

Nesne ve Sanat Eseri Ayrımı: Sanat Eserinin Konumu Üzerine Bir Araştırma

Aytuna Cora¹
Ufuk Tolga Savaş²

Makale Geliş Tarihi: 03. 02.2023
Yayına Kabul Tarihi: 10. 04. 2023

Öz

Bu araştırmanın amacı, sanat eserinin var olan diğer nesnelere nasıl bir ilişkisi olduğunu ve onlardan nasıl ayrıldığını incelemeye almaktır. Bunun için Heidegger'in "sanat eseri" üzerine yaptığı analiz temel alınmıştır. Heidegger sanat eserini, esere yüklenen ve ona ulaşmanın önünü kapatan bilgileri hesaba katan bir yaklaşımla değerlendirir. Böylece eser, sanat eserini malzemeden ibaret gören anlayıştan ya da salt nesneye indirgeyen tutumdan sıyrılarak okunabilir. Bunun için araştırma kapsamında nesne ve sanat eseri ayrımı üzerinde durarak var olan nesnelere içinde sanat eserinin nasıl konumlandığı incelenmiştir. Sanat eserinin diğer nesnelere nasıl ayrıldığını anlayabilmek için sanatsal yaratım sürecine bakılması gerekliliği ortaya çıkmıştır. Bu süreci örneklemede, eser ve malzeme ilişkisi üzerinde durulmuş ve sahip olduğu tarihsel bilgiyle birlikte malzemeye dair bir hafıza kaynağı taşıdığı için seramik eser örnekleri seçilmiştir. Araştırma sonucunda, sanatsal yaratımın, bir aracın üretilmesinden farklı olarak, özel bir bilme türünü içeren yapısının sanat eserini bir nesne ya da üretildiği malzeme olmanın ötesine taşıdığı görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Eser, Nesne, Kil, Malzeme, Sanatsal Yaratım.

THE DISTINCTION BETWEEN AN OBJECT AND AN ARTWORK: A STUDY ON THE PLACE OF THE ARTWORK

Abstract

This research aims to investigate how an artwork relates to and distinct from other objects based on Heidegger's analysis of the "artwork". Heidegger considers the artwork by taking the information that is attributed to and blocks the way to reach it, into account and thus, reviews it by avoiding considering it merely as material or as an object. Accordingly, the research focuses on the distinction between an object and artwork and investigates the place of the artwork among the objects. The distinction of an artwork from other objects can be revealed by observing the artistic creation process. Thus, the relationship between the artwork and the material was focused on and ceramic artworks were included as they reflect a material memory as well as historical information. In conclusion, artistic creation, which requires a special knowledge, unlike the production of a tool, carries the artwork beyond being a mere object or material.

Keywords: Work of Art, Object, Clay, Material, Artistic Creation.

¹Arş. Gör. Aytuna Cora, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik ve Cam Bölümü.
E-posta: aytunacora@gmail.com, ORCID: 0000-0002-1333-3870.

²Prof. Ufuk Tolga Savaş, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik ve Cam Bölümü
E-posta: ufukt@hacettepe.edu.tr. ORCID: 0000-0001-7915-2485.

Giriş

Sanat eseri var olan diğer nesnelere gibi maddi bir bütünlük içinde yer alır. Fiziki yapısı, kullanılan malzeme ve üretim türüne göre değişse de bu maddi bütünlük içinde var olur. Eser, bir mermerin, bir tuval bezi ve boyanın ya da kilin biçim verilmesi ile oluşturulabilir ve izleyici, eserdeki bu fiziki bütünlük üzerinden sanat eseriyle karşılaşır. Sanat eseri için biçim verilmiş malzeme tanımlaması yapılabilmeye birlikte tek başına bu tanım eseri açıklamak için yetersiz kalmaktadır. Bu çalışmanın amacı, sanat eserini salt maddi bir bütünlük olmasının ötesine taşıyan şeyin ne olduğunu araştırmaktır. Bunun için, eserin nesne olarak nasıl konumlandığı, diğer nesnelere nasıl bir ilişkisi olduğu ve bir eser olarak onlardan nasıl ayrıldığı incelenmiştir. Bu inceleme için Heidegger'in sanat ve sanat eseri hakkındaki görüşleri temel alınmıştır. Çünkü Heidegger, sanat eserini estetiğin ona yüklediği anlamdan bağımsız ele alır. Ona göre estetik bakış açısı eseri nesneleştirir ve bunun sonucunda da eserin eser olma niteliğinin üzeri örtülür. Heidegger bu durumu şöyle açıklar:

Sanat üstüne, sanatçı üstüne yoğunlaşmış düşüncenin başladığı zamandan bu yana, bu düşünceye estetik denilmiştir. Estetik, sanat yapıtını bir nesne, geniş anlamıyla duyuşsal anlamının, aisthesis'in, nesnesi olarak ele alır. Günümüzde buna anlama deneyimi diyoruz. İnsanın sanatı yaşayış biçiminin, onun (sanatın) doğası konusunda bilgi sunduğu sanılmaktadır. Deneyim, yalnızca sanatsal beğeni ve anlayış bakımından değil, aynı zamanda sanatsal yaratı bakımından da bir ölçüttür. Her şey bir deneyimse de, deneyim belki de içinde sanatın öldüğü bir unsurdur. Bu ölüm öyle yavaştır ki, birkaç yüzyıl sürer (2015: 179).

Heidegger'in söylemiyle, eserin eser olma niteliğinin üzerini örten estetik bakış açısı içinde sanat yavaş yavaş ölmeye başlamıştır çünkü artık karşılaşılan eser değil malzemedir. Bunun sebeplerini Heidegger'in görüşlerinde üç adımda izlemek mümkündür. İlk adım olarak eserin malzemeye indirgenerek nesneleşmesi, ikinci adım eserin tarihselliğinin zaman içinde ortadan kaybolması ve üçüncü adımda nesne(eser) ve ona dair yargının örtüşmemesi olarak açıklanabilir.

Heidegger'e göre, eseri malzemeye indirgeyen yaklaşımla, galerilerde, müzayedelerde, koleksiyonlarda sergilenen eserler artık birer nesne olarak onlara atfedilen kimlikler altında kaybolmaya başlar. Artık karşılaşılan sadece bir malzemedir çünkü eserle aramıza bir aracı girmiştir. Kültür endüstrisinin esere dair yarattığı yargı, esere ulaşmanın önünü kapatır.

Münih koleksiyonundaki Aegina heykelleri, (...) kendi dünyalarından koparılmışlardır. Bunlar, ne denli nitelikli ve etkileyici olurlarsa olsunlar, ne denli iyi korunurlarsa korunsunlar, yorumları ne denli tutarlı, kesin olursa olsun, onları bir koleksiyona katmak, kendi dünyalarından koparmıştır (Heidegger, 2015: 138).

Heidegger'in eserin 'kendi dünyasından' koparılması olarak tanımladığı durumun bir diğer sebebi, eserin zamansallığının "Artık bu dünyaya ait olmayan bir dünyayı dile getiren bir hakikate karşılık gelmesi" (Akdeniz, 2016: 85)¹ hususudur. Heidegger bunun için, yapıtlar bir müzeye ya da koleksiyona dahil edilmeyip kendi yerlerinde bırakılsalar bile "Paestum tapınağını kendi yerinde ya da Bamberg katedralini kendi meydanında ziyaret ettiğimiz zamanki gibi, orada duran yapıtın dünyası yıkılıp yok olmuştur" der (2015: 138). Eseri bir koleksiyona dahil etmek ve/veya esere ait olduğu zaman dilimi içinde yaklaşılamamak durumunu Heidegger "eserin dünyasının çöküşü" olarak açıklar. "Dünyanın çöküşü asla geri döndürülemez. Eserler, bir zamanki halleri gibi olamazlar. Onlar, gerçi bizimle karşılaşır, ancak kendileri olmuş bitmiş, geçmişte kalmışlardır" (2014: 36). Bu çöküş bir kez gerçekleştiğinde artık geri getirilemez. "Bütün sanat ticareti, ister abartılı isterse eser uğruna ticaret yapılsın, eserin maddi varlığıyla uğraşır. Ancak bu onun eser varlığını oluşturmaz" (2014: 36).

Heidegger'e göre bu durum nesneye ilişkin yargılarımızda da böyle işler. Nesne ve nesneye dair bilgimiz birbiriyle örtüşemez çünkü 'nesneyi algılayış biçimimiz' de bir süre sonra tarafımızca nesne olarak dönüştürülür. Bu nedenle Heidegger şöyle sorar "İnsanın nesneye ilişkin deneyimlerinin tarzının, bildirimde, nesnenin yapısına aktarmasından daha uygun ne olabilir?" (2014: 18). Bu durumdan korunmak için de yapılması gerekenin nesneye aracısız olarak yaklaşmak ve ona özgür olabileceği bir alan sağlamak olduğunu söyler. "Bizimle nesne arasında nesneye ilişkin düşünce ve bildirimler konusunda ortaya çıkacak olanlar yok edilmelidir. Ancak bu şekilde nesnelere aracısız karşılaşıyoruz" (2014: 19) der. Nesneye dair yargının nesnenin yerini alması durumu, sanat eserinde de gerçekleşmektedir. Her şeyin sanat olabildiği içinde yaşadığımız dönemde, sanata dair güncel algı ve sanat piyasasının eseri getirdiği noktada, nesne ve eser arasındaki sınır muğlaklaşmıştır. Bunlara ek olarak kişisel yargılarla birlikte esere ulaşmanın yolu çok katmanlı bir yapıyla engellenmiş durumdadır. O halde bir sanat fuarında sergilenen sanat eserinin nesnesinin, aynı mekanda bulunan herhangi bir nesneden, örneğin servis sehпасından ayıran şey nedir?

Bütün bu hususları, sanat eserine ve sahip olduğu anlama ulaşmanın önünü kapatan yapılanmalar olarak okumak mümkündür. Eserin malzeme/nesne olarak değerlendirilmesi, eserle aynı zamansal dönemi paylaşamamak ve nesne ve

1 <https://dergipark.org.tr/pub/kilikya/issue/31934/35627>

ona ilişkin yargının nesneye (dolayısıyla aynı zamanda fiziki bir nesne de olan esere) ulaşmanın önünü kapatması faktörlerini hesaba katmak, sanat eserinin sahip olduğu anlama yakınlaşabilmeyi olanaklı kılar.

Bu çalışmanın sınırları içinde, eseri meydana getirildiği malzemeden oluşmuş nesneye indirgeyen yaklaşım üzerinden sanat eseri ve nesne ikiliği tartışmaya açılmıştır. Bu tartışma yapılırken seramik sanat eserleri örnek gösterilmiştir çünkü seramik, gündelik hayatın içinde aynı zamanda bir kullanım nesnesi olarak da kendisine geniş bir alan bulmaktadır. Bu incelemeyi yapabilmek için önce nesne olarak tanımlanan şeyin ne olduğuna açıklık getirmenin gerekli olduğu görülmektedir. Sanat eserinin bir var olan olarak nasıl konumlandığını ve diğer nesnelere nasıl ayrıldığını görebilmek için nesne ve var olma biçimlerine göre nesne türleri tanımlanmalıdır. Bu türler içinde sanat nesnesinin eser olma halinin anlaşılabilmesi için de sanatsal yaratım sürecinin incelenmesi gerekmektedir. Bu sayede var olan diğer nesnelere içinde sanat eserinin nasıl ayrıldığının dayanakları tespit edilebilecektir.

Nesne Üzerine

Güncel Türkçe Sözlük'e göre "Belli bir ağırlığı ve hacmi, rengi olan her türlü cansız varlık, şey, obje"² olarak açıklanabilecek nesnenin farklı disiplinler altında çok çeşitli tanımı vardır. Afşar Timuçin, Felsefe Sözlüğü'nde nesne tanımlamasını "Karşımızda bulunan, görüşümüze açık olan" şey şeklinde yapar(2004 :369). Bu tanım ile içinde yer edinilmiş olan dünyada karşılaşılan her türlü somut varlık nesne olarak tanımlanabilir. Genel hatlarıyla somut bir var olan olarak nesne, bilinçli bir eylemle üretilmiş ya da doğada kendi halinde bulunan nesnelere ikiye ayrılabilir. İki durumda da nesnelere kendilerine yüklenen anlamlarla okunur. Üretilmiş nesnelere, kendilerine yüklenen anlamlarla bir kimliğe sahip olurken, zamanla kullanım biçimini aşan ve nesnenin ötesine geçen yeni anlamlar da eklenir. Örneğin, siyah takım elbise sadece bir elbise değil yas tutmanın da sembolü olur. Anlam, doğada kendiliğinden var olan nesnelere de onunla ilişkiye geçen insan tarafından yüklenir. Yere dökülmüş yapraklar, kurumuş bir yaprak olmanın dışında başka bir özelliğe sahip değilken bir zihin tarafından sonbaharla ve sonbaharın taşıdığı diğer yan anlamlarla ilişkilendirilir. "Bir başka deyişle, nesne gerçekten bir şeye yarar, ama bilgileri iletmeye de yarar; biz bunu, her zaman için nesnenin kullanımını aşan bir anlamı vardır diyerek tek cümleyle özetleyebiliriz" (Barthes, 2014: 197).

Sanat eseri için de anlam, bir eser olarak nitelendirilmesi için en önemli vasfıdır denilebilir. Eser, sahip olduğu anlamla birlikte üretilir ve bir kullanım nesnesinin aksine her bir eserin sahip olduğu anlam biriciktir. Seri üretimle çoğaltılan kullanım nesnelere her birinin taşıdığı anlam ve işlevsellik ilkesi ortaktır an-

2 <https://sozluk.gov.tr>

cak aynı durum sanatsal yaratım sürecinde geçerli değildir. Eserin ve kullanım nesnesinin ortak yanları bilinçli bir eylemle üretilmiş olmaları olsa da, üretim biçimleri ve sahip oldukları anlam üzerinden farklı konumlandıklarını görmek mümkündür.

Nesne ve Sanat Eseri

Bir kullanım nesnesi, sanat eseri ya da doğada kendi halinde bulunan herhangi bir nesne için, her birinin sahip olduğu varlık türünün farklı olduğu ve bu nedenle de ayrı değerlendirilmeleri gerektiği söylenebilir. Bu halde eseri salt nesne olarak ele almak onun sanat eseri olarak tanımlanabilmesi için yeter koşul değildir.

Heidegger, *Sanat Yapıtının Kökeni* metninde, batı düşüncesinde hâkim olan üç tür nesne gruplandırması olduğundan bahseder; saf nesne, araç nesne ve sanat nesnesi. Saf nesne ile nitelendirilenin, doğada kendi halinde bulunan herhangi bir nesne olabileceği gibi, işlevini kaybetmiş bir araç nesnesi de olabileceğini söyler. Araç nesne olarak sınıflandırılan nesne türünün, özel bir kullanıma hizmet eden, insan tarafından üretilmiş nesnelere olduğunu belirtir. Bu iki nesne tanımlaması içinde sanat eseri, araç ve saf nesne arasında bir konuma sahiptir.

Bir çift ayakkabı gibi, bir aracın parçası da son şeklini aldığı anda (bir ürün haline geldiğinde) salt şey gibi kendi halindedir ama granit kütlesinde olduğu gibi kendiliğinden şekillenme özelliğinden yoksundur. Öte yandan donanım, insan eliyle üretilen bir şey olduğu sürece sanat yapıtına bir yakınlık sergiler. Bununla birlikte, kendine yeterli varlığı nedeniyle, sanat yapıtı kendiliğinden biçim alabilen ve kendi halinde olan salt şeye benzer daha çok. Yine de bu tür yapıtları salt şey saymıyoruz (Heidegger, 2015: 125, 126).

Doğada saf halde bulunan bir taşın nesnel bütünlüğü, hiç kimse onu hiçbir zaman görmese de fiziki yapısı şekil değiştirinceye dek var olmaya devam eder. Bir taşın sadece taş olması yani taş olma hali dışında başka hiçbir vasfının olmaması ile taş, onu algılayan bir zihne ihtiyaç duymaksızın var olur. Bu hali ile taş, Heidegger'in ifade ettiği gibi saf nesne kategorisine alınabilir. Ancak birinin onu bulunduğu yerden alıp, kapıyı tutması için bir girişe koymaya başlaması ile ona bir amaç atfedilmiş olur. Taş, ona yüklenen amaç ile farklı bir nesne kategorisine daha girer, artık o aynı zamanda bir araç nesnesidir. Özel bir amaç için (kapıyı açık tutmak), sahip olduğu bağlam (salt taş olma hali) değiştirilip bir kullanım nesnesine dönüştürülmüştür. Bu noktada araç nesnesi, salt nesneden üretilmiş olması ve özel bir kullanım alanının olması nedeniyle ayrılır. Nesneye hiçbir fiziki müdahale yapılmasa da kapıyı tutması için kullanılan taş parçası ör-

neğinde olduğu gibi nesnenin sahip olduğu anlam üzerinden bir müdahalenin olması ve yeni bir kullanım alanına sokulması da kullanışlılık ilkesi bağlamında bir tür üretim olarak okunabilir.

Heidegger araç nesnesi için, nesnenin biçimi ve kullanışlılık ilkesinin, malzeme kadar ön planda olmasından bahseder ve “Araçın araçsal niteliği onun yararlılığından gelir” (2015:130) der. Ancak bu yararlılığın işler durumunda olması için malzeme seçimi de önemlidir. Zira su geçirmezlik özelliği olmayan bir malzemedense, örneğin kumaştan yapılmış bir bardak, araçsal anlamda bardak olarak kabul edilemez. Bu iki unsur (doğru malzeme ve tasarım) ile artık o tek başına cam değil bir bardaktır, yani bardak olması cam olmasının ötesine geçer. Bir kullanım nesnesi olarak gündelik yaşamda ne olduğu üzerine düşünülmeden ona atfedilen anlam işler hale getirilir; su içilir. Araç nesnesinin kullanışlılık ilkesi ve malzeme-biçim ilişkisi, onu doğada kendi halinde bulunan nesneden ayıran iki önemli özelliğidir.

Bu tanımlar ışığında sanat eseri de kullanım nesnesi gibi ele alınmaya çalışılırsa, bir malzemenin özel bir içerik ile bir araya getirilmesi tanımlaması onu araç nesnesinin tanımına yaklaştırır. Ancak bu yaklaşım sanat eserinin yalnızca maddi bütünlüğüne dairdir. Bardağı araç olarak bir kullanım nesnesine dönüştüren şey uygun malzeme seçimi ve doğru tasarımıdır o halde bir sanat nesnesini eser yapan unsur nedir?

Gündelik hayatta pratik fayda sağlaması için özel olarak üretilen araç nesnesinin aksine sanat eserini tek başına maddi bütünlük içinde değerlendirmek yeterli değildir, çünkü sadece malzemedense ibaret değildir. Bu bütünlük elbette sanat nesnesini eser yapan öğelerden biridir ancak tek başına yeter koşul olmadığı açıktır. Çünkü bir kullanım eşyasından ya da taş parçasından ayrı olarak sanat eserinin sanatçı tarafından kendisine atfedilen ve izleyicinin yaptığı okumalarla da her defasında yenilenen bir söylemi vardır. Bu söylem, sanat eserinin araç nesne ya da salt nesneden ayrılmasını sağlayan en önemli özelliğidir. Bu söylem sayesinde bir mermer parçası ya da tuval bezi üzerindeki boyanın ötesindeki bir yerde konumlanır.

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: 79)³. Heidegger’in sanat yapıtına olan bu yaklaşımı, var olan diğer nesnelere içinde sanat yapıtını nasıl konumlandığını gösterir. Bu doğrultuda eseri bir nesne olarak değerlendirmeye almak, onu dar bir çerçeveye sokmak ve sadece malzemeye indirgemektir.

3 <https://dergipark.org.tr/pub/kilikya/issue/31934/35627>

Sanat eserini “şey” olarak görmek demek, onun bir madde ve biçimden oluştuğunu varsaymak anlamına gelir. O bir alete benzer üründür. Ancak alet kullanım değeri yüklü bir şey iken sanat eseri estetik yüklü bir şeydir. Bu şey sanatçı tarafından üretilmiş bir ürün, sanatın sömürüldüğü piyasada ise bir nesnedir. Sanat eserini bir ürün ya da bir nesne olarak gördüğümüzde onun ne demek olduğunu anlayamayız (Direk, 2014: 106).

Bu sebeple Heidegger, sanat eserinin biçiminden ziyade temsil ettiği anlam üzerinde durur. O halde sanat eserinin sahip olduğu söylemi oluşturan başka bir öge olmalıdır. Bunun için onun yaratım sürecinin incelenmesi gerekli görülür. Bu inceleme bizi, eser ve nesne ayrımını yapabildiğimiz eserin ortaya çıkış aşamasına işaret eden yaratım sürecine ve bu sürecin sonunda, eserin bir kullanım nesnesinin aksine sahip olduğu bağımsız var oluşuna götürür. Bu nedenle çalışma kapsamında, antik Yunan’da tekhné olarak adlandırılan ve Heidegger’in özel bir bilme türü olarak tanımladığı sanatsal yaratım, nesne ve eser ikiliğinin nasıl konumlandığını görebilmek için kaynak alınmıştır.

Sanata İlişkin Yaratım Süreci Olarak Tekhné

Doğada kendi halinde bulunan nesnelere bir bilince bağlı olmaksızın birer nesne olarak var olur. Üretilmiş nesnelere ise, nesne olarak var olma hallerini bilinçli bir müdahaleyle borçludur. Araç nesnesinde bu eylem için gerekli olan, kullanışlılık ilkesi ve pratik fayda sağlama durumudur ve aracı araç yapan şey tam da budur. Bir araç nesnesinin aksine sanat eseri ise pratik bir fayda sağlama durumundan bağımsızdır, bu nedenle her ikisi de bilinçli bir eylemle üretilmiş olsa da üretim süreçlerinde birbirinden ayrılır. Bu başlık altında nesne ve yapıt arasında nasıl bir ayrım olduğunun görülmesi için sanat eserinde yaratım süreci olarak nitelendirilen eylemin gerçekleşme biçimi incelenmiştir.

İnsanın dünya ile kurduğu ilişki birbirinden ayrı iki kutbun ilişkisinden ziyade, bir bütün halinde, bir tür birikim ve etkileşim olarak nitelendirilebilir. Her insanın dünyayı algılayış biçimi kendine özgü yapılanmakta ve şekillenmektedir. İnsanın dünyadaki var oluşu, bir taşın diğer taşlarla hiç etkileşime girmeden, bilinçli bir eylemle onları hiç etkilemeden ve onlardan hiç etkilenmeden süren var oluşu ile kuşkusuz farklıdır. İnsan, yönelimsel bir varlık olarak zihinsel bir bilme ve anlama süreci içindedir. Bakmak, duymak, bir kokuyu hissetmek, bir yüzeye dokunmak gibi eylemlerin hepsinde bilinç bir şeye yönelmiştir. İnsanın dünya ile kurduğu ilişki bu zihinsel süreçler ile anlamlı olarak yapılanabilir.

Sanat eseri de bu anlamlı ilişkinin bir çıktısıdır. Sanatçının içinde yaşadığı dünyadan, etkileşim içinde olduğu her türlü koşul ve durumdan beslenerek üretilir. Eser bir şey söyler, sanatçının malzemeyi kullanarak maddi bütünlüğe dönüş-

türdüğü bir içeriği taşır. İçeriğin malzeme ile maddi bir bütünlüğe dönüştürülmesi işlemi sanatsal yaratım olarak tanımlanabilir. Bu süreci Rollo May, *Yaratma Cesareti* kitabında 'karşılaşma' olarak tanımlar ve Cézanne üzerinden şu şekilde örnekler:

Yaratıcılık bir karşılaşma edimi içinde ortaya çıkar ve karşılaşma merkez olarak alınırsa anlaşılabilir.

Cézanne bir ağaç görüyor. Ağacı daha önce kimsenin görmediği bir biçimde görüyor. Kendisinin söylediği gibi hiç şüphesiz, "ağaç tarafından ele geçirilme"yi yaşamakta. Ağacın kemerlenen ihtişamı, kucaklayıcı yayılışı, toprağı kavrayışındaki narin denge- tüm bunlar ve ağacın daha birçok özelliği onun algısı tarafından emiliyor ve sinirsel yapısı boyunca hissediliyor. Bunlar onun yaşadığı görünün parçaları. Bu görüşü, sahnenin bazı yanlarının dışarıda bırakılmasını, diğer bazılarını daha fazla vurgu getirilmesini ve sonra bütünü yeniden düzenlenmesini içeriyor; ama tüm bunların toplamından da fazla. Evvela, bu artık bir ağacın görüşü değil, Ağaç'ın görüşü; Cézanne'ın bakmakta olduğu somut ağaç, ağacın özü biçimini alıyor. Görüşü her ne kadar özgün ve tekrarlanamaz olsa da, onun o özel ağaçla karşılaşmasından doğan tüm ağaçların görüşü yine de.

Bir insan olan Cézanne ve bir nesnel gerçeklik olan ağaç arasındaki karşılaşmadan vücuda gelen tablo: Ağaç tamı tamına yeni, eşsiz ve özgündür. Bir şey doğmuştur, varlığa kavuşmuştur, daha önce varolmayan bir şey- yaratıcılığın bir tanımlanışı diye elde edebileceğimiz mükemmellikte (2013: 95).

May'in sözünü ettiği varolmayan bir şeyin varlığa kavuşması durumu, yaratıcı edimin sonuçlandırılmasıdır. Bir kullanım nesnesinin üretilmesinden farklı olarak yapıtın tek ve benzersiz oluşu yani biricikliği, sanatsal üretim sürecinin yaratmak eylemiyle nitelendirilmesine neden olur.

Yaratılan bir nesne olarak sanat eseri hem kişisel hem de tüm insanlığın dahil olduğu ortak bir birikimden kaynaklanır, dolayısıyla sahip olduğu somut gerçeklikten başka bir şeye işaret eder. Bir anlamı, kendisine atfedilmiş bir söylemi vardır. Kullanım nesnesi ya da taş gibi kendiliğinden var olan nesnelerin aksine bir nesne olarak sanat eseri May'in de sözünü ettiği gibi daha önce var olmayan bir şeyin varlığa kavuşmasıdır. Sanatsal yaratma olarak açıklanabilecek bu varlığa gelme durumu, Antik Yunan'da tekhne sözcüğüyle kendisine karşılık bulan özel bir bilme eyleminin sonuçlandırılmasıdır. Heidegger, tekhne'yi Berlin Sanatlar Akademisi'nde yapmış olduğu "Sanatın Doğuşu ve Düşüncenin Yolu" başlıklı konuşmasında şöyle açıklar:

Bir bilme biçimidir bu sözcüğün anlamı. Yapmak ya da ortaya koymak anlamına gelmez. Bilmek, bir çalışmanın bir yontunun biçimlenişinden önce onu görebilmek demektir. [...]

Sanat, t khne (τέχνη) olarak bir bilgi alanı içinde bulunduğundan ve böylesi bir bilgiyi, henüz var olmayanı görülmemiŐ olanı, biçimi ve boyutlarıyla önceden görerek, görülür algılanır duruma getirdiği için, bu önceden görme olgusu üstün bir görme tarzı ve aydınlık ister.

Sanata gebe bu önceden görme esin gerektirir (1997:13).

Tekhne kavramı Antik Yunan'da el iŐiliĐinin her çeŐidini kapsayacak türde geniş bir anlama sahiptir.  nk  o dönem için henüz sanat ve zanaat arasında bir ayırım ve doğal olarak bu iki alanı niteleyen bir tanımlama yoktur. Sanat herhangi bir el iŐiliĐinden bağımsız konumlanmadığı için her türlü yapma eylemi ve üretilen nesne için *tekhne* tanımlaması kullanılmıŐtır. Öte yandan *Tekniğe İlişkin Soruşturma*'da Heidegger, "*Tekhne*'nin yalnızca el becerisine dayanan etkinlikler ve hünerler için değil, fakat aynı zamanda zihin sanatları ve güzel sanatlar için de kullanılan bir ad" (1998:53) olmasından bahseder. Bu anlamıyla *tekhne*, zihinsel bir etkinlik olarak bir bilme eylemini nitelemektedir. Bu haliyle bu kavramın tek başına üretim olarak dar bir çerçeveden değerlendirilmemesi gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Bir bilme eylemi içinde olarak yaratmak, var olmayan bir Şeyin ortaya konması için esin gerektiren özel türde bir yaratmaya işaret eder. Dolayısıyla bir kullanım nesnesinin  retimiyile, esin gerektiren bir üretim sürecini barındıran sanat eserinin yaratımı birbirinden ayrı konumlanır. Bu bilgiler iŐıĐında sanat eserinin var olan diğer nesnelere nasıl bir farkı olduğu daha net görülebilmektedir.

Herhangi bir kullanım nesnesinin, eğer sanatçı tarafından kendisine yüklenen anlamla sanat nesnesi sınıfına dahil edilmemiŐse, bir sanat eseri ile aynı kategoride değerlendirilemeyeceği açıktır. Ancak Şu ayırımı yapmak gerekir ki Modernizmden itibaren deĐiŐen sanat anlayıŐıyla birlikte, gündelik kullanım eŐyalarının ya da buluntu nesnelere sanatçının müdahalesiyle bağlamalarının deĐiŐtirilerek sanat nesnesi haline getirilmesi işlemi de bir tür sanatsal üretim biçimi olarak okunabilmektedir.  nk  nihai durumda artık bir sanat eseri kategorisindedirler. Bu çalıŐmada araç nesnesi ile sanat eserinin ayırım koŐulları tartışmaya alındığı için günümüz sanat anlayışı içinde kullanım nesnelere de sanat eseri kategorisine dahil edilebilmesi durumundan bahsedilmesi gerekliliği ortaya çıkmaktadır ancak bu husus çalışmanın konusu dışında kalmaktadır.

Bu bilgiler iŐıĐında, Heidegger'in Antik Yunan'da *tekhne* sözcüğüyle kendisine karşılık bulduğunu söylediği sanatsal yaratım süreci, somut gerçeklik alanında

var olmayan ve sanatçısı eğer onu yaratmazsa hiçbir zaman ortaya çıkmayacak olan sanat eserinin meydana geliş biçimidir denilebilir. Dünyada binlerce kalem vardır, her kalem birbirinden farklı olsa da kalem olmak bir ve aynı şeydir. Ancak her sanatsal yaratım ve her eser biricik olma özelliğini muhafaza eder. “Aynı fabrikanın yaptığı aynı model sayısız araba vardır. Buna karşılık örneğin, Balzac’ın *Goriot Baba’sı*, Yahya Kemal’in ‘Vuslat’ şiiri, bir defalık birer yaratmadır, yoksa bir seri üretim ürünü değildir” (Tunalı, 2002:73). Ve eğer Balzac, *Goriot Baba’yı* yaratmasaydı kimse *Goriot Baba’yı* bilmeyecekti, Yahya Kemal’in *Vuslat* şiiri, Yahya Kemal dünyaya hiç gelmemiş olsaydı asla var olmayacaktı. O halde sanat eserinin ortaya çıkış aşamasının esin gerektiren bir bilme eylemini içermesi onu diğer nesnelere arasında özel bir kategori içine alır. Bu noktada *tekhne*, sanatsal üretim sürecinin ve eserin derinlikli kavranabilmesi için anahtar görevi görmektedir.

Heidegger’in *Sanat Yapıtının Kökeni* metninde bahsettiği üzere eser, üretilmiş bir nesne olma haliyle araç nesnesine benzerken, onun araçtan ayrı olarak kendisine dayanan bağımsız yapısı doğada kendi halinde bulunan saf nesnelere yakın konumlanmasını sağlar(2015: 126). Çünkü sanat eseri, işlevsellik özelliğinden ve gündelik hayatta pratik fayda sağlama durumundan bağımsız yapılandırılır ve bir kullanım nesnesinin aksine özel bir amaç için gerektiğinde seri üretimle çoğaltılabilecek biçimde üretilmez. Eser, seri üretim yoluyla çoğaltılan bir üretim sürecine sahip olabilir ve hatta bizzat bu seri üretime dayalı kavramsal alt yapıyı taşıyabilir ancak bu hususu çağın getirdiği bir üretim biçimi olarak okumak olanaklıdır. Başka bir biçimde ifade etmek gerekirse, seri üretimle çoğaltılabilen nesnelere aksine sanat eseri günümüz sanat pratikleri içinde seri üretim sonucunda ortaya konmuş bir eser olsa da nihayetinde taşıdığı anlamla birlikte bir kullanım nesnesi olarak değil eser kategorisinde değerlendirilmeye açık haldedir. Çünkü bilinçli bir eylem sonucunda meydana gelmesine karşın, doğada kendi halinde bulunan herhangi bir nesne gibi kendi kendisine dayanan bağımsız bir yapıya sahiptir. Bu bilgiler bize, eserin bir nesne olarak diğer nesnelere içinde nasıl konumlandırıldığının bilgisini verir. Bu konumlanmanın daha iyi anlaşılabilmesi için malzeme ve eser ilişkisi de önemlidir.

Yaratım Sürecinde Malzeme

Sıtkı Erinç, *Resmin Eleştirisi Üzerine* kitabında Plastik Sanatları “Yoğurma ya da yontma, kesme ve biçme yöntemleriyle modelleme” (2009: 29) olarak tanımlar. Plastik Sanatlar alanında sanatsal üretim sürecinde malzeme üzerinde yapılan bilinçli müdahalede malzemeye hakimiyet ve teknik bilgiler devreye girer. Sanatçının malzemeyi şekillendirmesi ile başlayan üretim sürecinde eserin kavramsal içeriği, renkle, dokuyla, biçimle yüzey üzerinde somutlaştırılarak maddi bir bütünlüğe getirilir. Bu maddi bütünlük mermer, kil ya da herhangi bir

malzeme olabilir ve kavramsal yapının aktarılması için bir araç işlevi görmektedir. Sanat nesnesinin temsil ettiği anlam ve içerik malzeme sayesinde cisimleşir. Bu içerikle birlikte sanat eseri var olan diğer nesnelere ayrılır.

Malzeme eserin taşıyıcısı olma durumundadır. Kavramsal yapının oluşması zihinsel bir süreci gerektirirken, eserin maddi olarak şekillenmesi malzemenin işleme alınmasıyla başlar. İçerik her ne olursa olsun, o içeriğin ele alınış biçimi, yaklaşımı, aynı teknik kullanılsa dahi tekniğin uygulanma metodu benzersizdir. Bu sebeple sanata ilişkin her yaratıcı süreç kendi içinde biricik olma özelliğini barındırır. Bir sanat eserinin tamamlanıp son halini alması, uzun bir düşünsel sürecin ve hazırlık aşamasının, çeşitli denemelerin, yüzey, doku, form araştırmalarının, çok sayıda eskiz ya da maket çalışmasının dahil olduğu geniş bir zaman aralığını kapsayabilir. Süreç içinde tasarım kendi içinde çeşitli farklılıklara gidebilir. Bu doğrultuda bir aracın tasarlanması ve uygulamaya konmasından farklı olarak, sanatsal yaratım sürecinde eserin ortaya çıkış biçimi özerk bir yapılanma sergilemektedir.

Sanatsal üretim pratiklerinde malzeme, olanakları ve sınırları dahilinde üretim sürecinin nasıl ilerleyeceğinin belirleyicisi olmak durumundadır. “Görsel Sanatlar alanında malzeme olarak tanımlananın sınırları genişlerken, malzeme tercihi beraberinde çok katmanlı bir bilgi taşımaktadır” (Susamoğlu, 2018: 192)⁴. Malzemenin kökenlendiği gelenek, sanatsal yaratım süreci sonunda eser olarak dönüştüğü maddi bütünlüğe dair bir hafızayı da beraberinde getirir. “Malzemenin içeriğindeki bilgi, duyuşsal olanaklar sunması yanı sıra, kalıcılık ömrü, tarihsel bağları, ilişkilendiği kültür, tekniğiyle insanları eyleme geçirme şekli ve dolaşıma girme biçimiyle katmanlaşmaktadır” (Susamoğlu, 2018: 192).⁵

Kullanım nesnelere ve endüstriyel üretimde de sıklıkla yer alarak gündelik hayatın içinde dolaşımda bulunan seramik, sanat alanında da eser olarak kendisine bir alan açmakta, bununla birlikte alt bilgi olarak bir zanaat geleneğini ve dolayısıyla tarihsel bir okumayı da içermektedir. İnsanın kille olan tanışıklığı ve onu kullanmaya başlaması çok eskiye dayansa da seramiğin “sanat alanında varlık göstermeye başlaması, disiplinler arası keskin çizgilerin erimesi ve modernist sanat anlayışının dışarıda bırakmayı önerdiği malzemenin tarihinin bir bilgi olarak kabul edilmeye başladığı noktada kesiştiği görülmektedir” (Susamoğlu, 2014: 123)⁶. Bu katmanlaşmış bilgi yığını ve kesişim, bir yandan kilin, malzeme olarak taşıdığı hafızaya ilişkin bir bilgi sunarken diğer yandan kimi zaman eserin önüne de geçebileceği söylenebilir. Bu nedenle, sahip olduğu tarihsel bilginin eserin önüne geçme ihtimali olan malzemelerden biri de seramik bir eser üzerinden örnekle kil malzeme olarak değerlendirilebilir. Kilin, bir ‘malzeme’ olarak sanatsal üretim pratiği içinde yerini almaya başlaması, seramik bir sanat

4 <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/492552>

5 <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/492552>

6 <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/192513>

eserinin nesneye ya da salt malzemeye indirgenmesinin önüne geçen bir tavır olarak okunabilir. Ortaya çıkan esere 'seramik' olmasının ötesinde bir sanat eseri olarak yaklaşılması bu sayede olanaklı olabilir.

Seramik Sanat Eseri Örnekleri Üzerinden Eser, Kullanım Nesnesi ve Malzeme İlişkisi

Eser ve kullanım nesnesi ikiliğindeki ayrımı, Alev Ebuzziya'nın çanak formundaki çalışmalarında görmek mümkündür. Biçimsel olarak bir çanaktan farksız olmayan bu eserler diğer taraftan bir kullanım nesnesi kategorisinde değerlendirilemeyecek ölçüde sanatsal bir niteliğe sahiptirler.

Seramik çanak, gündelik hayatın içinde kullanım nesnesi olarak sıklıkla bulunur. Bir seramik çanak, tam da kendisine atfedilen işlevsel olma özelliğiyle gıdayı saklamak ya da servis etmek için kullanılır. Bu kullanımı ilkel dönemlere kadar uzanan çok eski bir tarih içinde görmek mümkündür. Ebuzziya'nın eserleri ise biçimsel olarak defalarca yapılmış olan seramik çanak formundan neredeyse farksızdır. Garth Clark bunun için şöyle der; "Alev, on binlerce yıldır yapılagelen yaygın bir formun tarihçesine anlamlı bir katkıda bulunabilen bir vizyona sahip, ender bir sanatçıdır" (2016:13).



Görsel 1. Alev Ebuzziya Siesbye, İsimsiz, 2012, Seramik, Yükseklik: 28cm, Çap: 39 cm.

Ebuzziya'nın eserlerinde seramik çanak, çanak olma özelliği dışında başka hiçbir ek özellik barındırmayarak en yalın haliyle biçimlendirilmiştir. Buna rağmen Ebuzziya'nın eserlerini herhangi bir çanak gibi değerlendirmek mümkün değildir. Onları salt bir kullanım nesnesi olmalarından ayıran özelliklerinden biri, sanatçı hakkında yazılan pek çok yazıda da değinildiği üzere, boşluğu da plastik

bir öge olarak şekillendirmesidir. “Sanatçının yaratımı aslında ‘boşluğu şekillendirmek üzerinedir’ [...] Çanak bu boşluğun kimliğini veren onun var olmasını sağlayan ikincil yapılanmadır” (Savaş, 2009: 110). Ebuzziya bir kullanım nesnesi yapmaz, boşluğu şekillendirerek bir eser ortaya koyar. Bunun için de kili bir malzeme olarak kullanır ve tekhn olarak biçimlenişinden önce onu görür. Bu görüş, yani *tekhne* olarak bilmek eylemi, yalnızca sanatçıya içkin yapılır. Bu çanakları Alev Ebuzziya’nın çanakları olarak biricik yapan ve bir eser olarak nitelendirilmesini sağlayan şey budur.



Görsel 2. Alev EbuzziyaSieysbye, İsimsiz, 2012, Seramik, Yükseklik: 32cm, Çap 41cm.

Klasik bir çanak formunun en yalın halinin izlenebildiği ancak sıradan bir çanak olarak nitelendirilemeyecek olan Ebuzziya’nın eserleri, kullanım nesnesi ve sanat eseri arasındaki ayrımı gündeme getirmektedir denilebilir.

Bu ayrıma dikkat çeken çalışmalardan bir diğeri de, sanatçı Perihan Şan Aslan’ın *Empati* başlıklı seramik eseridir. Gündelik hayatın içinde sıklıkla karşılaşılabilen sıradan nesnelere, Aslan’ın eserlerinde, üretildikleri malzemenin dışında ve işlevselliklerinden sıyrılmış halde izlenir. Bir seramik sanatçısının yaratma sürecinde hep elinin altında olan kimi aletler, artık kilin yani sanatçının kullandığı malzemenin bizzat kendisinden yapılmış haldedir. Aslan’ın bu çalışmasında kullanım nesnesi ve sanat eseri arasındaki ayrım, sıradan olanın sanat eseri olarak ön plana çıkması üzerinden okunur. Atölyede çalışan sanatçı için testere, pişmemiş kil bünyede hareket ettirilirken üzerine düşünülmeyle bir pozisyondadır. Testereyi kullanan el, artık bir refleks haline gelmiş davranışla işler haldedir. İhtiyacı kadarıyla ucundan kırılmış metal testere parçası, bir eser

olarak sergilendiğinde üzerine düşünölen bir nesne haline gelebilir. Bu nedenle Heidegger'in, Van Gogh'un *Köylü Ayakkabıları* tablosu üzerinden örnekleildiği gibi, bir sanat yapıtı, nesnenin aslında ne olduğunu bilmemizi sağlar (2015: 133). Bir eser üzerinden testerenin ne olduğunu hatırlamak, gündelik akışın içinde unutulmuş olanı hatırlamak, sanat eserine eklenmiş bir işlevi değildir, bu durum eserin bizzat kendisine içkindir. "Sanat eseri var-olanın varlığını kendince açar" (Heidegger, 2014: 32).



Görsel 3. Perihan Şan Aslan, *Empati*, 2009, Sırsız Seramik, Elle Şekillendirme, 50x70x26 cm.

Alet çantasının içindeki testere, sanat eseri aracılığıyla yeniden üretilmemiştir çünkü burada sanatçının yaptığı bir nesnenin salt birebir kopyalanışı değildir. Eser bize bir kapı aralar, testerenin ne olduğunu hatırlatan bir kapı. Sıradan bir nesne, bir eser olarak izlendiğinde, gündelik rutinler içinde farkına varılmayan yapısı görülür hale gelir. Heidegger'in söylemiyle eser, bir varlığının özünün yeniden yaratılmasıdır (2015: 134). Sanatçı bu özü, *tekhne* vasıtasıyla açığa çıkarır. Bu haliyle, sanatçının eser olarak yarattığı bu parçalar, salt birer seramik nesne olarak değerlendirilemez.

Ebuzziya ve Aslan'ın çalışmaları üzerinden sanat eseri, kullanım nesnesi ve malzeme arasında nasıl bir ilişki olduğu okunabilir. Eserin bir kullanım nesnesine indirgenemeyeceği gibi salt malzemeye de indirgenemeyeceği durumunu örneklemek için Kanadalı seramik sanatçısı Marilyn Levine'in çalışmalarına başvurulabilir.



Görsel 4. Marilyn Levine, *Two Tone Bag*, 1974, *Elde Şekillendirme, Seramik*, 22.9x36.8x25.4 cm.

Malzeme için Heidegger, “Eserdeki nesneselliği, açıkça oluştuğu malzeme sağlar. Malzeme sanatsal biçimlendirme için alan ve temeldir” (2014: 21) der. Ancak malzemeye dair bilgiler nesneye, somut gerçekliğe dairdir. Heidegger bunu, “Eserin gerçekliğinin onun nesnel alt yapısında olduğunu sandığımız sürece yanılırız” şeklinde açıklar (2014: 31). Yani malzeme, eserin somut, ilk bakışta algılanır olan yapısını verir, kavramsal alt yapının okunabilmesi ve eserin fiziki bütünlük içindeki nesne olmasının ötesini görülmesinde ilk adım olarak değerlendirilebilmekle birlikte tek başına yeterli değildir.

Eser ve malzeme ilişkisi, araç ve malzeme ilişkisinden farklı yapılıdır. Levine’nin kullanılmaktan zaman içinde deforme olmaya başlamış deri kullanım nesnelere izlenimini veren seramik eserlerinde, herhangi bir kullanışlılık ilkesi yer almaz. Sanatçı, çanta, mont, eldiven, ayakkabı gibi deri malzemenin yapılmış kullanım nesnelere birebir yansıtılarak seramik eserler ortaya koyar. Levine’in bu eserleri yaratmak için derinin nasıl işlenmesi gerektiğini, bir çanta ya da ayakkabı yapmak için hangi üretim şemalarının uygulanması gerektiğini bilmesine gerek yoktur. Ancak, kil bünye üzerinde olan teknik hakimiyeti, malzemenin nasıl işlenmesi, hangi tekniği kullanacağı yönündeki ustalığı, izleyiciyi, esere ancak çok dikkatli bakar ya da dokunursa malzemenin ne olduğunun farkına varabileceği bir zeminde bırakır. Levine’nin eserlerinde malzemenin, malzeme olma halini serbestçe sergilediği söylenebilir. Heidegger, eser ve malzeme ilişkisini şöyle anlatır:

Metaller parıldayıp ışıldar, renkler yanıp söner, sesler çınlar, sözcükler de diler gelir. Eser, kendini taşın kütlesine ve ağırlığına, ağacın sağlamlığı ve esnekliğine, madenin sertliği ve parlaltısına, rengin ışınması ve karanlığına, sesin çınlamasına ve sözün adlandırım gücüne kendini koyarak, bütün bunları vücuda getirir (2014 :41).

Bu nedenle seramik bir eser ve seramik bir kullanım nesnesine olan yaklaşım birbirinden ayrılır. İlkinde malzemenin tam da malzeme oluşu gündemdeyken ikincisinde işlevsel özellik ön plana çıkar. Ancak bu eserin tek başına malzeme olduğu anlamına elbette gelmez. Çünkü eser sahip olduğu içerikle birlikte var olur. İçerik malzemeyi şekillendirir, malzeme içeriği taşır. Bu şekillendirme süreci, yukarıda da değinildiği üzere, eserin kendi kendine dayanan bağımsız yapısı itibarıyla bir aracın şekillendirilişinin aksine özerk yapılır. Böylece Marilyn Levine'nin eserlerinde ortaya çıkan şey, tek başına seramik bir nesne olmanın ötesindedir. Bir kullanım nesnesinin birebir taklidi değil, var olanın doğasının yeniden ortaya çıktığı bir dünya kurucu olarak eser okunabilir.



Görsel 5. Marilyn Levine, *Leather Ceramic Mug*, 1977, Elde Şekillendirme, Seramik, Cam, 13.97x16.51x8.98 cm.

Eserde somutlaştırılan kavramsal içerik, sanatçının müdahalesinin çıktısı olarak değerlendirilebilir. Eser malzemeye serbest olabileceği bir alan açarken, malzeme, içeriğin ön plana çıkmasını sağlar. Kullanım nesnesinde işlevsellik ve malzeme ilişkisinin aksine, sanat eserinde içerik ve malzeme arasında birbirlerini destekledikleri bir ilişki vardır denilebilir. İçeriğin kendini ortaya koyabildiği, malzemenin ne ise o olarak kalabildiği bu ilişki, Heidegger'in özel bir bilme biçimi olarak adlandırdığı *tekhne* eylemiyle birlikte değerlendirildiğinde daha açık olmaktadır.

Sanatsal yaratım, yalnızca üreten kişi olarak sanatçıya ve üretilen yapıya içkindir. *Tekhne* olarak bilmek, yani biçimlenişinden önce onu görmek, eserin ve onu üreten olarak sanatçının birincil olarak birbirleriyle ilişkilendirilmesine sebep olmaktadır. Daha önce de söylenildiği üzere Goriot Baba'yı yaratan Balzac'tır (Tunalı, 2002:73). Sanatçı özel bir tür esin gerektiren bu bilme eylemiyle eseri yaratır. Ve onu ancak o sanatçı yaratır.

Sonuç

Sanat eseri bir nesne olarak, kendisini taşıyan malzeme ile fiziksel bir bütünlük içinde var olur. Ancak bu fiziksel bütünlük tek başına eseri açıklamak için yetersizdir. Bu araştırmanın odağı, eseri salt maddi bir bütünlüğe sahip nesne olmasının ötesine taşıyan şeyin ne olduğudur. Bunun için eserin diğer nesnelere olan ilişkisi ve onlardan nasıl ayrıldığı, Heidegger'in sanat eseri hakkındaki görüşleri üzerinden gidilerek araştırılmıştır. Çünkü Heidegger sanat eserini, onun eser olma niteliğinin üzerini örtebilecek olan etmenleri göz önünde bulundurarak değerlendirir. Bu etmenleri üç adımda özetlemek mümkündür; eseri oluşturulduğu malzemeye ve kendisini taşıyan nesneye indirgemek, eserin sahip olduğu tarihselliğin zaman içinde ortadan kaybolması ve esere dair önsel bilgilerin eserin yerine geçmesi. Bu üç faktör içinden eserin malzemeye ve doğal olarak nesneye indirgenmesi hususu üzerinden araştırma sürdürülmüştür.

Bilinçli bir müdahaleyle yaratılan eser, bir aracın üretilmesinden farklı olarak, özel türde bir yaratım sürecine sahiptir. Kendiliğinden var olan ve insan tarafından üretilmiş olan olarak iki gruba ayrılabilen nesne sınıflandırması içinde sanat eseri, üretilmiş nesne kategorisi içine girse de bir kullanım nesnesi gibi gündelik hayatta pratik fayda sağlama hususundan bağımsızdır. Bu nedenle eserin, doğada saf halde bulunan nesne ile kullanım nesnesi arasında bir koma sahip olduğu görülür ve malzemeye olan ilişkisi de kullanım nesnesi ve malzeme arasındaki ilişkiden farklıdır. Bir kullanım nesnesinde işlevsel olma özelliği baskındır ve bu özelliğin malzemeyi gölgelediği söylenebilir. Oysa eserde malzeme, kendisini tam da malzeme olarak ortaya koyabildiği özgür bir alana sahiptir ve hatta öyle ki bu özgür alan içinde malzemenin taşıdığı gelenek eserin önüne de geçebilir.

Araştırma kapsamında bu durumun örnekleme için seramik sanat eserleri önerilmektedir zira seramik, bir kullanım nesnesi olarak gündelik hayatın içinde sıklıkla dolaşımında olmasının yanı sıra tarihsel bir hafızaya da sahiptir. Malzeme, kullanım nesnesi ve eser arasındaki ilişki üç farklı sanatçının seramik eserleri üzerinden incelenmiştir. Bu üçlü ilişkinin içinden sanat eserine, yaratım sürecinin hesaba katıldığı bir değerlendirmeye yaklaşılması gerekliliği ortaya çıkmıştır. Örneklenen tüm çalışmalar, kişisel bir alan olan sanatsal üretim pratiğinin içinde, *tekhne* olarak adlandırılan sanatçının sürdürdüğü bilme eylemiyle

birlikte değerlendirmeye alınmalıdır. Bu bilme eyleminden bağımsız yaklaşıldığında, yani eserin eser olarak sahip olduğu anlam devre dışı bırakıldığında herhangi bir nesneden farksızdır artık. Pişmiş, sırlanmış seramik bir eser olarak salt maddi bir bütünlük içindedir. Eser tek başına malzemeye indirgendiğinde, kapladığı alan, boşlukta doldurduğu hacimle herhangi bir nesne gibi diğer nesnelere içinde var olan olur. Bu durumu Heidegger şu şekilde özetler:

Yapıtların kendileri, zaten koleksiyonlarda ya da sergilerde asılı dururlar. Fakat bunlar başlı başına sergiledikleri ya da oldukları yapıtlar olarak mı buradadırlar? Ya da bunlar, sanat endüstrisinin nesnelere olarak burada değil midirler? Yapıtlar genel ve özel beğeni (halkın ve bireylerin beğenisi) için ortaya konurlar. Onların bakımını, korunmasınıysa sponsorlar üstlenir. Sanat uzmanlarıyla eleştirmenler hep onlarla içli dışlıdır. Sanat galerileri onları pazarlar. Sanat tarihçileri yapıtları bilimin nesnelere olarak ele alır. Ancak bütün bu etkinlikler arasında yapıtların kendisiyle karşılaşır mıyız acaba? (2015: 138).

Heidegger'in sorduğu soru çerçevesinde, karşılaşılan yapıtların nesnelere yönüdür, kendisini oluşturan malzeme olması halidir, yani seramik bir eser için salt seramik oluşudur. Bu noktada eser bir nesne kategorisindedir ve eser olma durumu gölgelenmiştir. Oysa söz edildiği gibi eser, bir bilme türünün sonuçlandırılmasıdır. Malzemenin doğadaki saf halde bulunuşu ya da kullanım nesnelere olarak işlenmesi ve bir araç haline getirilmesi değildir. Eserde var olan, gerçekliğin yeniden üretilmesi de değildir. Yani "yapıt her an karşılaşılabilen belirli bir varlığın yeniden üretilişi, kopyalanışı değil, tam tersine, o varlığın genel özünün yeniden yaratılışıdır" (Heidegger, 2015: 134). Bu genel öz, esin gerektiren önceden bilme tarzıyla, yani tekhne ile, malzeme üzerinden somutlaştırılır. Ve bu öz, tekhne ile birlikte ele alındığında, eserin eser olma hali, diğer nesnelere ayrılan hali kavranabilir duruma gelir. Bu öz ile birlikte, eserde açılan alanı görmek mümkün olabilir. Gündelik hayatın akışı içinde zamanla unutulmuş varolanların ne olduğu, eser aracılığıyla bize kendini gösterir. Çalışma kapsamında verilen eser örnekleri üzerinden hareketle, bir çanağın ne olduğu, testerenin ne olduğu, unutulmuş olanın ne olduğu eser aracılığıyla açığa çıkar. Bu nedenle sanat eseri salt üretildiği malzemeye indirgenemez ve var olan herhangi bir nesneden ayrı yapılırdır.

KAYNAKÇA

- Barthes, R. (2014). Göstergibilimsel Serüven. (çev. M. Rifat, S. Rifat). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Clark, G. (2016). Havalanan Hacimler. H. Dostoğlu ve A. D. Cramer (Ed), Alev EbüzziyaSiesbye . İstanbul. Galeri Nev, s. 8-15.
- Direk, Z. (2014). Heidegger'in Sanat Anlayışı, Cogito, Heidegger: Varlığın Çobanı 64, 106-123.
- Erinç, S. (2009) Resmin Eleştirisi Üzerine. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Heidegger, M. (1997). Sanatın Doğuşu ve Düşüncenin Yolu. H. Ü. Nalbantoğlu (Yay. Haz.). Patikalar Martin Heidegger ve Modern Çağ. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, s. 11-31.
- Heidegger, M. (1998). Tekniğe İlişkin Soruşturma (çev. D. Özlem). İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Heidegger, M. (2014). Sanat Eserinin Kökeni (çev. F. Tepebaşılı). Ankara: De Ki Basım.
- Heidegger, M. (2015). Sanat Yapıtının Kökeni. M. Yılmaz. (Editör). Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı. 3. Baskı. Ankara. Ütopya Yayınevi, s. 112-181.
- Timuçin, A. (2004). Felsefe Sözlüğü. İstanbul: Bulut Yayınları.
- Tunalı, İ. (2002). Sanat Ontolojisi. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- May, R. (2013). Yaratma Cesareti (çev. A. Oysal). İstanbul: Metis Yayınları.
- Savaş, U. T. (2009). "Seramik Sanatında Boşluk", Sanat ve Tasarım Dergisi, 1 (3), 105-116

İNTERNET KAYNAKLARI

- İnternet 1: Akdeniz, E. (2016). Heidegger'de Metafizik Eleştirisi olarak Sanat Yapıtı . Kilikya Felsefe Dergisi , (2) , 79-92 . Web:<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/368085>
- İnternet 2: Türk Dil Kurumu, Güncel Türkçe Sözlük, Web: <https://sozluk.gov.tr>
- İnternet 3: Susamoğlu, F. (2014). Modernizm Sonrası Seramik Geleneği ve Malzemeye Sadakat. Sanat ve Tasarım, Dergisi, I (14), Web:<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/192513>

İnternet 4: Susamoğlu, F. (2018). G3rsel Sanatlarda Malzemeyle Düşünme Ve S3zel Olmayan Bilgi . Sanat ve Tasarım Dergisi, 191-203. Web: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/492552>

G3RSEL KAYNAKLAR

G3rsel 1: <https://www.galerinevistanbul.com/exhibitions/61/works/artworks-10561-alev-ebuzziya-siesbye-2012/>

G3rsel 2:<https://www.galerinevistanbul.com/exhibitions/61/works/artworks-10560-alev-ebuzziya-siesbye-2012/>

G3rsel 3: Empati, Perihan Şan Aslan, Kişisel Arşiv.

G3rsel 4: <https://collections.lacma.org/node/254657>

G3rsel 5: <https://collections.lacma.org/node/254590>