



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Resim Anasanat Dalı

SANATÇININ NESNESİ

Seniha ÜNAY

Sanatta Yeterlik Tezi

Ankara, 2015

SANATÇININ NESNESİ

Seniha Ünay

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Resim Anasanat Dalı

Sanatta Yeterlik Tezi

Ankara, 2015

KABUL VE ONAY

Seniha ÜNAY tarafından hazırlanan “Sanatçının Nesnesi” başlıklı bu çalışma, 23.02.2015 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Sanatta Yeterlik Tezi olarak kabul edilmiştir.

[imza]



Prof. İsmail ATEŞ (Başkan)

[imza]



Prof. Necla RÜZGAR KAYIRAN (Danışman)

[imza]



Prof. Mehmet YILMAZ

[imza]



Prof. CebraİL ÖTGÜN

[imza]



Yrd. Doç. Lütfi ÖZDEN

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Türev BERKİ

Enstitü Müdürü


BİLDİRİM

Hazırladığım tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun 2 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

23.02.2015

[imza]



Seniha ÜNAY

Abim,

Mustafa ÜNAY için...

TEŞEKKÜRLER

Değerli zamanını benimle paylaşan, bilgi ve düşünceleriyle yolumu aydınlatan sayın Prof. Necla RÜZGAR KAYIRAN' a, ilgi ve desteği ile hep yanımda olan sayın Prof. Cebrail ÖTGÜN' e, bu süreç boyunca yine hep yanımda olan dostlarıma, sevgisini ve desteğini esirgemeyen yol arkadaşım Evren SELÇUK'a ve sevgili aileme çok teşekkür ederim.

ÖZET

ÜNAY, Seniha. Sanatçının Nesnesi, Sanatta Yeterlik Tezi, Ankara, 2015.

Biçimi ve kavramsal dayanağı değişerek bağlamından kopmuş olan, yani yapısal ve düşünsel boyutta sanat eserine dönüşen nesnelere, bu tezde “sanatçının nesnesi” olarak adlandırılmıştır. “Sanatçının nesnesi” kapsamında odağa alınan günümüz sanatçıların çalışmalarında; tanıdık ama farklı, açıklanabilir ama sıra dışı nesne yorumları dikkati çekmektedir. Sanatsal ifade olanakları içerisinde yer alabileceği hiç düşünülmemiş olan “buluntu nesnelere”; bir ifade aracı olarak kullanan ve bu sebeple sanat dilinde bir evrim başlattığı rahatlıkla söylenebilecek olan Kübizm, bu evrimi sanatçının seçtiği hazır nesnelere bir adım öteye götüren Dada ve düşsel nesnelere alışılmış, sıradan görüntünün sınırlarını zorlayan Gerçeküstüçülük, sanatta nesnenin dönüşümünde kırılma noktaları olarak görülmektedir.

Herkes, her yere ait olabilecek sıradan nesnelere, sanatçının nesnesine dönüştürmek, nesneyi diğer nesnelere ayırt edilebilir bir özelliğe kavuşturur. Tez kapsamında yapılan “Annemin/Babamın Nesnelere” ile “Doğanın Nesnesi” çalışmaları da bu bağlamlarda gerçekleştirilmiştir. Yine bu bağlamda, geleneksel yapısından, bir yerleştirme olarak kurgulanmasından kaynaklı uzaklaşan, başka bir boyut kazanan ve böylece natürmortun geleneksel tanımının bugün neleri içine alabileceğinin keşfine de olanak sağlamış olan “Natürmort Bahçesi” çalışması yapılmıştır. Bu çalışmalarda nesne, yeni bir biçim vererek, tektipleştirilerek sahiplenebilir şekilde temellendirilmiştir. Böylece nesne, sanat alanına çekilerek, günlük sıradan mekanından ve işlevinden daha da öznel bir alanda var olmuştur.

Tüm bu akış, “nesneyle günümüzde yeni bir şey nasıl söylenebilir?” sorusuna görsel ve kuramsal yanıtlar ile yanıtı aranan yeni soruları beraberinde getirmiştir.

Anahtar Sözcükler

Nesne, Sanat, Sanatçı, Natürmort

ABSTRACT

ÜNAY, Seniha. Object of the Artist, Proficiency in Art Thesis, Ankara,2015.

In this dissertation, the objects, which have lost their context by changing their form and conceptual foundation and thus turned into an art object on structural and intellectual dimensions, have been called as “the object of artist”. In the works of contemporary artists, which is the focus of this research, familiar but different and explicable but extraordinary object interpretations attract much attention. Cubism, which employs found objects that have never been thought to be in artistic expression possibilities as a means of expression and which can be said to have started an evolution in the language of art; Dada, which brings this evolution one step beyond by using the found objects chosen by the artist and Surrealism, which forces the limits of familiar and ordinary images using imaginary objects are all seen as the breaking points in the transformation of the objects in art.

Changing an object, which may belong to anybody or place, into the object of artist makes that object easily distinguishable from the others. Two studies, “Objects of My Mother/Father” and “The Object of The Nature”, which were included into this dissertation, were conducted in this regard. Also in this respect, we conducted “ the study of Still Life Garden”, which has moved away from its traditional form because of its fictionalization as a replacement, which has gained another dimension, and thus has allowed the discovery of what can be included into the traditional definition of Still Life. In these studies, the object has been established in the form of appropriation by shaping and standardizing it. So, the object has existed in a realm that is more subjective than its daily ordinary space and function. All this flow has brought visual and hypothetical answers to the question of “how can something new be said by using object?”, as well as new questions that need to be answered.

Key Words

Object, Art, Artist, Still Life

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
BİLDİRİM	ii
ADAMA	iii
TEŞEKKÜRLER	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER	vii
GÖRSELLER DİZİNİ	ix
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM	2
NESNE ÜZERİNE	2
1.1. NESNENİN DOĞASI	3
2. BÖLÜM	5
SANATÇININ NESNESİ	5
2.1. YAPISAL ÇÖZÜMLEMELER	6
2.2. TEK BAŞINA NESNE	6
2.3. BAŞKA BİR DÜNYA	8
2.4. BİÇİMSEL VE KAVRAMSAL OLANIN ÖZGÜNLÜĞÜ: Meret Oppenheim ve Andy Warhol Örneği	10
2.5. NESNELERİN TEHDİDİ: Daktilo ile Pipo, Fincan ve Pisuara Yeniden Kısa Bir Bakış	16
2.6. NESNENİN KABULÜ: Sarah Lucas Örneği	18

2.7. YENİ BİR ŞEY SÖYLEMEK.....	22
3. BÖLÜM.....	25
EV SAHİBİ OLARAK NATÜRMORT	25
3.1. YENİDEN NATÜRMORT	25
4. BÖLÜM.....	30
BEN'İM NESNESİ.....	30
4.1 NATÜRMORT BAHÇESİ.....	30
4.2. DOĞANIN NESNESİ.....	35
4.3. ANNEMİN NESNELERİ VE BABAMIN NESNELERİ.....	39
SONUÇ	47
KAYNAKÇA.....	49

GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 1: Marcel Duchamp, “Çeşme”, 1917	7
Görsel 2: Salvador Dali, “İstakoz Telefon”, 1936	9
Görsel 3: René Magritte, “İmgelerin İhaneti-I”, 1929	9
Görsel 4: Meret Oppenheim, “Nesne (Tüylü Kahvaltı)”, 1936	10
Görsel 5: Andy Warhol, “Brillo Kutuları”, 1962-1963?	11
Görsel 6: Ai Weiwei, “Sonsuz Bisiklet”, 2013	14
Görsel 7: Ayşe Erkmen, “B Planı”, 2011.....	15
Görsel 8: Füsün Onur, “Yaşam- Sanat- Kurgu, Eski Eşyaların Düşü”, Yerleştirme Görüntüsü, 1985 Kaynak: Füsün Onur- Dikkatli Gözler İçin Kitabı.....	16
Görsel 9: “Çıplak Yemek” Filminden Bir Kare	17
Görsel 10: Pazardan Bir Sergi Görüntüsü	18
Görsel 11: Sarah Lucas, “Çıplak”, 84 X 168 X 145 Cm, 1994	19
Görsel 12: Songül Boyraz-Peter Höll, “Allah Korusun”, 2003.....	21
Görsel 13: Pravdoliub Ivanov, “Hazır Nesne?”,1996	21
Görsel 14: Joseph Beuys, “Ölü Bir Tavşana Resimleri Nasıl Anlatmalı?”, 1965	23
Görsel 15: Jan Wennix, “Natürmort”, 1706.....	26
Görsel 16: Baptiste Siméon Chardin, “Gümüş Çorba Kâsesi”, 1728	26
Görsel 17: Scott Garner, “Natürmort”, 2012.....	27
Görsel 18: Marc Quinn, “Geçmiş, Bugün ve Gelecek”, 2013	28
Görsel 19: Necla Rüzgar, “Mücevherler”, 2013	29
Görsel 20: Seniha Ünay, “Natürmort Bahçesi”, 2014, Yerleştirme.....	30
Görsel 21: Seniha Ünay, “Natürmort Bahçesi”,2014, Yerleştirme.....	31
Görsel 22: Seniha Ünay, “Natürmort Bahçesi”, 2014, Yerleştirme.....	32
Görsel 23: Seniha Ünay, “Natürmort Bahçesi”, 2014, Yerleştirme.....	33
Görsel 24: Seniha ünay, “Natürmort”, 2014, Fotoğraf, Değişebilir Boyut,.....	34
Görsel 25: Seniha ünay, “Natürmort (Ayrıntı)”, 2014, Fotoğraf, Değişebilir Boyut....	34
Görsel 26: Seniha Ünay, “Doğanın Nesnesi- Domates”, 2014, Kağıda Yağlıboya, 21 x 29,7 cm.....	35

Görsel 27: Seniha Ünay, “ <i>Doğanın Nesnesi- Elma</i> ”, 2014, Kağıda Yağlıboya, 21 x 29cm.....	36
Görsel 28: Seniha Ünay, “ <i>Doğanın Nesnesi- Limon</i> ”, 2014, Kağıda Yağlıboya, 21 x 29 cm.....	36
Görsel 29: Seniha Ünay, “ <i>Doğanın Nesnesi- Karpuz</i> ”, 2014, Kağıda Yağlıboya, 21 x 29 cm.....	37
Görsel 30: Seniha Ünay, “ <i>Doğanın Nesnesi- Havuç</i> ”, 2014, Kağıda Yağlıboya, 21 x 29 cm. Görsel 31: Seniha Ünay, “ <i>Doğanın Nesnesi- Havuç-F</i> ”, 2014, Kağıda Yağlıboya, 21 x 29 cm.....	38
Görsel 32: Seniha Ünay, “ <i>Doğanın Nesnesi- Patlıcan</i> ”, 2014, Kağıda Yağlıboya, 21 x 29 cm.....	38
Görsel 33: Seniha Ünay, “ <i>Doğanın Nesnesi- Biber</i> ”, 2014, Kağıda Yağlıboya, 21 x 29 cm.....	39
Görsel 34: Seniha Ünay, <i>Babamın Nesneleri -Balta</i> , 2014, Balta Üzerine Sprey Boya, Orijinal Boyut	40
Görsel 36: Seniha Ünay, “ <i>Babamın Nesneleri -Ot Bıçağı</i> ”, 2014, Ot Bıçağı Üzerine Sprey Boya, Orijinal Boyut.....	41
Görsel 37: Seniha Ünay, “ <i>Babamın Nesneleri –Kama</i> ”, 2014, Kama Üzerine Sprey Boya, Orijinal Boyut	42
Görsel 38: Seniha Ünay, <i>Annemin Nesneleri- Çatal-Kaşık I</i> , 2014, Kaşık Üzerine Sprey Boya, Orijinal Boyut	43
Görsel 40: Seniha Ünay, <i>Annemin Nesneleri- Çatal II</i> , 2014, Spatula Üzerine Sprey Boya, Orijinal Boyut	44
Görsel 41: Seniha Ünay, <i>Annemin Nesneleri- Uzun Kaşık</i> , 2014, Kaşık Üzerine Sprey Boya, Orijinal Boyut	44
Görsel 46: Seniha Ünay, <i>Babamın Nesneleri -Mala</i> , 2014, Mala Üzerine Sprey Boya, Orijinal Boyut	45
Görsel 44: Seniha Ünay, “ <i>Babamın Nesneleri-Çapa</i> ”, 2014, Çapa Üzerine Sprey Boya, Orijinal Boyut	45
Görsel 45: Seniha Ünay, “ <i>Babamın Nesneleri-Kürekler</i> ”, 2014, 4 Adet Kürek Üzerine Sprey Boya, Orijinal Boyut.....	45

Görsel 42: Seniha Ünay, <i>Annemin Nesneleri- Bıçaklar I</i> , 2014, Bıçak Üzerine Sprey Boya, Orijinal Boyut	46
Görsel 43: Seniha Ünay, <i>Annemin Nesneleri- Bıçaklar I (ayrıntı)</i> , 2014, Bıçak Üzerine Sprey Boya, Orijinal Boyut.....	46

GİRİŞ

Nesne, dün olduğu gibi bugünün sanatında da sanatçıların problemlerini anlatabilmek için başvurdukları bir araç-amaç olma işlevini çeşitli rollere bürünerek sürdürmektedir.

Bu çalışma, temelde bugünün nesnelere ve bu nesnelere getirilen yeni yorumlara odaklanmaktadır. “Sanatçının Nesnesi” başlığı altında tanımlayacağımız bu olguyu, gerçek bağlamından koparılmış ve yeni bir bağlamla kavramsallaştırılmış yorumlar olarak tanımlamak mümkün görünmektedir. Konu, sanatta nesnenin bütüncül olarak örneklenmesi yerine, sanatçının nesnesi olarak odağa alınan örneklerle sınırlandırılmıştır. Sanat alanında kaynak tarama, inceleme ve veri toplama yöntemi kullanılmıştır.

Bu tezin nesneye bakış açımı ve çalışma üretimimi deşifre ettiğini söylemek gerekir. Bu sebeple araştırma; yazınsal ve uygulama kısımları olmak üzere ikiye ayrılmıştır. Birinci bölümde nesne; genel bir bakış açısıyla, ikinci bölüm olan “Sanatçının Nesnesi” bölümünde ise kişisel bir bakış açısıyla ele alınmıştır. Ayrıca bu bölümde, sanat tarihsel referanslara, nesnenin sanat eseri olarak kabulüne değinilmiştir. Yer yer soru cevap şeklinde ilerleyen tez; “nesneyle günümüzde yeni bir şey nasıl söylenebilir?” sorusunun da olası yanıtlarını tartışmaktadır. Bu süreçte genel yanıtlar yerine daha öznel bir bakış açısıyla uygulamalar üzerinden ortaya çıkan sonuçlarla birlikte yanıtlar verilmeye çalışılmıştır.

Üçüncü bölüm ise; başkalarına ait olan nesnelere sanat alanına çekilerek sahiplenilmesi, yeni bir biçim vererek işlevinden uzaklaştırılan nesnelere sahiplenilmesi ve nesnenin tektipleştirilerek sahiplenilmesi şeklinde temellenen uygulama çalışmalarına odaklanmıştır. Ayrıca, nesne kompozisyonları olan natürmorta ve natürmortun geleneksel tanımının bugün neleri içine alacağına değinilmiştir. Günümüzde natürmortun nesnenin dönüşümüne paralel bir dönüşüm süreci geçirdiği, yeni teknik ve eğilimlerle birlikte geleneksel bakış açısından uzaklaşmış içeriğiyle, yerleştirme, video, fotoğraf gibi yöntemlerle de uygulandığı görülmüştür.

1. BÖLÜM

NESNE ÜZERİNE

İnsan çevreyle diyaloga girmeye başladığı andan itibaren, kendisinin de içinde bulunduğu nesnelere örülü bir dünyanın kapılarını aralamıştır aslında. Bu dünyada, bir ihtiyaca karşılık gelen otobüs kartıyla, baharda yemyeşil bir ağaçla, tiyatrodaki bir başına dekor olan askıyla, bir kitapla-belki de içinde bir patatesi anlatmış bir kitapla, bir filmin içindeki masayla, bir elmayla, armutla, böceklerle, kuşla, dağla taşla karşılaşması kaçınılmazdır. Bu karşılaşma anında nesnelere dünyasının her bir nesnesinin, her bir insan için farklı anlamlar ifade etmesi, başka çağrışımlar yapması, nesnenin; kişiye, mekâna, zamana, yaşanmışlığa, kültüre göre anlam ve işlevsellik açısından değişebileceğini kanıtlar niteliktedir. Filliou, bunu, 1966'da açtığı *Sezgisel Sergi* başlıklı ilk kişisel sergisinde bir telgraf kâğıdının üzerine düştüğü şu çarpıcı sözlerle vurgular:

“Duchamp (...) bize her türden nesneye, öncelikle işlevsel bir nesne gibi (örneğin bir bisiklet tekerleği), sonra da taze yapılmış bir sanat nesnesi gibi bakmayı öğretmişti. Ancak bu yalnızca zengin beyazların dünyasında doğrudur. Afrika'da bir silindir şapka pekâlâ bir taç gibi kullanılabilir, gecekondulu semtlerdeki eski bir araba bir ev işlevi görebilir. Fakat bundan da önemlisi, başka gezegenlerde, örneğin “akan bir derenin şırıltısı”, ne “akan bir derenin şırıltısı” ne de “bir müzik” gibi, belki de orada yaşayanların konuşma dili olarak algılanabilir (orada yaşayanlar belki de bisiklet tekerleklerine benziyorlardır) (Gintz, 2012: 40).

Nesnenin sanatçıyla birlikteliğinden ortaya çıkan serüveni ise hiç sıradan değildir. Çünkü sanatta nesne; odakta olan-olmayan bir ayrıntı, bir dekor, zamana, ana dair ipuçları veren bir kod, konuyu tamamlayıcı bir unsur ya da konunun kendisi olarak sürekli değişen ve başkalaşan bir yapıyla uzun sanat tarihsel bir yolculuktan geçmiştir. Nesne üzerinden sanatçının; karşı çıkma, reddetme, düşünce gücüyle varlığa getirme yetisi okunabilmektedir.

1.1. NESNENİN DOĞASI

“Yolda duran taş veya tarladaki toprak parçaları bir nesnedir.
Testi bir nesnedir.
Çeşme de orada bir köşede durur.
Peki, testideki süt ile çeşmedeki suya ne demeli” (Heidegger, 2011: 15)

Nesneden ne kastettiğimizi daha doğru ifade edebilmek için öncelikle sınırlayıcı bir tanımla başlamak şart görünüyor. Mesela Türk Dil Kurumunun birinci sırada gelen nesne tanımı şöyledir: "Belli bir ağırlığı ve hacmi, rengi olan her türlü cansız varlık, şey, obje". Bu tanımın günlük yaşantımızda nesneden ne anladığımıza karşılık geldiği söylenebilir. Salt nesne. Burada salt nesne; saf, katışıksız, özüne dokunulmamış anlamındadır.

Peki, bu tanım nesneyi anlamak için yeterli midir?

Nesne felsefede öznenin dışında kalan her konu olarak açıklanır. Afşar Timuçin'e göre; “nesne karşımızda bulunan, görüşümüze açık olan, düşünen özneye karşıt olarak düşünülen şey. Bilgisine ulaşabildiğimiz her gerçekliktir” (Timuçin, 1984:185). Afşar Timuçin'in her gerçeklik olarak ifade ettiği nesneyi Martin Heidegger (2011: 20) “Sanat Eserinin Kökeni” kitabında var-olan tüm varlıklar olarak ele alır. Canlı, cansız, bizimle bir diyaloga girebilen, görünce tanıdığımız tüm varlıklar.

Nesneyi nesne yapan özellikler nelerdir? İlk sırada nesnenin nitelikleri çevresinde toplama özelliği sayılabilir. Bir ayakkabı. Ayakkabıya ayakkabı denmesini sağlayan nitelikleri onu başka bir nesneden ayırır. Bu ayrımı deri olması, ayağa giyilecek şekilde tasarlanması, rengi, tabanının sertliği gibi özellikleri netleştirir.

Nesneyi nesne yapan özelliklerinden bir diğeri ise duyu organlarıyla alımlanabilmesidir. Bu, nesnenin elle tutulur, gözle görülür olması, ses, koku gibi özellikleri içinde barındırmasıyla ilişkilidir. Mutfaktan bir kırılma sesi geldiğinde bu sesin emaye bir tencereden mi, seramik bir kaptan mı, yoksa cam bir bardaktan mı çıktığını hemen biliriz. Kırılma anında çıkan ses, zihnimizde bir nesneyi canlandırır. Gözümüzün önüne

bir görüntü çağırır. Bir bardak. İçine sıvı bir maddenin girebileceği, çeşitli biçimlerde olabilen, kullanılabilen, sert... Bu niteliklerinden dolayı hemen tanıdığımız bir nesne. Elle tutulur, gözle görülür bir nesne.

"Nesne biçimlenmiş malzemedir" der Martin Heidegger (Heidegger, 2011: 20). Bir kitap. Nitelikleri açısından; kalın, deri kapaklı, 320 sayfa, duyuşal açıdan; gözle görülüp nitelikleri fark edilebilen, doğada kendiliğinden bulunan bir ağacın işlenerek biçimlenmesiyle oluşmuş bir kitap.

Ahmet Cevizci "Felsefe Sözlüğü"nde nesneyi tanımlarken şunları yazar:

"Nesne, öznenin karşıt kutbunda bulunan, özelliklerin taşıyıcısı olan varlığı tanımlar. Nesne terimi her ne kadar daha ziyade dış dünyada bulunan fiziki varlıkları gösterse de farklı nesne türlerinden söz etmek mümkündür. Buna göre *fiziki nesne*, zaman ve mekan içinde bir yer kaplayan, zihinden bağımsız, somut ve gerçek nesnedir. Metafizik ya da varlık felsefesinde temel tikeller olarak fiziki nesnelere dışında, gerçek olmayan *hayali nesnelere* de vardır. Zaman ve mekan içinde var olmayan *soyut nesnelere* yanında, bir de zihin hallerinin konusu olan *yönelimsel nesnelere* de söz edilmektedir" (Cevizci, 2012:316).

Sanatta nesnenin farklı türlerinin; yani gerek fiziki, gerek hayali, gerekse soyut nesnelere, birbiriyle bütün oluşturacak çok katmanlı bir yapı ya da birbirinden bağımsız olarak oluşacak özerk bir yapı olduğu düşünülebilir. Sanatta nesne; bizde bir çağrışım yapan, yaşantımızda, görüp duyduklarımızla ilişkilendirilebilen, belli bir ağırlığı, hacmi, rengi, gölgesi olan canlı ve cansız tüm varlıklar olarak kabul edilebilir.

2. BÖLÜM

SANATÇININ NESNESİ

Öncelikle sanatçıya ait olan, sanatçının kullandığı nesnelere ifade eden bir tanım gibi algılsa da “sanatçının nesnesi” tanımı; sanatçının yorumlayarak, kavramsallaştırarak, yeniden biçimlendirerek bağlamından kopardığı; böylece yeni bir algıya öne sürdüğü ve özgünleştirdiği özellikle fiziki nesnelere kapsamaktadır. Olması gereken yerden çok olmaması gereken yerde olan, benzerlerinden farklı, ezber bozan, ütopyik bir dünyanın kapılarını aralayan, sıra dışı, şaşırtan, sürprizlerle dolu nesnelere... Eduardo Galeano'nun içine bir dünya sığdırdığı “Kaybedenlerin Bavulu” hikayesindeki gibi:

“Helena Villagra rüyasında kocaman bir bavul gördü.

Çok eski bir anahtarla açınca bavuldan kaçan goller, kaçan penaltılar, yenilen takımlar fırlıyor ve kaçan goller kaleye giriyor, yanlış yere giden top yolunu düzeltiyor ve mağluplar zaferlerini kutluyor. Ve top havada süzülüp rüya devam ettikçe o tersine maç asla bitmeyecekti” (Galeano, 2012: 222).

İçinden gollerin, penaltıların çıktığı bavul da nedir? Oysa bavul; içine eşya konulan, çoğunlukla seyahat esnasında kullanılan bir çanta olarak biliniyordu. Bu hikayede bizi cezbeden şey, bu bavulun uzak bir fantazyadan geldiğinin keşfidir.

Roland Barthes ise “Çağdaş Söylenler” kitabının “Paris Sular Altında Kalmadı” bölümünde, nesnelere sular altındaki Paris'i bir şenliğe çevirdiğini şu sözlerle anlatır:

"Önce kimi nesnelere ortamlarından kopardı, alışılmadık, ama gene de anlaşılır noktalar getirerek dünyanın algılanmasını tazeledi; çatılarına indirgenmiş otomobiller, yalnızca başları yukarda nilüferler gibi yüzen, bulanmış sokak fenerleri, çocuk küpleri gibi kesilmiş evler, kaç gün ağaçta kalan bir kedi gördük. Bütün bu gündelik nesnelere birdenbire köklerinden ayrılmış, özellikle mantıksal tözden, Toprak'tan yoksun kalmış göründü" (Barthes,1990: 44).

Bu edebi metinlerde örneklendiği gibi plastik sanatlarda da nesnelere çoğu zaman, Barthes'ın deyimleriyle “mantıksal tözden yoksun kalarak”, bağlamından koparak

sanatçıların sıra dışı olana davetinde öne çıkmıştır. Beni “sanatçının nesnesi” serüvenine sürükleyen işte bu öne çıkış olmuştur. Bu serüvenin ardı sıra giderken belki de ilk uğranılması gereken durak Kübistlerin buluntu nesnelere, Dadaistlerin hazır nesnelere ve Gerçeküstücülerin düşsel nesnelere olmalıdır. Çünkü bu serüvende aranılan özgünlük sanat tarihsel referanslar içerisinde bu akımları ayrıcalıklı bir yere koymaktadır.

2.1. YAPISAL ÇÖZÜMLEMELER

“Kübistler, sanatta daha önce kabul edilmemiş bir değeri kutsamak ister gibiydiler: imal edilmiş nesnenin değerini (Berger, 1989: 65).

Nesnenin doğrudan kullanıldığı ilk çalışmalara, Pablo Picasso ve George Braque’ın Sentetik Kübizm’inde rastlandığı söylenebilir. Guillaume Apollinaire, Kübizmi eski resim ekollerinden taklit sanatı yerine bir yaratım sanatı olmasıyla ayırır (Apollinaire, 2011: 215). Kübizm’in yaratıcılığı belki de, özellikle Sentetik Kübizm’de muşamba, gazete, duvar kağıdı gibi buluntu nesnelere kullanılmasında saklıdır. Sanat dışı olarak görülen bu nesnelere kolajlar yapılır. Bu çalışmalarda nesne; resimsel kompozisyonu sağlamak, denge, açık koyu ilişkilerini kurmak için amaç değil, araç niteliğindedir. Buluntu nesnelere kullanılması biçimsel evrimin yanı sıra sanatta bir nevi malzeme evrimidir. Bu malzeme hem sanatçının özgürlüğü hem de sanatın dili açısından, nesnenin dönüşümünde çok önemli bir kırılma noktasıdır.

2.2. TEK BAŞINA NESNE

Sanat tarihinde nesnenin bir bütün olarak “esere” dönüştüğü ilk çalışmalar Marcel Duchamp’a ait olduğu söylenebilir. 1915’te hırdavatçıdan aldığı kürek, bir kış manzarası, bisiklet tekerleği, mutfak taburesi ve pisuar Duchamp’ın nesnelere endir. Yani Duchamp’ın hazır-yapımlarıdır. Bu nesnelere her biriyle, hem sanatın ne olup olmadığı yeniden sorgulanmış, hem de sanatçının yaratım sürecinin sorgulanmasına bağlı olarak, yeni bir sanatçı profilinin tanımı yapılmıştır. Duchamp’ın New York’ta düzenlenen bir sergiye gönderdiği R. Mutt adına imzalı ters çevrilmiş pisuarı 1917’de *Çeşme* ismiyle sanat dünyasına göktaş gibi düşmüştür. Serginin jürisi tarafından kabul

edilmese de kısa sürede *Çeşme* sanat tarihindeki yerini almış, estetik anlayışı değiştirmiş ve kendinden sonraki neredeyse tüm akım ve ekollere öncülük etmiştir. Duchamp'ın sergilediği bu dada tavrı, sanatçının el emeği olmadan da sanat eseri üretilebileceğini; düşüncenin, çağın teknolojik ve endüstriyel gelişimine göre biçimlenebileceğini göstermiştir.



Görsel 1: Marcel Duchamp, “Çeşme”, 1917

Kaynak: <http://www.moma.org/>

“Artık sanat realist mi, ekspresyonist mi yoksa fütürist mi olmalı, fovist, pop, minimal mi olmalı diye düşünmenin, ışığı restmetsin mi restmetmesin mi veya kendi iskeletini gösterebilirsin mi (Cezanne), göstermesin mi diye sormanın anlamı kalmamıştı. Her şey zihindeydi” (Baudrillard, 2010: 22).

Bu açıklama, Dada'nın sanatla paralel olarak, nesneyi sınırsızlığa, yine Baudrillard'ın deyişiyle “geri dönüşsüz” bir noktaya sürüklemesinin ifadesi gibidir.

2.3. BAŞKA BİR DÜNYA

“20. yüzyıl başında içinde bulunulan dünya, temsil kodlarının ve normatif kuralların çözüldüğü bir dünyadır. Artık üretimin simgesel yapısı ve “şeylerin düzeni” mutlak değerler tarafından yönetilmemektedir. Şeyleri bir arada tutan, onlara anlamlarını kazandıran düşünme biçimlerinin mutlak olduğu devir sona ermiştir. Böyle bir dünya, özelliğin, kolajın, fragmanların, eklektisizmin dünyasıdır. Marx ile Engels’in tespit etmiş olduğu gibi, katı olan her şeyin bularlaşabileceği ve yeniden ve yeniden, bambaşka biçimlerde kurulabileceği bir dünyadır. Artık gerçeklik mutlak değildir. Yerinden edilmek, alaşağı edilmek için beklemektedir” (Ojalvo, Skopbülten: 11-11-2011).

Anlaşılabilir ve ilk görüşte adlandırılabilir özelliğiyle gerçek bir nesnenin tahtından inmesine, -indirilip başka bir tahta çıkartılmasına da denilebilir- Dada'nın ardından, Dada'nın kendini yok ettiği düşüncesiyle ortaya çıkan Gerçeküstücüler de öncülük etmiştir denilebilir.

“Mutlak düzenlerden bağımsızlaşan nesnelere de, sınırsızca yeniden anlamlandırılmaya açılır. Dada hareketinin olduğu gibi sürrealizmin de önemli bir dayanağını oluşturan obje trouvée¹, egemen bilgi rejiminden, onu sarmalayan estetik, işlevsel ve anlamsal bağlamından kopartılmış, yeniden anlamlandırmaya açılmış herhangi bir nesnedir. Ontolojisinin dönüştürülmesine açıktır” (Ojalvo, Skopbülten: 11-11-2011).

Gerçeküstücüler'de gerek buluntu gerek görüntü nesnelere, olağandışı bir havaya dönüştürülerek yeni bir ontolojik özelliğe kavuştuğu görülür. Sigmund Freud'un psikanaliz çalışmalarından etkilenen Gerçeküstücüler, bilinçaltının gerçekliğine, rüyalara odaklanırlar. Bilinenin ötesinde, alışılmış biçimsel ve düşünsel sınırları zorlayan çalışmalar yaparlar. Örneğin, dönemin öncü isimlerinden Salvador Dali'nin çalışmalarındaki nesnelere, figürler başkalaşır, dönemi için sürpriz bir görüntü haline gelir. Ahizesi istakozdan olan bir telefon, eriyip akarken tüm gerçekliğini koruyan saat, aynı zamanda bir odayı gösteren yüz; sıradan, olağan görüntülerinin aksine farklı ve sıra dışıdır. Bu nesnelere, adeta başka bir dünyanın habercisi gibidirler.

¹ Buluntu nesne



Görsel 2: Salvador Dalí, “*Istakoz Telefon*”, 1936
Kaynak: <http://www.nationalgallery.org.uk>

Gerçeküstücü sanatçılardan bir diğeri ve belki de en filozof olanı ise René Magritte’dir. Örneğin, *İmgelerin İhaneti-I* çalışmasında pipo ve yazının birlikteliği, kavramsal sınırları zorlayan niteliktedir. Piponun ve yazının görüntü olduğu üzerinden bir okumaya gidilirse, “bunları ayrı düşünmek mümkün olsa bile, ayrı görmek olanaksızdır” (Yılmaz, 2006: 148). Magritte’in çalışmalarında, sözcükler, nesnelere eşit bir görüntü platformuna taşınmıştır. Gerçeküstücü tavır, Dalı’de daha çok biçimsel, Magritte ise kavramsal olarak yer bulmuştur denilebilir.



Görsel 3: René Magritte, “*İmgelerin İhaneti-I*”, 1929
Kaynak: <http://www.passion-estampes.com>

2.4. BİÇİMSEL VE KAVRAMSAL OLANIN ÖZGÜNLÜĞÜ: Meret Oppenheim ve Andy Warhol Örneği

Gerçeküstücü tavrı için yapılan ayırım, tüm bir sanat pratiğinin ipuçlarını veriyor olabilir. Şöyle de denilebilir: Sanatçının nesnesinin özgünleşmesi sürecinde iki yöntem öne çıkmaktadır. Bunlardan biri nesnenin biçimsel açıdan özgünleşmesi, diğeri kavramsallaşarak özgünleşmesidir.

Paris'te 1936 yılında gerçekleştirilen *Gerçeküstücü Sergi*'de çeşitli nesnelere kullanılır. Bu sergiye katılan sanatçılardan Meret Oppenheim'in nesnesi ise kürkle kaplı kahve fincanı, tabağı ve kaşığıdır. Oppenheim *Nesne (Tüylü Kahvaltı)* ismini verdiği çalışmada, özellikle günümüz sanatçısının çokça kullandığı bir şeyi yapar; nesneyi günlük yaşamda kullanılan işlevinden uzaklaştırarak farklı bir bağlamda sunar. Buradaki fincan, bize tanıdık ama farklı gelir. Tanıdık gelir. Çünkü bu fincan herhangi bir fincanın birçok niteliğini taşır. Farklı gelir. Çünkü; niteliklerinden tanıdığımız fincan, duyuşsal olarak gariptir. Bu fincan, bir keyif kahvesinin içileceği fincan görüntüsünden çıkmış ve insanın ağzına almaya tiksineceği, tüylü bir hayvanı andıran fincan görüntüsüne dönüşmüştür. Böylelikle bir sanatçının yaratıcı olma, nesneye yeni bir biçim vererek bağlamından kopartma gibi eylemleriyle, herhangi bir nesne hem nesne olarak sanatçının nesnesine dönüşmüş hem de sanat nesnesi olarak özgünleşmiştir.



Görsel 4: Meret Oppenheim, “*Nesne (Tüylü Kahvaltı)*”, 1936

Kaynak: <http://www.moma.org>

Andy Warhol'un, bazı çalışmalarında tüketim nesnelere kendi kimliklerinden, biçimlerinden, renklerinden hiçbir şey kaybetmeden olduğu gibi kullanılır. Yeni bir biçim üretmek yerine, nesnenin bilinen görüntüsüyle bir kavramsallaştırma yapılır. Örneğin, seri halde üretilmiş *Brillo Kutuları* daha önce ticari amaçla üretilmiş Brillo kutularının neredeyse aynısı olacak şekilde yapılmıştır. Biçim olarak değişmeyen Brillo kutuları, tüketim imgesi olarak kavramsallaştırılmıştır.



Görsel 5: Andy Warhol, “*Brillo Kutuları*”, 1962-1963?

Kaynak: <http://www.stardustmodernndesign.com>

Warhol'un sanat üretiminin “özgünleşme” başlığında örneklenmesi bir çelişki gibi durabilir. Ne de olsa, “Warhol fabrikasındaki bir montaj hattında renkleri doldurup tuvaleri yayan, sayıları bazen on beşi bulan ekibiyle ipek baskı resimlerini seri halde üreterek, el yapımı ‘özgün’ sanat yapıtı görüşünü bozguna uğratmıştır” (Gablic, 2000:

204). Ancak burada konu, Warhol'un tavır ve sanat pratiğinin hatta nesnelere bütünü olarak yalnız kendine özgü bir nitelik taşımasıdır.

2.4.1. Sentez: Biçim ve Kavram, Görkemli Nesne

Sanatçının kavramla olan ilişkisi çok öncelere dayansa da, bu ilişkinin tarihlendiği kavramsal sanat pratiği üzerinden bir başlangıç yapılabilir. Kavramsal sanat pratiğinde önce kavram, sonra nesne gelir şeklinde bir önem sırası vardı. Günümüzde ise, nesnelere ve kavramlar arasındaki önem sırası sabit değil, değişkendir. Önce kavram, sonra nesne, önce nesne, sonra kavram gelebilir ya da kavram ve nesnenin eşit söz hakkı olduğu bir sistem kurulabilir.

Baudrillard, nesne ve kavram ilişkisini estetiğin bir başkalaşım sürecine girmesiyle bağlantılı olarak açıklar.

“Çağdaş sanatın devrimciliği şuydu: şimdi her nesne, maddi dünyanın her ayrıntısı ya da fragmanı, geçmişte az sayıdaki, nadir birtakım aristokratik formlara özgü olan aynı tuhaf cazibeyi yaratabilir, aynı çözümsüz soruları sordurabilirdi.

Hakiki demokrasi burada yatıyordu. Herkesin estetik haz duyabilmesinde değil. Her nesnenin, aralarında hiçbir ayırım olmaksızın on beş dakikalığına meşhur olacağı bir dünyanın estetik-ötesi ilerleyişinde yatıyordu. Bütün nesnelere eşitti ve hepsi de deha eseri idi. Sonunda herhangi bir yanılma ya da aşkınlığa meydan vermeden hem sanat, hem de bizzat sanat eseri bir nesneye dönüşüyordu. Karşılığında bizi de söken, sökülmiş nesnelere ürettiği, tamamıyla kavramsal bir temsil...” (Baudrillard, Skopbülten: 21/3/2014).

Baudrillard çağdaş sanatla birlikte nesnenin kullanımının kavramsal bir temsile dönüştüğünü; böylece ideolojiye gömüldüğümüzü, sanat yerine sanat fikrinden haz aldığımızı ve gerçek bir nesne yerine nesne fikrinin öne çıktığını dile getirir.

“Bütün bunlarda artık ne bir yüz, ne bir bakış, ne de bir insani ifade var. Yalnızca bedeni olmayan organlar, akışlar, moleküller, fraktallar... "Sanat eseri"yle ilişki, bir doygunluk ya da salgın bir hastalığın bulaşması gibi kuruluyor: Ağlarda ya da akışlarda olduğu gibi ona asılıyor ve tamamıyla kendinizi ona gömüyorsunuz. Bir metonim ya da zincirleme reaksiyon misali...”

Bütün bunlarda artık gerçek bir nesne yok” (Baudrillard, Skopbülten: 21/3/2014).

Gerçek bir nesne yerine nesne fikri konusu, bu tezin asıl konusu olan fiziki nesnelere bizi uzaklaştırabilir. Çünkü fiziki bir nesne, somut bir biçimi de beraberinde getirir. Bu yüzden Julian Stallabrass'ın günümüz sanatında nesnenin kavramsal ve biçimsel birlikteliğine değindiği açıklamalarına yakın bir yerde durmak gerekebilir.

Julian Stallabrass, nesnenin kavramsal ve biçimsel birlikteliğini kavramsal sanatın radikal eleştiriden uzaklaştırılması ve uysallaştırılması üzerinden bir tespitle açıklar. Bu tespit, 1990'lı yılların sanatının, 1980'lerin görkemli ve göz alıcı sanatı ile kavramsal sanatın arasında bir sentez olduğudur. “Sonuç, dilbilimsel ve kavramsal oyunun görsel olarak etkileyici nesnelere birleştirilmesi olmuştur” der (Stallabrass, 2010:136). Sanat ve dil grubunun karşılıklı etkileşimi odak olan *İndeks* isimli çalışmalarını, yeniden şeker renkli, işlevsiz bir yontuya dönüştürerek, alakasız bir pornografik metinle sunmalarını bu konuya eleştirel bir örnek olarak gösterir.

1990'lı yıllarda, Felix Gonzales-Torres'in eşcinsellik ve öteki kavramı üzerinden şekillenen; iki aynadan oluşan *İsimsiz (5 Mart)* çalışması, iki saatten oluşan *İsimsiz (Muhteşem Aşıklar)* çalışması, bir yatağı gösteren *İsimsiz (1991)* çalışması ise, *İndeks* in aksine nesne ve kavram birlikteliğinin olumlu evriminin sonuçları olarak görülebilir. Bourriaud'un onun çalışmaları için söylediği “ötekini içermek kavramı, sadece bir tema değildir. Aynı zamanda, işin formel yönünün anlaşılması için de esastır” sözleri de bu durumu doğrular niteliktedir (Bourriaud, 2005:85).

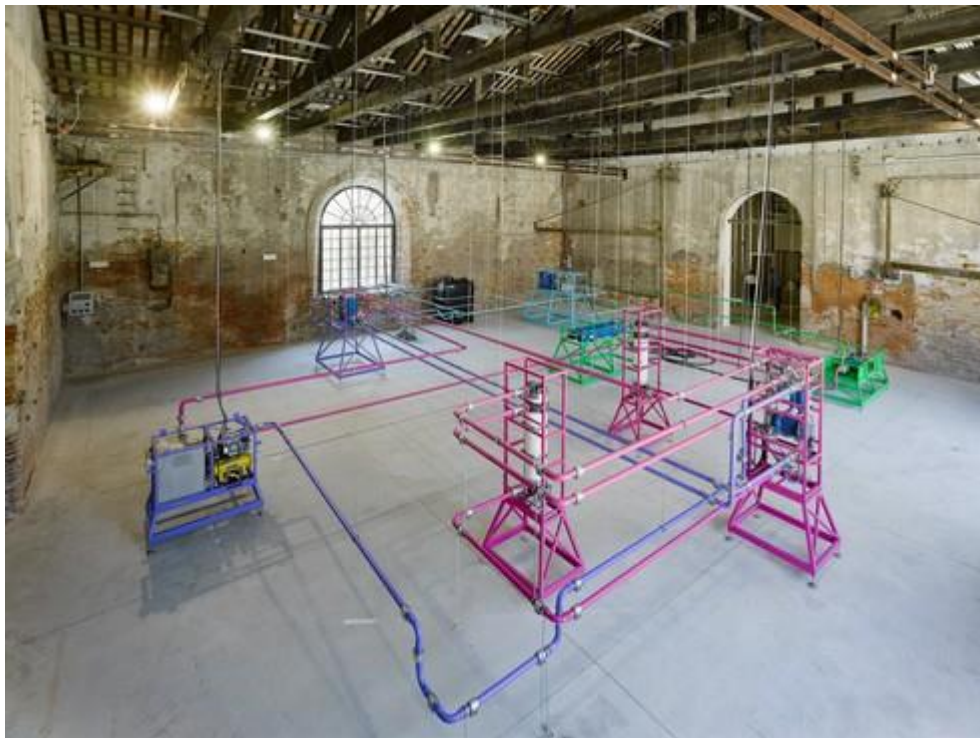
Yakın tarihli sergilere odaklandığımızda da, görkemli nesne ve kavramın sentezlendiği sanat pratiklerinin belirgin şekilde hissedilen hakimiyeti daha görünür olur. Örneğin Çinli sanatçı Ai Weiwei, kavramsal çerçevesini toplumsal konulardan oluşturur ve sıklıkla birbirinin tekrarıyla oluşan nesnelere bir araya getirir. Çin nüfusunu temsil edecek sayıda kullandığı çekirdekler, demirler, tabureler... Ai Weiwei'nin gücü, ilkinin 2011 yılında Taipei Güzel Sanatlar Müzesi'nde, ikinci versiyonunu Toronto'da *La Nuit Blanche Kültür Festivali* 'nde gerçekleştirdiği *Sonsuz Bisiklet* çalışmasında olduğu gibi; sıradan bir formla, yeni bir dünya sunmasında saklıdır.



Görsel 6: Ai Weiwei, “*Sonsuz Bisiklet*”, 2013

Kaynak: <http://www.acclaimmag.com>

Ayşe Erkmen’in *B Planı* çalışmasını da bu bağlamda değerlendirmek mümkün. 2011 yılında *Venedik Bienali*’nde gerçekleştirilen çalışmada sanatçı, su borularıyla mekânda makine gibi işleyen bir nesnelere sistemi yaratır. Bu, Venedik’in pis suyunu arıtma ve arıtılmış suyu büyük kanallara tekrar boşaltma girişimidir. Sanatçının karmaşık sistemler ve insanın dönüşüm sürecine katılımını sorgularken kullandığı pembe, mor gibi canlı renklerdeki su boruları ise, izleyiciyi içeri çeken; izleyicinin içeri girdiği andan itibaren de düşünmek durumunda kalacağı bir atmosfer yaratır.

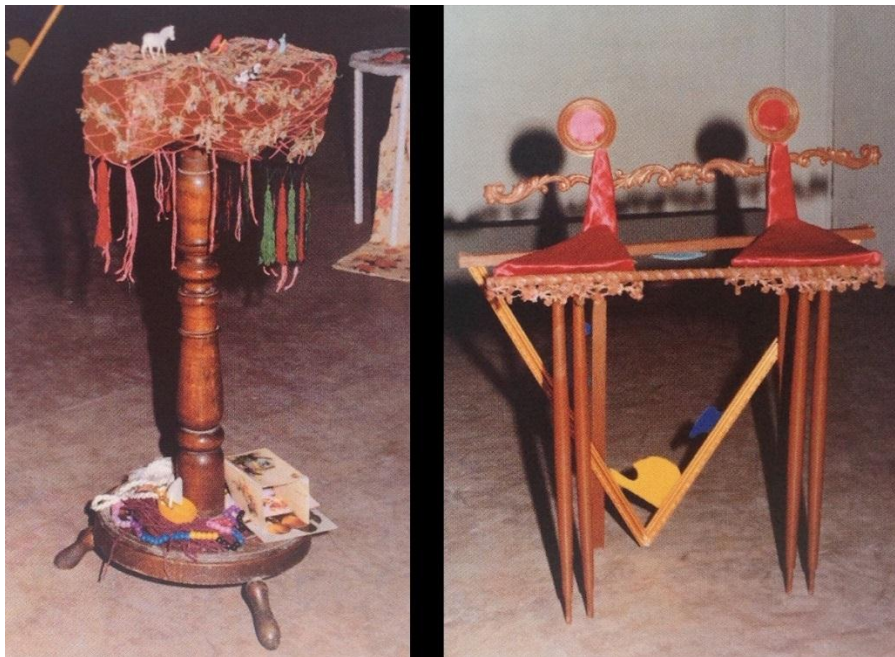


Görsel 7: Ayşe Erkmen, “*B Planı*”, 2011

Kaynak: www.planb-venicebiennale.com

Türkiye’de sanatın sınırlarını genişleten, yerleştirmeleriyle mekan ve boşluk gibi kavramlara yönelik Füsun Onur, çalışmalarında, eski eşyalar, gündelik buluntu nesnelere kullanır. Onur, 1985 yılında Taksim Sanat Galerisi’nde açtığı *YAŞAM-SANAT-KURGU*, *Eski Eşyaların Düşü* sergisinde işlevinden uzaklaştırılmış, bir bakıma kullanılamaz hale getirilmiş nesnelere yer verir. Bu çalışmalarda öne çıkan, dönüşerek ama özünden bir şey kaybetmeyen nesnelere varlığı ve bu nesnelere başlattıkları diyalogun dinamikliğidir. Sanatçının kişisel masalından izler taşıyan, belki de izleyiciyi de eski eşyalar arasında kendi yaşamına ve yaşanmışlığına sürükleyen bu nesnelere Margrith Brehm şöyle tasvir eder:

Kumaşlar, ağlar, kurdeler ve zincirler hem eski mobilyaların kostümleri hem de minik hayvan figürlerinin kurgusu olarak kullanılırlar. Kesilmiş hayvan bacakları, üzerinde renkli bir akışın sürüp gittiği platformları taşır. Üzerine dikilen iki takma gözle kombine edilen kaplama kumaşının katlanması bir koltuktan canlı bir varlık yaratır. Sivri bir dokuma, bir oyuncak askerin devasa boyutta bir kelebeğe karşılaştığı çalılığa dönüşür” (Brehm, 2007: 65).



Görsel 8: Füsün Onur, “Yaşam- Sanat- Kurgu, Eski Eşyaların Düşü”, Yerleştirme Görüntüsü, 1985

Kaynak: Füsün Onur- Dikkatli Gözler İçin Kitabı

Bu örnekler, tek bir cümleyle ifade edilecek olursa; bu cümle “kavramsal ve biçimsel birlikteliğin senteziyle, nesnenin bağlamından kopması” olacaktır. Nesnenin bağlamından kopması, başka göstergeleri içinde barındırır. Nesnenin bağlamından kopması, nesnenin salt görüntüsünün ötesinde bir görüntü sunar, bir anlam, içerik sunar. Yeni bir kavram sunar.

2.5. NESNELERİN TEHDİDİ: Daktilo ile Pipo, Fincan ve Pisuaraya Yeniden Kısa Bir Bakış

David Cronenberg’in yönettiği, Williams S. Burroughs ve Cronenberg’in senaryosunu yazdığı *Çıplak Yemek* isimli filmde parasızlıktan böcek ilacını uyuşturucu olarak kullanan bir yazarın hikayesi anlatılır. Yazarın yazmak için ihtiyaç duyacağı nesnelere ilk olan daktilo, yazarla başrolü paylaşır. Çünkü daktilo konuşur, öğütler verir ve adeta gerçekte de yaşar. Böylelikle senarist sıradan bir daktiloyu yazma eyleminden öteye götürerek bizlere sürpriz bir nesne sunar.



Görsel 9: “Çıplak Yemek” Filminden Bir Kare

Kaynak: <http://www.cinemaviewfinder.com>

Bu iki oyuncunun hikayesinde başka bir ayrıntı daha var. Bu ayrıntı bir tehdidi içermekte. Nesnelere tehdidi. Nesne olarak bir daktilonun karaktere sahip olması; yazarı, bir metnin yazarı yerine “daktilonun yazarı”na dönüştürür. Çünkü yazarsa daktilonun karakter sahibi olması beklenmedik bir durumdur.

Sanatçının nesnesi olarak özgünleşen bazı nesnelere baskın bir karaktere dönüşebilir. Böylece sanatçının nesnesi, “nesnenin sanatçısı” söylemini beraberinde getirir. Sadece şimdiye kadar ele alınan birkaç örneğe bile bakılsa bu daha da görünür olur. “Herkesin *bu bir pipo değildir* dediği, ama asıl adı *İmgelerin İhaneti-1* olan” (Yılmaz, 2006: 147) Magritte’in resmini zihnimize pipoyla kodlayan, sanatçının zihinleri kurcalayan bir görüntü olarak pipoya üst bir rol vermesidir. Yine adı *Çeşme* olmasına rağmen *pisuar* olarak dillere dolanan *Çeşme*’nin gücü, pisuarın dönemi için eleştirel ve yıkıcı bir rolü temsil etmesinden gelmektedir. *Tüylü Kahvaltı*’dan adı *fincanmış* gibi bahsedilmesi fincanın belirgin olarak bir fincanın tüm niteliklerini taşımasındandır. Bu durumda sanatçının, “nesnenin sanatçısı” olarak anılmaya başlaması bizleri şaşırtmamalıdır.

2.6. NESNENİN KABULÜ: SARAH LUCAS ÖRNEĞİ

“Bir nesnede herhangi bir şeyi sanat yapıtına dönüştüren herhangi bir yön –özel herhangi bir özellik ya da işlev- yoktur; herhangi bir şeyi sanat kılan, bizim ona yönelik tutumumuz, onu sanat olarak kabul etme isteğimizdir” (Gablic, 200: 202).

Nesnenin, sanatçının nesnesine dönüşme serüveninden önce, “sanat nesnesi olarak kabulüne değinmek gerekirdi” gibi bir algı olabilir. Ancak Sarah Lucas’ın çalışmasının “sanatçının nesnesi” konusuna başka bir örnek olarak da irdelenecek olması beni böyle bir sıralamaya götürdü. Bütünde bir yatağın, özelde salatalığın sanat eseri olarak sanatçı, mekan ve izleyici üçgeninde kabulünü, *Çıplak* çalışmasıyla hatırlatmaya çalışacağım.

Pazarlarda meyve sebzelerin dizildiği yere "sergi" denir. Buradaki sergi, meyve ve sebzelerin buldukları zemini temsil eder. Şimdi böyle bir sergideki salatalıklar ile Sarah Lucas'ın salatalığını bir sergide ele alalım. Pazardaki salatalığın, ilk akla gelen yeme ihtiyacını giderecek meyve özelliğinden bir şey yitirmeden, olması gerektiği yerde, olması gereken biçimde durduğunu görürüz. Bu salatalıklardan birini belki o gün Lucas evinde yer. Mutfak masasının üzerine bırakır. Bu salatalık bu masada hala pazardaki salatalıktır. Olası, sıradan bir salatalık.



Görsel 10: Pazardan Bir Sergi Görüntüsü

Kaynak: <http://www.onlinepazarlama.com/>

Peki Lucas'ın, bu salatalığın birini alıp, yanına iki de portakal koyarak bir yatağın üzerine bırakması ne demektir? Bu soru, Lucas'ın sanatçı olarak bizlere bir önermesi olduğu şeklinde cevaplanabilir. Bu önerme, salatalığın, salatalık olma bağlamından sıyrılmış, artık metafor olarak bir fallus olduğudur. Lucas, salatalığı sanatsal sürecine dahil eder; zihinsel süzgecinden geçirir ve bize, salatalığın sıradan bir nesne olmaktan öteye geçmesini, erotik bir nesneye, yani sanatçının kendi nesnesine dönüşmesini bu önermeyle gösterir. Yine aynı yatakta sergilenen bir kova ve iki yuvarlak meyve de bir erkeğin yanındaki kadını hatırlatır. Lucas'ın ne demek istediğine dair ipuçları barındırır.



Görsel 11: Sarah Lucas ,“Çıplak”, 84 X 168 X 145 Cm, 1994

Kaynak: <http://www.saatchigallery.com/>

Bu örnekte, yataktan salatalığın sergilendiği yermiş gibi bahsedilmesi bizi yanıltmasın. Aslında, yatak da salatalık ve benzerleriyle bir bütün. Sadece, ilk önce salatalığın sanatçı tarafından seçilmiş bir nesne olduğunu vurgulamak için ayrı tutmuştuk. Asıl soruyu belki de şöyle sormak gerekiyordu: “Peki Lucas'ın, bu salatalığın birini alıp, yanına iki de portakal koyarak bir yatakla birlikte bir mekana bırakması ne demektir”? Burada mekandan kasıt, en basit haliyle eserin sergilendiği yer; Galeri, müze, herhangi bir masa, zemin gibi; eserin görülebileceği, eserin durduğu yerdir.

Bu sorunun cevabını Brain O’Doherty’in *Beyaz Küpün İçinde* kitabında bulabiliriz. O, nesneye, eser anlamını kazandıranın mekanın ideolojisi olduğunu söyler. O’Doherty’in aktardığı gibi Daniel Buren ise bu söylemi “Bir Dilim Ekmek” örneğiyle güçlendirir.

“Bir sanat yapıtını bir ekmek fırınına koymak ya da onu orada sergilemek, fırının işlevini değiştirmez ama fırın da sanat yapıtını bir dilim ekmeğe dönüştürmez. Bir dilim ekmeği bir müzeye koymak ya da orada sergilemek o müzenin işlevini değiştirmez ama müze, en azından sergi süresince, o bir dilim ekmeği bir sanat yapıtına dönüştürür” (O’Doherty, 2010:18).

Mekanın, nesneyi sanat eserine d n şt rmesindeki gücü kadar, izleyiciyi de olumlu yönde etkileyen bir gücü vardır. Bir galeride, Lucas’ın yatağıyla karşılaşan izleyiciler, galeride bir sanatçının eseriyle karşılaşabilecekleri ihtimaliyle gördüklerini yadırgamazlar. Çünkü izleyici, böyle bir mekana sanatçıyı ve onun yaptığını kabul etme isteği; şaşırmak, çok olmak beklentisiyle gelir.

Baudrillard, nesnenin sanat eserine dönüştümünü, estetiğin başkalaşım sürecinin sonucu olarak görür ve yararsızlık ilkesiyle ilişkilendirir: “Bir nesneyi sanat eserine çevirmek için onu yararsızlık katına çıkarmanın yeterli olduğu görülür” (Baudrillard, Skopbülten: 21/3/2014).

Peki, sanatçıların nesnelерinin, benzerlerinden farkı nedir? Bu farkı Noel Carroll yeni-temsil kuramıyla ilişkilendirir. Yeni-temsil kuramı, klasik temsil kuramı gibi, sanat eserinin bir başka şeyi temsil etmesini kapsamaz. Yeni temsil kuramı, sanat eserinin bir şeyin hakkında olduğunu söyler. Carroll, bir şey hakkında olmanın ne demek olduğunu Duchamp’ın nesnelерini örnek vererek şu sözlerle açıklar:

“Hakkında bir şey söyledikleri bir konuları var. Örneğin sanat tarihçileri, genellikle *eşme ve kol kırılma olasılığına karşı* adlı işlerinin sanatın doğası hakkında olduğunu, sanat eserlerinin ille de sanatçının çabasıyla yaratılması ya da üretilmesi gerekmediğini ima ettiklerini (yani sanatçının zanaatçı olmak durumunda olmadığını) söylerler. Bu görüş açıktır ki, sanat yapıtının, dahi sanatçının neredeyse kutsal bir emaneti ya da ruhsal damgası olduğu yönündeki daha üstten bakan sanat görüşleriyle çelişki içindedir” (Carroll, 2012:47-48).

Günümüzde, mekanın ideolojisi, sanatçının seçme, ortaya koyma edimi, izleyicinin bunu tanıma isteği ve sanat üzerine yazılanların yanında farklı zamanlarda ama bir süreklilik halinde açılan sergilerin de nesnenin sanat eserine dönüşmesindeki payı büyüktür.

Nur Altınyıldız Artun, “1920’lerde Paris kafelerinde serpilen sürrealizm, 90 yıl sonra dünyayı sarmış gibi görünüyor” diyerek bitirdiği *E-Skop*’ta yayımlanan “Sürrealizm Her Yerde” başlıklı yazısında, geçmişten günümüze nesnelere odaklanan sürrealist sergileri ele almıştır. Max Ernst, Meret Oppenheim, Rene Magritte için açılan retrospektif sergilerini, yakın tarihte açılan “Le Surréalisme et l’objet / Sürrealizm ve Nesne”, “Electric Fields: Surrealism and Beyond/ Elektrik Alanları: Sürrealizm ve Ötesi” gibi sergileri örnek vererek, günümüz sanatçısının nesne odaklı çalışmalarına değinmiştir (Artun, Skopbülten: 14/8/2013).

Yine, 2014 yılında, KUAD Galeri, *Mutsuz Hazır Nesne* başlıklı bir sergi düzenlemiştir; bu sergi, Duchamp’ın 1913 tarihli *Bisiklet Tekerleği* ve 1914 tarihli *Şişe Kurutucusu* adlı hazır-nesnelere 100. yılına adanmıştır. Sergide, yapıtlarında daha çok hazır-nesneyi kullanan sanatçıların çalışmaları, nesneyi kullanma, içerik ve kavram açısından farklılıklar göstermiş, sanatçının kendi nesnesi haline gelmiştir. Songül Boyraz’ın *Allah Korusun* yazan can simidi, Pravidoliub Ivanov’un çiçek saksılarıyla başkalaşan sandalyesi sanatçının özgünlüğü adına örnek teşkil etmektedir.



Görsel 12: Songül Boyraz-Peter Höll, “*Allah Korusun*”, 2003

Görsel 13: Pravidoliub Ivanov, “*Hazır Nesne?*”, 1996

Kaynak: <http://www.banucarmikli.com>

2.7. YENİ BİR ŞEY SÖYLEMEK

“Her şey”, içinde gizli bir “hiçbir şey”i barındırıyor sanki. Ya da belirsiz anlamda söylenen bir söz olarak özellikle somut ve geniş bir yelpazede bir şeylere işaret ederken, uçsuz bucaksız bir yokoluşu andırıyor. Yüz yıla yakındır peşine düşülen “her şeyin sanat olabileceği fikri” ise, her şeyin yapılmış olma ihtimalini yükseltmekle birlikte, "günümüzde yapılacak her şey tükenmiş, yeni olarak yapacak hiçbir şey kalmamış" duygusunu ortaya çıkartıyor.

Bu duygu, eğer nesneyle ilişkilendirilecek olursa biraz daha çetrefil bir hal alabilir. Çünkü nesneyle doğrudan ya da dolaylı olarak ilişkili çok fazla eser bulunmaktadır. Nesnenin görüntüsü ve nesnenin kendisi çokça ele alınmıştır. Natürmortlar yapılmış, aynalar resmedilmiş, kutular ve şişeler dizilmiş, sandalyeler konulmuştur. Hatta sandalyenin kendisi, fotoğrafı ve yazılı açıklaması şeklinde kavramsal çalışmalar yapılmıştır. Bir bakıma nesne sıradanlaşmıştır.

Nesneyle çalışma üretmeyi çetrefilli hale getiren bir diğer konu ise; sanatçının nesnesi olarak öne çıkan nesnelerin sanatçının kendisiyle sabitlenmiş bir hafızaya yol açması – belki de ilk defa o sanatçı tarafından etki alanı yüksek şekilde kullanılmasıdır. Tıpkı, Joseph Beuys’un ölü bir yaban tavşanı ile gerçekleştirdiği 1965 tarihli performansında olduğu gibi. Bu performansta yaban hayatından kopartılmış tavşan, doğasına aykırı olan bir galerinin içine taşınmıştır. Beuys, günlük hayatta bir tavşana yapılmayacak bir şeyi yapmış; ölü bir tavşana tek tek duvardaki resimleri anlatmıştır. Bu yaban tavşanı artık Beuys’un tavşanıdır. Benzer bir performansı başka biri de yapsa “yaban tavşanı”, artık hep Beuys’u hatırlatacaktır. Bir çift postalın ya da ayçiçeklerinin Van Gogh’u, şişelerin Giorgio Morandi’yi, sandalye’nin Joseph Kosuth’u, darmadağın bırakılmış bir yatağın Tracey Emin’i, bir çift kırılmış yumurtanın Sarah Lucas’ı hatırlatması gibi...



Görsel 14: Joseph Beuys, “Ölü Bir Tavşana Resimleri Nasıl Anlatmalı?”, 1965

Kaynak: <http://vaultrview.wordpress.com/>

Postmodern dönemin “ne olsa uyar” ideolojisi, Modernizm ve Modernizm öncesi tüm sanatsal ifadeleri içinde barındırmaktadır. Postmodern dönem sanatçıları nesneyi; temsil, taklit, yansıma, simge, yapı çözümlene, bir fikrin yansıması, nesnenin doğrudan kullanımı gibi tüm teknik, yöntem, eğilim ve ifade biçimleriyle sanat eserine dönüştürebilmektedir. Bu noktada Stallabbrass’ın şu sözlerine kulak vermek şart görünüyor. “Sınırsız çeşitlilik mutlak birörneklığın bir başka biçimi”dir (Stallabbras, 2010: 136). Örneğin, kağıt parçaları ya da buluntu nesnelerin kullanıldığı, medya ve pop kültür imajlarının yer aldığı kolajların çoğaldıkça benzeşmesi, birbirinden farksız hale gelmesi gibi.

“Sanat, günümüzde sık sık yaptığı gibi, kendi cesedi üzerinde çalışmak dışında hiçbir şey yapmaz. Aynıya, sonsuza dek, uçurumdan aşağı yuvarlanana dek aynıyı ekleyemezsiniz” (Baudrillard, 2010: 35). Aynıya aynıyı eklemek çok çaresiz bir söylem. Bu bir nevi tekrarlardan oluşan bir düzene işaret eder. Bir şeyin aynı olmaması içinse “yeni” olanı bulmak şart görünüyor. Yeni olan ise bizi şaşırtıcı, sürprizli fikirleri, hatta

biçimleri olan sanatçının nesnesine götürüyor. Ayrıca küreselleşen dünyada hızla akıp giden bilgi ve görselliğin arasında yeni bir şey söylemek, dolaşıma doğru şeyle ve hızla girmeyi de gerektiriyor.

3. BÖLÜM

EV SAHİBİ OLARAK NATÜRMORT

Nesnenin belki de ilk olarak, Leppert'in "insanlara dair değil, 'mallar'a dairdi" (Leppert, 2002: 64) diyerek bahsettiği natürmortla gün gördüğü söylenebilir. Tarihsel kökleri eski çağlara dayansa da natürmort, 17. yüzyıl Hollanda resmiyle başlı başına bir tür olarak bağımsızlığını ilan etmiştir. Bu dönemde meyve, sebze, çiçek natürmortları her şeyin gelip geçiciliğini anlatmak; kitap, müzik aleti natürmortları daha çok dekoratif bir unsur olarak; av natürmortları ise, prestij gösterisi olarak sipariş edilmiştir.

Dönemin sosyal ve kültürel özellikleri ile sanat dinamiklerinin natürmortun zenginliği simgeleyen bir tür olarak gelişmesini sağladığı ve bir dönemde de olsa nesnelere ayrıcalıklı bir sınıfa koyduğu göz ardı edilemez bir gerçektir. Picasso'nun

"Sanatçı dört bir yandan gelen duyguların toplandığı depodur: gökyüzünden, yeryüzünden, bir kağıt parçasından, geçip gitmekte olan bir şekilden, bir örümcek ağından. İşte bu nedenle nesnelere arasında ayırım gözetmemek gerekir. Nesnelere söz konusu olduğunda sınıf ayrımı yoktur"

sözleri ise natürmort nesnelere günümüzdeki varlığına işaret etmektedir (Berger, 1989: 108). Günümüzde natürmort nesnelere sınıfsal bir gösterge olma bağlamı kalmamıştır denilebilir.

3.1. YENİDEN NATÜRMORT

Bu bölümde, natürmortun özellikle biçimsel ve düşünsel anlamda günümüzde nasıl yer bulduğu ve geleneksel ifade yönteminin bugün neleri içine aldığı üzerinde durulmaktadır. Bir natürmortu anlatırken sanatçının kullandığı nesnelere bahsedilir. Elma, armut, üzüm, tabak, örtü vs. görüldüğü söylenir. Peki, Jan Weenix'in bu nesnelere arasında boylu boyunca duran ölü tavşanına ne denir? Şüphesiz o da elma, armut gibi cansız bir nesnedir. Bir sanatçının natürmortuna konu olan nesnelere biridir. Bir süre önce canlı olan bir nesne. Canlıyken de nesne olan bir tavşan. Tıpkı Jean Baptiste

Siméon Chardin' in *Gümüş Çorba Kâsesi* resmine konu olan dipdiri, kanlı canlı kedisi gibi bir nesne. Burada canlı ya da cansız olsun kedi de tavşan da iki boyutlu bir yüzeydeki görüntü nesnelere. İkisinde de kendi türlerinin özelliklerine dayanarak kedi ya da tavşan özelliğinden hiçbir şey kaybettirilmediği kabul edilebilir.



Görsel 15: Jan Wennix, “*Natürmort*”, 1706

Kaynak: <http://www.lib-art.com/>



Görsel 16: Baptiste Siméon Chardin, “*Gümüş Çorba Kâsesi*”, 1728

Kaynak: <http://www.metmuseum.org/>

Bu iki örnekten canlı ve cansızların nesne olma durumu hatırlanacak olursa; natürmortu da yeniden mercek altına almak gerekebilir. Natürmort sadece ölü hayvanları, cansız nesnelere ele alır demek yetersiz olabilir. Bu tanım geleneksel sınırlar içerisinde kalabilir.

Aksi iddia edilecek olursa; -natürmort canlı varlıkları da ele alabilir- bu durumda ilk karşımıza çıkacak sorun, natürmortun diğer resim türlerinden ayırt edilememesi olacaktır. Örneğin bir manzara görüntüsüyle, natürmort görüntüsünü adlandırmada karışıklık çıkacaktır. Bu noktada natürmortun geleneksel, ezberlenmiş biçimleri, kurgusu, nesnelere; canlı olan nelerin natürmort ögesi olarak okunup okunmayacağına belirleyici bir rol oynar. Mesela iki elma yan yana görüldüğünde natürmort, iki ağaç yan yana görüldüğünde manzara anımsanır. Bu sebeple, “bir natürmort canlı, cansız var olan tüm varlıkları kapsar” demek kullanılan nesnelere açısından tamamen farklılaşması demek değildir. Bazen geleneksel natürmort nesnelere, yeni teknik ve eğilimlerle canlanması, bazen de canlı varlıkların geleneksel görüntülerin arasına karışması, günün ifade biçimlerinde hayat bulması; böylece ölü ve durgun doğanın nesnelere, canlı, hareketli, zamanı içinde barındıran nesnelere dönüşmesi demektir.



Görsel 17: Scott Garner, “*Natürmort*”, 2012

Kaynak: <http://fancy.com/>

Scott Garner'ın *Natürmort* isimli çalışması tam olarak böyle bir konunun gündemi olabilir. Sanatçı çeşitli meyveler, tabak, vazo gibi nesnelere sıradan bir natürmort kompozisyonu kurar. İlk bakışta duvara asılmış, çerçeveli klasik bir natürmort olan bu görüntü bir televizyon ekranındaki görüntüdür aslında. Garner, geleneksel bir natürmort kompozisyonunu, ekran aracılığıyla izleyicinin algısını şaşırtacak bir güncelliğe kavuşturmuştur. Bu çalışmada geleneksel olanın teknolojiyle buluşmasının yanı sıra ezber bozan bir taraf da, çerçeveyi ne tarafa çevirirseniz ekran içindeki meyvelerin, o tarafa hareket etmesidir. Çalışma izleyicinin katılımıyla yerçekiminin potansiyel gücünü harekete geçirerek işlemektedir. Aynı zamanda bu çalışma, ölü doğanın durgunluğunun aksine akıp giden bir zamanın izlerini barındırmaktadır.

Marc Quinn'in görsel 18'deki çalışması ise geleneksel tekniklerle yapılmış yeni bir natürmort kompozisyonu olarak görülebilir. Ernst Gombrich, Jan Vermeer'in "Aşçı Kadın" resmindeki kadını "içinde insan figürü bulunan ölüdoğalar" (Gombrich, 2004: 433) olarak adlandırır. Tıpkı aşçı kadın gibi Marc Quinn'in de etler arasındaki kadını ölüdoğa olarak okunabilir. Bu okuma bizi geleneksel yöntemlerle tuval üzerine yapılmış bu çalışmada can alıcı noktaya götürür. Bu resimde et parçaları arasında uzanan çıplak hamile kadın adeta nesneleşmiştir. Bu, tuvalin gelenekselliği içerisinde canlı olanın cansız ile birlikte nesneleşmesiyle natürmorta yeni bir açık tanım olarak düşünülebilir. Birbiriyle biçimsel uyum içindeki elma ve armut natürmortlarının aksine kadın ve et kavramsal bir çerçevede nesneleşmiştir.



Görsel 18: Marc Quinn, "Geçmiş, Bugün ve Gelecek", 2013

Kaynak: <http://www.randian-online.com/>

Günümüzde konu dönüp dolaşıp teknolojinin getirilerine, performans, video, fotoğraf gibi sanatsal ifade araçlarına gelmektedir. Teknolojinin yenilikleri ve sanatın sınırlarının genişlemesiyle, teknik ve malzeme kullanımında çeşitliliğe gidilerek, natürmortun duvarları doldurma özelliği; mekanı, ekranları vs. doldurma özelliğine dönüşmüştür. Kimi natürmortlar canlanmış, meyveler nesnelere görüntüden kurtulup bir yerlere yerleşmiştir (yerleştirme sanatı). Bir natürmort çalışmasının güncelliğinde de bu uygulamalar sıklıkla görülmektedir. Görsel 19’da yeni kesilip parçalanmış bir hayvanın etlerinin sıcaklığını hissettiren çalışma bulunmuş taşların et şeklinde boyanmasıyla elde edilmiştir. Çalışma, doğadan alınmış nesnenin yenilebilir bir doğa biçimine dönüştürülmesi şeklinde var edilerek mekanda hayat bulmuştur. Sert ve soğuk taşlar; sıcak, yumuşak ve taze bir et görüntüsüyle sanatçının nesnesi konumundadır.



Görsel 19: Necla Rüzgar, “Mücevherler”, 2013

Kaynak: <http://www.e-skop.com/>

İster boya resmi, ister video çalışması, ister yerleştirme olsun; bu konuda dikkat çeken çalışmalarda belirgin olan özellik ise özünde resimsellik barındırması ve denge, ritim, ışık, açık koyu gibi unsurları en iyi şekilde içermesidir.

4. BÖLÜM

BEN'İM NESNESİ

“Ben'im Nesnesi” söylemi, tez süreci boyunca yapılan kişisel uygulama çalışmalarını kapsamaktadır. “Ben'im Nesnesi”nin bir ayrıntısı olarak ortaya çıkan uygulamalar üç strateji üzerine temellenmiştir. Birincisi: Nesnelere sahiplenirken sıradanlaştırma, tektipleştirme stratejisi (Natürmort Bahçesi), ikincisi: kendi doğasından ayrılan nesnelere geleneksel malzeme ile resmetme ve bundan ortaya çıkan tatminle sahiplenme stratejisi (Doğanın Nesnesi), üçüncüsü ise; içinde büyüdüğüm ortamda bulunan nesnelere, mekana ve başkalarına aitken, yeniden biçimlendirerek bana ait olana dönüştürme stratejisidir (Annemin Nesnelere, Babamın Nesnelere).

4.1 NATÜRMORT BAHÇESİ

Natürmort geleneksel kodlarla düşünülecek olursa; konu, biçim ya da içerik olarak birbirleriyle bütün ve ilişki içerisindeki nesnelere görsel gösterisidir denilebilir. Farklı teknik ve üslupsal özelliklerle yapılmış olsalar bile çiçek, av, yiyecek, mutfak eşyaları gibi birbirleriyle mantıksal uyum içindeki nesnelere oluşan natürmortlar bu bilgiyi destekler.



Görsel 20: Seniha Ünay, “Natürmort Bahçesi”, 2014, Yerleştirme

Öğretilmiş görüntüsünün ve öğrenilmiş bilgisinin aksine, günümüzde natürmortlar zaman zaman nesnelerin birbiriyle ilişkisinin kopuk olduğu, görüntüsünün dağınık olduğu bir düzene dönüşmüş, günümüz sanatçısı bu nesnelere zaman zaman bir kavram altında birleştirmiştir.

Natürmort Bahçesi de, birbiriyle uyumsuz bugünün nesnelere bir aradılığı üzerine kurulmuştur. Bir iç mekanda bahçe olur mu? Kuşkusuz ki, sanatta olur. Gerçeklik fikrinden uzaklaşıp ütopyik bir dört duvar arasında bahçe düşüyle gezinmek fikri, *Natürmort Bahçesi* çalışmasının, bir bahçe yerine dört duvar arasında sergilenmesine sebep olmuştur. Nesnelere bahçe oluşturma fikri ise, nesnelere üç boyutlu olarak kullanma isteği ve mekana yaymanın çekiciliği üzerine inşa edilmiştir. Bu bahçenin öğeleri, aynı renge boyanmış kişisel nesnelere dir.



Görsel 21: Seniha Ünay, “*Natürmort Bahçesi*”, 2014, Yerleştirme
Fotograf: İrem Ersoy

Rengiyle, dokusuyla belli göstergeleri içinde barındırması gereken nesnelere, altın yıldız rengine boyanmıştır. Böylece, bir kristal bardağın parlaklığı da, sıradan bir plastik bardağın matlığı da ortadan kaybolmuştur. Bu renk, nesnelere tektipleştirirken sınıfsal gösterge olma bağlamından uzaklaştırmış, bir taraftan yine de zenginliğe gönderme yaparak bir zıtlık oluşturmuştur. Burada tüm nesnelere bir şekilde eşittir. Bu nesnelere hepsi pahalı, hepsi ucuz, hepsi altın yıldız rengin altında orijinalinde kırmızı ya da plastiktir. Bunun artık hiçbir önemi yoktur.



Görsel 22: Seniha Ünay, “*Natürmort Bahçesi*”, 2014, Yerleştirme
Fotoğraf: İrem Ersoy

Hollanda ressamının natürmortunda belirgin şekilde hissedilen bir şey var: Resimdeki nesnelerin dokunulmazlığı ve her şeyin yerli yerinde olduğu. Aradan bir meyve çıkartılsa tüm kompozisyon bozulacak ve meyveler devrilecek gibidir. Tüm nesneler kendi kimliklerinin ağırlığına durmaktadır. Natürmort bahçesindeki nesneler hiçbir şarta bağlı olmadan varlıklarını sürdürmektedirler. Bu bahçe sanki bir oyun alanıdır. Nesnelerin yeri değiştirilebilir. Birbiriyle çelişki içinde olan nesneler bir araya getirilebilir. Kompozisyon yeniden kurgulanabilir.



Görsel 23: Seniha Ünay, “*Natürmort Bahçesi*”, 2014, Yerleştirme
Fotoğraf: İrem Ersoy

“*Natürmort Bahçesi*” gibi mekana yayılma fikriyle ortaya çıkmış Görsel 24’deki çalışma ise digital baskıyla üretilmiştir. Bu çalışmalarda yaratılmak istenen aura, nesnelerin yine tek tip bir kumaşla kaplanarak kendi kimliklerinin ötesinde ortak bir kimlikle sunulmasıdır. Sıradanlaştırarak sahiplenme söz konusudur.



Görsel 24: Seniha ünay, “*Natürmort*”, 2014, Fotoğraf, Değişebilir Boyut,



Görsel 25: Seniha ünay, “*Natürmort (Ayrıntı)*”, 2014, Fotoğraf, Değişebilir Boyut

4.2. DOĞANIN NESNESİ

“Orman ağacının dikeyliği, masaya dönüştürülmek üzere, marangoz tezgahının yataylığına devrilir; bir teknik, yapay dünyayı oluşturmak üzere kesikler ve yaralar açarak, doğal olanın içine yerleşir” (Francalanci, 2012: 107).

Bilim ve teknolojinin sanatçıya, nesneyi özgünleştirmede sağladığı alternatif teknik ve malzeme kullanımının yanında, bir sürprizi daha var. Bu sürpriz, bilim ve teknolojinin doğa üzerindeki baskısıyla şekillenen hazır nesne olarak da görülebilecek meyve ve sebzelerden oluşuyor.



Görsel 26: Seniha Ünay, “*Doğanın Nesnesi- Domates*”, 2014, Kağıda Yağlıboya, 21 x 29,7 cm.

Bir domates. Yüzünde yarası beresi olsa da; o haliyle bile kusurdan uzak, tamamen domates gibi kokan, çekirdeklerinden hayat fişkırان, yapaylık barındırmayan... Bir elma. Ekseriyetle; eti metale kesmiş, kusurları tornadan geçmiş, allanmış pullanmış, üzerine kokular serpilmiş, masa üstünde aylara meydan okuyan...



Görsel 27: Seniha Ünay, “*Doğanın Nesnesi- Elma*”, 2014, Kağıda Yağlıboya, 21 x 29cm.

Bu iki meyvenin özelliklerinden bahsederken biyoloji, tıp, mühendislik vs gibi alanların doğal olana karışmasını göz ardı etmemek gerekir. Bilim ve teknolojideki ilerlemelerle birlikte, doğal olanın doğası değişmiştir. Kare karpuzlar, içi gökkuşuğu renginde portakallar, bir hayvanı andıran limonlar, hem yeşil hem kırmızı olan elmalar hayatın akışında normalleşmiştir. Bu durum şüphesiz, bugünün doğasının olağanı, bugünün doğasının doğalıdır.



Görsel 28: Seniha Ünay, “*Doğanın Nesnesi- Limon*”, 2014, Kağıda Yağlıboya, 21 x 29 cm.



Görsel 29: Seniha Ünay, “Doğanın Nesnesi- Karpuz”, 2014, Kağıda Yağlıboya, 21 x 29 cm.

“...tüm dünya plastikleşebilir,
yaşamın kendisi bile,
öyle ya,
plastik atardamarlar bile yapmaya başlamışlar”
(Barthes, 1990: 137).

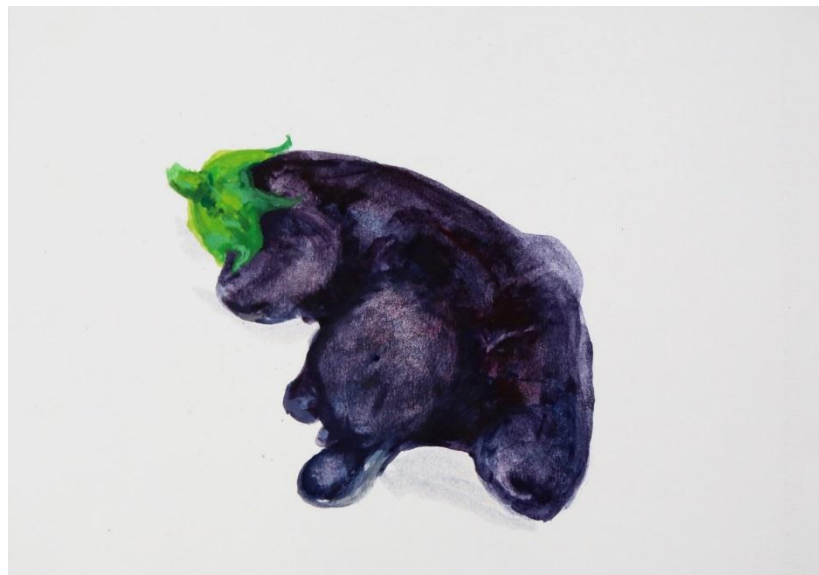
Genetiği bozulmuş, kalıtsal değişikliğe uğrayarak sıradan görüntüsünden ve özünden uzaklaşmış meyve ve sebzeler yeniden biçimlenmiş, başkalaşmış nesnelere olarak görülebilir. Bunların gen teknolojisi, biyoteknoloji, genetik mühendisliği, DNA teknolojisi olarak adlandırılan teknolojinin yarattığı biçimler olduğu gerçeği yerine, bir sanatçının yaptığı düşünülse bu tezde “sanatçının nesnesi” olarak anlatılabilir. Bu bağlamda “Sanatçının nesnesi” tanımını kapsayan; nesnenin biçimsel ya da kavramsal özgünlüğü gibi, bilim ve teknolojiyle birlikte sıradan olanın başkalaşımı, yeniden biçimlendirilmesi anlamında “doğanın nesnesi” kavramı ortaya çıkmaktadır. Sanatçının nesnesi gibi, bilim “doğanın nesnesini” her şeyden bağımsız bir özgünlükle yaratmaktadır. Bu seri, doğanın nesnesinden ödünç alınmış hormonlu, genetiği bozulmuş meyve sebzelerden oluşmaktadır.



Görsel 30: Seniha Ünay, “*Doğanın Nesnesi- Havuç*”, 2014, Kağıda Yağlıboya, 21 x 29 cm.

Görsel 31: Seniha Ünay, “*Doğanın Nesnesi- Havuç-I*”, 2014, Kağıda Yağlıboya, 21 x 29 cm.

Doğanın nesnesinin yapaylığından uzaklaştırılmak istenen meyve ve sebzeler, özellikle kağıt üzerine boya kullanılarak yapılmıştır. Buradaki amaç, sanatçının nesnesi olabilecek meyve ve sebzeleri “yeniden biçimlendirerek” sahiplenmenin elden kaçışını, tekrar geleneksel resimdeki malzeme ve kişisel fırça darbeleriyle sahiplenebilmektir.



Görsel 32: Seniha Ünay, “*Doğanın Nesnesi- Patlıcan*”, 2014, Kağıda Yağlıboya, 21 x 29 cm.



Görsel 33: Seniha Ünay, “*Doğanın Nesnesi- Biber*”, 2014, Kağıda Yağlıboya, 21 x 29 cm.

4.3. ANNEMİN NESNELERİ VE BABAMIN NESNELERİ

Çatal, kaşık, bıçak, balta, kazma, kürek çeşitli amaçlarla kullanılan cansız nesnelere aittir. Günlük hayatımızda önemli bir yer edinmiş; cansız ve seri üretim eşyalardır da diyebiliriz.



Görsel 34: Seniha Ünay, *Babamın Nesneleri -Balta*, 2014, Balta Üzerine Sprey Boya, Orijinal Boyut

Benim üzerinde duracağım konu; bu eşyaların kendi alanlarından bağımsızlaştırılıp, yaratıcılık alanına sokularak kişiselleştirilmesi, sahiplenilmesidir. Bu bağlamda Francalanci'nin sandalye hakkında yaptığı şu açıklama üzerinden ilerleyebiliriz: “Sandalye yalnızca bir şey, bir nesne, bir makine yapımı, bir el yapımı, bir yapma şey, bir ürün (ve bir mal, unutmayalım) değil, ama daha çok bir ilişki ögesi, onun niteliğini belirleyen işlev ve bağlantıların bir karşılaşma noktasıdır” (Francalanci, 2012: 95)



Görsel 35: Seniha Ünay, “*Babamın Nesneleri -Ot Bıçağı*”, 2014, Ot Bıçağı Üzerine Sprey Boya, Orijinal Boyut

Annemin ve babamın nesneleri serilerinde de eşyalar ilişki ögesi olarak öne çıkmıştır. Bu eşyalar, hem anne/baba ile ben arasında bir köprü oluşturmakta, hem de ortaya çıkan sonuç ile ben arasında yeni bir diyalog başlatmaktadır. Bu diyalogun seyri, John Berger’in, onu estetik üzerine konuşmaya çağıran bazı kurumlara giderken yanında götürmeyi düşündüğü “beyaz kuşla” ilgili düşünceleriyle benzerlik gösterir.

Çam ağacından yapılmış hafif, tahta, beyaz kuş, Berger’e göre geleneksel kalıba göre işlenmiş, basit ev nesnelidir. Bir ocak rafına ya da kirişe hava akımıyla hareket etsinler diye asılırlar. Berger bu kuşların herkese hoş ve gizemli görünmelerini sağlayan niteliklerini beş bölümde sınıflandırır. Bu sınıflandırmaların ikincisinde şöyle der: “konu seçimi (uçan bir kuş) ve yerleştirildiği bağlam (genelde kuşların bulunmadığı iç mekanlar) nesneye sembolik bir boyut kazandırmaktadır” (Berger, Skopbülten: 9/5/2012). Bu cümle bu çalışmalardaki üç önemli noktayı hatırlatır. Birincisi, bir eşyanın –örneğin bir bıçağın, bir ekmekle, değil de anneyle ilişkilendirilerek adlandırılmasıdır. Bir ev. Evin genellikle mutfak bölümündeki nesnelere. Belki bir erkek

aşçının gereçleri, bir katilin cinayet aracı olabilecek nesnelere. Ancak, bir ev, evin içinde mutfak, mutfaktaki gereçler; duyuşal ve duygusal bir bağ olarak “anne”yi beraberinde getiriyor. Çatal, kaşık, bıçak vs. sosyolojik açıdan birçok anlama gelse de anneyi sembolleştirecek bir ilişki ögesine dönüşüyor.

İkinci nokta ise yeni bir biçim verilmiş eşyaların; kesme, kazma, biçme gibi işlevlerinden uzaklaşmasıdır. Hemen ardından üçüncü nokta; Berger’in beyaz kuş için yaptığı bu nesnelere genelde bulunmadıkları iç mekan vurgusu- gelir. Beyaz kuş gibi kendi alanından kopartılmış eşyanın yeni bir biçimle benim alanıma girmesi ve benim sürecimi belirlemesi söz konusudur. Mutfaktan çıkarak bir sergi mekanına taşınan, bahçeden spot ışıklarla aydınlatılmış bir iç mekana giren, toprak kazamayan, ot kesemeyen duvarda asılı duran nesnelere...

Sonuç olarak bu fabrikasyon eşyalar, benim alanımda işlevinden uzak sanat nesnesi olarak can bulurlar. Bu nesnelere, göstergesinden uzaklaşır. İhtiyacı karşılamak yerine duyuşal olanı öne çıkarır. Artık, çatala dönüşmüş bir kaşığa, “bir kuşa dönüşmüş bir tahtaya bakmaktasınızdır. Esrarlı bir beceriyle ve bir nevi sevdıyla işlenmiş bir şeye bakmaktasınızdır” (Berger, Skopbülten: 9/5/2012).



Görsel 36: Seniha Ünay, “*Babamın Nesnelere –Kama*”, 2014, Kama Üzerine Sprey Boya, Orijinal Boyut

“Annemin Nesneleri” ve aynı kaygılarla yapılan “Babamın Nesneleri”nde seçilen eşyalar orijinal boyutlarında olduğu gibi kullanılmıştır. *Görsel 37’deki* çalışmada ilk aşamada somut sınırlarından kaşık olarak fark edilen biçimin, içinde yeni bir biçim sakladığı görülür. Kaşığın üç boyutlu kendi gerçekliğinin yanında, iki boyutlu bir çatal yanılsamasıdır bu. Duyu organlarıyla algılanan bir biçimin, zihinde tasarlanmış bir biçimle bir aradalığıdır. Yani gerçek ve imgenin kesişmesi. Gözün gerçeği ve algının yanılması. Bu bir aradalık, ikilem, çelişki, ve tüm çalışmalara karşı tereddüt duygusunu doğurur.

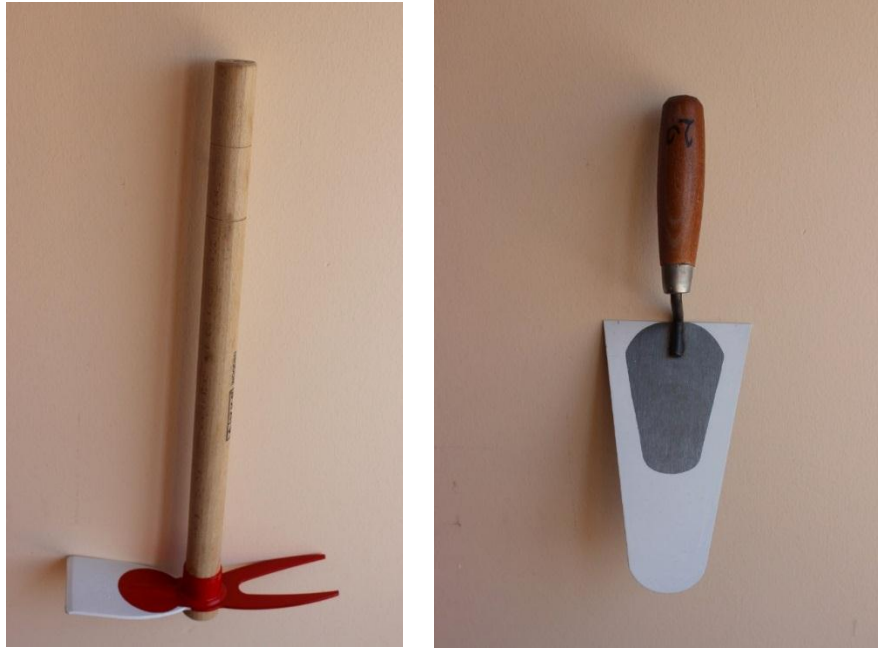


Görsel 37: Seniha Ünay, *Annemin Nesneleri- Çatal-Kaşık I*, 2014, Kaşık Üzerine Sprey Boya, Orijinal Boyut



Görsel 38: Seniha Ünay, *Annemin Nesneleri- Çatal II*, 2014, Spatula Üzerine Sprey Boya, Orijinal Boyut

Görsel 39: Seniha Ünay, *Annemin Nesneleri- Uzun Kaşık*, 2014, Kaşık Üzerine Sprey Boya, Orijinal Boyut



Görsel 40: Seniha Ünay, *Babamın Nesneleri -Mala*, 2014, Mala Üzerine Sprey Boya, Orijinal Boyut

Görsel 41: Seniha Ünay, “*Babamın Nesneleri-Çapa*”, 2014, Çapa Üzerine Sprey Boya, Orijinal Boyut



Görsel 42: Seniha Ünay, “*Babamın Nesneleri-Kürekler*”, 2014, 4 Adet Kürek Üzerine Sprey Boya, Orijinal Boyut



Görsel 43: Seniha Ünay, *Annemin Nesneleri- Bıçaklar I*, 2014, Bıçak Üzerine Sprey Boya, Orijinal Boyut



Görsel 44: Seniha Ünay, *Annemin Nesneleri- Bıçaklar I (ayrıntı)*, 2014, Bıçak Üzerine Sprey Boya, Orijinal Boyut

SONUÇ

Bu tezin bu bölümü bir son değil, bir başlangıç yazısıdır. Çünkü bu tez sürecinde yaptığım çalışmalar, benim için nesnelere dünyasına sızmanın ilk yolu oldu. Nesneyle çalışma üretme dürtüsüyle başlayan “nesne” ilgim, odağa aldığım “sanatçının nesnesi” konusuyla kendi bakış açımı sunabileceğim bir konumda ilerledi. Böylece, sıradan nesnelere; şaşırtan, algı yanılsaması yapan, sürprizli fikirlerin görsel gösteri olan nesnelere dönüştürebilme fırsatı doğdu. Uygulamalarla eş zamanlı ilerleyen yazım süreci ise düşünsel olarak benim için belki de hiç kapanmayacak bir kapı araladı.

Hızla ilerleyen görsel ve bilgisel akışın arasında, salt nesne bir bakıma sıradanlaşmıştır. Bu sıradanlaşma beni, yeni bir biçim vererek, kavramsal dayanağını değiştirerek nesneyi farklılaştırabilme düşüncesine götürmüştür. Bu düşünceyle kendi gerçekliğinden uzak, benzerlerinden farklı, ezber bozan, şaşırtıcı, sürprizlerle dolu “sanatçının nesnelere” ortaya çıkmıştır. Tüm bu süreç, “nesneyle günümüzde yeni bir şey nasıl söylenebilir” sorusunun da cevaplarını içermiştir.

Düşüncelerin hayata geçirilme sürecinde hissedilen çıkmazlar, meraklar ve heyecanlar çalışmanın sanat tarihsel bir sıralama yerine, sırası değişmiş sanat tarihsel referanslarla incelenmesine neden olmuştur. Kübistler’in buluntu nesnelere, Dadaistler’in hazır nesnelere, Gerçeküstücüler’in düşsel nesnelere ardından nesneyi artık bir kalıba sokmak anlamsızlaşmıştır. Hatta imkansızdır. Çünkü nesne geri dönüşü olmayan bir yola girmiştir. Yani her an her yerde, her biçimdedir.

Bu tezde; nesnenin merkeze alındığı bir tür olarak gelişen, konu, ifade ve anlam olarak yalnızca nesne kompozisyonları olan natürmorta ayrı bir başlık açmak, yapılan uygulamaları bir temele oturtmak açısından ihtiyaca dönüşmüştür. Bu durum, günümüzde natürmort tanımının neleri içine alabileceğinin keşfi için de olanak sağlamıştır. Teknolojinin getirileri ve sanatın sınırlarının genişlemesiyle, geleneksel natürmort nesnelere canlandırıldığı, bazen de canlıların geleneksel görüntülerin arasına karıştığı görülmüştür. Böylece ölü ve durgun doğa olarak tanımlanan natürmortun, canlı, hareketli bir doğayı da kapsayabileceği ortaya çıkmıştır.

Tez süreci boyunca yapılan tüm uygulamalar, sahiplenebilme, kişiselleştirme bağlamında “Ben'im Nesnesi” olarak adlandırılmış; “Natürmort Bahçesi” çalışması, “Doğanın Nesnelere” ve “Annemin/ Babamın Nesnelere” serileri yapılmıştır.

Natürmort Bahçesi'nin nesnelere bir yerleştirme olarak mekana yayılmıştır. Bu çalışmanın en önemli sonucunu da, natürmortun geleneksel anlamdaki dokunulmazlığına bir el uzatma olarak düşünülebilecek bu sergileme biçimi oluşturmuştur.

Doğanın nesnesi serisi, yeniden biçimlendirilmiş nesnelere geleneksel yöntemlerle duygusal ve duygusal olarak sahiplenebilmenin hazzını yaşatmıştır.

Annemin/babamın nesnelere ise aynı “işlev” deki nesnelere sayıca çoğalmaları çalışmaların etkisini azaltmış, beni sıradanlaşma tehlikesiyle karşı karşıya bırakmıştır. Duchamp, hazır nesnelere izleyici için alışkanlık yapan bir ilaç olmaması için az sayıda tutmuştur. Sanırım bu müthiş bir öngörü. Çünkü, benim nesnelere üreten kişi olarak heyecanıma yenik düşmüştür. Şüphesiz bu heyecan gerekli olmakla birlikte çalışmalara bütün olarak da bakabilmeyi hatırlatmıştır.

Bir nesnenin sıradanlığı biçimiyle mi, kolay tanımlanabilir özelliğiyle mi ilgilidir? Sanatta nesnenin sıradanlığı nerede başlar, nerede biter? Bu soruların cevapları kısır bir döngüde birbirine yakınlaşmaktadır.

Bu tez belki de bana araç ya da amaç ne olursa olsun zaman ayırarak, emek vererek sahiplenebilmenin rahatlığını yaşatmıştır. Nesnelere örülü bir görüntüye dönüşen hayatta, burnumun dibindeki görebilme, tanımlayabilme ve kendi alanıma çekebilme cesaretini vermiştir.

Nesne önceden de olduğu gibi her an her yerde karşımıza çıkmaya devam edeceğe, her biçimde hayat bulacağına benziyor.

KAYNAKÇA

APOLLINAIRE, Guillaume, (Ed. Charles Harrison, Paul Wood) “Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi” (s.215). (Çev. Sabri Gürses), Küre Yayınları, İstanbul, 2011

BARTHES, Roland. “Çağdaş Söylenler”. (Çev. Tahsin Yücel), Hürriyet Vakfı Yayınları, İstanbul, 1990

BAUDRILLARD, Jean. “Sanat Komplosu- Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik 1”. (Çev. Elçin Gen, Işık Ergüden). İletişim Yayınları, İstanbul, 2010

BERGER, John. “Picasso’nun Başarısı ve Başarısızlığı”. (Çev. Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen). Metis Yayınları, İstanbul, 1989

BOURRIAUD, Nicolas. “İlişkisel Estetik”. (Çev. Nermin Saybaşıllı), Bağlam Yayınları, İstanbul, 2005

BREHM, Margrit. “Fusun Onur- Dikkatli Gözler İçin”. (Çev. Barış Tut), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007

CARROLL, Noel. “Sanat Felsefesi Çağdaş Bir Giriş”. (Çev. Güliz Korkmaz Tirkeş), Ütopya Yayınevi, Ankara, 2012

CEVİZCİ, Ahmet. “Felsefe Sözlüğü”. Say Yayınları, İstanbul, 2012

FRANCALANCI, L. Ernesto. “Nesnelerin estetiği”. Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2012

GABLIC, Suzi. “Kaygı Nesneleri: Kültürel Muhalefet Tarzları”. Sanat Dünyamız Üç Aylık Kültür ve Sanat Dergisi, Sayı 75, 2000 (Bahar)

GALEANO, Eduardo. “Ve Günler Yürümeye Başladı”. (ev. Süleyman Doğru), Sel Yayıncılık, İstanbul, 2012

GINTZ, Claude. “Başka Yerde&Başka Biçimde”. (ev. Muna Cedden), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2010

GOMBRICH, E.H. “Sanatın yks”. (ev. Erol Erduran, Ömer Erduran), Remzi Kitabevi, İstanbul, 2004

HEIDEGGER, Martin. “Sanat Eserinin Kökeni”. (ev. Fatih Tepebaşılı), DE Ki Basım Ankara, 2011

LEPPERT, Richard, Sanatta Anlamın Görüntüsü İmgelerin Toplumsal İşlevi, (ev. İsmail TÜRKMEN), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2009

O'DOHERTY, Brain. “Beyaz Küpün İçinde”. (ev. Ahu Antmen), Sel Yayıncılık, İstanbul, 2010

STALLABRASS, Julian. “Sanat A.ř. Çağdaş Sanat ve Bienaller”, (ev. Esin Soğancılar), İletişim Yayınları, İstanbul, 2010

TİMUÇİN, Afşar. “Gerçekçi Düşüncenin Kaynakları”. De Yayınevi, İstanbul, 1984

YILMAZ, Mehmet. “Modernizimden Postmodernizme Sanat”. Ütopya Yayınları, Ankara, 2006

İnternet Kaynakları

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5488420f28c221.93526884

www.e-skop.com. Skopbülten/ Roysi Ojalvo, *Sürrealizm Yaşıyor*/ Sürrealizm ve Mimarlık: Mimarlığın Öteki Yüzünü Aramak, 11/11/2011

www.e-skop.com. Skopbülten/ Jean Baudrillard, *Çagdas Estetik*-Çagdas Sanat Kendi Kendisiyle Çagdas Sanat, Çeviri: Ali Artun, 21/3/2014

www.e-skop.com. Skopbülten/ Nur Altınyıldız Artun, Sürrealizm Her Yerde, 14/8/2013

www.e-skop.com. Skopbülten/ John Berger, *Pasajlar*/ Beyaz Kuş: Doğa, Kavga ve Sanatın Vaadi, Çeviri: Elçin Gen, 9/5/2012