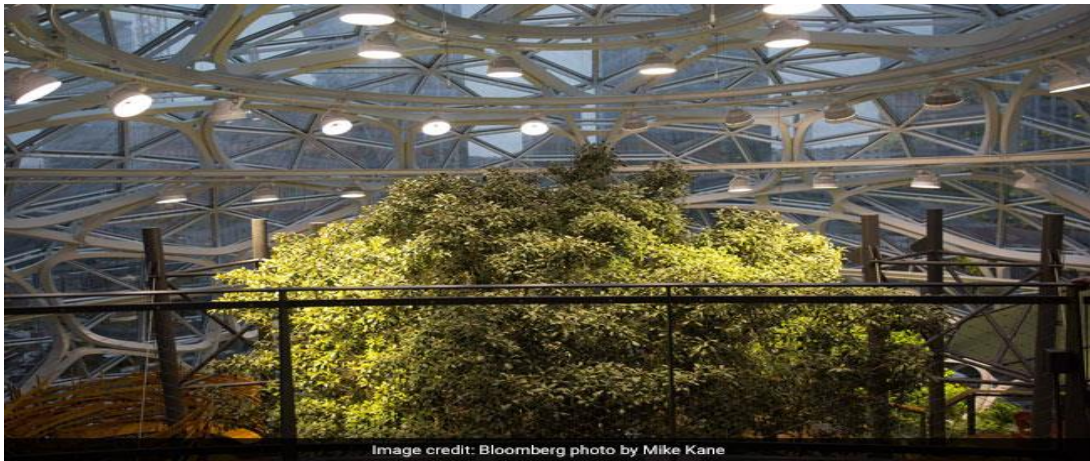


**Görsel 28.** Ahmet Güven, 2023, Çimde Piknik ya da 5600 Kelvin.

İç Çekim.

Bu işin esinlendiği yapılardan biri ABD’de Washington eyaleti Seattle kentinde bulunan Amazon firmasının genel merkezi olan Amazon Küreleridir (Görsel 29).

30 Ocak 2018 de açılan üç biyosferik yarı küreden (dome) oluşan yapı, elli ülkeden getirilmiş kırkbin bitkiden oluşan bir flora sahiptir. Yapı sınırlı insan erişimine açılmıştır. İçerideki hava gündüz vakti 22 santigrat, yüzde altmış nem şartlarında tutulur.



**Görsel 29.** Amazon Kürelerinin İçi / Inside Amazon’s Spheres

NDTV. Erişim: 13.09.2023. <https://www.ndtv.com/world-news/inside-amazons-spheres-where-workers-chill-in-a-rainforest-1805665>

İsmi Güney Amerika'daki Amazon ormanlarından alan firma, insan habitatının tam ortasında bir nevi doğal florayı korumaya almıştır. İnsan habitatlarında artık dış-doğa insana aittir. İç mekânda korunan “eski-doğa” olur.

Uygulamada yer alan çadırın içinde, rastgele girinti çıkıntılarıyla, oluşumunda insan eli değmemiş kaya parçası, bir varlık olarak *insan* gibi doğaya aittir. Ontolojik olarak insan kaya gibi doğal varlıklardan biridir, ancak kaya insanın fenomenal gözlemi altındadır. Gözlem için doğal olan gözün ötesinde “arayüzler”den yararlanarak veriler elde edilmektedir. Gözlem ve koruma eylemleri için, Amazon binasında yapıldığı gibi “doğa”ya *doğal* şartları sağlanır, ya da örneğin *Çadırda* 5600 Kelvin doğal gün ışığının renk ısısı sağlanmaktadır (Görsel 30).

Stanley Kubrick'in 1967 de yaptığı 2001 Uzay Macerası (2001, Space Odyssey) filmi için gönderme yaptığı bir başka sanat eseridir. Filmde doğanın elinden çıkmamışçasına pürüzsüz yüzeye sahip bir monolit (yekpare taş) Homa Sapiens'in doğaya hakim olan bilişsel hikayesinin başlangıcından itibaren ona eşlik eder. Aynı taş bin yıllar sonra ayda tekrar ortaya çıktığında, o “bilişsel bakış” onu tekrar mercek altına alacaktır (Görsel 31). İşin mizansenini bu göndermeye istinaden kurulmuştur.

Hazır-nesnelere bu işte yaşanmışlıklarıyla değil, araçsallıklarıyla ortaya çıkar. Tek araçsal olmayan hazır-nesne, doğadan koparılıp galeriye taşınmış olan doğal kaya parçasıdır.





**Görsel 30.** Ahmet Güven. 2023, Çimde Piknik ya da 5600 Kelvin. Doğanın gözlenmesi



**Görsel 31.** 2001: Uzay Macerası Aydaki Monolit Sahnesi.

YouTube. Erişim: 03.09.2023.

Link: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=b75EpoF1W88>

### 3.3.5. Politika, Yalanlar ve Videokasetler

*Politika, Yalanlar ve Videokasetler* işi 2023 yılı haziran ayında Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Bölümü galerisinde hazır-nesneler ile gerçekleştirilmiş bir yerleştirmedir. Temelde iş, üç raflı bir raf sistemi üzerine yerleştirilmiş hazır-nesnelerden oluşur (Görsel 32). İş kollektif belleğin teknik dışsallaştırması üzerine politik tavrı sergileyen bir iştir.



**Görsel 32.** Ahmet Güven. 2023, *Politika, Yalanlar ve Videokasetler*.

İş üç kısımdan oluşur: alt raf: 2013-2017 yılları arasında sanatçı tarafından biriktirilmiş gazeteler, orta raf: 1990-2000 arası sanatçı tarafından kaydı yapılmış TV yayın videokasetleri, üst raf: Dört adet tüplü TV önüne yerleştirilmiş dört adet radyasyon maskeleri (Görsel 33).



**Görsel 33.** Ahmet Güven. 2023, Politika, Yalanlar ve Videokasetler, Detay.

Gündelik hayatta raf sistemleri, ürün depolama ve ürün sergileme amacıyla kullanılmaktadır. Arşivsel belgenin raf sistemi üzerinde yer alması doğal olmakla beraber, yerleştirmede alttan üste doğru, kağıt malzemesinden, elektromanyetik kayıt mecrası olarak video bandına geçilmesi teknolojik bir kronolojiyi ortaya koyar, yazısal olandan, elektronik imgeye belleğin teknik dışsallaştırılması altyapıyı ortaya koyar.

En üst raflar pazarlama alanının en değerli (eye-level/buy level) göz hizası/satış hizası raflarıdır. Post-truth çağında tüketiciye indirgenmiş vatandaşa politikanın satılmasına ilişkin bu eleştirel işte göz seviyesi üzerinde çalışan televizyonlar göz duyusuna seslenmektedirler. Fizik bilimine göre televizyonlar yayınlarını radyasyon(yayılmı) aracılığı ile göze yapar ve öte yandan bu yayın insanların metaforik olarak politik maskelerini oluşturmaktadırlar. Tıp alanında kullanılan yüzün biçimini alan bir malzemedan oluşturulmuş radyasyon maskeleri, bu işte politik radyasyonu simgelerler.



### 3.3.6. Komşu Buluşmalar Serisi

Komşu buluşmaları serisinde yaşantılanmış anonim buluntu nesnelere ikililer halinde bir araya getirilmiştir. Galeride ortamına giren bu nesnelere özellikle çeşitli artistik jestler yüklenmiştir. Alımlayıcıda bir tür yeniden “metin yazımı” dürtüsünü tetikleme amaçlı nesnelere düzenlemeleri ile heykel sanatının hazır nesnelere sınırlarının nasıl zorlanabileceği denenmiştir.



**Görsel 34.** Ahmet Güven. 2023, Komşu Buluşmalar Serisi I.

Buluntu Daktilo, Tahta El.

Çalışmada konu edilen buluntu nesnelere ilk yaşamı insan tüketimine konu olan yaşamlarıydı. İkinci yaşamları ise sanat bağlamında ortaya konan, artistik jestle “alet” edilen yaşamlarıydı. Bu çalışma kaçınılmaz olarak ikinci yaşamları ile ilgili olsa da aslında bu nesnelere insan bilincinden bağımsız yaşamlarına dair bir denemedir. Seride sergilenen nesnelere çevremizde birlikte yaşadığımız insan-komşular gibi kendilerine has varoluşa ve forma ve kendi aralarında oluşmuş ilişkilere haiz nesne-komşuları konu almaktadır. Bu ikilikler ve bazen çokluklar insan yararı gözetmeyen ve bu bakımdan insan bilincine konu olmayan formlar ve kümeler oluştururlar. Bu formlar rastlantısal görünmektedirler, bununla birlikte artistik jest onların kendilerini icra edişlerine estetik (duyumsal güzellik gibi) bir değer yükleyebilir.



**Görsel 35.** Ahmet Güven, 2023. Komşu Buluşmalar Serisi II.  
Buluntu Çanta, Tahta El.





**Görsel 36.** Ahmet Güven. 2023, Komşu Buluşmalar Serisi III.  
Alüminyum Mutfak Evyesi, Yatak Yayı, Tahta Ayak



**Görsel 37.** Ahmet Güven, Komşu Buluşmalar Serisi IV.  
Metal Sehpa Ayağı, Alışveriş Arabası

## SONUÇ

Sonuç olarak, sanatın bilebildiğimiz başlangıcından bu yana sanat eseri ya da sanat nesnesine bakışın değişmesi, ne ile sanat yapılabileceği konusu, neyin sanat olduğuyla ilgili olmuştur. Bu konudaki anlayış değişimini felsefi metinlerde, sanat eleştirilerinde veya sanat eserlerinin sunumlarında gözlemleyebiliriz.

Bugün sanat eserinin fiziksel varlığının bile tartışıldığı noktada, sanat eserini duyuya, algıya, kavramaya, duyguya, anlama ve sezgiye dayandırma çabaları bir yana, sanat eserinin düzenlamcı (literal) bir bakış açısıyla asla tam olarak kavranamayacağını teslim etmek gerekebilir. Sanatta hazır-nesne kullanımının cüretkarlığı işte tam bu noktada ortaya çıkar. Hazır-nesne duyusal ilkeyi (aisthesis) bir anda boşa çıkarır, ancak bu durum o işin bir formu olmadığını sadece aslında kavramsal ve anlamsal bir varoluş sergilediğini de göstermez. Hazır-nesne'nin bir "nesne" olarak dünyada varoluşu yadsınamaz.

Hazır-nesnenin sınırda olan hamlesi, gerçeklikle ilişkisinden kaynaklanır. Bir bakıma gerçekliği bozunuma uğratan bir yapısı vardır. Çok geniş anlamda hazır-nesne kurgusuz gerçekliğin paranteze alınıp sanat nesnesi olarak sunumudur fakat bu nesne artık başka bir nesnedir. Sanat halinde onu "gerçeklikte" oluşturan parçalarının bütünü ve etkisi, onu gerçeklikte olduğu "şey" ile özdeş kılmaz, çünkü artık sanat alanındaki failliği olan ve düzenlamcı kavranamazlığıyla sanat alanında karizması olan yeni bir nesneyi işaret eder. Dolayısıyla Danto'nun sanatçısının kafasındaki teorisi ile kavramaya çalıştığı sanat nesnesi tam olarak o teori ile de açıklanamaz olur.

Kuşkusuz, nesne, hazır-nesne, gerçeklik ve hakikat diye adlandırılan tüm bu kavramlar sanatın kendi kapalı evreninde yeni anlamlar ve ilişkilere haiz olan kavramlar değildir. Sanat-olarak hazır-nesne "gerçeklikten yapılma" haliyle gerçeklik içinde fail (etkin) ve gerçeklik içinde yeni bir nesnedir. O, Danto'nun teorisinde dillendirdiği şekliyle ontolojik olarak gerçek ile taklit arasında arada duran varlık olarak nitelenebilir. Ancak Ortega Y Gasset'in dile getirdiği şekliyle sanat, bilinç şartından bağımsız bir ben olan nesnenin kendisinin bu özel faaliyet (sanat) yoluyla kendini icra edişini mümkün kılar.

Graham Harman'ın "Her Şeyin Yeni Bir Teorisi" üzerine yazdığı *Nesne Yönelimli Ontoloji* kitabında estetiği felsefenin kökeninde bulması boşuna değildir. Bu iki alan, bilim ve tekniğin bilgi

oluşturma şekliden başka bir bilişsel şekildir (2020, s..67). Bu açıdan belki de Heidegger’ce bakacak olursak hakikati araştırırken sanattan başlanılabilir.

Bu nedenle sanat yapma biimimin bu kadar felsefe ile ili dışlı olmasının nedeni her iki alanın akrabalığıyla ilgili olabilir. İşlerimin bu ilişkiyi görünür kılması bu ilişkiyi biliyor olmamdan kaynaklanmaz, sanat ve felsefenin gerçeklikle ilgili duruşlarında benzer ancak iki farklı hal olmasından kaynaklanıyor olabilir.

Uygulamalarımnda söz söz bir hakikat araştırması vardır. Bu yüzden malzeme olarak ‘‘gerçekliği’’<sup>22</sup> tercih ediyorum. Kullandığım nesnelere gerçek nesnelere, ancak bunların fiziki nesnelere olması gerekmiyor, sadece bir nesne olarak bir bütünlük sunmaları yeterli. Bu anlamda IKEA bir nesne rneğin. Bir şirket olarak, bir marka olarak, hayatımıza dokunduğu şekliyle. IKEA nesnesi ile bir iş üretirken sadece onun mukavvakutusunu kullanmıyorum. Onu ‘‘büyük harfli’’ IKEA ile hayatımı etkileşime soktuğunda, kendi btnlği olan yepyeni içinde bu marka olan yepyeni melez bir nesne, sanat nesnesi üretebiliyor muyum, ona bakıyorum.

Sonuç olarak şöyle bir kavramsallaştırma yapmak istiyorum; Arthur C. Danto, sanatçının anlam dünyasının, sanat nesnesini ontolojik olarak taklit ile gerçek olan arasında bir yere konumladığını savunmuştur. Hazır-nesne bu hamle için kritiktir. Bir sonraki hamle ‘‘gerçeklikten’’ yapılma sanat nesnelere olabilir.

Uygulamalarımnda hazır-nesneyi daha geniş anlamda kullanmayı deniyorum. Nesneleşmiş gerçekliklerden sanat yapmaya çalışıyorum. Nesneleşmiş gerçeklik, içinde Heidegger’in ‘‘şey’’ini barındırdığı gibi, Kant’ın numenal varlığına da gönderme yapabilir. Bu durum, sanat dünyasının, post-modernist ‘‘ilişkisel estetik’’ fırtınasından kurtulup, karizması olan sanat nesnesinin estetik formunu yeniden keşfedebileceğimiz ontolojik olarak güvenli bir limana demir atmasını sağlayabilir.

---

<sup>22</sup> Gerçeklik fiziksel ya da fiziksel olmayan var olan her şey anlamında kullanılmaktadır.



## KAYNAKLAR

- Akay, Ali. (1990). *Kıvrımlar*. İstanbul: Bağlam Yayınevi.
- Compertz Will. (2015). *Pardon Neye Bakmıştınız* (Süreyya Evren, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Danto, Arthur C. (1971). *Artworks and Real Things*, New York, ABD: Columbia University Publications.
- Danto, Arthur C. (1964). The Artworld. *The Journal of Philosophy* Vol. 61, No. 19, 571-584. Newark ABD: University of Delaware Publications.
- Danto, Arthur C. (1998). *Beyond The Brillo Box*. California, ABD: University of California Press.
- Danto, Arthur C. (1983). *The Transfiguration of the Commonplace (Sıradan Olanın Başkalaşımı): A Philosophy of Art*. Massachusetts, ABD: Harvard University.
- Danto, Arthur C. (2014). *Sanat Nedir*, (Zeynep Barnsel, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Danto, Arthur C. (2014). *Sanatın Sonundan Sonra*, (Zeynep Demirsu, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Delier, Burak. (2023). Çağdaş Sanat: Sahtekârlık ve Ütopya arasında. *Argonotlar*. Erişim: 07.09.2023. <https://argonotlar.com/cagdas-sanat-sahtekarlik-ve-utopya-arasinda/>.
- Foster, Hal. (2017). *Yeni Kötü Günler*. (Ferit Burak Aydar, Çev.) İstanbul: Koç Üniv.
- Harman, Graham. (2020). *Nesne Yönelimli Ontoloji*. (Oğuz Karayemiş, Çev.) İstanbul: Tellekt Yayınları.
- Harman, Graham. (2022). *Sanat ve Nesnelere*. (Oğuz Karayemiş, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Hülya Karaçalı Annepçioğlu, Cüneyt Kurt. (2019) Bellek ve Sanat İlişkisi: Canan Tolon ve Sarkis Zabunyan. *Art Sanat*. Sayı: 12, 223-241. Erişim: 13.09.2023. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iuarts/issue/47471/598503>.
- Kryczka, Anna. (2012). *Claes Oldenburg's Bedroom Ensemble*. Erişim: 13.09.2023. <https://uchri.org/awards/learning-from-los-angeles-claes-oldenburg-s-bedroom-ensemble-1963/>.
- İsmet, Burçak. (2014) *Arthur Danto's Ontology of Aesthetics Upon POP ART*. (Doktora Tezi). Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Fakültesi.
- Kuspit, Donald. (2018). *Sanatın Sonu*. (Yasemin Tezgiden, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Pham, Larissa. (2018). In Bed: The Mattress as Art. *The Paris Review*. Erişim: 13.09.2023. <https://www.theparisreview.org/blog/2018/11/20/in-bed-the-mattress-as-art/>.
- Platon. (2016). *Devlet*. (Hüseyin Demirhan, Çev.) İstanbul: Işık Yayınları.
- Stiegler, Bernard. (2012). *Politik Ekonominin Yeni Bir Eleştirisi İçin*, (Elyasa Koytak, Çev.) İstanbul: Monokl Yayınları.

Wallace, Ian. (2014). The History of the Found Object in Art. *Artspace*. Erişim: 13.09.2023.  
[https://www.artspace.com/magazine/art\\_101/art\\_market/the-history-of-the-found-object-in-art-52224](https://www.artspace.com/magazine/art_101/art_market/the-history-of-the-found-object-in-art-52224) .

Wolfe, Shira. (Tarih Yok). Art Movement: Conceptual Art. *Artland Magazine*. Erişim: 13.09.2023.  
<https://magazine.artland.com/conceptual-art/>.

## **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.

11/10/2023

Ahmet GÜVEN

**Yüksek Lisans**  
**Sanat Çalışması Raporu Orijinallik Raporu**

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
Güzel Sanatlar Enstitüsü

Tez Başlığı: ÖZNE-NESNE İLİŞKİSİNDE SANATÇININ HAZIR NESNESİ

Yukarıda başlığı verilen Tez/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
11.10.2023	59	75.011	22.09.2023	10	2192406762

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. (tarih 11/10/2023)

Ahmet GÜVEN

Öğrenci No.: N20131775

Anasanat/Anabilim Dalı: Heykel Anasanat Dalı

Program (işaretleyiniz):

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
X			

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

Dr. Öğretim Üyesi Tanzer ARIĞ

**Master's  
Art Work Report Originality Report**

HACETTEPE UNIVERSITY  
Institute of Fine Arts

Title : THE READYMADE OBJECT OF THE ARTIST IN RELATION BETWEEN SUBJECT AND OBJECT

The whole thesis/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
11.10.2023	59	75.011	22.09.2023	10	2192406762

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. (date 11/10/2023)

Signature  
Ahmet GÜVEN

Student No.:

Department:

Program/Degree (please mark):

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
X			

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED

Assistant Professor Tanzer ARIĞ

## 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)

11/10/2023

Ahmet GÜVEN

---

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

7- 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.

8- 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.

9- 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.**

