

# EŞYANIN POLİTİKASI; SANDALYENİN SANAT NESNESİ OLARAK KULLANIMI

THE POLICY OF OBJECT; USE OF CHAIR AS ART OBJECTS

**Ayfer KARABIYIK**

Sakarya Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Resim Bölümü  
ayferkrbk@gmail.com

## Öz

Bu Çalışmada, her gün karşımıza çıkan gündelik kullanım nesnesi olan sandalyenin sanatçılar tarafından nasıl birer sanat nesnesine dönüştürüldüğü sorusuna odaklanılarak, seçilmiş sanat eserleri üzerinden yorumlanacaktır. Nesnenin sınırı onun görünen yüzeyinde midir? Nesnenin kendiliğinden kurulu ilişkileri, onun farklı işleyişleri ve ona yakın olan diğer nesnelere ve varlıklar da hesaba katılmalı mıdır? Böylelikle nesne, diğer maddi varlıklarla olan karşılıklı ilişkiler ve bağlantılar ağı vasıtasıyla, kendi fiziksel ve maddi hatlarının ötesine aşmış olur. Nesnenin eyleminin nerede gerçekleştiğini, nesnelere derinliklerinin ve hakikatin kendi başına nesnelere tarafından değil, süreçler, olaylar, vb. tarafından saptandığını sanat pratikleri bağlamında açığa çıkarmak mümkündür. Sanat tarihsel anlatılardan oluşan ve sıklıkla sanat nesnelere özünde var olduğu addedilen sembolik nesneye dair, bilinmeyenlerden yola çıkarak bilinmeyene yönelmek bu çalışmanın asıl niyetidir.

**Anahtar Kelimeler** Sanat Nesnesi, Sandalye

## Abstract

In this Work, focused on the question of how everyday-object-chair are transformed into an art object by the artists. This question will be interpreted on selected art works. Is the boundary of the object on its visible surface? Should the account involve the self-established associations, its different functions and other objects and entities close to it? Thus, the object transcends its physical and material lines through its network of connections and connections with other tangible assets. It is possible to make it clear in the context of the art practices, Where the action of the object is realized, the depths and truth of the objects are not the objects themselves, but the processes, events, and so on. It is the intention of this work to move from the known to unknown, about the symbolic object, which is composed of art historical narratives and which is often regarded as the essence of art objects.

**Keywords** Art Object, Chair, Ready Made

## Giriş

Marcel Duchamp, sanat yapıtı ile gündelik nesnelere arasındaki ayrımı ortadan kaldırmaya yönelik, var olan geleneksel kalıpları kabul etmeyen, deneysel ve araştırmacı bir sistem yaratmıştır. İlk hazır-yapımı Amerika'ya gitmeden önce Paris'te yaptığı bir bisiklet tekerleği ve bir tabure ile iki nesneden oluşan 'Bisiklet Tekerleği' (Bicycle Wheel) adlı çalışmadır. Bu çalışmada ironik de olsa heykele özgü bir terminoloji kullanılır. Bu nesne, kaide ile heykeli oluşturan nesne arasındaki hiyerarşik ayrılığa itiraz ettiği ölçüde, geleneksel heykelin ustaca yapılmış bir parodisidir; tabure, tekerlek Dada Hareketinden Kavramsal Sanata kadar faydacı bir nesnedir ve bu nedenle yapıtın yapısal öğeleri arasında bir eşitlik vardır. Hazıryapım ile sanat, artık biçim sorunu olmaktan çıkıp, bir işlev sorunu olmuştur. Bu dönüşüm Kavramsal Sanatın başlangıcını belirler. Duchamp'dan sonra sanat bütünüyle kavramsaldir (Kosuth, 1980). Joseph Kosuth, 'Felsefeden Sonra Sanat' (Art After Philosophy) başlıklı makalesinde Kavramsal Sanat teriminin netleştirilmesi gereği üzerinde durmuştur. Kosuth'a göre Kavramsal Sanatın en arı tanımı, sanat kavramının temellerinin irdelenmesi idi. Kosuth bu makalesinde estetiği sanattan ayırmış ve nesnelere fiziksel niteliklerini biçimbilimsel bağlamda çözümleme eğiliminde olan biçimcileri eleştirmiştir. O'na göre Duchamp'ın hazır yapımlarından sonra, sanatın odak noktası biçimbilim sorunu olmaktan çıkarak işlev sorununa dönüşmüş, bir başka deyişle, vurgu görüntüden kavrama kaymıştır. Kosuth sanat yapıtlarını, geçerliliği içerdikleri göstergelerin tanımına bağlı çözümsel önermeler olarak tanımlamıştır. Önermeleri, gerçeklerle ilgili bilgileri içermekten çok, sanatçının, belli bir sanat yapıtını, bir sanat tanımı olarak görme niyetini ortaya koyan totolojiler olarak var olmuşlardır. Kosuth'a göre, sanatın kavramsal gelişmesiyle ilgilenen ve sanat önermelerinin bu mantıksal gelişmeyi nasıl izlediği üzerinde yoğunlaşan sanatçının önermeleri dilbilimsel bir nitelik kazanır. Kosuth, sanatın, kendi iç koşullarına dayalı bir dil olduğu kadar tıpkı dilbilimsel

felsefe çalışmaları gibi çözümlenebileceğine inanır (Atakan, 2008). Duchamp ile birlikte sanat, zanaat-teori terazisinde teoriye doğru kaymıştır. Yani sanatçı merkezli modern zamanlarda, sanatçının sihirli bir değnek gibi dokunup içeriğine düşünce kattığı her şey sanat(!) haline gelmiştir. Sıradan bir obje sanatçının onu değerlendirmesiyle bambaşka anlamlara bürünüp sanat nesnesine dönüşebilmektedir. Duchamp, müzeye Pisuar koymak suretiyle sanat kurumlarıyla dalga geçme cesaretini göstermiş; şekli anlamda, sanatı sosyal grupların güdümünden kurtarmak isterken özü itibarıyla, sanatçıyı, sanatın bir 'sanat ihtiyacından doğma' boheminden kurtararak retinal olandan beyinsel olana yönlendirmiştir. (Atalan, 2012)

Duchamp ile estetikten soyutlanmış ve işlevsizleşmiş hazır-nesne, Çağdaş Sanat'la birlikte ya Pop Sanat'taki gibi 'kitsch'in kutsanmasına ya da Kavramsal Sanat'taki gibi nadire kabinelerinin büyülü tefekkür objelerine dönüşür. Duchamp'ın hazır-nesnesiyle çağdaş sanatçının hazır-nesnesi arasındaki kritik fark estetikdir. Estetik yalnızca seçilen nesnede değil mekânın kendisinde de aranmalıdır. Duchamp bugün Çağdaş Sanat çevresinin ağızından düşürmediği "temsile / estetiğe karşı savaş" misyonunu gerçekleştirmeye çalışırken yalnızca sanattaki temsil estetiğine değil, onu sergileyen mekânın estetik aurasına karşı da savaş açmıştı (Yılmaz, 2016). Nicolas Bourriaud, Çağdaş Sanat'ın hazır-nesne kullanımını post-prodüksiyon kavramının içinde değerlendirir. Aslında bu kavram, kayıt edilmiş materyale uygulanan bir dizi işlemi (montaj, görsel / işitsel eklemeler, altyazı ve ses bindirmeleri, özel efektler vb.) tanımlamak için kullanılır (Bourriaud, 2004). Sanatta postprodüksiyonun anlamı ise, özellikle 1990'lı yıllardan itibaren sanatçıların temellük / alıntılama yöntemiyle kültürel ürünleri, popüler ikonları, markaları, daha önce yapılmış sanat eserlerini vb. yeniden üretimini / kullanımını içerir. Bourriaud'nun tanımıyla, kendi işlerini diğer insanların işlerine yerleştiren sanatçılar, üretim ve tüketim, yaratı ve kopya, hazır-nesne ve ori-

jinal iş arasındaki geleneksel ayırımın kökünün kazınmasında rol oynamaktadırlar (Bourriaud, 2004). Çağdaş sanatın hazır-nesnesi, ne sahiplendiği Dada'nın anti-sanat olma arzusunu ne de Fluxus'un gelip geçiciliğini pratikte yansıtır. Onun için hazır-nesne, Pop'un 'kitsch' ve "kışkırtıcı"lığının, Yeni Gerçekçilik'in "ifade repertuarı"nın, Kavramsal Sanat'ın "basit düşünce"sinin post-prodüksiyon mantığıyla sürekli üretimidir. Nesneye hangi misyonu (politik, güncelvb.) yüklerse yüklesin onu estetik ve seyirlik bir beğeni objesi olarak sunar. Bu bağlamda sorun, sanatta hangi malzemenin neden ve niçin kullanıldığı meselesi değildir; sorun malzemenin (hazır-nesnenin) 100 yıl öncesiyle aynı misyonu taşıdığını, reaksiyoner biçimde aynı ya da benzer gerekçelerle savunmakta yatar (Yılmaz, 2016). Artık müze / galeri mekânının estetik aurası dâhi, izleyicinin sanat

olan hazır-nesne ile sanat olmayan nesneyi ayırt etmesinde belirleyici olamamaktadır. Duchamp (neo-Dadacılara kıyasla) her ne kadar estetiğe savaş açma niyetinde olmuş olsa da, Jean Baudrillard'ın dediği gibi, ironik bir biçimde bütün gerçekliği estetiğe dönüştüren kişi de yine o olmuştur. Çağdaş Sanat: Kendi Kendisiyle Çağdaş makalesinde belirttiği gibi aslında bu "özgürleştirme", ikisinin (yani gündelik olanla sanat olanın) birbirine endekslenmesinden ibarettir ve sanatla gerçek dünyanın birbirlerinin yerine geçmesi ikisi açısından da öldürücü olmuştur. Gündelik yaşamda işlevi olan ancak işlevinden soyutlanarak hazır-nesne haline getirilen şey artık bir nesne değil, nesne idesi halini alır ve biz artık burada sanattan değil, sanat idesinden haz almaya başlarız (Yılmaz, 2016).

## Eşyanın Politikası: Sanatçı Tarafından Seçilmiş Sandalyenin Sanat Nesnesi Olarak Kullanımı:

Sanat tarihinde pentürel anlamda bilinen en ünlü sandalye çalışması Wincent Van Gogh'un iki sandalyesidir. Vincent Van Gogh'un sandalyeleri, sanat tarihinde, analizi en çok yapılmış çalışmalarının başında gelir. Vincent Van Gogh hem kendisi hem de arkadaşı Paul Gauguin için iki sandalye resmetmiştir. Bu birbirine eşlik eden iki resim, sembolik göstergeler nedeniyle her zaman oldukça dikkat çekici bulunmuştur. Bir çok kaynakta, bu iki sandalye resminden yola çıkılarak, sık sık çatışan iki ressam arasındaki çalkantılı ilişkinin çözümlemesi yapılmaktadır. 'İki sandalyenin renk şeması gece ve gündüz gibi birbirine karşıt bir anlam üretir. Van Gogh'un sandalyesi güneş ışığını ima eden aydınlık renklerle yapılmışken (Şekil 1) Gauguin'in sandalyesi daha kasvetli karanlık tonlarla gösterilmiştir (Şekil 2). William Hardy, Van Gogh: The History And Techniques Of The Great Masters isimli kitabında V. Van Gogh'un pipolu sandalyesinin resimsel değerlendirmesini yapmıştır. Ona göre; "bu çalışmanın renk kompozisyonu -mavi ve turuncu, kırmızı ve yeşil- kontrast renklerin birbirleriyle olan ilişki varyasyonlarına dayanmaktadır. Bu kontrastlık-

lar, en saf haliyle kompozisyonu vurgulayan bazı pasajlarda görünür. Böylece sandalyenin altındaki zemindeki pür kırmızı alan, sandalyenin bacağındaki yeşille dengelenir. Böylece dış hatları vurgulayarak saf resmin yapısını vurgulamayı amaçlar. Bu güçlü yapı imajın etkisini artırır fakat aynı zamanda çizgi ve renk arasında bir gerilim yaratır. Sandalyenin bacağı ve zeminin perspektifindeki bozukluk Van Gogh'un kendi bakışının öznelliğini yansıtarak kendi kişiselliğini açığa çıkarır. Pipo, mendil ve tütün soğuk ve sıcak tonların merkezindeki nötr beyazla açtığı alan resimsel anlatı açısından resme bir odak noktası kazandırır. Sandalyede kullandığı mavi ise resmin soğukluk hissini artırır." (Hardy,1997)

Van Gogh'un kendi sandalyesi olan kırmızı zemin üzerine resmedilmiş saman sandalye, sade, oldukça gösterişsiz bir şekilde gösterilir. Diğer yandan Gauguin'in sandalyesi çok daha gösterişlidir. Bu nedenle, Van Gogh'un sandalyeleriyle, kendini nasıl algıladığını izleyiciye gösterdiği kadar Gauguin'e karşıtlığını da gösterdiğini söylemek mümkündür.



**Şekil 1 :** Van Gogh, Van Gogh'un Sandalyesi, 1888



**Şekil 2 :** Van Gogh, Gauguin'in Sandalyesi, 1888

Gauguin ile Vincent'in ilişkisi son derece çalkantılıdır ve V. Van Gogh'un kulağını yaralama olayı ile feci halde son bulur. Fakat Van Gogh ve Gauguin, Vincent'in ölümüne kadar ara sırada olsa mektuplaşmaya devam ederler. Harold P. Blum, Van Gogh'un Sandalyesi isimli yazısında Van Gogh'un Gauguin' ile olan ilişkisinin karmaşıklığından bahseder; Van Gogh'un Gauguin'e karışık duygular beslediğini söyler. "Gauguin, Van Gogh'tan beş yaş büyüktür ve çok daha tecrübeli bir sanatçıdır, kibirli ve tepeden bakan tavırlara sahiptir. Van Gogh onu büyük sanatçı ve entellektüel olarak dikkate alır. Yine de Van Gogh onunla büyük bir çatışma içerisinde ve Gauguin'in sanat eleştirilerini kabul etmez, sanatsal olarak eşit olduklarını iddia eder. Her iki sanatçının birbirleriyle olan ilişkileri göz önüne

alındığında, Van Gogh'un cinsel olarak Gauguin'e yönelimine de işaret eder." (Blum, 1956) Harold P. Blum, psikanalitik çözümlemesinde Gauguin'in başarılı aile yaşantısı, sosyal yaşamda kadınlarla kurduğu ilişkiler dolayısıyla Gauguin Van Gogh için güçlü bir baba figürü olduğundan bahseder. Yine Albert Lubin, Van Gogh'un hayatını psikanalitik bir çerçeveden araştırdığı 'Stranger on the Earth: A Psychological of Vincent Van Gogh.' isimli kitabında bu iki resmin sembolik analizini sunar. Onun yorumuna göre; Vincent, arkadaşının sembolik portresini yaptığı 'Gauguin'in Sandalyesi'nde onun hem kadınsı hem erkeksi yönü göstermiştir. Sandalyenin genişleyen kavisli beşik kısmı, Van Gogh'un 'Madame Roulin Beşik Sallarken' isimli çalışmasındaki sandalyeye benzer bir şekilde gösterilmiştir. (Şekil 3)



**Şekil 3 :** Vincent van Gogh 1889

Fakat burada bir tezat vardır; 'Gauguin'in Sandalyesi'nde, erekte olmuş fallusu simgeleyen yanan bir mum ve yanında iki modern roman vardır. Eğer bu resimlerin beden imajları olduğu tezini sürdürürsek, sandalyenin satır aralarında ifadesini bulan Gauguin'in kadınsılığı, kudretli erkekliğini gizleyen bir paravan olur ve Gauguin çift cinsiyetli olarak tasvir edilir... Bu çözümlene bir adım ileri götürüldüğünde, Gauguin; Babaya güçlü eşcinsel eğilim gösteren ve kadın korkusu yaşayan erkek hastaların psikanalitik çözümlenmelerinde sıkça karşılaşılan sevilen-korkulan-nefret edilen tehlikeli fallik anne olarak sembolize edilmiş olabilir" (Lubin,1996). Lubin'in Gauguin'in Sandalyesi çözümlemesinde Van Gogh'u hem annesinden nefret ettiği hem de Gauguin'e eşcinsel bir yönelimi olduğunu söyler fakat Lubin'in bu iddasını destekleyecek hiç bir biyografik kanıt olmadığını da söylemek gerekir.

Kavramsal sanatın belki de tanımlayıcı eserlerinden Joseph Kosuth'un 'Bir ve Üç Sandalye' (One and Three Chairs), adlı çalışmasında, sandalyeyi; üretilmiş bir sandalye, sandalyenin fotoğrafı, sandalyenin sözlük tanımı olarak izleyiciye sunar. Enstelasyon, bir imaj bir obje ve kelimelerin bir araya getirilmesinden oluşur (Şekil 4). Kosuth, bir sandalye üretmez, bir fotoğraf çekmez ya da bir tanımlama yazmaz. O zaten var olan şeyleri bir araya getirir. "Sanatta bu gelenek Duchamp'ın ready-made kavramını ortaya atması ile başlamış ve 1917 yılında reddedilen eser için (Çeşme, 1917) yazılan savunma ile somut bir hal almıştır (anonim olarak gönderilen bu savunmanın Duchamp tarafından yazıldığı düşünülmektedir). Duchamp "Bay Mutt (eserin sözde yaratıcısı) bu eseri kendi elleri ile ortaya çıkarmış olup olmamasının bir anlamı yoktur, SEÇMİŞTİR. Hayatın sıradan bir objesini almış, işlevselliğini değiştirmiş, ona yeni bir başlık vermiş ve yeni bir anlam yüklemiştir." (Mutlu, ?)

Sandalye fotoğrafı, onun ağaçtan yapılmış taklidinin, iki boyutlu temsilidir. Ancak, fotoğraf taklit ettiği sandalyeden başka bir varlıktır. Gerçek denilen sandalye kadar gerçek, ama aynı zamanda gerçek olan sandalyenin temsildir. Fotoğraf tek başına, kendisi ile aynı boyda olan başka bir fotoğrafın kopyası olabilir ancak. Bu fotoğraf bize bir şeyin aynı anda hem gerçek, hem taklit, hem de kopya olabileceğini gösterir. Önemli olan bakış açısidir. Sağda sandalye sözcüğünün tanımı yer almaktadır. Herkesin okuduğunda aklında canlandırabileceği görüntünün harf dizilimidir. Sandalyenin zihindeki resmidir. Sözcüklerin zihnimizde doğru bir görüntü oluşturabilmesi için, sözcükler ve dilin hiçbir karışıklığa neden olmayacak şekilde mükemmel olması gerekir. (Yılmaz, 2006). Bu uygulama biçimiyle Kosuth "sanatta ileten anlam ve imgelerin hiçbir şekilde yalnızca görsel algıya bağımlı olmadıklarını, sandalye hakkında okuduğumuz bir açıklamanın da sandalyeyi bize tanıtabileceğini, sanata bir anlam verebilmek için görsel yöntemin ötesinde birçok farklı yöntemlerin de olduğunu göstermiştir (Crandell, 1998).

Kosuth, sanatın en iyi aktarımının sözel dil olduğuna inanan 1960'lı yıllardaki "Sanat ve Dil" gurubunun da bir üyesidir. Bu gurup analitik felsefe yöntemlerini kullanarak kavramsal sanatta yazının kullanımının bir düşünceyi belirtmenin en açık yollarından biri olduğunu ortaya koymuştur. Yapısalcı düşünür Saussure'in dili bir gösteren ve gösterilenden oluşan geniş ve soyut bir göstergeler sisteminin oluştuğu düşüncesinden yola çıkarak Kosuth'un "Bir ve Üç Sandalye" çalışmasını incelemiş, duvara asılı fotoğrafın gösterilen, duvara asılı sözcüğün ise paradoksal bir biçimde gösteren rolünü oynadığını belirtmiştir. F. Farago (2006),



**Şekil 4 :** Joseph Kosuth, 'Bir ve Üç Sandalye' 1965



Doris Salcedo çalışmalarında çoğunlukla gündelik kullanım nesnelereinden seçer. Ancak neredeyse evrensel ve hemen anlaşılabilirlerler çağırışmaları olan malzemeler kullanarak daha yaygın düzeyde kabul görebilecek alegoriler yaratmak adına doğduğu yere doğrudan gönderme yapmamayı seçer (Wilson,2015). Sanatçı 2002 yılında, Bogota Adalet Sarayı'nda sandalyelerle bir yerleştirme yapmıştır. 280 sandalyeyi Adalet Sarayının çatısından aşağıya sallandırır

(şekil 5-6-7-8). '6-7 Kasım' (Noviembre 6 y 7) isimli bu enstelasyon, M-19 gerillalarının 17 yıl önce 1985 yılında Adalet Sarayını kuşatmaları ve hkmetin karşı atağı sonucu gerillalar ve rehinelere öldürülmelerini konu edinir. Salcedo'nun sandalyeleri, kuşatmanın srdğu süre olan 53 saat boyunca teker teker binanın cephesinde farklı noktalarda görünmeye başlar. Ve böylece bu unuş alanını yeniden harekete geçirecek bir -hafıza eylemi- "act of memory" gerçekleştirilir.



**şekil 5 - 8 :** Doris Salcedo, 6-7 Kasım, 2002

Sanatçı bu çalışması için “ ben sadece bazı sandalyeleri aldım ve saldırıda ölen her bir insanın otopsilerinde belirtilmiş ölüm saatlerinde, çatıdan aşağı sallandırmaya karar verdim” der (Karabiyik, 2008:12).

Salcedo'nun benzer bir kamusal alan müdahalesi, 8. İstanbul Bienali için hazırladığı Untitled (İsimsiz) başlıklı yerleştirmedir (Şekil 9-10-11-12). Enstelasyon, Karaköy Yemenciler Caddesi'nde iki bina arasına sıkıştırılmış 1550 kadar ahşap

sandalyeden oluşur. Salcedo bu çalışmasıyla, İstanbul'daki göç ve yer değiştirme meselelerine odaklanır. bu çalışma, ilk bakış sonrasında bir çok soruyu açığa çıkartır. Sandalye yığını, küresel ekonomiye dayanan kimliği belirsiz göçmen yığınlarını çağırıştırır. Sanatçı, burada, korkunç bir şeyi tanıdık hale getirir ve böylece bizim kırılğan belleğimizdeki boşlukları doldurur. Sanatçı sandalye gibi her gün karşılaşılan ve kullanılan bir nesneyi medyum olarak seçerek eşsiz bir duygulanım yaratır.



**Şekil 9 - 12** : Doris Salcedo, İsimsiz, 2003



Micheal Wilson, 'Çağdaş Sanat Nasıl Okunur' isimli çalışmasında Salcedo'nun bu çalışmasını şöyle yorumlar; 1550 sandalyeden ibaret yapıt, garipti, dikkat çekiciydi ve nihayetinde hüzünlü bir görüntüye sahipti. Neredeyse üç kat yüksekliğindeki bu gerçeküstü yığın, mahalledeki hırdavatçıların, demircilerin ve nalburların arasında daha çok dikkat çekiyordu. Unutulmaz imgesiyle Doris Salcedo'nun bu mekana özel yerleşmesi -yapıtlarının çoğunda olduğu gibi- hem kendi ülkesinde hem de dünyanın her yerinde yaşanan sayısız "kayboluşu" akla getiriyordu. Yok olmaya ve terk etmeye zorlanmakla ilgili çarpıcı çağrışımları bakımından Auschwitz' mahkumlarından alınan gözlüklerden ve diğer öteberiden oluşan

yığınların fotoğraflarıyla güçlü bir bağı vardır (Wilson, 2015).

William Kentridge'in '2. El Okuma' (Second-hand Reading, 2013) isimli çalışması "flow motion" tekniği ile yapılmıştır. Bu teknik, basit biçimiyle sinemanın başlangıç yıllarına dayanmaktadır: 1870'lerde popüler bir soru olan, üzerine bahisler oynanan "Bir at dört nala koşarken dört ayağı birden yerden kesilir mi?" sorusunu cevaplamak isteyen Eadweard Muybridge'in (1830-1904) geliştirdiği bir sistemdir (Şekil 13). Muybridge atın hareketli görüntüsünü saptayan phenakistoscope'u geliştirerek, ardından zoopraxiscope'u yapacaktır.



**Şekil 13 :** Eadweard Muybridge, The Horse in Motion, 1882

Teknik, William Kentridge'in çalışmalarında önemli bir yerde durur. Sanatçı görmeye ve kaydetmeye ilişkin teknik aletleri çalışmalarının üretiminde çokça kullanır. "flow motion" tekniğiyle üretilmiş '2. El Okuma' isimli video çalışmasının bir bölümünde, sanatçının kendisinin, sandalyeler üzerine inip çıkarak gerçekleştirdiği yürüme performansı, 2014 yılında 'Sandalye Üzerinde Yürüyen Bir Adam' (A Man Walks Over a Chair) isimli çalışmasına referans olur (Şekil 14). 'Sandalye Üzerinde Yürüyen Bir Adam', Oxford sözlüğü sayfaları üzerine yapılmış bir dizi desenlerden oluşur (Şekil 15). Bu desenlerde bir sandalyenin üzerine çıkarak inerek ilerleyen William Kentridge'in kendisini çizdiğini görürüz.



**Şekil 14 :** William Kentridge, '2. El Okuma', 2013





**Şekil 15 :** William Kentridge, Sandalye Üzerinde Yürüyen Bir Adam, 2014

Resim ve fotoğraf sanatında hayatın çeşitli evrelerinde yer alan nesne, kişi ya da olayların 'hareket' olgusunu nasıl yansıttıklarını, iki sanat dalı arasındaki anlatım biçim ve araçları aracılığıyla nasıl gerçekleştirdiklerini bu iki örnekte rahatlıkla görmekteyiz. Jacques Ranciere (2008) bunu şu biçimde betimlemektedir: "Bir medium 'has' bir araç ya da malzeme değildir. Bir dönüşüm (conversion) yüzeyidir: farklı sanatların yapma tarzları arasında bir eşdeğerlik yüzeyi, bu yapma tarzları ile onlara nasıl bakılabileceğini ve düşünülebileceklerini belirleyen görürlülük ve anlaşılabilirlik formları arasındaki ideel (kavramsal) eklemleme uzamı. Temsili rejimin yok edilmesi, sanatın sanat olarak nihayet bulunmuş özünü tanımlamaz. Sanatların estetik rejimini tanımlar ve bu rejim, pratikler, görürlülük formları ve anlaşılabilirlik kiplerinin bir başka eklemlemesidir" (Ranciere, 2008).

Bir medyanın sadece bir araç bir malzeme olmadığını aynı zamanda bir dönüşüm yüzeyi olduğunun göstergelerinden birisi de Ai Weiwei'in Documenta 12 için hazırladığı 'Peri Masalı' isimli çalışmasıdır (Şekil 16, 17, 18). 'Peri Masalı' Üç katmanlı bir projedir. Ming ve Qing Hanedanı dönemine ait her biri seyahat edemeyen bir Çin vatandaşını temsil eden 1001 sandalye ile bir yerleştirme yapmıştır. Sanatçı, 'Peri Masalı' isimli çalışmasında, İki obje - pencere ve sandalye- temelli yerleştirmesinin yanı sıra, çalışmanın bir diğer parçası olarak 1001 sandalye ile aynı rakamlarla numaralandırılan 1001 Çin vatandaşını Almanya'ya davet eder ve onların ziyaretleri öncesinde ve ziyaretleri boyunca gereksinim duyacakları yaşamsal aktivitelerin organizasyonuyla ilgilenir. Turistik ve eğitim aktivitelerini planlaması, uygun yaşam alanları ve sağlık koşullarının yaratılması, aşçı-fotoğrafçı-video yapımcısı gibi personelleri ayarlamak, vize işlemleri, uçak biletlerini

satın almak ve seyahat sigortalarını yaptırmak gibi birçok işlemi içeren devasa bir süreci başlatır.

Bu sanat projesi global ve yerel bağlamda çok katmanlı okunabilecek, oldukça politik ve kışkırtıcı bir çalışmadır. Küreselleşme, Çin halkı için, hem ulusal düzeyde hem bireysel düzeyde eşsiz fırsatlar anlamına gelir. "yurt dışına seyahat" Çin halkı için özellikle batı ülkelerine referans verir ve birçok Çinli için bir rüyayı temsil eder. Bu söz öbeği batı-merkezleşme ideolojisini yansıtan oldukça popüler bir modern zaman terimidir. Bu rüya (yurtdışına seyahat) aynı zamanda kişisel ekonomik durumun bir göstergesidir. Günümüzde, Batı ülkelerinde satın alım gücü yüksek olan Çinli turistik grupları görmek mümkündür. Ancak bu rüya Çin'in kırsalında yaşayanlar için hala bir peri masalı olabilir. Çin'deki bu çelişkili durum, zengin ve fakir arasındaki bu büyük boşluğu gösterir ve sebep olduğu uyumsuzlukları açığa çıkartır. Küreselleşmenin beraberinde getirdiği diğer meselelerden birisi de göç olgusu ve kimlik sorunudur. Bir Çin vatandaşı yurt dışına çıkmadan önce vize almakla yükümlüdür.

Vize başvuru süreci oldukça karmaşıktır çünkü batı ülkeleri Çinli seyahatçileri en baştan göç eğilimli varsayar. Birkaç gün içerisinde 1001 Çin vatandaşı için vize alma işlemleri Pekin'deki Alman Konsololuğu için bir tür panik yaratan provakatif bir eylem olur. Küreselleşme bize bir özgürlük alanı açar ama bu özgürlük katı kısıtlamalara da sahiptir. Bunun arkasında her zaman işleyen bir sistem vardır. Bu vize uygulama süreci, -erkek ya da kadın- bir Çinli olmanın ne anlama geldiğini açığa çıkartır. 'Peri Masalı', sistemi tehdit ve tahrip eden bir ima olduğu kadar sistemi sorgulayan ve ona meydan okuyan jestüel bir eylem olmuştur.



**Şekil 16 - 19** : Ai Weiwei, 'Peri Masalı' 1001 Sandalye, 2007

1001 sandalye Documenta 12 süresince farklı sergi mekanlarına yayılan bir enstelasyondur. Bu Proje, peri masalının kavramsal ve hikayemsi karakteristiği dahilinde coğrafik ve kültürel yer değiştirme meselelerine odaklanır. Bu tür hikayelerin çoğunda olduğu gibi, objeler ve ev mobilyaları transformasyonların ve tekinsiz yer değiştirmelerin mekanı olur.

Bu performastan dört yıl sonra, Ai Weiwei'in Çin hükümeti tarafından tutuklanmasıyla birlikte, sanatçı-

nın sandalyeleri, Çin hükümetinin eylemlerine karşıt olarak sanatçı ve aktivistlerin barışçıl protestolarının sembolü olur, dünya çapında Çin büyük elçiliklerine ve konsolosluklarına sandalyelerini getirerek oturma eylemi yaparlar. Ve 2013'te Stokolm Film festivaline jüri olarak davet edilen sanatçı, yurt dışına çıkma yasası olduğundan; festivale, onun yokluğunun sembolü olarak üzerine oturmanın mümkün olmadığı bir sandalye tasarlar ve gönderir (Şekil 20).



**Şekil 20** : Ai Weiwei, "katılmayan İçin Sandalye", 2013

Şair, ressam, heykel sanatçısı gibi çok yönlü (sanatçının bizzat kendisi film yapımcısı olmadığını söylemesine rağmen Broodthaers bir çok kaynakta film yapımcısı olarak gösterilir) olan Marcel Broodthaers 40'lı yaşlarına kadar öncelikle şairdi. Sanatçı, şiir, heykel, resim, film, sanatçı kitabı ve baskiresim gibi medyumlar arası çalışarak dile form vermenin yollarını aramıştır. Sanatçıya göre üç boyutlu işleri ve filmleri dilin bir uzantısıdır. Yazı (şiir) -obje (üç boyutlu herhangi bir şey) ve imaj (film) bu üç element arasında armoni kurmak oldukça zordur. "An Interview With Marcel Broodthaers by the Film Journal Trépied" (January 30, 1968) reprinted in Benjamin HD Buchloh ed., October 42 (Cambridge, MA : MIT Press, 1987), pp. 36.

Broodthaers,-sanatsal çalışmalarına başladığında- samimiyetten uzak bir şeyler yapmak istediğini dile getirmiştir. Samimiyetten uzak olmak, bu bağlamda, tüm beğenilerin ötesinde -hatta kişinin kendi beğenisinin de ötesinde- bir sanatsal üretim

yapmak anlamına gelir (Groys, 2014). Marcel Broodthaers, estetik medyumun modernist indirgeyici tanımını reddeden, sanatçılarla birlikte modern sanatın alternatif bir anlatısı içerisinde konumlandırılır. Broodthaers'ın çalışmalarının odağında Müze kavramı vardır, sanatçı bir bakıma kendi dilsel müzesini inşa eder. Kullandığı malzemeler çoğunlukla gündelik kullanım nesnelere aittir. Broodthaers, nesne üreten bir sanatçı olmaktan çok akut bir gözlemcidir. Onun çalışmalarında tutkal ve plaster kullanımı yerine sorgulama formülasyonlarını çalışmalarına nasıl entegre ettiği görülebilir.

"Yumurtalı Eflatun Sandalye" (Lilac Chair With Eggs) (Şekil 21) isimli çalışmada bir yemek odası sandalyesini yumurta kabuklarıyla kaplar pembe beyaz boya ile boyanmış bu asamblaj fikri ile izleyici, her gün karşılaşılan nesnelere umulmadık bir imajı ile karşılaşır. Benzer bir yaklaşımla Papa isimli çalışmada da sandalyeyi umulmadık bir biçimde gösterir. (Şekil, 22)



**Şekil 21 :** Marcel Broodthaers, Yumurtalı Eflatun Sandalye, 1965.



**Şekil 22 :** Marcel Broodthaers, Papa, 1966

Broodthaers, üzeri kabuklarla kaplanmış sandalyeler, bir kase içinde istiflenmiş nesnelere, kafesler, plastik ya da karton kutular içinde yığılan nesnelere çokça kullanır, harf formları ve kelime oyunlarına ilgi duyar. Fiziksel objelerden oluşan textürü sever. Sanatçıya göre; "Her şey yumurtadır. Dünya, büyük bir yumurtadan

meydana gelmiştir. Büyük sarı güneş. Kırılmış yumurta kabukları, Ay. Yumurta tozu, Yıldızlar. Her şey ölü yumurta."

Onun çalışmalarında, çoğunlukla yumurta ve istiridye kabukları tabaklardan kutulardan ev eşyalarından dışarıya taşar.

## KAYNAKÇA

- Atakan, N. (2008), Sanatta Alternatif Arayışlar, Karakalem Kitabevi, İzmir
- Atalan, O. (2012), Ready Made Kavramı Günümüz Sanatına Ve Sanatçısına Etkisi, Yedi, DEÜ gsf dergisi, S.7, 23- 29
- Blum, Harold P.(1956), American Imago; a Psychoanalytic Journal for the Arts and Sciences, S. 307
- Crandell, G. (1988), "One and Three Landscapes (after Joseph Kosuth)", Land Form
- Farago, F. (2006), Sanat, (çev. Özcan Doğan), Doğu Batı yayınları, İstanbul
- Groys, B. 2014, Sanatın Gücü, S.9
- Kosuth, J.(1980), Felsefenin Sonu Sanatın Başlangıcı. Sanat Olarak Betik, Sanat Tanımı Topluluğu Yayınları, İstanbul
- Lubin, A. "Stranger on the Earth: A Psychological of Vincent Van Gogh", S.167-68
- Mutlu, R. İdealar Dünyasına Bir Yolculuk: (Yeni)-Platonculuk Işığında Kavramsal ve Minimal Sanatı Anlamak.
- Ranciere, J. (2008), Görüntülerin Yazgısı, Versus Kitap, İstanbul
- Yılmaz, E. (2016), "Çağdaş Sanatın Hazır-nesneyle İmtihanı"
- Yılmaz, M. (2006), Modernizmden Postmodernizme sanat, Ütopya Yayınları, Ankara, S.228
- William H. (1997), Van Gogh: The History And Techniques Of The Great Masters, S.43
- Wilson, M. (2015), Çağdaş Sanat Nasıl Okunur, S. 322