



ISSN: 2146-1961

Sayan, Ş. (2024). Nesnenin Politikası: Teknik Eksikliklerdeki Saklı Anlamlar, *International Journal of Eurasia Social Sciences (IJOESS)*, 15(57), 1210-1222.

DOI: <http://dx.doi.org/10.35826/ijoess.4477>

**Makale Türü (ArticleType):** Araştırma Makalesi

## NESNENİN POLİTİKASI: TEKNİK EKSİKLİKLERDEKİ SAKLI ANLAMLAR

**Şule SAYAN**

Dr. Öğr. Üyesi, Harran Üniversitesi Üniversite, Şanlıurfa, Türkiye, [sulesayan@harran.edu.tr](mailto:sulesayan@harran.edu.tr)  
ORCID: 0000-0002-6959-3452

Gönderim tarihi: 16.05.2024

Kabul tarihi: 11.08.2024

Yayın tarihi: 01.09.2024

### Öz

Geçmişte sanat, salt bir güzellik düşüncesi üzerinden tanınmaktaydı. Sanatçının itibarı ise gerçek dünyayı belirli toplumsal dinamiklerle ve ağırlıklı olarak geleneksel sanatsal pratiklerle ifade etmesiyle doğrudan ilgiliydi. Sanatın bu kriterler çerçevesinde okunamayacağı tezini ileri süren sanatçılar; kusursuz bir el işçiliğiyle yapılan detaylı çalışmalarının yerine gündelik kullanım nesnelerini üretim pratiklerine yerleştirdiler. Dolayısıyla sanatçılar, hazır nesnelerin fiziksel ve maddi hatlarının ötesinde, sanat nesnesi sayılması için gereken bütün morfolojik niteliklere sahip olan bir alt yapıyı beraberinde inşa ettiler. Böylece hazır nesne, diğer maddi varlıklarla olan karşılıklı ilişkiler ve bağlantılar ağı vasıtasıyla, kendi fiziksel hatlarının ötesine geçmiştir. Ancak gündelik kullanım nesnelerinin birer sanat eseri sayılması, alaycı bir tutum ile beraber teknik eksiklik ve yetenek yoksunluğuyla karıştırılmaktadır. Bu bağlamda bu makale ilk olarak sanat eserinin düşünceden beslendiği gerçeğinden yola çıkarak nesnenin ötesini ele almaktadır. Makale ikinci olarak eleştirel ve kamusal muhalefete maruz kalmış nesnenin kapalı bir dizge gibi okunamayacağı problemini merkeze alarak konuyu örnekler üzerinden tartışmaktadır

**Anahtar kelimeler:** Nesne, sanat eseri, teknik, anlam.

**POLITICS OF OBJECT: HIDDEN MEANINGS IN TECHNICAL DEFICIENCIES****ABSTRACT**

In the past, art was recognized solely on the basis of an idea of beauty. The reputation of the artist was directly related to the expression of the real world through certain social dynamics and predominantly traditional artistic practices. Arguing that art cannot be read within the framework of these criteria, artists have replaced the flawlessly handcrafted detail work with objects of everyday use. Therefore, beyond the physical and material contours of ready-made objects, the artists built a substructure that possesses all the morphological qualities required to be considered an art object. Thus, the readymade object has gone beyond its own physical contours through a network of interrelationships and connections with other material entities. However, the fact that objects of everyday use are considered to be works of art is often mistaken for technical imperfection and lack of skill, along with an attitude of cynicism. In this context, this article first considers the beyond of the object, starting from the fact that the work of art is informed by thought. Secondly, the article discusses the issue through examples, centering on the problem that the object, which has been subjected to critical and public opposition, cannot be read as a closed system.

**Keywords:** Object, work of art, technical, meaning.

## GİRİŞ

Geleneksel eser kavramına damgasını vuran, biçimsel uyum ve üst düzey bir sanatsal ustalık modernitenin başından beri tedavülden kalkmıştır. 1960'ların sanatçıları alışılmadık sunuş yöntemleri, malzeme, yapıt ve mekân arasındaki sınırları zorlayan alternatif yöntemler denemişlerdir. Dolayısıyla kalıplaşmış düzene cesurca kafa tutan, görmezden gelinen gölge alanlara çekinmeden dokunan dönem sanatçıları için, kusursuz nitelikte bir teknik beceri, tek başına bir referans olmamıştır. Bu gelişmelerin pek çok sanatçı için geçmiş ve gelenekle ilgili bir kopuş çabası olduğu söylenebilir (Türkdoğan, 2014). 20. yüzyıl boyunca da bu çabanın artçıları, kendilerini çok sayıda biçimsel ve teknik arayışlar üzerinden göstermeye devam etmiştir. Bunlar geleneğin ötesinde izleyicinin görme biçimlerini değişime uğratma çabası içerisindeki cesurca adımlar olmuştur. Bu teşebbüslerin doğuşu, değişen yaşam koşullarıyla beraber sanatçıların multidisipliner bir anlayışa yönelme fikrini beraberinde getirmiştir. Brecht'in iddia ettiği gibi, gerçeklik değiştikçe onu temsil edebilecek yöntemler de değişmek zorunda kaldı (Antmen, 2016). Yapıt ve sanat algısındaki bu değişimle beraber, geleneksel malzeme ekseninden kopan sanatçı, kendini ifade edebilmenin sonsuz seçeneklerinden biri olan nesneyi, üretim pratiğinin odağı haline getirmiştir. Dolayısıyla sanat nesnesi ve gündelik nesnelere arasındaki sarsılmaz tabular değişim göstermeye başlamıştır.

Sanat üretiminde her çeşit nesnenin sanatın malzemesi olabilme fikri, beraberinde normsuz ve kalıpları olmayan bilinçsiz bir mücadeleye dönüşmüştür. Devamında endüstrileşmeyle birlikte çok fazla nesne üretiminin başladığı görülmektedir. Bu durum, "Sıradan kullanım nesnelere sanatçıların tarafından nasıl birer sanat eserine dönüştürüldüğü?" sorusunu beraberinde getirmiştir.

Üretim pratiklerindeki bu ani değişimin başından itibaren bazı eleştirmen ve sanat izleyicileri bu nesne temelli işlerle alay ederek, görünüşteki teknik eksiklikleri, sanatsal yetkinlik ve beceri yoksunlukla karıştırmaktaydı. Pek çok sanat yapıtında kullanılan gündelik nesnelere mantıkla ilişkili bileşenlerinin az veya hiç bulunmaması, izleyenler tarafından alaycı şekilde basit, çocukça bir tavır ve teknik eksiklik sayılmıştır. Böylesi bir nesne dünyasında geçmişin kusursuz görsel oluşumları yerini, farklı önermelere, bırakırken ortaya çıkan deneysel çalışmalar inanılmaz boyutlara ulaşmış ve çoğulluğu başköşeye oturtan bir anlayışı da beraberinde getirmiştir.

Burada, sanatın görselliğinin sorgulanması; dolayısıyla da estetik ile el işçiliğinin öneminin evrilmesi, öznenin kendi bilincini, nesne aracılığıyla dışa vurması açısından devrimsel bir alternatif yaklaşımdır denilebilir. Hazıryapım ile sanat nesnesi artık biçim sorunu olmaktan çıkıp, bir işlev sorunu olmuştur. Sanat nesnesi, bilinen kimliğinin arkasında yatan gizil anlamın keşfedilmesine yönelik bir bulmacaya dönüşmeye başlamıştır. Böylelikle işlevinden ve bağlamından kopan nesne, sanat bağlamında; saklı düşüncenin taşıyıcısı konumuna evrilir. Artık nesnelere niteliklerinin demetinden daha fazlası demek mümkündür. Platon'un şu cümlesi bu durumu özetlemektedir: "Nesnelere içinde gizlenen şeyin bizi heyecanlandırdığını bilmeksizin onların dış görünüşlerine bağlanırsınız" (Cassou, 1994). Platon'un bu düşüncesi, numen ile fenomen olanın insan farkındalığına bağımlı olmadığı varsayımını ele alır. Zira ister bir vazo olsun ister bir konserve kutusu hatta bir kağıt parçası olsun, bu bize sunulur, yine de onlar bize sunduklarından daha fazlasıdır. Sanat eseri için biçim verilmiş bir malzeme veya

salt kullanım nesnesi tanımlaması tek başına çalışmayı açıklamak için yetersiz kalmaktadır. Bunun yanında nesne bağlamında, geleneğin reddi ile ortaya konan deneyimsel süreci anlamaya çalışarak, sanatın dışavurumcu etkilerini; teknik eksiklik, sanatsal yetkinlik ile karıştırmamayı tartışmak gerekmektedir. Buradan hareketle çalışmanın amacı; sanat eserini hazır bir nesne veya nesnelere bütünü olmasının ötesine taşıyan şeyin ne olduğunu ve teknik eksikliğin altında yatan gizil anlam veya anlamları araştırmaktır. Çalışmada öncelikle sanat yapıtının nesne olarak konumu ve diğer salt nesnelere olan ilişkisi ve sanat eseri olarak onlardan nasıl ayırt edildiği vurgulanmaktadır. Daha sonra ifade biçimi olarak nesnelere kullanarak çalışmalar üreten sanatçıların örnek yapıtları ele alınmıştır. Makale, sanat ontolojisi alanında nesnenin teknik eksiklik veya kusur kavramı ile beraber sanatın anlatı, dil ve eylem alanında daha etkili araçsallaştığının ifade edildiği düşünce süzgecini oluşturmaya çalışmaktadır.

## YÖNTEM

Bu araştırma, nesne temelli yapıtların teknik eksiklik sayılan görüntülerinin ardındaki saklı anlamların irdelendiği nitel bir araştırmadır. Makale kapsamında konu ile ilgili yerli ve yabancı literatür taraması yapılarak veriler toplanmıştır. Daha sonra nesne kullanarak çalışmalar üreten beş adet sanatçı ve çalışması bu metnin dayandığı fikrin temel göstergeleri olarak araştırmanın odağında yer almaktadır.

## NESNENİN POLİTİKASI

Nesnenin farklı disiplin alanlarında pek çok çeşitli tanımı mevcuttur. Timuçin, felsefe sözlüğünde nesneyi “karşımızda bulunan, görüşümüze açık olan” (2004) şey olarak tarif etmiştir. Yani dünyada karşılaşılan her türlü somut varlığı nesne olarak açıklayabiliriz. Nesnelere de, doğada kendi halinde bulunan ve üretilmiş nesnelere olarak ikiye ayırmak mümkündür. Çalışma boyunca üretilmiş nesnelere tanımı, sanatçı tarafından yaratılan “sanat nesnesi” kavramını betimlemek için kullanılmıştır.

Doğada kendi halinde var olan ya da hazır bir kullanım nesnesi ile üretilmiş nesnelere her birinin sahip olduğu varlık türünün ayrı olduğu ve bu sebeple de farklı değerlendirilmeleri gerektiği söylenebilir. Evrende salt halde bulunan bir kaya hiç kimse onu farketmese bile somut varlığıyla, dünyada fiziki haliyle yok olana kadar var olmaya devam eder. Yani hiç bir zihne ihtiyaç duymaksızın sadece kaya olarak var olur. Onun bu durumu tabiatta kendi halinde “var bulunan” nesne kategorisine alınabilir. Ancak, bir kimsenin ona bilinçli olarak bir kimlik veya bir amaç atfetmesi ya da ona ufak müdahalelerde bulunması ile ait bulunduğu bağlam (salt kaya olma hali) değişerek, “üretilmiş nesne” kategorisine evrilmiştir. Özel bir içerik ile tasarımı veya tanımlanması onu üretilen nesne çerçevesine sokmaktadır. Ancak bu vaziyet nesne için kısır bir yaklaşım olabilir. Çünkü bu durum sanat eserinin yalnızca maddi varlığına dair bir tanımlamadır. O halde maddi varlığı dışında o nesneyi sanat eseri yapan şey nedir?

Bütün bu hususları, klasik estetik anlayışını dışarıda bırakan ve çoğulculuğu başköşeye oturtan bir anlayışla okumak mümkündür. Her sanat eseri belli düşünsel temellere sahiptir. Yani, her yapıtların bir içeriği vardır. Nesne, yapıtların dair yeni bir bilinç kurulmasını olası hale getirir. Eserin aslında herhangi bir nesne değil bir sanat yapıtları olduğu sanatçının ona atfettiği fikir sayesinde anlaşılır. “Bir başka deyişle, nesne gerçekten bir işe yarar, ama

bilgileri iletmeye de yarar; biz bunu, her zaman için nesnenin kullanımını aşan bir anlamı vardır diyerek tek cümleyle özetleyebiliriz” (Barthes, 2014). Lâkin, sanat tarihinin tüm dönemlerinde, yapıtlarda düşünsel bir temel hali hazırda bulunmaktadır. Bu görüngüden bakıldığında asıl farklı olan, nesne temelindeki yöntemsel pratikler üzerinden giderek, yüklenilen anlamsal evreni yeniden biçimlendirmek, kendi anlamlarımızı kendi bilinç durumumuz üzerinden giderek yeni bir algı ya da bilinç durumu yaratabilmektir (Aktulum 2016). Böylece her izleyici kendini çoğul bir uzam içerisinde bulabilmektedir. Kültürel birikimi farklı olan her izleyici de kendini benzer yorumlar ekseninde var edebilmektedir.

Bu doğrultuda sanatçının müdahalesiyle bağlamları değiştirilerek yeni bir iklim ve kimlikle var olan nesne, sanat eseri haline gelir. Sanatçının münferit unsurlarının yanında zamanla izleyiciye yorum serbestliği tanınan bir alana kayar. Böylece sanat nesnesi anlamsal dönüşümlere uğrayarak yoruma açık duruma gelmektedir. Buna istinaden kavramsal düşünce zincirlerinin kaygan olduğu ileri sürülebilir.

Heidegger, sanat eserinin biçiminden ziyade temsil ettiği anlam üzerinde durur. Nesneye dair verilmek istenen “şey” nesnenin yerini alması durumu, sanat eserinde gerçekleşmektedir. Böylelikle o artık birer nesne olarak, onlara atfedilen kimlikler altında kaybolmaya başlar ve sanat nesnesine evrilir. Sanat eseri de bu anlamlı ilişkinin bir çıktısıdır denilebilir. Heidegger sanat yapıtını “Estetik bir bakış açısından okumaz [...] Sanat yapıtında bir dünya vardır ve metafizik yorum yapıtı nesne düzeyine indirgeyerek bu dünyayı, başka bir deyişle yapıtta olagelen hakikati gözden geçirir” (Akdeniz 2016). Heidegger bu söylemi ile salt nesne ile sanat nesnesinin bize ayrımını göstermektedir. Bu minvalde, esere dair “o sadece sıradan bir nesne” sınıflandırması onu dar bir çerçeveye sokmaktır. Yaratıcı edimin sonucu olan sanat nesnesi hem bireysel hem de tüm insanlığın dahil olduğu ortak belleğinin maddi bir yaratımıdır. Dolayısıyla sahip olduğu maddesel varlığı ve literalin ötesindeki referans verebilir.

Nesnenin, kendi fiziksel hatlarının ötesinde neyi refere ettiği, sanat pratikleri bağlamında ifade edilebilir. Sanat tarihinin değişik dönemlerine bakıldığında düşünürler ve sanatçılar için “nesne” her dönem konvansiyonel bir mevzu olmuştur. Modern sanat içerisinde de özellikle Kübizm Dönemi’nde nesnenin bilindik yapısı bozularak, parçalanmış ve yenilikçi denemeler sıradışı boyutlara ulaşmıştır. Picasso ve Braque gibi Kübist sanatçıların sanatta kabul gören estetik değerleri terkederek çalışmalarında nesnelere alışılmadık bir içerikle kullanması radikal bir değişim olarak algılanmıştır. Yine kavramsal sanatta Joseph Kosuth’un nesne üzerine farkındalıklı ve yenilikçi sorgulamaları, Marcel Duchamp’ın Ready Made’leri (hazır nesne) gibi farklı önermeler sanat tarihinde nesnenin konumuna dair sıradışı örneklerdir.

Kuşkusuz nesnenin sanat eseri olarak kabul görmesi ve ona bir anlam yükleme meselesi konusunda Duchamp’ın Pisuarı (1917), güncel sanatın milâdi kabul edilir. Burada hazır yapım ile sanat, artık biçim sorunu olmaktan çıkıp işlev problemi haline gelmiştir. Dahası Duchamp, münferit nesnelere topluluğunu; bisiklet tekerleği, tabure, kürek, raf gibi sıradan objeleri sergileyerek sanatın “-ne” liğini de sorgulamıştır. Duchamp, eseri ortaya çıkaran maddenin önemsizliğinden ziyade, onun tam olarak ne işe yaradığına dikkat çekmek istemiştir. Burada “Eserin felsefesine odaklanılacaksa, eserin malzemesinin ne olduğunun bir önemi yoktur” (Türkdoğan, 2014). Bu bağlamda sorun, sanatta hangi malzemenin, hangi buluntu nesnesinin, hangi tekniğin veya yöntemin ne amaçla

kullanıldığı meselesi değildir. Sorun; onun yaşama dair, her konu ve kavramı kucaklaması, eklektik biçimleri arasında onun öznel bir üretim olduğu, seyirci ve eserin kaynaşmasıyla ortak bir üretim anlayışının getirilmesidir.

### TEKNİK EKSİKLİKLERDEKİ SAKLI ANLAMLAR

Eskiden sadece üç büyük sanat türü mevcuttu: Resim, heykel ve mimari. Sanat öteden beri kabul görmüş akademik kategorilere ayrılırken inci kolye gibi dizilmiş sanat akımları vardı. Empresyonizm, kübizm, fovizm vb... Oysa bugün ne dönemsal sanat hareketleri var ne de biçimsel bir kaygı ve teknik ustalıklı süslenmiş sanat eserleri mevcuttur. Bugün sanatçılar pek çok üslup, malzeme ve tekniğin olanaklarıyla multidisipliner işler üretiyor. "Sanatçılar artık garip makinalar tasarlıyor ve yapıyor, onlarla oynuyorlardı. Yerleri kazarak, yapıtları paketleyerek, taşları üst üste koyarak, vücutlarını keserek, şizofreniklerin güncelerini sergileyerek, göz yanılması, erekte edilmiş heykeller yaratarak bir gülmece (satir) dünyası kurmaya çalışıyorlardı" (Şahiner, 2013) demiştir Lyotard. Lyotard'ın deyişiyle güncel sanat pratiklerinin artık klasik anlamda bir estetik alt yapıya ve kusursuz bir sanatsal birikime ait olmadığıdır. Dolayısıyla günümüzde sanat dünyası son derece karmaşık ve çeşitli olduğu için güvenli bir şekilde hiçbir genellemenin yapılamayacağını (Harman, 2020) ve çağdaş sahnedeki birkaç önemli eğilim ve terminolojiyle sınırlanamayacağı söylenilebilir.

Geçmişte bir şeyin sanat olarak görülmesinin asgari koşulu biçimsel uyum, teknikteki ustalık, el işçiliği, perspektif ve denge gibi faktörlerdi. İçerisinde bulunduğumuz zamanda ise sanat eseri ve buluntu nesneyi birbirinden ayırt etmeye yarayan klasik dinamikler artık mevcut değildir. Dolayısıyla bu durum, kavramsal sanata giden yolda önemli açılımlar sağlamıştır. Bu alan açılımıyla birlikte özellikle güncel sanatta ifade ve teknik özgürlük akıl almaz boyutlara ulaşmıştır. Öyleki sanatçılar nesne temelli işlerinde teknik beceriden yoksun, kusuru, biçim ya da mecrayı öne çıkaran onu sanat yapma ediminde kanal açabilmek için süsledikleri bir ifade biçimine dönüştürmüşlerdir. Nesnelere ise aldatıcı şekilde basit görünen, teknik eksiklik sayılabilecek bir dokunuşun çıktıkları olarak tasarlanmıştır.

Burada "eksiklik" kelimesini anlamak hususunda, sözcüğü inşa eden anlamlara bakmak konunun bağlamları açısından önem arz etmektedir. Kelimenin anlamı Türk Dil Kurumuna göre anlamları şu şekilde sıralanır: 1.Kusur, 2.Bozukluk, 3. Bilerek ya da bilmeyerek bir işi gereği gibi yapmamak, 4. Elverişsiz durum (TDK, 1996). İncelendiğinde, kelimenin tanımları günümüzde başarısızlıkla eşdeğer görülmektedir. Özetle kelime, özünde negatif bir çağrışım yaratmaktadır. Oysa eksiklik, bir kusur, başarısızlık ve yetkinsizlik demek değildir; Örneğin Japon'ların geleneksel kültürü ve felsefesinde eksik ve kusurlu sayılan, sıradışı bir güzellik ideolojisine ve estetik algısına sahiptir. Bu felsefenin çıktılarında biri olan Wabi-Sabi'de, eksiklik ve kusur, pozitif bir estetikdir. Hamilton (2020) Japonların bu felsefesine benzer bir tutumla kavramı şu şekilde tarif etmiştir: "Kusurlar yeni stiller veya mükemmellik türleri haline gelebilir ve bu nedenle gerçek eksiklik, yeni olasılıklara yanıt vermek için gösterilen sürekli bir çabadır".

Günümüzde söz konusu terimin, reddi üzerine inşa edilen bir sanat tavrı içinde yaşadığımız söylenebilir. Eksiklik üzerine bu saptamadan sonra şu soru sorulabilir; Bu tavır (sanat) için hiçbir analitik yaklaşım geliştirilemez mi?

Kuşkusuz geliştirilebilir. Nitekim bu zaten mevcuttur. Bu aşamada önem arz eden unsur sanatın yeni medyumları takip edilirken onun jargonlarını anlamaya çalışmaktır.

Duchamp'ın estetik ve sanat arasındaki ilişkiyi ve sanatın görselliğine dayalı sorgulamaları; estetik ve el işçiliğine yönelik önemi azaltmak için nesnelere yararlanılması ve sanatçının fikrinin yapının biçiminden daha önemli olduğunu öne sürmesi (Atakan, 2015) kusur olarak atfedilen şeyin temellerinin çok da yeni bir yaklaşım olmadığını göstermektedir.

Hazır nesne ile sanat nesnesinin arasında hızla geçiş yapan akışkan nesne içerikli yapıtlar, kusurlu, teknik beceriden yoksun, anlamsız ve saçma olarak yorumlanabilir. Oysa sanatçı, teknik eksiklik atfedilen şeyin bağlamlarını kurgularken ideolojik bir duruş ile var olan bir eser üretmektedir. Öyle ki sanatçı, bir fikri belirli bir çerçeveye içine kapatmamaya, nesneyi belirleyen iç dinamikler kadar dış öğeleri de hesaba katarak saklı anlamları özgür bırakmıştır. Bu saklı anlamlar söz konusu yapıtı üreten kişinin hayat öyküsü, deneyimleri ve sanatçının içinde şekillendiği zaman dilimi (Barrett, 2022) olabildiği gibi farklı temsili uzlaşımları birlikte gösterebilir. Nitekim bilinir ki yeni mazmunlar, yeni bilgiler ve yeni okumalara sevk eden istinadandır.

Bu noktada ele alınan örneklerden biri Alman asıllı sanatçı Stephan Huber'in Şekil 1' de görülen *Bolluk İçindeki Çalışmalar III* isimli eseridir. Yerleştirme, bir yandan Duchamp'ın düşünceleri üzerine temellenirken öte yandan teknik eksiklik sanılanın altında yatan saklı anlamların sorgulanması üzerine okunabilecek bir çalışma modelidir. Kendisini nesne sanatçısı olarak niteleyen Huber'in bu çalışması, içerisinde avize olan bir el arabasıdır. Bu hazır münferit nesnelere topluluğu, ilk bakışta alımlayanı yanılgıya sürükleyebilir. İzleyicide "Muhtemelen sanatçı olmayan biride buna benzer bir düzenleme yapabilir" düşüncesi gelişebilir. Fakat Huber'in bu çarpıcı çalışması seyircilerin düşünce biçimleri ile beraber hayal güçlerini, belleğini ve kişisel tecrübelerini harekete geçirmeyi amaçlayan sembolik bir yapıttır.

İki nesnenin de hazır olması ve bilinirlikleri çerçevesinde rastgele seçilmediği anlaşılmaktadır. Sanatçı nesnelere, önemli konulara dikkat çekmek için kullanmıştır. El arabası itina, emeği parlak avize lüksü, parayı ve şaşayı temsil eder. Söz edilen bu kavramlar, içinde yaşadığımız kapitalist kültürde büyük önem arz eden unsurlardır. Teknik eksiklik diye tabir edilen veya alelade bir şekilde bir araya getirilmiş gibi görünen bu nesnelere literalde bir düşünme formudur. Bu form, hikayenin görselleşme süreçlerinde anlamı kuran, ileten ve gösteren bağlamında kendini nesne ile inşa eder. Kavramlar arasında kurduğu anlamlı yakınlıklarıyla, *Bolluk İçindeki Çalışmalar III*, politikaya ve güncel kültüre dair yakın temasıyla kapitalizmin bir metaforudur denilebilir. Teatral yapısı ile alışlagelmiş üslubun ve mükemmeliyetin sıklığını bozan, kusuru yücelten bir deneyim alanı hissi vermektedir. Huber'in hazır nesnelere bir araya getirerek, bir galeri mekânında sergilendiği gerçeği ve sınırlı skalası içerisindeki, politik tavra karşı mesaj iletimi, sanatçının açıkça gözükmeyen belki sezdirilen bir fikri, anlamlı sebeplerle ve saklı anlamlarıyla ortaya koyması açısından dikkate değer bir çalışmadır.



Şekil 1: Stephan Huber, Bolluk İçindeki Çalışmalar III, 78x69x128 cm, 1983.

Günümüz sanatçılarının bir kısmı, içinde yaşadığımız dünyada yeterli miktarda nesne olduğunu ve daha fazla nesne kalabalığına gerek olmadığını ifade ederler. Sanatçılar, nesnelere dünyadaki bu fazlalığa temas etmek için gündelik yaşamda kullanılan, atık nesnelere, endüstriyel malzemelere hatta çöpleri bir tür geri dönüştürme yöntemiyle sorgularlar. Dolayısıyla atıl durumdaki pek çok nesneye yeni bir özgürlük alanı sağlamış olurlar. Bu noktada Fernandez Arman'ın *Madison Caddesi*, (Şekil 2) isimli çalışması ikinci el hazır nesnelere, sanatla dolaysız karşılaşma alanı olması anlamında dikkate değer örnekler arasındadır.

Arman, yığıntılar halinde birbirinden farklı sayılabilecek topuklu ayakkabıları izleyicilerin beğenisine sunmuştur. Çalışmalarında sıklıkla akümülyasyon yöntemini benimseyen sanatçı biriktirdiği malzemeleri genellikle stüdyosunun yakınlarındaki deposunda muhafaza ettikten sonra bu nesnelere sanat üretiminde kullanılmaktadır. Arman, biriktirdiği ayakkabıları seri halinde bazen ters, bazen düz şekilde, bazen de farklı noktalara bakacak bir biçimde sergilerken tekrar eden topuklu ayakkabılar kısır bir döngüyü çağrıştırmaktadır. Aynı zamanda sanatçı, *Madison Caddesi*'nde kadın kimliğine dikkat çekerek, cinsiyetçi bir yaklaşımla kadınlık etiketine vurgu yapmıştır.



Şekil 2. Fernandez Arman, Madison Caddesi, 1962.



Farklı kişilikte ve kimlikte kadınların giydiği topuklu ayakkabılarda bellek izlerini, kimlik otoportresini, yadigar nesneyi izleyiciye sunmuştur. Bununla beraber yapıyla karşılaşma anında ezoterik bir biçimde duyulmasa bile hissedilen topuklu ayakkabının sesi, vermiş oldu feminenlik, seksapalite ve arzunun hissettirdiği dürtüleri çekinmeden sorgular. Bu noktada *Madison Caddesi* basit bir alaycılık, naif bir tavrın imgelemesi belkide teknik bilgiden yoksunluğun ifadesi olarak suçlanabilir. Nitekim herhangi bir çöpçü veya istifçi de birbirinden farklı ebat ve çeşitlilikteki bu ayakkabıları biriktirip bir kutuda üst üste dizebilirdi. Fakat, bu üst üste binmiş ayakkabıları Arman'ın yaptığı gibi toplumsal bir cinsiyet gözlüğüyle sorgulayamazdı. Teknik anlamda eksik atfedilebilecek bu yapının görünür ve açık yürekliliğinin altında feminist yahut tabu olabilecek konular incelikle ele alınmıştır.

1970'li yıllarda pek çok sanatçının ikinci el kullanım eşyalarının izlerini benimsediği görülmüştür. Bunlar arasında sanat hayatına fotoğraf koleksiyonerliğiyle başlayan ve daha sonra enstalasyonlarına kıyafetler parçalarını eklemeyen Christian Boltanski'de vardır. Sanatçı 1990'larda kayıp eşya bürolarında unutulmuş nesnelere bazılarını seçerek bir arada toplayıp sergilemiştir. Dahası bu sergiye gelen izleyicilerin kayıp eşyaları satın alabildiği görülmüştür. Boltanski, teoride kıyafetleri bir mağazadan satın alabilir veya Münih sokaklarından toplayabilirdi. Bunun aksine Boltanski, nesnelere karşılıklı örtüşme ve etkileşimler sonucu saklı anlamları bir yer değiştirme ve dönüştürme işlemiyle oluşturmak istediği söz konusu olabilir. Benzer şekilde Amerikalı sanatçı Man Ray'ın Şekil 3'de görülen *Engel* (Obstruction) isimli çalışması bir kullanım nesnesi olan 63 adet elbise askısından oluşmaktadır. İlk askı odanın tavanından sarkarken diğerleri onların uçlarına asılarak sergilenmiştir. Bu yerleştirme çalışmanın isminden de anlaşılacağı gibi bir engeli temsil ederken askılar sergide ziyaretçilerin rahatça gezmesine mâni olmaktadır. *Engel*, Ray'in önceden var olan kullanım nesnelere kendine mal etmesini ve manipüle etmesini akla getiren bir çalışmadır. Yerleştirme mizahi bir şekilde bir avizeyi taklit ediyor gibi görünmektedir. Elbise askıları çoğaldıkça, askılar hızla üst üste binen formlardan oluşan kaotik bir görüntüye dönüşmektedir.



Şekil 3. Man Ray, Engel, 1920.

Pek çok sanatçı, kusursuz nitelikte bir eser üretme baskısının yerine dünya deneyimini meydana getiren farkındalığı, doğal nesnelere ifade etme noktasında genç sanatçıları teşvik eder. Bu hususta Robert Smithson, yeni bir sanatçı kuşağını atölyelerinin dışında üretim yapmaya özendirilen Land Art hareketinin öncülerindedir.

Sanatçı kimliğinin yanında yazar da olan Smithson'un, Şekil 4'de görülen *Kırık Camlar Haritası* (Atlantis) isimli çalışması çevresel unsurların bir tasviri olarak şekillenmiştir. Çalışma düz, keskin, şeffaf parçalardan oluşan bir yığın cam şeklinde gözükmetedir. *Kırık Camlar Haritası*'na bakan izleyici, ilk olarak büyük bir cam parçasının yere düştükten sonraki doğal parçalanmasının varsayımına kapılabilir. Lâkin adından da anlaşıldığı üzere, kırılan cam parçalar kayıp Atlantis kıtasını betimleyici şekilde tasarlanmıştır. Parçalar efsanevi kayıp adanın bir haritasını betimlemek üzere tasavvur edilmiştir. Esere tek bir açıdan bakıldığında bu anlaşılabilir. Fakat, çalışmaya yukarıdan bakıldığında, camların bir kabartma haritaya benzediği görülmektedir.

Sanatçı endüstriyel bir üretim nesnesi olan cama sadece kırarak müdahalede bulunmuş ve üzerine herhangi bir değişiklik yapmadan sergilemeyi tercih etmiştir. Bir cam levhanın sadece parçalanarak sergilenmesi o çalışmanın sanatsal bir dehadan yoksun ve kusurlu bir şeması gibi düşünülebilir. Oysa Smithson'un bu düzenlemesinde hesaplanmış bir yalınlık söz konusudur. Smithson söz konusu eserini olgunlaştırırken real ve hayali, dahili ve harici, parçalı ve tüm olmak üzere çoklu kavramlara temas etmeye ağırlık vermiştir. Aynı zamanda değiştirilemeyen bir konumun evrilişini betimleyen entropi karşısında büyülenen sanatçı, camın kırılma ve yansıtma özelliğini matematiksel konfigürasyonlarla düzenlemiştir.

Atlantis, kusurluluk kavramının varoluşunu şimdiki zaman formunda gündeme getirebilmektedir. Çalışmaya dair; sıradan bir endüstri malzemesinin bile, evrensel boyutta okunabilen bir sanat eserine dönüşümü, nesnenin ötesindeki açık olmayan çağrışımı anlamaya, izleyiciyi bu minvalde sorgulamaya itme eylemi olarak yorumlamak mümkündür.



**Şekil 4.** Robert Smithson, *Kırık Cam Haritası (Atlantis)*, 1969. 48 x 240 x 192 inç  
(121,9 x 609,6 x 487,7 cm)

**Şekil 5.** Robert Smithson, *Kırık Cam Haritası (Atlantis)*, (ayrıntı).

Modern öncesi dönemlerde sanatsal parametreleri değerlendirmek kolaydı. İzleyici bir şeyin ne olduğunu sorduğunda, ona o şeyin neyden yapıldığını (altını kazıma), ne yaptığını (üstünü kazıma) ya da ikisini birden (ikili kazıma) (Harman, 2020) açıkladığınızda, yapıtı anlayabilir ve teknik beceriye hayranlık duyabilirdi. Çünkü metaforu, açık bir şekilde literal dille karşı karşıya koymak, söz konusu eksen için kolay olmaktadır. Oysa günümüzde her alanı birer sanat pratiği yaratma adına bir kanal olarak kullanan sanatçının, buluntu bir nesneyi galeri mekânında sergilemesi izleyenlerde kafa karışıklığı yaratabilmektedir. Karışıklığa sebep olan asıl mesele, fikir içeren sanatı takdir etmenin zorluğu olabilmektedir.

Richard Long örneği, söz konusu bir fikri ifade etme anlamında, bunun bir pratiğe dönüşmüş halinin etkileyici örneklerden bir tanesidir. İngiliz heykeltıraş, doğal malzemelerle gerçekleştirdiği peyzaj heykelleriyle, heykelin bilinen tanımlarının yeniden sorgulanmasına olanak tanımıştır. Şekil 6'da görülen *Taş Yüzüğü* çalışması sanatçının çoğunlukla kırsal ve uzak alanlarda tek başına yaptığı uzun yürüyüşlerle başlayan pek çok büyük konfigürasyonlarından biridir. Çalışmayı oluşturan taş parçaları, herhangi bir peyzaj alanının düzenlemesinde kullanılabilir. Ya da bir doğa yürüyüşü boyunca toplanılan taşların, galeri mekânına rastgele bir şekilde dağıtılması şeklinde bir yorum yapmak mümkündür. Oysa bu algılamanın tam tersine Long'un bu çalışmayı yapmadaki hedefi; çevrenin yeniden değerlendirilmesi ve ona hak ettiği değerin verilmesini sağlamak olduğu söylenilebilir. Sanatçı, çalışmanın olgunlaşma aşamasında adeta bir gezgin, bir bahçıvan ya da bir derviş gibi yürüyerek kayaları toplamaktadır. Taşlara küçük dokunuşlarla müdahalelerde bulunurken doğaya olan saygısıyla beraber sanatsal eylemini adeta bir ritüele dönüştürmektedir. Long, sergi mekânındaki taşla, dış mekânın, geçmiş deneyiminin bir benzerini izleyiciye sunarken aynı zamanda somut bir varlık ortaya koymaktadır. Çevre içerisindeki deneyimlerimizden ilham alan çalışma, eş zamanlı olarak, ilkel dönemlerdeki yapılar ve onların ruhani tecrübelerine ilişkin belleklerimizdeki bağlantıları ortaya çıkarabilmektedir. Bu türden bir anıtsal yapı geçicilik ve görünürlük kavramlarını da vurgularken güncel heykel ve tarih öncesi biçimler arasında paralellikler kurmaya ilişkinde bir yapıdır.



Şekil 6. Richard Long, Taş Yüzüğü, 2014.

Sanatçı, doğal nesneyi galeriye yerleştirerek, eserini yerinde çerçeveleyen izolasyon, mesafe ve zaman duygusunu sorgulamaktadır. Aynı zamanda yerleştirmenin zemin seviyesindeki kurulumu, mecazi anlamda dünyaya, doğaya dokunmanın çağrışımsal bir jestidir. Sanatçının hem yürüyüşlerinde hem de yapıtlarında meşgul olduğu ve vermek istediği mesaj, evrenle olan doğrudan temastır denilebilir.

Romalı bir şair olan Publius Ovidius Naso'nun (MÖ. 43) ortaya koyduğu bir prensibe göre; "Gerçek sanat, sanatsallığı gizlemektir" (Başak 2020,). Naso, sanki bu sözü Richard Long ve *Taş Yüzüğü* için söylemiştir. Bu anlamda, bilgisini ve pratiğini bir nesnenin ardına saklayan bir sanatçının çalışması, çözümlenebilecek anlamsal dönüşümler sunmakla kalmaz aynı zamanda konumları değiştirildiğinden bir dizi anlamsal dönüşüme uğrayabilmektedir.

**TARTIŞMA ve SONUÇ**

İzleyiciyi zihinsel bir algılama sürecine dâhil etmesi bakımından nesne, kavramın görselleşmesi sürecinde, sistemi oluşturan düşünsel aynı zamanda fiziksel bir bütünlüğün temel göstergesidir. Söz konusu durum, sanatın geleneksel tanımını ve biçimini sorgulayan radikal bir bükülmedir. Böyle bir bükülmenin ilk kıvılcımı olan Marcel Duchamp'ın, herhangi bir nesneyi sanat olarak sunmasıyla, beraberinde teknik beceri olgusunun da tarifi değişir. Duchamp, sanatın geleneksel anlamda kusursuz bir teknik beceri ve yeteneğe dayanması gerektiği yolundaki klasik inancı derinden sarsmış, sanatsal beğeniye şekillendiren etkenleri sorgulamıştır. Dolayısıyla, üretim sürecinde nesneyi yapıtlarıyla birlikte inşa eden sanatçıların sorgulamaları üzerine bir inceleme, günümüz sanat anlayışına da yansımıştır. Düşünsel deneyimin plastik biçimin önüne geçtiği nesne temelli çalışmalar tam burada eksiklik ve kusurluluk meselesini, yapısöküme uğratmak için elverişli bir gidiş yolu sunmuştur.

Paramparça edilmiş cam kütleleri, istiflenmiş endüstriyel nesnelere, galeriye taşınmış kaya parçaları, teknik eksiklik teriminin telaffuzunu ciddi anlamda zorlaştırmıştır. Ortaya çıkan sanat eserinin değeri, aurası, teknik yetkinliği yerle bir edilmiştir; sanatçının kusursuzluğa karşı mizahi ve tepkisel tavrı, nesnenin kendisi haline gelmeye başlamıştır. Estetik sorunların ötesinde, felsefi, sosyolojik, antropolojik meselelerle yakından ilgilenen bir sanatçı kuşağının çoksesli yapıtları, nesne dağarcığının sanatla hayat arasındaki sınırlarını iyice belirsizleştirecek ölçüde çeşitlenmesine yol açmıştır.

Bu elverişli konu, çalışma kapsamında ele alınan örneklerle, makaleye dair temel kavramlar öne çıkarılmaya çalışılmıştır. Kuşkusuz önerilen tanımlar ışığında onlarca başka sanatçı ve yapıttan söz etmek olasıdır. Lâkin metin içerisinde kullanılan belirleyici örneklerde amaç, eleştirel bir muhalefete maruz kalmış sanat nesnelere küçümseyici tavırlara karşı, bunun altında yatan derin felsefi düşünceleri ikna edici ve net bir şekilde tartışmak olmuştur. Ele alınan tüm gelişmeler, geniş bir literatür taraması ile bilimsel bir zemine oturtulmuştur. Sonuç olarak sanat olmaktan çok uzak nesnelere ya da farklı doğalara ait olan objeler, teknik eksikliği öne çıkarması ve onu sahiplenmesiyle ortaya çıkan saklı anlamları ile beraber, sanatla uyumlu bir ilişki kurabilmektedir.

**ÖNERİLER**

Araştırma sonucunda, nesne temelli işlerde teknik eksiklik, sanatsal yetkinlik ve beceri yoksunluğu meselesi birçok sanatçının pratiklerine dair güçlü eleştiriler yöneltirken, sanatçıların söz konusu kavramın eleştirel niteliği ve mizahi sertliğinden yararlandığı görülmektedir. Bu noktada hazır nesnenin, kusurluluk düzleminde etiketlenmesi bir yandan özgün yapıtlar üretme sürecini beslerken diğer yandan sanat nesnesinin bir kimlik taşıma misyonunu yerine getirmektedir. Bu bağlamda, söz konusu pratikle üretilecek çalışmalar ve kolay erişilebilecek sergiler ile teknik eksiklik kavramına dönük, küçümseyici tavırların altında yatan bilgelige dair toplumsal farkındalık seviyesi yükseltilebilir.

**Etik Metni**

Bu makalede dergi yazım kurallarına, yayın ilkelerine, araştırma ve yayın etiği kurallarına, dergi etik kurallarına uyulmuştur. Makale ile ilgili doğabilecek her türlü ihlallerde sorumluluk yazar(lar)a aittir. Bu çalışma etik kurul izni gerektirmeyen bir çalışmadır.

**Yazar(lar)ın Katkı Oranı Beyanı:** Bu çalışmada yazarın katkı oranı %100'dür.

**KAYNAKÇA**

- Akdeniz, E. (2016). Heidegger'de Metafizik Eleştirisi olarak Sanat Yapıtı . *Kilikya Felsefe Dergisi*, (2), 79-92. Erişim Tarihi: 16.03.2024, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/368085>
- Aktulum, K. (2016). *Resimsel Alıntı*. Çizgi Kitapevi.
- Antmen, A. (2016). *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. Sel Yayıncılık.
- Atakan, N. (2015). *Sanatta Alternatif Arayışlar*. Karakalem Kitabevi.
- Barrett, T. (2022). *Sanat Üretimi Form ve Anlam*. (çev: Ebru Berrin Albay), Hayalperest Yayınevi.
- Başak, R. (2020). Sprezzatura: Moda, Müzik ve Resimde Sanatsallığı Gizleme Sanatı. *Art-e Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi, Süleyman Demirel Üniversitesi*, 13(26), 1308-2698. <https://doi.org/10.21602/sduarte.685669>
- Barthes, R. (2014). *Göstergebilimsel Serüven*. (çev. M. Rifat ve S. Rifat). YapıKredi Yayınları.
- Cassou, J. (1994). *Sembolizm Sanat Ansiklopedisi*. (çev: Ö. İnce ve İ. Usmanbaş), Remzi Kitabevi.
- Hamilton, A. & Pearson, L. (2020). *The Aesthetics of Imperfection in Music and the Arts: Spontaneity, Flaws and the Unfinished*. Bloomsbury Academic.
- Harman, G. (2020). *Sanat ve Nesnelere*. (çev: O. Karayemiş), Ayrıntı Yayınları.
- Şahiner, R. (2013). *Sanatta Postmodern Kırılmalar*. Ütopya Yayınevi.
- TDK, (Türk Dil Kurumu), (1996). *Genel Açıklamalı Sözlük*. TDK Yayınları.
- Timuçin, A. (2004). *Felsefe Sözlüğü*. Bulut Yayınları.
- Türkdoğan, T. (2014). *Sanat Kültür Politika, Modernizm Sonrası Tartışmalar*, Nobel Yayınevi.