SANATTA SOSYAL BİR ORGANİZMA: EŞYA

Gülşah BAYRAKTAR
Dr. Öğretim Üyesi, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, gulsahbayraktar(at)mu.edu.tr. ORCID: 0000- 0002-7192-3027

Bayraktar, Gülşah. "Sanatta Sosyal Bir Organizma: Eşya" idil, 59 (2019 Temmuz): s. 432-445.
doi: 10.7816/idil-08-59-08

Öz

Zamanın ortağı ve geçmişin delili olan eşya sanatçı için yeni bir deneyim alanı olmuştur. Eşyanın kültür, kimlik ve topluma ait izler taşıması onun bir belleği olabileceği fikrini kuvvetlendirmiştir. Bu düşünce sanatçıların eşyaya daha çok odaklanmalarını gerektiren eylemi harekete geçirmiştir. Sanatçı eşyanın mevcut ve yan anlamlarının arayışı içine girdiği andan itibaren onu sosyal bir öğe olarak yapıtlarında işlemiştir. Eşyayı bir bellek hazinesi olarak kabul eden bu dil, postmodernizmin sanatı kendi çerçevesi dışındaki konulara yönlendirmesi ile ortaya çıkmıştır. Sanatta kırılmaya sebep olan bu değişim sanatçının eşyayı merkezine almasını da tetiklemiştir. Bununla birlikte Marcel Duchamp ve Joseph Beuys'u takip eden sanatçıların sürece katkısı bu oluşumu destekleyip hızlandırmıştır. Bu çalışmada amaç eşyayı belleğin temsili yerine koymuş günümüz yapıtlarından birkaçını incelemektir. Ele alınan sanat yapıtlarında eşyanın kültürün, kimliğin ve toplumun bir aynası olarak ifade bulduğu görülmüştür. Burada sanatçıların kendi kültür ve öz kimliklerini korumaya yönelik ortak bir dil kullandıkları tespit edilmiştir. Eşyanın bir çapa gibi bireyleri geçmişe, kültürlerine ve değerlerine demirleyen bir imge olduğu anlaşılmıştır. Sanat ise bu farkındalığı sağlamaya çalışan tarafta yer almıştır. Sanatçının da bir arkeolog gibi kazı yapmaya yönelik bir tavır benimsemesi eşyanın üzerindeki tozu kaldırmıştır. Netleşen bu resim insanlara varoluşlarını yeniden gözden geçirebilecekleri önemli stratejik bakış açıları sunmuştur.

Anahtar kelimeler: Sanat, sosyal organizma, eşya, bellek, kültür, kimlik, toplum

Makale Bilgisi
Geliş: 3 Temmuz 2019 *Düzeltme: 19 Temmuz 2019* *Kabul: 30 Temmuz 2019*
DOI: 10.7816/idil-08-59-08

© 2019 idil. Bu makale Creative Commons Attribution (CC BY-NC-ND) 4.0 lisansı ile yayımlanmaktadır.

Giriş

Eşyasız bir dünyayı tahayyül etmenin mümkün olmadığı bir zamanda yaşamaktayız. Onlara hayatımızda tayin ettiğimiz alana baktığımızda yaşam gerekçelerimizin dışına taşmaya başlayan mevcudiyete sahip olduklarını sezinlemek zor değildir. Bir iletişim aracı olan eşyanın günlük hayatı sürdürmenin pratik çözümü olduğunu söylemek onun yalnız kullanım değerinden bahsetmemiz anlamına gelir ki bu eksik bir tanımlama olur. Bu ifadeyi genişleterek eşyanın duyuşsal bir karaktere sahip olduğunu belirtmek gerekmektedir. Hayatın psişik eşlikçileri olarak onlara atfedilen anlam birey ya da toplum için sembolik değerlerle eşleştirilmiştir. Hatta Maurice Halbwachs "teklifsizce çözdüğümüz bir anlamları oldukları için, konuşmasalar da onları anlarız" der (2017: 141). Bu nedenle eşya basit anlamlarla değil anlam ağlarıyla örülü bir yumaktır. Bir toplumun kültürü, kimliği, dili ile görünmez bağlarla çevrili olduğunda ortak değerlerle tanımlanabilecek bir uzama sahiptir. Ancak bir eşya bir topluluk için geçmişi imgelemenin ve varlığını onda duyumsamanın görsel bir formu iken aynı algılama biçimi tikel boyutta birey içinde söz konusudur. Bireyin kendi ile ilgili oluşturduğu görüşün bir imajı olarak bireyin iç dünyasında ya da dışsallaşmış bir form olarak varlık edinmektedir. Henri Lefebvre mekan bir şey olmasa bile eşyalar arasında kurulmuş olan bağın kişinin sembolik evreninin bütünleyeni olduğunu söylemektedir (2014: 108). Bu bağ toplumun fertlerini birbirine bağlayan ve bireyin kimliğinin sürekliliğini sağlayan bir çerçeve sunmaktadır. Ancak bu makaleye söz konusu olan çerçeve eşyanın bellek ile olan diyaloğunun günümüz sanatında ifade edilme biçimidir.

Bir eşyanın benlik duygumuzun, ait olduğumuz çevrenin kültürel izlerinin, öz ve ortak değerlerimizle ilgili içerimlerin kayıt mekanı olduğunun belirmesi bu çalışmayı yapma ihtiyacını ortaya çıkarmıştır. Eşyayı donatan bu veriler ışığında onun kültürel bir taşıyıcı olarak belleğin misyonunu edinmiş olduğu anlaşılmaktadır. Aşina olduklarımızı yitirmediğimizi garantileyen ve kendimizi her defasında onda yeniden işaretleyip kökensel hatırlamayı gerçekleştirdiğimiz bir bildirge gibi hayatımızda yer almaktadır. Bir eşyada yakaladığımız bu sağlamlık duygusu onun diğer yan kavramlarla çok daha uzun zamandır işbirliği içinde olmasından kaynaklanmaktadır. Buna bağlı olarak eşyanın toplum ve bireyle ilgili çizdiği bu resim sanatın içinde gezinebileceği bir manzara olduğunu farketmesine sebep olmuştur. Sanatın bu bakış açısına yerleşmesinde modernizmin ilkeci tavrına karşıt olarak katedilen mesafenin payı önemlidir.

Modernizm sanatı özerk bir alana yüceltmiş, gündelik olana yer vermeyen bir biçem ve estetik anlayış benimsemiştir. Sanatçının saygın ya da deha bir kimlik olarak tanımlanması ise sanatın yükselen duvarlarını ulaşılmaz hale getirmiştir. Postmodernizmin ise modern sanatın altını çizdiği özgünlük, özerklik, estetikte öncelik ve deha kavramlarına şüphe ile yaklaşması güncel sanatın kapılarını aralamıştır. Özellikle Duchamp'ın sanatı üretme ve yorumlama biçimindeki açıklık bu sürecin başlamasında etken olmuştur. Bunun yanısıra Beuys'un sanat teorisi bireyin kendi yaşantısına yönelen bir anlam ve çerçeveye yerleşerek sanatın keskin sınırlarında kırılmalara neden olmuştur. Sanatçı Joyce Kozloff sanatçıların kendilerine ilginç gelen herhangi bir konudan, diğer eserlerden ve sanat dışı kaynaklardan beslenmeye yönelmiş olduklarını belirtmiştir (Barrett, 2015: 300-301). Terry Barrett ise böyle bir yaratım odağının sanatçıyı özgün ve eşsiz olma zincirlerinden kurtarıp özgürleştirdiğini dile getirmiştir (2015: 300-301). Bu ifadeler sanatçının değişen tipolojisi ve sanatın temalarındaki yeni yönelimler hakkında bilgi verici olmuştur. Ayrıca sanat ve sanatçı tanımlamalarının gelenekçi kökünün kazınmasıyla modern düşünce kuru bir gürültü haline gelmiştir. Postmodern teorinin söylemi her ne kadar net olmasa da açtığı ufuk sanatın kimlik, cinsiyet, kültür, bellek gibi diğer yeni kavramlarla haşır neşir olması yönünde fayda sağlamıştır. Bu kazanım sanatçıların bellek kavramına daha yakından bakmalarını sağlayan projeler, sözlü tarih çalışmalarına yönelmelerine ve eşyaları da bu kavram başlığı altında ele almalarında teşvik edici olmuştur. Bugün sanat eserlerinde eşyanın yapıtın kavramsal çerçevesinin belirleyicisi olarak öne sürülmesi bir yapıtın ölçütü olmakla eş değer hale gelmesini sağlamıştır. Çünkü eşyanın kimlik, kültür ve toplumla mevcut ilişkisinin yarattığı farkındalık sanatın dikkatini bu alana çekmiştir.

Günümüz sanat örneklerindeki eşyanın estetik nesne olarak belirmesi Nadire Kabinesinin biriktirme üslubuna yaklaşan bir hassasiyet taşımaktadır. Müzeolojik bir sistemle arşivlenmiş parçalara verilen özene güncel sanat örneklerinde de rastlanmaktadır. Nadire Kabinesine özgü bir arşivlemeden yola çıkan sanatçılar müzelerin

depolarına girerek o zamana kadar paylaşılmamış müze envanterlerini izlemeye açmışlardır. Müzenin içinden çekip sıyırılan parçaların uykusu bu sergilerle açılarak bir anda belleğin görsel olarak gözümüzün önünde yeniden cereyan etmesini sağlamıştır. Dolayısıyla eşya canlı bir şeyden bahsederken geçmiş bilgisini bugün içinde yeniden gezdirebilmektedir. Bu nedenle bu tür çalışmalar Andy Warhol'un Zaman Kapsülleri çalışmasını anımsatırcasına bize başka temalardan söz etmiştir.

Günümüz sanatı bir hikaye anlatıcısı yerine koyduğu deneyim zengini eşyaları insanlığın çatışmalarının, kimlik, cinsiyet, din ve ötekileştirme politikalarının karşısına yerleştirmişlerdir. Sanatçılar bu anlamda dünyanın paradigmalarına ve kaosuna eşyanın batık belleğine ulaşmaya çalışarak çözüm getirmek istemişlerdir. Aynı zamanda unutulan kültüre özgü değerler ya da tam tersi ezberlenmiş olanın eleştirisini yapmak üzere eşyadaki geçmiş izlerini aramışlardır. Eşyanın toplum ve bireye ait hikayeyi bir yerden bir yere taşıma işlevini görülür hale getiren sanatçılar onlarla ilgili algımızı da başka bir yere taşımışlardır. Böylece sanat bu yolculukta hem eşyada hem de bizim deneyimlerimizde bir değişime yol açmıştır. Buradan yola çıkarak çalışmada yer verilmiş olan eserler, eşyanın anlatısına ve deneyimine kulak vermiş yapıtlar arasından seçilmiştir. Özellikle sanatçıların yapıtlarda kendi veya diğerlerinin kültür ve kimliğe ilişkin sürgiti izleyebileceğimiz eşyaları tercih etmiş olması önemsenmiştir. Sonuç olarak sanatın eşyayı basit anlamlılıktan çoklu anlam ve anlatım olanaklarına taşıdığı gözlenmiştir. Bunun için eşyanın belleğini açmamız ve içine bakmamızın gerekli olduğu üzerinde ısrarla durmuşlardır. Sanatçılar eşyaların anlatı evreninde gizli kalanları bu kavrayışla izleyene sunmaya devam ettikleri sürece bizi ulaşamadığımız ufuklara taşıyacakları görülmektedir.

2. Eşya ve Bellek

Zaman kendi başına, kendiliğinden değil, eşyalarla geçiyor.
(Nuri Bilgin, 2011: 72)

İnsan eşya ile donatılmış bir çevrede nefes alıp veren bir varlıktır. Onu eşya ile birlikte düşünmek kendisini ve çevresini tanımamamızda yardımcı bir faktördür. Şu an ve geçmiş aralığında yaşamayı sürdüren eşya sosyal bilimlerin çeşitli alanlarının ortak araştırma alanında yer almaktadır. Eşya ilk olarak insanın güvenliğini sağlama ve doğayı kontrol altına alma ihtiyaçlarına karşılık gelişmiştir. Günümüzde birey eşyalara boğulduğu dünyasında kendisini diğerlerinden ayırt ettiğini düşündüğü maddi evrenin bu zihin kurcalayıcılarına gereğinden çok değer vermektedir. Ancak eşyayı salt bu bakış açısıyla benimsemek onun sembolik, simgesel ve yan anlamlarını görememe hatasına yol açmaktadır. Eşyanın kapalı bir zarf olduğunu farkettiğimiz anda onunla ilgili içerik okuması yapabileceğimiz bir genişlik ortaya çıktığını da görmekteyiz. Bunun için öncelikle eşyanın ne olduğuna bakmak gerekmektedir.

> Etimolojik olarak eşya (objectum), dışımızda var olan şey, önümüze ve / veya karşımıza yerleştirilmiş göze görünen, duyuları etkileyen şey anlamını taşıyor. Eşya, varoluş ve ele alınış biçimlerine göre, birbirinden farklı pek çok şekilde anlaşılabilir ve açıklanabilir (Bilgin, 2011: 24).

Hayat dekorumuzun bir öğesi olarak duygusal ve manevi boşluklarımızı kaplayan eşyalar kendimizle fiziki çevremiz arasında yer almaktadır. Bu ara konum ona iletişim değeri kazandırarak toplum ya da bireyin bir betimleyicisi haline getirmektedir. Yaydığı mesaj ile birey ya da bir grup için özel anlam ifade eden sosyal ve psikolojik içerimler taşımaktadır. Bir grubun parçası olduğunda konotatif[1] bir gösterge olarak geçmiş yaşantıları, sosyal statüsü ve bağlı olduğu grubun değerleriyle ilişkili bir çağrışım alanı oluşturmaktadır (Bilgin, 2011: 209). Bu ifade eşyanın anlamının toplum tarafından üretildiği bilgiyi bize sunmaktadır. Bir grubun değer ve alışkanlıkları bireyin eşya karşısındaki davranışını şekillendirebilmektedir. Bizi diğerlerinden hem ayırmaya hem de onlarla duygudaşlık kurmamıza yarayan eşyalar, toplumsal mesajlar içeren kültürel bir aynadır. "Toplumun bir uzantısı olarak kültürün kalıcılığını ve zamana karşı direncini arttıran, verdiği mesaj ile bir noktadan diğerine yol almasını sağlayan çok yönlü sosyal bellektir" (Bilgin, 2011: 72). Eşyanın sosyal bellek olarak tanımı toplumun kültürel imajının aktarımını gerçekleştirerek ona bir kalıcılık sağladığına işaret etektedir. Bu aynı zamanda toplumun eşyaya tanımış olduğu hayat süresi ile yakından ilişkilidir. Eğer eşyaya tanınan süre kısa ise kültürel aktarımın ortadan kalkmasına zemin hazırlanmaktadır. Eşyanın toplumla ilgili olan bağlamı onun ortak değerler ve kültürdeki yerini belirlemektedir. Bununla birlikte herhangi bir eşya bir bireyin kendini onunla tanımlama olanağını da yaratmaktadır. Böylece eşyanın bireyin inisiyatifine bağlı farklı anlam

düzeyleriyle ifade edilebileceği ortaya çıkmaktadır. Bilgin'e (2011: 209) göre; eşyanın etrafında oluşan anlam halesi bireyin psikolojik alanının malzemesi haline gelmektedir. Birey duygusal yatırımına katkı sağlayacak olan bu şeyde kimliğine eşlik edebilecek dayanağı bulmaktadır. İstikrarlı bir kimlik duygusuna hizmet eden bu payda aynı zamanda benlik duygusunun dengelenmesine de hizmet etmektedir. Bununla birlikte bireyin kendi kurduğu dünyada "ben"in dışsallaşması olgusunu da taşıyan bir öğedir. Kişiselleştirilmiş, kendilenmiş, kimlik imajının bir parçası olduğunda bir mitos niteliği kazanarak süreklilik elde etmektedir. Bu vesileyle bireyin sembolik evrenin bir parçası olarak kimlik inşasına eklemlenmektedir. Swetlana Boym "Nostaljinin Geleceği" adlı kitabında eski Sovyet göçmenleriyle yaptığı görüşmeleri değerlendirirken kim oldukları ile ilgili bilgileri evlerinde biriktirdikleri eşyalarda aramaktadır. Amatör bir koleksiyoner duygusuyla toplanmış eşyalarda yeniden başka bir yerde olmanın mütevazi izlerini sürmektedir. Eşyaların bir Amerikan rüyası ya da sürgün melodramının gösterenleri olmadığını, daha çok birey olmakla ilgili ayrı ayrı anlatıların görüntüleri olduğunu belirtmektedir (Boym, 2009: 466-467). Birer müzeye dönüşmüş evlerdeki eşyalar bireyin anlatısını perçinlemekle beraber biyografik eser özgünlüğü taşıyacak iddiadadır. Öyle ki göçmenlerin düşsel ve zihinsel evrenlerinin vitrininde sergilenen bu yegane parçalar bireysel belleğin birer kılavuzu haline gelmiştir. Belleğin günlük hayatta karşımıza bu şekilde çıkması bugün güncel sanat örneklerinde karşılaştığımız bir dildir. Hatta Boym bu yaklaşımı daha ileri götürerek bazı evlerin içindeki eşyalarla oluşmuş mekan düzenlemelerini İlya Kabakov'un enstelasyonlarıyla yarışabilir ölçüde bir üslup taşıdığını dile getirmektedir (2009: 466). Göçmenlerin evinde bir yere geri dönmeyi arzulamanın metaforu olan fotoğraf ve eşyalar, bir daha gidilemeyen yerleri o mekanın içinde yeniden tesis etmek gibi önemli bir işi gerçekleştirmektedirler. O nedenle eşyaların sırtlarında taşıdıkları yükün bir yeri kendileyebilmekle ilgili ulvi bir bir tarafı da olduğunu söylenebilir. Bunu başka bir yerde aynı akışla hayatı devam ettirebilme sürekliliğini sağlayarak gerçekleştirmektedir.

Eşyalar farklı bir mekanı evimizdeymişiz gibi benimsememizde önemli bir rol oynamaktadır. Hayata ara vermeden bu yeni mekana bağlanabilmemiz için anılarımızı oraya adapte etmemize yardımcı olmaktadır. Bir nevi çapalama yaparak o mekana yalnız bedenimizle değil duygu ve düşüncelerimizle de yerleşmemizi sağlamaktadır. Bu durum aynı zamanda mekanın ihtiyaçtan ötürü oraya yerleştiğimiz bir konut olmaktan çıkarıvermesidir. Sanatçı Hera Büyüktaşçıyan "Evini yık, ondan bir tekne yap ve hayat kurtar!" isimli çalışmasında bu duyguyu görselleştirmektedir. Eski bir halı göç etmek durumunda kalmış insanların kendilerini evlerinde hissedebilecekleri yegane parça olarak yapıtın merkezinde yer almıştır. Kullanım değerinden çok sembolik değerin ön plana çıkarıldığı bu örnekte deneyimlerle sahip olunan duygular bir eşyaya adanmıştır. Ayrıca bir yerden bir yere gitme ile sadece insanlar değil, kendilerine bir anlam verdikleri eşyaların anlatıları da göç etmiştir. Taşçıyan eski bir halıya yapıtında yer vererek ona yüklenen anlamın derinliğini dertop etmiştir. Böylelikle eşyanın kendisi de bir mekan unsuru kazanarak başka bir çerçeveye yerleşmiştir. Çünkü eşyalar belleğimizin cisimleştiği ve taşıdıkları insan öyküleriyle bellek mekanıdır (Bilgin, 2013: 101). Zaman aşınsa dahi bir bellek mekanı olarak kavramsallaştırılan eşya, elden çıkarılması göze alınana kadar zihinde sürekli yinelenerek geçmiş imgelemimizin dayanaklılığını arttırmaya devam etmektedir. Böylece birey, değişimin ve geleceğin belirsizliğinin yol açtığı boşlukla ne yapacağına ilişkin kaygısını eşya ile dizginlemektedir.

Resim 1. Hera Büyüktaşçıyan, 2014-2015, Evini yık, ondan bir tekne yap ve hayat kurtar!, Yerleştirme, Salt Beyoğlu, Kişisel Arşiv

Semon'a (Fleckner, 2005: 189) göre; anı örüntülerimize tanıklık eden eşya, geçmiş ve şimdiki zamanın aynı yerde ikamet ettiği bir organizmadır.

Canlı bir biçimde birbirine bağlı tuttuğu geçmiş ve şu anı, sadık bir gelecek zaman duygusuna yerleştirmektedir. Zira eşyanın bir geçmişi, anı ve geleceği vardır; bir geçmiş olarak eşya, maddi ve sosyal dünyayla ilişkili deneyimlerimizi, anılarımızı temsil eder; mevcut an olarak mekanı yapılandırır, işaret noktaları, eylem vektörleri ve vasıtaları sağlar. "Gelecek olarak eylem olanaklarını, ulaşılacak sonuçları, gerçekleştirilecek şeyleri kestirmemizi sağlar" (Bilgin, 2013: 100). Bu öngörü az önce bahsini ettiğimiz boşluk hissinin yaratacağı kaygı halinin gevşemesi anlamına gelmektedir. Pierre Nora'nın yaklaşımıyla ele alınacak olursa geçmiş ve şimdiyi muhafaza etme istemiyle korumaya ve elde tutmaya çalıştığımız şeylere saplantılı bir şekilde bağlanmamızın sebebini kaybolma eşiğindeki korkumuzla ilişkilendirmektedir (1984: 284). Deneyimlerimizin mirasçısı olarak elde tuttuğumuz eşyalar geçmişe duyduğumuz saygının da ötesinde bu korkudan uzaklaşmayı sağlayan kaynaklardır. Nora, modern belleğin sarayları olan müzelerinde bir biçimde bu kaybolma korkusunu telafi eden tarafta yer aldığını belirtmektedir. Müzelerin her türlü kalıntıya potansiyel bir hatırlama imgesi saplantısıyla yaklaşmasını bununla ilişkilendirmektedir. Bu nedenle müzelerin her türlü kalıntıyı geçmiş imgelememizin kurtarılması için bir hazine olarak kutsayan bir tapınak olarak ifade etmektedir (1984: 284-288). Uwe Fleckner'e (2005: 185) göre; müze, geçmişin kaybolma tehditkarlığını emniyete alırken kendi varlığının meşruiyetini haklı çıkarırcasına geçmiş ile ilerleme arasındaki ince bir çizgide durmaktadır. Bu yaklaşım müzeye giren her bir geçmiş kalıntısının kendi bağlamından koparılarak izleyenin bakışları altında bir sanat eserine dönüşmesine sebep olmaktadır. Bir itibarlaştırma örneği olarak bu ele alış tarzı eşyalara manevi gerekçelerle yaklaştığımız saygıyla benzer bir tutumdur. Bir eşyayı onure ederek benliğimizi kuşatmasına ve kim olduğumuzla ilgili tarafımızı doyurmasına müsaade ederiz. Bu nedenle öznel bir inşanın ürünü ve içselliğimizin dışsallaştığı bir form olarak ona bağlanırız.

Gaston Bachelard eşyalardaki özel olanın nitelikleriyle ilgili olarak düşselliğe önem vermektedir. Örneğin çekmece, sandık, kilit ve dolapların ruhsal bir perspektifi olduğunu belirtmektedir. Onları hem bir bellek hem de zeka olarak değerlendirmektedir. İçsellik düşlemelerinin zeminini oluşturduğunu düşündüğü çekmece, sandık, kilit ve dolapları psikolojik yaşamın nefes alan organı olarak imgelemektedir (2014: 108-110). Bachelard'a göre;

> Bu "nesneler" ve bunlar kadar değerli kılınmış bazı başka nesneler olmasaydı, içsel yaşamımız içsellik modelinden yoksun kalırdı. Bunlar karma nesnelerdir, nesne-öznelerdir. Bizim gibi, bizimle bizim için bir içselliğe sahiptirler (2014: 110).

Bir çeşit içe yerleştirmeden bahseden Bachelard'ın düşüncesine göre; eşya ile özdeşlik kuran kişi bir kavramsallaştırma gerçekleştirmektedir. Birey kendi ya da diğerlerinin de anlatısının dahil olduğu bir topaç gibi eşyayı geçmişin orada belirdiği bir dolayım alanına yerleştirmektedir. Bu dolayım alanı yaşadığımız dünya ile içsel mikro evrenimiz arasındaki dengelenmeyi sağlayarak onda kendimize ait bir parçayı yakalamayı düşleriz. Eşyanın kendilik halimize bu basitçe eklemlenişi belleğin referanslarıyla ona bir anlam statüsü edindirmektedir. Bir eşyada anlam örgütlenmesini sağlayan bu çok kıymetli işlem belleğin referanslarıyla gerçekleşmektedir. Eşyalar ile diyaloğumuzu zenginleştiren bellek, anı imgelerimizi birbirine zincirler ve bütünlük anlayışımızı destekler.

Çalışmada buraya kadar ele alınanlar, eşyanın sosyal varoluşuna ilişkin birçok saptama yapmamıza yardımcı olmuştur. Bakışımızı yönelttiğimiz bir eşyanın salt kullanım değeri ile kavrayamayacağımız kadar farklı ifade biçimlerine sahip olduğu ortaya çıkmıştır. Eşyanın iletişim değerinin ona toplumun kültürel bir aynası olarak fayda sağladığına ve bağlı olduğu grup için özel bir anlam ifade ettiğine değinilmiştir. Böylece kültürel aktarımın bir köprüsü yerine geçerek sosyal bellek kavramıyla tanımlandığı üzerinde durulmuştur. Birey açısından eşyaya baktığımızda onun psikolojik yatırımının bir malzemesi olduğuna ve kimliğine bir dayanak noktası sağladığına değinilmiştir. Bu nedenle eşya psişik dünyanın dışsallaştığı bir imge olarak kabul edilmiştir. Mekan değiştirmelerde ise yaşanacak aidiyet eksikliğini yontarak mekana bir kimlik kazandırdığı ve orayı kendileyebilmek için bir sahiplenme duygusu geliştirdiğine dikkat çekilmiştir. Buradan eşyanın belleğinin gelecekle ilgili bir öngörü oluşturarak bizi belirsizliğin sarsıntılarına karşı koruyan bir araç olduğu ortaya çıkmıştır. Bir diğer yandan iç deneyimimizin uzantısı tanımıyla alkışlayıp belleğimizin vitrinine kaldırdığımız eşyaların, insana bulunduğu yere

hakim olma genişliğini sağladığı belirtilmiştir. Tespit edildiği üzere eşya bir duygu yumağı olarak üzerinde çalışılabilecek birçok odak noktası önümüze sermektedir. Sanat bu odak noktaları ve daha fazlasına temas ederek farklı kültür ve toplumların eşyalarla olan ilişkilerine bakabilmemizi sağlayamaya çalışmaktadır. Ancak bu sonuca yaklaşmadan önce sanatın eşyada anlam arayışlarına sezgisel ve bilinçli bir şekilde yönelmiş sanatçıların yapıtlarına kısa bir bakış yapılması gerekmektedir.

3. Sanatta Eşyanın Anlam Ölçeğine Giriş Denemeleri Üzerine Kısa bir Bakış

Avrupa'da 16. yüzyıl ile 18. yüzyıl arasında önem kazanmış olan nadire kabineleri yaratıcı imgelemi harekete geçiren birbirinden farklı nesneleri toplayıp bir araya getirmiştir. Kabine koleksiyonunda yer alan parçalar sanatın doğayla yakınlığını sergileyen vitrinlere ve bölmelere yerleştirilmiştir. Aydınlanma öncesinde toplanmış ve estetik bir hazzı önceleyen bu koleksiyonun özgünlüğü karşısında hissedilen büyülenme Dadaist, sürrealist, kübist sanatçıların ve birçok çağdaş sanatçının çalışmalarında kendini ele vermiştir.

Sürrealistlerler Nadire kabinesi ilkesini benimseyerek birbiri içine geçirdikleri eşyalarla düşlemin kapılarını aralamışlardır. Max Ernst, Sürrealist tavrın imgelem gücünü ve Dada'ya özgü etkileri yakınlaştırdığı "Bülbül Tarafından Tehdit Edilen İki Çoçuk" adlı çalışmasında yüzeye yerleştirdiği bir çit ve ahşap bir ev imgesi ile eşyanın konuya katılımına dikkat çekmiştir. Çerçevenin kendisinin de bütünü koruyan bir parça olarak çalışmadaki yerini almış olması buna örnektir. Arthur Danto Modernizmin dikkat dağıtıcı bir unsur olarak gördüğü çerçeveyi başlı başına bir eşya olarak değerlendirmektedir (2010: 39). Öyle ki bu eşya Ernst'in çalışmasında izleyici ve manzara arasına yerleştirilmiş bir geçit vazifesi görmektedir (Yılmaz, 2013: 188). Esere bakışımızdaki yenilik ve heyecan duygusu yaratan şey bu iki imgenin varlığı olmuştur. Sanatçı Kurt Schwitters "Merz Yapısı" (Merzbau) adını verdiği kolajlarında döküntü ya da süprüntü denilebilecek eşyaları deneysel bir düzenlemeye tabi tutmuştur. Hannover'deki evinde yürüttüğü bu çalışmalar bir çeşit asamblajın görüntüleri haline gelmiştir. Lynton'a göre (1982: 146) Schwitters eserindeki kırık dökük parçaları, hayatın saldırılarına karşısına bir dayanak olarak kullanmıştır. Ayrıca onun zihnini tetikleyen bu kenara atılmış şeyler öznel yaşantısında iz bırakmış parçalar olmuştur (Yılmaz, 2013: 160). Shwitters gibi Joseph Cornell de Nadire kabinesine özgü bir toplayıcılıkla asamblaj dilini benimseyerek kendi mikro evrenini yaratmayı başarmıştır. Her iki sanatçının pratiğinde öznel anlam taşıyan eşyalar, yapıtlarının önemli bir aksiyomu olarak yer almışlardır. Artun'a (2005: 16) göre sanatçıları bu ifade dilini kullanmaya sürükleyen dürtü Nadire kabinesinin biriktirmeye duyduğu istek olmuştur. Bu tarz bir bağlanma daha sonra sanatçıları toplama eylemine iten ve ondan beslendikleri dilin habercisi olmuştur.

Resim 2. Kurt Schwitters, 1920-1939, Uzamsal Genişlemenin Resmi- İki Köpekli Resim, Pano üzerine yağlıboya, ahşap, kağıt, mukavva, porselen, 115.5x86.3x13.11 cm.

Pablo Picasso natürmort ve heykellerinde eşyaları bilinçli bir şekilde kullanmıştır. Norbert Lynton sanatçının yapıtlarına eklediği ev eşyaları ile bir çeşit parodi yarattığını belirtmiştir (1982: 195). Brian O'Doherty, Picasso gibi popüler birçok ressamın yüzeyde yanılsama yaratan bazı eşyaları çalışmalarına eklediklerini belirtmiştir. Ancak bu eylemi nostaljinin rüküşlükle buluştuğu bir biçem olarak görünmekle eleştirmiştir. Bununla birlikte Picasso'nun benimsemiş olduğu bu tavır için ondan önde giden çağdaşlarının eskimiş bir uygulama olduğunu düşünmüş olabileceklerini de öne sürmüştür (2010: 54).

Sanatçı Meret Oppenheim bir fincanı kürkle kaplayarak eşyadan aldığımız hazzı tersine çevirerek onunla olan ilişkimizi tekrar gözden geçirmemiz gereken bir beklenti yaratmayı başarmıştır. Salvador Dali ise 1938 Paris Uluslararası Sergisi için

tasarladığı "Yağmurlu Taksi" çalışmasında Oppenheim'dan daha ileri giderek daha sevimsiz bir eşya birlikteliği sunmuştur[2]. Duchamp bir kar küreği, şişe süzgüsü ya da pisuvarı malzeme edinerek modern sanatın değerlerini alt üst ettiği sanat nesneleri üreterek absürd olanı sanat nesnesi olarak tanımlamıştır. Duchamp'ın eylemleri diğer sanatçıların eşyayı ele alış biçimlerini etkileyerek ifade repertuarlarını genişletmesine olanak sağlamıştır. Ancak fikirleri Modern sanatın itibarsızlaştırılmasına yönelik olduğu gerekçesiyle eleştirilmekten de kurtulamamıştır.

Duchamp'ın yarattığı heyecan sanatçıların atılmış eşyaları atölyelerinin en temel sujeleri olarak yapıtlarına eşlik etmelerine olanak sağlamıştır. Bunlardan Daniel Spoerri "kapan resimlerinde" masa yüzeyine yapıştırılmış yemek sonrası kalıntılarla, Arman ise galeriyi doldurduğu sokaktan topladığı buluntu nesneler ile çalışmalar yapmışlardır. Bu sanatçılar vitrin estetiğini gözeten yapıtlarıyla eşyanın dışarı ile iletişimini kesmiş ve onu müzenin nadide bir parçası ile eş değerde tutmuşlardır. Ali Artun bu konuda sanatçıların kendi özel eşyalarını ve andaçlarını kullanarak ürettikleri yapıtlarını bir müzenin kutsal emanetler bölümündeki envanteri ve kendi kimliklerinin bir kanıtı olarak değerlendirilebileceğini belirtmiştir (2005: 24). Böylece eşyanın bir yapıtın en değerli fikri olabileceği düşüncesinin ortaya atıldığı çalışmalar sanat tarihinde ilham verici olmuşlardır. Bununda ötesinde sanatçının eşyaya belleğin icracısı olarak anlam yüklemesiyle onun bir sanat nesnesi olarak algısını değiştirmişlerdir. Bu açıdan bakıldığında eşya ve sanatçı arasında kurulan ilişki, eşyada bir anlam arayan sanatçı imgesinin oluşumuna da katkı sağlamıştır. Andy Warhol, "Buzluğun Talanı" ve "Zaman Kapsülleri" çalışmalarında bu yeni imgenin doğuşuna öncülük etmiştir. Sanatçı her iki çalışmada eşyaları birer hazine gibi kavramıştır. "Buzluğun Talanı" isimli çalışmada müzenin çürüyüp gitmekte olan deposundaki eşyalarını tozlu raflarından çıkararak onların ataletine son vermiştir. Antmen'e (2008: 177) göre; Warhol'un eşyayı ele alma biçimi Pierre Restany'nin Dada'nın eşyayı vaftiz ettiğini dile getirdiği söylemini akla getirmektedir Daniel Robins ise bu türde bir onure etmenin arkasında yakaladığımız şeyin sanatçının içsel dünyasının saklı köşeleri olduğunu söylemektedir (Artun, 2005: 30).

Resim 3. Andy Warhol, 1970, Buzluğun Talanı, Rhode Island Tasarım Okulu Sanat Müzesi, Providence, Rhode Island

1960 ve 1970'lerin sanatında arşivleme titizliğini yansıtan bir çaba ile üretilmiş çalışmalar görülmektedir. Bunlar Warhol'un "Zaman Kapsülleri" çalışmasında olduğu gibi sanatçının ya da bir başkasının hayatına tanıklık etmiş yegane şeylerin toplanıp kayda alındığı düzenlemelerdir. Sanatçı Christian Boltanski dört farklı müze ile yaptığı işbirliği sayesinde sıradan insanlara ait eşyaları satın alarak ya da bir süre elde tutarak onların müzede sergilenmesine olanak tanımıştır. Nikolaus Lang Gütte Kardeşler'e ait kulübelerdeki eşyaları, Claudio Costa terkedilen bir dağ evinden artakalan eşyaları, Harald Szeeman büyükbabasının mal varlığını sergileyerek belleğin antropolojik bir müze olduğunu görsel olarak ifade etmişlerdir (Artun, 2005: 29-68). Bu çalışmaları ortak kılan unsur eşyaların bireylerin kimliklerine sağladıkları katkıyı canlı bir şekilde sunmuş olmalarıdır. Her bir eşyanın bireyin hayatında birer karaktere dönüşmüş olması yapıtların ana fikrini oluşturmuştur. Bireylerle birlikte eşyalarda zamanın içinde yol alarak birbirlerinin belleklerine dahil olmuşlardır.

Joseph Beuys "fikirler yumağı" adını verdiği eşyaları sergileyerek diğerleriyle ortak bellek imgeleri yakalayabileceğimiz alana gönderme yapmıştır. Geçmişe ait olanın eşyada nefes alıp vermeye devam eden gizli kalmış bir bilgi olduğunu düşünen Beuys, eşyaları yan anlamlarıyla algılamayı sürdürmüştür. Rıfat Şahiner'e göre;

> Bu, zaman ve uzam arasındaki geçişken süreçleri yansıtan her nesneye uyarlanabilir. Böylece nesneler, güncel yaşamdaki sıradanlıklarından öte, yaşamsal olanın izini barındırdıkları için bir düşünsel önerme de sunarlar. Bu bağlamda Beuys, sanatın yaşamın ta kendisi olduğunu ısrarla vurgularken, nesnelerle kurduğu ilişkiyi de yeniden tanımlar. Nesneler, salt yaşamsallık barındırdıkları

> için keyfi olarak konumlandırıldıklarında dahi, anlamsal bir dizge oluştururlar sanatçıya göre. Aslında nesneler düzanlamlarının yanısıra yananlamsal olarak yeni bir örüntü kurarlar. *Yananlam* bir nesnenin, bir iletişim biçiminin, bir düzgünün sürekli anlamsal öğelerine ya da düzanlamına kullanım sırasında katılan ve bildirişenlerin tümünce algılanmayan, ikincil kavramlara, imgelere, öznel izlenimlere vb. ilişkin olan; duygusal, çoşkusal ikincil anlam, öznel çağrışımsal değerdir (Şahiner, 2013: 139).

Beuys eşyayı öznel inşanın bir tuğlası yerine koyarak sanatta daha önce ele alınmamış bir düşünme biçimine temas etmiştir. Onlara bireysel anlatının bir çekirdeği olarak çalışmalarında sıklıkla yer vermiştir. İç yağı, keçe, el feneri, kızak gibi eşyalar sanatçının öznel deneyimlerini kutsayan yegane şeyler olarak kavramsallaştırılmışlardır. Böylece sıradan bir şeyin sanatçının tüm sanatsal eylemlerine katılabileceği, onun düşünce dünyasını yansıtabileceği ve belleğin mirasının somut göstergeleri olabileceği açıkça ifade edilmiştir. İlk defa eşyaya bir anlam statüsü edindiren bu bakış Sol Le Witt'in sanatın nesne ile sonuçlanması gerekliliğini ortadan kaldıran Kavramsal Sanat düşüncesi ile bir süreliğine kesintiye uğramıştır. Pop Art'ın kitle kültürünün gösterişli dünyasının imajları arasında eriyip gitmesi ile Beuys'un eşyada anlam arayan tavrı geçici olarak askıya alınmıştır. Özellikle Postmodern teorinin gündelik hayatın gereksinimlerini karşılamayı ve özgürlüğü taahhüt eden dili, eşyada saf bir öznel ya da toplumsal anlam arama çabasına ters düşmüştür. Bu nedenle eşya bir meta değer olarak sanata giriş yapmış, insana ait olmayan empatik içerimden yoksun bir üretimin konusu olmuştur. Bununla birlikte 1970 ve 80'lerde kopyalama, kendine mal etme ve yapıbozum gibi tekniklerin sanatın nesnesizleşmesi ve fetişleşen nesne sorunlarını ortaya atması ile Beuys'un teorisinden uzaklaşılmıştır. Bu sebeple eşyadaki anlam arayışı popüler kültürün içkin bir anlam arayışından öte gösterişli bir dünyanın değişkenliği ve hızına yenik düşerek gündeme teslim olmuştur. Örneğin Jeff Koons'un insan elinin izini ortadan kaldırarak belleği devre dışı bıraktığı rahatsız edici bir pırıltının ve rengin teşhirine dönüştürdüğü yapıtlarında bunu yakalamak mümkündür. Postmodernizm'in çağdaş bir ruh yarattığı söyleminin sonuçları olarak ortaya çıkan eserler popüler ve eğlenceli bir dünyanın ortağı olmuşlardır. Danto bunu büyük bir anlatıya ait olmama olarak adlandırmaktadır (2010: 27). Charles Lemert ise postmodernizmin kıyıda köşede kalmışı, ayrıksı olanı tercih ederek sanatın kimlik, cinsiyet, bellek gibi konularla buluşmasını sağladığını belirtmiştir (Şahiner, 2013: 101). Lemert'in de belirttiği gibi sanat yeni başvuru noktaları edindiği 1980'lerden sonra bireysel ve toplumsal bellek, kültür, kimlik gibi konuların işlendiğine tanıklık etmiştir. Bu bağlamda aşağıdaki sanatçı örneklerinde eşyanın belleğin kültür, tarih, kimlik ve toplumla olan yakın ilişkilerine yer verilmiştir.

4. Belleğin Bir Temsili Olarak Güncel Sanatta Eşya

Eşyanın kişide yarattığı sezgilerin empatik bir alan oluşturması fikri Duchamp ile başlayıp Beuys ile devam etmiştir. Ancak Van Gogh atölyesindeki bir sandalyeyi ve ayakkabılarını konu ettiği resimlerinde nispeten bizi bundan daha önce haberdar etmiştir. Pentür araştırmasının öne çıktığı bir dilin arkasında sanatçının hayatına ortaklık eden imgelerin betimlenişi bize bellekle ilgili bir şeyler anlatmıştır. Eşyaların dokusu, yerleştirilme biçimi, yalınlığı ve eskimişliği sanatçıyı görsel bir dille aktarmıştır. İmgelere yakından bakarak sanatçıya dair edindiğimiz bilgiler, eşyanın bireysel anlatının ve kimliğin güçlü bir metaforu olabileceğini fikrini teyit etmemizi sağlamaktadır. Van Gogh'un yapıtlarına biyografi gözüyle bakıldığında bir bellek çalışması olduğuna dair bu ipuçlarını yakalayabiliyoruz. Ancak Beuys'a geldiğimizde onun sanatının dili eşyaları çok daha yakından tanımaya yöneliktir. Onları kendi bağlamından uzaklaştırmadan ve yabancılaştırmadan sergilemeye çalıştığı görülmektedir (Yılmaz, 2013: 347). Beuys'un eşyayı ele almadaki yakınlık kurma eğilimi günümüz sanatçılarının eşyayı bellek ile buluşturmalarında benimsedikleri bir yöntem olmuştur. Hatta modernist sanatçıların aksine anlatıyı da yapıtlarına dahil ederek pratiklerinin en önemli mecrası haline getirmişlerdir. Böylece günümüz sanatı anlatının da dahil olduğu ve eşyanın önem derecesinin arttığı performans, enstalasyon, film ve videolara sahne olmuştur.

Günümüz sanatçıları eşyayı belleğin temsili yerine koyarak imgeselleştirmektedirler. Eşyada görüp sezdikleri ya da deneyimledikleri duyumları yapıtın anlam mertebesini derinleştirmek üzere kullanmaktadırlar. Jale Erzen'e göre "Sanat belleğin önemli bir rolünü üstlenerek eşyanın farklı yorumlamalarını ya da anlaşmalarını yüzeye taşımaktadır" (2011: 60-61). Sanatçılar bu

anlaşmaya tanık olabileceğimiz sergilerde daha önce alışık olmadığımız biçimde müze arşivlerini önümüze getirmişlerdir. Böylece müzeolojik ifade biçiminin gündeme geldiği sergiler, eşyaların farklı bir dille kucaklandığı görselliğe erişmiştir.

Sanatçılar müzeyi eşya yığınlarından oluşan bir mahsen gibi imgeselleştirmişlerdir. Hatta müzeler bu sergilerle kurumsal kimliklerinde değişikliğe giderek depolarını bir eşyalar kolajı olarak kullanılması için sanatçılara açmıştır (Danto, 2010: 27). Bazı sanatçılarda sergilerde küratör kimlikleri ile yer almış ve müze tarafından kutsanmamış eşyalarla çalışmayı tercih etmişlerdir. Böylece müze tarafından tasnif dışı bırakılan eşyalar yine müze içinde sergilenerek maddi varlıkları sanat yoluyla korumaya alınmıştır. 1960'larda bu tarz sergiler daha çok müzeyi eleştiri odağına alırken bir yandan da müzenin kurumsal kimliğine aykırı izlenim oluşturmuşlardır. Daniel Spoerri "Duygusal Müze", Vito Acconci "Hizmet Alanı", Marcel Broodthaers "Modern Sanat Müzesi Kartallar Departmanı" çalışmalarına bu açıdan bakmak mümkündür. Ancak 1980'lerden itibaren müzelerin mekana özel (site spesific) işler yapmak üzere davet ettiği sanatçılar, eşyanın belleğiyle ilişkilenen enstalasyonlarıyla müzelerin canlanıp yeni kitlelere kavuşmasında fayda sağlamışlardır. Çünkü müzelerde sanatın postmodernizmle birlikte yaşadığı reformdan uzak kalamamış ve sistemdeki yerini ona ayak uydurarak yakalamıştır. Bu nedenden dolayı sanatçılar müzenin deposunda serbestçe dolaşabilme imkanı bulmuştur. Dünyada müzenin belleği, kurumsallığı, sanatın normları ve hatta değişmekte olan sanatçı kimliği ile ilgili böyle bir süreç yaşanırken sanatçı Hale Tenger kendisi için yeni olan bu adımları atmıştır.

Tenger, "Havanın Lüzumu" adlı eseri ile mekana özel yaptığı enstalasyonunda diğer çağdaşları gibi bir koleksiyonu izlemeye almıştır. Seyircinin fiziki katılımını önemseyen içinde gezilebilir bu bellek enstalasyonu, İstanbul Belediyesi Atatürk Kitaplığı'na ait çeşitli eski eşyalarla düzenlenmiştir. Eski bir halı, ağır ve koyu kadife perdeler, camlı bir kütüphane içinde duran ciltli gazeteler, antika koltuk ve sehpa, eski bir gravür, Fransızca-Türkçe sözlük, bir spekulum, Mehmed Neşri'nin Kitab-ı Cihan-nümai adlı yapıtındaki İstanbul'un imaret edilmesi amacıyla yapılan çağrının bildirgesinden oluşan bir kurgu-mekan yaratılmıştır. Sanatçı bir kültürün ideolojik kökenlerinin okunabildiği tüm bu eşyaları yapıtın kalbine yerleştirmiştir. Böylece bu yapıt izleyiciyi bir klasik müze ortamına taşımıştır. Bir kamu kurumu olarak kitaplığın varlığı ise yapıtın vazgeçilmez elemanlarından biri olmuştur (Antmen, 2007: 36). Yapıtta resmi tarihin kayıt dışı eşyalarının tanıklığına yer verilerek izleyici İstanbul ve Türkiye panoramasını okumaya davet edilmiştir. Bir toplumun seceresini tutmuş olan eşyaların her biri Tenger'in sanat pratiğinde bir daha durup bakılması gereken bir kültür haritasına dönüşmüştür. Yerleştirildikleri vitrinler arkasından gösterilen eşyalar, müzeolojik ilkelerle kurgulanan bu yapıtın tarih, kültür, bellek kavramları bağlamında incelenmesini sağlamıştır. Bununla birlikte enstelasyonun göç ve öteki kültürlerle olan ilişkisi ise onu bir mikro tarih araştırması niteliği taşımasına yol açmıştır.

Resim 4. Hale Tenger, 1992, Havanın Lüzumu, mobilya, halı, perde, kitap, kayıt defteri, spekulum, üç maymun heykelciği, litografi, televizyon, sandık, mekana özel yerleştirme, Atatürk Kütüphanesi

Tenger gibi çağdaş bir yeniden yerleştirme uzmanı olan sanatçı Fred Wilson'da müzeolojik ilkelerden hareket etmiştir. Konuk küratör olarak davet edildiği Baltimore'daki Maryland Tarih Derneği'nde açtığı "Müze'de Kazı" başlıklı sergide "Metal Eserler" adlı çalışması ile etnografik bir inceleme yaparak silerek yok etme ve dışlama politikasını ele almıştır. Bunun için sindirilmesi zor geçmiş vakalara şahitlik etmiş olan müzenin envanterlerini elden geçirmiştir. Örtük olanın tarihini belgeleyen eşyalar, enstelasyonun ciddiyetini daha da keskinleştirmektedir. Bu durum affedilemeyen anı imgelerinin somutlanması bağlamında belleğin sarsıcı gerçeklerle başetme mücadelesini de yüzeye çıkartmıştır. Köle zincirleri ile onların kırbaçlandığı direk, kaliteli mobilyalar, Baltimore stili gümüş kaplar ve çay takımları

mümkünü olmayan bir şekilde bir araya gelmişlerdir. İki farklı gruba ait eşyaların deneyimlerini görsel olarak çarpıştıran Wilson, bu çalışmasıyla barbarlık ve ırkçılığın üzerine ışık tutmuştur. Böylece bir toplumu sembolize eden kültürel öğeler ile prangaların yanyana gelişlerindeki iticilik iç gıcıklayan bir seyre dönüşmüştür. Bir grubun geçmiş izleri karşısında hissettiğimiz bu duygular sırt sırta verilmiş eşyaların acı belleğinin ayna gibi yüzümüze tutulmasından kaynaklanmaktadır. Wilson'un yarattığı bu gerilimli anın temsili, bir toplumun belleğinde daima bir kenarda yarı uykuda duracak olanı bize göstermiştir.

Resim 5. Fred Wilson, 1992, Metal Eserler 1793-1880, Müzede Kazı başlıklı sergi için yerleştirme, Maryland Tarih Derneği, Baltimore

Wilson bir kültürün hazin anı imgelerini izlek edinerek görselleştirirken sanatçı Kimsooja, Kore'ye özgü maddi kültürü referans almıştır. Ancak Kimsooja eleştirel bir tavırdan uzak durarak insanlık durumlarına ve gündelik hayata dikkat çekmeyi tercih etmiştir. Michael Wilson'a (2015: 214) göre; "Kimsooja, çatışmaları ve tezatlıkları vurgulamak yerine bir tür uyum yakalamak amacıyla insani hasletlerin, motivasyonların izlerini, eylemler, imgeler ve nesneler üstünden araştırır". Sanatçı Kore'ye özgü bottari adı verilen bohçaları toplumun ortak belleğine ait bir malzeme olarak çalışmalarında yer vermektedir. Bir yerden bir yere taşınma, göç etme gibi kavramları kolektif bir simge ile örtüştürdüğü bottariyi, kendi ailesinin anlatısını da perçinleyen bir metafora dönüştürmektedir. Bir asker kızı olarak sürekli taşınmaları sırasında onlara eşlik eden bu eşyayı bireysel belleğin bir bohçası yerine koymaktadır. Bu nedenle yapıt, bir topluluğun kimliğinin kültürel taşıyıcısı olan eşyanın hem kolektif hem de bireysel belleği uzlaştırıcı tarafını öne çıkarmaktadır. Böylece bottari bir bellek ve maddi kültürün bir metaforu olarak Kimsooja'nın elinde eşyadan sanat nesnesine terfi ettirilmiştir.

Resim 6. Kimsooja, 2011, Bottari, Kore yatak örtüsü, sanatçının oğlu tarafından kullanılmış kumaş, 48.3x50.8x50.8 cm

Nicolas Bourriaud 2009'da gerçekleşmiş olan Tate Trienali için altermodern başlığını kullandığında ortak değerlerin globalleşen dünya ve otonomi karşısında verdiği mücadeleyi öne sürmüştür. Sanatın giderek standartlaşan bir düzende alternatif arayışlarla eşsiz şeyler üretebilme heyecanını ise takdir etmiştir (Wilson; 2015: 172). Kimsooja'nın sanat pratiğine bakıldığında Bourriaud'un altermodern kavramı çerçevesinde ele alınabilecek bizi başka kültürlerin doğasından haberdar eden özel bir çalışmadır. Bununla birlikte Bourriaud'un Tate Trienali'nde gerçekleştirdiği sergide çalışmasına yer verdiği sanatçı Subodh Gupta'da aynı odak noktasından üretime geçmiştir. "Kontrol Hattı" adlı çalışmasında Hindular için neredeyse bir ibadethane ile özdeşleştirilen mutfağa ait ruhani parçaları bellekle ilişkisi içerisinde ele almıştır. Tavandan yere kadar uzanan ve bir patlama görüntüsünü yansıtan kap kacaklar Hindistan ve Pakistan sınır hattında yaşanmış olan çatışmalara gönderme yapmaktadır. Bir yemek masası ritüelinin alışılageldik imgeleri olan bu eşyalar yaşamın temel kavramı olan beslenme, yıkım, yaşam ve ölüm ilgilidir. Hindistan'ın her an her yerinde bulunabilecek bu basit eşyalar aile fertlerinin birliktelik anlarının birer belgesidir. Ancak yapıtın ezici boyutları bir ritüelin ortasına düşmüş bomba gibi bir toplumun belleğinde talan olmuş deneyimleri apokaliptik bir sonla ilişkilendirmektedir. Bu nedenle eşyanın bellek izlerinin de silinmesine yol açan büyük patlama, bireyde anımsamanın felaket tasvirine dönüşmektedir.

Resim 7. Subodh Gupta, 2008, Kontrol Hattı, paslanmaz çelik ve çelik iskelet, paslanmaz çelikten yapılmış kap kacak, yerleştirme, 1000x1000x1000 cm, Kiran Nadar Sanat Müzesi

Disiplinler arasındaki sınırların giderek tanımsızlaşması ile yerini ucu açık bağlamlara taşıyan sanat yapıtı form değiştirmiştir. Estetik nesne kavramını kullandığımız günümüz sanatı örneklerinde kavram biçimin önüne geçerek düşünceye yer açılan bir zemin ortaya çıkmıştır (Şahiner, 2013: 146). Buna bağlı olarak sanat yapıtı, kavramın erekli kılındığı, form ve görselliğin kavramdan sonra geldiği kökten bir dönüşüm geçirmiştir. Sanatçılar bellek kültür, kimlik, cinsiyet, psikoloji, siyaset, antropoloji ve dilbilim gibi alanlarda yaptıkları araştırmalar ile estetik nesnenin kavramsal çerçevesini belirleyen tasarının peşine düşmüşlerdir. Özellikle kültürel çalışmalarda belleği kolektif ve bireysel olmak üzere kimlikle ilişkisi bağlamında ele almışlardır. Bu yaklaşım aynı zamanda yeni bir sanatçı imgesinin oluşumunu da beslemiştir. Bu yeni imgenin kendisi sanatçıyı toplumun kültürel kimliğinin kayıtları olan eşyaları yeniden ele almaya ve onları görünür hale getirmeye çalışan bir tavra sürüklemiştir. Kimlik, kültür, aidiyet, toplumsal cinsiyet gibi kavramların eşyalar üzerinden aktarılması konusunda sanatçı sorumluluğu kendisinde hissetmiştir. Çünkü hayatımıza alıp yerleştirdiğimiz, kendisine değer verdiğimiz eşyaların toplumun kültürel kodları hakkında bilgi verici olduğunu farketmiştir. Gülsüm Depeli bu konuda yaşantımızı saran görsel nesnelerin kültürel belleğin aktörleri olduklarını dile getirmiştir (2010: 13). Dolayısıyla sanatında toplum ve bireye ait önemli bir referans noktası oluşturan eşyanın etrafında dolaşması tesadüf değildir. Bu çok yönlü göstergenin sanatın imkanlarıyla açılan pencereleri onu salt bir anı taşıyıcısı olarak görmenin dışına taşımıştır. Sanatçı Nijideka Akunyili Crosby'nin çalışması bunu hissedebileceğimiz bir dil kullanmıştır.

Genellikle evlerin içini resmeden sanatçı Crosby eşyaların üzerindeki birey ve topluma ait bellek izlerini tasvir etmektedir. Aktarılan ve taşınan temsillerin harmanlanışı bir ailenin ve toplumun mikro tarih deneyimlerine açılan bellek sahnesine dönüşmektedir. "Büyükannenin Oturma Odası" adlı çalışmada masa üzerine serpiştirilmiş eşyalar büyükannenin portresine ilişkin bilgi verirken bir yandan da Nijerya kültürü ile ilgili referanslar vermektedir. Bireysel ve ortak belleğin aynı masada buluşturulduğu sıradan eşyalar tüm Nijeryalılar için aynı duygularla örülüdür. Dini bir ikon, haç, çerçeveli portreler, yemek kapları Nijerya'da kullanılan bir gaz lambası ve diğer eşyalar bir toplumun kimliği ve kültürünün tipolojisini bizlere sunmaktadır. Masadaki eşyaların bireyin içsellik modeliyle toplumun kültür ve kimliğine ilişkin bilgisi iç içe geçirilmiştir. Bu nedenle eşyaya Crosby'nin çalışmasında ortak kültür ve belleği bugüne bağlayan halat gibi yer verilmiştir. En nihayetinde her bir eşya birey ve topluma ait bir olgunun dile getirildiği kültürel birer temsil olarak belirmiştir.

Resim 8. Njideka Akunyili Crosby, 2016, Büyükannenin Oturma Odası, kağıt üzerine, akrilik, transfer ve renkli kalem, 155x132 cm.

Bu çalışmada ele alınan sanat yapıtlarının belleğin merkezinde durarak toplum, kültür ve kimlik kavramlarıyla diyalog kurmaya çalıştığı görülmüştür. Temelde Postmodernizmin sanat yapıtını maddi bir varlık olarak ortadan

kaldırmasıyla ilgili adımları sanatçıları bellek gibi hayatın kendisinden kaynaklanan konuları işlemeye teşvik etmiştir. Sanatçılar gündelik, sıradan eşyaları alıp yapıtın biricik parçası haline getirerek sanatta yeni bir enerjiyi dolaşıma sokmuşlardır. Böylece sanatçıların üretimlerinde başat bir form olarak yer almaya başlayan bellek kavramı daha da derinleşerek eşyada bir anlam ve değer arayışına yönelmiştir.

Eşyalar sanatın güncel problemlerinin odağında doğrudan estetik nesnenin kendisi olarak ele alınmaktadır. Ancak bu estetik nesnede bir biçem arayışı yoktur. Kimi zaman müzeolojik ilkeler dahilinde bir envanter fikriyle ele alınıp sergilenmeye devam etmektedir. Sanat belleğin bir müze olduğu düşüncesinden hareketle onları bu müzenin kültürel imgeleri olarak pekiştirmemizi sağlamaktadır. Çünkü eşyalar geçmişle ilgili kök, bugünle ilgili saptama ve gelecekle ilgili varsayım ve yaşam gerekçeleri sunan gerçek şeylerdir. Aynı zamanda eşya şu anın içinde bir geçmiş duygusu yaratarak kimlik, kültür ve toplumla ilgili özelliklerin hissedilebildiği bir duygudaşlık etrafında buluşmayı garantilemektedir. Bu nedenler toplumların onu geçmiş imgesinin sağlam bir dalı yerine koymalarına sebep olmuştur. Bu bağlam ise sanatçıları her zaman yakından ilgilendirmiş ve eşyayı yapıtlarının en önemli kaynağı haline getirmişlerdir. Sanatçılar eşyanın ortak ve bireysel belleğe ait anı imgelerinin açtığı yarıkta yaptıkları gezintide keşfettiklerini izleyenlerle karşı karşıya getirmeye devam etmektedir. Böylece eşyanın bellek buluntularını çıkarmak üzere benimsenen bu tavır, değişen dünyanın paradigmaları ve gerçeklerini sorgulamayı da ihmal etmediği de ortaya çıkmaktadır.

5. Sonuç

Sanat eşyayı maddi bir varlık olmaktan öte onu bir temsil olarak kavramsallaştırmıştır. Eşya belleğin bir temsili ve kendisi de bir bellek olarak sanatçılara kültür, toplum ve kimlik araştırmaları yapabilmeleri adına yeni bir gözlem alanı olmuştur. Bunun yanısıra bireyin bütünsel birliği için bir güven sahası ve geçmişle kuşatılmış imgelem dünyamızda varlık bulmuş bir sosyal organizma niteliği taşıdığı görülmüştür. Nefes alan ve insanı yansıtan bu şey, sanatın diliyle araştırılıp toplumsal ve kültürel bir metafor olarak ifadelendirilmiştir. Bireyin ve bir grubun belleğinin somutlaşması bağlamında sanat onu anlam değişimlerine uğratarak güncel sanat ortamına taşımıştır. Sanatçının eşyayı bellek ve başka kavramlarla ilişkilendirmelerindeki gaye yaşam rutinlerimize sanatın açtığı pencereden farkındalıkla bakılmasını sağlamak olmuştur. Buna bağlı olarak sanatın bize açtığı pencere, yeryüzünün eşyalarla dolu bir arşive dönüşmüş olduğu bir depoya işaret etmiştir. Sanatçı bu depoyu farkettiği andan itibaren insanın eşyalı dünyasını mercek altına almıştır. Bireyin yaşam alanının kuşatıcıları diyebileceğimiz bu iletişim aracının bellek katmanlarını açmaya ve onu toz tuttuğu yerden kaldırmaya çalışmıştır. Sanatçılar özellikle kendi kültür, dil, kimlik ve belleklerini anlatabilmek için bu zengin bellek kutusunun kapağını iyice aralamışlar ve kendi maddi kültürlerine özgü eşyalardan sanat dünyasını haberdar etmişlerdir. Sanatçının eşyayı kültürün, kimliğin ve toplumsal belleğin bir temsili olduğuyla ilgili derinleşen düşünceleri ise günümüz sanat eserlerinde eşyanın bir başına yapıtı ele geçirmiş olmasının temel sebebi olduğunu ortaya çıkarmıştır.

Dipnotlar

1 Eşyanın konotatif anlamı, bireyin zihninde uyandırdığı estetik, moral ve sübjektif yanlarıyla ilgilidir (…) Konotatif anlam, bireylerin geçmiş yaşantıları, sosyal statüsü ve bağlı oldukları grupların değeriyle ilişkili bir çağrışım alanına tekabül eder. Eşyanın etrafındaki anlam halesidir. Bireyin, psikolojik alanının duygusal öğelerinden beslenir (Bilgin, 1991: 209).

2 Dali'nin de dahil olduğu 1938'de gerçekleştirilmiş olan Uluslararası Sürrealist Sergi Duchamp tarafından düzenlenmiş olup eşyalardan oluşmuş bir karmaşayı sergilemiştir. Bu sergi daha önce 1936'da da düzenlenmiş olup ifade olarak Nadire kabinesini anımsatan bir düzende kurgulanmıştır (Lynton, 1982: 195).

Kaynaklar

Artun, Ali. Sanatçı Müzeleri. İstanbul: İletişim Yayınları, 2005.

Antmen, Ahu. Hale Tenger İçerdeki Yabancı. Ed. Mine Haydaroğlu. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2007. 33-48.

__. 20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008.

Bachelard, Gaston. Mekanın Poetikası. Çev. Alp Tümertekin. İstanbul: İthaki Yayınları, 2014.

Barrett, Terry. Neden Bu Sanat?. Çev. Esra Ermert. İstanbul: Hayalperest Yayınevi 2015.

Bilgin, Nuri. Eşya ve İnsan. İstanbul: Gündoğan Yayınları, 2011.

__. Tarih ve Kolektif Bellek. İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2013.

Boym, Swetlana. Nostaljinin Geleceği. Çev. Ferit Burak Aydar. İstanbul: Metis Yayınları, 2009.

Danto, Arthur C. Sanatın Sonundan Sonra. Çev. Zeynep Demirsü İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2010.

Depeli, Gülsüm. "Göçmenlik ve Kültürel Bellek İlişkisi: Göçmenin Evi", Kültür ve İletişim, 2010. 13(2), 9-39.

Erzen, Jale. (2011). *Çoğul Estetik.* İstanbul: Metis Yayınları.

Fleckner, Uwe. "İnsanlığın Istırap Hazinesi İnsanın Serveti Haline Dönüşüyor", Çev. Ogün Duman. Bellek ve Sonsuz. Haz. Ayşe Orhun Gültekin. Çev. Ogün Duman ve diğer. Der. Uwe Fleckner, İstanbul: Norgunk Yayıncılık, 2005. 185-197.

Halbwachs, Maurice. "Zamanın Nehir Yatağında Yüzen Tahtalar", Çev. Emre Koyuncu, Mnemosyne'in Hazine Sandıkları. Haz. Ayşe Orhun Gültekin. Der. Uwe Fleckner, Görsel Deneme: Sarkis. İstanbul: Umur Yayınları, 2017. 210-223.

Halbwachs, Maurice. Kolektif Hafıza. Çev. Banu Barış. Ankara: Heretik Yayınları, 2017.

Lefebvre, Henri. Mekanın Üretimi. Çev. Işık Ergüden. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2014.

Lynton, Norbert. Modern Sanatın Öyküsü. Çev. Prof. Dr. Cevat Çapan ve Prof. Dr. Sadi Öziş. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1982.

Nora, Pierre. "Kağıt Bellek", Çev. Emre Koyuncu. Mnemosyne'in Hazine Sandıkları, Haz. Ayşe Orhun Gültekin. Der. Uwe Fleckner, Görsel Deneme: Sarkis. İstanbul: Umur Yayınları, 2017. 284-292.

O'Doherty Brian. Beyaz Küpün İçinde. Çev. Ahu Antmen. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2010.

Şahiner, Rıfat. Sanatta Postmodern Kırılmalar. Ankara: Ütopya Yayınevi, 2013.

Wilson, Michael. Çağdaş Sanat Nasıl Okunur. Çev. Firdevs Candil Erdoğan. İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2015.

Yılmaz, Mehmet. Modernden Postmoderne Sanat. Ankara: Ütopya Yayınevi, 2013.

Görsel Kaynakça

Resim 1. Kişisel Arşiv
Resim 2. https://bit.ly/2EDh3oo
Resim 3. https://bit.ly/2rN0IFk
Resim 4. https://bit.ly/2PO01oH
Resim 5. https://bit.ly/2EAMKi0
Resim 6. https://bit.ly/2BvhMDX
Resim 7. https://bit.ly/2URRYuR
Resim8.https://bit.ly/2EHqIu6

Bayraktar, Gülşah. "Sanatta Sosyal Bir Organizma: Eşya" idil, 59 (2019 Temmuz): s. 432-445. doi: 10.7816/idil-08-59-08

A SOCIAL ORGANISM IN ART: OBJECT

Gülşah BAYRAKTAR

Abstract

Proof of time and evidence of the past has been a new area of experience fort he artist. The fact that the objects have cultural, identity and social traces strengthened the idea that it could be a memory of it. This thought mobilized the action that required artists to focus more on things. From the moment the artist was in search of the existing and its semantic meanings, the artist worked on it as a social element. This language, which accepts things as a treasure of memory, has emerged when Postmodernism directs art to subjects outside its own framework. This change, which caused breakage in art, has also triggered the artist taking the objects into its center. However, the contribution of the artists who followed Marcel Duchamp And Joseph Beuys to the process has supported and accelerated this formation. The aim of this study is to examine some of today's works that put the object in the place of memory representation. In the works of art discussed, it was seen that the objects were expressed as a mirror of culture, identity and society. It was found that artists used a common language to preserve their own culture and identity. It is understood that the article is an image anchoring individuals like an anchor to their past, culture and values. Art is on the side trying to ensure this awareness. As an archaeologist, the artist has adopted an attitude towards excavation and removed the dust on the object. This clarified picture provided people with important strategic perspectives in which they could reconsider their existence.

Keywords: Art, social organism, object, memory, culture, identity, society