

Gündelik Nesnenin Görsel Hakikat Rejimi: 18. İstanbul Bienali Örneği

Şule Sayan¹

Özet

Gündelik nesnelerin sanat bağlamında kazandığı statü, onların sabit bir anlamdan ziyade kültürel, tarihsel ve mekânsal karşılaşmalarla şekillenen dinamik bir görünürlük rejimi içinde yeniden tanımlandığını göstermektedir. Nesne, işlevsel amacından ayrıldığında sergilendiği bağlamın dönüşümü, mekânsal düzenlemeleri ve izleyiciyle kurduğu ilişki aracılığıyla yeni bir hakikat alanı üretmektedir. Bu çerçevede 18. İstanbul Bienali, gündelik nesnenin kurumsal dolaşıma dahil edildiğinde hangi temsil ve anlam katmanlarını ürettiğini incelemeye elverişli bir örneklem sunmaktadır. Bienalde yer alan nesne temelli pratikler, sıradan objelerin maddi varlıklarından bağımsız olarak kültürel bellek, mekânsal deneyim ve toplumsal bağlamlarla nasıl yeniden kurulduğunu görünür kılmaktadır. Bu bağlamda çalışma, bienalde yer alan Stéphanie Saadé, Abdullah Al Saadi, Celina Eceiza ve Khalil Rabah'nın konuya referans olabilecek çalışmalarını, eleştirel söylem analizi yöntemiyle çözümleyerek, nensnenin mekân, bellek, toplumsal ilişkiler ve politik göstergeler arasında kurdukları etkileşimi değerlendirilmiştir. Çalışmada ele alınan örnek işler, nesnenin yer değiştirme süreçlerinin onun hakikatini dönüştürdüğünü, estetik, ideolojik ve sosyo-kültürel bir bilgi alanı üretmek çok katmanlı bir görsel hakikat rejimi ürettiğini ortaya koymaktadır. Bu yönüyle çalışma, çağdaş sanat kuramında nesnenin dönüşen statüsüne ilişkin özgün bir katkı sunmaktadır.

1 Dr. Öğr. Üyesi Şule Sayan, Harran Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, sulesayan@harran.edu.tr, ORCID ID <https://orcid.org/0000-0002-6959-3452>

Giriş

Gündelik nesneler, sanat nesneleri de dahil olmak üzere, tek başlarına sabit bir anlam taşımazlar. Her türlü nesne toplumsal, kültürel ve tarihsel etkileşimler içinde anlamlandırılır. Sanat alanındaki tüm yaratıcı pratikler, sosyolojik ve kültürel bağlamların izini taşımaktadır. Bu nedenle sanat nesnesinin anlamı yalnızca maddi özelliklerinde değil, sembolik ve kavramsal düzeyde yapılandırılmıştır. Gündelik nesnenin sanat disiplinindeki konumu ve anlamı geçmişten bugüne kadar hem estetik hem de kavramsal düzlemlerde tartışma konusu olmayı sürdürmektedir. Duchamp'ın ready-made yaklaşımıyla belirginleşen nesnenin yerinden edilme süreci, sıradan objelerin ilk bağlamlarından kopararak yeni epistemolojik ve estetik rejimler içinde dolaşıma girmesine olanak tanımıştır (Duchamp, 1961/2015). Bu dönüşüm, yalnızca malzeme çeşitliliğinin artması anlamına gelmezken aynı zamanda nesnenin üretim, sergileme ve alımlanma biçimlerinin kökten değiştiğine işaret etmektedir. Danto'nunda (1981) belirttiği üzere; “bir nesnenin sanat statüsü kazanması, fiziksel özelliklerinden ziyade ona eklenen kavramsal ve bağlamsal çerçeve tarafından belirlenir”. Gündelik bir nesnenin sanat nesnesi olarak değerlendirilebilmesi kendisine yüklenen kültürel ve düşünsel anlamlar sayesinde gerçekleşmektedir. Dolayısıyla bir nesne ancak kolektif bir kabul süreci sonrası sanat yapıtı olarak değerlendirilebilir. Bu nedenle sanat yapıtlarının anlamı sabit değildir ve içerisinde üretildiği zamansal ve mekânsal uzama göre farklılaşmaktadır. Söz konusu bu farklılaşma belirli koşullarla sabit ya da kanıtlanabilir değildir.

Gündelik nesne, sergileme mekanları için kendisine rezerve edilen alanlarda hem maddi hem de ontolojik olarak yeni bir tanımlama sürecine girerek görsel hakikat rejimini sorgulamaktadır. Bu bağlamda “görsel hakikat” (visual truth), terimi temsil edilen şey ile onun görünür kılınma biçimleri arasındaki ilişkinin ideolojik, kültürel ve söylemsel katmanlarını kapsayan bir kavram olarak önem kazanmaktadır. Bu kuramsal çerçeve, gündelik hayatta işlevsel olarak sıkça kullandığımız bir nesne ile müzede sergilenen aynı formdaki nesne arasındaki farkı anlamlandırmamıza rehberlik etmektedir (Sankır, 2018: 526). Mirzoeff'unda (2011) vurguladığı gibi, çağdaş görsel kültür, yalnızca “neye bakacağımızı” değil, aynı zamanda “nasıl bakacağımızı” da belirleyen bir görsellik rejimi üretir. Dolayısıyla gündelik nesne, sanat disiplinine taşındığında görünürlüğünü düzenleyen bu rejimler aracılığıyla yeni anlamlar üretirken, mevcut hakikat kurgularına da direnç göstermektedir.

18. İstanbul Bienali, gündelik nesnelerin sanatsal bağlamda yeniden dolaşıma sokularak farklı temsil biçimlerine dönüşmesi bakımından, söz

konusu kuramsal perspektif için elverişli bir zemin sunmaktadır. Bienalin çok mekânlı yapısı, izleyicinin nesneyle kurduğu ilişkiyi sabitleyen değil, sürekli müzakere eden bir deneyim alanı yaratmaktadır. Sergi mekânları, nesnenin yalnızca gösterildiği değil, aynı zamanda hakikatinin dönüştürüldüğü söylemsel yapılar olarak işlev görmektedir. Bienalde yer alan nesne temelli pratikler, izleyiciyi yalnızca görmeye değil, nesnenin anlam haritasını yeniden kurmaya davet eden bir epistemolojik kırılma üretmektedir. Bu kırılma, gündelik nesnenin işlevinden kopararak bienal mekânına taşındığında yeni hakikat iddiaları üretmesiyle doğrudan ilişkilidir.

Bu bağlamda çalışma, gündelik nesnenin görsel hakikat rejimine odaklanmakta; 18. İstanbul Bienalinden seçilen örnek işler üzerinden, gündelik nesnenin yer değiştirme süreçlerinin nasıl bir görsel hakikat rejimi ürettiğini analiz etmeyi amaçlamaktadır. Bu amaç doğrultusunda çalışma iki bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde, nesnenin sanat alanındaki tarihsel dönüşümü, temsil sorunları ve gündelik nesnenin görsel hakikat rejimiyle ilişkisi kuramsal bir çerçevede tartışmaya açılmıştır. İkinci bölümde ise 18. İstanbul Bienali'nden seçilen nesne temelli pratikler, gündelik nesnenin sanatsal bağlamda nasıl yeni bir görsel hakikat rejimi oluşturduğunu inceleyen analitik bir çözümlemeye odaklanmaktadır. Bu bölümde Stéphanie Saadé'nin "*Piramit*", Abdullah Al Saadi'nin "*Taş Terlikler*", Celina Eceiza'nın "*Yuva Şişen Bir Meyvedir*" ve Khalil Rabah'ın, "*Kırmızı Rotavesait*" isimli çalışmaları gündelik nesnenin fiziksel ve semantik dolaşımını sorunsallaştırmaları nedeniyle eleştirel söylem analizi yöntemiyle analiz edilmiştir. Bu örnek işler, mikro anlatılardan makro toplumsal hafıza katmanlarına uzanan deneyimsel köprüler kurmaları, izleyiciyle empatiyi mümkün kılan nesne temelli işler inşa etmeleri bakımından belirleyici özellikler taşımaktadır. Bu nedenle objeyi yalnızca bir sergileme pratiği olmaktan çıkarıp ilişkisel bir hakikat aracına dönüştürmeleri nedeniyle seçilmiştir. Çalışma, nesnenin çağdaş sanattaki temsiline dair hakikat, görünürlük ve bağlam ilişkilerinin güncel sanat pratiklerinde nasıl şekillendiğine dair eleştirel bir çerçeve ortaya koyarak sanat kuramına özgün bir katkı sunmayı hedeflemektedir.

1. Nesnenin Sanat Alanındaki Ontolojik Serüveni ve Konumu

Gündelik nesneler, modernliğin hızlanan üretim biçimleri ve tüketim kültürü içerisinde, işlevsel ve pragmatik anlamlarıyla varlık kazanırken sanat disiplinine temas ettiklerinde farklı ontolojik bir çerçeve içerisine yerleşmektedirler. Bu dönüşüm, yalnızca nesnenin yer değiştirmesi ya da işlevsel kopuşu üzerinden okunmamaktadır. Aynı zamanda nesnenin hakikat üretme kapasitesinin, görünürlük düzeninin ve temsil rejiminin yeniden kurulmasına da işaret etmektedir. Bu nedenle gündelik nesnenin sanat

nesnesine dönüşümünü anlamak hem nesnenin ontolojik statüsünü hem de görsel kültürün hakikat iddialarını sorgulayan çok katmanlı bir analitik perspektif gerektirmektedir.

Nesnenin sanat alanındaki konumu, modernitenin epistemolojik dönüşümleriyle birlikte estetik bir mesele olmaktan çıkmış, varlık, temsil, materyalite ve anlam üretimi gibi çok katmanlı tartışmaların merkezine yerleşmiştir. Tarihsel olarak sanat, geçmişte büyük ölçüde doğayı taklit eden bir temsil rejimi üzerinden biçimlenmiştir. Ancak 20. yüzyılın başından itibaren bu temsil modeli yerini, gündelik yaşam nesnelerinin fizikselliğinin yanında sanatın kuramsal ve ontolojik sınırlarını yeniden tanımlayan bir konuma çevirmiştir. Nesnenin ontolojik yapısına ilişkin tartışmalar, özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren sanat kuramında belirginleşmiş, nesnenin ne olduğuna, nasıl anlam kazandığına ve hangi bağlamlarda estetik değer üretebildiğine ilişkin sorular ön plana çıkmıştır. Bu dönemde Endüstri Devriminin etkisiyle günlük yaşama dâhil olan malzemenin çeşitliliği ve üretim bandındaki hızlı artış, gündelik nesnenin kendi bağlamı dışında da yeni anlam katmanlarıyla dolaşıma girerek sanat alanında hem estetik hem de düşünsel bir dönüşümün temel belirleyenlerinden biri hâline gelmesine zemin hazırlamıştır. Bu evrimsel süreçte nesne; bir gösterge, bir yorum nesnesi, bir müdahale aracı hatta bağımsız bir fail olarak yeni anlam katmanları kazanmıştır. Modern sanatın kırılma noktası, aynı zamanda sanat nesnesinde ne olduğuna dair sınırları sorgulayan Marcel Duchamp'ın ready-made'leriyle belirginleşmektedir. Duchamp'ın Fountain (1917) işinde “bu pisuarı Bay Mutt'ın elleriyle yapıp yapmadığının önemi yoktur. O bu nesneyi seçmiştir. Hayattan sıradan bir nesne almış, onu yeni bir bakış açısı ve başlık altında işlevinden soyutlayacak şekilde yerleştirmiştir, o nesne için yeni bir düşünce yaratmıştır” (Antmen, 2013:128). Bu noktada Duchamp'ın ready-made yaklaşımı, nesnenin gündelik işlevinden ayrılarak düşünsel bir yapıya dönüşmesini mümkün kılmıştır. Böylece nesnenin sanat alanındaki ontolojik statüsünü yeniden tanımlayan bir referans noktası haline gelmiştir. Sanatçının söz konusu çalışması ve diğer sıradan objeleri sanat bağlamına taşıyan müdahaleleri nesnenin statüsünü radikal biçimde değiştirmiştir.



Resim 1. Marcel Duchamp, Çeşme (Fountain), 1917.

Sanatçının sanat nesnesinin değerini malzemeden değil, bağlamdan ve kavramsal çerçeveden aldığı yönündeki iddiasıyla, gündelik nesnenin ontolojik statüsünü radikal biçimde dönüştüren yaklaşımı, sanatın epistemik sınırlarını yeniden tanımlamıştır (Duchamp, 1961/2015). Bu müdahale, nesnenin estetik bir forma sahip olma zorunluluğunu ortadan kaldırarak, sanatın koşullarını belirleyen kurumsal çerçevenin önemini vurgulamaktadır. Bu düşünceyi sistematik bir biçimde teorileştiren Arthur C. Danto, *“The Transfiguration of the Commonplace”* adlı eserinde, bir nesnenin sanat olarak tanınmasını sağlayan, o nesnenin maddi niteliği değil, sanat dünyası tarafından ona atfedilen kavramsal statüye dayandırarak açıklamıştır (Danto, 1981: 135). Danto’ya göre aynı nesne hem sanat olabilir hem de olmayabilir; belirleyici unsur nesnenin kavramsal yorumlama ağlarıyla kurduğu ilişkidir. Bu yaklaşım, nesneye yalnızca bir malzeme olarak değil, bir düşünsel yapı taşıyan varlık olarak yaklaşılması gerektiğini ortaya koymaktadır.

Nesnenin sanat alanındaki dönüşümü, 20. yüzyılın ikinci yarısında fenomenoloji, etki alan kuramları ve nesne merkezli ontoloji gibi disiplinlerdeki gelişmelerle daha da derinleşmiştir. Maurice Merleau-Ponty’nin bedenlenmiş algı yaklaşımı, nesnenin yalnızca görülen değil, algısal ve deneyimsel bir bütünün parçası olduğunu vurgulamaktadır (Merleau-Ponty, 1962: 466). Bu görüş, nesnenin sanat deneyimindeki rolünü, estetik bir nesne olmaktan çok daha geniş bir fenomenolojik ilişkisellik içinde değerlendirmektedir. Benzer biçimde Graham Harman’ın nesne yönelimli ontoloji söylemi, nesnelerin insan algısından ve insana ilişkin ilişkilerden bağımsız bir varlık alanına

sahip olduğunu savunur. Harman’a göre sanat, nesnelerin bu görünmeyen yönlerini açığa çıkaran ayrıcalıklı bir alandır; çünkü sanat, nesnenin yalnızca fiziksel ya da işlevsel özelliklerini değil, geri çekilen ontolojik derinliğini de görünür kılar (Harman, 2018). Bu yaklaşım, sanatı nesnenin gizliliklerini ortaya çıkaran bir epistemik eylem olarak konumlandırmaktadır. Bu modern ve çağdaş kuramsal hatlarda gündelik nesne yalnızca estetik bir yapı değil, sosyal, politik ve kültürel ilişkilerde rol zihinsel bir etkinliğin somut çıktısı olarak görülmektedir.

Gündelik nesnenin sanat nesnesine dönüşüm serüvenini belirleyen başka bir unsur da onun mekânsal olarak transpozisyonudur. Müze, galeri ve bienal gibi kurumlar yalnızca estetik nesneleri sergilemekle kalmaz aynı zamanda onları belirli ideolojik bir arka plana sahip çerevelerle sunarak hakikat üreten kurumlara dönüşmektedir. (Bennett, 1995). Cohen, Marcel Duchamp’ın “Çeşme” adlı çalışmasının asıl meselesinin pisuarın kendisi değil, pisuarı sergileme olduğunu savunmuştur. Eğer sanat yapıtı gerçekten bu eylemde temelleniyorsa, tartışılacak olan şey nesnenin fiziksel özellikleri değildir. Söz konusu yapının, herhangi bir pisuarda bulunmayan özgül nitelikler taşıdığı açıktır. Çünkü bir nesne sanat nesnesi olarak kabul edildiği andan itibaren ona benzeyen diğerlerinden ayrılmaktadır. Artık nesne sıradanlığından kurtularak ve sembolik anlamlara ve estetik bir bakış açısına kavuşmuştur. Bu nedenle de kendisinin bire bir kopyası olandan farklılaşmıştır. Aksi halde tüm pisuarlara sanat eseri muamelesi yapılması gerekir (Danto, 2012: 115). Bu bağlamda gündelik nesne sergileme için rezerve edilen mekanlarda konumlandığında yeni bir rol üstlenmektedir. Barnard’a göre bir sanat galerisi ya da müzesi, içerisinde yer alanların sanat olacağına yönelik bir harici bir göstergedir (Barnard, 2002). Dolayısıyla nesnenin konumu, onun nasıl okunacağına dair görünmez bir rehberlik sunmaktadır.

Güncel sanat pratikleri, nesnenin ontolojik çoğulluğunu görünür kılarak, gündelik hayatın sıradan objelerini hem temsil hem de müdahale araçları olarak yeniden işlevlendirmektedir. Nesneler sanatçısı tarafından kimi zaman mekânsal yerleştirmeler aracılığıyla yeni bağlamlara taşınmakta kimi zaman teknolojik, endüstriyel ya da kültürel hikayeleriyle ele alınarak çoklu okuma olanaklarına alan açmaktadır. Böylece nesne, yalnızca sanatsal bir temsil değil, aynı zamanda çağdaş dünyanın problemlerini yansıtan bir hakikat alanı hâline gelmektedir. Bu dönüşüm, nesnenin sanat pratiği içindeki konumunu hakikat rejimlerinin kurucu unsurlarından biri yapmaktadır.

2. Nesnenin Görsel Hakikat Rejimi

Sanat disiplininin tarihsel sürecine bakıldığında nesnenin kendine özgü temsil ve tanım arayışları olduğu görülmektedir. Nesne, modern dönemin temsil anlayışlarından günümüzdeki post-hümanist tartışmalara kadar uzanan geniş kuramsal bir hat boyunca yeniden tanımlanmıştır. Bu yenilik nesnenin yalnızca maddeselliği değil, aynı zamanda belirli epistemik ve estetik düzenler içinde anlam kazanan bir varlık olarak ele alınmasını mümkün kılmıştır. Dolayısıyla nesne, güncel sanat pratiklerinde hem maddi niteliği hem de bağlamsal ilişkileri üzerinden çoklu okumalara açılan dinamik bir öge hâline gelmiştir. Bu noktada “görsel hakikat rejimi” kavramı, nesnenin sanat içindeki dönüşen statüsünü anlamak için işlevsel bir çerçeve sunmaktadır. Hakikat rejimi, belirli bir dönem içerisinde “doğru” nun hangi söylemsel, kurumsal ve algısal koşullar altında üretildiğini ifade etmektedir (Foucault, 1980: 109-133). Mirzoeff’un (2011) vurguladığı gibi görsel kültürler yalnızca imgeler üretmekle kalmaz bu imgelerin nasıl gerçeklik değeri kazandığını belirleyen normatif düzenler de oluşturur.

Gündelik nesne görsel hakikat terimi perspektifinden ele alındığında, yeni bir bağlamda belirli bir hakikat iddiası üstlenmektedir. Bu iddia maddi gerçekliğinden değil, sanat disiplindeki temsil biçimi, sergileniş şekli ve izleyiciyle kurduğu ilişki bütününden inşa edilmektedir. Kaldı ki Heidegger’e göre, sanat eseri yapılmış bir nesnedir, fakat eser salt nesneden hariç başka şeyler de söyler (Heidegger, 2007: 10). Dolayısıyla güncel sanat pratiklerinde sıradan nesneler görünenin ötesinde sembolik ifadeler ve algılanma biçimlerini düzenleyen görünürlük rejimleri üretmektedir. Kavramın çağdaş sanattaki kurumsal karşılığını tartışan isimlerden biri Jean Baudrillard olmuştur. Baudrillard’a göre nesnenin modern sonrası görsel medyada dolaşıma giriş biçimleri, onu bir temsilden çok gerçeğin simülakrı içinde konumlanan bir kanıt görüntüsüne dönüştürür (Baudrillard, 1994). Dolayısıyla kavram çağdaş sanatın gündelik nesnelerle kurduğu ilişkide belirleyici bir kavramsal eksen hâline gelmiştir. Çağdaş pratiklerde nesne kendi maddeselliği, estetiği ve tarihsel izleriyle bir hakikat alanı kuran bir araçtır. Bunun yanında gündelik nesne sanat izleyicisi ile karşılaşmasında, temsilin ötesine geçerek sanatın üretmek istediği epistemik gerilimde görünür kılan çok katmanlı bir aktör işlevi görmektedir.

Görsel hakikat rejimi tartışmalarında Nicholas Mirzoeff’in terimi tanımlanmasının yanında görsel kültür çalışmalarına yaptığı katkı kuramsal çerçevenin belirginleşmesinde merkezi bir rol oynamaktadır. Mirzoeff, modern dünyada görselin yalnızca görme ile ilgili olmadığını toplumsal düzenin üretimi, iktidarın kurulması ve deneyimin biçimlendirilmesi için

işleyen bir hakikat sistemi olduğunu belirtmiştir (Mirzoeff, 2011: 15-27). Bu çerçevede nesne, sanatın içindeki konumundan bağımsız olarak, belirli bir hakikat iddiası taşımaktadır. Tarihsel bir iz, maddi bir kanıt, bir anlatının taşıyıcısı veya bir arşiv ögesi olabilir. Çağdaş sanatçılar gündelik nesneyi bu hakikat iddiasını görünür kılmak, sorgulamak ya da ters yüz etmek için bilinçli ve stratejik bir şekilde araçsallaştırmaktadır.

Sanatçı gündelik nesneyi ele aldığı anda, nesnenin maddi gerçekliği ile ona yüklenen kültürel-söylemsel katmanlar arasındaki gerilimi açığa çıkarır. Böylece gündelik nesne, görsel hakikat rejiminde kendi gerçekliğini üreten bir fail gibi davranmaktadır. Çağdaş sanatın arşivsel dönüşümü üzerine yazan Hal Foster, sanatçının nesneyi bir “belgesel parça” veya “arkeolojik bulgu” gibi ele alarak yeni hakikat rejimleri inşa ettiğini belirtir (Foster, 2004: 4-22). Bu yaklaşımda nesne, salt bir malzeme olmaktan çıkar; tarihin, kolektif hafızanın ve ideolojik çerçevelerin maddi bir temsilcisine dönüşür. Bu nedenle gündelik nesnenin sanat alanına taşınması, nesnenin estetik statüsünden çok onun belge ve yapısal niteliğini öne çıkarmaktadır. Nesnenin hakikati, artık işlevine değil, taşıdığı bilgiye ve bu bilginin görsel alanda nasıl dolaşıma sokulduğuna bağlıdır.

Çağdaş sanat pratiklerinde nesnenin görsel hakikat rejiminin somutlaştığı örnek çalışmalardan bir tanesi Trevor Paglen’in veri altyapıları ve gözetim mekânlarına dair nesne temelli çalışmalarıdır. Paglen’in yer altı fiber optik kabloları, sinyal kuleleri veya askeri teknolojilerden türettiği görsel anlatılarında nesne, görünmez iktidar yapılarını açığa çıkaran bir kanıt niteliği taşımaktadır. Nesne Paglen’in çalışmalarında yalnızca bir temsil değil, hakikatin maddi izi olarak da işlev görmektedir. Benzer bir yaklaşımda, görsel hakikat rejiminin belirgin bir biçimde tezahür ettiği Tracey Emin’in “*My Bed*” (Benim Yatağım, 1998) isimli yerleştirmesidir. Emin, Duchamp’ın “*Çeşme*” adlı işinde pisuarı kendi bağlamından kopararak yarattığı anlam dönüşümüne benzer bir yöntemle, kişisel yatağını bir sanat nesnesi olarak sergilemiştir. Sanatçının kendi yatağını, dağınık çarşafı, kirli çamaşırları, boş içki şişeleri, kondom ambalajları ve gündelik kişisel atıklarıyla birlikte sergi mekânına taşıdığı bu çalışma, gündelik nesnelerin biyografik ve duygulanımsal bir hakikat rejimi ürettiği radikal bir modelleme örneğidir. Çalışma “Sanatçının kırılğanlığını ve öznel deneyimini doğrudan görünür kılarak bir tür biyografik gerçeklik ürettiğini” göstermektedir (Kent, 2005: 98). Yatak ve etrafındaki nesneler, özel alanın sınırlarını aşp kamusal bir estetik alana taşındığında, izleyicinin karşılaştığı şey yalnızca bir yaşam fragmanı değil, aynı zamanda bu fragmanın hangi çerçevede hakikat olarak kabul edildiğini belirleyen bir görünürlük düzenidir.



Resim 2. Tracy Emin, Benim Yatağım (My Bed), 1998.

Sanatın son yüzyıldaki ifadeci yaklaşımına bakıldığında farklı eylemler için kullanılan pek çok gündelik nesnenin sanatçısının bakış açısıyla çok boyutlu hakikat alanlarına dönüştüğü görülmektedir. Nesnenin görsel hakikat rejimi bağlamında kazandığı bu çok katmanlı statü, çağdaş sanatın nesneyle kurduğu ilişkiyi temsilin ötesinde ideolojik alanlara temas eden bir unsur olarak ele alan geniş bir kuramsal zemine işaret etmektedir. Nesne hem fiziksel gerçekliği hem de söylemsel hakikat rejiminde izleyicinin algısal ve düşünsel konumunu dönüştüren manipülatif bir etkinlik alanı yaratmaktadır ancak burada seyirciler, hem mesafeli seyirci hem de kendilerine sunulan gösterinin etkin yorumcularıdır (Ranciere, 2021: 20). Dolayısıyla burada izleyicininde hakikati üreten bir aktör olduğu söylenilebilir.

Duchamp'a göre, bir sanat yapıtı, yalnızca sanatçının üretim eylemini bitirmesiyle tamamlanmış sayılmaz. İzleyici yapıtı ile gerçekleştirdiği karşılaşma sonucu deneyiminde kendince yapıtın içsel niteliklerine ulaşır ve böylece eserin dış dünya ile bağlantısını sağlar. Bu deneyimde sanatçı gibi izleyicisi de yaratma edimine katkıda bulunmuş olur (Kuspit, 2006: 34). Böylece nesne, eserin anlamının yalnızca sanatçının tekil niyetiyle sınırlandırılmadığı, estetik ve ideolojik anlamların çoğullaştığı, izleyici tarafından yeniden tanımlanan otonom bir hakikat alanı olarak konumlanmaktadır.

3. 18. İstanbul Bienali'nde Nesne Temelli Pratikler

Bienaller, nesnelerin fiziksel ve maddi hatlarının ötesinde, sanat nesnesi sayılması için gereken bütün morfolojik niteliklere sahip olan bir alt yapıyı bağlamsal karşılaşmalar ve küratoryal çerçeveler içinde yeniden anlamlandırıldığı kamusal kültür sahneleridir. Gündelik bir nesne, bienal kürasyonu tarafından dolaşıma sokulduğunda artık orijinal işlevinin ve anlamının ötesinde, yeniden kodlanmış bir görsel hakikat ile çerçevelenir. Boris Groys, nesnenin sanat kurumsallığında kazandığı bu yeni hakikatin sanatın bağlamsal iktidarıyla ilişkili olduğunu, nesnenin sergilendiği anda kendine ait bir görsel otorite ve hakikat statüsü kurduğunu savunmaktadır. Ona göre nesne, sergileyen kurum, kişi, kişiler ya da mekân gibi dolaşımlara dahil edildiğinde hakikat üretmez (Groys, 2008). Fakat bu dolaşımlar nesnenin temsil gücünü iktidarlaştıran bir aygıt olarak onun görsel rejimini meşrulaştırmaktadır. Bunun yanında Bienal gibi geniş ölçekli kurumsal yapılar, nesnenin hakikatini sabit olarak da sunmakla yetinmez. Bunun aksine onu mekân, bellek, iktidar ve izleyici tanıklığıyla yeniden dağıtan görsel rejimler kurmaktadır. Nitekim nesnenin bienal gibi çoklu mekânlarda sergilenmesi, izleyici ile nesne arasında yeni bir duyu paylaşım modeli üretmektedir. Bu modelde hakikat, nesnenin fizikselliklerinden çok, onun kamusal dolaşım koşullarıyla ilişkilidir.

Levi-Strauss, “*Yaban Düşünce*” adlı çalışmasında, toplumsal alanda yer alan tüm öğelerin anlamlarının, taşıdıkları özsel niteliklerden ziyade içinde bulundukları konumsal ilişkilerle belirlendiğini ileri sürer. Ona göre, öğelerin anlamı bir yandan tarihsel süreçler ve kültürel bağlamların etkisiyle, diğer yandan ise dahil oldukları dizgelerin örgütlenmesi sonucunda görünür hâle gelir. Başka bir deyişle nesnelerin anlamları, bu kültürel kodlar ve düzenlemeler içinde belirli bağlamsal karşılaşmalara göre biçimlenmektedir. Dolayısıyla nesneler, yalnızca fiziksel özelliklerinden değil, dahil oldukları kültürel ağlar, mekânlar ve sembolik ilişkiler üzerinden anlaşılabilir hâle gelirler. Bu perspektiften bakıldığında, nesneler kendine has kültürel mekânlara sahiptir (Levi-Strauss, 1994: 80-81). Bu çerçeve, bienal gibi kurumsal sahnelerde nesnenin anlamının kültürel dolaşım ve mekânsal konumlanmadan türediğini göstermektedir. Böylece nesnenin görsel hakikati, fiziksel varlığından çok sergilenme biçimleriyle ilişkilendirilmektedir.

Bu bağlamda 18. İstanbul Bienali, gündelik yaşamdan seçilen nesnelerin teatrallliği ve çok mekânlı bir sergi modeli olmasıyla nesnenin görsel hakikat rejimindeki dolaşımını radikal biçimde görünür kılan güncel bir örnektir. Bienaldeki nesne temelli pratikler farklı dolaşım noktalarında tarihinde ilk kez üç yıla yayılan bir yapı ile izleyicilerle buluşmuştur. “Üç Ayaklı Kedi”

başlığı altında Christine Tohme'nin küratoryal çerçevesiyle şekillenen bienal “gelecek olasılıkları” ve “kendini koruma” temalarıyla şekillenmiştir. Sergideki yapıtlar güncel sanatsal, politik ve toplumsal aciliyetler bağlamında yaşamı savunmanın, direnç stratejileri geliştirmenin farklı vehçelerini sunmaktadır (Üç Ayaklı Kedi Rehber, 2025: 12). Bienal kapsamında mikro hikayelerden evrensel sorunlara uzanan pek çok pratikle birlikte, nesne temelinde şekillenen çalışmalar dikkat çekmektedir. Bu çalışmalar, içinde yaşadığımız dönemde devam eden soykırım şiddeti ve kayıpların izlerini ve ifade biçimlerini özümseyerek, izleyicisinden tepkisel bir karşılık üretmesini bekleyen aktivist nitelikli işler olarak okunabilir. Kavramsal içerikleri derin ve yoğun olan pratikler mecburiyeti doğrularken kavramlarda karmaşılaşmaktadır. Bazı çalışmaların direk kendisi olan gündelik nesneler, bienal kapsamındaki “kendini koruma” ve “gelecek olasılıkları” temalarıyla birbirine bağlı ama çalışma pratiklerinde ayrı olarak konumlanmaktadır. Bununla beraber besledikleri estetik ve performatif stratejiler çeşitlilik gösterse de görsel hakikat rejimleriyle tema kapsamında birbirinden çok ayrı değillerdir.

Bienal sahnesinde gündelik nesnenin ontolojik statüsü bağlam tarafından dönüştürülür ve nesne, artık işleviyle değil, dolaşıma sokulduğu görsel rejimin iliştiirdiği otoriteyle anlam kazanmaktadır. Bu bağlamda ele alınan ilk örnek çalışma, Beyrut'lu sanatçı Stéphanie Saadé'nin “*Pirami*t” serisidir. (Resim 3-4) Bu seri, bebek bedeninden yetişkin XXL ölçüsüne kadar uzanan çorap, tişört ve tayt gibi günlük kullanım giysilerinin üst üste istiflenip birbirine dikilmesiyle oluşturulmuştur. Piramit, büyüme kavramına temas eden bir yerleştirme örneğidir. Dolayısıyla mahrem nesnelerin bedenle kurduğu ilişkinin evrimine tanıklık eden çalışma, bunu zamanı görünür ve dokunulabilir kılarak insanın farklı yaşam evrelerinin bir haritasını oluşturarak göstermektedir.



Resim 3. Stéphanie Saadé, Piramit, 2022, Kişisel Arşiv.

Saadé'nin giysileri beden ölçeklerine göre üst üste dikiş yöntemiyle birleştirme jesti, gündelik kullanıma yapılan minimal bir müdahale değil bienal bağlamında görünürlük ve görsel hakikat etkilerini yoğunlaştıran kavramsal bir istifleme stratejisidir. Saadé zamanın akışının bireysel, kolektif ve coğrafi merceklerde nasıl ölçüldüğünü incelemek için bu seride bir aktarım ve yer değişim sürecine başvurmuştur (Üç Ayaklı Kedi Rehber, 2025: 172). Piramit, zamanı görünür ve dokunulabilir kılmaktan çok, onu bedensel ölçüm sistemleri ve yaşam evreleri üzerinden kavramsallaştıran bir görsel bilgi rejimi kurarak insanın farklı yaşam aşamalarının topoğrafik bir haritasını sunmaktadır. Çalışmaya ilişkin bir başka hususta çalışmanın ismi olan “Piramit”, imgesinin tarihsel ve kültürel bir sembol olarak değil, yığın, tekrar ve formun kurumsal bir mekânda görsel rejime göre yeniden kodlanan bir nesneleşme sistemi olarak ele alınmasıdır. Bu strateji, gündelik tekstil nesnesini bir temsil aparatı olmaktan çıkararak, sergilendiği bağlamdan görsel meşruiyet alan ve otorite etkisiyle donatılan bir aparata dönüştürmektedir.



Resim 4. Stéphanie Saadé, Piramit, 2022, Kişisel Arşiv.

Bienal sahnesinde nesnenin görsel hakikati, kökensel bağlamı yanında sergilendiği kurumsal dolaşımın ona iliştiirdiği otoriteden de türemektedir. Bu bağlamda çalışma kapsamında ele alınan bir diğer örnek, Abdullah Al Saadi'nin “*Taş Terlikler*” yerleştirmesidir. Disiplinlerarası bir pratiğe sahip olan sanatçı, körfez yaşamında gündelik kültürel nesnelerden türeyen geleneksel parmak arası terlik formunu, yapıtında temsilin ötesine taşıyarak dönüştürmektedir. *Taş Terlikler*, Birleşik Arap Emirliklerindeki hızlı modernleşme ve çölün kalıcı olarak dönüşümü bağlamında değerlendirilebilecek bir çalışmadır (Üç Ayaklı Kedi Rehber, 2025: 180). Çalışma, yıpranmış terliklerin doğal bir buluntu nesnesi olan kireçtaşı ile yeniden biçimlendirilmesi, hızlı modernleşmenin hafızada aşındırdığı gündelik nesneye fiziksel dayanım ve görsel yetke kazandıran ters bir arkeolojik müdahaledir.

Sanatçı, sıradan bir gündelik nesneyi taş biçiminde yeniden biçimlendirerek hem hikâyeye hem de nesnenin hakikat rejimini yeni bir katmanla birleştirmiştir. Bu dönüşüm, bienal bağlamında nesneye bir temsil yüklemekten çok ona hafıza, köken ve dayanıklılık fikrini taşıyan görsel bir hakikat atfederek yeni bir meşruiyet tanımı kurmaktadır. *Taş Terlikler*, insanın doğduğu topraklarla göçebe bağlarını muhafaza etmesinin bir yöntemi olarak yalnızca nesneleri değil o bağların görsel deliline dönüşen nesnenin kendisini göstermektedir. Bu nedenle çalışma, terliğin kültürel dolaşımdaki imgesini temsil etmekten çok, kurumsal sergileme bağlamının nesneye

yüklediği görsel yetke ve maddi tanıklık üzerinden üretilen bir hakikat rejiminin aparatına dönüşümünü ortaya koymaktadır.



Resim 5. Abdullah Al Saadi, Taş Terlikler, 2013, Kişisel Arşiv.

Çalışmalarında benzer bir yaklaşıma yer veren bir diğer sanatçı Celina Eceiza'dır. Gündelik nesne olarak kumaşlardan ürettiği “*Yuva Şişen Bir Meyvedir*” isimli yerleştirmesi Bienal kapsamında sergilenmiştir. (Resim 6) Sanatçının misafirperverlik kavramından yola çıkarak çevreyici ve değişken mekanlar yaratan yerleştirmesi tamamen kumaşlardan ve buluntu malzemelerden oluşmaktadır. Sergi mekânında tavandan asılarak uçuşan geniş ölçekli kumaşlar kapısı açık bir evde gezinme deneyimi hissettirmektedir. Tekstil işlerinin üzerinde farklı inançlardan ve hatıralardan oluşan motifler, yerlerdeki minderlerin rahat görüntüleri izleyiciyi dinlenmeye, soluklanmaya çağırıyor gibidir (Üç Ayaklı Kedi Rehber, 2025: 132). Nitekim sanatçı gündelik kumaş nesnesini yalnızca bir malzeme olarak değil, hafızayı, bedensel deneyimi ve toplumsal ilişkileri somutlaştıran bir görsel hakikat rejimi içinde yeniden konumlandırmaktadır. Çalışmanın kendisi olan tekstil yüzeyler, ev içi mekânlarla özdeşleşmeleri nedeniyle, izleyicinin gündelik yaşantısına dair bellek ve aidiyet kavramlarını çağırıştırır. Bennett’inde (2010) belirttiği gibi gündelik nesneler, yalnızca araçsal işlevleriyle değil, duygulanımsal enerjileri ve ilişkisel kuvvetleriyle de kültürel hakikat üretir. Eceiza’ nın kumaşları da benzer biçimde mekân içinde dolaşan ilişkisel bir araç haline gelmektedir.

Bourriaud (1998), ilişkisel estetik kavramında çağdaş sanatın estetik nesneden çok toplumsal ilişkilerin, karşılaşmaların ve geçici deneyimlerin üretildiği bir ilişkisellik alanı olduğunu savunmaktadır. İzleyicinin mekânla kurduğu etkileşim, nesnenin hakikatini biçimsel bir temsil olmanın yanında deneyimsel bir bağlamda taşımaktadır. Bu perspektiften *Yuva Şişen Bir Meyvedir*, yalnızca estetik bir sanat nesnesi değil, sosyal ve mekânsal ilişkilerin yeniden kurulmasına aracılık eden geçici bir ortam olarak değerlendirilebilir. Ayrıca Eceiza'nın kullandığı kumaş nesnesi, sanat disiplini içinde toplumsal deneyimi temsil eden bir görsel hakikat rejiminin kurucu ögesi haline gelmektedir. Çünkü izleyici, nesnenin estetik biçiminden çok onun içerdiği kültürel bellek, aidiyet ve misafirperverlik kodları üzerinden nesnenin gerçek hakikatini üretmektedir. Dolayısıyla çağdaş sanat bağlamında nesnenin hakikati maddi varlığından ziyade mekânı dönüştüren ve izleyicinin bedensel deneyimini yönlendiren ilişkisel ağlarla inşa edilmektedir.



Resim 6. Celina Eceiza, *Yuva Şişen Bir Meyvedir*, 2025.

18. İstanbul Bienali için mekâna özgü olarak kurgulanan ve çalışma kapsamında incelenen son örnek Khalil Rabah'ın "*Kırmızı Rotavesait*" isimli işidir. (Resim 7) Eski Fransız Yetimhanesi Bahçesinin bir köşesine yerleşen çalışma sanatçısının kariyeri boyunca toprak mücadelesine, tehçire ve egemen tarih anlatılarının sorgulanmasına yönelik sürdürdüğü ilginin bir uzantısı niteliğindedir (Üç Ayaklı Kedi Rehber, 2025: 84). *Kırmızı Rotavesait*, gündelik hayatta çoğunlukla endüstriyel süreçlerin parçası olarak konumlanan

metal varilleri, mekânsal bir müdahaleyle yeniden bağlamsallaştırmaktadır. Sanatçı, varilleri ritmik bir dizilimle asıl işlevleri olan depolama görevinden çıkarmıştır. Onları bir tür modüler peyzaj elemanına, kentsel ölçekte heykelsi bir organizasyona dönüştürmüştür. Parlak kırmızı yüzeyler, mekânın nötr olan tarihsel dokusu karşısında güçlü bir kontrast yaratır ve izleyiciyi hem estetik hem de semantik bir gerilim içine davet etmektedir. İçinde zeytin, narenciye ve yemiş gibi farklı türden yetişkin ağaçların yeşermeye devam ettiği yüzün üzerinde kırmızı varil, nesne ile doğa arasında geçici bir birliktelik izlenimi vermektedir.

“Yerleştirmeyi boydan boya kesen dar su kanalının içindeki sabit kırmızı metal boru, alanı hem bölüyor hem de birleştiriyor: Bu boru bir zamanlar bahçeden geçen su kaynağına atıfta bulunurken, kaynakların çıkarılmasını ve kontrolünü sağlayan altyapıları, örneğin boru hatlarını, sınırları, iklimin ve jeopolitik baskının altında akması gittikçe zorlaşan su kaynaklarını da akla getiriyor” (Üç Ayaklı Kedi Rehber, 2025: 84).

Bienal alanına taşınan endüstriyel variller, işlevsel kimliklerinden ayrılarak, mekânsal düzenleme aracılığıyla hem maddi hem de semantik açıdan yeniden konumlanmaktadır. Bu dönüşüm, nesnenin ekonomi, politik ilişkiler, kişisel ve mekânsal bellek arasında aracı bir rol üstlendiğini göstermektedir. Rancière’in (2007) “görünürlük rejimleri” kavramı perspektifinden bakıldığında, Rabah’ın yerleştirmesinde nesnenin, duysal ve kavramsal koordinatlarının yeniden düzenlenmesi, varillerin artık depolanan maddelerin taşıyıcısı olmaktan çıkarak, kavramsal bir hakikat alanı haline gelmesini mümkün kılmaktadır. Bu bağlamda yerleştirme, Duchamp sonrası sanatın kurumsal çerçevelerin nesnenin asli statüsünü belirleyen ilişkiselliğini teyit etmektedir (Danto, 1981). Böylece nesne, gündelik yaşam içindeki endüstriyel göstergesini sürdürmekle birlikte, bienal bağlamında politik, ekolojik ve ekonomik ilişkileri açığa çıkaran bir hakikat alanı olarak konumlanmaktadır.

Bienalin kurumsal çerçevesi, gündelik nesneyi kamusal bellek, tarihsel bağlam ve ekolojik ilişkilerle etkileşime giren birer yorumlayıcı aktör haline getirmektedir. Varillerin içerisindeki ağaçlar ise sergileme süresi boyunca büyümeye devam etselerde yerinden edilmiş olmaları onları hem istikrarsız bir süreklilik içinde hem de denetim altına alınmış yeni bir konumda varlık sürmesine neden olmaktadır.



Resim 7. Khalil Rabah, Kırmızı Rotavesait, 2025.

18. İstanbul bienalinden seçilen sanatçı işleri, nesnenin malzeme, mekân ve kültürel bellekle kurduğu ilişkileri farklı stratejilerle görünür kılarak bienalin sunduğu hakikat rejimlerinin nasıl görselleştiğine dair bir okuma yapma olanağı sağlamaktadır. Gündelik nesnelerin yalın biçimleri veya minimal müdahalelerle yeniden düzenlenmiş hâlleri, bienal mekânında bir sanat yapıtı olarak sergilendiğinde, içinde bulundukları mekânın kültürel ve kurumsal bağlamı nedeniyle farklı bir anlam kazanmaktadır. Bienal kapsamında sergilenen nesneler, mekânsal bağlam, kültürel bellek, ideolojik kodlama ve izleyici alımlamasıyla birlikte işleyen çok katmanlı temsiller aracılığıyla, gündelik nesnenin sanat alanında çoklu görsel hakikat rejimlerinde yeniden üretildiğini göstermektedir.

Sonuç

Sanat tarihindeki modernist kırılmayla birlikte, nesnenin ontolojik statüsü radikal biçimde değişmiştir. Duchamp'ın "ready-made" müdahalesi, nesnenin anlamının maddesel niteliğinden ziyade kavramsal çerçeveye kurulan ilişkinin belirleyici olduğunu göstermiştir. Nesne artık yalnızca temsil edilen bir şey değil kendisine ilişkin izleyicisinden bir düşünme pratiği talep eden varlık haline gelmiştir. Bu yaklaşım, çağdaş sanat pratiklerinde yaratıcı ifade yöntemleriyle çeşitlenerek, gündelik nesnenin bellek aracı, arkeolojik iz, anlatı taşıyıcısı, sosyolojik izdüşüm veya politik kanıt vb. yeniden

işlevlendirilmesine zemin hazırlamıştır. Böylece nesne estetik bir maddi gerçeklik yanında ideolojik ve sosyo-kültürel bir bilgi alanında üretmektedir.

Bu çalışma, gündelik nesnenin çağdaş sanatta geçirdiği dönüşümleri inceleyerek, nesnenin hakikat, temsil ve kurumsal otoriteyle kurduğu ilişkilerin görsel hakikat rejimleri içerisinde nasıl anlam kazandığını ortaya koymaktadır. Nesnenin sanat bağlamında yeni bir statü kazanması, onun maddi gerçekliğinden çok sergilenme biçimi, mekânsal konumu, küratöryal dolaşımı ve söylemsel otoritesi tarafından belirlenmektedir. Dolayısıyla nesnenin sanat nesnesine dönüşümü, bir bağlam aktarımından ziyade, kurumsal görünürlük düzenleri içerisinde görsel hakikat rejiminin yeniden inşa edilmesini ifade etmektedir. Bienal, galeri ve müze gibi kurumsal çerçeveler, gündelik nesnenin işlevsel kimliğini askıya alarak onu arşivsel ya da dokümantatif bir statüye taşırlar. Bu anlamda 18. İstanbul Bienali, söz konusu dönüşümün güncel bir uygulama alanı niteliği taşımaktadır. Bienalin çok mekânlı yapısı, gündelik nesnelerin fiziksel olarak yer değiştirmesinin yanında küratöryal bağlam, mekânsal düzenleme ve izleyici deneyiminin etkileşimiyle yeni semantik olasılıkların ortaya çıkmasına imkân tanımaktadır. Bu bağlamda nesne, bienal mekânının kurumsal söylemi, tarihsel bağlam ve izleyici alımlamasıyla kurduğu etkileşim üzerinden yeni görsel hakikat rejimlerinin üretimine aracılık edebilmektedir. Nesnenin fiziksel hatları sabit kalsa bile, onun ürettiği hakikat, bienalin mekânsal örgütlenmesi, küratöryal çerçevesi ve izleyiciyle kurduğu deneyim aracılığıyla çoklu bir okumaya açıktır. Bu olgu, nesnenin görsel hakikatinin maddi gerçekliğinden ziyade, kurumsal görünürlük düzenleri ve sergileme stratejileri aracılığıyla üretildiğini ima eden bir yorumsal çerçeveye işaret etmektedir. Bienal gibi kurumsal tecrübe alanları, nesneyi yalnızca göstermez; izleyici ile nesne arasındaki ilişkiyi duysal, bilişsel ve politik biçimde dönüştüren bir estetik deneyim üretmektedir. Bu deneyimde izleyici pasif değildir. İzleyici hakikati yeniden kuran, anlamı çoğaltan ve nesnenin epistemik katmanlarını açan bir yorumlayıcı bir aktör haline gelmektedir. Rancière'nin (2021) belirttiği gibi, izleyicinin deneyimi, sergilenen nesnenin kurduğu anlatının temel bileşenlerinden biridir ve hakikat üretimi, yalnızca nesneye değil, onun kamusal karşılaşmasına bağlıdır.

18. İstanbul Bienali kapsamında seçilen nesne temelli pratiklere ait 4 (dört) sanatçı örneği, konuyu farklı kavramsal yönleriyle görünür kılan eleştirel temsiller olarak değerlendirilmiştir. Bu çalışmalar, gündelik nesnenin görsel hakikat rejimine ilişkin kuramsal yaklaşımların pratik düzlemde nasıl somutlaştığını gösteren eleştirel ve söylemsel çerçeveler oluşturmaktadır. Stéphanie Saadé'nin "*Piramiit*" isimli yerleştirmesi tişört, çorap ve tayt gibi günlük giysi parçalarını maddi bir birikim olmasının beraberinde zaman,

beden ve yaşam evrelerine dair okunabilir bir topoğrafya olarak yeniden düzenler. Kumaşların fiziksel istiflenmesi, bienal bağlamında büyüme, hafıza ve biyografik süreklilik üzerine yeni bir gerçeklik hattı kurmaktadır. Bu ifadeci yaklaşım nesneyi bir temsil olmaktan çıkarıp, kişisel ve kolektif deneyim gibi katmanlarla ilişkili hale getirmektedir. Bu bağlamda, gündelik giysi bienal mekânına yerleştirildiğinde, benzerleri gibi kişisel yaşam kalıntısı olmaktan çıkarak izleyicinin algısına ve kolektif hafızasına eklenen nesnenin görsel hakikat rejimini kuran dinamik bir yüzeye dönüşmektedir.

Benzer bir yaklaşımla Abdullah Al Saadi'nin "*Taş Terlikler*" çalışması, nesnenin kültürel biyografisini görünür kılmaktadır. Terliklerin taş malzemeye yeniden biçimlendirilmesi hem nesnenin işlevsel dolaşımından kopuşunu hem de toplumsal bellekle kurduğu ilişkiselliği görünür kılar. Nesnenin göç, aidiyet, toprakla ve kimlikle kurduğu bağ, çalışmayı gündelik bir nesne olmaktan çıkarak çalışmanın kişisel hatıra ile kolektif hafıza arasında konumlanan çok katmanlı bir okumayı önermektedir. Böylelikle nesne fiziksel gerçekliğinden oluşan yönlendirmeyi aşarak, temsil, hafıza ve mekân arasındaki ilişkileri yeniden üreten deneyimsel bir alan açar ve bienal bağlamında nesnenin kendisini yeni bir görsel hakikat rejiminin kurucu unsuru olarak konumlandırmaktadır.

Benzer şekilde Eceiza'nın "*Yuva Şişen Bir Meyvedir*" isimli yerleştirmesi, gündelik kumaş nesnesinin bienal bağlamında yalnızca estetik bir malzeme değil, kültürel bellek, mekânsal ilişkisellik ve bedensel deneyim üzerinden işleyen çoklu bir görsel hakikat rejimi üretebildiğini göstermektedir. Bu çalışma, gündelik nesnenin mekân dönüştürme kapasitesi ve ilişkisel deneyim üretimi aracılığıyla görsel hakikat rejimini, izleyiciyle kurduğu deneyimsel ağlar üzerinden inşa ettiğini göstermektedir.

Çalışma kapsamında ele alınan son eser Khalil Rabah'ın "*Kırmızı Rotavesait*" isimli yerleştirmesi ise nesnenin mekânsal bağlamla kurduğu sembolik ilişkiyi geniş bir toplumsal ve politik düzleme taşımaktadır. Çalışmadaki kırmızı variller, endüstriyel bir kullanım nesnesi gibi görünse bile ilk kullanım çevresinden ayrılarak ekonomi ve emek ilişkileriyle kesişen bir kavrama işaret etmektedir. Variller ve içerisinde yetişen bitkilerin sergilenme biçimi, onların asli işlevleri ve fiziki gerçekliklerden farklı bir hakikat üretmektedir. Çünkü mekân nesnenin ideolojik çerçevesini belirlemede rol oynamaktadır.

Bienal kapsamında incelenen örnekler, gündelik nesnelerin işlevsel bağlamlarından koparılırken yalnızca estetik bir forma dönüşmediği aynı zamanda sosyal, tarihsel ve mekânsal kodlarla yeniden konumlanarak çok katmanlı bir görsel hakikat rejimi ürettiğini göstermektedir. Bu hakikat,

sanatçı, izleyici, küratöryel yapı ve kurumsal çerçeveler arasındaki çoklu etkileşim ağları içerisindeki dolaşım ile üretilmektedir. Bir nesneyi sanat eseri olarak görünür kılan şey, yorumlama ve alımlanma biçimi, kültürel hafıza, kuramsal yaklaşım gibi farklı süreçlerin bir aradalığı ile gerçekleşmektedir. Bu süreç hem yerel hem de küresel sanat literatüründe geniş bir teorik arka plana sahiptir ve çağdaş sanat üretiminde belirleyici bir kavramsal eksen olarak görünür hâle gelmiştir. Söz konusu süreçler olmaksızın nesnenin kendi başına sanat statüsü kazanması ve görsel hakikat iddialarının geçerliliği mümkün değildir. Bu nedenle çağdaş sanat bağlamında gündelik nesne, yalnızca estetik bir temsil değil, hakikatin üretildiği, sorgulandığı ve dönüştürüldüğü aktif bir aracı olarak değerlendirilmektedir. Dolayısıyla gündelik nesnenin görsel hakikat rejimini çözümlemek temsil, kültürel politika, tarihsel zaman ve kurumsal sınıflandırma alanlarına uzanan geniş ve çok disiplinli bir düşünsel çerçevenin değerlendirilmesini gerektirmektedir.

Kaynakça

- Antmen A. (2013). Sanatçılardan yazılar ve açıklamalarla 20. yüzyıl batı sanatında akımlar. İstanbul, Türkiye, Sel Yayınları.
- Barnard, M. (2002). *Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür*. Ankara: Ütopya yayınları.
- Baudrillard, J. (1994). *Simulacra and simulation* (S. Glaser, Trans.). University of Michigan Press.
- Bennett, T. (1995). *The birth of the museum: History, theory, politics*. Routledge.
- Bennett, J. (2010). *Vibrant matter: A political ecology of things*. Duke University Press.
- Bourriaud, N. (1998). *Relational aesthetics*. Les presses du réel.
- Danto, A. C. (1981). *The transfiguration of the commonplace: A philosophy of art*. Harvard University Press.
- Danto, A. (2012). *Sıradan olanın başkalaşımı*. İstanbul: Ayrıntı yayınları.
- Duchamp, M. (1961/2015). *Apropos of "readymades"*. In M. Duchamp, *The essential writings* (Original work published 1961). Thames & Hudson.
- Foster, H. (2004). *An archival impulse*. October, 110, 3-22.
- Foucault, M. (1980). *Power/knowledge: Selected interviews and other writings 1972-1977* (C. Gordon, Ed.). Pantheon Books.
- Groys, B. (2008). *Art Power*. MIT Press.
- Harman, G. (2018). *Object-oriented ontology: A new theory of everything*. Penguin Books.
- Heidegger, M. (2007). *Sanat eserinin kökeni*. Ankara: De Ki yayınları.
- Kent, S. (2005). *Shimmer: Tracey Emin and the Art of Confession*. London: Thames & Hudson.
- Kuspit, D. (2006). *Sanatın sonu*. İstanbul: Metis Yayınevi
- Levi-Strauss, C. (1994). *Yaban düşüncesi*. İstanbul: YKY Yayınları.
- Merleau-Ponty, M. (1962). *Phenomenology of perception* (C. Smith, Trans.). Routledge.
- Mirzoeff, N. (2011). *The right to look: A counterhistory of visibility*. Duke University Press.
- Rancière, J. (2007). *The future of the image*. London: Verso.
- Rancière, J. (2021). *Özgürleşen seyirci*, Metis Yayınları
- Sankır, H. (2018). *Gündelik Nesnenin Sanatsal Dönüşümü: Sıradan Nesnelerin Sanat Eserine Dönüşüm Süreci Üzerine Sosyolojik Bir Değerlendirme*, Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi, Vol. 7, No. 5, s: 526, doi:http://dx.doi.org/10.7596/taksad.v7i5.1664 Üç Ayaklı Kedi (2025), 18. İstanbul Bienali Rehberi, İKSV.

